Saara Aino Emilia Mikkola

KITKA

Kansantaiteilua kokeilemassa

KITKA
Kansantaiteilua kokeilemassa

Saara Aino Emilia Mikkola
Opinnäytetyö
Kevät 2011
Tanssinopettajan koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu
Tanssinopettajan koulutusohjelma, kansantanssin suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijä: Saara Aino Emilia Mikkola
Opinnäytetyön nimi: Kitka, kansantaiteilua kokeilemassa
Työn ohjaajat: Petri Hoppu ja Niina Vahtola
Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2011 Sivumäärä: 43 + 4 liitettä

Opinnäytetyössäni tutkin kansantanssin ammattilaisen suhdetta esiintyjyyteen tanssitekniikan ja perinteen lähtökohdista. Tutkin kansantanssitekniikan vaikutuksia ja tuntiharjoittelun yhtymäkohtia näyttämöllä tapahtuvaan toimintaan. Tutkimus sivuaa perintömme merkityksellistä roolia ja sitä, kuinka määrittävä tekijä se on tämän päivän taiteilijalle. Haen vastauksia kysymykseen, mitkä ovat haasteet tanssijan näkökulmasta tämän päivän näyttämölle asetetussa kansantanssissa.

Opinnäytetyöni empiirisessä osassa työstin teoksen itselleni ja kahdelle muusikolle. Pyrin ymmärtämään, mitkä tutkimuskysymyksistä nousevat tärkeimmiksi itselleni ja millaiset oletukset ohjaavat toimintaani. Taiteellisen osion puran pohtivalla itseanalyysillä, sillä observointi kohdistuu taiteellisen työn osalta itseeni. Aineistona käytän kirjallisuutta sekä kyselyä, jonka teetin tiivisti rajatulle ryhmälle kansantanssin ammattilaisia.

Tanssin tekniikkaharjoittelun erottaa näyttämölle sijoittuvasta tanssista selkeästi niiden keskenään erilainen konteksti. Teoksen sisältä voi löytää yhteneviä piirteitä harjoitustuntiin nähden sekä sisällöllisesti että rakenteen osalta. Kun harjoittelu, kokonainen toimintamalli, sovelletaan uuteen tilanteeseen, puhutaan yleisestä transferista, joka koostuu joko positiivisista tai negatiivisista transefereista, eli siirtovaikutuksista. Koreografi käyttää itselleen tutuinta liikemateriaalia, joka syntyy positiivisten mielleyhtymien kautta.

Haasteena kyselyyn vastaajat näkevät muiden tanssin lajien vaikutuksen nykykansantanssiteoksissa, sillä ne tuovat ilmaisu- ja tekniikkaharjoitteluun uudentyyppistä materiaalia. Ilmaisua toivottiin harjoiteltavan nykyistä enemmän. Pari- ja ryhmäkontaktin välittyminen sekä eri tanssien ja liikkeiden laatuerojen sisäistäminen nousevat vastaajien kesken tärkeimmiksi asioiksi. Perinteen tuntemus ja sen näkyminen teoksissa ei ole heidän mielestään yhtä merkittävää kuin kontakti ja laatuerot tanssiessa.

Tutkimus luo kuvaa siitä, millaisia arvoja ja käsityksiä tällä ammattilaisjoukolla on esiintyjyyteen. Otosta voisi laajentaa ja siirtää koskemaan kansantanssin harrastajapohjaa, jolloin saataisiin käsitys, millainen on kentän suhde kansantanssijan esiintyjyyteen ja esittävään kansantanssiin. Materiaalipaketin työstäminen, mikä sisältäisi ilmaisu- ja esiintymisharjoitteita kansantanssijoille olisi hyödyllinen.

Asiasanat: *Kansantanssi, nykykansantanssi, esittävä taide, kansantanssitekniikka, koreografia, tanssitaiteilija, kansanperinne*

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Dance Teacher Education, Option of Folk Dance

---

Author: Saara Aino Emilia Mikkola
Title of thesis: Kitka Experimenting Folk Art
Supervisors: Petri Hoppu and Niina Vahtola
Term and year when the thesis was submitted: Spring 2011 Number of pages: 43 + 4

In this thesis a study about professional folkdancers' connection to performing is made from the point of view of baseline dance technique and tradition in folk dance training and performing. The thesis also views the traditions' role and how defining it is to folk dancers nowadays. Another aspect is try to find out what is challenging for a dancer in folk dance on stage.

In the empirical part of the thesis, a piece for myself and two musicians were processed. My observations are based on self-analysing in my empirical part. As my material I used literature and a questionnaire to a very limited group of professionals in folk dance education.

The difference between technique training and dance on stage is the different context. When training the whole mode of action applies to a new situation it can be understood as a common transfer. A common transfer consists either of positive or negative transfers. A choreographer uses the most familiar movements which are developed from positive transforms.

According to the questionnaire, the professionals in folk dance education found it challenging that other dance styles influence modern folk dance. The other styles bring new challenges to technique and expression. Pair and group contacts are one of the most important aspect in their opinion. As well as the quality of dances and movements differs. Knowing tradition was not so important.

The thesis creates an image of values and ideas they have on performing. The sample could be enlarged to folk dance amateurs. Then it could be found what is their opinion of performing folk dance is, as well as producting training material for expression and performing in folk dance would be useful.

Keywords: *Folk dance, modern folk dance/ contemporary folkdance, performing arts, folk dance technique, choreography, dance artist, folk tradition*

SISÄLLYS

1 JOHDANTO ... 6
2 TYÖN LÄHTÖKOHDAT, MENETELMÄT JA KÄSITTEET ... 7
2.1 Työn lähtökohdat ja tutkimusongelma ... 7
2.2 Tutkimusmenetelmät ja keskeiset käsitteet ... 8
3 TEKNIIKKA JA PERINNE KANSANOMAISESSA TANSSISSA ... 11
3.1 Perinne osana tanssia ... 11
3.1.1 Kansantanssin historiaa pähkinänkuoressa ... 11
3.1.2 Tanssi harrastusmuodoksi, kansantanssi nykykansantanssiksi ... 13
3.1.3 Kansantanssija ... 15
3.2 Kansantanssitekniikka ... 17
3.2.1 Kansantanssitekniikka vai kansan tanssitekniikka? ... 17
3.2.2 Tutkimuksia ja julkaisuja ... 20
3.3 Kyselyn yhteenveto ... 23
4 KITKA – KANSANTAITELUA KOKEILEMASSA ... 28
4.1 Oman koreografisen prosessin lähtökohdat ... 28
4.2 Työskentelytavat ... 30
4.2.1 Teos osissa: ajatukselliset erot ja metodit ... 31
4.2.2 Tekniikka ja taide, yhtymäkohtia teoksessa ... 35
4.3 Yhteenveto ... 37
4.3.1 Kitka ... 37
4.3.2 Johtopäätökset ... 38
5 POHDINTA ... 40
5.1 Oma esiintyjyys, taiteilijuus ja tanssijuus nyt ja tulevaisuudessa ... 40
5.2 Odotuksien toteutuminen, oppiminen ... 42
6 KIITOKSET ... 43
LÄHTEET ... 44
LIITTEET ... 46

1 JOHDANTO

Tutkin opinnäytetyössäni kansantanssin ammattilaisen suhdetta esiintyjyyteen tanssitekniikan ja perinteen lähtökohdista. Työstin prosessin aikana taiteellisen teoksen, jossa toimin itse tanssijana, sekä teetin kyselyn tanssin ammattikoulutuksessa oleville tai ammattikoulutuksesta valmistuneille kansantanssijoille. Rajaan tutkimuksen koskemaan ammattilaistasoa. Tutkimustulosten vertaaminen, omien empiiristen havaintojeni ja kyselyn vastausten keskinäinen vertailu, on sitä kautta myös helpompaa. Käytän aineistona lisäksi kirjallisuutta.

Kiinnostus aiheeseen on syntynyt oman esiintyväksi taiteilijaksi kasvamisen myötä. Pidän tärkeänä sitä, että ymmärrän itseäni ja valintojani, jotta kykenen siirtämään tieto- ja taitopohjaani johdonmukaisesti eteenpäin oppilailleni. Kansantanssin kenttä on kokenut suuren muutoksen 1990-luvulta alkaen, ja esittävää kansantanssia ja siihen liittyvää tanssijantyötä on tutkittu huomattavan vähän. Tanssijalähtöisiä tutkimuksia, joissa perehdytään kansantanssijoiden teknillisiin ja ilmaisullisiin valmiuksiin esittävän taiteen kannalta, ei ole. Kansantanssin esittävä ja samalla hyvin sosiaalinen luonne asettaa näyttämökansantanssille haasteita.

Tutkimukseni avaa myös kansantanssin tekniikkaa ja historiaa, sillä ne liittyvät läheisesti esittävään kansantanssiin. Tutkin kansantanssitekniikan vaikutuksia ja yhtymäkohtia näyttämöllä tapahtuvaan toimintaan ja sivuan perintömme merkityksellistä roolia. Olen kiinnostunut siitä, mitkä ovat tanssijan näkökulmasta haasteet näyttämökansantanssissa ja kuinka merkityksellisenä pidämme perinnettä. Tutkimuksessani pureudun näistä itseäni eniten kiinnostaviin asianhaaroihin ja pyrin samalla ymmärtämään omia ratkaisujani.

Haasteena kyselyyni vastannut ryhmä näkee muut tanssilajit, joita hyödynnetään tänä päivänä paljon nykykansantanssissa. Ne tuovat tanssijalle uudentyyppistä tekniikkaa ja ilmaisua hallittavaksi. Esittävän kansantanssin ilmaisun ja tekniikan muodostaman teeman tarkastelu kiehtoo minua. Pureudun tähän tematiikkaan tutkimuksen sallimissa rajoissa.

Laajasta aihealueesta johtuen tutkimuksen työstäminen on ollut vaativaa. Se on kuitenkin ollut erittäin inspiroiva alkusysäys suuremmalle, mutta spesifimmälle tutkimustyölle. Tämän prosessin aikana olen oppinut paljon itsestäni, joten seuraavan tutkimukseni aikana aion lähestyä tutkittavaa aineistoani nykyistä enemmän pedagogisella otteella.

2 TYÖN LÄHTÖKOHDAT, MENETELMÄT JA KÄSITTEET

Tutkimukseni on hyvin henkilökohtainen, sillä se peilaa omaa kasvuani ja ymmärrystäni tanssin tekemisestä. Pyrin kuitenkin tarkastelemaan omia ajatuksiani kriittisesti toteuttaakseni mahdollisimman luotettavan tutkimuksen.

2.1 Työn lähtökohdat ja tutkimusongelma

Olen tanssinut aina. Siitä lähtien, kun sain polkkakyytiä äidin vatsassa, olen hytkynyt mennen tullen. Minusta kasvoi aktiivinen nuorisoseuralainen ja jo teini-iässä olin sekä ohjaaja, organisaattori että tanssien sommittelija. Mitä pitemmälle kävin koulua, ei ollut vain itsestään selvää vaan jopa pakko harkita tanssia ammatiksi. Mieli ei taipunut muulle: vihkonkulmat kuluivat tanssikuvioille, -paikoille ja -sarjoille. Lukion jälkeen hainkin tanssioppia Ruotsista, ja sen jälkeen avautuivat Oulun seudun ammattikorkeakoulun ovet. Opintojaksot Virossa ja uudestaan Ruotsissa siivittivät opintoja entistä enemmän vauhtiin.

Oppia on kertynyt paljon. Silti en osaa vieläkään määritellä itseäni vain joko tanssijaksi tai opettajaksi, pedagogiksi tai taiteilijaksi. Liekö se tarpeellistakaan? Minulle on tärkeää ymmärtää omaa tanssijuuttani, sillä se on työvälineenäni opettamisessa. Tanssimiseni kulmakivi taas muotoutuu pitkälti esiintyjyydestä ja tekniikasta, sen hallitsemisesta niin kehollisesti kuin älyllisestikin. Haluan oppia ja haluan ymmärtää. Pyrin tämän tutkimuksen puitteissa ymmärtämään, mitkä tanssin tekemisen kohdat nousevat itselleni merkityksellisiksi ja miksi.

Läpi opintojeni olen kantanut mukanani kiihkeästi keskustelevaa sisäisten äänten laumaa: Sitkeä opettaja aloittaa ja kyselee: ”Miksi? Mikä on syy, mikä seuraus?” Siihen epävarma esiintyjä, tanssija, joka hakee alinomaa muotoaan, vastaa, ettei tiedä ja pienenee epäröidessä. Ja vahvistuu löytäessään vastauksen. Kun taas taiteilija, narsisti, pelkää sammuvansa, jämähtävänsä paikoilleen eikä siksi tahdo pysähtyä ajattelemaan. Taiteilija pyrkii taukoamatta kohti äärimmäisiä tunnetiloja ja nauttii hetkestä, hiestä, jännityksestä sormenpäissä. Viimeisenä jyrähtää pedagogi, sillä se ei salli tiedon valuvan hukkaan: pakottaa löytämään syylle seurauksen, hahmottamaan kokonaisuuden – näkemään tulevaisuuden.

Käsittelen tutkimuksessani esittävää kansantanssia ammattimaisesta lähtökohdasta ja haen vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Millainen suhde syntyy esiintyjyyteen tanssitekniikan ja perinteen valossa? Mitkä ovat tanssijan haasteet näyttämökansantanssissa? Tärkeää on käsittää syyn ja seurauksen suhdetta, lavalla olemisen ja tekniikkaharjoittelun yhteyttä sekä ymmärtää, millaiset perinteet ohjaavat toimintaani.

Se, että päädyin tekemään taiteellisen opinnäytteen esiintyen ja koreografioiden itse, ei ollut itsestään selvää, mutta loppujen lopuksi hyvin luonnollista. Etsin jatkuvasti ärsykkeitä samanaikaisesti monelta suunnalta, ja se näkyy myös tutkimuksessani. Minulle sisäisten konfliktien kautta tapahtuva kasvu ihmisenä on tärkeää. Kasvamisen halu ajaa takaa ja ohjaa kohti päätöksiä.

2.2 Tutkimusmenetelmät ja keskeiset käsitteet

Tutkimusprosessini koreografiaosuus oli taiteellinen, ja sitä pyrin kriittisesti reflektoimaan ja tarkkailemaan. Tarkkailen omia ajatuksiani, toimintaani ja koreografista tuotosta erilaisin menetelmin. Prosessi on osaltaan myös empiiristä tutkimusta, sillä pyrin ratkaisemaan tutkimusongelmaani havaintoainekseni pohjalta. Tutkimuksessani tiivistyy, ei vain nykypäivän kansantanssijan tekniikkataito, vaan myös esiintyjyyden kokeminen sekä kansantanssin traditionaalinen ja sosiaalinen luonne. Haen vastauksia kysymyksiin, kuinka merkityksellisinä me kansantanssin ammattilaiset pidämme tanssiperinteen tuntemusta ollessamme osana näyttämölle asetettua kansantanssia ja millainen on tämän päivän ammattilaisen suhtautuminen tanssitekniikkaan esiintyvänä taiteilijana. Pureudun tässä työssä niihin aihealueisiin, jotka kulminoituivat tärkeimmiksi tai haastavimmiksi koreografisen prosessini aikana.

Tutkimusmenetelmänä käytän pääasiassa oman toimintani observointia, toimin siis osallistuvana havainnoitsijana itseni suhteen. Pääsin observoimaan oman toimintani lisäksi myös muita teoksessa toimineita henkiöitä, muusikoita. Tein kyselyn tarkasti rajatulle ryhmälle, kansantanssin ammattikoulutuksessa oleville tai jo valmistuneille tanssijoille, jonka vastauksia käytän aineistonani. Kyselyssä käytin sekä täysin ennalta määrättyjä väitteitä että avoimia kysymyksiä (liite 1). Avaan vastaukset luvun 3 lopussa. Tutustuin prosessin aikana myös kirjallisuuteen, joka käsittelee kansanperinnettämme. Erityisesti pyrin löytämään tietoa kansantanssin tekniikasta sekä koko kansanperinteestämme kansantanssin näkökulmasta.

Tässä työssä kansantanssilla tarkoitetaan suomalaista kansantanssia ja -perinnettä ja sitä, mitä kaikkea se moninaisuudessaan on. Kansantanssi on tanssia, jota kansa, sananmukaisesti, aikoinaan tanssi. Päivyt Niemeläinen (1983, 21) toteaa suomalaisten kansantanssien olemassaolon havaitsemiseen liittyvän kansallisten piirteiden näkemisen ja löytämisen sekä suomalaisuusajattelun kehittymisen. Kansantansseihin on kiinnitetty huomiota jo 1700-luvulla, mutta vasta seuraavalla vuosisadalla tanssien aktiivinen keruu, tutkimus- ja harrastustoiminta käynnistyivät (Niemeläinen 1983, 21). Suomi on sijainnillaan toiminut lännen, idän ja arktisten traditioiden kohtaamispaikkana, ja tanssi nopeasti muokkautuvana kulttuuri-ilmiönä on imenyt vaikutteita: suomalaisessa kansantanssissa, meidän tanssitraditiossamme, voidaankin nähdä selkeästi näiden kulttuurivirtausten vaikutus (Niemeläinen 1983, 19). Kansantanssi on säilyttänyt vahvan sosiaalisen aspektinsa läpi vuosien, ja se näkyy selkeästi vielä tälläkin vuosisadalla. Sosiaalisen aspektin merkitys nousee esiin edelleenkin myös kyselyvastauksissa.

Koreografialla tarkoitetaan etukäteen suunniteltua ja ohjattua tanssia. Koreografisella prosessilla tarkoitan sitä teoksen luomisvaihetta, joka tapahtuu ennen ensi-iltaa ja joka sisältää paljon visioita, suunnitelmia, kokeilua ja muutoksia liikemateriaalin, kuvioiden ja teeman suhteen. Taiteellisessa opinnäytetyössäni prosessin näkyvin tulos on teoksen koreografia, vaikka itse koreografioimisen tutkiminen ei ollut lähtökohtani. Koreografian luominen näyttäytyy minulle suurena vyyhtinä, johon mahtuu sekaisin ajatuksia, tunteita, unelmia, pelkoja tai muistoja. Niistä poimin mielenkiintoisimpia, tutuimpia tai teemaan sopivimpia mukaan teokseen. Pitkin prosessia yritän liikkeellistää mielikuvia, muuttaa ajatukseni lihaksi. Peilaan vyyhtiini suurelta osin omia tunteitani, muistojani, pelkojani enkä siksi pääse, ainakaan kovin helposti, irti jatkuvasta teoksen prosessoinnista.

Kansantanssin tekniikasta puhuttaessa tarkoitan niitä tanssiteknisiä asioita, jotka ovat kansantanssin näkökulmasta tärkeitä ja oleellisia. Käsittelen suhteellisen vakiintumattoman ja määrittelemättömän termin ”kansantanssitekniikka” problematiikkaa suhteessa käsitteeseen ”kansantanssin tekniikka” osana tätä tutkimusta. Kansantanssitekniikka sisältää yksilölähtöistä harjoittelua, ja sen on kehittänyt pääasiassa Petri Kauppinen. Kansantanssin tekniikka sen sijaan voi sisältää elementtejä, joita tarvitaan myös tanssittaessa pareittain tai ryhmässä, kuten viennin ja seuraamisen tekniikka tai kuvioiden hahmottaminen. Yksilötekniikkaharjoitteet valmistavat tanssijaa tiettyihin, turvallisiin, tietyn tanssilajin esteettisiin linjauksiin ja liikeratoihin. Tanssija voi harjoitella kehon hallinnan ja -kannatuksen lisäksi erilaisia dynaamisia vaihteluita ja liikkeiden kannalta mahdollisimman orgaanista voimantuottoa. Kansantanssin muihin tanssitekniikan osa-

alueisiin kuten pari- ja ryhmätanssitekniikkaan en tässä tutkimuksessa syvenny. Tekniikkaharjoittelu voi sisältää edellä mainittujen asioiden lisäksi muun muassa tunnetilojen hallintaa, eläytymistä, eleiden ja ilmaisun vahvistamista tai kontaktia.

Tanssija on esiintyvä taiteilija, joka käyttää kehoinstrumenttiaan tulkinnan ja ilmaisun välineenä. Tanssija tekee jatkuvasti työtä esiintyjyytensä kanssa. Tällä tarkoitan sitä toimintaa, jota tanssija harjoittaa noustakseen yleisön eteen läsnä olevaksi, tulkitsevaksi ja vuorovaikuttavaksi taiteilijaksi. Tuntuu, että kansantanssia ei mielletä taidetanssin muodoksi, vaikka sen esittävä rooli on ollut läsnä kauan – jossain määrin aina. Käytän työssäni paljon sanoja esiintyjyys ja esiintyvä taiteilija, sillä ne liittyvät läheisesti kaikkeen lavalla tapahtuvaan toimintaan. Olen pohtinut paljon omaa kasvuani esiintyjäksi, ja siksi tutkimuskysymykseni nojaavatkin kokemuksiin nimenomaan näyttämölle asetetun kansantanssin ja sitä tulkitsevan esiintyvän taiteilijan näkökulmasta.

3 TEKNIIKKA JA PERINNE KANSANOMAISESSA TANSSISSA

On tärkeää ymmärtää historiaa, jonka päältä ponnistaa ja jonka päälle itse rakentaa. Luvussa 3 perehdyn tekniikkaan ja perinteeseen kansanomaisessa tanssissa. Avaan myös termit kansantanssin tekniikka ja kansantanssitekniikka. Luku 3 sisältää myös lyhyen katsauksen niihin julkaistuihin materiaaleihin tekniikan osalta, joita kansantanssijoilla on käytössämme. Aivan luvun lopussa puran teettämäni kyselykaavakkeen.

Suomalainen kansantanssi on 2000-luvullamme niin laaja käsite, etten kykene avaamaan sitä tässä työssä tyhjentävästi. Yritän kuitenkin avata lukijalle hieman tanssiperinteemme juuria, sillä näen niiden olevan erityisen merkityksellisiä silloin, kun yritämme tulkita asioita perinteemme pohjalta. Erityisesti kansantanssi, oli se esittävää tai ei, kulkee lähekkäin menneisyytensä kanssa. Yksi tutkimuskysymyksistäni käsittelee tanssiperinteemme tuntemusta ollessamme osana näyttämölle asetettua kansantanssia. Se, miten tärkeänä koemme kansanperinteen, kansanmusiikin ja -tanssin tietämyksemme ollessamme osana kansantanssin genreen luokiteltavaa teosta, on mielenkiintoista. Arvostanko juuriani niin paljon, että tahdon hyödyntää niitä?

3.1 Perinne osana tanssia

On mahdotonta rakentaa ilman perustuksia, oli kyseessä sitten talo tai koreografia. Perustukset, tässä tapauksessa historia, on tunnettava ja järjesteltävä tiettyyn hallittavissa olevaan muotoon, muistiin ja ajatuksiin, tietääkseen mitä on tekemässä. Tanssi muokkautuu ajassa nopeasti, ja se ottaa uuden suunnan – joko minun kanssani tai ilman minua. Opettajana ja koreografina mukana pysyminen vaatii taitoa aistia ajan henkeä. Aistimiseen keskittymistä saattaa häiritä jatkuva oppi jo tapahtuneesta, menneestä tai historiasta. Mennyt hetki ohjaa pitkälti tämän hetken päätöksiä, sillä vallitsevaan tietämykseen perustuu päätökset. Aina on olemassa jotakin, mitä ei tiedä, muista tai ota huomioon. Moninaiset tulkinnat niin nyt kuin menneessäkin saattavat omalta osaltaan muuttaa ymmärryksen suuntaa.

3.1.1 Kansantanssin historiaa pähkinänkuoressa

Vasta 1600-luvun lopulta, jolloin paritanssit alkoivat kehittyä keskeiseksi tanssimuodoksi, on mahdollista alkaa luoda kokonaiskuvaa siitä, miten suomalainen tanssiperinteemme on muotoutunut. 1700-luvulta löytyy joitakin kuvauksia tanssimisesta, mutta vasta 1800-luvulla kansantansseihin alettiin kiinnittää enemmän huomiota. Paritansseja edeltänyt aikakausi jaetaan karkeasti kahteen osaan: laulutanssiin ja muuhun tanssiin, kuten solistiseen ja improvisoituun tanssimiseen. Laulutanssit liittyvät koko eurooppalaiseen keskiajan tanssikulttuuriin. Keskieurooppalaiset tanssilaulut eivät yleistyneet suomalaisen kansan keskuudessa, vaan alkoivat liittyä paikalliseen lauluperinteeseen eli kalevalamittaiseen lauluun. Tyypillisimpiä tanssimuotoja olivat ketjut ja piirit, ja askeleet sisälsivät lähinnä kävelyä, juoksua, hyppyaskelia tai tasahyppyjä. Solistinen ja improvisoitu tanssi sisälsi paljon eläinaiheita tai saattoi liittyä esimerkiksi maanviljelyyn ja hedelmällisyysrituaaleihin. On olemassa merkintöjä tansseista, joita on tanssittu esimerkiksi toukotöiden alkaessa ja muina maanviljelysvuoden merkkipäivinä. (Asplund, Hoppu, Laitinen, Leisiö, Saha & Westerholm 2006, 341–346.)

Päivyt Niemeläinen (1983, 28) toteaa länsimaissa olleen keskiajan ja uuden ajan taitteessa erotettavissa kaksi toisistaan poikkeavaa tanssitapaa: laulutanssi eli edelleen vapaana, koreografioimattomana ketju- ja ympyrämuotoa hyödyntävänä tanssinmuotona, mutta sen rinnalle alkoi syntyä paritanssia tarkkaan määrättyine askelineen. Keskiajan ja uuden ajan taite katsotaan olevan 1400- ja 1500-lukujen vaiheilla. Kun vanhojen, suhteellisen vapaiden tanssien rinnalle alkoi muodostua uusia systemaattisia kuviotansseja, alettiin näitä kahta tanssitapaa yhdistellä toisiinsa (Niemeläinen 1983, 28). Suomessa tänä päivänäkin käytössä oleva menuetti-polskayhdistelmä edustaa tällaista kaksoistanssin tyyppistä koreografiaa: siinä hidasta ja arvokasta menuettia seuraa vauhdikas, nopea ja hyppivä polska (Niemeläinen 1983, 29). Tiedot näiden kahden tanssin suhteista vaihtelevat, mutta vaikuttaa siltä, että esimerkiksi yhden menuetin ja polskan muodostamasta kokonaisuus saattaa olla verrattain myöhäinen ilmiö (Asplund ym. 2006, 352). Polska on Suomessa vanhin paritanssin muoto, vaikka sen alkuperää ei olekaan täysin pystytty selvittämään. Polska nousi yleiseksi tanssimuodoksi Suomessa 1700- ja 1800-lukujen taitteessa ja sen suosiota kuvaa se, että paikoin kaikkea tanssimista kutsuttiin polskaamiseksi. Suomalaisen polskan erityisyytenä säilyi pyöriminen pareittain paikallaan eri käsiotteissa, ja askeleet lienevät olleen hyvin yksinkertaisesti joko kävelyä, juoksua tai hyppelyä. (Asplund ym. 2006, 349.)

Niemeläinen (1983, 32) kertoo ettei menuetin tulosta Suomeen ole kovin varmoja tietoja. Polskaan verrattuna menuetti oli huomattavasti vaativampi tanssittava, ja Suomessa tanssitut menuettimuodot noudattivat lähes poikkeuksetta vuoden 1700 vaiheilla vakiintuneen klassisen barokkimenuetin rakennetta (Asplund ym. 2006, 351). 1800-luvulla paritanssit valtasivat tanssilattialla tilaa ennennäkemättömällä tavalla, sillä liikkumisen periaatteet muuttuivat voimakkaasti: liikkuminen muuntui niiden myötä progressiiviseksi, tanssitilassa eteneväksi (Asplund ym. 2006, 352).

Valssi, tahtilajiltaan 3/4, on vanhin uudemmista paritansseistamme, ja siitä onkin tullut olennainen osa kansanomaista tanssirepertuaariamme. 1800-luvun alussa valssia osattiin tanssia usealla eri tavalla myös talonpoikien keskuudessa, yleisimpiä olivat askel- ja juoksuvalssin tyylit. Tasajakoinen polkka levisi Eurooppaan räjähdysmäisen nopeasti vuoden 1840 jälkeen. Kansan keskuudessa polkka yleistyi 1860-luvulta lähtien, vaikka jo ennen tätä tiedetään tanssitun niin Porvoossa, Haminassa kuin Rovaniemelläkin. Valssi ja polkka liittyivät muihin tansseihin, ja jopa joissain vanhoissa kontratansseissa saatettiin alkaa käyttää polkan askelia polskan sijaa. Vasta 1900-luvulla kansantanssijat vakiinnuttivat polkan askelen. (Asplund ym. 2006, 352–353.) Sottiisi ja masurkka saapuivat myös 1800-luvulla kansan keskuuteen: sottiisi on ollut suosittu kautta Suomen, ja se erosi valssista ja polkasta siten, että se mahdollisti vuorotellen eteenpäin liikkumisen joko suljetussa tai avoimessa tanssiotteessa (Asplund ym. 2006, 354). Masurkka on viimeinen 1800-luvun paritansseista, joka yleistyi koko maassa, vaikka ilmeisen suosittua siitä ei koskaan tullut. Vaikka se oli nuorimpia paritansseja, se jäi pois käytöstä jo 1900-luvun alussa. Suomalaistuneet paritanssit kuitenkin syrjäyttivät yhdessä amerikkalaisten paritanssien kanssa lähes kaikki muut tanssimuodot yleisistä tanssitilaisuuksista 1900-luvulle tultaessa. (Asplund ym. 2006, 355.)

Kontratanssit ovat yksi suomalaisen kansantanssin näkyvimpiä muotoja, sillä niitä on muistiinmerkitty, mutta myös tanssittu ja esitetty suhteellisen paljon. Tähän on vaikuttanut 1900-luvun kansantanssiharrastuksen suosio. Kontratansseihin sisältyvät niin angleesit, enkeliskat, kolonnatanssit kuin moninaiset katrillit, purpurit ja franseesitkin. Tanssintutkija Petri Hoppu toteaa (Rausmaa 2000, 5) Katrillia tanssimaan!-julkaisussa näistä tyypillisimpiin tansseihin lukeutuvan katrillit. Ne elivät kukoistustaan 1800-luvun lopulla, jolloin suomalaisten kansantanssien keruu oli voimakkaimmillaan. Hoppu tiivistää (Rausmaa 2000, 7) katrillin erityiset piirteet selkeästi: Kuvion säilyminen joko vastakkaisrivinä tai neliönä sekä tietyt vakio-osat, kuten vastuut, läpikäynnit ja kättelyt, esiintyvät suuressa osassa katrilleja. Katrilli on yhtä aikaa sekä pari- että ryhmätanssi,

mikä tekee siitä sosiaalisesti ainutlaatuisen, sillä nimenomaan näiden elementtien yhdistelmä on ehdottoman tärkeä tanssin kannalta. Katrilli on ajaton sen suuren muuntautumiskyvyn ja monimuotoisuuden ansiosta.

3.1.2 Tanssi harrastusmuodoksi, kansantanssi nykykansantanssiksi

Sotien jälkeen kansantanssin harrastustoiminta kasvoi kukoistukseensa ja varsinaisten kansantanssijärjestöjenkin toiminta laajentui. Varhaisin tieto kansantanssiesityksestä on kuitenkin jo vuodelta 1866 Helsingissä sivistyneistön parista. 1800-luvulla syntyivät myös ensimmäiset kansantanssikoreografiat, vaikka myöhemmin esimerkiksi Helvi Jukaraisen 1930-luvulla alkanutta kansantanssien koreografiointia arvosteli muun muassa Anni Collan. Helvi Jukarainen (1910–2001) on ollut yksi kansantanssikentän merkittävimmistä koreografioista, jonka vaikutus näkyy edelleen nykymuotoisissa kansantanssikoreografioissa. Merkittävimpiä tanssien keräilijöitä suomenkielisillä alueilla 1900-luvun alussa olivat Anni Collanin lisäksi Asko Pulkkinen, Emil Koskinen ja Otto Harju. Suomalaisen Kansantanssin Ystävät (SKY) julkaisivat Collanin ja Pulkkisen toimittamina Suomen ensimmäiset kansantanssikirjat. Ruotsinkielisellä alueella toimi Föreningen Brage, joka julkaisi ruotsinkielistä kansantanssikirjallisuutta. Kansantanssijoiden ohjelmisto koostui 1920-luvulla pitkälti SKY:n ja Bragen julkaisuista, lukuun ottamatta muutamia Ruotsista opittuja balettimestari Anders Selinderin 1800-luvun koreografioita. (Asplund ym. 2006, 370–371.)

1970-luvulla kansantanssin harrastustoiminnassa tapahtui merkittäviä muutoksia repertuaarin suhteen, sillä vuonna 1977 SKY julkaisi *Tanhuvakka*-kirjan ja nuorisoseurajärjestön piirissä alettiin tehdä yhä enenevässä määrin uusia koreografioita esityskäyttöön. Kansantanssin suosio kasvoi voimakkaasti, kunnes 1900-luvun lopulle ja 2000-luvun alkuun tultaessa harrastustoiminnan muodot laajenivat, ja käytännössä se näkyi järjestötasolla jakautumisena säilyttävään ja uudistavaan kansantanssiin. Lisäksi 1990-luvulla kansantanssin opettajien ammattikoulutuksen syntyminen muutti toimintaa, ja osittain siksi myös nykytanssin vaikutus on ollut huomattava. Harrastustoiminnan rinnalle syntyi joko puoli- tai kokoammattilaisuuteen tähtääviä ryhmiä, ja kansantanssin kansallinen luonne ei ole enää yhtä voimakas kuin 1900-luvun alussa. Nykyään ryhmien ohjelmisto koostuu pääosin perinteisistä koreografioista sekä perinteen pohjalta luoduista uusista koreografioista. (Asplund ym. 2006, 371.)

Kansantanssin murrosta on tutkittu 2000-luvulla huomattavan vähän. Nykypäivän kansantanssi joutuu taistelemaan näkyvyydestään kaiken muun tanssi- ja liikuntatarjonnan kanssa vieretysten. Uusia tanssi- ja tanssiliikuntamuotoja syntyy nopeasti, ja ne jakavat harrastajia yhä laajenevalle alueelle. Tanssi kaikkiaan on noussut suosioon suomalaistuneiden TV-ohjelmien, kuten *Tanssii tähtien kanssa*-ohjelman ja *Dance,* kautta. Kansantanssijärjestöt ovat mielestäni pureutuneet näkyvyyden parantamiseen, mistä Suomen Nuorisoseurojen Liiton järjestämät *Tanhutaisto*- ja *Tanhu*-kilpailut ovat tuorein 2000-luvun esimerkki. Perinnettä kehotetaan käsittelemään vapain ja leikkimielisin ottein ja ajatuksin. Oulun seudun ammattikorkeakoulussa on vuonna 2007 alettu kehittää suomalaiseen perinteeseen pohjaavaa FolkJam-tanssiliikuntamuotoa, joka on omiaan tarjoamaan vastusta vastaaville ulkomaisille formaateille. Suomalaista tanssi- ja musiikkiperintöä voidaan yrittää elvyttää ja istuttaa aikaan sopivaksi tällaisilla keinoilla. Arvot, asenteet ja ihanteet muuttuvat nopeasti ja ”uudet” ajatukset menettävät yleisön kiinnostuksen nopeasti. Jatkuvasti kiihtyvä muutoksen tahti vaatii kehittymään. Kilpailuja ja katselmuksia on toki järjestetty jo 1980-luvulta asti, niistä merkittävimpiä lienevät aikuisten ja lasten valtakunnalliset kansantanssiluokittelut, Polkka- ja Sottiisi-kilpailut sekä uuden kansantanssin tapahtumassa, Tanssimaniassa, käytävä koreografiakilpailu.

Omalta osaltaan kansantanssin kehitystä ohjailevat ammatillisten koulutuksien opetussisällöt. Niiden pitäisi pystyä vastaamaan opiskelijoiden tarpeisiin ja valmistaa heidät, ei vain selviämään vallitsevan ajan vaatimuksista, vaan myös katsomaan tulevaisuuteen. Ajan haasteina on monipuolinen ja korkea osaaminen ja kehittyminen. Nykykansantanssi on määrittelemätön termi, mutta enimmäkseen se ymmärretään tanssiksi, joka yhdistelee kansanomaisia liikkeitä tai teemoja nykytanssin aihioihin. Hallitsevana osapuolena säilyy kuitenkin suomalainen perinne liikkeellisesti ja / tai musiikillisesti.

Toisaalla kansantanssia käsitellään tanssiteatterin keinoin sekä harrastaja- että ammattiryhmien keskuudessa enenevässä määrin. Vaikutteita otetaan ympäriltä joko yleisesti hyväksytyn mielipiteen tai opettajan tai koreografin henkilökohtaisen kiinnostuksen mukaan. Tavoitteena on pysyä lähellä kansanomaista perintöämme. Emme ole aina varmoja, milloin liikumme liian kaukana juuristamme. Kun asetamme kansantanssia lavalle, kysymys kuuluu: Mitkä ovat juuremme, mikä on perintömme, missä ne näkyvät, miten hyödynnän niitä tai kuinka voi välttyä tanssimasta liian etäälle? Milloin rajan ylittyminen nousee merkitykselliseksi?

3.1.3 Kansantanssija

Kansantanssin esittävä, ja samalla kansanomainen luonne asettaa esiintyjälle haasteita: olen lavalla esiintyvä tanssija ja taiteen tekijä, ja samalla edustan kansanomaista perinnettä ja jatkuvuutta. Esiintyjää määrittää myös tanssittava tyyli ja tekniikka. Pureudun luvun 3 lopussa enemmän kansantanssin tyyliin ja tekniikkaan tanssijaryhmän vastausten kautta.

Perinteisesti kansantanssija on tanssijana ryhmässä. On vain harvoja muistiinmerkittyjä soolotansseja, joissa tanssija on päässyt näyttämään taitojaan täysin tilanteen keskipisteenä, sillä usein kansanomaiset soolotanssit ovat olleet suhteessa joko ryhmään tai pariin. Esimerkkinä karjalaistyyppiset ripaskat ja siiputukset: poika esittelee taitojaan tytölle, ja on näennäisesti tilanteen soolotanssija. Pojan maanitus, taidonnäyttö, kohdistuu samaan aikaan siiputtavan tytölle, ja näin huomio jakaantuu molemmille.

Kun kontratanssit tulivat muotiin ja ennen kaikkea näyttämölle, suorat rivit ja tarkat kuviot muodostuivat tärkeiksi teknisiksi ja viimeistellyiksi elementeiksi. Koska kontratanssien vaikutus on ollut huomattava, samantyyppistä viimeistelyä kannamme mukana vieläkin tanssiessamme kansantanssin ”perinteisiä” koreografioita. Tiettyjen teknisten elementtien määritteleminen on kenties kahlinnut kansanomaista tanssia ja vienyt sitä kauemmas sen ensi-sijaisesta, ja alkuperäisestä, tarkoituksestaan: vuorovaikutuksesta toisten ihmisten kanssa.

Tekniikan määritteleminen on kuitenkin ollut tarpeellista jatkumon säilyttämiseksi. Analyysityön kautta olemme oppineet paljon merkittäviä asioita rehevästä kulttuuriperinnöstämme. Voidaan olettaa, että kansantanssin nopeaa kehittymistä on edistänyt siihen liittyvän nykypäivän tiedon ja taidon räjähdysmäinen kasvu 1990-luvulta alkaen. Tanssin koulutusohjelmissa ei keskitytä vain oman päälajin, kansantanssin, opiskeluun vaan harjoitellaan monipuolisesti myös muita tanssilajeja, mikä luo edellytyksiä taitavalle ja karismaattiselle esiintyjälle. Muut tanssin lajit ovat tukeneet kansantanssijoita, sillä uutta, muista tanssinlajeista tullutta tietotaitoa on opittu siirtämään myös omaan lajiin.

Tyyli on olennainen osa tanssia ja sen hallitseminen tulisi olla esiintyjällä hallussa. Tanhuaskelikot -kirja (Mäkelä ym. 1990, 6) pohtii suomalaisen kansantanssin askelikkojen yleistyylin olevan matala, lattiaa lähellä ja musiikin iskutusta tarkasti noudattava, lisäksi polvet ovat joustavat, nilkat toimivat joustimina, eikä niitä ojenneta korkealle, vaan kannat ovat lähellä

lattiaa. Tämä on totta tänäkin päivänä, mutta yhtä totta on myös se, että nilkat ojennetaan, nostetaan ja heitetään korkealle. Yhtä tyylimääritelmää lienee vaikea löytää. Mäkelä ym. (1990, 6) pohtii muodin vaikutusta 1990-luvun alun silmin:

> Mikä on suomalaisen kansantanssin tyyli? Entisajan tanssityyleistä ja tavoista on runsaasti erilaisia kuvauksia, joita saatetaan tulkita tämän hetken muodin mukaan. Tyyleihin vaikuttavat myös tanssien ja voimistelun ohjaajat. Tanssiryhmä omaksuu oman tyylinsä. Tavallinen lavatanssija luultavasti tanssii lähes samalla tyylillä kuin vanhempi kansa on aikoinaan tanssinut.

Olen lähes täysin yhtä mieltä Mäkelän kanssa siitä, että tanssissa ja tekniikassamme, jonka osista tyyli muodostuu, näkyvät nykypäivän tanssin muoti-ilmiöt. Kuvauksen mukaan ryhmällä saa olla oma persoonallinen tyylinsä. Lauseen voisi koskea käsittämään myös ryhmän jokaista palasta, yksilöä. Jokainen tanssija, esiintyvä taiteilija, omaksuu tai luo oman tyylinsä.

3.2 Kansantanssitekniikka

Selviytyäkseen tämän päivän tanssikentällä tanssijat, opettajat ja koreografit tarvitsevat monipuolista tietotaitoa, jonka ylläpitäminen ja kehittäminen on läpi elämän jatkuva prosessi. Yhä useampi tanssinopettaja on tutustunut moneen erilaiseen tanssilajiin ja pyrkii kohti kokonaisvaltaista käsitystä tanssista kehon ja mielen taiteena. Vaikka tietotaitoa on paljon, tutkimuksia ja vakiintunutta käsitteistöä kansanomaisessa tanssissa ei ole. Esimerkiksi kansantanssin tekniikka on hyvin määrittelemätön käsite.

3.2.1 Kansantanssitekniikka vai kansan tanssitekniikka?

Kun puhutaan tekniikasta kansantanssissa, voidaan tarkoittaa yksilö-, pari- ja ryhmätanssitekniikkaa. Nämä kaikki vaativat tanssijaltaan osittain samoja teknisiä asioita. Tanssin liikkeellepaneva voima löytyy jokaisesta yksilöstä itsestään, ilmeni se missä tahansa kansantanssin muodossa. Mitä tahansa kansantanssille ominaista tekniikkaa tai tyyliä tutkiessa täytyy syventyä yksilön ymmärtämiseen. Käsittelen tässä luvussa kansantanssin tekniikkaa ensisijaisesti yksilölähtöisestä, en niinkään pari- tai ryhmätanssilähtöisestä ajattelusta käsin. Tanssi on perustavasti sosiaalista toimintaa, joten parin ja ryhmän huomioiminen on yksi olennainen elementti tekniikkaa tutkittaessa. Yksilö-, pari- ja ryhmätekniikan osaaminen tukevat toisiaan.

Kansantanssia on muistiinmerkitty ja määritelty yli sadan vuoden takaa. Pulkkinen (1946, 11) toteaa 1900-luvun alkupuolella toimitetussa kirjassaan ”Suomalaisia kansantanhuja” (alkuperäisteos 1910), että tanhujen muistiinmerkitseminen on yhtä tärkeää kuin muidenkin kansanperinteen osa-alueiden aineiston kokoaminen ja että olisi suotavaa innostua uudelleen keräilytyöstä, jotta tulevat vuosikymmenet eivät veisi mennessään unholaan 1800-luvun tansseja. Vaikka tanssitekniikka oli tuskin tuolloin vielä terminä käytössä, tanssin määrittely oli olennaista, sillä se takasi jatkuvuuden tiedon siirtyessä eteenpäin. Pulkkinen (1946, 12–20) on koonnut ja määrittelee kirjassaan tanssissa tarvittavat kuviot, otteet ja askeleet. Alla esimerkkinä polkan askeleen määritelmä 1900-luvun alun tiedoin ja taidoin:

> *Polkka-askeleet* otetaan siten, että hypäten pannaan molemmat jalat yht'aikaa maahan, vasen jalka hiukan oikean jalan etupuolelle (1), sitten muutetaan oikea jalka vasemman taakse (2) ja taas vasen eteenpäin (3,4). Seuraava askel aloitetaan niin ikään hypäten, mutta oikea jalka pannaan etummaiseksi, vasen siirretään oikean taakse, ja oikea jalka viedään eteenpäin. – Polkka-askeleita otetaan yksi joka 2/4 tahdin aikana joko paikoillaan hiukan kääntyen vasemmalle ja oikealle tai liikkuen suoraa eteenpäin tai pyörien ympäri, s.o. tavallista polkkaa, jolloin joka askeleen alkuhypyllä käännytään puoli kierrosta. Tanhuselityksissä mainitaan kussakin paikassa tarkemmin, minkälaisesta polkasta on kysymys. (Pulkkinen 1946, 18.)

Kuvaus on omalla tavallaan tarkka, mutta se jättää paljon tulkinnanvaraa askelien tyylin suhteen, ja erityisesti pyörintäaskelien suhteen. Anni Collanin ”Suomalainen kisapirtti” ilmestyi ensimmäistä kertaa vuonna 1905. Vuonna 1946 siitä tehtiin neljäs painos, jossa Collan (1946, 12) viittaa polkan *tyyliin* Pulkkista tarkemmin, mutta jättää hänkin pyörintätekniikan arvailujen varaan:

> *Polkka-askeleessa* hypähdetään ensin tahdilla ylöspäin ja tullaan alas *varpaille*, niin että vasen jalka on edessä, *oikea varvas* asetetaan sitten vasemman jalan kantapään taakse ja vasen jalka viedään eteen; sen jälkeen taas pieni hyppy *molemmilla jaloilla,* niin että oikea jalka tulee eteenpäin jne. Askeleet suoritetaan 2/4 tahdissa. (Collan 1946, 12.)

Collan toimi paljon naisvoimistelun parissa kansantanssien keräämisen lisäksi, ja kansantanssiesitykset pysyivätkin pitkään osana naisvoimistelukilpailuja, vielä 1980-luvulle asti (Hoppu 20.2.2010, luento). Muistiinmerkitsijöiden henkilökohtaiset kiinnostuksen kohteet ovat omalta osaltaan vaikuttaneet kirjattavien asioiden tärkeysjärjestykseen, ja tässä tapauksessa teknisten- tai taitoelementtien määritteleminen on saattanut olla kerääjälle hyvinkin tärkeää.

Maria Milad kokosi 2000-luvun alussa PariTanssien-kirjan, joka sisältää nykymuotoisesti määritellyt kansantanssiaskelet. Polkasta löytyy kaksi kuvausta:

> *Polkan pyörintätekniikka*
> Pyöritään siten, että edetään tanssisuuntaan aina kylki edellä. Askeleet otetaan sivulle, ja yhden kokonaisen askelsarjan aikana (esim. polkan askel) tehdään puolikas käännös. Näin jokaisen askelsarjan alussa ollaan aina uusi kylki tanssisuuntaan päin. (Milad 2002, 12.)
>
> *1. Polkka*
> Tanssitaan tanssi-, polkka-, tai vyötäröotteessa.
>
> *Vasen polkan askel:*
> 2/4: 1 Tasahyppy, vasen jalka ja kylki tanssisuuntaan nähden edellä, vasen jalka voi tulla maahan hieman toisesta jalasta jäljessä siten, että paino on hieman enemmän takimmaisella jalalla.
> 2 Askel oikealla lähemmäksi vasenta jalkaa tai paikallaan
> 3 Askel vasemmalla tanssisuuntaan tai paikallaan samalla ponnistaen hyppyyn.
> 4 Ollaan ilmassa hypyn aikana. (Milad 2002, 55.)

Miladin, Pulkkisen ja Collanin analyyseistä näkyy, kuinka määrittely on spesifioitunut vuosikymmenien myötä. Oman ajan haasteisiin vastaaminen ja jatkuva kehittyminen lienevät elinehtona mille tahansa ilmiölle, mutta vasta pitkän ajan kuluttua voidaan nähdä kehityksen mahdolliset hyöty- ja haittavaikutukset.

Termi ”kansantanssitekniikka” on tullut kansantanssijoiden käsitteistöön vasta 2000-luvulla Petri Kauppisen tutkinnon ”Syllabus for a Finnish Folk Dance Class: Technique Exercises for Finnish Folk Dancers” myötä. Kauppinen tutustuu suomalaisissa kansantansseissa tarvittavaan liikemateriaaliin ja kehittää osana tutkintoaan kurssiohjelman erityisesti ammattitanssijan tarpeisiin. Kauppinen (2002, 20) perustelee tekniikkaharjoittelun tarvetta ammattilaistuneen kentän myötä: kansantanssiproduktioiden lukumäärän kasvu on lisännyt tarvetta taitaville ja monipuolisille tanssijoille, joilta odotetaan yhä korkeampaa taitotasoa niin teknisesti kuin tyylillisestikin. Tulevaisuuden kansantanssijan tulisi vanhojen ja omaleimaisten tanssityylien ohella pystyä vastaamaan haasteisiin yhdistelemällä moderneja tanssitekniikoita perinteisen kansantanssin kanssa (Kauppinen 2002, 20).

Kauppinen (2002, 21) näkee kansantanssijan hyötyvän esimerkiksi baletin tai modernin tanssin harjoittamisesta. Kauppisen (2002, 21) mukaan ne toimivat hyvinä tukilajeina sekä linjaus-, tasapaino- ja isolaatiotaitojen kehittäjinä että tarjoten keholle kansantanssista poikkeavia liikelaatuja. Käsitellessään kansantanssin peruselementtejä Kauppinen hyödyntää sekä Rudolf Labanin (1879–1958) kehittämää liikeanalyysitekniikkaa (Laban Movement Analysis, LMA) että Irmgard Bartenieffin (1900-1981) teorioita kehon kineettisestä ketjusta. Myös kyselyn vastauksissa (liite 1) useammat vastaajat näkevät kansantanssitekniikan ottavan vaikutteita muiden tanssilajien tekniikoista.

Kansantanssin tekniikkaa ei ole määritelty, ja sitä on myös tutkittu vähän. Kansantanssiin kuuluvat erityisesti ryhmä- ja paritanssit, mutta myös satunnaiset yksilötanssit. Näistä osittain toisiinsa lomittuvista tanssimuodoista eniten on tutkittu tanssiteknisten asioiden osalta paritanssia. Nykymuotoisissa paritansseissa tunnettu kiinteä suljettu tanssiote sekä tanssitilassa liikkuminen useimmiten vastapäivään tulivat käyttöön 1800-luvulla (Hoppu 20.4.2010, luento).

Milla Korja on tutkinut omassa opinnäytteessään ”Sottiisivariaatioiden tanssiminen Suomessa” (1998) sottiisia nimenomaan paritanssiaspektista: ”Vanha suomalainen paritanssikulttuuri tulisi elvyttää ja saattaa vanhat paritanssit takaisin kansan käyttöön. Edes suomalaiset kansantanssiryhmät eivät välttämättä hallitse näitä paritanssimuotoja suvereenisti” (Korja 1998, 1). Esimerkkinä paritanssitekniikan tutkimisesta lainaan Korjan havaintoja: Korja (1998, 27–28) listaa tutkimuksessaan sottiisin tanssimisen tekniikasta tärkeimmiksi tanssiotteet ja -asennot sekä pyörintätekniikat. Otteet eivät ole tärkeitä niinkään visuaalisuuden kannalta, vaan tärkeitä viennin, tanssin ohjailun, takia. Varsinkin pyörintävaiheessa tulisi otteen olla tukeva, ja erityisesti käsiin kohdistuva vetovoima on tärkeää suunnata oikein suhteessa tanssipartneriin (Korja 1998, 27–28).

Kansantanssin paritansseja tanssittaessa on huomattu selkeitä johdonmukaisuuksia ja eroavaisuuksia eri tanssinlajien pyörintäosioiden kesken. Käyttöön ovat vakiintuneet termit polkan pyörintätekniikka, valssin pyörintätekniikka, polskan pyörintätekniikka ja vuorottelupyörintätekniikka. Kauppinen (2002, 41–42) listaa samat pyörintätekniikat tutkimuksessaan ja lisäksi mainitsee polskan pyörintätekniikan paikallaan. Polkan pyörintätekniikassa askeleet astutaan aina lateraaliin liikesuuntaan, eli tanssisuuntaan nähden sivuttain, usein hyödyntäen vaihtoaskelia. Valssin pyörintätekniikka sen sijaan perustuu

sagittaaliseen liikkeen suuntaan, eli askelet astutaan liikesuuntaan nähden eteen-taakse-suunnassa. Polskan pyörintätekniikka hyödyntää sekä valssin että polkan pyörintäperiaatteita käyttämällä säännöllisesti kylki-selkä-kasvot -suuntia. Vuorottelupyörintätekniikassa taas tanssija pysyy vuorotellen akselina ja vuorotellen liikkuu kaarimaisesti akselinsa (eli parinsa) ympäri. Pyörintätekniikkatermistö ei kuitenkaan ole vakiintunut kaikkien harrastajienkaan keskuudessa, sillä sitä on alettu käyttää vasta 1990-luvun lopulla.

3.2.2 Tutkimuksia ja julkaisuja

Vapaasti koottuna määritelmä kansantanssitekniikasta kyselyn (liite 1) pohjalta: Kansantanssitekniikka on tanssitekniikka, joka toteuttaa harjoittelun kansantanssin funktionaalisesta näkökulmasta. Se on kansantanssin liikemateriaalin pohjalta löydettävissä olevaa tanssimateriaalin ja motoristen taitojen harjoittelemista ja vakiinnuttamista kehoon. Kansantanssin pohjalta löydettävissä oleva harjoittelumateriaali kehittää sekä kehonhallintaa, oppimiskykyä että niitä teknisiä taitoja, jota tanssija tarvitsee pystyäkseen tanssimaan kansantanssin eri lajeja tyylinmukaisesti ja turvallisesti. Tanssija hallitsee ja ymmärtää tekniikan sisällön ja on kykenevä varioimaan sitä itse.

Kauppisen analyysi kansantanssin askelista tutkinnossa ”Syllabus for a Finnish Folk Dance Class: Technique Exercises for Finnish Folk Dancers” on erittäin tarkkaa ja jäsenneltyä. Hän tekee liikeanalyysin kahdestakymmenestä (20) suomalaisesta askeleesta, joista kaksitoista (12) on tasajakoiseen musiikiin tanssittavia, loput kahdeksan (8) kolmijakoiseen. Kauppinen (2002, 24) määrittelee analyysin jakautuvan viiteen eri osa-alueeseen: A) *alakeho* ja B) *yläkeho* keskittyvät liikkeiden anatomiseen muotoon, C) *kehoyhteydet* tarkastelee liikettä myös fysiologian kannalta ja pintaa syvemmältä analysoiden liikkeiden syy-seuraus–suhteita. D) *Tilallinen hahmotus* ja E) *voima* tarkastelevat liikettä ympäristöön vaikuttavista näkökulmista (Kauppinen 2002, 24).

Samanlaista selkeää liikkeellistä määrittelyä kansantanssin materiaalista ei ole tehty myöhemmin. Ahto Koskitalon opinnäyte (2007, 3) tutkii paritanssin fyysisen kontaktin kulttuurisia konventioita, sekä sitä, miten niiden muuttaminen vaikuttaa paritanssin visuaaliseen ilmeeseen. Koskitalo (2007, 21–23) esittää selkeästi taulukkomuodossa muun muassa pareittain tanssittaessa tapahtuvan fyysisen kontaktin suhteita, kehojen sijoitusta toisiinsa nähden ja

tanssiotteen suljettua suhdetta. Tämäntyyppinen tutkimus on myös ainoa laatuaan ja erittäin spesifiä kansantanssin määrittelyä.

Ennen 2000-lukua tutkimusta kansantanssin opettamisesta ja määrittelemisestä ovat tehneet myös Liisa Nuutinen (1988) kirjassaan Kansantanssin opettaminen sekä Sinikka Mäkelä, Heikki Päivärinta ja Ilpo Salonen (toim. 1990) kirjassa Tanhuaskelikot, ohjaajan opas. Heidän lähtökohtansa poikkeaa sikäli Kauppisen ja Koskitalon lähtökohdista, että määrittely on tehty kansantanssin opettajan tarpeita silmällä pitäen. Kauppinen ja Koskitalo käsittelivät aihetta taas enemmän tanssijalähtöisesti.

Tanhuaskelikot-kirjassa (Mäkelä ym. 1990, 2–4) eritellään askelet kävely- ja hyppypohjaisiin, askelikkoyhdistelmiin ja taitoaskeliin, sekä vakio-osiin ja riijauksiin. Alun selostuksessa kiinnitetään huomiota myös kokonaisvaltaiseen tanssimiseen: Askelikot ovat tanssin perusta, mutta ne eivät yksistään tee tanssista tanssia, vaan lisäksi on tärkeää kiinnittää huomiota tanssijan vartaloon ja sen asentoon (Mäkelä ym. 1990, 6).

> Kauniisti liikkuva ihminen hallitsee koko vartalonsa. Keskivartalosta lähtevät niin käsien kuin jalkojenkin liikkeet. Ryhti on huono ja liikkeet jäävät usein vajavaisiksi, ellei keskivartalo ole pitkänä - - Pään asento on tärkeä. Jos pää on liian edessä koko vartalon paino siirtyy helposti eteen ja niska kipeytyy. Joskus joutuu jopa opettelemaan joitain askelikkoja uudestaan, kun vartalon painopiste on pään asennon korjaamisen jälkeen muuttunut (Mäkelä ym. 1990, 6).

Lainauksessa tiivistyy tekniikan ja ryhdin ja sitä kautta koko kehon merkitys, ei vain askelien tärkeys. Konkreettiset esimerkit helpottavat ymmärtämään miksi kehonhallinnan perusasiat tulee olla hallussa ennen vaativampia elementtejä. Fyysinen turvallisuus nousee esille myös kyselyssä (liite 1) avoimien kysymyksien kohdalla: useat vastaajat ovat sitä mieltä, että tekniikkaharjoittelun yksi tavoite on vahvistaa kehoa toimimaan turvallisesti tanssiessa.

Nuutinen (1988) käsittelee Kansantanssin opettaminen -kirjassaan kansantanssia opettamisen näkökulmasta ja ottaa myös tanssijan motoriset taidot huomioon. Motorinen oppiminen ja motorisen taidon rakenne selvitetään esimerkein: jenkan askel pilkotaan alarutiineihin, joita ovat esimerkiksi jenkan askelikko, vaihtoaskel, rytminen kävely (Nuutinen 1988, 10). Nuutinen (1988, 36–40) avaa tanssissa tarvittavat askeleet, askelikot, kuviot, otteet ja vakio-osat, jolloin opettaminen helpottuu näiden alarutiinien kautta. Itse liikkeeseen Nuutinen ei pureudu

samanlaisella intensiteetillä kuin 2000-luvun tutkimukset, mutta ”Kansantanssin opettaminen” on edelleen merkittävä teos kansantanssin opettamista ajatellen.

Itse kansantanssin liikettä ja kehonhallintaa on tutkittu huomattavan vähän. Kehotietoisuus on laajentunut ihmisten tietoon viimeisten vuosien aikana tutkimusten ja kehoa huoltavien lajien, kuten pilates ja jooga, ansiosta nopeasti. Tanssijalähtöiselle tutkimukselle, joka keskittyisi niin kehollisiin ja liikkeellisiin kuin myös ilmaisullisiin valmiuksiin, on kansantanssin kontekstissa tarvetta.

3.3 Kyselyn yhteenveto

Tein kyselyn (liite 1) 14:lle joko tanssin toisen tai kolmannen asteen koulutuksessa olevalle tai jommastakummasta valmistuneelle opiskelijalle. Vastaajien keski-ikä on noin 25 ja 1/2 vuotta, ja keskimääräinen kansantanssiharrastuksen kesto ennen koulutuksen aloittamista noin 15 vuotta. Kahdella vastaajista ei ollut lainkaan kansantanssitaustaa ennen koulutuksen aloittamista. Täysin absoluuttista totuutta monivalintamenettelyllä lasketuista vastauksista ei saa, sillä jokaisen vastaajan tulkinta kysymyksestä lienee ollut erilainen. Kysymysten järjestys on omalta osaltaan saattanut vaikuttaa vastaukseen.

Kyselyssä oli sekä avoimia kysymyksiä että monivalintakysymyksiä. Monivalintakysymyksiin vastaajat saivat valita vastauksen välillä 1-4, jotka määrittelin seuraavasti: 1 täysin eri mieltä, 2 jokseenkin eri mieltä, 3 jokseenkin samaa mieltä, 4 täysin samaa mieltä. Monivalintavastauksien lasketut keskiarvot kokosin taulukkomuotoon (liite 2). Vastaajat saivat määritellä monivalintakysymyksissä, kuinka tärkeinä he pitävät asioita joko katsoessaan kansantanssin genreen luokiteltavaa teosta tai tanssiessaan sellaisessa. Viittaan monivalintakysymyksiin (kysymykset 3 ja 5) tekstissä sulkeissa kertomalla kysymyksen numeron (esim. 5) ja alakysymyksen järjestyspaikan (esim. c) seuraavasti: (5c). Avoimiin kysymyksiin viitatessa vain kysymyksen numero, esimerkiksi: (2).

Halusin kartoittaa sitä, kuinka tärkeänä kyselyyn vastannut ammattilaisryhmä pitää perinteen näkyvyyttä teoksissa, sekä sitä, miten tärkeänä omaa tietous nähdään. Toimiessaan itse tanssijana teoksessa vastaajat eivät näe kattavan kansantanssin kehityshistorian tietouden olevan tärkeää (5c), ja se sai kaikista monivalintakysymyksistä heikoimman keskiarvon, 2,6. Kattava kansanperinteen tietous sen sijaan (5a) jakoi eniten vastauksia, ja laskettu keskiarvo oli

3,0. Vastaajat olivat siis jokseenkin samaa mieltä siitä, että kattava kansanperinteen tietous on tärkeää myös tanssijana. En ole yllättynyt tuloksista, jotka ovat verrattain alhaisia muihin keskiarvoihin, sillä konkreettisesti tietoa esimerkiksi kansantanssin kehityshistoriasta tuskin tarvitsee tanssijana. Enemmän tieto perinteestä vaikuttaa mentaalisella tasolla, orientoitumisessa tai asioiden arvostamisessa. Siksi se ei ehkä näyttäydy yhtä tärkeässä roolissa kuin asiat, jotka voi silmin havaita.

Kansanmusiikin ja -tanssin merkitys toisilleen on huomattava. Kyselyyn vastaajat pitävät kattavaa kansanmusiikin tuntemista ja ymmärtämistä (5b) jokseenkin tärkeänä keskiarvolla 3,2. Kansanmusiikin käyttö teoksessa (3b) sen sijaan ei ole yhdenkään vastaajan mielestä todella tärkeää, ja se sai keskiarvokseen 2,8 lukeman. Osaltaan lukemiin saattaa vaikuttaa se, ettei kansanmusiikin- ja tanssin yhteistyötä ole kentällä paljoa. Resurssien puute näkyy eritoten musiikin ja tanssin vähäisessä yhteistyössä. Kansanmusiikki- ja tanssi elävät kumpikin omaa murrosta toisistaan irrallaan. Tästä syystä näin tärkeänä, että omassa koreografisessa lopputyössäni musiikki ja tanssi ovat tiiviissä vuorovaikutuksessa keskenään.

Kysymyksessä 4 kartoitin haasteita, joita vastaajat kokevat nykypäivän kansantanssin tuovan tanssijalle. Lähes poikkeuksetta esiin nousevat toiset tanssinlajit ja niiden tekninen hallinta osana nykypäivän kansantanssia. Koetaan, että muiden tanssinlajien osaaminen on välttämätöntä, sillä uusissa koreografioissa käytetään muitakin kuin kansantanssille ominaisia piirteitä ja liikkeitä, joskus jopa useampaa tanssityyliä. Yksi vastaaja nimeää klassisen baletin ja nykytanssin tekniikat ja näkee ongelmalliseksi, mikäli näiden osaamisesta tanssijalla ei ole riittävää pohjaa. Toinen vastaaja taas on sitä mieltä, että esittävä kansantanssi on monesti jopa painottunut tekniseen osaamiseen. Kolmas vastaaja näkee kansantanssin ammattimaistumisen uutena haasteena, sillä kansantanssia aletaan arvioida uusin perustein, ”jopa taidetanssia tarkasteltavin perustein”. Tanssijan tehtävät muuttuvat hänen mielestään entistä monimuotoisemmiksi.

Vaikka useat mainitsivat muut tanssitekniikat, yhtä moni ei kuitenkaan ollut huolissaan siitä, miten tanssityyli säilyy kansanomaisena yhdistelystä huolimatta. Yksi vastaajista pohtii, miten kansanomaista tyyliä voi opettaa. Hän päätyy pohdinnassaan siihen, että siihen kasvetaan: vuodet ja henkilökohtainen historia, sekä arvot ja vivahteet, jotka tulevat kansantanssimaailmasta, ovat olemuksessa. Sitä kautta se huokuu myös näyttämöltä. Tämä on varmasti totta, mutta miten käy heille, jotka eivät ole kasvaneet kansantanssiin? Tekniikkaharjoittelu valmistaa tanssijaa tanssimaan tyylinmukaisesti: kaikki vastaajat ovat miltei

yksimielisiä siitä, että tekniikkaharjotteisiin kuuluu nimenomaan myös tyylin hallinta. Tyyli taas syntyy nyansseista ja dynamiikoista – siis harjoiteltavista asioista. Jokainen, joka harrastaa tiettyä tanssinlajia lapsuudestaan asti, oppii sen tyylin ja vaadittavan ilmaisun, eikä se ole ainoastaan kansantanssijoiden valttikortti tai taakka. Mielenkiintoista on myös se, miten määrittelisimme kansanomaisen tyylin.

Tekniikan merkitys nykypäivän kansantanssissa on korostuneempi kuin aikaisemmin. Vain kysymys 5d, eri tanssien ja liikkeiden laatuerojen sisäistäminen tanssiessa, nauttii kaikkien vastaajien yksimielisyydestä keskiarvolla 4. Seuraavaksi yksimielisimmäksi nousee oman tanssiroolin sisäistäminen (5g) ja kontakti muiden tanssijoiden kanssa (5f), keskiarvoilla 3,9. Tekniikan merkitys näkyy myös katsottaessa teosta, sillä ammattilaiset nimeävät tärkeäksi tanssijoiden kehonhallinnan, rangan neutraalin ja raajojen linjaukset niin tanssiessa yksin kuin parin kanssa (3 j). Se saa keskiarvokseen melko korkean 3,8. Kansantanssin tekniikan sisältöjä (2) vastaajat määrittelevät kattavasti: tekniikan sisältöön kuuluu vartalonhallinta ja yleinen koordinaatio-, linjaus- ja ryhtiharjoittelu sekä kansantanssin eri lajien opettelu ja niiden tyylillisten, laadullisten ja teknisten eroavaisuuksien ymmärtäminen. Tärkeää on myös lihaskunnon ja liikkuvuuden kehittyminen. Tanssiteknisten osataitojen harjoittelu nähdään tärkeänä: rytmiikkaharjoittelu, käsi- ja ylävartaloharjoitteet, nopea jalkatyöskentely, painonsiirron ymmärtäminen, hyppy ja ponnistusvoiman tuotto, pyörintätekniikat sekä yksin että parin kanssa nousevat esille useamman vastaajan kohdalla.

Piilotin kyselyyn (1) sekä kansantanssitekniikka-termin, että kansantanssin tekniikka-käsitteen: ”Miten ymmärrät sanan kansantanssitekniikka? Mitä on kansantanssin tekniikka?”. Yksikään vastaaja ei erittele termejä toisistaan, vaan vastaa kysymykseen, mitä tekniikka kansantanssin kontekstissa pitää sisällään. Termistö ei ole vakiintunut ammattilaistenkaan keskuudessa, eikä ole selvää, tarkoitetaanko kansantanssitekniikalla nimenomaan Petri Kauppisen lanseeraamaa käsitettä vai yleisesti ottaen tekniikkaa, jota kansantanssissa tarvitaan. Vastaajat puhuvat yksikön 3. persoonassa ”tanssijasta” ja ymmärtävät tekniikkaharjoittelun koskevan nimenomaan yksilöä, ei niinkään paria tai ryhmää. Yksi vastaaja korostaa tekniikkaharjoittelun olevan nimenomaan keskittymistä itseen parin tai ryhmän sijasta. Vain kolme vastaajista totesi kansantanssitekniikan sisältävän myös paritanssitekniikan hallitsemisen.

Vain yksi vastaaja tuo esille, että tekniikkaharjoitteluun kuuluu myös soveltaminen, improvisointi ja itsen hahmottaminen tilassa ja suhteessa toisiin. Parityöskentelystä viennin ja seuraamisen

ymmärtäminen nähdään tärkeäksi kansantanssitekniikan sisällöksi, vaikka vain muutamat kiinnittävät siihen huomiota määriteltäessä termiä kansantanssitekniikka. Ylipäätään ryhmään kiinnitetään huomattavan vähän huomiota. Vastaaja, jolla ei ollut aikaisempaa kansantanssin harrastustaustaa, on sitä mieltä, että myös kuvioiden ja muotojen hahmottaminen on osa tekniikkaa, eli muiden huomioiminen tilassa ja suhteessa itseen. Katsoessaan teosta vastaajat pitävät kuitenkin pari- ja ryhmäkontaktin välittymistä (3h) tärkeänä keskiarvolla 3,9. Vastaus oli toiseksi yksimielisimpiä koko haastattelussa. Tanssittaessa itse myös kuvioiden hallinta ja ymmärtäminen (5f) kipuaa kolmanneksi tärkeimmäksi keskiarvolla 3,8, vaikka vain yksi vastaajista oli ollut aikaisemmin sitä mieltä, että kuvioiden ja muotojen hahmottaminen on tärkeä osa tekniikkaa.

Yksi vastaaja mainitsi eläytymisen ja keskittymisen olevan helpompaa, kun tekniset asiat ovat hallussa. Ilmaisun harjoittelua ei nähdä osana tanssiteknistä harjoittelua, mutta siitä puhutaan kuitenkin: Yksi vastaaja toteaa (4), että ilmaisuun ei välttämättä kiinnitetä juurikaan huomiota. Toisesta taas tuntuu, ettei ilmaisullista puolta harjoitella tanssista erikseen tai ylipäätään ollenkaan. Tanssijoiden ilmaisullisen selkeyden ja vakuuttavuuden välittyminen (3e) saa korkean keskiarvon 3,8 katsottaessa tanssiesitystä. Ilmaisuodotukset eivät kohdistu vain katsojana toimiessa, sillä oman tanssiroolin sisäistäminen (5e) saa keskiarvokseen myös melkein yksimielisen 3,9 keskiarvon. Ilmaisu ja esiintyjyys kipuavat kärkeen siis sekä katsottaessa että tanssittaessa teoksia.

Yksi vastaaja mainitsee kansantanssista opitun karaktäärisoituneen ilmaisun tuovan haasteita silloin, kun pitää tulkita ei-perinteisiä teemoja. Se on tärkeä havainto, sillä vaikka vastauksissa puhutaan ilmaisusta, niissä ei täsmennetä, millaista ilmaisua tarkoitetaan. Kansanomaisille tarinoille on ominaista käsitellä tiettyjä teemoja, kuten tyttö ja poika ihastuvat ja rakastuvat, pojat ryypiskelevät ja tytöt suuttuvat ja niin edelleen. Ilmaisu jäljittelee näyttelemistä ja teatterimaailman maneereja. Mikäli ilmaisua ei harjoitella riittävästi, voi toisentyyppisiin teemoihin eläytyminen olla todella haastavaa.

Yleisökontaktin luominen (5h) on useimpien vastaajien mielestä tärkeää, ja sen keskiarvo on 3,6. Muutamassa vastauksessa pohditaan yleisön viihtyvyyttä: kuinka se saadaan paikalle tai kuinka se viihtyy? Useimmat vastaajat pohtivat yleisöä kuitenkin tanssijan näkökulmasta: samaa mieltä ollaan siitä, että tanssijan tulee miettiä enemmän omaa olemistaan, kun yleisö on läsnä. Yksi tiivistää yleisökontaktia seuraavin sanoin: ”Sosiaalisen tanssin näyttämölle tuonti on tanssijalle

haasteellista myös siksi, että tanssiessa on tiedostettava yleisön läsnäolo ja 'avattava' tanssia muillekin kuin omalle parille". Millä tavalla tämä avautuminen tapahtuu, ei täsmennetty. Toinen oli sitä mieltä, että ilmaisu kantaa paremmin yleisöön asti, kun teoksen tarina, asiat ja tapahtumat ovat merkityksellisiä, tai ainakin tietoisia, tanssijalle. Vastaaja oli myös sitä mieltä, että ilmeiden ja eleiden tulisi olla tavanomaista suurempia, jotta ne näkyisivät yleisöön. Kolmas vastaaja huomioi muutkin: "Omaan suoritukseen keskittymisen sijasta on keskityttävä kokonaisuuden onnistumiseen, kuvioihin, parikontaktiin ja yhtäaikaisuuteen". Muutamissa vastauksissa tulee selkeästi esille, että kehollisten valmiuksien lisäksi ilmaisullisten ja sosiaalisten valmiuksien kehittäminen on myös oleellista ennen tanssijan viemistä näyttämölle.

On yllättävää, että vaikka kansantanssi on erittäin sosiaalista ja ryhmälähtöistä toimintaa, sen tekniikan perusteita määriteltäessä yhteisön merkitystä ei huomata mainita. Voi olla, että sosiaalinen aspekti on niin itsestäänselvyys, ettei sitä tule huomanneeksi kirjoittaa ylös. Vastaajista kaikilla paitsi kahdella oli kansantanssitaustaa keskimäärin 15 vuoden ajalta. Vaikka termiä kansantanssitekniikka määriteltäessä vain yksilön rooli korostui, niin sisältöä kuvailtaessa esiin nousi myös pari tai ryhmä. Mielenkiintoista on myös se, ettei ilmaisun harjoittelemista koettu vahvasti osana tanssiteknisiä asioita, vaikka sen harjoittelun puute tiedostettiin. Maininnan arvoista lienee myös se, että vain yksi vastaajista oli sitä mieltä, että improvisaatio kuuluu harjoittelun sisältöihin. Kansantanssin materiaaliin, kuten karjalaisiin katrilleihin, on kuulunut kautta aikojen improvisaatio joko tanssin hallitsevana elementtinä tai osana tanssia. Improvisaatio on läsnä myös paritanssissa viennin ja seuraamisen muodossa.

4 KITKA – KANSANTAITEILUA KOKEILEMASSA

Opinnäytteeni empiirinen osa sisälsi tanssiteoksen koreografioimisen. Tanssin teoksessa itse ja toimin vuorovaikutuksessa kahden muusikon kanssa.

4.1 Oman koreografisen prosessin lähtökohdat

Minun on helppo nähdä mielikuvia, kun musiikki soi. Usein kuvittelen liikettä mielessäni. Lähden jäsentämään liikkeellistä tarinaa, määritän energian suuntaa ja voimaa suhteessa toisiinsa, täytän musiikkia keholla maalaillen. Mielen sisällä se on usein helpompaakin kuin konkretian tasolla. Nautin päästessäni lattialle, liikkumaan ja kehittämään liikeketjua kokeilun kautta, ja silloin kaikki on vaivatonta. On vaivatonta yrittää toteuttaa hataria aikomuksia tai saada lisää ideoita. Uusien ajatuksien löytäminen on oikeastaan liian helppoa. Ideoita syntyy kymmeniä – ja joskus en osaa valita, joskus taas en välitä valita, jolloin saatan tyytyä kokonaisuuden kannalta hatarimpaan vaihtoehtoon. Mutta minusta on mukavaa ratkoa koreografian umpikujia, sillä vaikka ahdistun, tiedän pääseväni yli ja oppivani. Tätä teosta tehdessä tosin itkin ensimmäisen kerran vasta viimeisen näytöksen päätyttyä. Kasvua lienee tapahtunut ilman kyyneliäkin.

Keväällä 2010 tutustuin kansanmusiikkia opiskelevaan haitaristi Kaisa Ristiluomaan, ja työstimme sooloteokseni yhdessä: Kaisa sävelsi musiikin, minä koreografioin tanssin ja liikkeen. Teos toteutettiin niin, että olimme molemmat lavalla vuorovaikutuksessa keskenämme. Positiivisen yhteistyökokemuksen jälkeen päätimme jatkaa työskentelyä yhdessä minun opinnäytteeni ja Kaisan maisterikonsertin yhteydessä. Alusta asti ajatuksenamme oli jatkaa samalla vuorovaikutteisella linjalla. Teoksen työstämistapa oli hyvin keskusteleva ja toisen substanssin huomioonottava, halusimme oppia toisiltamme. Kolmanneksi lavalle löytyi klarinetisti Anni Tolvanen, joka hyppäsi mukaan kansanmusiikin ja -tanssin genreen klassisen musiikin puolelta.

Päädyin työstämään liikekieltä muusikoiden lisäksi vain yhdelle tanssijalle, eli itselleni, käytännönläheisistä syistä: Pääsimme aloittamaan projektimme varsinaisesti vasta marraskuussa 2010, jolloin palasin takaisin Suomeen työharjoitteluvaihdostani, joten katsoin, että pienenkin ryhmän kokoaminen ja aikataulujen yhteensovittaminen saattaisi osoittautua mahdottomaksi tiiviin harjoitusaikataulumme takia. Uskoin myös, että tanssiessani itse pääsisin helpommin ja lähemmin tarkastelemaan tekniikan ja esiintymisen suhdetta, sekä oppisin koreografina

käsittelemään kansantanssin materiaalia ja olemusta laajemmalla perspektiivillä. Pidin alusta asti tärkeänä ymmärtää niin perinnettä, tekniikkaa kuin taiteilijuutta sovussa keskenään niin tanssijana kuin koreografinakin.

Olen tehnyt viimeisten vuosien aikana paljon kansantanssikoreografioita erilaisille ryhmille. Koreografian tekeminen tietylle ryhmälle tiettyyn tilaisuuteen, katselmukseen tai kilpailuun on aina haaste. Koreografi on vastuussa yllättävän monesta asiasta: hyvässä teoksessa ryhmän parhaat puolet tulevat esille, ja se on lähes poikkeuksetta lähtökohta koko prosessille. Sen lisäksi, että koreografi kantaa vastuullaan ryhmän koreografiasta suoriutumista ja sitä kautta taitotasoa, on hän mielestäni vastuussa harjoitusprosessin aikana myös ryhmän yhteishengestä. Tanssitaiteilijana on myös vastuuta siitä, ettei astu muusikkojen varpaille lainatessaan musiikkia, tai tehdessään yhteistyötä musiikkiryhmän tai säveltäjän kanssa. Koreografi on myös vastuussa omalta osaltaan aikataulujen pitävyydestä sekä liikkeen ja musiikin yhdentymisestä. Ennen kaikkea kansantaiteilijakoreografi on suuressa vastuussa perinteestä, sen vaalimisesta, sen haastamisesta, sen uudentyyppisestä käsittelystä. Ja sitä kautta on yhtäkkiä vastuussa koko kansantanssin ja -musiikin kentälle. Vaikka prosessi vaatii yhteistyötä monen ihmisen kanssa, palautteen vastaanottaa useimmiten yksin. Hätäännyksissään etsii ympäriltään syyttäviä sormia: nytkö lipsahti, potkaisiko toinen jalka kyseenalaisen tanssigenren puolta?

Koreografin vastuu ei lopu tähän. Vastuuta on niin paljon, että välillä ei – onnekseen – edes tajua, miten monia lankoja sormissaan pitelee. Koreografina haluaisin olla vapaa tekemään, mitä haluan, piittaamatta näennäisistä velvoitteista vähääkään. Yhtäkään koreografiaa en ole tehnyt välittämättä opettaja-koreografin vastuustani tai organisaatiosta, tekemättä kompromisseja. Se ei tosin ole mielestäni tärkeää, paljonko tekee kompromisseja, vaan se, missä asioissa ne tekee. Kun lähdin tekemään taiteellista opinnäytettä itselleni, kuvittelin pääseväni vähemmällä omista tavoitteistani tai visioistani tinkimisellä: eihän tarvitsisi tinkiä kuin itsen kanssa. Teoksen valmistuttua huomasin, että olin ollut orjallinen tavoilleni, pitäytynyt turvallisilla vesillä. Irtiotto ei olekaan niin helppoa kuin kuvittelisi. Vapautta, vapaita käsiä ja jalkoja, on vaikeaa käyttää silloin, kun ne ensimmäisen kerran saavat luvan lähteä kahleistaan liikkeelle.

Fyysisesti harjoittelimme Oulun seudun ammattikorkeakoulun tanssisaleissa pääosin iltaisin ja viikonloppuisin. Puitteet harjoittelulle olivat erinomaiset, sillä saleja sai varattua mutkattomasti ja tanssisalit peileineen ja lattioineen mahdollistivat ideaalin harjoittelun tanssin kannalta. Käytännössä toimimme niin, että Kaisa sävelsi ja lähetti minulle joko itse soittamiaan kappaleita

tai sitten Annin kanssa yhdessä soitettuja kappaleita, joiden pohjalta minä lähdin visioimaan. Itse harjoitustilanteessa kokeilimme ajatuksiani, kehittelimme ja karsimme materiaalista teokseen kelpaavan. Videoin prosessin aikana huomattavan vähän materiaalia, enkä nähnyt kokonaisuutta videolta kertaakaan ennen ensi-iltaa. Työstämisen loppuvaiheessa käytin konsultaatioapuna opettajia ja ystäviäni.

4.2 Työskentelytavat

Työskentelimme läpi prosessin ideoiden ja keskustellen yhdessä, ja ratkaisut tuntuivat löytyvän kuin luonnostaan. Ensimmäisessä palaverissamme Kaisan kanssa syksyllä 2010 ilmoitin näkeväni silmieni edessä paljon renkaita, autonrenkaita, traktorin renkaita, pyörän renkaita, renkaita kiirimässä lavan poikki, renkaanjälkiä kankaassa. Hahmottelimme miellekarttaa ja teoksen kaarta, heittelimme ajatuksia ilmaan ja pohdimme teoksen sanomaa, ajatusta, ydintä. Kaisa lähti säveltämään musiikkia mieltymyksiemme ja tunnelmien perusteella. Ensimmäisten demojen myötä kaari alkoi jäsentyä ja liikkeelliset ajatukset lennähtivät ilmoille.

Minulle on tärkeää kirjoittaa ja piirtää koreografia paperille, nähdä palaset silmien edessä, erottaa tärkeät ja vähemmän tärkeät kohdat erilaisilla viivoilla, kirjoittaa ylös ydinsanat. Pyrin rakentamaan teoksen kokonaiskaareen vähintään yhden ison kulminaatiopisteen sekä jokaisen kohtauksen sisälle sisälle oman konfliktin tai suuntaa muuttavan hetken. Tämä ajatus pysyi läpi teoksen, mutta toteutui hieman ajateltua mutkikkaammin (liite 3). Pyrin kasvattamaan teoksen dynamiikkaa läpi teoksen kohti isointa kulminaatiopistettä, mutta lopulta päädyimme ottamaan polskan suvantovaiheeksi, jolloin jatkuvasti kohoava dynaaminen kasvu ei mahdollistunut (liite 3, kuva 2). Myös kohtauksien sisällä vaikuttaneet dynaamiset kaaret elivät musiikin ja tarinan kuljettamisen mukana.

Liikemateriaalia lähestyin tarinan ja erilaisten ajatuksien kautta, koetin jakaa kohtaukset teemoittain ja välttää käyttämästä liian samantapaista materiaalia toisiaan lähellä olevissa kohtauksissa. Musiikki oli hyvin monipuolista, joten se omalta osaltaan auttoi keskenään erilaisiin liikkeellisiin ja teemallisiin maailmoihin syventymisen. Pyrin hyödyntämään kansanperinteemme eri elementtejä rikastuttaakseni teosta. En keskittynyt tutkimaan vain liikkeellisiä eroja tanssien kautta, vaan myös lisäämään keskeisesti yhdessä tekemistä ja improvisaatiota. Pyrin pitämään mielessäni, että kansantanssin ja -musiikin perintömme elää meissä, ei muistiinmerkityissä

teksteissä tai kieltosanoissa. Tietynlainen hetkessä elämisen taito kosketti prosessia alusta loppuun, ja osittain se saatiin myös vietyä näyttämölle.

Materiaalin karsiminen on haastavaa tehdä yksin. Onneksi harjoitustilanteet olivat otollista maaperää keskustelulle ja pohdinnalle, joten yhteisten ajatusten kautta ratkaisut löytyivät. Uskalsin jättää tilaa kokeilulle, ja teokseen jäi paljon avoimia paikkoja melkein ensi-iltaan asti. Improvisoin harjoituksissa paljon, ja toistojen myötä liikemateriaali muotoutui paikoilleen. Osan tanssiosuuksista puhtaasti ”koreografioin valmiiksi”, eli mietin rytmit, siirtymät, suunnat ja dynamiikat itsekseni etukäteen ja sitten harjoitustilanteessa istutin ne paikoilleen kokonaisuuteen.

Teoksen visuaalinen ilme oli alusta asti selkeästi mielessä. Autonrenkaat inspiroivat minua läpi prosessin pelkästään asiayhteydestään irrotettuina, mutta halusin keventää niiden ilmettä lavalle tuotaessa maalaamalla niihin raitoja. Epähuomiossa sain sekä painavia talvirenkaita, että kevyempiä kesärenkaita, ja koska kaikkia liikkeitä ei pystynyt tekemään painavilla renkailla, piti renkaat erottaa maalaamalla niihin keskenään erivärisiä raitoja. Sinisen, pinkin ja oranssin värimaailma syntyi osittain sattumalta. Muu rekvisiitta, tuoli ja kaksi katuharjaa, ilmaantuivat lavalle hieman pakon sanelemina, tarinan etenemisen kannalta tärkeinä elementteinä. Värimaailman ja visuaalisen ilmeen rakentaminen on minulle tärkeää mutta vaivatonta tekemistä. Usein ajatukset saattavat lähteä lentoon pienistä, kokonaisuuden kannalta vähäpätöisemmistä, mutta visuaalisesti tärkeistä asioista.

4.2.1 Teos osissa: ajatukselliset erot ja metodit

Kitka-teos muodostuu viidestä eri kohtauksesta, joiden työniminä toimivat Rallatus-intro, Sottiisi, Polska, Irkku ja 5/4 Outro. Otin jokaiseen kohtaukseen yhden keskeisemmän aihealueen tarkasteltavaksi. Kaikista yllämainituista osista voisi tutkia useampaa kuin yhtä asiaa kerrallaan, mutta resurssien ja ajan puutteen takia pyrin keskittymään tarkastelussa vain tarkkaan rajattuun aiheeseen.

Ensimmäinen kohtaus, Rallatus-intro, koostuu tasajakoisesta haitarin säestämästä rallattelusta, kahdesta laulusäkeistöstä ja klarinetin surumielisestä soolosta. Tarkastelin intron aikana yhteneväisyyksiä harjoitustunnin ja esitystilanteen alkujen välillä. Mielestäni molempiin liittyy keskeisesti lämmittely ja orientoituminen. Intron aikana herätetään katsojan mielenkiinto ja viritetään niin esiintyjä kuin katsojakin teoksen ”taajuudelle”. Tanssijan kannalta kehon ja mielen

lämmittelyyn kuuluu keskittyminen, hengittäminen, venyttäminen, sykkeen kohottaminen, äänen avaaminen sekä suurimpana itsen avaaminen tulevalle tilanteelle, harjoitukselle tai esitykselle. Itsensä avaamiseen liittyy mielestäni olennaisesti ajatus tanssijasta esiintyjänä ja roolityöskentelijänä. Roolin, opitun tai opetellun, kytkeminen päälle tapahtuu niin salissa kuin näyttämölle astuttaessakin.

Käytimme introssa lämmittelyn elementtejä selkeän karikoidusti osana tanssia ja liikettä: äänen avaus tapahtui niin laulaen kuin rallatellenkin, hengityksestä tehtiin musiikillinen elementti ja lämmittävät liikkeet muistuttivat erehdyttävästi kuntosalilaitteiden liikkeitä – toki toisentyyppisessä kontekstissa. Sykettä pyrittiin nostamaan tasaisesti, mutta ensimmäinen sykepiikki, sykkeen huomattava kohoaminen, toteutettiin nopeuttamalla musiikkia ja liikettä yhtäaikaisesti. Yritimme rakentaa itsellemme selkeät roolit, jotka kantaisivat läpi teoksen, ja nimenomaan intron aikana koetimme saada roolimme välittymään selkeästi katsomoon asti. Kontakti luominen ympäristöön on merkittävä, avaava tekijä henkilöiden välillä: tuntitilanteessa sen saattaa helpommin ohittaa, mutta lavalle tultaessa paine luoda kontakti niin yleisöön kuin toisiin esiintyjiinkin, on suurempi.

Toinen kohtaus, Sottiisi, on tasajakoinen klarinetin ja haitarin säestämä työntekokappale. Sottiisia työstäessä pohdin rekvisiitan merkitystä tanssiteoksessa. Sanotaan, ettei rekvisiittaa pidä tuoda lavalle sen takia, että sitä on, vaan sillä pitää olla funktio – mielellään monia, yllättäviä ja ilahduttavia funktioita. Lähdin liikkeelle neljästä renkaasta, mutta lopulta minulla oli käytössäni kahdeksan rengasta, kaksi harjaa ja yksi tuoli. Jokaisella tavaralla oli teoksessa tehtävänsä. Kokeilin esineiden liikuttamista eri tavoin, liikkumista ja pyörimistä niiden kanssa, kiipeämistä niiden päälle ja niiden tiputtelua suhteellisen paljon. Liikuttelen myös lopullisessa teoksessa niitä paljon, ja Sottiisissa erityisen runsaasti. Rekvisiitta toimi värikkyytensä ansiosta myös visuaalisena elementtinä, liikkuvina lavasteina, kuvan osina, jotka siirtyivät esityksen aikana eri kohtiin näyttämöä.

Koetin sommitella renkaita suhteessa lavan polttopisteisiin ja katsojaan, mutta paljon siirtymiä ja paikkoja toteutui myös sattuman kautta. Itsestäni tuntui, etten tehnyt ylilyöntejä rekvisiitan määrän kanssa, sillä en olisi kenties selviytynyt vähemmällä, mutta on vaikeaa tietää, miltä määrä on vaikuttanut katsojista. Renkaiden maalaamisen aikana jouduimme harjoittelemaan mielikuvitusrenkailla, mikä oli mielenkiintoista. Olisiko osan teoksesta, tai kenties kokonaan, voinut toteuttaa ilman renkaita? Liike olisi muuttunut abstraktiksi ja haalaripuvustus olisi menettänyt merkityksensä. Tietynlaista koreografiaa tehdessä tällainen työstämistapa saattaisi

olla antoisa. Itse päädyin pitämään renkaat kuitenkin lavalla, sillä koin, että niiden mukana pitäminen elävöitti ja tuki teoksen kaarta ja tarinaa.

Kansantanssin genreen luokiteltavissa teoksissa näkee paljon rekvisiittaa. Kansanomaiset liikkeet tuovat mukanaan lavalle usein tuoppeja, kirnuja, pyykkikoreja ja muita kansallisromantiikkaan sopivia esineitä. Rekvisiitan kanssa itsessään harvoin hassutellaan eikä sen funktiota kyseenalaisteta. Mielestäni on jännittävää, miten kansantanssin koreografiointi elää jatkuvaa murrosta imien vaikutteita muista lajeista, mutta tietyt asiat säilyvät lähes muuttumattomina mukana. Rekvisiitan käsittely on tästä oiva esimerkki. Lähtiessäni liikkeelle autonrenkaista en tullut ajatelleeksi asiaa, mutta myöhemmin renkaiden aiheuttaessa huomattavaa hilpeyttä, jäin pohtimaan asiaa.

Kolmas kohtaus, Polska, on kolmijakoinen, herkkä kappale, jota säestetään haitarilla, klarinetilla ja laululla. Polskan teemaksi nostin kädet ja selän, niiden liikkeet ja muodot. Tarkastelin liikettä arkieleiden ja tanssin välillä: millaisia eroavaisuuksia on arkieleen ja tanssillisen muodon välillä? Minua kiinnosti myös liikkeen pienuus ja suuruus sekä sisäinen, lähes olematon liike. Pyrin tanssiessa jatkuvaan selän liikkeeseen, joskus melkein pysähtyneeseen. Mietin, miten pieni liike näkyy yleisöön ja on aistittavissa. Käytin polskassa pääasiassa rangan taivutuksia eteen, taakse ja sivulle, rotaatiota, pidennystä ja erisuuntaisia kallistuksia. Käsille en määrittänyt tarkkoja linjoja, vaan annoin niiden kulkea selän jatkeena liikkeestä seuraavaan. En päässyt, tai ehtinyt, lukitsemaan itseäni tarkasti määritettyyn koreografiaan suhteessa musiikkiin, joten jokaisessa läpimenossa keskityin tulkitsemaan kappaletta juuri siinä nimenomaisessa hetkessä, joka oli ympärilläni.

Olen kokenut kansantanssissa käytettävät kädet hankalaksi asiaksi siksi, että ne joko ovat tietyssä muodossa, tai sitten ne eivät ole mitenkään – saattavat siis roikkua hallitsemattomasti. ”Luonnollinen käsien kannatteleminen” on vaikea ohje. Mitä se on? Mielestäni luonnollinen käsien kannattelu on sitä, joka syntyy jokaisessa ihmisessä itsessään, kun hän tulkitsee musiikkia. Se saattaa olla paljon ilmavia, maalailevia käsiä, tai sitten se voi olla minimalistisista, kehoa myötäilevää liikettä. Läpi teoksen lukitsin käsiäni huomattavan vähän otteisiin, vaikka kansantanssille juuri on ominaista otteet yksin tai parin kanssa. Yleisimmät otteet määritellään muun muassa Tanhuvakassa (1977) tarkasti: esimerkiksi kädet nyrkissä vyötärön sivuilla ovat niin, että käden selkä on eteenpäin, ranne suorana ja kyynärpäät suoraan sivulle (Rausmaa & Rausmaa 1977, 44). Tämän päivän koreografina näen ohjeet kuitenkin vain esimerkinomaisina,

suositeltavina mahdollisuuksina, mutten koe, että erityisesti juuri ne tekisivät tanssista kansanomaista.

Neljäs kohtaus, Irkku, perustuu rytmittelyyn ja improvisaatioon, sekä sitä kautta vahvasti musiikin ja tanssin kohtaamiseen. Läpi teoksen kantavana voimana näkyy yhdessä tekeminen sekä musiikin ja tanssin tasa-arvoisuus. Toisten huomioonottaminen nousee tärkeään rooliin improvisoidessa, kun on tartuttava kaksin käsin ja kaikin voimin olemassa olevaan hetkeen. Käytin Irkussa karjalaistyyppistä materiaalia, sillä sen laajasta monimuotoisuudesta on vaivatonta ammentaa liikkeitä osaksi omaa tekemistä. Improvisointi on jännittävää niin tanssisalissa kuin lavallakin. Voisi kuvitella, että se on haasteellisempaa lavalla, kuten moni muukin asia, mutta itse koin sen helpommaksi katsojien edessä: vaihtoehtoja ei ole, on pakko antaa kaikkensa, sillä on katseiden keskiössä varmasti. Epäröinnille ei voi jättää tilaa.

Koska meille kaikille improvisaatio osana esitystä oli suhteellisen uusi asia, lähestyimme sitä maltilla: Kokeilimme yhteistä ”jamittelua”, jossa jokainen sai soittaa, tanssia tai rytmitellä samaan aikaan, keskittyä omaan itseen ja tekemiseen, vaikka tilassa ja tilanteessa toimi muitakin. Harjoittelimme myös improvisointia vuorotellen, ajatuksena liikkeellinen ja musiikillinen vuoropuhelu. Lopulliseen versioon olisin halunnut vuorotteluimprovisaation, mutta koimme sen liian haastavaksi toteuttaa näyttämöllä, sillä jo pelkästään improvisoiminen yhdessä vaatii jokaiselta suunnatonta huomiota ja keskittymistä. Päädyimme improvisaatioon, joka lähtee pienestä, vähäeleisestä, mutta kasvaa ja voimistuu loppua kohden sekavaksi, voimakkaaksi ja lievästi irti kontekstista olevaksi hullunmyllyksi.

Tanssijana musiikin seuraaminen yhtä aikaa vapaata liikettä luodessa vaatii rohkeutta ja heittäytymistä. Täydellinen antautuminen improvisaatioon uskaltaa rikkoa rajoja. Itse koetin kasvattaa improvisaatiotani tietynlaisen löyhän kaavan kautta suurin piirtein samankaltaisesti esityksissä. Koska keskittyminen improvisoidessa on valtava, on jälkeenpäin vaikeaa muistaa, millaisia liikkeitä itsestä kumpusi. Ongelmana on yrittää yltää seuraavalla kerralla samantyyppiseen, ”yhtä hyvään”, lopputulokseen, jolloin improvisatorinen liike rajoittuu liian pohdinnan tuloksena. Turvaa tähän hetkellä leikittelyyn saimme alun koreografioidusta pätkästä sekä myös lopun päätetystä materiaalista. Sovimme lisäksi joitain merkkejä, kuten liikkeitä, polkuja ja huutoja, joita sai käyttää saadakseen huomiota toisilta, katkaistakseen tai voimistaakseen ennalta-arvaamattomasti etenevää improvisaatiotamme. Puhetta yritimme pitää

läsnä, mutta se istui hankalasti suuhumme. Mitään ei kuitenkaan kielletty, joten mahdollisuus viedä improvisaatio vielä astetta arvaamattomampaan suuntaan olisi ollut olemassa.

Viides kohtaus, 5/4 Outro on sininen menuetti, joka päättää teoksen. Otin itselleni teemaksi, ja haasteeksi, rauhoittumisen ja yksinkertaisuuden. Kaikkien teknisten temppujen jälkeen uskoin rauhoittumisen kantavan esityksen lopussa ja tarjoavan myös katsojalle aikaa hengähtää. Lavalla ollessa, esiintyjän roolissa ja jännittäessä ei ole helppo rauhoittua toisten silmien alla ja luottaa oman, tai toisten, olemuksen kiinnostavuuteen. Työstin materiaaliksi yhden menuettiaskeleen, jonka kanssa leikittelin suuntien ja kaanonien suhteen. Aivan viimeisimmän laulupätkän lauloimme ilman soittimien säestystä valojen hiipuessa koko viimeisen kappaleen ajan. Minusta on mukavaa olla nopea ja tehokas, aivan niin kuin nyky-yhteiskuntammekin. Ei kai ole ihme, että kiivas tahti kiehtoo myös koreografeja. Harva uskaltaa jättää teoksessaan tilaa rauhalle. Hidas liike on vaikeampi kuin nopea, ja uskon sen olevan sitä myös katsojalle.

4.2.2 Tekniikka ja taide, yhtymäkohtia teoksessa

Tanssija tanssii suuremman osan tanssistaan harjoitussalissa kuin näyttämöllä. Se asettaa haasteita harjoittelulle, sillä esitystilannetta pitäisi pystyä kuvittelemaan jo harjoitteluvaiheessa. Vaikka kansantanssi on hyvin näyttämöpainotteista, valmistaako kaikki harjoittelu joko suoraan tai välillisesti lavalle? Tai kuinka merkityksellistä on pitää esiintymisen ajatusta kansantanssin harjoittelussa mukana? Aikaisemmin olin sitä mieltä, että kaikki valmistaa lavalle ja että sitä pitää erityisesti alleviivata. Nykyään ajattelen niin, että kaikki harjoitussalissa valmistaa lavalle, mutta jokaista asiaa ei voi osoittaa sormella: ryhmän sosiaaliset suhteet vaikuttavat esiintymiseen siinä kuin tekninen taituruus.

Erityisesti teoksen Intron aikana hain yhtymäkohtia teoksen aloituksen ja harjoittelun alkulämmittelyn välillä. Yhtymäkohtia löytyi huomattavan paljon. Lämmittelyn elementteihin kuuluu hengitys, jota käytin korostuneesti osana musiikkia, pulssin kohotus ja isojen lihasryhmien lämmittely tapahtui karkeilla jumppaliikkeillä, ääni avautui rallatellen, musiikin nopeuttaminen siivitti ensimmäiseen sykepiikkiin ja rankaa käytettiin rullaavasti nostellen ja liikutellen renkaita. Orientoituminen sekä tunnin että esityksen aluksi on henkilökohtaista. Teoksessa henkilöiden fokus oli alussa selkeästi heihin itseensä, kunnes se avautui toisiin ja yleisöön. Samat elementit löytyvät, vaikka toisessa kontekstissa ne ovat puhtaasti harjoitteita, toisessa taas osa tanssiteosta taiteen tekemisen välineinä.

Nuutinen (1988, 65) puhuu kirjassaan Kansantanssin opettaminen siirtovaikutuksista, jotka tulisi ottaa huomioon, jotta syntyisi positiivinen transfer, oppimista edistävä vaikutus. ”Siirtovaikutus tarkoittaa sitä vaikutusta, mikä opitulla taidolla on jonkin toisen taidon oppimiseen” (Nuutinen, 1988, 65). Positiivisen siirtovaikutuksen edellytyksenä on, että kaksi liiketehtävää sisältää mahdollisimman paljon samankaltaisia osatekijöitä. Kun siirtovaikutuksen ajatellaan kohdistuvan esitystilanteeseen, on kyse yleisemmästä transferista, kokonaisen toimintamallin soveltamisesta uuteen tilanteeseen. Harjoittelutilanteen tulisi muistuttaa esitystilannetta mahdollisimman paljon (Nuutinen 1988, 66) Nuutinen ei täsmennä tarkemmin, kuinka tällaisen illuusion luominen käytännössä onnistuu. Tarkat keholliset ja sosiaaliset analyysit kuitenkin auttavat ymmärtämään yhteyksiä.

Samanlaista analyysiä kuin Kauppinen toteutti tutkimuksessaan, jokainen tanssija tekee osittain tiedostaen, mutta myös tiedostamattaan. Mitä kehittyneempi tanssija on, sitä spesifimpää analyysityö on. Kun analyysityö on tarkkaa, siirtovaikutuksia on helppo ymmärtää ja käyttää apuna harjoiteltaessa teosta tai esiintymistä. Asiat eivät ole uusia, vaan ne muistuttavat jotakin tuttua, jolloin ne on helpompi oppia ja sisäistää. Syntyy positiivinen transfer. Tästä johtuen lienee suurin osa kyselyyn (liite 1) vastanneista ammattilaisista huolissaan muiden tanssilajien vaikutuksesta kansantanssiin: kun riittävää taitopohjaa muista lajeista ei ole, positiivista siirtovaikutusta ei synny, tai se on heikko. Oppiminen, ilmaisu ja itsensä toteuttaminen saattavat jäädä heikoksi.

Pohdin koreografioidessani myös sitä, kuinka teoksen kaari ja tekniikkatunnin kaari myötäilevät toisiaan. Niistä löytyy samankaltaisia elementtejä: alkulämmittely ja loppujäähdyttely kokoavat, välissä nähdään askel-, hyppy-, pyörintä- ja taito-osia. Tämä saattoi olla tahatonta, mutta myös osin alitajunnan tuottamaa. Esitys lisää normaaliin harjoitustilanteeseen lisää elementtejä, kuten improvisaation ja ilmaisun, vaikka niiden ei tarvitsisi puuttua harjoittelutilanteestakaan. Ero harjoitteen ja esityksen välillä ei ole suuren suuri. Kysymys on tilallisesta sijoittelusta ja ilmaisun lisäämisestä.

Käytin teoksessa hyväksi oppimiani tekniikoita kansantanssin pyörinnöistä, päristelyistä ja hypyistä. Valitsin liikemateriaaliksi minulle ominaisimpia asioita, jotka sijoitin tarinaan. Varsinaisesti syvää liikkeellistä tutkimusta en tehnyt. Tulkitsin ja vein näyttämölle niitä asioita, jotka ovat tämän koulutuksen aikana nousseet minulle merkityksellisiksi. Se on esimerkki siitä,

kuinka harjoittelulla muotoutunut materiaali on laskeutunut kehoon niin syvästi, että sitä lähtee luonnostaan tulkitsemaan näyttämölle.

4.3 Yhteenveto

Teos nimettiin Kitkaksi sanan monimerkityksellisyyden vuoksi. Se esitettiin Oulun seudun ammattikorkeakoulun Tanssia!-näytöksissä 2.-3.3.2011

4.3.1 Kitka

Kitka (liite 4) on pienimuotoinen kannanotto tehokkuusyhteiskunnan kiireen ja stressin keskellä elämiseen. Kaikki kolme autokorjaamon työntekijää laulavat ja tanssivat, ja soittimina teoksessa kuullaan haitaria ja klarinettia. Kokonaisuudessaan teos kestää noin 25 minuuttia riippuen hieman siirtymien ja improvisaation kestoista. Puvustuksena on siniset työhaalarit, värikkäät paidat ja sneaker-jalkineet. Maailma, johon katsoja johdatetaan, syntyy kahdeksasta värikkäin raidoin maalatusta autonrenkaasta, tuolista ja kahdesta katuharjasta.

Ensimmäinen kohtaus, Rallatus-intro on kestoltaan noin 3,5 minuuttia, ja siinä pyritään tuomaan korjaamon henki ja tehokkuus esille. Uupuminen ja väsyminen katkaisee kohtauksen kiireen ja muuttaa henkilöiden tavanomaista ajattelua. Miten yksi reagoi toisten tunnetilan muutokseen, sopeutuuko vai taistelee vastaan? Miten ratkaisut vaikuttavat edessäpäin?

Toinen kohtaus, Sottiisi, kestää noin 4 minuuttia, ja sen teemana on työ, ja sen ohessa leikittely kepeässä tunnelmassa. Muutos kuitenkin tapahtuu, kun ristiriita, näkemysero, kiilaa hyvän tunnelman lomaan. Kireä tunnelma ajaa yhden työntekijän hämmennyksen kautta suuttumaan ja lopettamaan koko työskentelyn. Aikaisemmilla ratkaisuilla on suora yhteys Sottiisissa tapahtuviin ratkaisuihin.

Kolmas kohtaus, noin 4,5 minuutin pituinen Polska, antaa tilanteen rauhoittua. Jokaiselle jää aikaa miettiä, ja tanssin ja musiikin kautta aistittavissa oleva anteeksipyyntö leijuu ilmassa. Polskassa jännite säilyy henkilöiden välillä fyysisenä etäisyytenä ja tarjoaa hetkellisen mahdollisuuden ajatella ja jäähdytellä itsekseen.

Neljäs kohtaus, Irkku, on kestoltaan noin 4 minuuttia, ja se palauttaa takaisin työn pariin. Sotkemisen jälkeen alkava siivoaminen tapahtuu hyvässä hengessä. Kaikilla on yhteinen suunta, leikittely ja leikkimielinen kilpailu johdattelee tekijät pistämään itsensä likoon. Irkussa näkyy yhteispelin voima ja raikkaus.

Viides kohtaus, 5/4 Outro, kestää noin 5 minuuttia, ja se johdattaa työntekijät pois korjaamon ja työn äärestä. Viimeinen kappale antaa aikaa ajatella, miettiä tapahtunutta ja punnita tulevia vaihtoehtoja. Se on kuin ilta, joka seestyy tuulisen päivän jälkeen, ja kohtauksen ytimessä lipuu käsillä oleva hetki.

4.3.2 Johtopäätökset

Tein valtavan työn toimiessani tanssijana itse koreografioimassa teoksessa. Koreografisen työn lisäksi tein tanssijantyötä. Molemmissa on itsessäänkin hyvin paljon tekemistä. En ehtinyt paneutua minulle ominaisella hartaudella kumpaakaan, joten suuria sisäisiä konflikteja ei ehtinyt tapahtua. Ajoittain tanssijantyö jäi hieman varjoon, sillä vastuu koreografiasta oli suurempi haaste. Lähtiessäni työhön en osannut kuvitella kuinka suuria ponnisteluja vaatii toteuttaa molemmat ilman tanssi- tai koreografia-työryhmän tukea.

Koska kaikkien lankojen piteleminen oli mahdotonta, seurailin itseäni rajoille, joille en ehkä muuten olisi lähtenyt: Olen tyytyväinen siitä, miten paljon materiaalista työstin improvisaation pohjalta ja kuinka toistojen kautta materiaali muotoutui paikalleen. Uskalsin jättää myös paljon itse esiintymishetken varaan, suurimpana esimerkkinä kokonainen osio keskellä Irkku-biisiä. Olen iloinen hetkessä elämisen taidosta, johon me kaikki työryhmässä olevat ryhdyimme ja kykenimme. Harrastajaryhmän kanssa samanlainen kokeileminen ja osien tai kohtauksien pitäminen ”vapaana” ensi-iltaan asti tuskin toimisi ilman suurta luottamusta toisiin ja harjoittelua. Pienemmän ryhmän kanssa tämä oli helpompaa toteuttaa.

Ensimmäisen kappaleen aikana tutkin lämmittelyn eri elementtejä, mutta myös orientoitumista ja roolin sisäistämistä. Kuten kyselyssä tulee ilmi, tarvetta erilaisille ilmaisuharjoitteille ja sen osuuden tarkastelemista nimenomaan nykykansantanssin kontekstissa olisi tarvetta. Itse olen lähestynyt ilmaisua teatterin keinoin. Roolityöskentely on haastavaa, sillä on vaikea tietää, miten kykenee tuomaan ajatuksensa esille näyttelemisen keinoin. Mitä enemmän uskallan ja yritän, sitä enemmän pidän siitä. Vastaajien yksimielisyys, keskiarvolla 3,8, siitä, että tanssijoiden

ilmaisullinen selkeys ja vakuuttavuuden välittyminen on tärkeää, puhuu puolestaan. Myös oman tanssiroolin sisäistäminen nähtiin keskiarvolla 3,9 tärkeäksi. Mitä enemmän roolin työstämistä harjoittelee, sen nopeammin se alkaa muotoutua paikoilleen. Uskallus kokeilla on myös ilmaisussa tärkeässä roolissa.

Onnistuminen tanssiteatteri-ilmaisussa vaatii oppia ja kykyä ymmärtää teatterin lainalaisuuksia. Yksi kyselyyn vastanneista kuvaili tanssijoiden ja koreografien tarvetta ymmärtää myös näyttämöllisiä suhteita seuraavasti: ”Näyttämö jo tilana yksistään luo mielestäni vaateet sille, että on ymmärrettävä/tiedostettava sen lait, koska tilana näyttämö on spesifi ja siellä vallitsee tietyt säännöt, jotka on hyvä tiedostaa. Nehän ovat sitä varten, että yleisön olisi miellyttävä seurata tapahtumia”. Ilmaisulliset ratkaisut suhteessa tilallisiin ratkaisuihin kulkevat rinnatusten. Pyrin käyttämään jo oppimaani tietotaitoa hyväksi rakentaessani näinkin pitkää teosta, sillä tilallisilla ja ilmaisullisilla ratkaisuilla saa muutettua tarinan kaaren suuntaa isosti.

Kansantanssin sosiaalinen luonne asettaa haasteita tanssiessa yksin, kun ei ole muuta tanssiryhmää ympärillä. Sosiaalisuuden ei kuitenkaan tarvitse näkyä vain tanssijaryhmän kautta. Ryhmä ei myöskään automaattisesti tuo vuorovaikutuksen aspektia mukaan. Vuorovaikutus saattaa jäädä pieneksi, ellei yhteisöllisyyteen erikseen painotuta, syntyy niin kutsuttu ”yksin yhdessä” -efekti. Yhteistyö soittajien kanssa oli läsnä läpi teoksen, eikä minulle tullut tunnetta yksin tanssimisesta. Kansantanssin sosiaalinen aspekti näkyy teoksessa eri lähtökohdista kuin yleensä.

Tanssitekniikka, perinne ja niiden päälle pohjautuva improvisaatio ovat kaikki esillä teoksessani. Improvisaatio lienee turhaan arkailtu aihio. Kun ilmapiiri on kannustava ja ryhmä turvallinen, improvisaatiolla on hyvät edellytykset kasvaa osaksi tekemistä. Hyödynnän eri tanssinlajeja eri aikakausilta oman ymmärrykseni pohjalta. Perinteen rikkaus näkyy monimuotoisissa tanssinlajeissa ja materiaalissa. Tanssiteknisten asioiden hahmottaminen ja ymmärtäminen näkyy tanssin varioinneissa ja itsen haastamisessa. Eri osa-alueet perinteen ymmärtämisestä tekniikkaan tukevat ja rikastuttavat toisiaan. Ennakkoluuloton asioiden yhdistäminen on avainasemassa taidetta luodessa.

5 POHDINTA

Jokaisesta taiteilijasta kasvaa aikansa lapsi, joka reagoi vallitsevaan aikaan. Vallitsevia arvoja ja käsityksiä tutkii, kritisoi tai puolustaa. Perinteet näkyvät päätöksissämme.

5.1 Oma esiintyjyys, taiteilijuus, tanssijuus nyt ja tulevaisuudessa

Mikään taideala ei päästä tekijäänsä helpolla. Taiteilija tulee aina kohtamaan kysymyksiä, joihin on vaikea löytää vastauksia. Taiteilija tulee kohtaamaan myös tosiasian siitä, että tarjonta kattaa kysynnän määrän: työllistyminen on vaikeaa. Ei ole helppo kasvualusta taiteilijuudelle, kun murehtii seuraavaa projektia tai työpaikkaa. Kuvittelin pitkään, että taiteilijat ovat vähän erikoisia, vapaampia kuin muut, heitä ei huoleta maallinen murhe, he elävät vain taiteelle. Kuvittelin niin, kunnes tajusin itsekin olevani taiteilija, liittyneenä liittoon, tavaamassa työehtosopimustani. Siinä vaiheessa, kun taistelin ensimmäiset hankalat palkkaneuvotteluni läpi ja huomasin työllistymisen olevan odotettua hankalampaa, ymmärsin, että taiteilija ei elä yhtään vapaammin kuin kukaan muukaan tässä maailmassa. Harvoin taide konkreettisesti lämmittää keittoa enemmän.

Onneksi taiteilijuus ei tarvitse kypsyäkseen ylen määrin varallista turvaa. Olen ymmärtänyt myös sen, ettei se kaipaa sen enempää näennäistä kurjuutta tai kyyneliä kuin ihmisenäkään kasvaminen. Taiteilijuus kehittyy arjen ja taiteellisen työn lomassa, yksinkertaisissa asioissa, kuten siinä, että ymmärtää, miksi valitsee valkoisen eikä mustan taustakankaan esitykseensä. Tai siinä, että uskaltaa ihmetellä ääneen. Siinä, että ajattelee ja pohtii, tekee ratkaisuja, katsoo menneisyyteen, katsoo tulevaisuuteen. Ylipäätään katsoo, kuvittelee, ihastelee tai kauhistelee. Taiteilijan elämän ei tarvitse olla jatkuvaa kärsimystä tai euforiaa. Siinä ei ole mitään kummallista – vaikka äärimmäisten tunnetilojen tavoittelu onkin juuri minun sisäiselle taiteilijalleni hyvin ominaista.

En muista aikaa, jolloin en olisi esiintynyt. Olen tanssinut yleisön edessä niin pienestä kuin muistan. Voisi kuvitella, että se on hyvin luontevaa minulle. Varttuessani itsekriittisyys kasvoi esiintymisjännityksen kanssa samassa suhteessa. Lopulta päädyin pohtimaan, pidänkö esiintymisestä ollenkaan ja onko se vain ammatinvalintani haittapuolia. Kun mikään ei riitä eikä mene tarpeeksi täydellisesti, on vaikeaa nauttia aidosti siitä hetkestä, jolloin pitäisi kyetä tarjoamaan katsojallekin elämys. Epävarmuus niin ihmisenä kuin tanssijanakin pani ajattelemaan,

mihin uskaltaudun, ja pelkäsin olla esillä. Epäilys kelvollisuudestani ajoi koko ajan takaa, ja ajattelin sitä, mitä muut ajattelevat: ”Tuppaudunko esille, pidetäänkö minua sellaisena tai tällaisena, leimaudunko?”. Nyttemmin olen alkanut ajatella, ettei sillä ole niin suurta merkitystä, mitä minusta ajatellaan siksi, että olen esillä, tai siksi, että teen tiettyjä valintoja tanssimiseni suhteen. Minä pidän valinnoistani, minä seison niiden takana. Minä pidän siitä, mitä minä teen.

En kykene katsomaan omaa esiintyjyyttäni erillisenä osana tanssimisestani. Opettajana on jatkuvasti esillä ja työskentelee taukoamatta erilaisten opettajaroolien kanssa, mutta se on erilaista esiintyjyyttä, kuin se, johon liitetään yleisö. Yleisön edessä voi olla karrikoidumpi, abstraktimpi, selkeästi eri kuin oma itse. Roolien hakeminen niin oppilaiden kuin yleisönkin edessä on minulle vielä varsin uutta, mutta nautin uskaltaessani päästää totutuista rajoista irti. Olen antanut itselleni vapauden käyttää teatterin keinoja selkeämmin niin osana omaa esiintyjyyden kehittämistä, kuin osana teoksia, joita olen viime aikoina tehnyt. Tällä hetkellä hahmotan teoksia tarinoiden ja tiettyjen kerronnallisten kaarien kautta, joten on ollut luonnollista käyttää teatterin elementtejä mukana. Eräs kyselyyni vastannut henkilö tiivisti ajatukseni tanssijan esittävästä roolista: ”Tanssijantyö yhdistyy näyttelijäntyön kanssa”. Se on totta, vaikkakin sitä harvoin sanotaan ääneen.

Määrittelen itseni edelleen ensi-sijaisesti tanssijana. Tanssijuus määrittää minua ja myös paikkaani opettajana. En ole sitä mieltä, että opettajan tulisi olla teknisesti taitavampi kuin oppilaansa, mutta tiettyä tanssillista viisautta tulisi hallita. Sitä viisautta voi haalia kokemalla ja oppimalla tanssin kautta. Haluaisin oppia jatkuvasti lisää. Haluaisin nähdä ja ymmärtää näkemääni. Tanssiminen on läheisin itseilmaisun muotoni. En ole vieläkään täydellisesti tiedostanut sitä, mikä minua pitää sen otteessa päivästä ja vuodesta toiseen. Jatkuva tasapainoilu ymmärtämisen, onnistumisen, oppimisen ja erehtymisen välillä viehättää minua. Balanssi on kohdillaan.

Tulevaisuudessa toivon voivani kehittää itseäni edelleen ja saada mahdollisuuksia tarkastella maailmaa tanssin kautta. Olen pohtinut omaa tekemistäni tämän työn parissa paljon. Toivon voivani lukea tekstiäni muutaman vuoden jälkeen uusin silmin. Vielä on liian kiinni ja sokeana siinä, mitä on tehnyt ja tekee. Vuoden päästä hävettää. Ihmettelee, miksi on päätynyt tuollaisiin ratkaisuihin ja kirjoittanut tuollaista tekstiä. Viiden vuoden päästä voi myöntää itselleen, että päätökset olivat sen hetken, ajan ja ymmärryksen varassa tehtyjä. Voi olla iloinen kasvusta, jonka on kokenut. Sitä taiteilijan elämä lienee, jatkuvaa kasvua jo synnytetyn taiteen valossa.

5.2 Odotusten toteutuminen, oppiminen

Tutkimukseni osin onnistui ja osin ei. Sain päätökseen koreografisen prosessin ja se antoi minulle paljon ajateltavaa, joten sikäli prosessi onnistui. Tutkimuskysymykseni muutti muotoaan vielä viime metreille asti, joten vastauksien löytäminen oli haastavaa fokusoinnin uupuessa. Tutustuin kirjallisuuteen, johon en ilman tätä tutkimusta olisi tarttunut, ja sain paljon uusia ideoita jatkotutkimusta varten. Opin myös aihealueen rajaamisesta huomattavan paljon, vastaisuudessa se on huomattavasti helpompaa.

Tein poikkeuksetta aloittelevan tutkijan virheet: Rajasin tutkittavan aihealueen löyhästi ja kieltäydyin fokusoimasta tutkimuskysymystä yhteen virkkeeseen. Olin varma, että kykenen pitämään punaisen langan läsnä kirjallisessa osuudessa. Uskoin tutkimuskysymyksen edessä olevan sumun hälvenevän itsestään samoin kuin koreografisessa prosessissa olevien solmukohtien. Kirjoitin tekstiä miltei vuosi ennen opinnäytteen palauttamista, mistä loppujen lopuksi hyödyin huomattavan vähän. Pidin pitkiä taukoja kirjoittamisprosessissa. Viimeisellä viikolla havahduin ja hätäännyin ajanpuutteeseen sekä omaan riittämättömyyteen kirjoittaa analysoivaa asiatekstiä. Valmistauduin jättämään koko työn palauttamatta.

Vaikeuksien kautta voittoon. Jos tekisin saman työn uudelleen, tietäisin, mitä tekisin toisin. Onneksi voin käyttää oppimaani hyödyksi myöhemmissä tutkimuksissani. Prosessi oli kuitenkin ehdottoman tärkeä minulle ihmisenä – ei vähiten esiintyjänä, tanssijana tai opettajana. Kasvua on tapahtunut ja kasvu jatkuu.

6 KIITOKSET

Kunnioittavat kiitokseni työnohjaajilleni, Petri Hopulle ja Niina Vahtolalle, tutkimusprosessini ymmärtämisestä ja arvokkaista kommenteista. Kiitos Jokioisten Lions Clubille ja Oulun Seudun Ammattikorkeakoululle taloudellisesta tuesta, joka auttoi merkittävästi työn etenemisessä.

Mitä lämpimimmät kiitokseni Kaisalle ja Annille, jotka valloittavina ja avoimina persoonina nostattivat hyvää tuulta, naurua ja hulvattomia ideoita harjoitushetkiimme, elivät mukana koko työstämisprosessin ja olivat valmiita pukemaan unelmien ylle työhaalarit. Ilman Kaisan viisaita sanoja en olisi uskaltautunut lähteä tälle mieleenpainuvalle tutkimusmatkalle.

Rakkaat kiitokseni Arille, joka on elänyt tukien vierelläni läpi prosessin jokaisen hetken. Hymyillen kiitän myös tanssivaa perhettäni, jonka moninainen tuki on ohjannut minut tälle tielle ja taannut opintojen loppuun saattamisen ja opinnäytetyöni valmistumisen.

Kiitos tärkeille ja kärsivällisille ystävilleni, joilta olen saanut paljon ajateltavaa ja uskoa saattaa työ valmiiksi.

Oulussa toukokuussa 2011
Tekijä

LÄHTEET

Asplund, A., Hoppu, P., Laitinen, H., Leisiö, T., Saha, H. & Westerholm, S. 2006. Suomen musiikin historia. Porvoo: WSOY.

Rausmaa, P-L. & Rausmaa, E. (toim.) 1977. Tanhuvakka. Porvoo: WSOY

Collan, A. (toim.) 1946. Suomalainen kisapirtti. 4. painos. Porvoo: WSOY. (Alkuperäisteos 1905).

Hoppu, P. Dosentti, tutkija, Tampereen yliopisto 2010. Luento 20.4.2010. Tekijän hallussa

Kauppinen, P. 2002. Syllabus for a Finnish Folk Dance Class: Technique Exercises for Finnish Folk Dancers. University of California, Irvine. Degree of Master of Fine Arts In Dance. Thesis.

Korja, M. 1998. Sottiisivariaatioiden tanssiminen Suomessa. Oulun konservatorio. Kansantanssiopettajan koulutusohjelma. Päättötyö.

Koskitalo, A. 2007. Kansantanssin paritanssin fyysisen kontaktin kulttuuriset konventiot – Konventioiden muuttamisen vaikutus visuaaliseen ilmeeseen. Oulun seudun ammattikorkeakoulu. Tanssinopettajan koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Milad, M. 2002. PariTanssien-tanssitalokirja. Vantaa: Suomen Nuorisoseurojen Liitto ry.

Mäkelä, S., Päivärinta H. & Salonen, I. (toim.) 1990. Tanhuaskelikot, ohjaajan opas. Valkeakoski: Valkeakosken kirjapaino VAI Kansantanssinuorten liitto r.y.

Niemeläinen, P. (toim.) 1983. Suomalainen kansantanssi. Keuruu: Otava.

Nuutinen, L. 1988. Kansantanssin opettaminen. Haapajärvi: Vapaan Sivistystoiminnan Liitto.

Pulkkinen, A. (toim.) 1946. Suomalaisia kansantanhuja. 3. painos. Porvoo: WSOY. (Alkuperäisteos 1929).

Rausmaa, E. (toim.) 2000. Katrillia tanssimaan! Kauhava: Kauhavan Sanomalehti Oy.

Virtanen, L. 1999. Suomalainen kansanperinne. 3. Painos. Porvoo: WSOY.

KYSELY LIITE 1

Kyselylomake 1
Kansantanssija suhteessa tekniikkaan ja esiintyjyyteen
Oulun Seudun Ammattikorkeakoulu
Saara Mikkola

Kyselyn tavoitteena on kartoittaa tekniikkaopetuksen lavalle valmistavia vaikutuksia nykypäivän kansantanssijan näkökulmasta sekä käsitellä esiintyvän taiteilijan ja esiintyjyyden roolia kansantanssin kontekstissa.

Kansantanssista, -perinteestä ja –musiikista puhuttaessa viitataan suomalaiseen kansankulttuuriin.

Kyselyyn vastataan nimettömänä.

1. Sukupuoli: ☐ Nainen ☐ Mies

   Syntymävuosi: _____

   Olen: ☐ Tanssin 2. asteen ammattikoulutuksessa
   ☐ Tanssin 3. asteen ammattikoulutuksessa
   ☐ Valmistunut tanssin 2. asteen koulutuksesta
   ☐ Valmistunut tanssin 3. asteen koulutuksesta

   Aiemman kansantanssiharrastuksen kesto vuosina: _____

1. Miten ymmärrät sanan kansantanssitekniikka? Mitä on kansantanssin tekniikka?

2. Miten kuvailisit kansantanssitekniikan sisältöjä?

3. Kuinka tärkeänä pidät seuraavia asioita katsoessasi kansantanssin genreen luokiteltavaa esitystä:

1 Täysin eri mieltä 2 Jokseenkin eri mieltä 3 Jokseenkin samaa mieltä 4 Täysin samaa mieltä

	1	2	3	4
a) Kansanperinteen näkyminen teoksessa	☐	☐	☐	☐
b) Kansanmusiikin käyttö teoksessa	☐	☐	☐	☐
c) Kansantanssin alueellisten tyylierojen näkyminen tanssissa	☐	☐	☐	☐
d) Liikkeiden laatuerojen näkyminen kansantanssin eri tanssilajeissa	☐	☐	☐	☐
e) Tanssijoiden ilmaisullisen selkeyden ja vakuuttavuuden välittyminen	☐	☐	☐	☐
f) Kuvioiden hallinnan näkyminen tanssissa	☐	☐	☐	☐
g) Kuvioiden sommitelmalliset ratkaisut teoksessa	☐	☐	☐	☐
h) Tanssijoiden pari- ja ryhmäkontaktin välittyminen	☐	☐	☐	☐
i) Tanssijoiden kyky luoda ja ylläpitää kontakti yleisöön	☐	☐	☐	☐
j) Kehonhallinta, rangan neutraali ja raajojen linjaukset tanssiessa yksin ja parin kanssa	☐	☐	☐	☐

4. Millaisia haasteita koet nykypäivän esittävän kansantanssin tuovan tanssijalle?

5. Kuinka tärkeänä pidät seuraavia asioita toimiessasi itse tanssijana kansantanssin genreen luokiteltavassa teoksessa:

1 Täysin eri mieltä 2 Jokseenkin eri mieltä 3 Jokseenkin samaa mieltä 4 Täysin samaa mieltä

	1	2	3	4
a) Kattava kansanperinteen tietous	☐	☐	☐	☐
b) Kattava kansanmusiikin tunteminen ja ymmärtäminen	☐	☐	☐	☐
c) Kattava kansantanssin kehityshistorian tietous	☐	☐	☐	☐
d) Eri tanssien/liikkeiden laatuerojen sisäistäminen	☐	☐	☐	☐
e) Tanssiroolin sisäistäminen	☐	☐	☐	☐
f) Kuvioiden hallinta ja ymmärtäminen	☐	☐	☐	☐
g) Kontakti muiden tanssijoiden kanssa	☐	☐	☐	☐
h) Yleisökontaktin luominen	☐	☐	☐	☐

6. Mitä muuta tulee mieleen / Mitä muuta haluaisit sanoa?

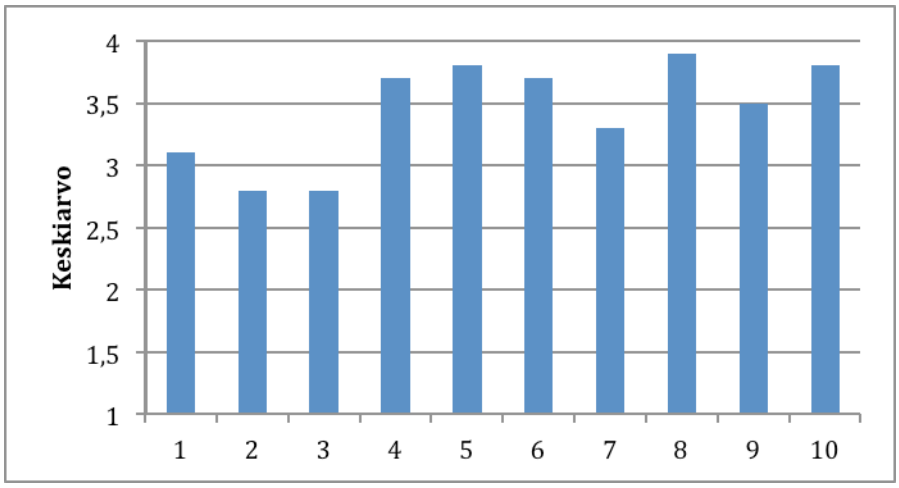
Kiitos ajastasi ja arvokkaista vastauksistasi! ☺

MONIVALINTAVASTAUKSIEN KESKIARVOT LIITE 2

KUINKA TÄRKEÄNÄ PIDÄT SEURAAVIA ASIOITA KATSOESSASI KANSANTANSSIN GENREEN LUOKITELTAVAA ESITYSTÄ

1 täysin eri mieltä 2 jokseenkin eri mieltä 3 jokseenkin samaa mieltä 4 täysin samaa mieltä

1.	Kansanperinteen näkyminen teoksessa	ka 3,1
2.	Kansanmusiikin käyttö teoksessa	ka 2,8
3.	Kansantanssin alueellisten tyylierojen näkyminen tanssissa	ka 2,8
4.	Liikkeiden laatuerojen näkyminen kansantanssin eri lajeissa	ka 3,7
5.	Tanssijoiden ilmaisullisen selkeyden ja vakuuttavuuden Välittyminen	ka 3,8
6.	Kuvioiden hallinnan näkyminen tanssissa	ka 3,7
7.	Kuvioiden sommitelmalliset ratkaisut teoksessa	ka 3,3
8.	Tanssijoiden pari- ja ryhmäkontaktin välittyminen	ka 3,9
9.	Tanssijoiden kyky luoda ja ylläpitää kontakti yleisöön	ka 3,5
10.	Kehonhallinta, rangan neutraali ja raajojen linjaukset tanssiessa yksin ja parin kanssa	ka 3,8

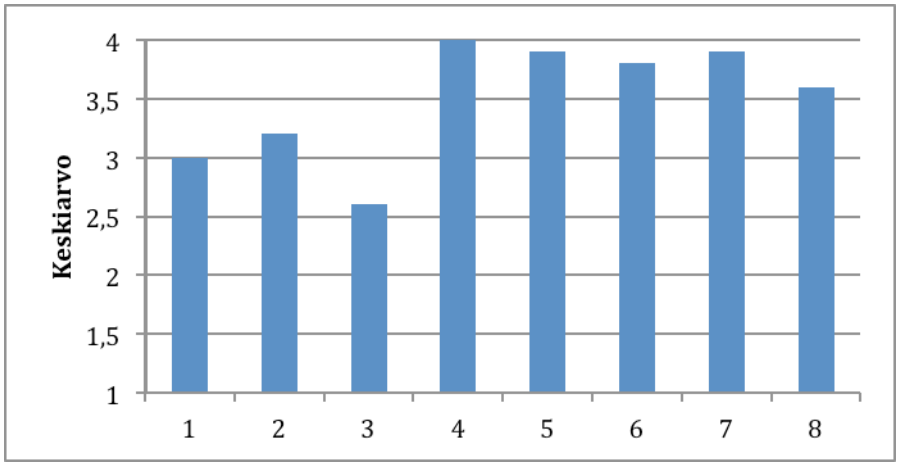


ka = keskiarvo

KUINKA TÄRKEÄNÄ PIDÄT SEURAAVIA ASIOITA TOIMIESSASI ITSE TANSSIJANA KANSANTANSSIN GENREEN LUOKITELTAVASSA TEOKSESSA?

1 täysin eri mieltä 2 jokseenkin eri mieltä 3 jokseenkin samaa mieltä 4 täysin samaa mieltä

1.	Kattava kansanperinteen tietous	ka 3,0
2.	Kattava kansanmusiikin tunteminen ja ymmärtäminen	ka 3,2
3.	Kattava kansantanssin kehityshistorian tietous	ka 2,6
4.	Eri tanssien / liikkeiden laatuerojen sisäistäminen	ka 4,0
5.	Tanssiroolin sisäistäminen (vastanneita 13)	ka 3,9
6.	Kuvioiden hallinta ja ymmärtäminen	ka 3,8
7.	Kontakti muiden tanssijoiden kanssa	ka 3,9
8.	Yleisökontaktin luominen	ka 3,6



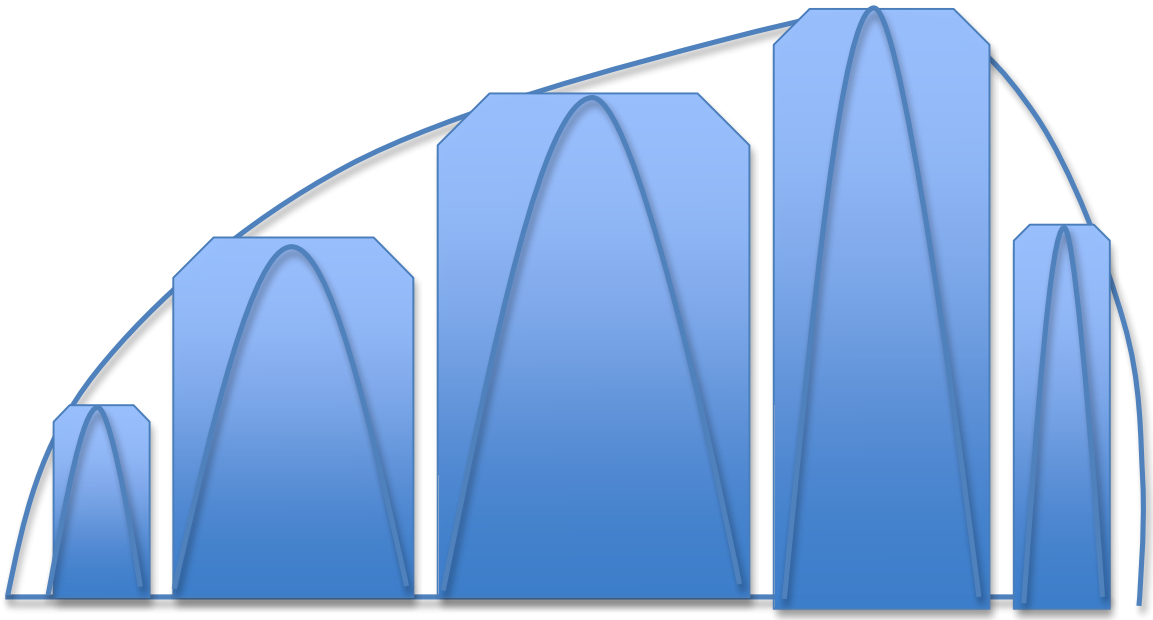
ka = keskiarvo

TEOKSEN DYNAMIIKKA LIITE 3

Dynamiikka

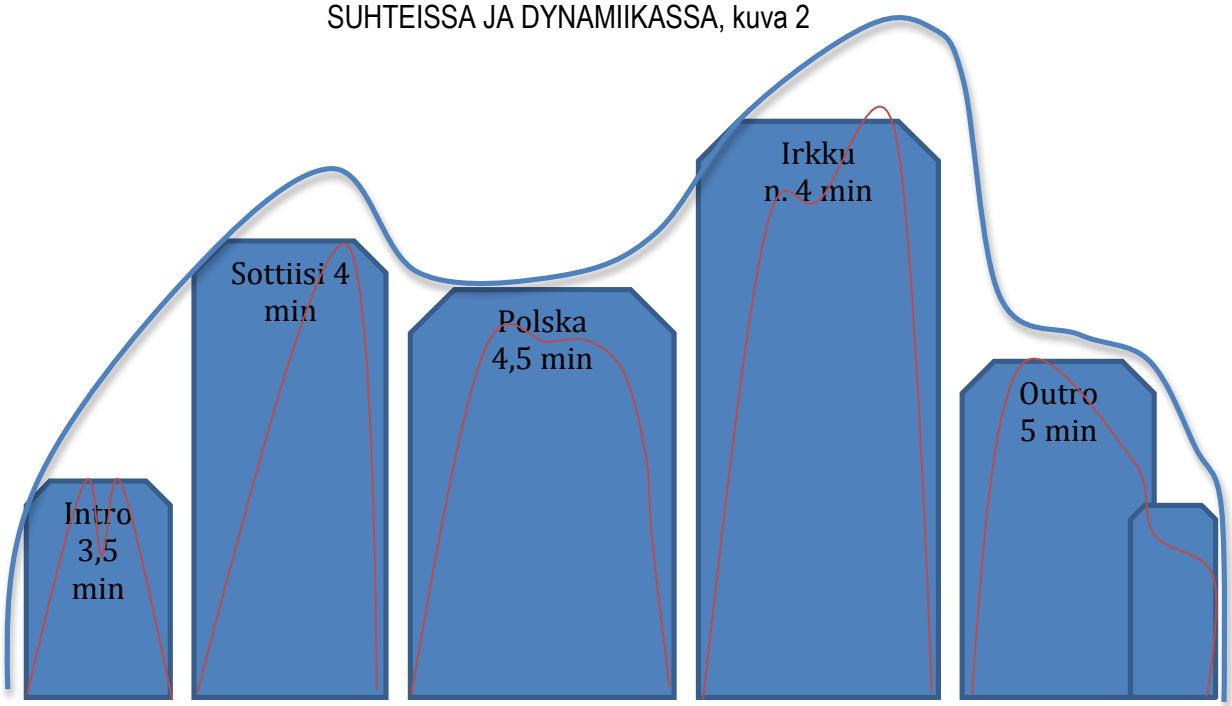
Kohtaukset

ALKUAJATUS TEOKSEN KOKONAISKAAREN JA KOHTAUKSIEN SUHTEISTA JA DYNAMIIKASTA, kuva 1



Alku Loppu

LOPPUTULOS TEOKSEN KOKONAISKAAREN JA KOHTAUKSIEN SUHTEISSA JA DYNAMIIKASSA, kuva 2



Alku Loppu

KITKA NÄYTTÄMÖLLÄ LIITE 4

Oulun seudun ammattikorkeakoulun Tanssia!-näytöksestä maaliskuussa 2011. Kuvat: Mika Kamula