

Petri Kauppinen

## **TANSSIJAN JA MUUSIKON KONTAKTI VUOROVAIKUTUSTILANTEESSA**

Pedagoginen malli kommunikaation vahvistamiseksi tanssisoitossa

# **TANSSIJAN JA MUUSIKON KONTAKTI VUOROVAIKUTUSTILANTEESSA**

Pedagoginen malli kommunikaation vahvistamiseksi tanssisoitossa

Petri Kauppinen  
Opinnäytetyö  
Kevät 2023  
Tanssinopettajakoulutus  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu  
Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma

---

Tekijä: Petri Kauppinen

Opinnäytetyön nimi: Tanssijan ja muusikon kontakti vuorovaikutustilanteessa: Pedagoginen malli kommunikaation vahvistamiseksi tanssisoitossa.

Työn ohjaaja: Petri Hoppu

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2023

Sivumäärä: 59 + 2

---

Tanssia ja musiikkia yhdistää kehollisuus. Tanssisoittotilanteessa kaksi muuttuu yhdeksi, kun kansantanssi ja -musiikki asettuvat yhdenvertaisina samaan tilaan vaikuttaen ja vaikuttuen toinen toisistaan. Tässä opinnäytetyössä tarjotaan pedagogisia ajatusmalleja ja käytännön työkaluja tanssisoitossa tapahtuvan vuorovaikutuksen edistämiseksi.

Työn pedagoginen näkökulma korostaa kehollisen vuorovaikutuksen merkitystä yksilön ja yhteisöjen hyvinvointia edistävänä tekijänä. Aihetta lähestytään mm. läsnäolon, osallisuuden ja vuorovaikutuksen teemojen kautta. Työssä esitellään mm. paritanssin ytimessä olevan pariyyhteyden kehittyminen kolmivaiheisen mukautuminen-muovautuminen-muutos -mallin kautta. Kyseistä mallia hyödynnetään tanssijan ja muusikon välisen kontaktin syventämiseksi tarjoamalla siihen käytännön harjoitteita.

Tämä opinnäytetyö ehdottaa pitkäjänteisesti ja pedagogisesti organisoidun tanssisoittotoiminnan kehittävän tanssijoiden ja muusikoiden kontaktia entistä kokonaisvaltaisemmaksi. Ilmaisumuotojen rajat ylittävä ajattelu lisää kaikkinaista yhteisymmärrystä ja vaikuttaa pitkällä tähtäimellä myös kansantanssi- ja musiikkialan taiteellisiin ja tutkimuksellisiin sisältöihin.

Tanssisoittotoiminta edistää yksilön kokonaisvaltaista hyvinvointia ja samalla vahvistaa laajemmin kansantanssi- ja musiikkiyhteisön merkityksellisyyttä sekä jatkaa elävällä ja luovalla tavalla sukupolvelta toiselle kehollisena perintönä kulkenutta käsityöllisyyttä lujittaen kansanperinteestä ponnistavan kulttuuri-identiteetin muodostumista.

---

Avainsanat: kansantanssi, kansanmusiikki, tanssisoitto, pariyyhteys, läsnäolo, osallisuus, vuorovaikutus, kehollinen kommunikaatio

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree Programme in Dance Teacher Education

---

Author: Petri Kauppinen

Title of thesis: Dancer-musician Contact in an Interaction Situation: A Pedagogical Model for Strengthening Communication in Dance Playing.

Supervisor: Petri Hoppu

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2023

Number of pages: 59 +2

---

Dance and music are united by embodiment. In a dance playing situation, two turn into one, when folk dance and music settle equally in the same space, influencing and impressing each other. This thesis offers pedagogical thought patterns and practical tools to promote interaction in dance playing.

The pedagogical aspect of the work emphasizes the importance of bodily interaction as a factor promoting the well-being of individuals and communities. The topic is approached through themes such as presence, inclusion and interaction. The work presents, for example, the development of the pair connection at the heart of couple dance through a three-stage adaptation-molding-change model. This model is developed to deepen the contact between the dancer and the musician by providing practical exercises for it.

This thesis proposes that long-term and pedagogically organized dance playing activities develop the contact between dancers and musicians even more comprehensively. Thinking beyond the boundaries of forms of expression increases all forms of consensus and, in the long run, also affects the artistic and research content of the realm of folk dance and music.

Dance playing activities promote the overall well-being of the individual and at the same time strengthen the relevance of the wider folk dance and music community and continue in a lively and creative way the craftsmanship that has passed from generation to generation as a bodily legacy, strengthening the formation of a cultural identity that springs from folklore.

---

Keywords: folk dance, folk music, dance playing, pair-connection, presence, inclusion, interaction, bodily communication

# SISÄLLYS

|       |                                                                                     |    |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1     | JOHDANTO.....                                                                       | 7  |
| 2     | TUTKIMUSNÄKÖKULMA JA KESKEISET KÄSITTEET .....                                      | 11 |
| 2.1   | Fenomenologinen lähtökohta .....                                                    | 12 |
| 2.2   | Tilannesidonnaisuus .....                                                           | 13 |
| 2.3   | Turvallisemman tilan periaatteet .....                                              | 14 |
| 2.4   | Tanssisoiton tilannekuva vuonna 2022 .....                                          | 15 |
| 3     | LÄSNÄOLO, OSALLISUUS JA VUOROVAIKUTUS KONTAKTIN MUODOSTUMISEN YTIMESSÄ .....        | 17 |
| 3.1   | Läsnäolo.....                                                                       | 18 |
| 3.2   | Osallisuus.....                                                                     | 19 |
| 3.3   | Vuorovaikutus.....                                                                  | 20 |
| 4     | PARIYHTEYDEN PERIAATTEET KANSANOMAISESSA PARITANSSISSA .....                        | 22 |
| 4.1   | Mukautuminen, muovautuminen ja muutos .....                                         | 24 |
| 4.1.1 | Mukautuminen.....                                                                   | 25 |
| 4.1.2 | Muovautuminen .....                                                                 | 26 |
| 4.1.3 | Muutos .....                                                                        | 26 |
| 4.2   | Viejän ja seuraajan roolit paritanssissa .....                                      | 27 |
| 5     | PARINVÄLISEN KEHOLLISEN KOMMUNIKAATION TAVAT .....                                  | 30 |
| 5.1   | Orientaatiomuutos .....                                                             | 31 |
| 5.2   | Painonsiirron muutokset.....                                                        | 34 |
| 5.3   | Fyysinen ohjaaminen .....                                                           | 36 |
| 5.4   | Kehon signaali.....                                                                 | 38 |
| 5.5   | Auditiivinen signaali .....                                                         | 40 |
| 5.6   | Tanssikaava .....                                                                   | 41 |
| 6     | TANSSIJOIDEN JA MUUSIKOIDEN VÄLISEN KONTAKTIN HARJOITTAMISEN PEDAGOGINEN MALLI..... | 42 |
| 6.1   | Kehon ja mielen virittäytyminen käynnistää mukautumisen.....                        | 43 |
| 6.2   | Yhteistoiminnallisuus muovautumisen ytimessä .....                                  | 44 |
| 6.3   | Muuntelu ja sattumat ovat olennaisia muutosta tavoiteltaessa .....                  | 46 |
|       | Improvisaatio muutoksen keskeisenä menetelmänä .....                                | 47 |
|       | Leikkaa, liimaa ja järjestä tanssin osat uudelleen .....                            | 48 |

|                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
| Siirtymä eli "avain"-ajattelu .....     | 48 |
| Askelikon muuntelu lähtökohtana .....   | 49 |
| Liikerytmin muuntelu lähtökohtana ..... | 49 |
| Versiointi .....                        | 49 |
| Viennin muuntelu .....                  | 49 |
| 7 POHDINTA .....                        | 50 |
| LÄHTEET .....                           | 53 |
| LIITTEET .....                          | 60 |

# 1 JOHDANTO

*Sinä tanssit kuin rautalangalla,  
sua näytellä rahasta voisi,  
sulta puuttuvi ”imprensaario” vaan,  
niin onnesi varma oisi!*

*Sinä tanssit kuin rautalangalla,  
sinä vuoroin otat ja annat,  
sinä milloin heität mun helvettiin  
tai milloin taivahan kannat.*

*Sinä tanssaillet tapojen langalla  
ja houkuttain sinä horjut,  
mut juuri kun toivon sun putoovas,  
sinä punastut vaan sekä torjut.*

*Eino Leino (Sata ja yksi laulua 1898.)*

Ensimmäiset muistikokemukseni tanssisoittotapahtumista eli elävän musiikin ja tanssin yhdistävistä esitystilanteista tai spontaanisti toteutuvista jamitteluista juontavat 1970-luvun lopulle. Tuolloin kotipaikkakuntani Oulunsalon Nuorisoseurantalolla järjestettiin ajalle tyypillisesti runsaasti erilaisia vuodenkiertoon kiinnittyviä juhla- ja tanssitilaisuuksia. Lapsuudenvuosieni harrastustoiminnassa tanssi ja musiikki tapahtuivat toki samassa tilassa; näyttämöllä tai tanssisalissa ja vaikka nostalgian kulta on kehystänyt nuo hetket, koen tilanteiden vuorovaikutuksellisuuteen jääneen toivomisen varaa. Tuolloin oli tapana, että tanssi ja musiikki toteuttivat itseään ennalta harjoitellun mukaisesti ja tunnollisesti omilla raiteillaan. Usein kansantanssin esitystoiminnassa musiikki alistui säestämään, joka tuntui ”vapaata soittoa” vähempiarvoisemmalta. Muissa tilanteissa, kuten tanssisoitoissa, musiikilla oli valtaa olla tanssia voimakkaampi ja mahtavampi. Tässä asetelmassa tanssi sai tyytyä olemaan hilpeä ja kepeä seuralainen. Vuosikymmenten takaisissa lapsuudenkokemuksissa on luonnollisesti runsaasti muuttujia ja muistin hämärtämää tulkinnan väljyyttä. Perinteentutkimuksen emeritusprofessori Seppo Knuuttila kiteyttää nostalgian olevan kaikille tuttua katkeransuloista katsetta menneisyyteen, johon liittyy usein kaipausta, jopa menetystä (Löyttyniemi 2013). Välttämättä en niinkään kaipaa paluuta lapsuuden tanssi- ja soittotilanteisiin, joissa itselleni tärkeät ilmaisun keinot toteutuivat rinnakkain, mutta jokseenkin erillisinä. Onneksi voin ilolla todeta kansantanssin

ja -musiikin yhteyden muuttuneen tanssitaipaleeni aikana ja kokemuksieni mukaan ehdottomasti parempaan suuntaan.

Ammattiurani kansantanssin saralla käynnistyi 90-luvun alussa. Opinnot Oulun konservatorion tanssinopettajakoulutuksessa vuosina 1991–1995 sysäsivät liikkeelle kehon, mielen ja toimintakulttuurin muutosprosessin, joka on jatkunut tähän päivään saakka. Kansanmusiikin ja -tanssin ammattikoulutusten myötä ammattimaisten toimijoiden määrä Suomessa on lisääntynyt ja ilmaisun alat ovat lähentyneet toisiaan. Mestarikansantanssija ja tanssinopettaja Antti Savilampi aloitti 30-vuotta kestäneen yhtäjaksoisen tanssinopetustyön Sibelius Akatemian kansanmusiikin koulutuksessa syksyllä 1984. Savilammen mukaan eri kansantanssimuotojen hallinta toi uudenlaisen näkemyksen ja kokemuksen soittamiseen ja koko muusikkoisuuteen. ”Musiikin tuottamiseen kehittyi uusi osa-alue, kehollisuus, jonka tuloksena kasvoi tietoisuus eri tanssilajien tempoista, fraseerauksista, improvisaation käytöstä ja tanssia tukevasta soittotylistä. Soittaessa ainakin mielikuvituksissa myös keho tanssii oman soiton mukana.” (Liite1.)

Vähitellen tanssijoiden ja muusikoiden välille on syntynyt luontainen tarve jakaa hyväksi koettuja toimintatapoja ja yhteistä käsitteistöä. Tärkeintä kaikessa on ollut kasvanut halu ymmärtää toisia sekä tehdä ilmaisun rajoja ylittävää yhteistyötä. Tanssisoittoon erikoistunut pelimanni Timo Hukkanen erittelee esitysmusiikin ja tanssisoiton oivallisella tavalla toisistaan. Hänen mukaansa kansantanssin säestäjä keskittyy yksittäisten nuottien sijasta tanssin mukaan soittamiseen, jolloin tahdit etenevät tasaisesti ja oikean pituisina. (Korhonen ja Vilhonen 2022, 196.) Tanssijoiden ja muusikoiden välisen yhteistoiminnan positiivinen kehityskaari on valmis kasvamaan seuraaville tasoille nimenomaan tanssisoittotilanteessa tapahtuvan tanssijan ja muusikon välisen kontaktin syventämisen kautta. Häivytetään rajapinnat, mennään lomittain ja ollaan yhtä, ettei tulevaisuudessa tarvitsisi enää puhua tanssin ja soiton kohtaamisesta, vaan yksinkertaisesti tanssisoitosta.

Opinnäytetyöni tavoitteena on vahvistaa tanssijoiden ja muusikoiden yhteyttä siten, että rinnakkaisuus ja erillisyys hälventyisi ja tilalle syntyy lomittain toimimisen malli. Tanssija soittaa kehoaan ja muusikko toimii kaikissa käännteissä kehollisesti. Onnistuneimmillaan saavutetaan yhteinen aistikokemus, jossa rooliasetelmat ja instrumentit menettävät merkityksensä. Tämä opinnäytetyö pyrkii tarjoamaan pedagogisia ajatusmalleja käytännön työkaluja tanssisoitossa tapahtuvan vuorovaikutuksen edistämiseksi.

Kyetäkseni hahmottamaan parina viime vuosikymmenenä suomalaisen kansantanssin- ja -musiikin kommunikaatiossa tapahtunutta muutosta olen palannut lapsuudenkokemuksiin mm. seuraavien

kysymysten kautta: Kuinka paljon tanssisoittotilanteisiin sisältyi impulsiivista reagoitua toisiin? Tapahtuiko tanssijan ja muusikon roolirajojen ylittämistä? Asetettiin yhteisiä tavoitteita tanssisoittotilanteille tai jaettiin kokemuksia toimijoiden kesken? Riemukseni voin todeta, että jokaiseen edellä mainittuun kysymykseen voi tänä päivänä vastata myönteiseen ja proaktiiviseen sävyyn. Tanssijat ja muusikot ovat elävässä tilanteessa jo huomattavasti lapsuudenkokemuksiani lähempänä toisiaan, ja kehityksen jatkuessa saman suuntaisena, rajat ja roolit tulevat menettämään merkityksensä. Toivon tämän opinnäytetyön tarjoavan inspiroivia ajatuksia ja konkreettisia keinoja tanssin ja musiikin yhteyden lujittamiseen.

Tanssisoitossa on kaksi päätekijää; tanssi ja musiikki ja niiden välinen dialogi? Tässä on hyvä erottaa termi dialogi, joka tarkoittaa vuoropuhelua, laajemmasta ilmiöstä dialogisuus. Dialogi voi olla teknistä ja ennalta määriteltä. Dialogisuus edellyttää aina kääntymisen toista kohden, ja siinä on läsnä kuuntelemisen elementti. Puhetta tai kieltä siinä ei välttämättä tarvita ollenkaan. Pyrkimys dialogiseen suhteeseen on avautumista toiselle, toisen kokemukselle. (Buber 1947, 3.) Tässä työssä pyrin laajentamaan tanssisoiton dialogisuuden näkökulmaa myös kolmanteen ulottuvuuteen, toimintaympäristöön. Vuorovaikutuksen toteutuminen on aina myös tilannesidonnaista eli siihen vaikuttaa tapahtuman konteksti. Luvussa kaksi käsittelem tilanteen näkökulmaa siitä, kuinka oppiminen sosiaalistuu ympäröivään toimintakulttuuriin. Samassa yhteydessä käsittelem tanssisoiton tilannekuvaa vuonna 2022 ja nostan esiin turvallisemman tilan periaatteiden soveltuvuuden kansantanssin ja -musiikin tanssisoittotapahtumiin.

Kolmannessa luvussa avaan ihmisten väliseen kontaktiin vaikuttavia keskeisiä käsitteitä läsnäolon, osallisuuden ja vuorovaikutuksen teemojen kautta. Seuraavassa vaiheessa käsittelem pariyyhteyden eli viennin ja seuraamisen taitojen kehittymistä kolmivaiheisen mukautuminen-muovautuminen-muutos -mallin kautta. Tämä ajatusmalli on saanut innoituksensa dialogisuusfilosofian keskeisen hahmon Martin Buberin tietoisesti tulemisen kommunikaation ideaalista sekä eletyn kehon merkitystä painottavan Maurice Merleau-Ponty'n fenomenologiseen analyysiin kytkeytyvästä näkökulmasta, jossa olemme tulevaisuuteen projisoituvassa jatkuvassa muutosprosessissa (Buber 1947, 9–10; Parviainen 1998, 58).

Opinnäytetyöni empiirinen näkemys pohjautuu yli 25-vuotta kestäneeseen ammatilliseen toimintaan erilaisissa kansantanssialan yhteisöissä. Tutkimusnäkökulmani on fenomenologinen eli tarkastelen tanssia sisäisistä kehollisista kokemuksista käsin, tämän vuoksi kansanomaisen paritanssin viitekehys tarjoaa luontevan katsantokannan tanssin ja musiikin kommunikaatioyhteyden lujittamiseen.

Lähestyn tässä työssä toimijoiden eli tanssijoiden ja muusikoiden yhteispeliä pariyhteyden lainalaisuuksien lähtökohdista. Työni keskeinen kysymys on: kuinka tanssin ja musiikin vuorovaikutusta voi opettaa hyödyntämällä jo hyväksi havaittuja paritanssin kehollisia kommunikaatiokäytänteitä? Viidennessä luvussa käsittelen näitä käytänteitä esittelemällä kuusi erilaista pariyhteyden tapaa. Jokaisen tavan yhteyteen olen kehittänyt myös esimerkkiharjoitteen, jolla kyseistä kommunikaation mallia voi harjoitella käytännössä. Luvussa kuusi opinnäytetyöni teemat yhdistyvät lopulta tanssijoiden ja muusikoiden kontaktia vahvistavaksi pedagogiseksi malliksi, joka soveltuu käytettäväksi kaikenlaisessa tanssin ja musiikin opetustoiminnassa. Martin Seligmanin PERMA-hyvinvointiteorian elementit antavat luontevan heijastepinnan työssäni esitellyille pedagogisille ratkaisuille. Tässä positiivisessa tanssin ja musiikin ilmaisurajat lomittavassa riippuvuussuhteessa molemmat osapuolet ruokkivat toisiaan, jolloin keskeisin tavoite, myönteisyyden kehän muodostuminen, toteutuu. Opinnäytetyöni pedagogisen ajattelun keskiössä on yhdenvertaisuuden tukeminen kaikessa toiminnassa, sen vuoksi yhteisen käsitteistön ja käytänteiden luominen kansantanssin ja -musiikin alalle on tärkeää.

Viimeisessä luvussa vertaan tanssisoittotapahtuman luonnetta esitystoimintaan tähtäävään tanssi- ja musiikkitoimintaan. Kiteytän huomioissani tanssisoiton erityisyyden ja esitän näkemyksiä siitä, kuinka tanssin ja musiikin harrastustoimintaan tulisi löytää uusia, yhdenvertaiseen vuorovaikutukseen pohjautuvia, muotoja. Tällä hetkellä tanssisoitto toteutuu pääosin festivaalien ja iltamien osana ja on luonteeltaan vapaata ja organisoimatonta. Näin kuuluukin olla. Silti uskon, että pitkäjänteisesti ja pedagogisesti organisoitu tanssisoittotoiminta voi kehittää tanssijoiden ja muusikoiden kontaktia entistä kokonaisvaltaisemmaksi. Rajat ja ilmaisumuodot ylittävä ajattelu lisää kaikkinaista yhteisymmärrystä ja vaikuttaa pitkällä tähtäimellä myös taiteellisiin ja tutkimuksellisiin sisältöihin.

Tässä opinnäytetyössä esitettyjen näkemysten tavoitteena on nostaa alamme merkityksellisyyttä ja vahvistaa kansanperinteestä ponnistavan kulttuuri-identiteetin muodostumista.

## 2 TUTKIMUSNÄKÖKULMA JA KESKEISET KÄSITTEET

*Mitä minä pelkään? Olenhan osa äärettömyyttä.  
Olen kappale kaikkeuden suurta voimaa,  
yksinäinen maailman miljoonien maailmojen  
keskellä,  
ensimmäisen asteen tähti joka sammui viimeiseksi.  
Elämisen riemu, hengittämisen riemu,  
olemassa – olon riemu!*  
Edith Södergran (Tulevaisuuden varjo 1972.)

Teatteriohjaaja Jouko Turkka kiteytti aikanaan kehollisuuden merkityksen näyttelijäntyössä kahteen sanaan: Liikkeestä liikkeelle! Historia on osoittanut tämän lähtökohdan toimivan erinomaisesti myös sosiaalisen tanssin ja musiikin omaksumismenetelmissä. Tiedot ja taidot siirtyvät osaajalta kohdeyhteisölle tekemisen kautta, eikä opettamisen metodeja ole tarpeen nostaa tietoiseen keskiöön. Musiikkikappale tai tanssi omaksutaan kansanomaisen orgaanisesti edeten vaihe vaiheelta siten, että liike ja ääni virtaavat progressiivisesti.

Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) uskoi vahvasti musiikin ja liikkeen yhteyteen: musiikkia ei voida irrottaa kehon liikkeistä ja rytmeistä. Hänen mielestään musiikkiin ovat tallentuneet kehon rytmit, ja musiikki on kehon täydellinen soiva kuva. Vähitellen rytmistä muodostui Jaques-Dalcrozen pedagogisen ajattelun kulmakivi:

Rytmi on se musiikin elementti, joka musiikin, kehon ja myös mielen yhteisenä tekijänä yhdistää ne toisiinsa. Rytmien avulla koko kehon organismi saadaan hereille, ja rytmisen liikkeen synnyttämät lihasaistimukset rikastuttavat aivoja. Rytmien tehtävänä on luoda yhteys myös ajattelun ja tunteen välille. (Juntunen 2011, 59.)

Kansanperinteen siirtäminen sukupolvelta toiselle perustuu usein yhteisölliseen oppimiseen, jossa ei pysähdytä oppimaan, vaan osallistuja soittaa, tanssii tai toimii itsensä asian ytimeen. Oulun yliopiston oppimisen ja koulutusteknologian tutkimusyksikön yliopistonlehtori Essi Vuopala kuvailee yhteisöllisessä oppimisessa ryhmän olevan vuorovaikutuksessa koko työskentelyprosessin ajan, myös roolitus oppijoihin ja opettajiin on hyvin joustava.

Yhteisöllinen oppiminen käynnistää oppimisen tärkeitä mekanisme, joita ovat esimerkiksi kysyminen, selittäminen, argumentointi, perspektiivin ottaminen ja työskentelystrategioiden seuraaminen. Ytimessä on siis yhteisöllisen ymmärryksen ja uuden tiedon tuottaminen aktiivisen vuorovaikutuksen siivittämänä. (Academy Of Brain 2021.)

Myös tanssisoittotilanteissa osaaminen karttuu yhdessä tekemisen ja toistamisen kautta. Tikapuumainen eteneminen perusliikkeestä vaativampaan suoritukseen hyödyntää ensisijaisesti kehollista oppimista. Kehoäly, lihasmuisti ja somaattiset aistimukset saavat näin niille kuuluvan mahdollisuuden edistää uuden asian omaksumista. Käsitteellistäminen ja analyysi tulevat mukaan vasta sitten, kun asia on kehollisesti hallussa.

Tämän opinnäytetyön pyrkimys on käynnistää tanssijan ja muusikon välisen kontaktin opettamiseen syventyvän pedagogisen mallin kehittäminen. Kansantanssin harrastamisen ja ammattilaisuuden kautta syntynyt vuosikymmenten kestänyt henkilökohtainen kokemussuhde käsiteltävään aiheeseen, toimii tässä yhteydessä sisältövalintojen ja näkemysten moottorina. Kansantanssin runsaasta tanssimateriaalista tämän työn keskiöön on valikoitunut kansanomaisen paritanssi, jossa kahden tanssijan välinen psykofyysinen kontakti, pariyhteys, on toiminnan vuorovaikutuksen perusta.

## **2.1 Fenomenologinen lähtökohta**

Tutkittavan aiheen omakohtaisuuden vuoksi kansanomaista paritanssia on luontevaa tarkastella nimenomaan fenomenologisesta tutkimusnäkökulmasta. Fenomenologinen perspektiivi lähestyy tanssia sisältäpäin, kun perinteisesti estetiikka tai antropologia tarkastelevat tanssia ulkoapäin. Tutkimuksen näkökulmasta tutkimuskohdetta ei ulkoisteta tai tarkkailla ulkopuolelta. Tutkija on osa tutkimuskohdetta ja tanssi tulee ymmärretyksi niin, että käsitteet syntyvät empiirisistä kokemuksista. (Parviainen 1994, 19.) Tämän opinnäytetyön tutkimusote perustuu yli 25-vuotta kestäneeseen ammatilliseen toimintaan erilaisissa kansantanssialan yhteisöissä. Pääasiallisena käytännön tutkimusalustana on toiminut Oulun ammattikorkeakoulun tanssinopettajakoulutus ja siellä kansantanssin pääaineopiskelijoiden kansanomaisen paritanssin opintokokonaisuudet. Empiiriseen näkökulmaani on vaikuttanut myös esimerkiksi opetustyö Nuorisoseurajärjestön Tanssitilo-ohjaajakoulutuksessa 2000-luvun taitteessa sekä työskentely kymmenissä kansantanssiryhmissä ja alan tapahtumissa eri puolilla Suomea.

Tanssintutkija Eeva Anttilan mukaan empiirinen tiede on tuottanut viime vuosina valtavasti tietoa siitä, miten ihmisestä tulee tietävä ja ajatteleva olento, joka on myös itse tietoinen tietoisuudestaan ja joka kykenee siten itsereflektioon ja itsensä kehittämiseen.

Näin filosofia, viisauden rakkaus, on saanut rinnalleen keskustelukumppanin, jos näin halutaan. Empiirisen tieteen ja filosofian vuoropuhelu rakentaa monitieteistä, toivottavasti entistä syvempää ymmärrystä ihmisenä olemisesta, ihmiseksi tulemisesta ja paremmasta ihmisyydestä. (Anttila 2011, 163–164.)

Fenomenologit pitävät ihmisen suhdetta maailmaan perustavanlaatuisena; ihminen on osa maailmaa. Ihmisenä oleminen on maailmassa-olemista. Mitenkään muuten ei voisi olla. On olemassa vain yksi maailma, jossa ihmiset ovat, vaikka kokemuksemme tästä maailmasta vaihtelevat. Maailmassa oleva ihminen on ensisijaisesti kehollinen. Keho on inhimillisen ymmärryksen olemassaolon perusta. (Parviainen 1994, 18.) Säännöllinen ja pitkäaikainen tanssiminen muuttaa ihmisen keholista olemista (Parviainen 1994, 51). Tässä työssä esitellyt näkemykset pohjautuvat pitkäjänteiseen tanssin ammatilliseen orientaatioon, jotka ovat sekä itsekoettuja että kollektiivisten oppimisprosessien tuloksena muotoutuneita. Vaikka käsiteltävä aihe keskittyy suomalaisen kansanomaisen paritanssin ilmiöihin, on kehollisten kokemusteni merkittävänä laajentajana ollut jo 1990-luvun alussa käynnistynyt ammatillinen yhteistyö ruotsalaisten, norjalaisten ja unkarilaisten tanssinopettajien kanssa. Ilman tiedonvaihtoa ulkomaisten kollegojen kanssa, olisi moni kehollinen oivallus jäänyt keskeneräiseksi ja lopulta ajan saatossa käsitteiksi kiteytyneet ajatukset toteutumatta.

## **2.2 Tilannesidonnaisuus**

Fenomenologisen katsantokannan lisäksi tanssisoittotilanteita on syytä havainnoida myös toimintaympäristön näkökulmasta. Oppiminen ja luovien ratkaisujen keksiminen tapahtuu kansantanssin ja -musiikin viitekehyksessä luontevimmin itse tilanteessa eli tekemällä ja osallistumalla. Osallistujien väliseen vuorovaikutukseen vaikuttaa merkittävästi tilannesidonnaisuus; missä ja miksi tanssi ja soitto tapahtuvat?

Yksi tilannesidonnaisen oppimisen teorian tai lyhennettynä situaatioteorian keskeisistä teeseistä on, että oppiminen on aina sosiaalistumista johonkin kulttuuriin. Osallistuessaan kulttuurin toimintaan yksilöt omaksuvat sen jäsenten arvoja, asenteita, uskomuksia, normeja ja toimintatapoja. (Tynjälä 2002, 128–129.)

Erityisesti käsityöammateissa mestari-kisälli-periaate sosiaalistaa oppijat prosessin alusta asti oman ammattialansa toimintakulttuuriin. Tällöin oppimisessa ei ole kyse pelkästään

tiedon siirtämisestä tai toisistaan erillisestä tietojen ja taitojen harjoittelusta, vaan osallistumisesta autenttiseen toimintaan ja tiettyyn kulttuuriin sosiaalistumisesta. (Tynjälä 2002, 132.)

Laven ja Wengerin mukaan oppiminen ei tapahdu pelkästään yksilön päässä, vaan yksilön ja yhteisön välisissä suhteissa, tämän vuoksi situaatioteoreettinen näkökulma tarkastelee oppimista koko toimintayhteisön näkökulmasta (Lave 1991;1997; Lave & Wenger 1991;1999). Oppiminen on Laven ja Wengerin mukaan prosessi, jossa oppija osallistuu yhteisöjen toimintaan, aluksi rajatulla vastuulla ja hiljalleen taitojen ja tietämyksen kehittyessä yhä kasvavalla vastuulla, ja saa lopulta aseman yhteisön täysivaltaisena jäsenenä. Tässä prosessissa oppija siirtyy hiljalleen toimintojen ”reuna-alueilta”, periferiasta, yhä kesemmälle kohti toimintojen ydintä. (Lave & Wenger 1991;1999.)

### **2.3 Turvallisemman tilan periaatteet**

Kansantanssin ja -musiikin tanssisoittotilanteet ovat parhaimmillaan erinomaisia itsensä ilmaisemiseen ja luovuuteen kannustavia oppimisympäristöjä. Lavatanssikulttuurin käytänteisiin verrattuna kansantanssin ja -musiikin toimintaympäristön väljät toimintaetiketit päivittyvät notkeasti kulloisenkin ajan tarpeita vastaaviksi. Hyvänä ohjenuorana tanssisoittotapahtumien järjestämisessä ovat esimerkiksi turvallisemman tilan lähtökohdat.

Turvallisemman tilan periaatteilla ja toimintatavoilla pyritään luomaan tila, jossa kaikki pyrkivät omalla toiminnallaan rakentamaan yhdenvertaista, kunnioittavaa ja avointa ilmapiiriä ja keskustelua ([www.SuomenYK-liitto/turvallinen\\_tila](http://www.SuomenYK-liitto/turvallinen_tila)). Kaikkien, kulloisenkin tapahtuman tilaan saapuvien, on keskeistä ymmärtää se, ettei mikään tila ole itsessään lähtökohtaisesti turvallinen tai turvaton. Tilan hengen, oli se sitten salliva tai suvaitsematon, luovat sen käyttäjät.

Tässä yhteydessä turvallisemman -sanaa käytetään tarkoituksenmukaisesti ilmaisemaan, että mikään tila ei voi olla täysin turvallinen kaikille. Kantava ajatus on se, että tilojen käyttäjät voivat yhdessä rakentaa ympäristön, jossa erilaisuus ei ole vain suvaittua, vaan kunnioitettua, juhlistua, tuettua ja puolustettua. Turvallisemmissa tiloissa saa olla vapaasti millainen haluaa, kunhan muistaa kunnioittaa myös muiden vapautta olla millainen haluaa. (Räsänen 2012,11.)

Kansanmusiikin ja -tanssin edistämiskeskus KEK julkaisi turvallisemman tilan periaatteet 4.1. 2022 ja suosittaa samalla jäsenjärjestöjään perehtymään asiaan omien tapahtumien järjestämisen yhteydessä. Kansanmusiikin ja -tanssin erityispiirteenä on toiminta eri-ikäisten kanssa eri rooleissa,

jolloin toimijoiden on ymmärrettävä roolien merkitys ja luotettava toiminta erilaisissa valta-asetelmissä. Periaatteet tähdentävät myös kuinka tärkeää on kunnioittaa toisen fyysistä ja psyykkistä koskemattomuutta sekä itsemäärättyä oikeutta. Avoimuuteen kuuluu halu kuunnella toisia ennakoluulottomasti. Lisäksi yhdenvertaisuuteen liittyy vastuullisuus olla tekemättä oletuksia esimerkiksi toisen sukupuolesta, taustasta tai perhesuhteista. ([www.kansanmusiikkikansantanssi.fi/turvallisesempi-tila/](http://www.kansanmusiikkikansantanssi.fi/turvallisesempi-tila/)) Tanssisoittotilanteille on luonteenomaista olla toisia lähellä ja kansanomaisen paritanssin pariyhteys perustuu kosketuskontaktiin. Tämän vuoksi on erityisen tärkeää, että kaikki osallistajat ymmärtävät turvallisemman tilan periaatteet ja suostuvat toimimaan niiden mukaisesti.

## 2.4 Tanssisoiton tilannekuva vuonna 2022

Tämän opinnäytetyön tavoitteiden kannalta on olennaista muodostaa tilannekuva kansantanssin ja -musiikki tämänhetkisestä toteutumisympäristöstä. Rajaalan laajaa tapahtumakenttää käsittelemään tilanteita, joissa tanssisoitto voi toteutua.

2020-luvun taite jää maailmanlaajuisesti historiaan koronapandemian runtelemana ajanjaksona. Vuoden 2019 alussa Aasiasta Eurooppaan levinneessä pandemiassa taudinaiheuttaja oli aiemmin tuntematon koronavirus SARS-CoV-2, joka aiheuttaa ihmisessä COVID-19-nimistä tautia. Pandemian alusta vuoden 2021 loppuun mennessä tauti tappoi maailmassa virallisten lukujen mukaan 5,94 miljoonaa ihmistä, mutta tilastollisten mallien perusteella kuolleisuuden on arvioitu nousseen kokonaisuudessaan 18,2 miljoonaan. (Wang jne. 2021.)

Paradoksaalista kokonaiskuvan kannalta on se, että kansantanssin- ja musiikin edistämiskeskusten toimesta juuri vuosi 2020 valittiin kansanomaisen paritanssin teemavuodeksi ([www.kansanmusiikkikansantanssi.fi/vuositeemat/](http://www.kansanmusiikkikansantanssi.fi/vuositeemat/)). Kansantanssin ja -musiikin yhteys erityisesti paritanssin osalta on kehittynyt ja lähentynyt Suomessa koko 2000-luvun alun tavalla, joka ansaitsi oman teemavuotensa. Maaliskuussa 2019 tämä lähentyminen pysähtyi lamauttavasti kaikilla rintamilla. Valtiohallinnon asettamat suojautumistoimenpiteet toivat arkeemme poikkeusolot, jonka tunnuspiirteitä olivat kasvomaskit, turvavälit, karanteenit, kokoontumisrajoitukset ja jopa tanssikiellot. Iltalehden otsikko 30.9.2021 kertoo tilanteen laajuudesta: *Hallituslähteet: Tanssikielto jatkuu, kunnes rokotuskattavuus ylittää 80 prosenttia* (Nurmi 2021).

Syksyllä 2022 pandemia ei ole edelleenkään ohi, mutta koronaviruksen diagnosointi ja hoitomenetelmät ovat varmentuneet ja ihmisten arki on alkanut normalisoitua. Kaikesta huolimatta lähes

kolme vuotta tapahtuma-alalla ja harrastustoiminnassa jatkunut intervallimainen vuoristorata jätti syvät jäljet mm. kohtaamiskulttuuriimme. Sosiaalisten tilanteiden vähäisyys ja fyysisen kohtaamisen puute synnyttivät suoranaisen läheisyysvajeen, jonka eheyttämiseen menee aikansa.

Pandemiasta toipuminen on erinomainen mahdollisuus ja eräänlainen uusi alku kansantanssin ja -musiikin yhteistoiminnalle. Voimme tarjota turvallisia tilanteita ja yhteisöjä ihmisille, jotka haluavat kokea psykofyysisemotionaalista yhteyttä liikkeen ja musiikin kautta. Toivottavasti tanssisoittotilanteista kehkeytyy uusi normaali, joka voi olla laajemmin tanssi- ja musiikkiyhteisöämme voimauttavaa toimintaa.

Tällä hetkellä tanssisoittoa voidaan katsoa tapahtuvan vapaana ja organisoimattomana toimintana osana kansantanssi- ja musiikkialan festivaalien ja tapahtumien ohjelmistotarjontaa. Iltatanssit, tanssimusiikkia soittavien yhtyeiden keikat ja spontaanit jamittelut ovat tärkeitä tanssin ja musiikin kohtaamisalustoja. Valtaosa näistä tilaisuuksista toteuttaa toki vielä esiintyjä-vastaanottaja-konserttikaanonia, jolloin kommunikaatio jää yhdensuuntaiseksi. Yhtye siis esittää keikkasettiään ja tanssinhaluiset vastaavat tähän toiminnallaan. Tästä oivasta mallista huolimatta tapahtumissa on vielä runsaasti mahdollisuuksia rakentaa yhteyttä ilmaisumuotojen välille. Erilaiset workshopit ja kurssit ovat erinomaisia mahdollisuuksia avata tanssisoiton näkökulmia. Siellä, missä järjestetään yhteissoittoa tai soitonopetusta, tulisi olla myös mahdollisuus tanssiin ja päinvastoin. Eikö jokainen tanssinopetus voisi olla soittajille mahdollisuus syventää musiikillista ymmärrystään kehollisuuden suuntaan?

### 3 LÄSNÄOLO, OSALLISUUS JA VUOROVAIKUTUS KONTAKTIN MUODOSTUMISEN YTIMESSÄ

*Ken kaipauksen sydämeensä joi, hän tekemättömätkin tehdä voi.  
Niin etäällä ei voisi milloinkaan kaks ikuisuutta olla toisistaan, ma linnunrataa etten rakentais,  
mi yhdistäis ne, —etten nähdä sais, niill' otsillaan on kirjoitettu mitä.*

*Ei mulle lännest etääll' ole itä.  
Ei vahvin muuri edessäni kestä,  
ei syvin kuilu askeltani estä.  
Ei salatuinkaan salaiseksi jää.  
Voin nähdä kuolemassa elämää.*

*Uuno Kailas*

*(ote runosta "Neljäs ulottuvuus" teoksesta Tuuli ja tähkä ynnä muita runoja 1922.)*

Kansantanssin ja -musiikin saumaton yhteispeli on lajin erityispiirre ja samalla myös sen elinehto. Kontakti tanssilattialla syntyy siitä, että pelataan samaa peliä eli soitetaan ja tanssitaan yhteistä kappaletta. Yhteyden ytimessä on kaikkien osallistujien kokonaisvaltainen psykofyysissosiaalinen osallisuus. Oppiminen on kansantanssin ja -musiikin viitekehyksessä myös usein luonteeltaan kollektiivista, jolloin oivallukset saavat sytykkeensä yhteistoiminnasta kulloisenkin yhteisön osallistujien välillä. Sosiaalisen oppimisen ilmiötä tutkiva Etienne Wenger kuvaa tällaisia oppimisympäristöjä käytäntöyhteisöiksi. Näissä yhteisöissä osallistuminen merkitsee sekä johonkin kuulumista että toimintaa ja tekemistä. Wengerin mukaan käytäntöyhteisöille on tyypillistä se, että ihmisten osallistuminen tunnustetaan osaamiseksi. (1998, 4–6.) Käytäntöyhteisön ytimessä on sitoutuminen toimintaan, ihmisten väliset suhteet, jaettu tieto ja neuvottelu yhteisestä yrittämisestä ja ponnistelusta (Wenger 1998, 85).

Onnistuneessa tanssijan ja muusikon kohtaamisessa saattaa olla runsaasti kirjoittamattomia oivalluksia: jokin ajoitus tuntuu juuri oikealta tai ääni ja liike ovat yhtäkkisesti saumattoman samaa. Yhteyden muodostumiselle, tuntemuksille ja niistä syntyville monisäikeisille kokemuksille saattaa olla vaikeaa löytää yhteisesti ymmärrettäviä käsitteitä. Musiikkikasvatuksen yliopistolehtori Katja Sutela kirjoittaa kehollisten kokemusten ylittävän taiteellisissa prosesseissa joskus kykymme sanallistaa niitä.

Aina kaikkea koettua, aistittua ja opittua ei pysty käsitteellistämään – on vain vahva tunne siitä, että on kokenut jotain erityislaatuista. Koetun käsitteellistäminen voi tulla myöhemmin. (2022, 68.)

Wengerin analyyseissä käytäntöyhteisöjä koossa pitävät voimat eivät useinkaan ole julkilausuttuja tai näkyviä, mutta jäsenten yhteinen ponnistelu voi luoda keskinäisen luottamuksellisuuden ilman, että se tunnistetaan, tai siitä keskustellaan tai lausutaan ääneen (1998, 84–85). Käytäntöyhteisöt mahdollistavat jäsenilleen merkityksellisyyden kokemuksia, toisaalta ne pitävät jäseniä kiinni noissa kokemuksissa (Wenger 1998, 84–85). Kontaktin muodostaminen on käsityötaito, joka edesauttaa merkityksellisyyden kokemista.

Seuraavaksi esittelen kolme toimivan kontaktin keskiössä olevaa ydinkäsitettä: läsnäolo, osallisuus ja vuorovaikutus. Nämä ovat toisiinsa kietoutuvia ja lomittuvia käsitteitä, jotka koen tärkeäksi eritellä sisällöllisesti toisistaan, jotta tanssijan ja muusikon välisen kontaktin vahvistamiseen on helpompi löytää pedagogisia ratkaisuja.

### 3.1 Läsnäolo

Esittävän taiteen harjoittamisessa ja erityisesti tilanteissa, joissa yksilöiden välinen kontakti ei toimi, palataan usein läsnäolon peruskysymysten äärelle. Saatetaan pohtia kuumeisesti esimerkiksi sitä, kuinka saa ankkuroitua itsensä juuri tähän hetkeen. Eckhart Tolle kuvaa läsnäolon olemusta syvällisesti menestyksekkäässä vuonna 1998 ilmestyneessä kirjassaan *Läsnäolon voima – Tie henkiin heräämiseen*.

Koko tarkkaavaisuutesi kohdistuu nykyhetkeen. Siinä ei ole hitustakaan haaveilua, ei ajattelua, muistelemista tai odotusta. Siinä ei ole jännitteitä, ei pelkoa, vain valpas läsnäolo.” (1998, 127.)

Kuinka läsnäolo ja keskittyminen liittyvät toisiinsa? Tilanteessa levottomasti käyttäytyvälle lapselle sanotaan usein, että ”keskity”, jolloin kiinnitetään huomio hänen ajatuksensa suuntaamiseen. Tolle puolestaan korostaa ajattelun ja mielen häivyttämistä läsnäoloa tavoiteltaessa.

Olet erossa olemisesta niin kauan kuin oma mielesi vie kaiken huomion. Kun asian laita on tällainen, et ole kehossasi. Mieli imee itseensä koko tietoisuutesi ja muuntaa sen mielen rihkamaksi, etkä pysty lopettamaan ajattelemista. Pakonomaisesta ajattelemisesta on tullut kollektiivinen sairaus.” (1998, 147.)

Perustavaa laatua oleva läsnäolotaitoihin liittyvä havainto on kehon kuuntelun ja ylipäättään kehollisten toimintojen, esimerkiksi hengityksen korostuminen (Klemola, 2015). Kehon kuuntelu tarkoittaa huomion suuntaamista omaan kehoon, kehollisiin tuntemuksiin, niissä tapahtuviin muutoksiin ja kehollisista kokemuksista nouseviin merkityksiin (Anttila, 2004). Kehotietoisuuden aktivoiminen osaksi arjen toimintoja edesauttaa kokonaisvaltaisen läsnäolon kokemista.

Kun keskität huomiosi mahdollisimman paljon kehoon, pysyt lujasti nykyhetkessä. Et eksy ulkopuoliseen maailmaan, etkä eksy omaan mielesikään. Sinulla on edelleen ajatuksia, tunteita, pelkoja ja haluja, mutta ne eivät saa sinua valtoihinsa. (Tolle 1997, 154.)

Usein läsnäolemisen harjoittaminen vaatii yksinkertaistamista, karsimista ja olennaiseen keskittymistä. Entinen opetusministeri Olli-Pekka Heinonen kirjoittaa Länsi-Suomen kolumnissaan paitsi jäämisen pelosta osuvasti: Olemmeko välineellistämässä kosketuksen toisiin ihmisiin ja elämään? Jäättykö aito yhteys ahneen halumme kovettamana? Vaihtuuko läsnäolo toisaalla oloon? Kun haalamme kaikki parhaat ratkaisut, emme saa lopulta mitään. (Heinonen 2022.)

Läsnäolotaitojen opetteleminen on samaan aikaan sekä huojentavaa että haastavaa. Mahdollisuus itsetutkiskeluun ja kuhunkin tilanteeseen asettumisen harjoitteluun on luonteeltaan omaehtoista ja itsestä riippuvaa. Tilanne ei siis vaadi muita, joihin verrata omaa toimintaa. Toisaalta tämä heijastepinnan puuttuminen voi olla joillekin läsnäolon harjoittamisen haastepuoli, eteenkin jos on sosiaalisesti muista riippuvainen. Kyky olla läsnä on siis perustavaa laatua oleva taito, joka vaikuttaa tässä luvussa myöhemmin käsiteltäviin osallisuuden ja vuorovaikutuksen teemoihin.

### **3.2 Osallisuus**

Osallisuus on eräänlainen sateenvarjokäsite tai synteesi, joka kokoaa näkökulmia ja lähestymistapoja erilaisista sosiaali-, terveys- ja käyttäytymisteorioista, jotka kukin vastaavat omista ja osin päällekkäisistäkin intresseistään siihen, miten hyvää elämää edistetään (Isola & Kaartinen & Leemann jne. 2017, 9). Huolimatta siitä, että osallisuuden käsite on toistaiseksi liittynyt näkyvästi sosiaali- ja terveystalouden yhteyteen, haluan korostaa osallisuutta tukevien tekijöiden ymmärtämisen merkitystä toimivien käytäntöyhteisöjen muodostumisessa.

Osallisuuden kuuluu oleellisesti yksilön toiminta osana yhteisöä. Luvussa 2. käsitellyssä turvallisemman tilan ympäristössä jokaisella on lupa ilmaista tunteitaan ja mielipiteitään. Selkeästi jäsennyt oma paikka yhteisön jäsenenä luo tunteen yhteenkuuluvuudesta ja lisää yksilön ihmisarvoa huomattavasti.

Osallisuus toteutuu, kun kaikki voivat vaikuttaa ja elää tasa-arvoisesti ja toisiaan kunnioittavasti eikä ketään jätetä yksin. Toimintaa kuvaa hyvin pyrkimys demokraattisuuteen, aktiiviseen vuorovaikutukseen ja tärkeäksi koettujen asioiden rehelliseen ilmaisemiseen. Osallisuus vaatii ryhmän jäseniltä ja ryhmän vetäjiltä aktiivista vuoropuhelua ja tässä yhteydessä on myös tärkeää ymmärtää yksilön vastuu omista ajatuksista, tunteista ja teoista. (Kivimäki & Koivu 2012, 16–18.)

Vaikka osallisuus syntyy vuorovaikutussuhteissa, siihen tarvitaan myös väljyyttä, vapautta etäännyä välittömästä vuorovaikutuksesta, osallistumisen ja tunteiden maailmasta. Osallisuus on siten myös epäkronologista liikkumista menneen, nykyisen, tulevan ja utopian välillä. (Isola & Kaartinen & Leemann jne. 2017, 19.)

### 3.3 Vuorovaikutus

Vuorovaikutus kuuluu elimellisesti edellä kuvattuun osallisuuden kokemiseen. Koen kuitenkin vuorovaikutuksen liittyvän ihmisten väliseen kommunikaatioon siinä, missä osallisuus käsittää laajemmin ympäristön, yksilöiden teot ja aktiivisen toiminnan yhteisten arvojen eteen. Vuorovaikutus on eräänlaista vastavuoroisuuden praktiikkaa, jossa molemmat vuorovaikutuksen osapuolet tuovat yhteiseen tilanteeseen jotain sellaista, mikä vaikuttaa molempiin (Klemola & Talvio 2017, 12). Vuorovaikutukseen liittyy taitoja, joita jokainen voi opetella. Osallisuus on puolestaan laajempi yhteisöllinen kokemus, jonka lujittamiseen tarvitaan tunne- ja vuorovaikutustaitoja.

Yhdysvaltalainen psykologi Thomas Gordon (1918–2002) on yksi vuorovaikutustaitojen opettamisen pioneereista. Hän kehitti tunne- ja vuorovaikutustaitojen mallin (1974/2006), jonka avulla yksilö voi syventää sosioemotionaalista oppimista toimivan vuorovaikutuksen edistämiseksi (Klemola & Talvio 2017, 98). Gordonin vuorovaikutusmallin mukaisesti hyvän vuorovaikutussuhteen työkaluihin kuuluvat itsensä ilmaisemiseen ja ongelmaan tarttumiseen liittyvät *minäviestit*. Minäviestien avulla ilmaistaan omia ajatuksia, tunteita, tarpeita, arvostuksia, käsityksiä, toiveita ja haluja. Minäviestien käyttö ilmentää sitä, että ihminen ottaa itsensä todesta ja kunnioittaa kokemuksiaan (Klemola & Talvio 2017, 103).

*Kuuntelun taidot* avaavat tietä empatialle ja lisäävät ymmärrystä toisesta ihmisestä ja hänen kokemuksistaan. Se on kykyä antaa toiselle rauha kertoa asiansa niin kuin hän haluaa sen ilmaista. Kun viestin lähettäjä kokee olevansa päähenkilö, hän kokee toimijuutta, osallisuutta ja vastuuta keskustelussa. Kuunneltaessa asetutaan toisen ihmisen asemaan, pyritään näkemään asia hänen silmin. Asenne on toista kunnioittava ja toista halutaan ymmärtää – siksi kuunnellaan aktiivisesti. (Klemola & Talvio 2017, 107–110.)

Kompastuskivet ovat Gordonin ajattelun mukaan ei-hyväksyvää, vuorovaikutusta tukahduttavaa kieltä, jossa toisen ongelmaa väheksytään tai hänen olonsa sivuutetaan. *Kompastuskivien välttämisen* onkin tärkeä osa vuorovaikutustaitoja, koska silloin esimerkiksi määräilyn, varoittelemisen, luennoimisen, tuomitsemisen tai arvostelemisen sijaan panostetaan toisen osapuolen näkemysten kunnioittamiseen. (Klemola & Talvio 2017, 113–117.)

*Molemmat voittavat* -menetelmässä ongelmanratkaisua lähestytään molempia osapuolia tyydyttävän ratkaisun löytämiseksi. Siinä ei sanella eikä jyrätä omaa asiaa läpi, vaan otetaan todesta niin omat kuin toistenkin toiveet ja tarpeet. Lopputuloksena on hyvän ratkaisun lisäksi saada kokemus kuulluksi tulemisesta, jolloin molemminpuolinen kunnioitus kasvaa. (Klemola & Talvio 2017, 122.)

## 4 PARIYHTEYDEN PERIAATTEET KANSANOMAISESSA PARITANSSISSA

Tässä luvussa käsitellään pariyhteyden taustalla olevia ilmiöitä ja määritellään kansanomaisen paritanssi 2020-luvun kansantanssin viitekehyksessä. Esittelen myös paritanssitilanteessa ilmeneviä kehollisen kommunikaation periaatteita kolmitasoisen mukautuminen-muovautuminen-muutos -mallin avulla. Lisäksi avaen pariyhteyden ytimessä olevia viemiseen ja seuraamiseen liittyviä käsitteitä sekä kiteytän viejän ja seuraajan roolien erityispiirteitä.

Paritanssin kommunikaation ydin on viennin ja seuraamisen muodostamassa vuoropuhelussa. Tanssinopettaja Anssi Kirkonpelto konkretisoi viennin ja seuraamisen ilmiön omassa paritanssin ilmiöihin pureutuvassa nettiblogissaan fysiikan laeista tutun inertian määrittelyn kautta. Massallisella kappaleella on taipumus vastustaa liiketilan muutosta (Inertia). Parityöskentelyssä tämä koe-taan vienti- ja seuraamisilmiönä. (Kirkonpelto)

Joseph DeMers puhuu swing ja blues -tanssien opettamiseen luodussa Frame Matching -menetelmässä pariyhteydestä (partner connection) (2012, 71). Olen kiintynyt tähän käsitteeseen, koska se kiteyttää yhteen sanaan kahdenvälisen kehollisen kommunikaation. Tässä opinnäytetyössä pariyhteys tarkoittaa kahden tanssijan välistä molemminpuolista kehollista vuorovaikutusta. Miksi ei sitten puhua viennistä ja seuraamisesta (vise), joka on sosiaalisen paritanssin kentällä yleisesti käytetty yhtälö? Kirkonpelto tunnistaa blogissaan vientiseuraamisen käsitteen ongelmallisuuden: Ajantasaisempi nimitys tälle ilmiölle olisi kommunikaatio tai vuorovaikutus, sillä vienti-seuraamista-pahtuma eli vise, ei ole koskaan pelkkä yksinpuhelu (Kirkonpelto). Viemisen ja seuraamisen käsitteet, kuten ne tyypillisesti ymmärretään, kuvaavat hieman suppeasti ja tanssijoiden kehollista osallisuutta rajoittavasti tanssitilanteessa tapahtuvaa kommunikaatiota. Lisäksi kahden tanssijan välinen kommunikaatio jakautuu tässä kahdeksi erilliseksi käsitteeksi, joka ei edistä molemminpuolista ja tasa-arvoista mahdollisuutta vaikuttaa tanssilattialla tapahtuvaan kommunikaatioon. Saksalaiseen yhteiskuntatieteilijä Henning Eichbergin esitykseen pohjaten Petri Hoppu (2019, 24) luonnehtii paritanssissa ihmisruumiin jatkuvan toiseen aikaansaaden kokonaisuuden, joka on suurempi kuin osiensa summa ja muodostaa näin paritanssin uuden, itsenäisen yksikön.

Toimiva pariyhteys antaa mahdollisuuden laajentaa tanssijoiden välistä vuorovaikutusta myös musiikin suuntaan ja lopulta koko ympäristön osallistamiseksi kommunikaatioon. Tällöin toimijoiden kontakti laajenee jo eräänlaiseksi kolmiyhteydeksi.

Tanssinopettajat Paula Kettu ja Jutta Wrangen käsittelevät kansanomaisen paritanssin harjoittamisen kulttuuria ja mm. käsitteen muotoutumista historian saatossa Yamk-opinnäytetyössään Hivutaudu ja hytky! (2021). Heidän mukaansa kansanomaiset paritanssit nimitys tulee ruotsin sanoista *folklig dans* ja ne esiintyvät yleisimmin kansantanssi- ja seuratanssilajien sisällä (2021, 11–12). Kansanomainen paritanssi-nimi on kokemuksemme mukaan tullut pikkuhiljaa kansantanssialle ja vakiintunut käyttöön lajin harrastajien keskuudessa vahvemmin vasta 2010-luvun loppupuolella (Kettu & Wrangen 2021, 36).

Kansanomainen paritanssi koostuu tanssityyliltään erilaisista tanssilajeista, jotka puolestaan sijoittuvat paritanssin kentällä useamman tanssilajin alle kuten: polska, valssi, polkka, sottiisi, jenkka, hambo, hamburska, masurkka ja uusimpana tulokkaana polketti, joka on eriytynyt omaksi polkan tanssimisen alalajikseen. (Kettu & Wrangen 2021, 19–24.)

Pyrkimykseni on tarkastella tanssiparin välistä kehollista vuorovaikutusta fenomenologisten periaatteiden mukaisesti sisäisistä tuntemuksista käsin, koska kansantanssialan kirjallisuudessa aiheen käsittely on vähäistä, jollei olematonta. Arkistoihin kerätyissä tanssimuistiinmerkinnöissä kuvataan harvoin parin välistä kontaktia, koska perinteenkerääjien asema 1800–1900-lukujen vaihteessa oli pääosin tilannetta ulkoa päin tarkkaileva. Silloin tällöin kirjoituksissa saatetaan mainita ote, joilla parit pitävät kiinni toisistaan, mutta kehollisen kommunikaation näkökulma puuttuu lähes kokonaan. Seuraavassa esimerkissä Väinö Nieminen kuvaa Kinkkaa -nimistä tanssia Jämsässä vuonna 1923:

*Kinkkaa tanssitaan siten, että toinen ottaa toisen polvitaipteen kiinni ja kohottavat toinen toisensa jalan ylös. Sitten sitä tanssitaan. Ei tanssita soiton, vaan laulun mukaan.* (SKS, Kansanrunousarkisto Nieminen, Väinö 392. 1923.)

Niemisen niukka kuvaus havainnoi Kinkkaan tanssimisen osuvasti ja siten, että muistiinpanon pohjalta tanssia on mahdollisuus kokeilla. Ottaa-verbillä kuvattu tanssiote jättää pari yhteyden toteuttamiseen runsaasti tulkinnan mahdollisuuksia, mutta tavallaan innostaa suoraviivaisuuteen. Etnomusikologi Felix Hoerburger nosti esiin vuonna 1968 keskeisen näkökulman kansantanssin tai traditionaalisten tanssin muotojen tutkimukseen. Hän käyttää käsitettä kansantanssi ”ensimmäisessä eksistenssissään eli ilmenemismuodossaan” (folk dance in its first existence), tällöin puhutaan tanssin alkuperäisestä olemassaolosta kentällä erottamattomana osana ihmisten arkea. Tämän vastapoolina on tanssi ”toisessa eksistenssissä” (folk dance in its second existence), joka käsittää tanssin uudelleentulkinnat. Toisessa eksistenssissä näyttäytyvät luonnollisesti tanssin esittävät muodot, mutta siihen kuuluu myös tanssin opettaminen irrotettuna alkuperäisestä ympäristöstään.

(1968, 30–31.) Perinteenkerääjien muistiinmerkinnöistä kansantanssijulkaisuihin päätyneet tanssiohjeet asettuvat jämäkästi Hoerburgerin määrittelemään toiseen eksistenssiin. Tanssit kuvataan ulkoisten elementtien eli kuvioiden, tanssivuorojen ja askelten näkökulmasta, jolloin tanssimateriaali representoituu jo lähtökohtaisesti irti omakohtaisten kehollisten kokemusten vaikutuspiiristä.

#### 4.1 Mukautuminen, muovautuminen ja muutos

Myöhäisfilosofiansa *Cartesianische Meditationen* -teoksessa (1931) Husserl esitteli ”geneettisen fenomenologian idean”, jonka mukaan asiat eivät ilmene yhdessä hetkessä, välittömänä passiivisena ja intuitiivisena kokemuksena (Husserl 1950b, 34–38). Ilmiön olemus alkaa paljastua meille toiminnallisuuden ja kinestesian avulla, vähitellen jos-niin-rakenteen kautta. Jokainen askel on reflektiivinen askel, jota ei suinkaan ohjaa toimijan päämäärätietoinen tavoite vaan ilmiön ilmenemisen luonne. (Parviainen 2006, 50.)

Kuten kaikki tanssiminen, myös paritanssi elää jatkuvasti muokkautuvista prosesseista, joita voi jäsentää ohjailemalla kommunikaation motiiveja. Toimiva pariyhteys mahdollistuu, kun ihminen hahmottaa omat kehollisen kohtaamisen tavat. Dialogisuusfilosofian keskeinen hahmo Martin Buber (1947, 8–9) kirjoittaa kolmesta erilaisesta tavasta nähdä ihminen edessämme tai kohdata mikä tahansa objekti. Tarkkailija (observer) kiinnittää huomion yksityiskohtiin ja piirteisiin, joista tarkkailija pääättelee, mikä tai mitä tarkkailtava kohde on. Katsoja (onlooker) katselee kohdettaan vapaasti eikä anna muistilleen tehtäviä. Kuten tarkkailijakin, hän pitää kohteen erillisenä itsestään ja elämästään. Buberin määrittelemä kolmas kohtaamisen tapa on tietoiseksi tuleminen (becoming aware). Tietoiseksi tulemisen kohde voi olla elollinen tai eloton, ulkoinen tai sisäinen hahmo. Tällaisessa kohtaamisessa kohde astuu elämäni, osoittaa sanomansa suoraan minulle ja lakkaa olemasta minusta irrallinen objekti. Siitä tai hänestä tulee osa minua, koska en voi ohittaa häntä. (Buber 1947, 9–10.)

Paritanssin kommunikaation ideaali on Buberin kuvaama tietoiseksi tuleminen. Seuraavaksi käsitelen parinvälisen kontaktin muodostumista ja tietoiseksi tulemistä kolmen eri kehollista toimintaa ohjaavan motiivin kautta: mukautuminen, muovautuminen ja muutos. Mukautuminen on toiminnan käynnistävä ja vuorovaikutukseen virittävä taso, joka kietoutuu tanssiin kutsuun ja siitä seuraaviin

demokraattisesti muotoutuviin sopimisen tapoihin. Muovautumisessa kontakti syvenee ja osallistujat alkavat toimia orgaanisesti yhtenä kehona tai yksikkönä. Muutoksen tasolla osallistujat ovat valmiit leikittelemään ja haastamaan toisiaan sekä tutkimaan ja venyttämään yhteyden reunaehtoja.

#### 4.1.1 Mukautuminen

Kansanomainen paritanssi pyrkii hyödyntämään ensisijaisesti eletyn kehon lähtökohtaa, jolloin tanssijat vastaavat kysymykseen: miltä keho tuntuu? Max Schelerin mukaan kehoa voidaan lähestyä ainakin kahdesta eri näkökulmasta: elettyä kehona ja objektikehona (1973, 399). Objektikeho on kehon tarkastelua esineenä, sillä on tietty rakenne: luusto, lihakset, verenkiertoelimet jne... Tämä on se keho, jota fysiologia tutkii ja jonka rakennetta voimme opiskella anatomian kirjoista. Oma sisäinen kokemuksemme kehosta ei käsittele kehonosia esineiden tavoin, vaan elämme kehonosamme ja kehon aktuaalisen olemisen. Kokemuksemme kehosta on aina eletyn kehon kokemus. (Parviainen 1994, 40.) Pariyhteyden muodostuminen käynnistyy *mukautumalla* toisen kehoon. Tässä pyrimme rakentamaan käsityksen oman eletyn kehomme kautta kanssatanssijan eletystä kehosta. Mukautuminen on kehollisten kysymysten vaihe, jossa tanssijan pääasiallinen tavoite on kartoittaa kanssatanssijan keho. Mukautuminen käynnistyy jo tanssiin haussa.

Miesten tanssinhaussa on monia eri tapoja, tässä muutamia esimerkkejä, joita itselleni on käytetty lavalla: Osa hakijoista kysyy ”Saanko luvan?”, toiset kumartavat ja katsovat silmiin eivätkä sano sanaakaan. Osa taas vastaavasti ojentaa pelkän käden ja ottaa katsekontaktin... ruuhkaisessa tanssipaikassa itselleni mieleinen haku on kysymys, katse ja käden ojennus. Silloin välttyy epäselviltä tilanteilta. (Multanen 2013, 28.)

Sosiaalisen tanssin etiketissä vuorovaikutus käynnistyy tanssiinkutsusta, jossa katsekontakti toimii yhteistoiminnan avaimena ja luottamuksen osoituksena. Katseen välityksellä solmitaan sopimus lähelle päästämisestä ja annetaan lupa kosketukseen. Käsien tunnusteleavan kosketuksen kautta alkaa tutustuminen toisen kehoon. Mukautumisvaiheen kysymyksiä voivat olla esimerkiksi: Miltä toisen iho, lämpötila ja kehon paino tuntuvat? Mitä toimintaa kanssani tanssivan kehon mittasuhteet saavat aikaan minussa? Kuinka tanssija kannattaa kehoaan ja millainen on hänen luontainen varhaisen painopisteensä? Miten käsien ja jalkojen yhteys linkittyy kehon keskusta tai kuinka lantio asettuu vertikaalisuunnassa suhteessa rintakehään ja päähän? Miten parini hengitys on läsnä liikkeessä?

Mukautumisessa luodaan pohja tulevalle toiminnalle ja siksi se on pariyyhteyden muodostumisessa haastavin vaihe. Kehollisen yhteyden tavoittaminen voi myös olla pitkäkestoinen jakso, jos parin osapuolten kinesteettinen kokemuspohja eroaa merkittävästi toisistaan. Mukautumisvaiheen onnistumista edesauttaa luvussa 3. käsiteltyjen läsnäolon ja osallisuuden merkitysten ymmärtäminen sekä aktiivinen toimiminen näiden toteutumiseksi.

#### 4.1.2 Muovautuminen

Kinesteettinen aisti muodostuu proprioseptiivisten, vestibulaaristen ja haptisten järjestelmien kautta. Yhdessä nämä kolme järjestelmää auttavat meitä toimimaan ja navigoimaan ympäristössämme, aistimaan asentoa ja liikettä sekä tunnistamaan ja vastaamaan kehollisia impulsseja. Kinesteettinen aistin avulla kykenemme osallistumaan taitoa vaativiin liiketoimintoihin, kuten tanssiin. (Brodie & Lobel 2012, 61-62.) Kun kaksi kehoa kohtaa ja mukautuminen on tuottanut käsityksen parin kehosta, käynnistyy pyrkimys ymmärtää kanssatanssijan kinesteettisyyttä. Aletaan *muovautumaan* yhteiseksi kehoksi. Tanssintutkija Petri Hoppu kirjoittaa kahden tanssijan yhteydestä analysoidessaan Hambon tanssimista:

Parin osapuolet liikkuvat yhdessä, jolloin heidät voidaan nähdä tavallaan yhtenä tanssivana ruumiina. Tanssijat koskettavat toisiaan ja tulevat kosketetuksi, liikkuvat yhdessä ja tulevat liikutetuiksi. Reversibility luo syvän yhteyden, joka muuttaa kaksi yksilöä yhdeksi. Tanssijoiden herkkä vuorovaikutus sekä intiimi tanssiasento mahdollistavat intensiivisen ja virtaavan kokemuksen, jota ei voi tavoittaa yksin tanssimalla. (2013,13.)

Muovautumisessa syntyvä vuorovaikutus toteutuu siis pariyyhteyden kautta. Yksi paritanssin keskeisistä tavoitteista toteutuu, jos muovautuminen onnistuu ja kaksi muuttuu Hopun edellä kuvamalla tavalla yhdeksi.

#### 4.1.3 Muutos

Pitkällä kehollisen kommunikaation taidoissa olevilla tanssijoilla mukautumisen vaihe on lyhyt ja myös muovautuminen tapahtuu suhteellisen nopeasti. Näin pariyyhteyden lujittamiseksi mukaan voidaan vielä ottaa *muutoksen* tarjoamat mahdollisuudet. Tällä parinvälisen kommunikaation edistyneimmällä tasolla osapuolet pyrkivät omalla toiminnallaan saamaan aikaan hienoista muutosta ja

näin pitävät vuorovaikutuksen elävänä. Tunnistamme, että kaiken tyyppisessä keskustelussa argumentit, suunnan muutokset sisällössä ja vastalauseet pitävät yllä vuorovaikutuksen liekkiä. Samanlainen muutokseen pyrkivä prosessi on myös pariyyhteyden ytimessä.

Maurice Merleau-Ponty'n fenomenologinen analyysi painottaa eletyn kehon merkitystä ja kirjoittaa ettei mikään olemassaolo määrity lopullisesti itsessään, vaan olemme tulevaisuuteen projisoituvassa jatkuvassa muutosprosessissa. Tehdyt päätökset ja valinnat elämässä muokkaavat meitä, meistä tulee sellaisia, joita olemme tekemiemme valintojen kautta. Siksi kehon muutosprosessi ei sisällä vain biologisia muutoksia, vaan kaikki eletyn kehon muutokset. (Parviainen 1998, 58.)

Tämän vuoksi muusikon ja tanssijan välistä kommunikaatiota vahvistettaessa tulee kiinnittää huomio edellä mainittuihin kolmeen tekijään: Mahdollistamalla osallistujien mukautuminen, tukemalla musiikin ja tanssin yhdeksi muovautumista sekä tunnistamalla ja kannustamalla muutoksen toteutumista tanssisoittotilanteessa. Luvussa 6. esittelen pedagogisen mallin, jossa on käytännön lähtökohtia tanssijan ja muusikon välisen kontaktin harjoittamiseen.

## **4.2 Viejän ja seuraajan roolit paritanssissa**

Tanssintutkija Petri Hoppu kirjoittaa artikkelissaan 'Kansantanssin hankala sukupuoli' ruotsalaisen Philochoros-ryhmän vaikutuksesta kansantanssin esitystoiminnan ihanteisiin ja sukupuolen representaatioon. Pohjoismaisessa kansantanssiliiikkeessä esitysten ja yleisten tanssitilaisuuksien kaltaiset toistuvat käytännöt rakensivat edelleen miesten ja naisten välisiä rooleja, mutta pohjalla vaikutti aina heteroseksuaalinen matriisi (2014, 40).

Keskeistä paritanssin kommunikaatiossa on se, että miehen ja naisen suhde ilmenee paritanssissa toisiaan täydentävänä. Philochoroksen esityksissä sukupuolen ja kansakunnan välinen suhde tulee esille ruotsalaisen talonpojan ideaalin ja kansakunnan esittämisessä, jossa korostuvat yhdenmukainen ja yhteisöllinen toiminta, mutta paikoin myös miehinen voima ja taito, "hypermaskuliinisuus". (Hoppu 2014, 36–37.)

Paritanssien kulttuurinen konteksti viimeisen sadan vuoden aikana Suomessa on perustunut käsitykseen siitä, että paritanssi on ollut osaltaan tapa tutustua vastakkaisen sukupuolen edustajiin. Näin ollen roolit ja toiveet viejälle ja seuraajalle – miehelle ja naiselle ovat olleet tiukemmissa raameissa kuin nykypäivänä. Nykyään tilanne on toinen. Paritanssitilanteissa pyritään puhumaan viejistä ja seuraajista, jotta totutut heteronormatiiviset roolit irrottautuisivat sukupuoleen asetetuista vaatimuksista. (Heikkinen 2018, 14.)

Huolimatta siitä, että paritanssin vuorovaikutusyhtälössä tanssijat jaotellaan viejiin ja seuraajiin, on tässä asetelmassa erityistä Hopun edellä korostama parin osapuolten toisiaan täydentävä suhde. Kyseessä ei ole yhdensuuntainen valta-asetelma tai asettuminen eriarvoisiin statuksiin, vaan molemminpuolinen pyrkimys mahdollisimman kokonaisvaltaiseen vuoropuheluun; pari yhteyteen. Tanssijat eläytyvät toisen kehon kokemuksiin omien kekokokemusten kautta. Tanssintutkija Jaana Parviainen kirjoittaa *kinesteettisen empatian* monisäikeisestä käsitteestä kirjassaan Meduusan liike (2006) seuraavasti:

Kinesteettinen eläytyminen tekee mahdolliseksi toisen kehon liikkeen ymmärtämisen oman kehon kinesteettisen kartan avulla. Emme vain näe ruumiiden liikkuvan vaan voimme ymmärtää toisen liikkeitä eläytymällä toisen kehon topografiaan. Eläytymällä oman kehon kartan avulla toisen kehon liikkeisiin huomaamme kehon topografian eroavaisuudet ja yhtäläisyydet. Voimme ”tuntea” muiden kehojen liikkeitä kehomme topografiassa, vaikka emme liikkuisi. (2006, 103.)

Kinesteettisen eläytymisen näkökulma on erinomainen lähtökohta myös tanssijan ja muusikon välisen vuorovaikutuksen vahvistamisessa. Tanssisoittotilanteessa liike ja ääni asettuvat toistensa vaikutuspiiriin muodostaen kohtaamisesta juuri niin ainutlaatuisen kuin siihen osallistuvat toimijat ovat.

Pariyhteys muodostuu kahden yksilön välille, joita käsitellään seuraavaksi viejän ja seuraajan roolien lähtökohdista. Pariyksikössä *viejä* asettuu rinnakkaisissa otteissa vasemmalle puolelle ja aloittaa kansanomaisille paritansseille tyypillisesti askeleet vasemmalla jalalla. Viejä rakentaa tanssin alati muuttuvaa askelten ja kuvioden kudosta yhdessä seuraajan kanssa. Viejän tehtävä on ehdottaa tilallisten reittien navigointia ja näin ollen vastata parin turvallisuudesta. Hän on useimmiten liikeimpulssien ensisijainen ehdottaja ja siksi viejän kehollinen ajattelu sekä toiminta on tilanteen aikajanalla luonteeltaan mieluummin ennakoivaa kuin reaaliaikaista. Tanssinopettaja Laura Riva kirjoittaa taitavan viejän aina myös seuraavan impulssiensa aikaansaannoksia, jolloin viejä ei ole koskaan sataprosenttisesti pelkästään viejä, vaan onnistuneeseen kommunikaatioon vaikuttaa myös simultaaninen kyky seurata (Riva 2017). Kansantanssiperinteessä miespuoleinen tanssija on asettunut ensisijaisesti viejän rooliin.

Paritanssissa *seuraaja* asettuu rinnakkaisissa otteissa viejän oikealle puolelle ja aloittaa askeleet pääsääntöisesti oikealla jalalla. Tästä asetelmasta on käytännön myötä vakiintunut ’paritanssijalat’-käsite, joka tarkoittaa rinnakkain käynnistyvän tanssin aloittamista parin ulommaisilla jaloilla eli viejän vasemmalla ja seuraajan oikealla jalalla.

Tanssitilanteessa seuraaja vastaa toiminnallaan viejän viestittämiin impulsseihin. Seuraaja on aktiivinen pelinrakentaja, joka vastaa ympäriltä tuleviin viesteihin ajoituksellisesti mieluummin hieman jälkijättöisesti kuin ennakoivasti. Onnistuneessa vuorovaikutustilanteessa seuraajalle jää aikaa koristella tanssia erilaisin elein ja tyylittelyin. Taitavan seuraajan rooliin sisältyy aina myös vientiä, jolloin seuraaja pystyy menestyksekkäästi tulkitsemaan vientiin jäävän vapaan tilan ja täyttämään nämä tanssin aukot olemalla vastuussa omasta kehostaan ja tasapainostaan. Seuraajan vientiin liittyy siis vähemmän uusien liikkeiden ehdottamista, mutta sitäkin enemmän vastuuta mahdollisimman kokonaisvaltaisesta läsnäolemisestä juuri siinä hetkessä. (Riva 2017.) Kansantanssissa eri sukupuolta olevien henkilöiden muodostaessa parin, on naispuoleinen tanssija perinteisesti seuraajan roolissa. Kokonaisvaltaisen paritanssin vuorovaikutuskokemuksen saa parhaiten tanssimalla molempia rooleja.

## 5 PARINVÄLISEN KEHOLLISEN KOMMUNIKAATION TAVAT

*Ken siellä? Ken metsässä huhuilee?*

*Kuka viitakon oksilla vilkkaa?*

*Ken heittävi huntua valkeaa*

*ja puuhun piirtävi pilkkaa?*

*Se Tellervo on,*

*tytär hongikon,*

*opas metsien vieno ja vallaton.*

*Hän huntua heittää ja häilähtää,*

*hän vierii ja väijyy ja väikky,*

*hän milloin vierellä virnakoi,*

*taas milloin loitolla läikky.*

*Näet veitikka on*

*tytär hongikon*

*ja tanssi on luontoa Tellervon.*

*Eino Leino (Ote runosta Tellervo teoksesta Hiihtäjän virsiä 1900.)*

Tässä luvussa esittelen kuusi erilaista kansanomaisissa paritansseissa hyödynnettävää parinvälisen kehollisen kommunikaation tapaa. Jokainen näistä tavoista pyrkii saamaan aikaan muutoksen paritanssitilanteessa. Tanssijan ehdottama muutos tulee todeksi viennin kautta, jolloin ehdotukseen vastataan joko lähtemällä mukaan kyseiseen impulssiin tai tarjoamalla siihen vastaehdotus. Muuttuvia tekijöitä voi olla joillakin seuraavista liikkeen osa-alueista: liikkeellinen toiminta, askel-rytmi, liikkeen laatu ja tuntuman muuttuminen pariyhteydessä. Jokaisen kommunikaation tavan yhteydessä ehdotan kyseisestä aihepiiristä sovellettavia pedagogisia malleja tanssijan ja muusikon välisen vuorovaikutuksen vahvistamiseksi.

## 5.1 Orientaatiomuutos

Orientaatiomuutoksessa parinvälisen tanssiasennon muutos vaihtaa yhdessä suoritettua liikkeen tukilinjaa. Jotta tämä kommunikaation tapa voidaan hyödyntää täysipainoisesti, on tanssijoiden keskeistä hahmottaa mistä kulloinkin tanssittavana oleva liike saa tuen. Tässä perustana on tanssijan henkilökohtainen käsitys ydintuesta.

Tanssijan ydintuki (core support) on kehomme liikkeitä tasapainottava aktiivinen tukirunko, joka konkretisoituu selkärangan alaosan ja erityisesti lannerangan ympärille. Kun tanssija löytää hengityksen kautta spiraalimaisen yhteyden pallean, syvien vatsalihasten ja lantiopohjan lihasten toimitaan, voi hän alkaa hyödyntää ydintukea vartalon kannatuksen apuna sekä sisäisenä vasteena esimerkiksi tasapainoa vaativissa liikkeissä. (Brodie & Lobel 2012, 53–56.)

Orientaatiomuutos on parinvälisen kommunikaation tapa, jossa tanssijat toimivat suhteessa parinväliseen tukilinjaan, jonka hahmotan eräänlaisena jaettuna ydintukena. Molemmat tanssijat jakavat tässä osan sisäisestä tuestaan yhteiseen käyttöön. Tukilinja voi sijaita tanssijaan nähden lateraalisuunnassa, jolloin tuki sijaitsee rinnakkain olevan parin välissä. Tähän vertautuu esimerkiksi avoin tanssiote, jossa paritoverit ovat rinnakkain, pojan oikea käsi tytön vyötäisillä, tytön vasen käsi pojan oikealla olalla (Rausmaa 1977, 45). Frontaalisuunnassa sijaitseva tukilinja on puolestaan vastakkain olevien tanssijoiden välissä, tästä esimerkkinä polkkaote, jossa paritoverit ovat vastakkain, pojan oikea käsi tytön vyötäisillä, tytön vasen käsi pojan oikealla olalla, pojan vasen käsi vyötäröllä, tytön oikea pojan vasemmassa (Rausmaa 1977, 47). Näiden lisäksi kansanomaisessa paritanssissa hyödynnetään vuorottelevaa tukea, joka on tyypillinen vuorottelutekniikkaa hyödyntävissä paritansseissa esim. kaksiaskelvalssissa. Maria Milad kuvaa vuorottelutekniikkaa Paritanssien-kirjassa seuraavasti:

Vuorottelutekniikan pyörintä on kaksivaiheinen. Kumpikin parista on vuoroin pyörinnän akselina, jolloin toinen tanssii askeleen paikallaan toisen kiertäessä paikallaan tanssivan ympäri puoli kierrosta. Tämän jälkeen taas akselina ollut vuorostaan kiertää toista, joka on nyt uusi akseli. (Milad & Koskivaara 2002, 12.)

Vuorottelevaa tukea hyödynnetään myös polskan pyörintäteknikkaan pohjautuvissa ja askelten erivaiheisuuden perustuvissa paritansseissa, kuten esimerkiksi hambossa.

Orientaatiomuutoksessa viejä ohjaa tanssiotteen muutoksen, joka muuttaa parinvälisen tukilinjan paikkaa. Orientaation muuttuessa suhteessa pariin seuraaja saa samalla kehollisen viestin uuden tanssin osan tai askeleen vaihdoksesta.

Kansanomaisessa paritanssissa orientaatiomuutos on keskeinen parin välisessä vuorovaikutuksessa muutosta aikaan saava toiminto. Paritansseissa on runsaasti variaatioita, jotka alkavat rinnakkain tanssisuuntaan etenevällä marssimaisella osalla. Toisessa vaiheessa rinnakkaisorientaatio purkautuu vastakkain tanssittavaan tilassa pyöriävästi etenevään jaksoon. Esimerkkinä tästä jenkkan tanssiminen, jossa rinnakkain avoimessa tanssiotteessa jenkkanaskelilla tanssittava a-osa purkautuu vastakkain tanssiotteessa hyppyaskelin tanssittavaan b-osaan.

### **Jenkka**

Tätä jenkkan perusaskelta kutsutaan myös nimillä uusi jenkka ja hyppy-jenkka sekä saksanpolkka (aikaisempi nimitys).

2/4: 1 askel  
2 askel  
3,4 hyppyaskel.

A-osassa tanssitaan avoimessa tanssiotteessa 2 jenkkaa, joista ensimmäinen aloitetaan ulkojaloilla ja toinen sisäjaloilla.

B-osassa tanssitaan pyörintä hyppyaskelin aloittaen ulkojaloilla (ks. seuraava variaatio).

Pyörintä hyppyaskelin

Tämä pyörintä on perinteinen B-osan pyörintävariaatio, joka on nykyään myös tanssitiin pyörintävariaatio ja mielletään usein jenkkan pyörinnäksi.

Pyörien myötäpäivään

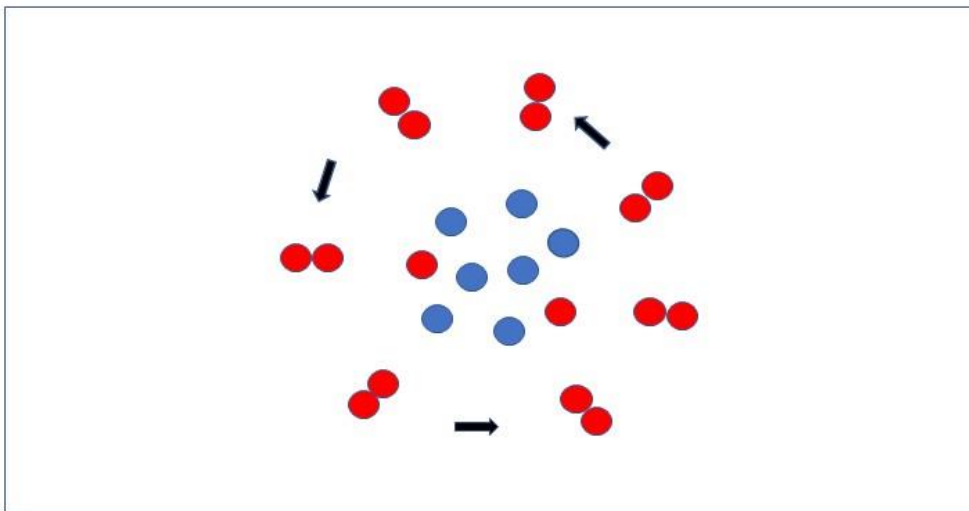
Tanssitaan tanssiotteessa valssin pyörintäteknikalla kaksi kierrosta myötäpäivään neljällä hyppyaskeleella. Poika aloittaa hyppyaskeleen vasemmalla taakse ja tyttö oikealla eteen. Jokaisella hyppyaskeleella käännetään puoli kierrosta. Pyörimiseen valmistaudutaan A-osan lopussa siten, että viimeisellä hyppyaskeleella poika siirtyy työn eteen ja tanssiasento suljetaan tanssiotteeksi. Näin poika jää selkä tanssisuuntaan ja tyttö edelleen kasvot tanssisuuntaan.

(Milad & Koskivaara 2001. 2002, 23.)

Jenkka on tyypillinen esimerkki siitä, että orientaatiomuutos on parin välisessä kommunikaatiossa aina myös funktionaalinen eli se tuottaa potentiaalista energiaa. Paritanssin kahdenvälinen jännite saa aikaan potentiaalista energiaa, joka muodostuu kahden toisiinsa yhdistyvän kehon asennon painopisteen vaihtelusta, kun tanssijat joko nojaavat toisistaan pois päin tai vetäytyvät kohti toisiaan (DeMers 2014, 75). Muutos rinnakkaisorientaatiosta vastakkaisorientaatioon synnyttää liike-energiaa, joka voi viedä käännökseen, pyörähdykseen, heittoon jne...

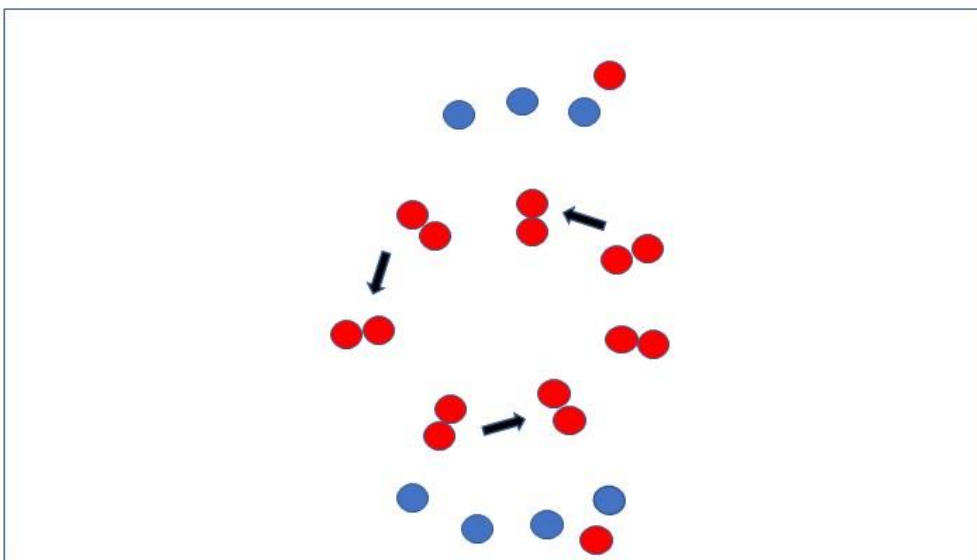
Orientaatio on keskeinen tekijä myös tanssijan ja muusikon kontaktin muodostumisessa. Tanssitilanteissa vapaan tilan maksimoimiseksi muusikot sijoitetaan usein nurkkaan tai sivuun, jolloin osallistujien välinen kontakti linja jää helposti kaksiulotteiseksi. Pispalan Sottiisi -festivaalin vuoden 2020

teema nosti kansanomaisen paritanssin keskiöön. Minulla oli mahdollisuus olla mukana suunnittelemassa festivaalin 'Saa tanssia'-pääteosta, joka suunniteltiin paritanssiin pohjautuvaksi yhteisölliseksi tanssiteokseksi (Saarelainen 2019). Yhdessä esityksen käytännön toteuttajina toimineiden paritanssilähettiläiden kanssa aloimme harjoitustilanteissa suosia muusikoiden sijoittamista tanssitalan keskiöön (kuva 1.). Tällainen totutuista käytänteistä poikkeava orientaatio paransi tuntuvasti muusikoiden ja tanssijoiden välistä kommunikaatiota, kun tanssi sai mahdollisuuden kietoutua kolmiulotteisesti musiikin ympärille. Toisaalta myös muusikoiden näkökulmasta tilan keskellä ympyrämuodossa soittaminen avasi kontaktia toisiin muusikoihin sekä tanssijoihin. Erityinen omakohtainen kokemus musiikin ympärillä tanssimisesta liittyy kuulokuvaan, sillä tämä orientaatio mahdollistaa yksittäisten instrumenttien erottelamisen kokonaissoinnista. Käytännössä siis vain riittää, että tanssit jonkin ympyrässä soittavan muusikon läheltä ja herkistyt kuulemaan häntä helpommin.



Kuva 1. Soittajat sinisellä tilan keskellä, punaisella merkityt tanssijat tanssivat soittajien ympärillä.

Orientaatiomuutosta kannattaa kokeilla akustisessa tanssisoitossa myös muusikoiden kesken, jolloin aika ajoin tehdään tietoisia paikanvaihdoksia soittomuodostelmassa (kuva 2.). Vaihdot herkistävät kuuntelemaan ja tämä vaikuttaa myös yhteissointiin.



Kuva 2. Soittajat sinisellä tilan laidoilla kahdella puolella, punaisella merkityt tanssijat tanssivat soittajien välissä.

## 5.2 Painonsiiron muutokset

Pelimanni Timo Hukkanen kirjoittaa tanssijoiden jalkojen ja askelten seuraamisen synnyttävän vähitellen positiivisen kierteen, jossa soittaja oppii huomaamattaan korostamaan rytmiä, ja se taas helpottaa ja innoittaa tanssijoiden suoritusta (Korhonen & Vilhonen 2022, 196). Painonsiirron muutoksiin perustuvassa viennissä selkeästi artikuloitu ja oikea-aikaisesti ohjattu painonsiirto saa aikaan tanssiaskeleen rytmien, tilallisen suunnan tai tanssin osion vaihtumisen. Painonsiirtoja tarkasteltaessa muutokset näyttäytyvät ensisijaisesti horisontaalisena toimintana eli etenemisenä ja pe-  
räytymisenä. Painonsiirtoon pohjautuvassa viennissä toimitaan eri kestoilla ja pituisilla askelilla, jolloin merkityksellistä on se, kuinka hidas tai nopea askel on suhteessa musiikin pulssiin. Pulssi on säännöllisenä esiintyvä iskujen jatkumo, joka vertautuu esimerkiksi tasaisesti tikittävään kelloon tai vuotavaan hanaan. Pulssi alkaa saamaan merkityksiä, kun sitä järjestetään aksentoituihin (tai voimakkaisiin) ja korostamattomiin (tai heikkoihin) lyönteihin. (Holland 2013, 22.) Rytmipuolesta tarkoittaa äänien ja hiljaisuuden sekä vahvojen ja heikkojen elementtien järjestämistä tunnistettaviksi ajallisiksi kuvioiksi (Teck 1994, 290). Tanssiaskelissa rytmi muodostuu siis eri kestoista liikkeistä, joista esimerkkinä Ruotsista meille kulkeutunut Spring-sottiisivariaatio, jossa b-osassa tanssittavat nopeat ”juoksevat” askeleet (ruots. att springa) rikkovat sottiisin perusmuodon neljän hitaan askeleen kaavaa.

### **Spring-sottiisi**

Spring-sottiisi on perinteinen ruotsalainen B-osan variaatio, jossa tanssijat jäävät vuoroin toistensa paikoille. Antti Savilampi onkin kuullut Villasen Vekun kutsuvan tätä tasa-arvosottiisiksi, ehkä juuri noiden paikanvaihtojen takia.

#### **I variaatio**

A-osassa tanssitaan kaksi sottiisia.

B-osassa tanssitaan pistopyörintä seuraavalla askelten rytmillä: hidas (1/4), hidas, nopea (1/8), nopea, hidas. Viimeisellä hitaalla pistolla tanssiasento avataan ja tyttö jää pojan vasemmalle puolelle. Seuraava A-osa tanssitaan näin tyttö pojan vasemmalla puolella. Molemmat aloittavat taas uloimmilla jaloilla. A-osan lopussa poika vie tytön eteensä ja B-osa pyöritään taas myötäpäivään, jonka jälkeen palataan automaattisesti omille paikoilleen.

#### **II variaatio**

Tanssitaan kuten edellä, mutta B-osa toistetaan kolme kertaa, jolloin molemmat tanssijat jäävät lopuksi omalle paikalleen.

#### **Muunnelma**

Elävissä tanssitilanteissa on spring-sottiisia tanssittu myös siten, että B-osan pistopyörinnässä tanssitaan kaksi hidasta ja neljä nopeaa pistokäännöstä, jolloin tyttö jää B-osan jälkeen omalle paikalleen

(Milad & Koskivaara 2002, 18.)

Spring-sottiisi on erinomainen esimerkki sellaisesta parinvälisestä kommunikaatiosta, joka perustuu painonsiirron muutokseen. Tässä viejä voi ehdottaa kumpaa tahansa variaatiota tai muunnella tanssittavaksi missä tahansa järjestyksessä, jolloin ainoa viestimisen keino on tanssittavaan painonsiirtoon suunnattu voima.

Oamkin tanssinopettajakoulutuksessa painonsiirtoviennin harjoittelun yhteydessä sottiisiin tanssimiseen on 2010-luvun aikana syntynyt 'lavasottiisiksi' nimetty variaatio, jossa hitaita ja nopeita askelia vuorotellaan vapaasti muunnellen rytmikaavoista välittämättä (Suoniemi & Valkama 2018, 24–25). Painonsiirtovientiin liittyy aina myös vartalon painopisteen tietoinen ohjaaminen siten, että vienti-impulssi suuntautuu tilallisesti mahdollisimman jäsentyneesti. Tässä parinvälisen kommunikaation tavassa maatuen tulee yhdistyä saumattomaksi ydintuen kanssa, pelkkä jaloilla tapahtuva painonsiirto ei välity kirkkaasti seuraajalle. Painovoima on alati vaikuttava tekijä ihmisen liikkeessä: voimme liikkua sitä vastaan, maadoittua sen mukana (grounding) tai säilyttää asentomme vastustamalla sen vaikutusta. Painovoima vetää minkä tahansa massan maata kohti pystysuoralla linjalla tukipisteestä. Painovoiman vetovoima on verrannollinen tarkasteltavan kehon tai ruumiinosan massaan. (Brodie & Lobel 2012, 101.)

Musiikin pulssin tai iskujen nopeutta kutsutaan tempoksi, ja tämä on tanssijoilla usein tanssitekniiksessä harjoittelussa ja esitystilanteissa tärkein yksittäinen lähestymiskulma olla yhteydessä musiikkiin (Teck 1994, 99). Tanssijan ja muusikon välisessä kontaktissa painonsiirto vertautuu liikkeen ja musiikin välisen yhdessä muodostuvan tempon käsittelyyn. Kansanmusiikissa kappaleen pulssi voi vaihdella eri osissa. Esimerkiksi musiikin osien taitteissa voi olla hidastuksia, pidäkkeitä tai nopeutuksia. Muusikko voi määritellä melodian sävelten kestoja vuorovaikutuksessa tanssijan kanssa. Tämän tyyppisen muuttuvan ja elävän yhteispelin soisi olevan vieläkin rohkeammin käytössä tanssisoittotilanteissa, joten asian harjoitteluun kannattaa panostaa. Harjoitteet yhteisten askelten ja sävelten kestojen vuoropuheluun voivat olla esimerkiksi seuraavanlaisia:

#### **Harjoite 5.2a ”Askelten ja sävelten yhteys”**

Osallistujat kokoontuvat tilan keskelle. Käynnistellään vuorovaikutus vaihtamalla katseita ja kehon orientaatioasuuntaa suhteessa muihin osallistujiin. Valitaan tarkasteluun esimerkiksi jokin sottiisimelodia. Muusikot alkavat soittaa kappaletta valitsemaansa tempoon.

- 1) Mukautumisvaihe. Peruslähtökohta on säilyttää kiinteä ja tasainen tempo soittajien kesken. Kaikki osallistujat kuuntelevat musiikkia ensin paikallaan soittajien läheisyydessä antaen musiikin pulssin tulla kehoon vapaasti. Mihin kehonosaan musiikki vaikuttaa ja millaista liikettä alkaa muodostua spontaani-

nisti? Osallistujat voivat myös pyrkiä heijastelemaan toisistaan musiikin vaikutusta kehoon. Tämä vaihe on hyvä pitää kiireettömänä, jotta mahdollisimman moni pääsee mukautumaan hetkeen.

- 2) Muovautumisvaihe. Seuraavaksi aletaan kävellä piirissä tanssisuuntaan musiikin johdattamana siten, että jokainen löytää kävelyyn luontevan perusrytmin. Soittajien kannattaa olla tässä mukana, jos instrumentti on helposti mukana kulkeva. Rauhallisemmin etenevät voivat kulkea sisäkehällä lähempänä tilan keskustaa ja pitempää askelta tanssivat voivat liikkua ulkokehällä. Seuraavassa vaiheessa kävelyyn voi alkaa sisällyttää rytmivaihdoksia hitaasta nopeaan ja takaisin. Rytmivaihdoksia voi alussa motivoida esimerkiksi melodialinjoihin mukautuminen.
- 3) Muutosvaihe. Tässä vaiheessa yksi osallistuja kerrallaan on tapahtuman keskiössä. Kun joko soittaja tai tanssija nostaa kätensä (tai tekee muun yhteisesti sovitun merkin), alkavat muut toimia suhteessa häneen. Kyseinen henkilö voi ohjata tanssillaan tai soitollaan kappaleen tempoa ja jopa yksittäisten sävelten kestoja. Muut pyrkivät vastaamaan toiminnallaan näihin muutoksiin. Tilanne raukeaa jollain yhteisesti sovitulla merkillä, jonka jälkeen uusi henkilö voi ottaa paikkansa.

#### **Harjoite 5.2b ”Fokuksen keskittäminen”**

Tanssisoittotilanteessa musiikin ja liikkeen välisen yhteyden muodostuminen saattaa olla aika ajoin haastavaa, eteenkin jos osallistujia on paljon. Tällaisissa tilanteissa fokuksen keskittäminen yksittäiseen tanssipariin tai soittajaan voi auttaa lujittamaan yhteyttä. Tanssijan näkökulmasta fokus kannattaa keskittää yksittäisen soittimen tai soitinryhmän kuuntelemiseen, jolloin toiminnalla voi vastata pääosin tästä rajauksesta syntyviin impulsseihin. Soittajat voivat puolestaan ottaa tanssijoiden joukosta fokukseen esimerkiksi yhden tanssiparin ja pyrkiä soitolla kontaktiin tämän kanssa.

### **5.3 Fyysinen ohjaaminen**

Joseph Daniel DeMers korostaa swing ja blues -tanssien parinvälisen kommunikaation opettamiseen syventyvässä Frame Matching-metodissa kehon asennon (posture) merkitystä viennin ja seuraamisen toteutumiseen (2013, 73). Jokaisen liikkeen toteutumiseen on löydettävissä optimaalinen kehon asento, jossa parin välinen energia välittyy tehokkaimmin.

Vaste tarkoittaa kehollisen kontaktin kautta muodostuvaa fyysistä yhteyttä kanssatanssijaan. Tässä yhteydessä DeMers puhuu parin välisestä jännitteestä (tension), joka suoraan suomeksi käännettynä on hieman kömpelö ilmaisu parin väliselle keholliselle vuorovaikutukselle (2013, 75). Vasteessa toisen tanssijan kehon painon tunteminen avaa vuorovaikutuksen kanavan. Vaste vastaa siis kysymykseen: Miltä parin kehon paino tuntuu kehollisen kontaktin välityksellä?

Kohtivaste (compression posture) muodostuu, kun tanssija kallistaa omaa painopistettään kohti toista tanssijaa (DeMers 2013, 73–74). Tässä tanssija luovuttaa omaa painoaan toisen parin osapuolen käsiteltäväksi. Vastaparin kehon painon kokeminen myös syventää kontaktia tanssijan omaan ydintukeen. Kohtivaste on luonteeltaan parin välistä energiaa keskittävä ja kokoava. Tässä kontaktin tavassa tanssija voi ajoittain jopa kokea tanssivansa toisen osapuolen läpi. Poisvaste (leverage posture) loitontaa parin kehon painon tai yksittäisen kehonosan painon pois päin parista (DeMers 2013, 73). Poisvasteessa keho saattaa poistua omalta luonnolliselta stabiililta vertikaalilinjalta kohti labiilia tilaa, jolloin vipuvoima (leverage) saa aikaan tilassa etenevää liikettä. Poisvaste on luonteeltaan avaava ja perifeerinen. Tanssijan sisäinen kehon tuen kokemus avautuu laajemmalle tilaan esim. tilassa paikallaan pyörivään liikkeen keskipakovoima saa aikaan poisvastetta.

Paritanssin kommunikaatiokeinoista fyysisessä ohjaamisessa korostuu selkeimmin vasteen merkitys. Karkeasti kuvattuna tässä viennin tavassa toimitaan kohti vetämisen ja pois työntämisen toiminnolla. Tanssinopettaja Anssi Kirkonpelto hyödyntää inertian määritelmää kuvaamaan sitä, mistä vasteessa on kysymys.

Kun seuraajan liike tulee kohti, koemme yhteisessä tukipinnassamme (yleensä tanssioiteen kautta) vastetta. Kun seuraajan liike loittonee suhteessa meihin, koemme tukipinnan kautta vetoa. Emme siis työnnä emmekä vedä, me vain koemme ne tuntemukset inertian avustuksella. (Kirkonpelto)

Fyysisessä ohjaamisessa vartalon suuntien muutokset välittyvät parin osapuolilta toisille otteen tai vartalokontaktin välityksellä. Ohjaaminen onnistuu parhaiten, kun varsinaista toimintoa edeltävä ennakoiva ja valmistava liike on selkeä ja oikea-aikainen. Alla kuvatussa kansantanssin vakiosassa pariyhteys perustuu fyysiseen ohjaamiseen:

### **Vastakkain ja seläkkäin**

Parit kulkevat käsi kädessä eteenpäin eri askelikkoin (esim. jenkka, polkka, vaihtoaskelikko) kääntyen vuoroin vastakkain ja seläkkäin. Yhdessä olevat kädet heilahtavat kulkusuuntaan nähden vuoroin taakse-, vuoroin eteenpäin. Voidaan myös tanssia paikalla, esim. Lantti ja Nurkkapolkka. Kulkusuuntaa voidaan myös vaihtaa, jolloin palataan takaisinpäin aloittaen seläkkäin. Tällöin vaihdetaan käsiote (Tavallisen taajaan). (Mäkelä & Päivärinta & Salonen 1989, 58.)

Ovatko edellä mainitut vasteen käsitteet hyödynnettävissä tanssisoittotilanteessa huolimatta siitä, ettei suoranaista fyysistä kontaktia pääse muodostumaan kaikkien osallistujien välille? Entäpä jos äänen ja liikkeen annetaan kietoutua yhteen ja muodostaa osallistujien välille yhteisen raamin, jonka sallitaan nappaavan otteeseensa? Seuraavassa harjoitteessa kohti- ja poisvasteen mahdollisuuksia sovelletaan tanssijan ja muusikon välisen kommunikaation laadullisiin vaihteluihin.

### Harjoite 5.3a ”Kohti musiikkia – pois musiikista”

Tässä harjoitteessa pyritään muuntelemaan tanssin laatujen kokemista. Aluksi tanssijat kuuntelevat musiikkia piiruntarkasti ja yrittävät mennä kaikella toiminnallaan musiikin kanssa samaan laadulliseen suuntaan. Jos melodiaa soitetaan kiinteästi ja rytmikkäästi, on tanssin myös mukailtava näitä piirteitä. Pyrkimys on mennä kohti ja olla korostetusti yhtä. Tämä alituinen kohti meneminen ei kuitenkaan tue kestäväää vuorovaikutusta, pohjautuuhan se yksinomaan aiemmin esitelyihin mukautumisen ja muovautumisen lähtökohtiin. Hedelmällinen vuorovaikutus vaatii muutosta. Seuraavassa vaiheessa tanssijat alkavat pyrkiä aktiivisesti pois musiikista. Pulssi toki säilytetään, mutta askeleet ja liikkeet hakevat omia musiikista riippumattomia rytmisiä ja laadullisia reittejään. Parhaimmillaan kohti musiikkia ja pois musiikista vuorottelu saa aikaan yhteisesti polveilevaa kudosta tanssisoittotilanteeseen.

## 5.4 Kehon signaali

Tanssijan kehon signaaleja voi tulkita ulkoa käsin monella eri tasolla. Usein selkeimmin havaittavissa on liikkeen jousto eli hytke. Oamkin tanssinopettajakoulutuksessa 2000-luvulla kehitetyn FolkJam-tanssiliikuntamuodon opetussanastoon muotoutunut hytke on uudissana, joka tarkoittaa liikkeen vertikaalista eli ylös- ja alas-suunnassa tapahtuvaa joustoa (Kauppinen 2014, 9). Hytke (ruots. svigt, engl. bounce) on tanssiliikkeissä laatua ja karaktääriä tuottava elementti. Eri tanssinlajeissa hytkeen suunta ja laajuus suhteessa musiikin tahdinosiin vaihtelee ja tämä on usein myös keskeinen tanssin tyyliä määrittävä tekijä. Norjalainen tanssin tutkija ja kansantanssija Egil Bakka kehitti 1970-luvulla *svikt-analysis* -metodin, joka auttaa hahmottamaan norjalaisten kansantanssiaskeleiden vertikaalisen joustoliikkeen suhdetta musiikkiin. Norjankielinen ’svikt’ on rinnakkainen käsite suomalaiseen kansantanssisanastoon vähitellen vakiintuneelle hytkeelle.

Svikt tarkoittaa vertikaalista liikettä, joka syntyy lonkan, jalkojen ja jalkaterän nivelten koukistamisen ja ojentamisen tuloksena. Yksi svikt on yhdistelmä koukistusvaiheesta, jolloin kehon painopiste laskeutuu maan vetovoiman suuntaisesti ja ojennusvaiheesta, jolloin liike kohoaa ylös lattiasta. (Karoblis 214, 225.)

Hytke tukeutuu musiikin rytmiseen poljentoon ja se lisää tanssiaskeleen haastavuutta, koska askelkoordinaation lisäksi liike täydentyy vertikaalisella rytmisellä elementillä (Bakka 2014). Hytkeen omaksuminen vaatii runsaasti toistoa ja erityisesti paritanssissa yhteinen ymmärrys vertikaalisen liikkeen laajuudesta, rytmistä ja suhteesta musiikkiin on aiemmin luvussa 4. käsitellyn muovautumisen kokemisen kannalta tärkeää. Huomioitavaa on myös se, että hytke valmistaa hyppyyn, joka

voi muusikon näkökulmasta helpottaa tanssijan liikkeen lukemista. Hyppypohjaisten tanssinlajien soittamisessa muusikon on keskeistä tunnistaa tanssia optimaalisesti tukeva tempo.

Hytkeen lisäksi kehon signaaleihin lukeutuvat erilaiset kehon muodot ja eleet. Jos tanssijat eivät ole suoranaudessa kehokontaktissa, voi tanssija ohjata liikeimpulssin parilleen kehon eleellä tai muodolla (shaping). Käden ojennus, rangon kiertoliike tai näyttävästi suoritettu painonsiirto ovat esimerkkejä toiseen tanssijaan tai muusikkoon vaikuttavasta kehon signaaleista. Tässä viennin tavassa tanssijan peilisolut eli empatianeuronit ovat pääosassa, koska tanssija joko reagoi toisen liikeisiin tai jäljittelee niitä. Empatianeuronit tunnistavat liikettä, ääntä, ilmeitä ja eleitä ja ne kertovat meille, mitä toiset tekevät ja kokevat (Kinnarinen 2005).

#### **5.4a Harjoite ”Hytkeialogi”**

Tanssija ja muusikko muodostavat työparin, joka ottaa käsittelyyn esimerkiksi jonkin valssimelodian. Ensiksi kappaletta pyritään soittamaan mahdollisimman suoraviivaisesti ilman tahdinosakohtaisia painotuksia. Seuraavaksi tanssija asettuu soittajaa vastaan ja alkaa painottaa valitsemaansa tahdinosaa polvien notkahdusliikkeellä. Soittaja pyrkii huomioimaan tämän hytkeen soitossaan. Pariyksikkö pyrkii muovautumaan soitossa ja liikkeessä mahdollisimman hyvin yhteen. Seuraavassa vaiheessa tanssija vaihtaa hytkeen paikkaa jollekin toiselle tahdinosalle pitäen muusikon mukana vaihdoksessa. Tarkoituksena on pitää pari mukana mieluummin kuin harhauttaa tai tiputtaa yhteisestä virrasta.

Harjoitetta kannattaa kokeilla myös toisin päin, jolloin muusikko muuntelee soitossaan tahdinosien painotuksia ja tanssija mukailee kuulemaansa hytkeellä.

#### **5.4b Harjoite ”Liikemerkki”**

Tämä yksinkertainen harjoite kehittää muusikon yhteyttä tanssiin. Alussa muusikot soittavat kompinomaista mattoa tanssiaskeleen harjoittelun taustalle. Ennakoon sovittu liikkeellinen merkki (esim. pysähdys paikalle) viestii muusikoille siirtymisestä melodiavaiheeseen ja jälleen jokin toinen liikkeellinen merkki antaa impulssin siirtyä tapaisin komppivaiheeseen. Liikemerkin tavoite on herkistää muusikko seuraamaan tanssilattian tapahtumia.

Harjoite toimii myös toisin päin, jolloin tanssija mukautuu muusikon valintoihin. Tässä esimerkiksi melodiasta siirtyminen komppiin palauttaa tanssin perusakel-vaiheeseen.

## 5.5 Auditiivinen signaali

Kansanomaisissa paritansseissa käytetään ajoittain äänisignaaliin perustuvaa viestintää, tällöin viennin impulssi annetaan parille äänen välityksellä esim. polkaisu, taputus tai vihellys parille. Joskus musiikillinen merkki saa aikaan uuden osan vaihtumisen. Onnistuakseen molempien osapuolten tulee tietää signaalikäytäntö ennalta.

### **Ätta bak**

Antti Savilampi on oppinut tämän perinteisen ruotsalaisen variaation Finlands Svenska Folkdansringenin järjestämällä kesäkursseilla Espoossa vuonna 1997. Sen jälkeen hän on jakanut tietoaan eteenpäin.

...B-osa: tre steg

Poika aloittaa vasemmalla ja tyttö oikealla.

Tahdit

1-2 tanssitaan pojan kasvot ja tytön selkä tanssisuuntaan päin. Toisella tahdilla käännytään  $\frac{1}{4}$ -kierrosta myötäpäivään, jonka jälkeen ollaan kyljet tanssisuuntaan päin valmiina aloittamaan polkan pyörintätekniikka.

3-7 pyöritään myötäpäivään polkan pyörintätekniikalla aina kylki edellä.

8 poika tanssii kasvot tanssisuuntaan ottaen askeleet oikealla ja vasemmalla ja tekee viimeisellä iskulla läpsyn oikean jalan jalkaterään, mikä on merkki tytölle seuraavaan osaan siirtymisestä. (Milad & Koskivaara 2002, 69.)

Auditiivisen signaalin tunnistaminen tanssin liikevirrasta on hyödyllistä myös soittajille, sillä tanssin muutoksesta viestivät merkit sijoittuvat usein musiikkikappaleen rakenteellisten osien taitteisiin. Toiminnan luonne saattaa muuttua esimerkiksi rennosta rinnakkaisesta kävelypohjaisesta osasta pareittain tilassa pyörittäen etenevään virtaavaan osaan. Tällaiset liikelaadun muutokset voivat toimia inspiraationa myös musiikin luonteen muuttumiselle.

### **5.5a Harjoite ”Polskahamburskan luonteet”**

Valitaan tarkastelun kohteeksi polska ja siitä kaksi yleisesti paritanssina tanssittavaa perusosaa, jotka ovat rinnakkain kävelyaskelin etenevä a-osa ja pareittain polskaotteessa tapahtuva b-osa eli hamburskapyörintä. (Milad & Koskivaara 2002, 67.)

A-osa: Tanssijat tanssivat valitun kappaleen a-osan aina rinnakkain erilaisilla askelrytmeillä edeten ja muusikot puolestaan huomioivat rytmittelyjä omassa soitossaan.

B-osa: Paripyörintään mentäessä tanssijat ja muusikot pyrkivät löytämään ilmaisuun virtaavan jatkumon, joka tukee liikettä ja sointia.

## 5.6 Tanssikaava

Osa kansanomaisesta paritanssimateriaalista on vakiintunut tanssittavaksi tietyllä, usein musiikin rakenneosiin kiinnittyvällä kaavalla. Variaatioyhdistelmistä tai eri askeleista muodostunut kaava on turvannut tanssin säilyvyyden sukupolvilta toisille ja toisaalta vakiintunut muoto on myös lisännyt tanssijoiden yhteenkuuluvuudentunnetta (vrt. salonkitanssit). Uuden tanssiparin kanssa kaava on turvallinen tapa tutustua, koska molemmat parin osapuolet tietävät tanssin rakenneosat ennalta ja seuraavat joko sovittua askelmäärää tai musiikin rakennetta. Vaikka kaava on koreografinen lähestymistapa paritanssiin, tulee viennin ja seuraamisen periaatteiden toteutua pariyhteyden kautta normaalisti.

### **Kreuz-polkka**

alkuasento: Parittain rinnakkain piirin kehällä, tanssisuunnassa. Ristiote edessä, oikeat kädet alla.

Tahdit

- 1 Ulkojalalla alkaen polkka-askel eteenpäin;
- 2 sisäjalan vienti kanta-asentoon eteen ja välittömästi varvasasentoon toisen jalan viereen;
- 3 täyskäännös pariin päin käsiä irrottamatta ja välittömästi polkka-askel eteenpäin ulkojalalla (äскеisellä sisäjalalla);
- 4 kantavarvasnäppäily sisäjalalla.
- 5-8 Tanssiote, parittain myötäpäivään pyörien 4 polkka-askelta.

(Melkko1960, 75.)

Esimerkkinä Hambon kaava, joka on yleisesti kahdeksan tahdin mittainen: tahdit 1-3 **sisäänajo** [tahdit 4-7 **pyörintäjakso**] tahti 8 **ulostulo**

### **5.6a Harjoite ”Tanssikaavan tukeminen soitolla”**

Valitaan työskentelyyn jokin kaavatanssi esimerkiksi edellä kuvattu Kreuz-polkka. Keskeistä materiaalivalinnassa on se, että tanssin osiot ovat toistuvia ja tunnistettavia. Näin muusikoita kannustetaan tukemaan soitollaan helposti tuntuksi tulevaa tanssikaavaa. Soitossa voi muunnella dynamiikkaa, korostaa joitain tahdinosia, tehdä tempovaihdoksia tai koristella melodiaa, jos tanssi antaa siihen impulsseja.

Tanssijat puolestaan tarkkailevat tässä harjoitteessa musiikin vaikutusta keholliseen ilmaisuun.

## 6 TANSSIJOIDEN JA MUUSIKOIDEN VÄLISEN KONTAKTIN HARJOITTAMISEN PEDAGOGINEN MALLI

Luvussa 4.1 esittelin kolmitasoisen mukautuminen-muovautuminen-muutos -mallin pariyyhteyden vuorovaikutuksen kehittymisestä kansanomaisen paritanssin näkökulmasta. Seuraavaksi hyödynnän näitä ajatuksia tanssijoiden ja muusikoiden välisen kontaktin harjoittamiseksi tanssisoittotilanteessa. Jotta yhteys tanssijoiden ja muusikoiden välillä voi syventyä, on tärkeää, että kaikki osapuolet ymmärtävät tanssisoittotilanteen perustuvan yhdenvertaisuuteen ja demokratiaan, jota si-  
vuttiin turvallisemman tilan periaatteiden yhteydessä luvussa 2.

Oikeusministeriön mukaan yhdenvertaisuudella tarkoitetaan sitä, että kaikki ihmiset ovat samanarvoisia riippumatta heidän sukupuolestaan, iästään, etnisestä tai kansallisesta alkuperästään, kansalaisuudestaan, kielestään, uskonnostaan ja vakaumuksestaan, mielipiteestään, vammastaan, terveydentilastaan, seksuaalisesta suuntautumisestaan tai muusta henkilöön liittyvästä syystä ([www.yhdenvertaisuus.fi](http://www.yhdenvertaisuus.fi)).

Tanssisoittotilanteessa yhdenvertaisuus tarkoittaa tanssin ja musiikin samanarvoisuutta. Kumpikaan osapuoli ei ole toistaan tärkeämpi tai mahtavampi, vaan molemmat ovat vahvoja ja molempia tarvitaan. Yhteiset käsitteet ja käytänteet auttavat tanssijoita ja muusikoita lähentymään toisiaan.

Tanssin ja musiikin yhtälössä on keskeistä ymmärtää vuorovaikutuksen rakentuvan positiiviseen riippuvuussuhteeseen, jossa toinen tukee toista ja kaikki toimijat tekevät omalla toiminnallaan muut merkityksellisiksi. Seligmanin PERMA-hyvinvointiteoriassa on viisi hyvinvointia edistävää elementtiä; myönteiset tunteet (P = Positive emotions), sitoutuminen (E = Engagement), ihmissuhteet (R = Relationships), merkityksellisyys (M = Meaning) ja saavuttaminen (A = Accomplishment). (2011, 16–20.) Kaikki edellä mainitut elementit voivat toteutua ja saada vahvistusta tanssisoittotilanteessa.

Mukautuminen on toiminnan käynnistävä ja vuorovaikutukseen virittävä taso, joka kietoutuu tanssiin kutsuun ja siitä seuraaviin demokraattisesti muotoutuviin sopimisen tapoihin. Muovautumisessa kontakti syvenee ja osallistujat alkavat toimia orgaanisesti yhtenä kehona tai yksikkönä. Muutoksen tasolla osallistujat ovat valmiit leikittelemään ja haastamaan toisiaan sekä tutkimaan ja venyttämään yhteyden reunaehjoja.

Kulloinkin toimintaa ohjaavien tanssin- ja musiikinopettajien tehtävä on tunnistaa osallistujien valmius siirtyä tasolta toiselle. Siirtymät puolestaan liittyvät siihen, millä motiivilla toimintaan on lähdetty mukaan, kuinka hyvin osallistujat tuntevat toisensa tai millainen kokemuspohja heillä on yhteistoiminnasta.

## **6.1 Kehon ja mielen virittäminen käynnistää mukautumisen**

Viritäytyminen tarkoittaa havainnoijan siirtymistä rentouden tilasta aktiivisen analyttisen tarkastelun tilaan (Lehikoinen 2014, 142). Mukautuminen käynnistyy läsnäoloa ja tilanteeseen asettumista virittävillä toimilla, jotka edistävät PERMA-teorian kahden ensimmäisen elementin; myönteisten tunteiden ja sitoutumisen toteutumista. Mukautumisessa on tärkeää kohdata kaikki osallistujat mahdollisimman tasavertaisesti. Aloitus kannattaa tehdä mahdollisimman matalalla kynnyksellä, jotta kaikki pääsevät osallistumaan. Tällä puolestaan vältetään se, ettei tanssisoittotilanteessa olisi juurikaan sivusta seuraajia, vaan kaikki tilaan saapuneet pääsevät mukaan omalla tavallaan. Jos aloituksen pystyy toteuttamaan mahdollisimman toiminnallisesti ja vähällä selittelyllä, tarjoutuu osallistujille mahdollisuus käynnistää kehollisen oppimisen prosessit. Tanssin tutkija Eeva Anttila kiteyttää kehollisen oppimisen perustuvan kehossa syntyviin, liikkeen ja toiminnan tuottamiin aistimuksiin, havaintoihin ja kokemuksiin. Se tapahtuu sosiaalisessa kontekstissa ja kolmiulotteisessa, dynaamisesti muuttuvassa maailmassa. Toiminnassa ihminen kohtaa fyysisen ja sosiaalisen todellisuuden oman kehollisuutensa kautta. (2013, 42.)

Mukautumisen alkuvaiheessa luontevia toiminnallisia lähtökohtia voivat olla erilaiset yksilötasolla toteutettavat kehon ja mielen läsnäoloa syventävät harjoitukset, esimerkiksi:

- hengitysharjoitukset
- kehon skannaaminen eli oman kehon sen hetkisen tilannekuvan toteaminen
- kokoontumistilan kuunteleminen, etäisyyksien ja tilallisen orientaation aistiminen
- verenkiertoa aktivoiva toiminta esim. hytkyttelyt, helpot askellukset tai seuraa johtajaa tehtävät
- kehon osia herättelevät liikkeet ja venytykset
- toisten kuunteleminen

Kun keho on lämmennyt ja mieli virittynyt tilanteeseen läsnä olevaksi, on aika avata vuorovaikutus muihin. Luontevan vuorovaikutuksen syntymistä toimijoiden välille edistävät erilaiset tutustumisleikit, joissa nimet, instrumentit tai vaikka lempiruoat tulevat tutuksi. Myös kaikenlaiset tilassa vapaasti sukkuloivat liiketehtävät ja tanssipelit ovat oivallisia ryhmäytymisen kannalta. Tilallisen orientaation vaihdokset ja tilaan asettumisen varioiminen herättää kehon ja samalla myös reagoiminen toisiin aktivoituu. On mahtavaa kiinnittyä toiseen esimerkiksi seuraamalla, asettumalla vierelle, kohtaamalla tai ohittamalla.

Mukautumisvaihe on aloittelevalla ryhmällä pidempi kuin jo toisensa tuntevien toimijoiden kesken. Mukautumistehtäviä kannattaa tehdä jokaisella kokoontumiskerralla, jotta osallistujilla on mahdollisuus sitoutua mahdollisimman kokonaisvaltaisesti kyseessä olevaan toimintaan. Sitoutuminen ilmenee toiminnassa, jota kuvaa suuri mielenkiinto, uteliaisuus, uppoutuminen sekä päättäväinen ja tarmokas tavoitteellisuus (Norrish ym. 2013, 153).

## **6.2 Yhteistoiminnallisuus muovautumisen ytimessä**

Muovautumisessa tanssi ja musiikki pyrkivät olemaan yhtä. Liike saa aikaan musiikkia ja musiikki luo liikettä. Tässä vaiheessa on keskeistä avata katsantokanta omaan osaamisalaan kietoutuvasta, oli se sitten muusikkous tai tanssijuus, näkökulmasta me-lähtöisyydeksi. Tanssisoittotilanteesta on mahdollista rakentaa yhteisöllinen, kun kaikilla on lupa ja halu pyrkiä omalla toiminnallaan aktiivisesti kohti toisen osaamista ja näin ollen kohti toista ihmistä. PARMA-teorian näkökulmasta muovautuminen lujittaa yhteisön ihmissuhteita ja tukee merkityksellisyyden kokemista. Positiiviseen kasvatukseen liittyen merkityksellisyys määritellään sitoutumisena toimintoihin, joilla pyritään palvelemaan jotakin itseä suurempaa (Norrish 2015, 255). Mielekäs elämä liittyy ihmisen johonkin häntä itseä laajempaan – mitä laajempaan, sitä enemmän elämä saa merkitystä (Seligman 2008, 309).

Aivotutkija Hanna Poikonen kirjoittaa aivojen virittymisestä musiikin ja tanssin harjoittamisen yhteyksissä seuraavasti:

Sekä musiikin tuottamisen että liikkeen tutkimukset näyttävät, kuinka yhteistyön aikana kahden ihmisen aivot ikään kuin virittyvät samalle taajuudelle. Se näkyy matalataajuuksisten aivoaaltojen synkronisoitumisena osallistujien välillä. Aivojen synkronisaatio tekee saumat-

toman yhteistyön mahdolliseksi, ja se on puolestaan välttämätöntä niin harmonisen musiikin kuin liikkeen luomisessa. Valmius virittyä toisen aivoaalloille on ensiarvoista minkä tahansa empaattisen yhteisön jouhevassa toiminnassa. (Poikonen 2017.)

Aivojen sykronisaatiota tukevat erilaiset ryhmäytymistä ja yhteistoiminnallisuutta edistävät tehtävät. Alkuvaiheessa on tärkeää karttaa rooleja tai edes sellaisia tilallisia sektoreita, joissa tanssijat ja muusikot pääsevät asettumaan omiin joukkoihinsa. Alussa on hyvä pyrkiä muodostamaan katsekontakti mahdollisimman monen osallistujan kanssa. Psykiatrian professori Hasse Karlsson kertoo katsekontaktin osoittavan sen, kuinka meillä on synnynnäinen tarve kontaktiin ja ihmisten väliseen vuorovaikutukseen. Tutkimukset ovat osoittaneet, että aktiivisuus aivoissa lisääntyy katsekontaktin aikana erityisesti toisten mielen ymmärtämiseen liittyvällä aivoalueella, jossa keskeisenä välittäjäaineena toimii oksitosiini. Erityisesti ihmisten väliseen kiintymykseen liittyvissä positiivisissa vuorovaikutustilanteissa oksitosiini lisääntyy ja tämä puolestaan vähentää stressiä. (Tiedeykkönen 2021.)

Yhdessä laulaminen, hokemat, rallattelut, lorut ja rytmittelyt ovat kansantanssin ja musiikin viitekehksessä olleet kautta aikojen keskeinen väline muovautumiseen. Yhteislaulu ja soittaminen tuottavat ihmisessä mielihyvää, mikä taas lujittaa ihmisten välistä ryhmäytymistä ja sosiaalisia siteitä (Juntunen 2017). Laulamisen etu on se, että kaikilla on oma instrumentti mukanaan. Jos ääneen laulaminen ryhmässä ei tunnu mukavalta, niin tällöin osallistumaan voi kannustaa, vaikka taputtamalla tai soittamalla eri kehonosia.

Aiemmin luvussa 5. esittelin lähtökohtia tanssijan ja muusikon kontaktin syventämiseen parinvälisen kommunikaatioyhteyden periaatteiden kautta. Luvussa käsiteltyjen harjoitteiden avulla pyritään vahvistamaan tanssisoittotilanteen vuorovaikutusta mm. seuraavissa tekijöissä:

- kuuntelun keskittäminen yhteen instrumenttiin tai vastaavasti huomion keskittäminen yhteen tanssijan tai tanssipariin.
- orientaation vaihtaminen. Soittajat voivat muuttaa keskinäistä asetelmaansa tai asemaa suhteessa tanssijoihin. Tanssijat voivat liittyä soittajien porukkaan, mennä lomitse tai vaihtaa tilallista orientaatiota suhteessa soittajiin.
- hytkeen tai vertikaalisen liikkeen todentaminen musiikissa ja tanssissa.
- signaaleihin reagoiminen liikkeen taholta tai musiikin taitteiden ja dynaamisten tekijöiden huomioiminen tanssissa.

- kohti-pois-yhtälö. Tanssia ja musiikki menevät kohti toisiaan, jolloin halutaan olla yhtä. Toisaalta pois menemällä luodaan tilaa uusille ideoille ja tapahtumille.

Muovautuminen on tanssin ja soiton välisessä vuorovaikutuksessa päävaihe, onhan sen ytimessä vuorovaikutuksen lujittaminen kaikkien osallistujien kesken. Dialogi syntyy keskinäisessä vuorovaikutuksessa ja osallistujien oman panoksen mukaisesti. Jokainen osallistuja on vastuussa prosessin onnistumisesta, jolloin yhteinen tekeminen määrittää, millainen hetki kulloinkin syntyy (Sutela 2022, 67). Muovautuminen vaatii aikaa ja vaiheen optimaalinen kesto riippuukin olennaisesti toimijoiden orientaatiosta ja kokemuspohjasta. Joillekin on luontevaa käynnistää eri aisteja yhdistävä vuorovaikutus heti ja toiset tarvitsevat tähän aikaa. Erilaisten tarpeiden huomiointi on olennainen osa yhteistoiminnallisuutta, jolloin jokaisen vahvuudet asettuvat tukemaan kokonaisuutta. Luvussa 3.3 näiden tilanteiden käsittelemiseksi esiteltiin kaksi Thomas Gordonin kiteyttämää menetelmää: *Kompastuskivien välttäminen* ja *Molemmat voittavat*.

### 6.3 Muuntelu ja sattumat ovat olennaisia muutosta tavoiteltaessa

PERMA-teoriaan sisältyvässä saavuttamisen osa-alueessa ei ole kyse yksinomaan lyhyen tähtäimen menestymisestä vaan sellaisen optimistisen suhtautumistavan kehittymisestä, joka synnyttää toiveikkuutta tavoitteiden saavuttamiseksi ja sinnikkyyttä eteen tulevien vastoinkäymisten voittamiseksi (Norrish 2015, 245). Saavuttaminen yhdistetään usein hyviin suorituksiin sekä ulkoisiin palkintoihin ja huomionosoituksiin. PERMA-teorian näkökulmasta asiaa tarkastellaan syvällisemmin ja saavuttaminen ymmärretään ansioina, jotka hyödyttävät itseä ja muita ihmisiä akateemisesti, fyysisesti, emotionaalisesti, sosiaalisesti ja henkisesti (Leskisenoja 2016, 74).

Muutos-vaiheeseen siirtyminen vaatii osallistujilta saavuttamisen kokemuksia, jotka voivat ilmentyä monella tasolla. Yhdelle se on toimiva pariyhteys tai saumaton vuorovaikutus musiikin ja tanssin välillä, toinen voi kokea yhteisöllisyyden voimauttavana ja tanssisoittotilanteiden tärkeänä kanavana tunneilmaisulle. Muutosta tarvitaan toiminnan luovuuden ylläpitämiseksi, jotta osallistujien mielenkiinnoille tarjoutuu uusia ja uteliaita väyliä.

Romanialaisen kansantanssintutkija Anca Giurchescun mukaan luova asenne ei aina ilmene selvästi tanssia pintapuolisesti tarkasteltaessa. Sen sijaan luovuus ankkuroituu syvälle ihmisen tunteisiin ja tihkuu ulos sitoutumisena tanssiin. Luova prosessi on elimellinen tanssin olemassaololle.

Kansantanssissa jokainen tanssittu versio perinteen kaanoniin sijoittuvasta tanssimateriaalista on osoitus luovasta lähestymistavasta. Laajassa historiallisessa perspektiivissä jokainen tanssin esitystapahtuma on itse asiassa vain "linkki" kaikkien edeltäjiensä aiemmin toteuttamien luovien säädösten katkeamattomaan ketjuun, joita seuraajat mahdollisesti jatkavat tulevaisuudessa. (1983, 23.)

Muutoksen keskeisiä sytykkeitä ovat mm. ennalta arvaamattomuus, impulsiivisuus ja sattuma. Kuvataidekriitikko Leena Kuumola näkee jokaisen sattuman mahdollisuutena.

Sattuman hyväksyminen edellyttää ymmärrystä siitä, että kaikkea ei voi hallita tai määrittää. Vaatii rohkeutta tarttua yllättäen ilmenneeseen, erottaa siitä olennainen ja antaa sille mahdollisuus. Sattuma voi olla suureksi avuksi niin tieteen kuin taiteen parissa antaessaan aavistaa uudenlaisia ulottuvuuksia. Odottamatta esiin tulleet seikat saattavat vastoin oletuksia osoittautua tärkeiksi oivalluksiksi, joilla joskus voi olla täysin käännteentekevä vaikutus. (Kuumola 2019.)

### **Improvisaatio muutoksen keskeisenä menetelmä**

Muuntelu, variointi, vapaa tanssi ja improvisaatio ovat nimityksiä sellaisille tanssin toteutumisen menetelmille, jotka tukevat yksilöllistä, vapaata ja spontaania liikeilmaisua. Käytän tässä työssä yleisnimitystä improvisaatio käsittämään kaiken sellaisen tanssin ja musiikin, joka tähtää muutokseen ja joka on tietoinenvastakohta ennalta sovitulle, homogeeniselle tai yhdenmukaiselle.

Improvisaatio on luonteeltaan vapaata ja sen esittäjän oman persoonan mukaista, mutta se tarvitsee toteutuakseen aina rajoitteita. Kansantanssissa tämä ilmenee lähinnä tanssin rakenteellisina rajoitteina, joita tukee musiikin rakenne. Jos mitään sääntöjä ei olisi, kynns tanssiin mukaan menemiselle kasvaisi kohtuuttoman suureksi ja todennäköisesti improvisatorisuus ei toteutuisi. (Kauppinen 2006, 15.)

Improvisaatio on muutosjoustavuutta ja valmistautumista nopeaan reagoimiseen. Se on reagoimista yllättäviin käännteisiin, muutoksiin ja suunnitelmien vaihtumiseen. Improvisoiva ihminen joustaa, uskaltaa ja heittäytyy itseensä luottaen tilanteesta toiseen. ([www.vaikutusverstas.fi/improvisaatio](http://www.vaikutusverstas.fi/improvisaatio) viitattu 3.11.2022.) Improvisaatio tanssissa voidaan tulkita taiteellisen kommunikaation muodoksi, jonka kautta ihminen vapauttaa luovaa energiaansa tiiviissä suhteessa sosiaaliseen kontekstiin. Se on "yksilöllistymisprosessi" yhteisössä, erityinen ja henkilökohtainen vastaus kaikkiin kommunikointikanavien kautta saatuihin ärsykkeisiin, joita tanssijan emotionaaliset ominaisuudet ja taiteellinen persoonallisuus tuottaa. (Giurchescu 1983, 26.)

Kansantanssin ja musiikin viitekehyksessä improvisaatio syntyy ensisijaisesti tarpeesta syventää osallistujien vuorovaikutusta. Improvisaatio ei ole sellaisenaan itseisarvo, vaan impulsiivisuuteen perustuva, sosiaalisen tilanteen keholliseen kommunikaatioon laajentava vuorovaikutuksen keino. Seuraavassa esittelen kuusi erilaista lähtökohtaa kansanomaisen paritanssin muunteluun. Nämä keinot ovat erinomaisia vahvistamaan tanssin ja musiikin vuorovaikutusta.

### **Leikkaa, liimaa ja järjestä tanssin osat uudelleen**

Opetellaan muuntelun lähtökohdaksi muutama yhteensopiva variaatio selkeästi määritellyssä järjestyksessä vrt. kaavasottiisit. Kaava toimii tässä tapauksessa turvallisena lähtökohtana tanssin varioimiselle. Seuraavaksi kaava vapautetaan muuntelulle, tanssijat voivat alkaa järjestellä uudelleen olemassa olevia tanssivuoroja, -askeleita tai liikerytmejä. Yksittäisiä liikemotiiveja voi toistaa ja siirtää sekä niiden osia voi leikata ja järjestää uudelleen. Muusikon näkökulmasta muuntelun materiaalina ovat melodiafraasit ja rytmiset aihiot sekä kappaleen osien järjestyksen variointi.

Tässä tehtävässä kaikki osallistujat voivat ottaa impulsseja toisistaan. Kun joku päättää toistaa tai järjestää uudelleen materiaalia, muilla on mahdollisuus reagoida omalla toiminnallaan näihin impulsseihin.

### **Siirtymä eli ”avain”-ajattelu**

Opetellaan jokin paritanssin vuoro ja siitä siirtymä eli avain seuraavaan vuoroon. Tällä havainnoidaan signaalin merkitys eli kuinka selkeä siirtymävuoro johtaa uuteen asiaan. Siirtymä voi olla esimerkiksi; orientaatiomuutos, painonsiirtovienti (painonsiirto, joka suuntautuu tilallisesti uuteen suuntaan), fyysinen ventti, signaali jne...

Avain -ajattelun kautta tanssijat ja muusikot herkistyvät tarkkailemaan liike- ja musiikkijaksojen saumoja. Siirtymien tullessa merkityksellisiksi, ne voidaan nähdä mahdollisuutena. Tavallaan osallistujat alkavat kartuttaa ”avainnippua”, jota voi hyödyntää kaikenlaisissa muunteluun perustuvissa tilanteissa.

### **Askelikon muuntelu lähtökohtana**

Tanssi lähtee liikkeelle perusaskeleesta, joka antaa viitekehyksen tanssille. Sovitaan sääntöjä, kuinka askeleesta vapaudutaan ja miten siihen palataan. Askeleen muunteluun sopii koristelemisen, rytmin variointi ja esim. liikkeen pysäyttäminen. Alla kuvattu Toppari-tanssi on erinomainen esimerkki askelikon muuntelusta:

#### **Toppari**

Toppari on perinteinen variaatio, joka tanssitaan kuten sottiisi, mutta ”toppamalla” eli pysäyttämällä tanssiminen aina välillä. Poika pysäyttää parin halutesaan tanssin eri kohdissa ja nämä tauot voivat kestää muutamasta iskusta useampaan. Toppaamisen merkin poika antaa tytölle pysäyttäen vauhdin vartalolleen sekä polkaisten. Tanssi jatkuu taas pojan viedessä.

B-osassa voidaan tanssia joko pistopyörintä tai polkkasottiisi.

(Milad & Koskivaara 2002, 17.)

### **Liikerytmin muuntelu lähtökohtana**

Määritellään jokin liikerytmi, joka tarjoaa raamit muuntelulle. Liikkeen rytmejä ovat laantuva, iskevä, heilahdus, kimpoava ja jatkuva (Fernandes 2015, 177). Liikerytmi voi ilmetä painonsiirrosta, kehon eri osien rytminä ja kehosoitteluna. Sooloenkeliskoissa ja soolopolskaimprovisaatioissa liikerytmien muuntelu on erinomainen tanssi-ilmaisua rikastava keino.

### **Versiointi**

Tieteen termipankki määrittelee prosessin versioinnin olevan uuden itsenäisen teoksen tuottamista muuntamalla, sovittamalla tai mukailemalla tiettyä teosta tai tiettyjä teoksia ([www.tieteentermipankki.fi](http://www.tieteentermipankki.fi)). Versiointi on siis leikkiä jo olemassa olevalla sisällöllä ja muodolla. Tässä muuntelu saa innoituksensa jostakin kansantanssin vakiintuneesta tanssinlajista tai -kaavasta esim. menuetti. Versiointi on mahdollista silloin, kun kaikilla osallistujilla on kokemuksen kautta muodostunut käsitys menuetin viitekehyksestä.

### **Viennin muuntelu**

Tämä muuntelun lähtökohta herkistää pariyhteyttä. Sovitaan tanssin lähtökohdaksi erilaisia viennin ja seuraamisen konsepteja, jotka esiteltiin aiemmin luvussa 5. Yksinkertaisimmillaan tehtävä voi vaihdella kohti- ja poisvasteen muuntelusta rebound-vientiin. Myös viennin asettaminen parin väliin, eli ajatus ettei pariyksikössä ole dominoivaa osapuolta, vaan molemmat sekä ehdottavat että vastaavat toisen osapuolen impulsseihin, on tanssia rikastuttava menetelmä.

## 7. POHDINTA

*Elämän virta vyöryy olentoni läpi.  
Kaikki ovet ovat avoinna  
sen tulla ja mennä.  
Sen kohina huumaa korviani,  
ja vesikasvien kiemurteleva tuska  
lepää kaukaisena vihreissä silmissäni;  
ja siellä,  
missä villeimmät pyörteet  
hukuttavat kaikki laivat,  
siellä on mielikuvaseireenien houkutus,  
siellä käsien sinertävä heikkous heittäytyy  
hurjaan tanssiin.*

Kirsi Kunnas (Villi omenapuu – Odysseia 1947.)

Tanssisoittotapahtuman erityisyys on sen vuorovaikutteisuudessa ja siksi jokaisen osallistujan panos on merkittävä. Jokainen voi sekä vaikuttaa että vaikuttua eli olla itse tekemässä ja kokemassa. Tavallaan tässä pelissä on sytykeaineena samat elementit, jotka viehättävät tanssijoita ja muusikoita perinteisessä esiintyjä-yleisö-esitystilanteessa. Tanssisoitossa esitys on tilanteen sisällä, esitys esityksessä. Liike- tai ääni-impulssiin vastataan välittömällä reaktiolla, joka näyttäytyy toimintana. Tulevat nähdä ja kuulla. Kaiken keskiössä on kommunikaatio, joka lähtee kehollisuudesta ja laajenee kollektiivisen toiminnan kautta moniaistilliseksi kokemukseksi. Anca Giurchescun mukaan tanssi palvelee ensisijaisesti ihmisen tarvetta emotionaaliseen vapautumiseen. Hänelle ”tanssin tila” tarkoittaa sellaista psykofyysistä tilaa, jossa syy ja seuraus eli piilossa olevat tunteet käyvät samanaikaista ja vastavuoroista vuoropuhelua ajassa ja tilassa näkyviksi tulevien liikkeiden kautta. Liike vahvistaa tunteita ja toisaalta se myös saa aikaan uusia tuntemuksia. (1983, 21.)

Tanssisoittotapahtumaan osallistuvat tanssijat ja muusikot synnyttävät Giurchescun kuvaileman kollektiivisen tilan, joka laajenee tässä yhteydessä ”tanssisoittotilaksi”. Parhaimmillaan tanssijoiden ja muusikoiden yhteissointi synnyttää myönteisyyden kehän, jossa samaan aikaan säilytetään arvokasta kehollista perinnettä ja annetaan osallistujille mahdollisuus luovia uutta. Tässä positiivisessa riippuvuussuhteessa molemmat osapuolet ruokkivat toisiaan. Soitto on läsnä liikkeessä ja

tanssi on osa soittoa. Elävä musiikki tekee tanssista kolmiulotteista, reaktiivista ja herkistää tanssin muutoksille. Tanssi puolestaan vapauttaa muusikoiden kehollisuutta, antaa tarkoituksen sävelille ja kannustaa svengaamaan. Tanssijoiden ja soittajien kehollinen läsnäolo on tavallaan yksi instrumentti tässä moniulotteisessa kokonaisuudessa.

Näen tanssisoittotapahtuman luontevana muotona vaalia kansantanssia ja -musiikkia. Tilanne on hedelmällisempi kuin jonkin ennalta luodun koreografian tai sävelmän harjoittelu esitykseksi tai näiden taideteosten konserttimuotoinen esitystoiminta. Tanssisoitto jatkaa elävällä ja luovalla tavalla sukupolvelta toiselle kehollisena perintönä kulkenutta käsityöläisyyttä. Luvussa kuusi esitellyt Seligmanin hyvinvointiteorian elementit ovat luonnollinen osa tanssisoittotoiminnan arvojen ydintä ja siksi tällaisten tapahtumien voi katsoa edistävän yksilön kokonaisvaltaista hyvinvointia samalla, kun se vahvistaa laajemmin kansantanssi- ja musiikkiyhteisön merkityksellisyyttä.

Tässä opinnäytetyössä on esitelty useita käytännönläheisiä pedagogisia malleja, jotka edistävät tanssijoiden ja muusikoiden välistä kontaktia sekä vahvistavat kokonaisvaltaista vuorovaikutusta. Seuraavaksi näitä näkökulmia aletaan testata käytännössä eri taito- ja kokemustasoisten osallistujien keskuudessa. Jatkotutkimuksissa on hyvä punnita kentältä saatuja kokemuksia ja selvittää esimerkiksi, mikä luvussa neljä esitetyn mukautuminen-muovautuminen-muutos -mallin vaiheista vaatii jatkokehittelyä. Kuinka osallistujien kehollisuus vahvistuu? Onko todennettavissa, kuinka kehollisuuden kautta tuotettu musiikki kuuluu soitossa? On myös erityisen mielenkiintoista kokeilla käytännössä muusikoiden ja tanssijoiden vuorovaikutuksen vahvistamista pariyhteyden menetelmien kautta. Uskon käytännön kokeilujen myös tuottavan uusia näkökulmia vuorovaikutuksen harjoittamiseen.

Toivon tämän opinnäytetyön toimivat omalta osaltaan sillanrakentajana ja keskustelun avaajana tanssijoiden ja muusikoiden välisen vuorovaikutuksen lujittamiseksi. Yhteisten toiminta-alustojen myötä tanssisoiton käsite alkaa toivottavasti vakiintua kansantanssin ja -musiikin toimijoiden keskuudessa. Myös harrastajan ja osallistujan kannalta on selkeämpää, kun kahdesta tulee yksi. Yhdenvertaisuuteen perustuvassa toiminnassa yksilön ei välttämättä tarvitse ennalta päättää rooliaan, vaan osallistuminen voi määrittyä tapahtumakohtaisesti. Uskon, että tanssisoiton pedagogisten käytänteiden vakiintuessa tämän tyyppisestä harrastuksesta voi tulla varteenotettava vaihtoehto kansantanssin ja -musiikin esitystoiminnalle. Tanssijoiden ja muusikoiden jamitteleminen ei saa jäädä pelkästään folk-festivaalien ohjelmistosisältöjen varaan. Tulevaisuudessa alan harrastevalikkoon tulee syntyä uusi pitkäjänteinen tanssisoittotoiminnan muoto, joka on avointa kaikille.

Asiasta kiinnostuneen ei välttämättä tarvitse kuulua esityskokoonpanoihin tai -ryhmiin, vaan mukaan voi lähteä silkasta uteliaisuudesta ja kokeilunhalusta.

Ensimmäiset tanssin ja musiikin yhdistävät muistikokemukseni yltävät yli neljän vuosikymmenen päähän 1970-luvun lopulle. On selvää, että aika on tehnyt tehtävänsä ja näkemykset sekä toimintatavat ovat muuttuneet valtavasti, mutta silti uskallan väittää kaiken tämän muutoksen jatkaneen positiivisuuden kehän lujittamista. Kansantanssin ja -musiikin selkäranka on yhä yhteisöllisyydessä, joka perustuu kokemiseen ja hyväksi koetun jakamiseen. Ilo, myötätunto, svengi, juhlavuus ja leikki tuntuvat edelleen tärkeiltä. Olen onnekas ja ylpeä saadessani olla osa tätä jatkumoa. Tanssisoitto laittaa hyvän kiertämään!

## LÄHTEET

Academy Of Brain 2011. Yhteisöllinen oppiminen siirtyy saumattomasti verkkoon. Hakupäivä 8.6.2022. <https://www.academyofbrain.com/2021/08/12/yhteisollinen-oppiminen-siirtyy-saumattomasti-verkkoon/?lang=fi>.

Anttila, Eeva 2004/2017. Ihmis- ja oppimiskäsitykset taideopetuksessa. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 58. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Anttila, Eeva 2011. Taiteen tieto ja kohtaamisen pedagogiikka. Teoksessa Anttila, Eeva (toim.) Taiteen jälki – Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro. 40. Helsinki: Edita, 151–174.

Anttila, Eeva 2013. Koko koulu tanssii. Kehollisen oppimisen mahdollisuuksia kouluyhteisössä. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Acta Scenica 37. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Bakka, Egil 2014. Svikt, Meter, Force and Weight. Käännös alun perin norjankielisestä artikkelista vuodelta 1994.

Buber, Martin. 1947. Between man and man (Trans. Ronald Gregor Smith). London: Kegan Paul.

Brodie, Julie & Lobel, Elin 2012. Dance and Somatics: Mind-Body Principles of Teaching and Performance. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Giurchescu, Anca 1983. Improvisation in process of folkdance. Dance studies, vol. 7. Ed. Roderyk Lange. Jersey: Centre for Dance Studies, 21–56.

DeMers, Joseph Daniel 2013. Frame matching and ΔpTed: a framework for teaching Swing and Blues dance partner connection. Research in Dance Education 6 (1), 1–2.

Fernandes, Ciane 2015. The Moving Researcher. Laban/Bartenieff Movement Analysis in Performing Arts Education and Creative Arts Therapies. London: Jessica Kingsley Publishers.

Heikkinen, Anni 2018. Vahvaa, selkeää ja haurasta – Kontaktin kokemus paritanssissa. Opinnäytetyö. Erilliset opettajan pedagogiset opinnot. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Heinonen, Olli-Pekka 2022. Paitsi jäämisen pelko. Kolumni sanomalehti Länsi-Suomi 9.10.2022. Hakupäivä 19.10.2022. <https://ls24.fi/artikkelit/paitsi-jaamisen-pelko>.

Hoerburger, Felix 1968. "Once again: On the concept of folk dance." Journal of the international Folk Music Council 20, 30–31.

Holland, Nola 2013. Music Fundamentals for Dance. Champaign, Illinois: Human Kinetics.

Hoppu, Petri 2014. Kansantanssin hankala sukupuoli – Sukupuolen rakentuminen ruotsalaisen Philochoros-tanssiryhmän ohjelmistossa. Teoksessa Etnomusikologian vuosikirja 2014 vol. 26. (toim. Saijaleena Rantanen & Meri Kytö). Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 26–46.

Hoppu, Petri 2019. Yksi plus yksi on isompi yksi. Tanhuviesti 62 (1), 24.

Isola, A-M & Kaartinen A. & Leeman, L. & Lääperi R. & Schneider, T. & Valtari, S. ja Keto-Tokoi, A. 2017. Mitä osallisuus on? Osallisuuden viitekehystä rakentamassa. THL:n julkaisuja. Helsinki: Suomen Yliopistopaino.

Juntunen A. M. 2017. Artsequalin toimenpidesuositus musiikinopetuksesta kouluissa. Hakupäivä 16.9.2022. <https://www.artsequal.fi/fi/-/artsequalin-toimenpidesuositus->

Juntunen, Marja-Leena 2011. Liike, rytmi ja musiikki: Jaques-Dalcrozen pedagogista perintöä jäljittämässä. Teoksessa Taiteen jälki – Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä (toim. Eeva Anttila). Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro. 40. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 57–74.

Karoblis, Gediminas 2014. Philosophy of svikt-analysis. Teoksessa (Re)Searching the Field. Festschrift in Honour of Egil Bakka (toim. Anne Fiskvik & Marit Stranden). Trondheim: Fakkbokforlaget, 255–262.

Kauppinen, Petri 2006. Improvisaatiota sisältävät paritanssit. Teoksessa Suomen Kansan Oudot Tanssit. Tanssimuistiinpanoja arkistojen kätköistä (toim. Petri Hoppu). Helsinki: Kansanmusiikin ja -tanssin edistämiskeskus, 15–23.

Kauppinen, Petri (toim.) 2014. SampoFolkJam – Epelit tanssipelit. Oulu: Oulun ammattikorkeakoulu.

Kettu, Paula & Wrangen, Jutta 2021. HIVUTTAUDU JA HYTKY! Kansanomaisten paritanssien kehitys nykyymenneydydessä ja nyt. YAMK-opinnäyte. Oulu: Oulun ammattikorkeakoulu.

Kinnarinen, Tuula 2005. Peilisolut auttavat ymmärtämään muita. Tiede-lehden verkkojulkaisu 8/2005. Hakupäivä 11.2.2022. [https://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/peilisolut\\_auttavat\\_ym-martamaan\\_muita](https://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/peilisolut_auttavat_ym-martamaan_muita).

Kirkonpelto, Anssi. Vienti ja seuraaminen. Blogissa Anssi Kirkonpelto, tanssinopettaja – semitie-teellistä asiaa paritanssimisesta ja paritanssien opettamisesta. Hakupäivä 3.3.2022. [https://tanssi-anssi.wordpress.com/vienti\\_ja\\_seuraaminen/](https://tanssi-anssi.wordpress.com/vienti_ja_seuraaminen/)

Kivimäki, Johanna & Koivu, Maija 2012. Osallistava pedagogiikka – Käytännön työkaluja opetus-työhön. Opettajankoulutuksen kehittämishanke. Tampere: Tampereen ammattikorkeakoulu, Am-matillinen opettajakorkeakoulu.

Klemola, Timo 2015. Sivupolku kehollisuuden filosofiaan. Asahi-akatemia blogi/Fine vision/keho-tietoisuus. Hakupäivä 10.3.2022. [https://visiot.terapiakortit.com/2015/01/21/Sivupolku\\_kehollisuu-den\\_filosofiaan](https://visiot.terapiakortit.com/2015/01/21/Sivupolku_kehollisuu-den_filosofiaan).

Klemola, Ulla & Talvio, Markus 2017. Toimiva vuorovaikutus. Jyväskylä: PS-kustannus.

Korhonen Riitta & Vilhonen Esa (toim.) 2022. Tanssikavalkadi. Näkemyksiä tanssikulttuurista. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Kunnas, Kirsi 2007. Puut kantavat valoa. Runot 1947–1986 ja suomennoksia. Helsinki: WSOY.

Kuumola, Leena 2019. Sattuma taiteessa vaatii rohkeutta. Mustekala-Kulttuurilehti 1. teemanumero: Liikkuvia kuvia ja maailmanosia, vol 73. Hakupäivä 10.1.2022. <https://mustekala.info/teemanumerot/liikkuvia-kuvia-ja-maailman-osia-1-2019-vol-73/sattuma-taiteessa-vaatii-rohkeutta/>

Lave, Jean 1991. Situating learning in communities of practice. Teoksessa L.B. Resnick, J.M. Levine & S.D. Teasley (toim.) Perspectives on socially shared cognition. Washington DC: American Psychological Association, 63–82.

Lave, Jean & Wenger Etienne 1999. Legitimate peripheral participation in communities of practice. Teoksessa R. McCormick & C. Paechter (toim.) Learning & Knowledge. London: Paul Chapman publishing in association with The Open University, 21–35.

Lehikoinen, Kai 2014. Tanssi sanoiksi: tanssianalyysin perusteita. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Tanssin koulutusohjelma.

Leino, Eino 1898. Sata ja yksi laulua. Helsinki: Otava.

Leskisenoja, Eliisa 2016. Vuosi koulua, vuosi iloa. PERMA-teoriaan pohjautuvat luokkakäytänteet kouluilun edistäjinä. Väitöskirja. Rovaniemi: Lapin yliopiston kasvatustieteiden tiedekunta.

Löyttyniemi, Raili 2013. Nostalgia – katkeransuloista kaipuuta menneisyyteen. Yle.fi verkkojulkaisu. Hakupäivä 2.6.2022. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2013/02/13/oudot-tunteet-nostalgia>.

Melkko, Une 1960. Seuratansseja: koti- ja ulkomaisia tansseja sekä vanhat tanssit. Helsinki: WSOY.

Milad, Maiju & Koskivaara Katariina 2001. Paritanssien – tanssitalokirja. Helsinki: Suomen Nuorisoeurojen Liitto.

Multanen, Piia 2013. Tanssilavaetiketti. Opinnäytetyö. Oulu: Oulun ammattikorkeakoulu, tanssinopettajan koulutusohjelma.

Mäkelä, Sinikka & Päivärinta, Heikki & Salonen, Ilpo 1989. Tanhuaskelikot – Ohjaajan opas. Helsinki: Kansantanssinuorten Liitto.

Nieminen, Väinö 1923. Suomen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkisto. Tanssimuistiinmerkintä nro 392.

Norrish, Jacolyn M., Williams, P., O'Connor, M. & Robinson, J. 2013. An applied framework for positive education. *International Journal of Well-Being* 3 (2), 147–161.

Norrish, Jacolyn. 2015. *Positive education. The Geelong Grammar School journey*. New York: Oxford University Press.

Nurmi, Lauri 2021. Hallituslähteet: Tanssikielto jatkuu, kunnes rokotuskattavuus ylittää 80 prosenttia. *Iltalehti* 30.9.2021. Hakupäivä 9.6.2022. <https://www.iltalehti.fi/politiikka/a/2d100260-e15d-4e4d-ab7b-a3dd5bf5168d>.

Oikeusministeriö 2022. Yhdenvertaisuus.fi. Demokratia- ja julkisoikeusosasto/Itsehallinto ja yhdenvertaisuus. Hakupäivä 14.6.2022. <https://www.yhdenvertaisuus.fi>.

Parviainen, Jaana 1994. *Tanssi ihmisen eksistenssissä: Filosofinen tutkielma tanssista*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol 51. Tampere: Tampereen yliopisto.

Parviainen, Jaana 2006. *Meduusan liike – Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Yliopistokustannus University Press Finland.

Poikonen, H. 2017. Tanssijan aivot kehittyvät ainutlaatuisella tavalla. Helsingin yliopisto. Uutiset ja tiedotteet 30.8.2017. Hakupäivä 3.2.2022. <https://www.helsinki.fi/fi/uutiset/terveempi-maa-ilma/tanssijan-aivot-kehittyvat-ainutlaatuisella-tavalla>.

Rausmaa, Pirkko-Liisa ja Esko 1977. *Tanhuvakka – Suuri suomalainen kansantanssikirja*. Porvoo: WSOY.

Riva, Laura 2017. Why every dancer should be both a leader and follower. Kirjoitus julkaistu verkkosivustolla: Danceplace.com. The dancing grapevine – all about ‘social’ part of dancing. Hakupäivä 13.4.2022. <https://danceplace.com/grapevine/why-every-dancer-should-be-both-a-leader-and-a-follower/>.

Räsänen, Henna-Marie 2012. Paikan henki ja koettu turvallisuus queer-tapahtumissa. Opinnäyte-työ, kulttuurituotannon koulutusohjelma. Helsinki: Metropolia ammattikorkeakoulu.

Saarelainen, Maarit 2019. SAA TANSSIA! – Paritanssilähettiläät luomassa yhteisöllistä paritanssi-teosta SottiisiMovesiin 2020. Hakupäivä 17.3.2022. <https://sottiisi.fi/tag/pispalan-sottiisi-2020>.

Scheler, Max 1973. Formalism in Ethics and Non-Formal ethics of Values. A New Attempt towards the Foundation of an Ethical Personalism. Evanston: Northwestern University Press.

Seligman, Martin 2008. Aito onnellisuus. Jyväskylä: Arthouse.

Seligman, Martin 2011. Flourish: A visionary new understanding of happiness and wellbeing. New York: Simon & Schuster

Suomen YK-liitto <https://www.ykliitto.fi/turvallinen-tila>. Hakupäivä 1.6.2022.

Suoniemi, Siiri & Valkama, Anita 2018. Sottiisista lavasottiisiin. Julkaisussa Pedanssi – Asiaa tanssista ja tanssinopetuksesta 4/2018. Julkaisija Potku ry. Hakupäivä 12.4.2022. <https://is-suu.com/oamktanssi/docs/12.12.1413pedanssi>.

Sutela, Katja 2022. Näkyväksi tekemisen taito. Pedagoginen kohtaaminen opetuksessa. Jyväskylä: PS-kustannus.

Södergran, Edith 1972. Tulevaisuuden varjo. Valikoinut ja suomentanut Pentti Saaritsa. Helsinki: Otava.

Teck, Katherine 1994. Ear Training for the Body: A Dancers Guide to Music. New Jersey: Princeton Book Company, Publishers.

Tiedeykkönen 2021. Homo sapiens kaipaa katsekontaktia ja nähdyksi tulemistä, ruutukasvot eivät korvaa vauvalle kohtaamista kasvokkain. Podcast 16.4.2021. Saatavissa Yle Areenasta.

Tolle, Eckhart 1997. Läsnaolon voima – tie henkiseen heräämiseen. Suom. Lauri Porceddu. Helsinki: Viisas Elämä.

Tynjälä, Päivi 2002. Oppiminen tiedon rakentamisena – Konstruktiivisen oppimiskäsityksen perusteita. Helsinki: Tammi.

Vaikutusverstaas 2022. Improvisaatio. Joustavuutta muutoksiin, rentoutta esiintymiseen – Improvisoiden! <https://www.vaikutusverstaas.fi/improvisaatio>. Hakupäivä 3.11.2022.

Wang, Haidong & Paulson, Katherine R. & Peace, Spencer A. & Watson, Stefanie & Comfort, Haley & Zheng, Peng: Estimating excess mortality due to the COVID-19 pandemic: a systematic analysis of COVID-19-related mortality, 2020–21. *The Lancet*. Hakupäivä 9.6.2022. [https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736\(21\)02796-3/fulltext](https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(21)02796-3/fulltext).

Wenger, Etienne. 1998. Communities of practice: Learning, meaning and identity. New York: Cambridge University Press.

## LIITTEET

Mestarikansantanssija Antti Savilammen haastattelu sähköpostilla 14.6.2022

(LIITE 1)

Haastattelijana Petri Kauppinen

Tutkin Oamkin tanssinopettajakoulutuksen opinnäytetyössäni muusikon ja tanssijan kontaktin harjoittamista ja syventämistä. Olisin kysynyt sinulta muutaman kysymyksen koskien Siban Kamu-aineryhmän kansantanssitunteja, jotta saisin empiiriseen kokemukseen perustuvia lähte-  
viitteitä tietoperustaan. Kysymykset ovat tässä alla.

1. Tunnet varmasti historian, kuinka kauan kansantanssitunteja on ollut Siban opintotarjonnassa, milloin aloitit opetustoiminnan ko. oppilaitoksessa?
2. Kuinka opettajan näkökulmasta ja kokemuksesi perusteella tanssiopinnot vaikuttavat muusikon musiikkikäsitykseen tai suhteeseen musiikkia kohtaan?
3. Oletko huomannut opetustoimintasi aikana jotain muutosta musiikkia ammatiksi opiskelevien asenteessa suhteessa tanssiin?
4. Kuinka työskentelitte käytännössä, oliko tanssitilanteissa elävä musiikki ja kuinka tätä ohjattiin?
5. Onko jokin seikka, jonka koet erityisen haastavana tanssijan ja muusikon välisessä kontaktissa tanssisoittotilanteessa?

Suuri kiitos jo etukäteen.

Petri

### **Antti vastaa:**

1. Kansantanssien opetus alkoi Sibiksessä syyskauden alussa vuonna 1984. Opetus oli aluksi suunnattu ainoastaan kansanmusiikin opiskelijoille.

Tavoitteena oli opettaa opiskelijoille historialliseen kansanmusiikkiin liittyvät tanssit, kuten valssi, polkka, sottiisi, marsurkka, perusvariaatiot polskasta, menuetti ja katrillin perusvuorot.

2. Eri kansantanssimuotojen hallinta toi uudenlaisen näkemyksen ja kokemuksen soittamiseen ja koko muusikkoisuuteen.

Musiikin tuottamiseen kehittyi uusi osa-alue kehollisuus, jonka tuloksena kasvoi tietoisuus eri tanssilajien tempoista, fraseerauksista, improvisaation käytöstä ja tanssia tukevasta soittotyylstä. Soittaessa ainakin mielikuvituksissa myös keho tanssii oman soiton mukana.

Vuosikurssiyhtyeen opettajat kertoivat minulle, että jo joulukuussa alkoi kuulua soitossa tanssitaito.

3. Varmasti tanssituntien alussa saattoi joillakin olla taidon vähyydestä johtuvia pieniä asenneongelmia, mutta ne kaikkosivat muutaman harjoituskerran jälkeen. Heti kun sottiisi ja valssi alkoivat sujua, ilmeet ja eleet muuttuivat tosi suopeiksi ja sen näki, että tanssitunnit oli odotettu tapahtuma, yksi viikon kohokohta.

Opetus oli kaksositunnin mittainen, joten se palveli myös viikon liikuntasuoritusta.

4. Teimme yhteistyötä vuosikurssiyhtyeiden kanssa. Yhtyeopetuksen yksi merkittävä osa-alue oli kansantanssien säestäminen. Yleensä yhtyeet tulivat soittamaan tanssitunneille marraskuussa, jolloin heillä oli repertuaaria soittaa eri tanssimuotoja olivat tosi pidettyjä. Siinä soitto ja tanssi ruokkivat toisiaan ja vuoropuhelun myötä molemmat lähtivät lentoon.

Yhdessä yhtyemusiikin opettajan kanssa vedimme jaksot, joissa rakensimme vahvaa vuorovaikutusta tanssin ja musiikin kanssa. Kokeilimme eri tempoja, fraseerausta, jammausta/sovittamista lennossa jne. Yhteisiä tunteja oli 4–5 kertaa. Muut tunnit vedin Cd musiikilla ja tarvittaessa rallattamalla yhdessä.

5. Haasteena on saada soitto ja tanssi tasavertaisesti toimimaan tanssisoittotilanteessa. Vuoropuhelu pitää avata heti aluksi ja luoda toiminnalle rento ja palkitseva ilmapiiri.

Jos on yksi muusikko, niin hänen paikka on ringin keskellä ja tanssijat kiertävät häntä. Annetaan muusikolle vahva agenda luoda tunnelmaa eri tyylisillä soittoilla hyvässä vuorovaikutuksessa tanssijoitten kanssa.

Jos on yhtye, jäsenet voivat käydä spontaanisesti tanssimassa ja päinvastoin tanssijat voivat käydä soittamassa. Oli yksi muusikko tai yhtye, seikkailun tyylinen hetkessä eläminen luo parhaat onnistumisen tunteet, joita jokainen meistä tarvitsee.

Tässä tarinani: Antti

---

Antti Savilammen lisäys edellisiin vastauksiin sähköpostilla 14.6.2022 myöhäisillasta:

Terve Petri!

Kirjoittelin jo kysymyksiisi vastauksia, mutta tässä tulisi vielä lisää Sibän kansantanssitoiminnasta.

Aluksi siis kansantanssin opetus oli suunnattu vain kamulaisille, mutta se laajentui niin, että siihen voivat osallistua kaikkien musiikkialueiden opiskelijat, kansainväliset vaihto-opiskelijat ja avoimen yliopiston opiskelijat. En muista vuotta, jolloin laajentuminen tuli, mutta todennäköisesti se tapahtui 1990 luvun alkuvuosina.

Samaan aikaan kansantanssikurssit jakautuivat perus- ja jatkokursseiksi sekä ohjaajakurssiksi, joista jokaisesta sai opintoviikkoja ja myöhemmin viikot muuttuivat opintopisteiksi. Kurssien sisältötekstit olivat Opossa.

Ohjaajakurssin suoritti vain kaksi opiskelijaa, Maija Karhinen ja Tuula Kivistö. Kiinnostuksen puutteesta johtuen kurssi poistettiin kurssitarjonnasta vuosituhanen vaihteessa.

Tämä systeemi toi runsaasti osallistujia ensin peruskursseille ja sitten jatkokursseille. Suurimmat osallistujamäärät tulivat musiikkikasvatusosastolta. Parhaina vuosina tanssijoita oli reilut 30 molemmilla kursseilla ja fiilis oli sen mukainen.

Erittäin hyvää palautetta tuli kaikilta ja itse ajattelin ja koin, että kansainväliset vaihto-opiskelijat saivat tukea kotoutumiseen sosiaalisten tanssituntien ansiosta.

Sain tehdä haastavaa opetustyötä Sibiksessä 30 vuotta, josta olen erittäin otettu ja onnellinen. Työni alkoi 1984 ja päättyi 2014, mutta sijaisuudet ovat jatkuneet joka vuosi, joista viimeisin oli 7.6.22, jolloin opetin kansantanssin jatkokurssin periodissa 6 tuntia.

Tässä nyt tuli tekstiä asiasta ja asian vierestäkin, mutta annoin tulla, kun tuntui hyvältä. Kysymyksesi tempaisi minut muistojen fiiliksiin.

Kiitos Sinulle!

T: Antti