

Henna Elisa Liiri

ESTRADITANSSIA JA SOVELLETTUA PERINNETTÄ

Etnografinen tutkimus lasten kansantanssiryhmien luokitteluista vuosilta 2000–2008

Pro gradu -tutkielma

Itä-Suomen yliopisto

Perinteentutkimus

Marraskuu 2010

ITÄ-SUOMEN YLIOPISTO
Suomen kieli ja kulttuuritieteet
Perinteentutkimus

HENNA LIIRI:

Estraditanssia ja sovellettua perinnettä. Etnografinen tutkimus lasten kansantanssiryhmien luokitteluista vuosilta 2000–2008.

Pro gradu -tutkielma, 94 s. + liitteet 1 s.

Tiivistelmä

Tutkielmassani tarkastelen, millaista on kulturyhmien eli parhaimmiston 2000-luvun alun lasten kansantanssi nuorisoseuroissa. Keskityn erityisesti selvittämään lasten kansantanssiohjelmistojen rakentumista, juonta sekä niissä käytettyjä elementtejä. Tarkastelen myös, miten ikä vaikuttaa tähän kaikkeen sekä millaisia sukupuolen representaatioita lasten kansantanssi välittää. Luokitteluihin osallistui käsittelemänäni ajanjaksona 2000–2008 yhteensä 179 esitystä, joista kultasarjaan on luokiteltu 40 esitystä, joista tutkimukseni aineistossa oli mukana kuitenkin vain 37.

Lasten kansantanssiohjelmat rakentuvat tansseista, joita on kahdesta viiteen. 10-vuotiaiden ja nuorempien sarjan ohjelmat koostuvat usein perinteisistä tansseista ja ne on tyypillisesti sidottu yhteen erilaisin leikein. 13-vuotiaiden ja nuorempien ikäsarjassa ohjelma puolestaan koostuu useammasta tanssista ja mukana on yleensä laulua. 16-vuotiaiden ja nuorempien sarjassa ohjelmissa on tanssia; osaamista esitetään monipuolisesti ja teknisten haasteiden lisäksi myös ohjelman tulkinta tuo erilaisia haasteita kuin nuoremmilla. Lasten kansantanssiohjelmissa käytetään yleisesti juonta, joka rakentuu vuorosanojen, rekvisiitan, puvustuksen sekä laulun tai lorun sisältämän tarinan kautta. Analyysissäni kokosin ohjelmat kuuden eri teeman alle: leikki, pojat vs. tytöt, rakkaus/ihastuminen/pettymys, häät/naimisiinmeno, arki/työt/koulu sekä tanssielämä. Lasten kansantanssiohjelmien rakenne-elementeiksi olen nostanut soolot, musiikin, rytmit, laulun, leikin ja lorut sekä kansantanssiohjelmien huumorin.

Keskityn analyysissäni myös sukupuolen tuottamiseen ja sen representaatioihin. Tutkimustulosteni mukaan sukupuolta tuotetaan tanssissa käsien käytön, otteiden, pyörimisen, äänenkäytön ja liikelaadun erojen, tanssivuorojen tai liikkeiden kautta. Tämän lisäksi ulkoisilla tekijöillä, kuten puvustuksella ja koreografian tarinalla sekä tanssijoiden asemoinnilla tuotetaan sukupuolta ja sukupuolten välistä asemaa. Poikien ja tyttöjen väliset erot tulevat esiin erityisesti vanhimpien sarjoissa. Tyttöryhmillä tanssista välittyy myös pyrkimys sukupuoleettomuuteen tai tasa-arvoisuuteen tyttöparin välillä.

Avainsanat: tanssi, kansantanssi, lapset, nuoret, luokittelut, sovellettu perinne, sukupuoli

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
1.1 Kansantanssin kolme elämää	1
<i>Folkloreprosessi, folklorismi ja kansantanssiperinteen kehitys</i>	2
1.2 Tutkimuksen tausta ja tavoitteet	5
1.3 Tutkimuskysymys ja aiheen rajaus	6
1.4 Näkökulmia tanssin- ja kansantanssintutkimukseen	8
2. KANSANTANSSI SUOMESSA	13
2.1 Järjestöt ja kansantanssin harrastustoiminta	13
2.2 Suomen Nuorisoseurojen Liitto ja Kalevan Nuorten Liitto	14
2.3 Kansantanssin ammattilaiset	17
2.4 Kansantanssin taiteenperusopetus	18
3. ETNOGRAFISEN TANSSINTUTKIMUKSEN MENETELMÄ JA TUTKIJAPPOSITIO	20
3.1 Tutkimusmenetelmä ja avainkäsitteet	20
<i>Etnografinen metodi tanssin tutkimukseen</i>	20
<i>Kulttuurianalyysi tutkimuksen analyysikehyksenä</i>	22
<i>Sukupuolen representaatio ja performatiivisuus</i>	23
<i>Feminiinisyys ja maskuliinisuus sekä sosiaalinen kontrolli</i>	24
<i>Lapset tutkimuksen kohteena</i>	25
3.2 Oma tutkijapositio	26
3.3 Tanssijan kompetenssi ja tanssin ymmärtäminen	28
3.4 Tutkimuseettisiä kysymyksiä	29
4. AINEISTO	32
4.1 Kalevan Nuorten Liiton lasten kansantanssiryhmien luokittelut	32
4.2 DVD -tallenteet luokitteluista vuosilta 2000–2008	33
4.3 Tuomariston palaute ja esitysten arviointi	36
5. LASTEN KANSANTANSSIOHJELMIEN RAKENNE JA ELEMENTIT	38
5.1 Lasten kansantanssin esittävyys ja juonellisuus	38
<i>Juoni ja sen rakentaminen</i>	38
<i>Vuorosanoilla tuotetaan juonta</i>	40
<i>Rekvisiitan käyttö osana esitystä</i>	41
<i>Puvustus</i>	43
5.2 Lasten kansantanssiohjelmien rakenne, elementit ja tanssit	45
<i>Ohjelman rakenne ja käytetyt tanssit ikäsarjoittain</i>	45
<i>Soolot</i>	47
<i>Musiikki</i>	50
<i>Rytmit</i>	52
<i>Laulu ja laulettu runo</i>	53
<i>Leikki ja loru</i>	54
<i>Huumori ohjelmien mausteena</i>	57

6. KULTTUURISTEN KUVIEN HEIJASTUMINEN LASTEN KANSANTANSSIOHJELMISSA	60
6.1 Sukupuolen representaatioita ohjelmissa	60
<i>Kansantanssin sukupuolittuneisuus ja vaikutteet</i>	60
<i>Sukupuolen tuottaminen lasten kansantanssi-ohjelmissa</i>	61
<i>Siveät ja sievät tytöt</i>	66
<i>Ihailut ja taitavat pojat</i>	68
6.2 Ikäsarjat ja koreografioiden aihepiirit	69
7. PERINNE JA TULEVAISUUS	73
7.1 Tulkintaa kansantanssin kehityksestä ja piirteistä	73
<i>Kullan avain</i>	73
<i>Kilpailun mielekkyys</i>	74
<i>Perinteisen ja uuden kansantanssin suhde</i>	76
<i>Paikallisuus ja oma perinne osa ryhmien identiteettiä ja kansantanssia</i>	78
<i>Draamallisuus ja ilmaisu osana kansantanssia</i>	79
<i>Sukupuolen representaatiot kiinni traditiossa</i>	81
7.2 Tulevaisuuden pohdintaa	81
7.3 Tutkimustuloksien yhteenvedoa - lasten kansantanssin olemus	84
LÄHDELUETTELO	88
INTERNET-LÄHTEET	93
AINEISTOLUETTELO	94

LIITTEET

Liite 1. Tanssetnografian nelikenttä

1. JOHDANTO

Lasten kansantanssintutkimus on täysin uusi aluevaltaus akateemisen tutkimuksen piirissä. Oma tutkielmani on myös monella tapaa kulttuurintutkimuksen alalla marginaalissa olevien kenttien risteyksessä. Lastenkulttuuria on tutkittu suhteellisen vähän, kun taas tanssia on tutkittu yleisesti jonkin verran, pääasiassa taiteiden tutkimuksen piirissä. Ennen kaikkea kansantanssintutkimus Suomessa on kuitenkin ollut vain muutamien henkilöiden käsissä. Tutkielmallani haluan tuoda esiin myös lasten kansantanssin kiinnostavuuden tutkimuskohteena.

Tutkielman alussa käsittelen kansantanssin kehitystä, esittelen ja rajaan tutkielmani tavoitteet sekä taustoitan aiempaa tutkimusta ja tutkielman kannalta olennaisia organisaatioita ja materiaaleja. Tämän jälkeen esittelen etnografisen tanssintutkimuksen menetelmäni ja pohdin tutkijapositioni sekä tutkimukseni sijoittumista laajempiin yhteyksiin. Neljännessä luvussa esittelen aineistoni ja havainnollistan myös sen eri ulottuvuuksia. Luvut viisi ja kuusi ovat varsinaisia analyysilukuja, joissa käsittelen aineistoani asettamieni tutkimuskysymysten mukaisesti. Viimeisessä luvussa pohdin lasten kansantanssin sijoittumista osaksi muuta kansantanssia ja sen kehitystä sekä kokoan yhteen tutkielmassa tuottamiani tuloksia.

1.1 Kansantanssin kolme elämää

Kansantanssi käsitteenä tuli tunnetuksi 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kansallisuusaatteen ja suomalaisen kulttuurin profiilin muodostamisen aikana, jolloin kansantansseiksi ymmärrettiin tanssiaineisto, joka oli kansan keskuudessa säilynyt ja joka pohjautui eurooppalaiseen traditioon. Koska kansallisen identiteetin ajateltiin löytyvän muinaisuudesta, myös tanssien kohdalla kerääjien ja tallentajien huomio keskittyi väistyvään traditioon ja tanssin historiallisiin ulottuvuuksiin. Kansantanssin ulkopuolelle

jäivät näin 1900-luvulla jo kansanomaistuneet tanssit kuten tango ja foxtrot. (Niemeläinen 1983, 41.)

Perinteen jatkuvuus ja sen kehityksen arviointi ovat oleellinen osa kansallisen perinnön olemassaolon keskustelua. Tanssiperinteen kehitys, muutos tai sulautuminen ei ole hallitsematonta, vaan perustuu aina oman perinteen tuntemukselle. (Valling 1998, 11.) Kansantanssin, samoin kuin kansanmusiikin, piirissä on tapahtunut omaehtoista modernisaatiota, joka on alhaalta, perinteenkannattajista lähtevää kansankulttuurin uudistumista (Kurkela 1989, 123).

Folkloreprosessi, folklorismi ja kansantanssiperinteen kehitys

Lauri Honko on käsitellyt folkloreprosessia, jossa hän näkee perinteellä olevan kaksi elämää (Honko 1990, 102). Joensuun yliopistossa on tehty proseminarityö, jossa Marja Valling puolestaan on tarkastellut kansantanssin eri vaiheita sekä kansantanssin kolmatta elämää. Hongon ajatuksia perinteen vaiheista on hyödyntänyt myös Anna-Liisa Tenhunen tutkiessaan itkuvirsiperinteen kehitystä. Tenhunen esitti väitöskirjassaan oman näkemyksensä itkuvirsiperinteen jatkumosta (Tenhunen 2006).

Hongon mukaan perinteen ensimmäisessä elämässä folklore on luonnollista, lähes huomaamatonta perinneyhteisössä, jonka elämässä se on elimellinen osa kaikkea, mitä tapahtuu. Folklore elää näin omilla ehdoillaan. (Honko 1990, 102.) Valling näkee kansantanssin ensimmäisenä elämänä kansan eli alkuperäisyhteisön tanssin. (Valling 1998, 24.) Tämä kansantanssin vaihe on todennettavissa juuri arkistoaineistoissa ja esimerkiksi elokuvassa *Häidenvietto Karjalan runomailla*, joka kuvattiin Suojärvellä vuonna 1920. Elokuvassa on kuuluisa tanssikohtaus häärituaalien jälkeen. (NS12.)¹

¹ Viittaa Internet-lähteisiin tunnuksilla NS+numero, tässä tapauksessa NS12. Tunnuksen takana oleva lähde löytyy tutkielman lopussa olevasta Internet-lähteet kohdasta.

Folkloren toinen elämä merkitsee perinteen ylösnousemusta arkistoista, kun perinneaineistoa aletaan uudelleen kierrättää näyttämöillä, jolloin se ei enää ole alkuperäisessä kontekstissaan. Tällöin avataan myös uusia vaikutuskenttiä, jotka vaikuttavat perinteeseen. Perinteen toinen elämä on ollut kritisoitu vaihe, mutta Hongon mukaan ei tulisi puhua folklorismista, vaan antaa myös tälle perinteelle sille kuuluva kulttuurinen arvo. (Honko 1990, 113–114.) Folklorismi sai 1960-luvulla kritiikkiä perinteentutkijoilta massakulttuurin hyödyntäessä epäeettisesti ja mauttomasti perinnettä, mistä voitiin puhua perinteen hyväksikäyttönä. Kysymys ei kuitenkaan ollut sinänsä perinteen hyödyntämisestä tai sen soveltamisesta, sillä perinnettä voi vaalia myös hyvällä maulla sitä samalla jalostaen. (Kurkela 1989, 2; 51–53.) Folklorismiin kuului myös perinteentutkijoiden vierastamia asioita: perinteen eläminen nykyisyydessä, perinteen julkinen luonne, sen sovittaminen uusiin yhteyksiin sekä perinteen valikointi aatteellisen, taiteellisen ja kaupallisen toiminnan materiaaliksi (Knuutila 1989, 218).

Vallingin mukaan kansantanssiperinteen toinen elämä on alkanut, kun kansantanssia on alettu harrastaa ja tanssiperinne on herätetty henkiin vanhan perinteen jäätyä uusien tyylien varjoon sen aikaisemmissa perinteisissä muodoissa ja yhteyksissä. Tällöin tanssiperinnettä on alettu tietoisesti siirtää eteenpäin järjestöjen, etenkin nuorisoseurojen toimesta. (Valling 1998, 24–25.) Kansantanssin luonne onkin selvästi muuttunut sen siirryttyä estradeille, sillä seuratanseja on ollut pakko muokata niiden tultua lavoille (Bergholm 1977, 35). Nuorisoseurojen vaikutus näkyy tanssissa myös niiden sivistämisen tavoitteessa, sillä kansantansseista alettiin tuottaa soveliasta ohjelmistoa nuorille, jotta nämä eivät suistuisi vapaan tanssin myötä siveettömyyksiin. Tässä taustalla vaikuttaa säätyläisten ja kansankulttuurin ristiriitainen suhde. Koska nuorison tanssi-innostusta ei saatu kuriin, johti se 1890-luvulla jopa tanssikieltoon. (Kurkela 1989, 183–185.)

Anna-Liisa Tenhunen liittää väitöskirjassaan perinteen kolmannen elämän koulutukseen, ammattilaisiin, perinnettä kunnioittaviin ja sitä uudistaviin tahoihin sekä perinnekilpailuun (Tenhunen 2006, 287–302). Seuraan myös omassa kansantanssin kolmannen elämän määrittelyssäni Tenhusen kriteerejä. Valling puolestaan on määrittänyt kansantanssin

kolmannen elämän liittyvän vaiheeseen, jossa perinnettä on alettu kierrättää eli elvyttää. Tässä vaiheessa arkistojen käyttö on noussut uuteen asemaan. (Valling 1998, 28.) Vallingin kuvaus kansantanssin kolmannesta elämästä kuitenkin muistuttaa piirteiltään Hongon määrittelemää folkloren toista elämää. Maassamme järjestetään kansantanssin koulutusta ja sitä kautta kentälle muodostuu kansantanssin ammattilaisia. Toisaalta kansantanssia edelleen kehitetään, mutta toisaalta sitä pyritään säilyttämään ja vaalimaan. Nämä vanhan säilyttämisen ja uuden luomisen ääripäät ovat olemassa ehkä jopa entistä vahvemmin kansantanssin kentällä. Juuri vuosituhaten vaihteen ajalle on tyypillistä harrastustoiminnanmuotojen laajeneminen ja eriytyminen säilyttävään ja uudistavaan kansantanssiin (Hoppu 2006, 371). Lisäksi järjestetään kansantanssiluokitteluja niin aikuisille kuin lapsille, erilaisia kilpailuja tai katselmuksia, joissa ryhmiä sijoitetaan eri luokkiin niiden taitotason perusteella. Luokitteluja järjestävät erikseen kansantanssin parissa toimivat liitot. Säilyttämisen ja uudistamisen erot näkyvätkin selvästi esimerkiksi Settlementinuorten Liiton luokitteluissa, joissa sekaryhmät osallistuvat luokitteluun kahdella eri ohjelmalla: perinteisellä ja koreografioidulla (NS13). Kansantanssista onkin tullut yhä enemmän katsojaa huomioonottava tanssimuoto, jossa tekninen taitavuus ja taiteellinen ilmaisu ovat koko ajan tärkeämmässä roolissa (Nieminen 1996, 19).

Elävä perinne onkin ehkä niin itsestään selvää, että sitä on vaikea edes huomata ja siten myöskään eritellä (Laiho 1989, 16). Vuonna 1986 Kansanrunousinstituutti julkaisi Bergenissä folkloren määritelmän, joka korostaa nimenomaan variaation merkitystä ja sitä, kuinka folkloretuotteella ei voi olla yhtä alkuperäiskappaletta, jota jatkossa yksinkertaisesti kopioitaisiin. Perinne on määritelmän mukaan laaja-alaisempi kuin folklore, mutta folkloresitys taas voi sisältää piirteitä, jotka eivät ole perinnettä. Määritelmä korostaa myös sitä, kuinka folklorea luodaan jatkuvasti uudelleen esitystilanteissa sen saadessa yksilöllisiä piirteitä. Toisaalta folklore on kulttuuriyhteisön perinnepohjaisten luomusten kokonaisuus. Perinneyhteisö hyväksyy, sopeuttaa ja tuottaa koko ajan kulttuuriinsa perinneainesta, jolla kuitenkin täytyy olla todettavissa oleva perinnepohja. (Honko 1990, 99–100.)

Myös kansantanssissa käydään koko ajan neuvottelua siitä, mitä kansantanssi tänä päivänä on ja miten tanssiperinteen pohjalle rakennetaan uutta kansantanssia. Perinteen uudistajien tehtävä ja asema ei kuitenkaan aina ole helppo, sillä sillä niin kuin Honko toteaa, on kysymys koko perinneyhteisön hyväksymästä tavasta. Oman osansa kritiikistä sai aikanaan kansantanssin uudistaja ja ensimmäisten kansantanssikoreografioiden ja kansantanssin näyttämöllisyyden kehittäjä *Helvi Jukarainen* (1910–2001). Hänen merkittäväyensä kansantanssin kehitykselle onkin tunnustettu vasta myöhemmin. Yhtenä osoituksena Jukaraisen asemasta ja merkityksestä suomalaiselle kansantanssille voidaan pitää vuoden 2010 Pispalan Sottiisin yhteisohjelmia, joita varten Petri Kauppinen kokosi Jukaraisen kuuluisimmista tanssiteoksista ohjelman ”Jukaraista juuri”. Myös Petri Hoppu nostaa Helvi Jukaraisen esiin artikkelissaan ja korostaa hänen merkitystään, sillä Jukarainen toimi pitkään maan ainoana kansantanssikoreografina (Hoppu 1993, 51).

Simo Knuutila (1983, 15) pohtii kansantanssin olemusta ja sen kehitystä erittäin mielenkiintoisesti hermeneuttisen filosofian ajatuksiin pohjaten. Knuutilan mukaan tanssi elää, jos sen symbolinen merkitys ymmärretään. Tämä ymmärrys puolestaan johtaa symbolin, tanssin, uuteen muotoon saattamiseen uudessa tilanteessa. Jos tanssi toistettaisiin muuttumattomana, sillä ei enää nähtäisi olevan mitään sanottavaa. Tulkinta ja tanssin ymmärtäminen pitävät sen siis elossa. (Mp.)

1.2 Tutkimuksen tausta ja tavoitteet

Oma kiinnostukseni kansantanssin tutkimukseen heräsi, kun ymmärsin, että pitkä harrastukseni kansantanssin parissa voisi olla hyödyksi myös tutkimuksessa. Kun huomasin, ettei kansantanssia oltu Suomessa tutkittu paljoakaan, kiinnostukseni ja motivaationi tutkimusentekoon vain kasvoi. Kansantanssi on minulle rakas harrastus ja toivon, että tutkimuksellani voisin olla myös omalta osaltani tukemassa kansantanssin asemaa akateemisen tutkimuksen piirissä ja vahvistamassa kansantanssin arvostusta tieteellisesti osana elävää perinnettä. Tiedostan kuitenkin tutkijapostioni kansantanssijana ja

kansantanssintutkijana tutkimani kentän sisällä, mitä pohdin myöhemmässä luvussa tarkemmin.

Lastenperinne ja -kulttuuri ovat vielä kulttuurintutkimuksessa marginaalissa, mutta niihin on alettu kiinnittää yhä enemmän huomiota. Muutenkin vähäisessä kansantanssintutkimuksessa lasten kansantanssi on toistaiseksi jäänyt täysin paitsioon, ja oman tietämykseni mukaan tutkielmani on ensimmäinen lasten kansantanssia käsittelevä akateeminen etnografinen kansantanssintutkimus. Oma kokemukseni nimenomaan lasten kanssa tehdystä ohjaustyöstä tuki päätöstäni keskittyä juuri lasten kansantanssiin ja kehitykseen nuorisoseurojen piirissä.

Toisaalta toivon, että tutkimuksellani voin palvella kansantanssin parissa työskenteleviä niin ammattilaisia kuin harrastajiakin tuomalla uutta tietoa kansantanssin kehityksestä Suomessa. Tästä syystä halusinkin ottaa yhteyttä Kalevan Nuorten Liittoon ja tehdä sen kanssa yhteistyötä tutkielmani suunnittelussa. Minulle oli tärkeää, että tutkielmani todella palvelisi kansantanssiopettajia ja ennen kaikkea toisi liitolle tietoa sen järjestämisen tapahtuman merkityksestä ja kansantanssin olemuksesta lasten kansantanssiryhmien luokitteluissa.

1.3 Tutkimuskysymys ja aiheen rajaus

Kansantanssi on ollut kiinnostukseni kohde jo pitkään, mutta aiheen rajaus tuntui aluksi ongelmalliselta. Koska kansantanssin tutkimusta on tehty suhteellisen vähän, on jokaisella kansantanssista kiinnostuneella tutkijalla paljon valinnanvaraa. Tein aloitteen Kalevan Nuorten Liiton toimijoille halustani tehdä tutkielmani palvelemaan liiton toimintaa ja kartoittamaan näin joltain osin kansantanssin nykytilaa Suomessa. Kalevan Nuorten Liiton alaisuudessa toimiva tanssitoimikunta otti kokouksessaan käsittelyyn graduni ja ehdotti, että tekisin selvityksen siitä, käytetäänkö kouluissa kansantanssia osana kulttuurikasvatusta, ja jos ei, miten kansantanssia voitaisiin alakouluissa käyttää osana tätä työtä. Tehtävänäni

olisi ollut selvittää, minkälaisia apuvälineitä liitto voisi tuottaa auttaakseen opettajia käyttämään kansantanssia, minkä jälkeen joku toinen tekisi myöhemmin tutkimukseni perusteella materiaalipaketin opettajien käyttöön. Koska itse tunsin koko ajan vahvemmin haluavani olla nimenomaan tanssintutkija, ajattelin, ettei tällainen selvitystyö vastannut sitä, mitä haluaisin tehdä ja oppia graduni myötä. Oma erityisosaamiseni kulttuurintutkijana on muodostunut harrastuneisuuteni kautta ja halusin ehdottomasti hyödyntää tämän kompetenssini tanssintutkimukseen ja lasten kansantanssiin.

Olin taas nollapisteessä ja aloitin pohdintani uudelleen. Yritin nyt miettiä, mikä siinä kansantanssitoiminnassa, jota liitto järjestää, ylläpitää tai koordinoi, vastaa omia kiinnostukseni kohteita. Mikä palvelisi niin liittoa kuin omia halujani; mistä innostuisin? Itse lasten kanssa toimineena sekä lasten ja nuorten asioista kiinnostuneena valitsin tutkimuskohteekseni lapset ja nuoret kansantanssissa. Olin jo aiemmin pohtinut mahdollisuutta tutkia Kalevan Nuorten Liiton joka toinen vuosi järjestämiä lasten kansantanssiryhmien luokitteluja, joita on järjestetty vuodesta 1994 lähtien. Luokitteluissa lasten kansantanssiryhmiä jaetaan eri sarjoihin iän, ryhmätyypin ja taitotason perusteella.

Vähitellen tutkimusongelmakseni muodostui lasten kansantanssin olemus nuorisoseuroissa. Tarkastelen tätä kehitystä Kalevan Nuorten Liiton järjestämien lasten kansantanssiryhmien luokittelujen kautta. Päättökysymykseni on: **Millaista on kultaryhmien eli lasten kansantanssin parhaimmiston 2000-luvun alun lasten kansantanssi nuorisoseuroissa?** Vastausta tutkimusongelmaani lähdän selvittämään kysyen, millaisia ovat lasten kansantanssiryhmien luokittelujen ohjelmistot, miten ne rakentuvat ja minkälaisia trendejä niissä esiintyy? Minkälainen ohjelma on hyvä ja menestynyt? Miten sukupuoli näkyy ja minkälaisia ovat sen representaatiot lasten kansantanssissa? Miten ikä vaikuttaa lasten kansantanssiohjelmiin ja niiden vaatimustasoon? Miten esittävyys ja juonellisuus näkyvät lasten kansantanssissa?

1.4 Näkökulmia tanssin- ja kansantanssintutkimukseen

Tanssintutkimus voidaan jakaa amerikkalaiseen ja eurooppalaiseen tanssiantropologiaan, jälkimmäistä kutsutaan usein etnokoreologiaksi. Amerikkalaisessa tanssiantropologiassa korostuu antropologisen kenttätöön merkitys ja siinä tanssia tutkitaan kulttuurina. Funktionaalisuus, semiotiikka ja chomskylainen lingvistiikka ovat olleet teoreettisia lähtökohtia amerikkalaiselle tanssintutkimukselle. Michel Foucaultin vaikutus on ollut suuri myös tanssiantropologiassa. Tanssin ruumiillisuus ja valtasuhteet on nostettu esiin, tanssi on nähty merkityksellisenä liikkeenä ja todellisuuden katsottu hahmottuvan ruumiillisesti rakentuneena. Tanssiantropologia on suuntautunut yhä enemmän tutkimaan sosiaalisen tanssin, mutta myös esittävän tanssin ja tanssiharrastuksen muotoja ja piirteitä. Eurooppalaisessa etnokoreologiassa perinnetieteet ja musiikkitiede ovat olleet ne tieteenalat, joilla tanssintutkimusta on tehty. Tähän tutkimukseen liittyy oleellisesti 1800- ja 1900-lukujen vaihteen systemaattinen tanssien keruutyö, myöhempi tanssiperinteen elvyttäminen kansantanssiyhdistyksissä sekä tanssifolklorismi. Tutkimuksella oli alussa pitkälti funktionaaliset painotukset, mutta sen tutkimuskohteeksi voidaan lukea myös sosiaalisen tanssin eri ilmiöt. (Hoppu 2003, 23–38.)

Varmasti kuuluisimpiin tanssintutkijoihin kuuluva Judith Lynne Hanna on kirjoittanut useita tutkimuksia. Teoksessa *Sex and Dominance: Sign of Identity, Dominance, Defiance and Desire* Hanna käsittelee sukupuolen mallintamista tanssissa kuuden tekijän kautta. Ensinnäkin tanssi on vangitsevaa (captivating), koska tanssilla ja seksuaalisuudella on sama instrumentti, ihmiskeho. Tanssissa keho yhdistää biologisen (sex) ja kulttuurisen (gender) sukupuolen ja tuo mukaan myös tanssin ja seksin historiallisen suhteen. Toiseksi tanssi on kielenomaista (language-like). Tanssi on nonverbaalinen kieli, kommunikaation muoto, jossa tarvitaan samankaltaista ymmärrystä kuin verbaalisessakin kielessä, jotta sitä voi käsittää, luoda tai muistaa. Molemmilla on sanasto (tanssissa askeleet ja liikkeet), kielioppi (tanssissa myös erilaisia sääntöjä siitä, miten askelia ja liikkeitä yhdistetään) sekä merkitysoppi (tanssillakin on tarkoitus). Kolmanneksi tanssia voidaan pitää määrittelemättömänä (open-ended), sillä tanssi on täynnä merkityksiä, joita yleisö voi

löytää tai luoda. Neljänneksi Hanna toteaa tanssin olevan luonteeltaan moniaistimellista (multisensory), koska tanssi menee meissä kieltä syvemmälle, sillä on voimaa edistää joko sukupuolen jatkuvuutta tai sen muutoksia. Viides tanssin ja sukupuolen yhteyteen liittyvä tekijä on vakuuttavuus (persuasive), sillä tanssilla voi olla variaatioiden yhdistelmä, jolla todennäköisesti voidaan muuttaa asenteita tai mielipiteitä. Tanssin voima onkin tunnustettu historiassa jo useita kertoja. Kuudenneksi Hanna korostaa tanssin olevan helposti lähestyttävää tai saatavilla olevaa (accessible), koska tanssi kuljettaa seksuaalista kuvastoa mukanaan myös siksi, että se on niin suosittua ja helposti lähestyttävää tai saatavaa. (Hanna 1988, 13–23.)

Judith Lynne Hannan (1987, 3) toisessa teoksessa *To Dance is Human* on myös ehkä siteeratuin tanssin määritelmä, jossa tanssin määritelmään kuuluvat sekä estetiikka että ihmiskeho, joka käyttää tilallisia, ajallisia ja kinesteettisiä elementtejä:

”Dance appears primary among aesthetic forms and instrument of dance, the human body, contributes to other forms which use its spatial, temporal, and kinesthetic elements. Such dance dynamics persevere in the broad spectrum of nondance aesthetic phenomena.”

Suomessa tanssintutkimuksen kehitys on lähtenyt tanssien keruututkimuksista, joista vanhin on H. A. Reinholmin, joskin SKS:ssa hylätty käsikirjoitus, *Ilokas eli Suomen Kansan Ajanviettoja* vuodelta 1850, jossa on koottuna tanssi- ja leikkiperinnettä. Ensimmäinen akateeminen tutkimus, jossa tanssi on ollut mukana, on Erkki Ala-Könnin *Die Polska – Tänze in Finland* vuodelta 1956, mutta ensimmäisenä varsinaisena tanssiperinteentutkijana ja tanssiantropoligina Suomessa pidetään Pirkko-Liisa Rausmaata. Rausmaan kuuluisin teos on hänen yhdessä miehensä Esko Rausmaan kanssa toimittamansa *Tanhuvakka – Suuri suomalainen kansantanssikirja* (1977), jota voidaan pitää miltei ”kansantanssijoiden Raamattuna”. Aino Sarje ja hänen tutkimuksensa *Kahdeksankymmentäluvun suomalaisten taidetanssinäkemyksien taideteoreettista tarkastelua* (1994) on ensimmäinen tanssiaiheinen väitöskirja Suomessa. Ensimmäinen kansantanssista väitellyt tutkija on Petri Hoppu (1999a) tutkimuksellaan *Symbolien ja sanattomuuden tanssi*. (Hoppu 2003, 40–43.)

Suomessa taidetanssintutkimus on keskittynyt pääasiassa Helsinkiin, ja siellä Teatterikorkeakouluun sekä Helsingin yliopiston tanssintutkimukseen teatteritieteen oppiaineen alle. Aino Sarjen teos *Tanssin henki* (1992) pyrkii rakentamaan ja kokoamaan kuvaa tanssin teoriasta. Myös Jaana Parviaisen *Tanssi ihmisten eksistenssissä – Filosofien tutkielma tanssista* (1994) edustaa taidetanssintutkimuksen piirissä tehtyä työtä. Taiteen keskustoimikunta Helsingissä julkaisee myös Tanssintutkimuksen vuosikirjoja. Esimerkiksi Tanssintutkimuksen vuosikirjassa 2 vuodelta 1998 on yllättäen kansantanssiin liittyen Pirjetta Mularin artikkeli *Suomalainen kansantanssi nykyajassa – Ajatuksia kansantanssista ja sen tutkimuksesta*.

Mielenkiintoisia tanssintutkimuksia on tehty myös Jyväskylän yliopiston liikunta- ja terveystieteiden tiedekunnassa. Maarit E. Ylösen *Tanssi ruumiillisena tietona* (2004) on artikkelikokoelma, jossa käsitellään mm. toiseutta, ruumiillisuutta ja ruumiiseen liittyvää valtaa, dialogia ja reflektiota. *Four Dance Subcultures – A study of Non-Professional Dancers' Socialization, Participation Motives, Attitudes and Stereotypes* (1998) on Pipsa Niemisen väitöskirja, jonka teemat myös kiinnostavat minua.

Joensuun yliopistossa on valmistunut vuonna 2003 Inka Välipakan väitöstutkimus *Tanssien sanat. Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi*, joka rakentuu viidestä artikkelista. Välipakan tutkimus paikantuu tanssin kulttuurianalyysiin. Artikkeleissa Välipakka pyrkii lähestymään tanssikokemusta, tanssin kinesteettisyyttä sekä visuaalisuutta ja painottaakin tanssija- ja koreografitekijöitä (Välipakka 2003, 8-10).

Kansantanssintutkijoita on edelleen vähän ja hyvin hajanaisesti. Myös tutkimus on hyvin hajallaan artikkeleina toimitetuissa teoksissa, opinnäytetöinä ja tutkimusraportteina. Toimitettuja teoksia, joissa on kansantanssiaiheisia artikkeleita, ovat mm. Helena Saarikosken (2003) toimittama teos *Tanssi tanssi: Kulttuureja ja tulkintoja* sisältää muutaman kansantanssia koskevan artikkelin. Ensimmäkin Petri Hopun (2003) artikkelin *Tanssintutkimus tienhaarassa*, jossa Hoppu esittelee laajasti tanssintutkimuksen vaiheita ja sen eri haaroja. Juha-Matti Arosen (2003) artikkelissa *Kangasalan tanssit yhteisön*

perinteenä Aronen puolestaan käsittelee Kangasalan alueen tanssihistoriaa 1800-luvulta toiseen maailmansotaan aiemmin tekemänsä opinnäytetyön pohjalta. Petri Hoppu, jota voidaan pitää suomalaisen kansantanssin johtavana tutkijana, on kirjoittanut väitöskirjansa lisäksi paljon artikkeleita, mm. *Tanssi*, joka on julkaistu Suomen musiikin historia teoksien Kansanmusiikki osassa vuonna 2006.

Kiinnostavia kansantanssiaiheisia opinnäytetöitä on tehty niin yliopistoissa (lähinnä Pro gradu-tutkielmat) kuin Oulun seudun Ammattikorkeakoulussa. Kiinnostavia Pro gradu-tutkielmia ovat Liisa Nuutisen *Suomalainen kansantanssi kulttuurisena ilmiönä* (2005), Suomalaisen Kansantanssinystävät ry:n 100 vuoden historian kunniaksi vuosikirjaksi kirjoitettu Anna-Mari Huuskosen Pro Gradu-tutkielma *Kansantanssi – Aatteena ja ajanvietteenä* (2001) sekä Miia-Johanna Heimon Joensuun yliopiston soveltavan kasvatustieteen laitoksella tekemän pro gradun *Tanssiva poika* (2001), jota varten Heimo haastatteli 12 kansantanssia harrastavaa poikaa. Oulun seudun Ammattikorkeakoulun kansantanssinopettajaopiskelijoista osa on tehnyt lopputyönään kirjallisia tutkimuksia, joista oman työni kannalta erityisen kiinnostavia ovat Reetta-Kaisa Pirhosen *Esittävän kansantanssin kehitys 1990-l.: esimerkkinä Pispalan Sottiisin kansantanssiaiheiset koreografiakilpailut* (2000), Eeva-Mari Miettisen *Kasvatusta ja kilpailua Kalevan Nuorten Liiton kansantanssiluokitteluissa* (2005) sekä Marika Pirisen työ *Kansantanssia, tanhua vai kansantanhua: kansantanssijoiden käsityksiä kansantanssista ja tanhusta* (2003). Miettisen opinnäytetyö, joka on todella lähellä omaa aiheitani, käsittelee kuitenkin tuomariiston roolia ja palautteen antoa lasten kansantanssiryhmien luokitteluissa.

Kansantanssia on käsitelty myös erilaisissa tutkimusraporteissa. Ainakin Tampereen yliopiston Virtain kulttuurintutkimusasemalla on Antti Koirasen johdolla toimitettu seuraavia selvityksiä: *Kansantanssi tutkimuskohteena* (1996), *Kansantanssin koulutusta ja tutkimusta Suomessa ja Virossa* (2000) sekä *Kansantanssin tutkimus: arkistot, menetelmät, teorian* (1999).

Folklorismista, jonka yhtenä ilmenemismuotona kansantanssi toimi, on kirjoittanut Vesa Kurkela väitöstutkimuksessaan *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri* (Kurkela 1989). Folklorismin tuomat kysymykset perinteen aitoudesta, tuottamisesta ja näyttämöllistämistä ovat ehkä laantuneet akateemisen tutkimuksen piirissä folklorismin kysymysten menetettyä merkityksensä tai alettaessa käsitellä sovellettua perinnettä toisesta näkökulmasta, mutta jollain tapaa nämä kysymykset ovat silti lähellä omaa tutkimustani.

2. KANSANTANSSI SUOMESSA

2.1 Järjestöt ja kansantanssin harrastustoiminta

Kansantanssin harrastustoiminta on alkanut Suomessa 1900-luvun alkupuolella. Naisvoimistelun ja kansallisten liikkeiden, erityisesti nuorisoseuraliikkeen, merkitys kansantanssin kehitykselle on ollut valtava. Kuitenkaan nuorisoseurat eli Suomen Nuorisoseurojen Liitto ja Kalevan Nuorten Liitto eivät ole maassamme ainoa kansantanssitoimintaa ylläpitävä taho, vaan myös Suomalaisen Kansantanssin Ystävät ry ja Suomen Setlementtiliitto ry sekä suomenruotsalaiseen kansantanssiin keskittynyt Finlands Svenska Folkdansring r.f. ovat vahvoja toimijoita kansantanssin saralla. Nämä kaikki liitot jakautuvat seuroihin tai yhdistyksiin, jotka toimivat paikallisesti. Myös muiden järjestöjen alla voi olla kansantanssitoimintaa, vaikka niiden pääpaino ei olisikaan kansantanssissa. Tulee siis muistaa, ettei graduni täten käsitä koko Suomen kansantanssitoimintaa lasten parissa, vaan keskityn tutkimuksessani nuorisoseurojen lasten kansantanssiin. Esittelen kuitenkin seuraavassa lyhyesti myös muut kansantanssin parissa toimivat järjestöt ennen tarkempaa nuorisoseuratoiminnan erittelyä.

Suomalaisen Kansantanssin Ystävät ry on vuonna 1901 Helsingin yliopiston opettajien ja opiskelijoiden aloitteesta perustettu järjestö, joka on kansantanssialan vanhin ja ainoa suomenkielinen erityisjärjestö. Yhdistys on vapaaehtoisuuden pohjalta toimiva, puoluepoliittisesti sitoutumaton valtakunnallinen järjestö. Yhdistyksen tarkoituksena on suomalaisiin kansantansseihin, -leikkeihin, -pukuihin ja -musiikkiin liittyvän perinteen vaaliminen, käytön elvyttäminen ja tunnetuksi tekeminen. Toiminnallaan järjestö vahvistaa kotimaan kulttuuriperinteen tuntemusta ja edistää kansainvälistä yhteistyötä. Kansanmusiikkiperinteestä järjestössä huolehtii Pelimannikilta ry, joka on toiminut vuodesta 1965, ja varhaisnuorisotoiminnasta vastaa Kansantanssinuorten Liitto ry, joka on perustettu vuonna 1982. Myös nämä yhdistykset ovat valtakunnallisia järjestöjä. Suomalaisen Kansantanssin Ystävillä on 42 jäsenyhdistystä Suomessa ja niissä jäseniä noin

2700, minkä lisäksi järjestöllä on 20 kirjeenvaihtojäsentä, jotka ovat ulkomailla toimivia ulkosuomalaisten kansantanssiyhdistyksiä. (NS8.)

Suomen Setlementtiliitto ry on vuonna 1918 perustettu sivistys- ja sosiaalityötä tekevä elämäntilijärjestö. Setlementtiliitolla on Suomessa 34 paikallista setlementtiä, kahdeksan alueellista nuorisojärjestöä, yksi kannatusyhdistys ja yksi säätiö. Järjestön toimintamuotoja ovat seniori- ja vanhustyö, lapsi- ja nuorisotyö, monikulttuurinen työ, yhteisöllisten asumismuotojen kehittäminen ja tuotanto, tuetun asumisen eri muodot, kansalaistolotoiminta, kehitysvammaispalvelut, 18 kansalaisopiston, kahden kansanopiston ja kahden erityisoppilaitoksen koulutustarjonta, erilaiset trauma- ja kriisityömuodot, päihdekuntoutuspalvelut, velkaneuvonta, sovittelutoiminta sekä rikosuhripäivystys. Setlementtiliike perustaa ideologiansa yhteisöllisyyden merkitykseen sekä yksilöllisyyden ja moninaisuuden arvostamiseen kaikessa toiminnassaan. Kansantanssitoiminta on osa järjestön lapsi- ja nuorisotyötä. (NS9.)

Finlands Svenska Folkdansring r.f. (FSF / Folkdansringen) on vuonna 1931 perustettu järjestö, joka toimii keskusjärjestönä kansantanssiyhdistyksille suomenruotsalaisella alueella. Sen tehtävänä on lisätä kansantanssin kiinnostusta ja tunnettavuutta sekä edistää kansanomaista tanssikulttuuria ja tietoutta kansanmusiikista ja kansallispuvuista yleisesti tekemällä yhteistyötä muiden, niin kansallisten kuin pohjoismaistenkin, vastaavien järjestöjen kanssa. (NS10.)

2.2 Suomen Nuorisoseurojen Liitto ja Kalevan Nuorten Liitto

Oma tutkielmani käsittelee nimenomaan nuorisoseurojen piirissä tapahtuvaa lasten kansantanssitoimintaa, joten esittelen seuraavaksi järjestöjen, Suomen Nuorisoseurojen Liiton sekä sen rinnalle lasten ja varhaisnuorten kulttuurijärjestöksi perustetun Kalevan Nuorten Liiton, historiaa sekä toiminnan lähtökohtia. Suomen Nuorisoseurojen Liiton (SNL) juuret juontavat nuorisoseuraliikkeen syntyyn ja 1800-luvun lopun kansalliseen

heräämiseen sekä sivistysaatteeseen. Nuorisoseuraliikkeen perustajana pidetään Matti Sippolaa, joka vuonna 1881 perusti ensimmäisen nuorisoseuran, Kauhavan Nuorisoyhtiön. Nuorisoseuraliikkeen aatteellisena oppi-isänä voidaan kuitenkin pitää Santeri Alkiota, joka oli vahva kansanvalistus- ja nuorisotyövaikuttaja, mutta myös kirjailija, sanomalehtimies sekä poliittinen toimija. (NS5.)

Nuorisoseuraliike syntyi siis kansanliikkeenä ja organisoitui myöhemmin valtakunnallisiksi liitoiksi ja piirijärjestöiksi. Ensimmäinen maakunnallinen keskusseura oli Etelä-Pohjanmaan Nuorisoseurojen Liitto, joka perustettiin vuonna 1882. Valtakunnallinen keskusliitto Suomen Nuorison Liitto aloitti toimintansa vuonna 1897. Nuorisoseuratoiminta laajenikin nopeasti ympäri Suomea. Liiton nimi vaihtui vuonna 1994 Suomen Nuorisoseurojen Liitoksi. (NS5.)

Liikkeen alkuvaiheessa nuorisoseurojen keskeisiä toimintamuotoja olivat kansanvalistusaatteen mukaisesti esimerkiksi lukutuvat ja kansanjuhlat sekä teatteriin ja liikuntaan painottunut harrastustoiminta. Nytemmin nuorisoseurojen toiminnan lähtökohdat ovat hieman muuttuneet. Nuorisoseuraliike on poliittisesti sitoutumaton toimija, jonka toiminta-ajatus lähtee siitä, että jokaisella lapsella ja nuorella sekä heidän perheillään on oikeus tasa-arvoiseen kasvuun yhteiskunnan jäsenenä ja toimijoina. Nuorisoseurat toteuttavat toiminta-ajatustaan kulttuurisen nuorisotyön kautta. SNL:n pääsihteeri Tuija Sivosen kirjoituksen (30.9.2005) mukaan harrastaminen nuorisoseuroissa on kasvua niin yksilönä kuin yhteisön jäsenenäkin. Eri-ikäisten ihmisten yhteisössä voidaan kehittää paitsi erityis- myös sosiaalisia taitoja. Suvaitsevaisuus, välittäminen ja kannustaminen kuuluvat nuorisoseuraliikkeen arvoihin. Keskeisimmät harrastusalat ovat tanssi, teatteri, musiikki ja liikunta. Lisäksi nuorisoseurojen toiminta-alueisiin kuuluvat oman asuinalueen kehittäminen sekä kansainvälinen toiminta. Suomalaisen kulttuurin vaaliminen kuuluu edelleen nuorisoseurojen tehtäviin. Nuorisoseurat tunnetaan hyvin myös monista eri kulttuuritapahtumistaan. (NS5.)

Suomen Nuorisoseurojen Liiton jäseninä on 17 piirijärjestöä ympäri maata. Yhteensä paikallisia nuorisoseuroja toimii Suomessa 880, ja niissä on henkilöjäseniä yli 80 000. Jäsenistä n. 40 000 on alle 29-vuotiaita ja heistä puolet alle 16-vuotiaita. Piirijärjestöjen tehtävänä on alueellisten toimintaedellytysten järjestäminen ja avunanto jäsenseuroille. Suomen Nuorisoseurojen Liitto toimii kaikkien toimijoiden yhdyssiteenä sekä toiminnan kehittäjänä ja mahdollistajana. (NS5.)

Suomen Nuorisoseurojen Liiton kanssa tiiviissä yhteistyössä toimiva Kalevan Nuorten Liitto perustettiin vuonna 1960. Kalevan Nuorten Liitto on poliittisesti sitoutumaton lasten ja varhaisnuorten kasvatusta ja kulttuurijärjestö, joka vastaa alle 16-vuotiaiden nuorisoseuralaisten harrastustoiminnan kehittämistä. Liitolla on kuitenkin oma hallintonsa ja oma piiriorganisaationsa. Kalevan Nuorten Liiton jäseninä on noin 22 000 lasta ja nuorta sekä yli 8 000 ohjaajaa tai muissa tehtävissä toimivaa aikuista. Kulttuurikasvatuksen ohella liitto toimii suomalaisen kansanperinteen tuntemuksen, terveiden elämäntapojen ja lasten persoonallisuuden monipuolista kehittymistä harrastusten avulla tukevana tahona. Kalevan Nuorten kerhoissa harrastetaan kansantanssia, kansanmusiikkia, teatteria, sirkusta, liikuntaa ja kädentaitoja. Kalevan Nuorten kerhoja on noin 1000 ympäri Suomea, ja ne toimivat paikallisten nuorisoseurojen yhteydessä. (NS5.)

Kalevan Nuorten Liitto järjestää ohjaajakoulutusta ja tuottaa ohjaustyöhön materiaaleja sekä julkaisee omaa ohjaajalehteään KNuutisia. Liitto järjestää myös erilaisia leirejä ja kulttuuritapahtumia, joissa osallistujat saavat mahdollisuuden esiintyä, saada palautetta ja tavata muita alan harrastajia myös ulkomailta. Lappeenrannassa joka toinen vuosi järjestettävä Lasten Kalenat -tapahtuma on liiton suurin kansainvälinen lasten kulttuuritapahtuma. Kalevan Nuorten Liitto tekee myös yhteistyötä Suomen Nuorisoseurojen Liiton kanssa sen tapahtumien järjestämisessä. Kalevan Nuorten Liitto toimii yhteistyössä eri kansanperinne- ja nuorisotalojen kanssa ja pyrkii vaikuttamaan myös yhteiskunnallisesti lasten aseman parantamiseen ja nuorisotyön arvostuksen lisäämiseen. (NS5.)

2.3 Kansantanssin ammattilaiset

Kansantanssi on siis pitkään ollut Suomessa eri järjestöjen harrastustoimintaa, mutta nykyisin kansantanssin alalta valmistuu myös ammattilaisia, niin tanssijoita kuin tanssinopettajiaakin. Harrastustoiminnan ja koulutuksen kautta monet ohjaajat ovat jo aiemmin pätevoityneet lähinnä tanssinopettajiksi, mutta koulutus on nostanut kansantanssin statusta monella tapaa.

Oulun seudun Ammattikorkeakoulussa voi opiskella tanssinopettajan koulutusohjelmassa mm. kansantanssin suuntautumisvaihtoehdossa. Kansantanssin suuntautumisvaihtoehdon opinnot painottuvat Suomen ja sen lähialueiden kansantanssityyliä omaksumiseen sekä kehittämiseen tanssinopettajana. Opinnoissa pääpaino on eri kansantanssilajien ja -tyylien sekä tekniikan opiskelussa, mutta niissä korostuvat myös tanssin suunnittelu-, opetus- ja arviointitehtävät. (NS1.)

Kahdesta eri oppilaitoksesta Suomessa voi valmistua myös tanssijoita pääaineenaan kansantanssi. Tampereen konservatoriolta valmistuu toisen asteen tutkinnon suorittaneita tanssijoita, joiden koulutuksen laajuus on 120 opintoviikkoa. Konservatoriolta on valmistunut tähän mennessä kaksi vuosikurssia, ja uusia tanssijoita koulutetaan koko ajan. Lapin Urheiluopistolla Rovaniemellä on käynnissä tanssialan perustutkinto, jonka laajuus on niin ikään 120 opintoviikkoa ja tutkintonimike on tanssija. Koulutus suuntautuu kansantanssiin, mutta sisältää myös muita tanssitekniikoita. Molempiin tanssijan tutkintoihin, niin Tampereen kuin Rovaniemenkin, sisältyy tanssin lisäksi yleisiä opintoja, tanssin teoriaa, kehonhuoltoa ja produktiivista työtä sekä työssäoppimista. Opintoja voi näissä kouluissa suorittaa myös kansainvälisessä opiskelijavaihdossa. (NS2, NS3.)

Kansantanssin ammattilaisten tuleminen kentälle on muuttanut monessa seurassa – myös nuorisoseuroissa – kansantanssin harrastustoimintaa. Etenkin Oulusta valmistuneita kansantanssinopettajia on palkattu joko piirijärjestön tai yksittäisen seuran palvelukseen, jolloin yhden opettajan vastuulle on siirtynyt mahdollisesti aiemmin useammankin

harrastajaohjaajan opettamia ryhmiä. Myös koreografista vastuuta annetaan monessa seurassa ammattiopettajalle. Ammattikansantanssinopettajaa saatetaan käyttää myös vierailevana koreografina ja ohjelmiston opettajana, minkä jälkeen ryhmän varsinainen ohjaaja jatkaa ohjelman työstämistä ja harjoittelua ryhmän kanssa.

2.4 Kansantanssin taiteen perusopetus

Taiteen perusopetus on arvostettua lasten ja nuorten taidekasvatusta, sillä sen tulee täyttää tietyt kriteerit, eli olla laadukasta ja tavoitteellista. Esittelen seuraavassa taiteen perusopetuksen yleisiä lähtökohtia sekä Nuorisoseura Motoran tuottamaa kansantanssin taiteenperusopetuksen opetussuunnitelmaa. Kansantanssin taiteenperusopetuksen opetussuunnitelma antaa hyvän kuvan siitä, millaista kansantanssia minkäkin ikäisille lapsille olisi hyvä opettaa sekä minkäläisten vaatimusten ja tavoitteiden mukaan kansantanssitoimintaa Nuorisoseura Motorassa toteutetaan. Nämä lähtökohdat toimivat taustatietona myös minulle hahmottaessani lasten kansantanssia omassa tutkielmassani, vaikka suinkaan kaikissa seuroissa ei seurata tätä opetusohjelmaa aivan samalla tavoin.

Taiteen perusopetus perustuu aina lakiin taiteen perusopetuksesta 1998/633. Taiteen perusopetuksen tarkoituksena on, että opetus on ”tavoitteellista tasolta toiselle etenevää ensisijaisesti lapsille ja nuorille järjestettävää eri taiteenalojen opetusta, joka samalla antaa oppilaalle valmiuksia ilmaista itseään ja hakeutua asianomaisen taiteenalan ammatilliseen ja korkea-asteen koulutukseen”. Koulutuksen järjestäjänä voi toimia joko kunta, rekisteröity yhteisö tai säätiö, jolle on myönnetty järjestämislupa opetuksen antamiseen. Opetushallitus päättää taiteen perusopetuksen tavoitteista ja keskeisistä sisällöistä taiteenaloittain, mutta koulutuksen järjestäjän tulee hyväksyä kullekin taiteenalalle opetussuunnitelma. Oppilaaksi ottamisesta päättää koulutuksen järjestäjä. Koulutuksen arvioinnin tarkoituksena on tukea koulutuksen kehittämistä ja parantaa oppimisen edellytyksiä. Koulutuksen järjestäjän tulee arvioida antamaansa koulutusta ja sen vaikuttavuutta sekä osallistua ulkopuoliseen toimintansa arviointiin. Oppilaan arvioinnilla

pyritään ohjaamaan ja kannustamaan opiskelua sekä kehittämään oppilaan edellytyksiä itsearviointiin. Jokaisella oppilaitoksella, jossa järjestetään tämän lain tarkoittamaa koulutusta, tulee olla toiminnasta vastaava rehtori. Rehtorin ja opettajien kelpoisuusvaatimukset säädetään asetuksella. Koulutuksen järjestäjälle myönnetään valtionosuutta perustamishankkeisiin ja käyttökustannuksia varten säädetyn lain mukaisesti. (NS6.) Taiteen perusopetuksen oppimääriä ovat yleinen oppimäärä ja laaja oppimäärä (NS7).

Joensuulainen Nuorisoseura Motora ry antaa taiteen perusopetusta kansantanssista laajan oppimäärän mukaisesti. Motoran toteuttamassa kansantanssitaiteen perusopetuksessa lapsille ja nuorille painotetaan erityisesti karjalaista laulu- ja tanssiperinnettä. Kansantanssin laajan oppimäärän opinnot muodostuvat perusopinnoista I-III sekä syventävistä opinnoista I-II, ja oppilaan tulee pääaineensa lisäksi suorittaa sivuaine- sekä valinnaisaineopintoja. Opetus jakaantuu neljään osa-alueeseen: kansantanssin tekniikkaopetukseen, kehontuntemukseen, tanssin tuntemukseen sekä esiintymiseen. Jokaiselle opetuksen tasolle (perus- ja syventävät opinnot) on asetettu omat tavoitteensa kullekin näistä osa-alueista. Perusopinnoissa harjoitellaan kansantanssin perustaitoja ja syventävissä opinnoissa aletaan kiinnittää huomiota tekniseen vaativuuteen ja tanssimisen monilmesyyteen sekä eri tyyleihin. Saadakseen päättötodistuksen oppilaan on vaadittavien opintotuntimäärän lisäksi tehtävä päättötyö, johon kuuluu taiteellinen ja kirjallinen osio. (NS11.)

3. ETNOGRAFISEN TANSSINTUTKIMUKSEN MENETELMÄ JA TUTKIJAPOSITIO

3.1 Tutkimusmenetelmänä ja avainkäsitteet

Etnografinen metodi tanssin tutkimukseen

Tutkielmani koostuu pääosin laadullisesta tutkimuksesta, vaikka käytänkin joitakin kvantitatiivisiin metodeihin kuuluvia taulukoita. Nämä taulukot ovat toimineet lähinnä keinona avata ja käsittää aineistoani ei niinkään sen sisällön, vaan määrällisten puolten huomioimiseksi.

Tutkimusmetodini on etnografinen tanssintutkimus. Etnografialla käsitetäänkin yksinkertaisuudessaan tutkimusta, joka tuottaa kuvaa kansasta, kulttuurista tai ilmiöstä. Etnografian avulla käsitteellistetään ja teoretisoidaan ilmiötä, jota tutkitaan. Perinteisesti etnografisessa tutkimusprosessissa tutkija on ollut keskellä kenttäänsä fyysisesti. (Lappalainen 2007, 9-10.) Etnografia voidaan käsittää monella tapaa, mutta omassa työssäni se tarkoittaa sekä kuvailevaa aiheen käsittelyä että teoriaa eli kenttätöön ja empiirisen tutkimuksen tekoa, jotka Fabian ja de Rooij nostavat kahdeksi tavaksi ymmärtää etnografia (Fabian & de Rooij 2008, 614-615). Jollain tapaa olen ollut tutkimuskentälläni miltei koko elämäni, ja tämä kaikki ”hiljainen tieto” kansantanssista varmasti näkyy tutkimuksessani. Toisaalta kenttäni muotoutuu tutkielmassani DVD -tallenteille lasten kansantanssin representaatioissa. Etnografisen tutkimustavan mukaisesti kiinnitän myös tutkielmassani huomiota valtakysymyksiin, etiikkaan ja tutkijan vastuuseen (Lappalainen 2007, 10). Toisaalta sisällönanalyysin lisäksi olen tutkimuskysymyksilläni valinnut myös kriittisen tutkimusotteen. Feministisessä etnografiassa onkin kysymys nimenomaan tavasta nähdä toisin, ikään kuin vastakarvaan (Lappalainen 2007a, 10).

Lähdin tarkastelemaan tutkimuskenttääni hahmottelemani nelikentän avulla (ks. Liite 1), havainnoin DVD-tallenteita ja tein muistiinpanoja aivan kuten etnografista tutkimusta tekevä tutkija kirjoittaa kenttäpäivänkirjaansa. Lappalainen kertoo myös kiinnostavasti

siitä, miten näihin kenttämuistiinpanoihin tutkija usein kirjoittaa myös aiheensa kannalta irrelevantteja huomioita. (Lappalainen 2007b 114; 122). Huomasin myös itselläni samankaltaisia merkintöjä.

Nelikenttään olin koonnut kysymyksiä neljältä osa-alueelta:

- 1) Lasten kansantanssin esittävyys ja juonellisuus
- 2) Sukupuolen representaatiot ja niiden tuottaminen tanssissa ja ohjelmissa
- 3) Iän problematisointi ja sen vaikutukset tanssissa ja ohjelmissa
- 4) Ohjelmakokonaisuuden muoto, elementit ja tanssit

Nämä osa-alueet hahmottuivat tarkasteltuani aiemmin esittelemiäni Motoran tuottamaa kansantanssin taiteenperusopetuksen opetussuunnitelmaa sekä lasten kansantanssiryhmien luokittelujen arviointiperusteita ohjelmille ja tanssijoille. Sukupuolinäkökulma nousi mukaan oman opintotaustani myötä ja naistutkimuksen opintoja tehneenä en oikein osannut olla ohittamattakaan sukupuolen merkitystä tutkimuksessa.

Lappalainen muistuttaa myös, että etnografisessa tutkimusperinteessä on kiinnitetty huomiota siihen, että tämänkaltainen pyrkimys kuvata tapahtumia on aina tulkintaa ja valintojen myötä muodostunut todellisuus (Lappalainen 2007b, 114). Onkin tärkeää muistaa ja tunnistaa se asia, että oma aineistoni on jo lähtökohtaisesti representaatio jostain menneestä, tanssiesityksestä, joka on ollut juuri tuona hetkenä olemassa sellaisenaan, ja DVD-tallenne on vain tämän menneen todellisuuden taltiointi. Olen itse puolestani muodostanut omat representaationi havainnoimalla tuota tallenteen representaatiota. Kolmannen tason representaatioon tuo vielä varsinainen tutkimusteksti, joka syntyy tuon kenttätyötekstin jäsentämisestä. Myös Lappalainen (2007b, 127) muistuttaa havainnointiaineiston moninkertaisesta suodattuneisuudesta.

Analysoidessani aineistoa olen kiinnittänyt jokaisen kansantanssiohjelman osalta huomiota kaikkiin näihin neljään tekijään, mutta varsinaisessa tutkimukseni analyysiosiossa nostan kansantanssiohjelmista esimerkkejä esiin valikoidusti joko niin, että esimerkki edustaa

laajempaa tai yleisempää kuvaa, tai vastaavasti poikkeaa tai rikkoo tätä kaavaa jollakin tapaa. Etnografisen tutkimusperinteen mukaisesti käytän kuitenkin aineistoesimerkkejä nimenomaan tukemaan omaa tulkintaani ja argumentaatiotani (Lappalainen 2007b 127).

Tanssietnografinen analyysini antaa pohjan tuonnemmille kulttuurianalyttisille tulkinnoilleni sukupuolen ja iän suhteutumisesta tanssiin sekä suhteuttaessani tanssia laajempaan yhteiskunnalliseen kehykseen.

Kulttuurianalyysi tutkimuksen analyysikehyksenä

Kulttuuri, josta kulttuurianalyttikot ovat kiinnostuneita, käsitetään koodeiksi, ajatuksiksi ja arvoiksi, joita ihmiset käyttävät, joilla he kommunikoivat, tai joita he käsittelevät sosiaalisissa tilanteissa, mutta kulttuuri voi saada myös muita määritelmiä. Aiemmassa 1980-luvulla julkaisemassaan tutkimuksessa Billy Ehn määritteli kulttuurianalyysia lähtökohdasta, jossa kulttuuri näyttäytyy järjestelmänä tai rakenteena. Tällöin pyrittiin selvittämään sitä, miten ihmisten tavat ajattella ja toimia muotoutuvat, sillä niihin vaikuttavat usein tiedostamattomat periaatteet. (Ehn & Löfgren 2001, 9–11.)

Tämän jälkeen nimenomaan kulttuurintutkimuksen piirissä on tapahtunut paljon kehitystä myös kulttuurianalyysin osalta. Kulttuuritieteissä kulttuuria tutkitaan kokemuksellisana ilmiönä, ja tämä on vaikuttanut myös kulttuurianalyysin uusiin muotoihin. Ehnin mukaan, tärkeimpiä kulttuurianalyttisiä tehtäviä onkin nykyisin tutkia jännitteitä kulttuurin ja yhteiskuntarakenteiden, yksilöllisten kokemusten ja yleisten mallien, yksityisen ja yhteisen sekä sen välillä, mitä sanotaan ja mitä tehdään. 1980- ja -90-luvuilla diskurssianalyysi sai sijaa myös kulttuurianalyttikoiden tutkimuksissa, jolloin alettiin kiinnittää huomiota erilaisiin teksteihin ja representaatioihin. Jos aiemmin kysyttiin sitä, mitä jokin merkitsee tai kuinka voimme tulkita, lukea tai päästä näkyvissä olevan taakse, nyt kulttuurianalyttikot keskittyvät pikemminkin kysymään, miten jokin ilmiö vaikuttaa meihin, mitä seurauksia jollakin ilmiöllä on tai kuinka ilmiö suuntaa meidän huomiotamme tai järjestää toimintaamme. (Ehn & Löfgren 2001, 11–14.)

Kulttuurianalyysissa voidaan käyttää apuna hakulistaa, johon kartoitetaan tutkittavasta kohteesta keskeisiä teemoja, jotta voidaan käsitellä sitä, miten ne ovat organisoituneet määrättyihin kategorioihin ja ajatuslokeroihin sekä perustavanlaatuisiin arvoihin ja asenteisiin. Teemat voivat olla myös vastapareja. (Ehn & Löfgren 2001, 28–29.)

Kulttuurianalyttikkoja kiinnostavat myös rajat, koska ne ovat luonteeltaan vaihtelevia. Rajat perustuvat eroille, mutta on mielenkiintoista, mitkä rajat huomioimme ja mitkä ovat merkityksellisiä rajoja. Kiinnostavia ovat myös raja-alueet eri puolten välillä. (Ehn & Löfgren 2001, 55.)

Sukupuolen representaatio ja performatiivisuus

1900-luvun lopulla länsimaisessa ajattelussa tapahtuneen lingvistisen käänteän myötä kieli nousi yhdeksi sen tärkeimmistä tekijöistä. Kieli voidaankin ymmärtää kolmella eri tapaa. Ensinnäkin se on luonnollisen kommunikaation järjestelmä, toiseksi murre, jota joku ihminen tai ryhmä puhuu tai kolmanneksi kieli voidaan nähdä diskurssina – puheen, ajattelun, kokemisen ja käsittämisen erilaisina tapoina. Onkin muistettava, että aina kun asialle annetaan nimi, se sidotaan laajempiin merkitysjärjestelmiin. (Koivunen 1996, 47–48.)

Diskurssit ovat ajattelutapoja, käsityksiä ja olettamuksia, joita eri instituutiot vahvistavat, arvottavat ja hierarkisoivat. Koska diskurssit materialisoituvat erilaisissa teksteissä, kuvissa ja käytänteissä, voidaan niitä analysoida representaatioiden kautta. Representaation eli kielen, tekstin tai kuvan suhde ”todellisuuteen” on mielenkiintoinen, sillä representaatio sekä esittää että edustaa jotakin. Todellisuus näyttäytyykin representaatioissa, ja niiden kautta myös tulkitaan todellisuutta. Kuitenkin representaatioissa todellisuus on aina osittainen, valikoitu, jostain näkökulmasta esitetty ja epätäydellinen. (Koivunen 1996, 51–52).

”Representaatiot eivät ”heijasta” mitään ”jo” olemassa olevaa todellisuutta, vaan aktiivisesti jäsentävät ja tuottavat sitä ollen samalla kytköksissä kaikkiin muihin, aiempiin representaatioihin.” (Koivunen 1996, 52.)

Koivunen korostaa artikkelissaan, että on tärkeää tutkia kulttuuristen naiskuvien muotutumista ja olemassaoloa, sillä representaatiot ovat yksi monista käytänteistä, jotka sekä tuottavat, uusintavat, muokkaavat että kiistävät sukupuolikategorioita. Koivunen kehottaakin kysymään nimenomaan, millaista naiseutta eri tekstit tai kuvat tuottavat. (Koivunen 1996, 52.)

Sukupuoli muotoutuu toistuvien ja mutta eri aikoina muuntuvien suoritusten eli representaatioiden, performanssien ja performatiivien kautta. Tällaista ajattelua ovat kehittäneet kuuluisat naistutkijat Judith Butler ja Teresa De Laurentis. Feministisessä keskustelussa on alettu kiinnittääkin huomiota sosiaaliseen sukupuoleen, ja se niin kuin muutkin identiteettitekijät nähdään ruumiilliseksi, kielelliseksi ja visuaaliseksi esittämiseksi. (Rossi 2002, 111–112.) Myös omassa tutkimuksessani kiinnitän huomiota sukupuolen representaatioihin, ja sukupuoli hahmottuukin tutkielmassani juuri erilaisten suoritusten kautta.

Feminiinisyys ja maskuliinisuus sekä sosiaalinen kontrolli

Maskuliinisuus liitetään usein miehisyyteen ja feminiinisyys naisellisuuteen eli kaksijakoisesti ruumiillisiin sukupuoliin. Rossi kuitenkin toteaa artikkelissaan, että nykykulttuuri mahdollistaa ristiinkytkentöjä eli feminiinisuuden liittämistä miehiin ja maskuliinisuuden kytkemistä naisiin ilman negatiivisia konnotaatioita. (Rossi 2002, 109.) Pyrin omassa tutkielmassani ensinnäkin erottamaan feminiinisuuden ja maskuliinisuuden käsitteet anatomisesta sukupuolesta ja löytämään näitä mahdollisia ristiinkytkentöjä.

Tyttötutkimuksessa on kiinnitetty huomiota tyttöjen sosiaaliseen kontrollointiin. Tyttöjen ja naisten normatiivinen kontrolli rakentuu heidän toimintansa seksualisoimiselle, ja tyttöjen teot sekä käytös tulkitaankin heidän sukupuoltaan eikä persoonaansa vasten. Tämä kontrolli nojaa nimenomaan ”hyvän” tai ”kunnon” tytön ideaaliin. Voidaankin sanoa, että keskeinen sosiaalisen kontrollin väline on tyttöjen maine. Tyttöjen autonomian rajoittaminen keskittyy näin ruumiiseen. (Näre 1992, 30–35.) On mielenkiintoista tarkastella, miten tanssissa, joka on tyttö-/naisvaltainen laji, ruumis välittää näitä sosiaalisen kontrollin tuottamia ideaaleja.

Lapset tutkimuksen kohteena

Lapsuuden tutkimus on Suomessa ollut nousussa 2000-luvulla eri tieteenaloilla. Vuonna 2008 järjestettiin ensimmäiset Lapsuuden Tutkimukset päivät, joilla perustettiin myös Lapsudentutkimuksen seura. Osaltaan lapsuuden tutkimuksen nousua on selitetty kurjuusteesillä, jossa vedotaan lapsuuden ongelmallisuuteen nykyaikana, mutta nousua voidaan selittää myös ”uuden” lapsuustutkimuksen ja sen lapsilähtöisten näkökulmien kiinnostavuuden ja hedelmällisyyden tuloksena. Uuden lapsuustutkimuksen tavoitteena onkin ollut nostaa aiemmin valtavirtatutkimuksen ulkopuolelle jääneitä aiheita. (Salmi-Nikander, Tuomaala & Tähtinen 2009, 1-2.) Myös oma tutkimukseni nostaa kansantanssintutkimuksen kentällä uuden näkökulman esiin. Toisaalta folkloristiikassa on jo vankka perintö lapsuustutkimuksessa, ja sillä on paljon annettavaa myös tulevalle alan tutkimukselle. Leea Virtasen sekä Helena Saarikosken merkitys lapsuustutkimukselle on kiistaton. (Salmi-Nikander ym. 2009, 3.) Lastenperinteeseen voidaan lukea kuuluvaksi härnäykset, riimittelyt, erilaiset väännelemät, leikki- ja salakielet, taikuudet sekä uskomukset. Lastenperinteeksi voidaan määritellä sellainen perinne, joka leviää lapselta toiselle ilman, että aikuinen toimii sen välittäjänä. (Timonen 2005, 12.) Omassa aineistossani näitä lasten kulttuurin osia löytyy, mutta ilman tarkempaa tutkimusta on vaikeaa olla varma, onko lasten kulttuuri siirretty takaisin lasten maailmaan koreografin

ajatuksen mukaisesti vai onko koreografioihin haettu ja nostettu esimerkkejä lasten omasta perinteestä, eli ovatko lapset saaneet vaikuttaa koreografian sisältöihin.

Tutkielmani voidaan määrittää feministiseksi tutkimukseksi, sillä pohdin aineistossani ilmeneviä tekijöitä, jotka ovat suhteessa vallitseviin normeihin ja ihanteisiin. Olen lisäksi nojannut tutkielmassani feministiseen tutkimukseen ja sen käsitteistöön analyysini pohjana. (Liljeström 2004, 11). Leppänen ja Rojola (2004) viittaavat ohimennen feminististä musiikintutkimusta käsittelevässä artikkelissaan lastenmusiikin feministiseen tutkimukseen, ja heidän ajatuksensa ovat sovellettavissa myös omaan lasten kansantanssin tutkimukseeni. Lastenkulttuurin tutkimukseen liittyy usein olennaisesti kasvatuksellisen aspektin huomioiminen. Lapset sijaitsevat ikään kuin politiikan tuolla puolen, eikä lasta nähdä itsenäisenä subjektina. Jos lastenkulttuuria lähdetään tutkimaan feministisin metodein, tulee tämä kasvatuksellisuuden aspekti problematisoida ja disartikuloida. Vasta tämän jälkeen lastenkulttuurissa voidaan nähdä kytköksiä sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. (Leppänen & Rojola 2004, 82.) Myös oma tutkimusaineistoni on tiiviissä yhteydessä kasvatukseen, sillä onhan harrastustoiminta yksi lapsenkasvatukseen liittyvistä osa-alueista.

3.2 Oma tutkijapositio

Olen harrastanut kansantanssia 7-vuotiaasta lähtien. Sen lisäksi, että olen itse tanssinut, olen ohjannut lasten ryhmiä vuodesta 2002. Olen ollut aktiivisesti mukana myös järjestötyössä niin seura-, piiri-, kun liittotasollakin vuodesta 2005 saakka. Aloitin kansantanssiharrastuksen Lappeenrannassa Nuorisoseura Rajan Nuoret ry:ssä ja päästyäni opiskelemaan Joensuuhun jatkoin harrastustani Nuorisoseura Motora ry:n riveissä. Olen tietoinen siitä, että sekä seura (Nuorisoseura Rajan Nuoret), jossa olen kasvanut että seura (Nuorisoseura Motora), jossa toimin nyt, ovat molemmat suuria seuroja, joiden ryhmiä on ollut paljon luokitteluissa, ja ne ovat myös menestyneet. Olen ollut seuraamassa luokitteluja vuodesta 1996 lähtien ja olen osallistunut tanssijana eri ryhmissä lasten kansantanssiluokitteluihin vuosina 1998, 2000 ja 2002. Oma aineistoni ei kuitenkaan sisällä

esityksiä, joissa itse olisin ollut mukana tanssijana, sillä aineistoni koostuu vain kultasarjaan luokiteltujen ryhmien esityksistä. Olen kuitenkin tietoinen ”sisäpiiriläisyydestäni”, joka ei ole täysin ongelmaton, mutta ilman tätä sisäpiiriläisyyttä minulla ei olisi myöskään samoja lähtökohtia tai tietoa, jonka pohjalta tutkielmaani kirjoittaa.

Tein kandidaatin työni keväällä 2007 kansantanssin ammattilaisten ja harrastajien suhteesta sekä siitä, miten kansantanssiperinne elää, ja miten sitä kehitetään. Kyseessä oli haastattelututkimus, jossa haastattelin kolmea Oulun seudun ammattikorkeakoulusta valmistunutta tai valmistumassa olevaa kansantanssinopettajaa. Vaikka näkökulmani kansantanssiin on tässä tutkielmassa erilainen, koen, että kandidaatin työn tekeminen kansantanssiaiheesta oli erittäin hyödyllistä ja saamani tulokset vaikuttavat edelleen ajatteluuni kansantanssista.

Anu Koivunen (2004) pohtii mielenkiintoisesti sitä, mitä metodeja valita, kun oma tutkimus sijoittuu eri tieteenalojen reunoille ja sijoittuu useamman tutkimusalan piiriin. Lukiessani Koivusen artikkelia tajusin, että myös oma tutkielmani on samalla tapaa ongelmallinen tai toisaalta hedelmällinen juuri tässä suhteessa. Teen tutkielmaani perinteentutkimuksen oppiaineen alla, mihin kansantanssintutkimus hyvin sijoittuukin. Toisaalta tutkimukseni on osa tanssintutkimuksen laajempaa kenttää. Lasten kansantanssin tutkimus taas sitoo tutkimukseni osaksi marginaalissa olevaa lastenkulttuurin tutkimusta. Vaikka tutkinkin lapsia, ei tutkimukseni kuitenkaan sijoitu lapsuustutkimuksen alle, sillä pääasiassa lasten kansantanssi kertoo enemmän siitä, miten aikuiset ohjaajat ja koreografit lasten kansantanssin näkevät, ja lapset toimivat enemmänkin tämän näkemyksen toteuttajina. Laiho (1989, 19) viittaaakin artikkelissaan juuri tällaiseen epäitsenäisempään lastenperinteeseen, johon tanssin lisäksi kuuluvat myös uskomukset, pidemmät sadut ja tarinat ja laulut. Aikuiset ikään kuin antavat perinteen lapsille säästään tai syöttävät sitä, ja lapset toimivat vain passiivisina vastaanottajina. Myös Timonen jaottelee lasten ja kulttuurin suhdetta lasten kulttuuriin, jonka lapset luovat itse sekä lastenkulttuuriin, joka puolestaan käsittää lapsille suunnatut kulttuurituotteet. Hän myös toteaa, että lasten

omaehtoista kulttuuria on vaikeampi tutkia kuin lastenkulttuuria. (Timonen 2005, 9.) Myös oma tutkimukseni sijoittuu tälle helpommalle puolelle lastenkulttuurin tutkimuksena. Toisaalta koen, että lasten kansantanssiesitykset ovat jollain tapaa aina vuorovaikutteisia, vaikkakin ne ovat aikuisten luomia. Lapset esiintyjinä tekevät esityksestä myös aina lasten näköistä.

Tutkimuskysymykseni ja metodologiset valintani seuraavat osaksi feministisen tutkimuksen kiinnostuksen kohteita, mikä tekee tutkimuksestani mielenkiintoisen, sillä lapsia tai lastenkulttuuria koskevaa feminististä tutkimusta on tehty hyvin vähän. Sukupuoli ja sen representaatiot ovat kiinnostaneet minua jo pitkään, ja minusta tuntui luontevalla ottaa sukupuolinäkökulma mukaan myös omaan tutkimukseeni tehtyäni pitkään naistutkimuksen opintoja.

3.3 Tanssijan kompetenssi ja tanssin ymmärtäminen

Jo graduseminaarissa minua kannustettiin käyttämään omaa tanssillista kompetenssiani tutkimuksessa. Kandidaatintutkielmani oli haastattelututkimus, jonka periaatteessa olisi voinut tehdä kuka tahansa, myös joku jolla ei olisi ollut taustaa kansantanssin parissa. Ideoissani tutkielmaani pyrin löytämään sellaisen tutkimuskysymyksen ja aineiston, joka toisi paremmin esille omat vahvuuteni ja osaamiseni. Se, että kirjoittaa asiasta, joka on omakohtaisesti itsestäänselvää, on paitsi vahvuus myös haaste, joka itselleni on opettanut aukikirjoittamisen taitoa.

Tanssin sanallistaminen tai ylipäätään muistiinmerkitseminen on ollut aina ongelma, johon on esitetty monenlaisia ratkaisuja. Tunnetuimman tanssinotaation kehittäjä on *Rudolf Laban* (1879–1958), joka oli sekä tanssija, koreografi että tanssiteoreetikko. Suomalaisen kansantanssin yksi kulmakivi, Pirkko-Liisa ja Esko Rausmaan (1977) toimittama teos *Tanhuvakka: Suuri suomalainen kansantanssikirja* on yksi esimerkki suomalaisen kansantanssin notaatiotavoista. Labanin ja Rausmaiden tavat merkitä tanssia ylös eroavat

täysin toisistaan, mikä vain todentaa yhtenäisen käytännön puuttumista ja sen tuottamia ongelmia. Videotallenne on toimiva keino saada tallennetuksi tanssi – jopa toimivampi kuin mikään kirjallinen notaatio. Vaikka en omassa tutkimuksessani teekään notaatioita, sanallistan kuitenkin tanssia niiltä osin, kuin se on tutkimukseni fokuksessa. Tuntemani kansantanssitermistö on tietenkin tässä lähtökohtana, mutta kaikki tutkimani osa-alueet tarvitsevat vielä tämän tiedon ulkopuolista tulkintaa.

Felicia Hughes-Freeland on tehnyt tutkimusta jaavalaisten tanssikulttuurista. Hän ensin opetteli itse tanssimaan jaavalaisten tansseja ja ymmärtämään omalla kehollaan tanssia. Tämän jälkeen hän teki tutkimustaan videotallenteiden kautta hyläten siihenastiset tutut antropologiset tanssin lähestymistavat ja teorit: tanssi kielenä, tanssi symbolina tai tanssi tanssina. Hän keskittyi paikallisiin kategorioihin ja yhteyksiin, liikkeeseen ja sen merkityksiin tietyissä olosuhteissa. (Hughes-Freeland 1999, 112–113.) Näyttäisi ylipäätään siltä, että henkilökohtainen suhde tanssiin ja tanssin ymmärtäminen on kaikessa lukemassani nykyajan tanssintutkimuksessa tärkeää. Omaa tutkimustani varten minun ei tarvinnut erikseen opetella mitään, sillä tanssin tuntemus on pidemmän työn tulosta.

Se, että olen niin kansantanssija kuin ohjaajakin, on pohja ymmärrykselleni. Kuitenkin ehkä vielä suuremman merkityksen ja ymmärryksen itselleni tuo se, että olen jo lapsesta asti aktiivisesti seurannut kansantanssin kehitystä, luokitteluja, konsertteja, tapahtumia ja muita esityksiä. Nämä kaksi puolta yhdessä ovat tanssiin liittyvän kompetenssini perusta.

3.4 Tutkimuseettisiä kysymyksiä

Olen tietoinen siitä, että omien valintojeni kautta olen rajannut aineiston koskemaan pelkästään nuorisoseurojen lasten kansantanssitoimintaa. Luokitteluihin osallistuu maamme parhaimmisto, joka on selvittänyt tiensä alueellisista karsinnoista valtakunnalliseen luokitteluun. Tästäkin joukosta olen rajannut aineistoni käsittelemään vain kultasarjaan luokiteltuja ryhmiä ja heidän esityksiään. Näin ollen en voi yleistää tuloksiani koskemaan

koko lasten kansantanssitoimintaa ja sen piirteitä, vaan pikemminkin tutkimustulokseni kertovat jotain siitä, minkälaista lasten kansantanssia pidetään arvossa nuorisoseurojen piirissä. On myös hyvä muistaa, että oma aineistoni käsittää vain 2000-luvun alun lasten kansantanssiluokittelut. Jos aineistona olisi ollut mahdollista olla esityksiä pidemmältä aikajaksolta, olisi mukana varmasti eri nimiä, kenties eri teemoja ja erilaista kansantanssia.

Omat haasteensa tutkimukseeni tuo se, että olen itse tutkimani asian sisäpiirissä. Olen kuitenkin edellä avoimesti kertonut omat lähtökohtani ja suhteeni kansantanssiin, joten en näe tutkijapositioni varsinaiseksi ongelmaksi. Monet asiat, joita joku toinen tutkija saattaisi ihmetellä, kyseenalaistaa tai joihin hän tarttuisi, ovat itselleni ehkä itsestäänselviä ja täysin normaaleja käytäntöjä. Uskon kuitenkin, että tanssijuuteni tuoma kokemus on ehdottomasti tärkeämpää tutkimukseni kannalta kuin kysymys sisäpiiriläisyydestä. Myös tanssin aukikirjoittaminen niin, että kansantanssipiirin ulkopuoliset lukijat ymmärtävät kaiken tarkoittamani, on vaatinut erityistä huomioimista.

Tehtäessä lapsia käsittelevää tutkimusta ovat eettiset kysymykset aina läsnä. Tarkasteluni kohteena on itse tanssi, eivät varsinaisesti tanssijat itse. Tanssijat toimivat tanssin ja tarkastelemieni representaatioiden ilmaisijoina, mutta en kuitenkaan käsittele tutkimuksessani yksilöitä siinä mielessä, että yksityisyyskysymykset muodostaisivat ongelman. Sitä paitsi aineistoni koostuu julkisista esityksistä, joita on aikanaan voinut olla katsomassa kuka tahansa, ja myös tallenteet ovat kenen tahansa saatavissa Kalevan Nuorten Liitolta.

Kansantanssiluokittelujen tuomaristo jää tutkimuksessani täysin anonymiksi, sillä aineistooni eivät kuulu heidän ryhmille antamansa palautteet. Kuitenkin nämä eri vuosina toimineet tuomarit ovat määrittäneet sen, mitkä ryhmät aineistooni kuuluvat, ja mitkä ryhmät kuuluvat maamme parhaimmiston minäkin vuonna. Oma tutkimukseni tarkastelee tämän tuomaroinnin tuloksen piirteitä, ja vaikka en aseta kyseenalaiseksi yhdenkään ryhmän asemaa kultasarjassa, on tuomaristojen tuottama hyvän kansantanssin olemus tarkasteluni ja arviointini kohteena. Vaikka tuomariston jäsenet vaihtelevat vuosittain,

koostuu tuomaristo aina suomalaisen kansantanssin tunnetuimmista opettajista ja koreografeista sekä musiikin asiantuntijoista, joten hyvän kansantanssin määrittävät alan ammattilaiset ja asiantuntijat.

Sekä tutkimissani esityksissä mukana olleet lapset että todennäköisesti myös suurin osa tuomaristossa toimineista tanssin arvioijista eivät ole tietoisia tekemästani tutkimuksesta. En näe tätä sinäällään ongelmana, vaikka itse teenkin tulkintaa näiden toimijoiden tekemisistä. Kansantanssiesitykset, niiden koreografit ja niitä esittävät ryhmät ovat tietenkin analyysini keskiössä, mutta kuten aiemmin totesin, nämä ovat julkisia esityksiä, eikä oma tutkielmani ole arvostelu tai muu kritiikki, vaan nostan analyysissäni esiin kansantanssin eri piirteitä. En myöskään kritisoi tai arvostele tuomariston työtä sen suhteen, mitä ryhmiä kultasarjaan on nimetty. Tuomaristotyö toimii vain pohjana aineiston rajaukselle.

4. AINEISTO

4.1 Kalevan Nuorten Liiton lasten kansantanssiryhmien luokittelut

Kalevan Nuorten Liitto on järjestänyt vuodesta 1994 alkaen joka toinen vuosi Lasten kansantanssiryhmien luokitteluja. Luokittelutapahtumat järjestetään nykyisin kahdessa kaupungissa Tampereella Pispalan Sottiisi -tapahtuman ja Rovaniemellä Jutajaiset -tapahtuman yhteydessä tai vaihtoehtoisesti Oulussa. Kaikki osallistuvat ryhmät ovat silti mukana samassa luokittelukokonaisuudessa. Lasten kansantanssiryhmien luokittelut ovat valtakunnallinen tapahtuma, johon jokainen ryhmä selvittää tiensä oman piirinsä karsinnoista. Jokaiselle piirille on niiden toimintatiedoissa ilmoittamien ryhmämäärien mukaan jaettu tietty määrä paikkoja valtakunnallisiin luokitteluihin. Luokitteluissa nähdään siis lasten kansantanssin parhaimmistoa eri nuorisoseuroista ympäri maata. Lasten kansantanssiryhmien luokittelujen tarkoituksena on koota kansantanssin harrastajia yhteen esiintymään ja näkemään toistensa esityksiä, sekä selvittää, mille ryhmille mahdollisesti annetaan edustustehtäviä kotimaassa sekä ulkomaalaisilla festivaaleilla tai muissa kansainvälisissä tapahtumissa. (NS4.)

Lasten kansantanssiryhmien luokitteluissa on kolme ikäsarjaa:

- 1) 10-vuotiaat ja nuoremmat
- 2) 13-vuotiaat ja nuoremmat
- 3) 16-vuotiaat ja nuoremmat

Näissä kaikissa ikäsarjoissa tyttö- ja sekaryhmät luokitellaan erikseen. Yhteensä sarjoja on näin ollen kuusi. Ryhmät luokitellaan omissa sarjoissaan kulta-, hopea-, pronssi- tai harrastussarjaan. Luokituksen antaa tuomaristo, joka seuraa ja arvioi esityksiä sekä antaa niistä ryhmille palautetta, ja viimein arviointiperusteiden pohjalta määrittää luokituksen.

Luokitteluohjelmien laadintaa varten on etukäteen annettu selkeät ohjeet, säännöt, joita ryhmän tulee noudattaa. Lisäksi niin luokitteluun tulevilla ryhmillä kuin tuomaristollakin on käytössään tieto siitä, minkälainen koreografia tai esitys on millekin ikäryhmälle hyvä ja

minkälaisia asioita ja tekniikkaa sen olisi hyvä pitää sisällään. Ohjeissa mainitaan, että luokitteluohjelman olisi suotavaa olla suomalaisen perinteen pohjalle rakennettu kokonaisuus. Ohjema voi sisältää eri alueilta muistiinmerkittyjä tai näistä sovitettuja tansseja tai aivan uutta koreografiaa sekä erilaisia leikkejä, loruja tai hokemia. Musiikkina voidaan käyttää niin perinteistä kansanmusiikkia kuin sovitettua tai sävellettyä musiikkia sekä laulua tai muita säestäviä ääniä. Suositeltavaa olisi, että tanssiryhmällä olisi ikäisensä säestäjät, mutta vanhemmatkin soittajat käyvät. Jos ryhmä ei kuitenkaan käytä elävää musiikkia, tallenteelta tullut musiikki arvioidaan eri perustein. Ryhmä voi käyttää myös erillistä lauluryhmää tai kuoroa tukemaan esitystä. Joka tapauksessa ohjelman pääpaino tulisi olla tanssissa, mikä näkyy myös tuomariston arvioinnissa. Esiintymisasuina luokitteluohjelmassa voivat olla kansallispuku, kansanomaisen puku tai jokin muu rooliin kuuluva asu. (NS4.)

Kalevan Nuorten Liiton lasten kansantanssiryhmien luokitteluja on tallennettu vuosilta 1994 sekä vuodesta 2000 eteenpäin, eli vuosien 1996 ja 1998 luokitteluja ei ole tallennettu lainkaan ainakaan liiton puolesta. Näin ollen kattavaa tutkimusta koko luokittelujen ajalta on mahdonta tehdä. Kalevan Nuorten Liitto on siirtänyt tallenteet digitaaliseen muotoon ja liitto huolehtii tallenteiden säilytyksestä sekä levityksestä.

4.2 DVD -tallenteet luokitteluista vuosilta 2000–2008

Käytettävissäni on DVD -tallenteita vuosien 2000–2008 luokitteluista. Ne eivät täysin voi sisältää kaikkea tapahtunutta, vaan ne ovat representaatioita menneestä.

Luokitteluissa on vuosina 2000–2008 ollut mukana yhteensä 179 esitystä, joista kultasarjaan on luokiteltu 40 esitystä. Muutamana vuonna osa luokitteluista on kuitenkin teknisten vikojen takia jäänyt taltioimatta, myös kolmen kultaryhmän esitykset puuttuvat tästä syystä tallenteilta. Näin ollen aineistoni koostuu yhteensä 37 esityksestä. Hahmottaessani kultaryhmien eri puolia taulukoissa olen kuitenkin ottanut mukaan myös

nämä ryhmät: Lakian likat Alavuden Nuorisoseurasta 2000, Isottaret ISON Tanhuujista 2000 sekä Juniorit-ryhmän Lapin läänin kansantanssiyhtye Rimpparemmistä 2004 mukaan tilastointeihin, sillä nämä tiedot näkyvät Kalevan Nuorten Liitolta saamistani listoista luokittelujen tuloksista eri vuosilta. Kultasarjaan luokiteltujen ryhmien määrässä ei eri vuosina ole tapahtunut suurtakaan muutosta (ks. Taulukko 1). Joka vuosi kultasarjaan on luokiteltu yhteensä eri ikäluokissa ja sarjoissa n.10 ryhmää, paitsi vuonna 2002, jolloin ylimpään sarjaan luokiteltiin vain neljä ryhmää.

Taulukko 1.

	2000	2002	2004	2006	2008	
16 seka	3	1	3	4	2	13
16 tyttö	2	2	2	0	1	7
13 seka	3	1	4	2	1	0
13 tyttö	1	0	0	1	1	3
10 seka	1	0	0	1	2	4
10 tyttö	0	0	0	1	1	2
YHT.	10	4	9	9	8	
KAIKKI YHTEENSÄ 40						

Kun tarkastellaan taulukkoa vaakasuunnassa, viimeinen luku osoittaa selvästi, kuinka 16-vuotiaiden ja nuorempien sekaryhmien sarjassa on luokiteltu esityksiä selvästi eniten kultasarjaan verrattuna muihin. Tämä sekä 13-vuotiaiden ja nuorempien sekaryhmien sarjat ovat ainoat, joihin joka vuosi on luokiteltu ainakin yksi ryhmä. Sekaryhmien esityksiä aineistossani on 28 eli 70,00 % ja tyttöryhmien esityksiä puolestaan 12 eli 30,00 %. Tyttöryhmien näyttäisi siis edelleen olevan vaikeampi päästä kultasarjaan kuin sekaryhmien. Tämä kertoo toisaalta myös tyttöryhmien tasosta suhteessa sekaryhmiin. Vain harvat tyttöryhmät ovat saavuttaneet tuomariston vaatiman tason. Voi myös olla, että näille harvoille ryhmille on tehty sellaisia koreografioita, joilla kultasarjaan on mahdollista päästä.

Tilaston mukaan näyttäisi siltä, että sekä tyttö- että sekaryhmien osalta 10-vuotiaiden ja nuorempien sarjassa kultasarjan luokituksen saaminen on haasteellisinta. Koko aineistoni käsittelemänä aikana ryhmiä on luokiteltu tässä ikäsarjassa kultaan vain kuusi, kun taas 13-

vuotiaiden ja nuorempien sarjoissa ryhmiä on yhteensä 14 ja 16-vuotiaiden ja nuorempien sarjoissa peräti 20.

Tulee kuitenkin muistaa, että aineistoni koostuu 30 eri ryhmän esityksistä, sillä seitsemän ryhmistä on luokiteltu kultasarjaan useammin kuin kerran. Nämä ryhmät ovat Motoran Kapsakat, Lakian likat, Motoran Sähäkät, Minirimppa III, Kallet ja Kaisat, Rimpparemmen Juniorit sekä Pikku-Lipparit.

Jos tarkastellaan luokitteluissa olleiden esitysten määrää suhteessa kultasarjaan luokiteltuihin, voidaan todeta (ks. Taulukko 2), että vuoden 2000 jälkeen n. 20 prosenttia osallistuneista ryhmistä on luokiteltu kultasarjaan.

Taulukko 2.

	2008	2006	2004	2002	2000
RYHMIÄ KAIKKIAAN LUOKITTELUISSA	36	41	45	27	30
TUTKIMUKSESSA MUKANA	8	9	9	4	10
PROSENTTIOSUUS	22,22 %	21,95 %	20,00 %	14,81 %	33,33 %

Alueellisesti kultaryhmät sijoittuvat nykyisen läänijaon mukaisesti selvästi neljälle alueelle: Etelä-Suomen (11 ryhmää), Länsi-Suomen (10 ryhmää), Itä-Suomen (11 ryhmää) sekä Lapin läänien (8 ryhmää) alueelle. Oulun ja Ahvenanmaan läänien alueelta ei kultaryhmiä ole käsittelemälläni aikavälillä luokiteltu.

Listatessa ne seurat, joista kultasarjaan luokitellut esitykset ovat, voidaan havaita, että useita kultaryhmiä tuottaneita seuroja on kuusi kappaletta (ks. Taulukko 3). Yhteensä kultasarjaan luokiteltuja esityksiä on tullut 15 eri seurasta. Näistä seuroista Nuorisoseura Motora on käsittelemälläni aikavälillä saavuttanut yhdeksän kultasarjaluokitusta. Pispalan Sottiisi valitsikin Nuorisoseura Motoran vuoden kansantanssiyhtyeeksi vuonna 2008, ja tämä kansantanssin kentällä arvostetuin tunnustus annettiin koko seuralle sen aktiivisesta työstä kansantanssin uudistajana (NS14).

Taulukko 3.

Ns Matora, Joensuu	9
Rimpparemmi, Rovaniemi	6
Alavuden Ns, Alavus	5
Hollolan Ns, Hollola	5
Ns Rajan Nuoret, Lappeenranta	4
Matit ja Maijat ry, Lahti	2
Kaustisen Ns, Kaustinen	1
Isot, Jyväskylä	1
Saarenkylän Ns, Rovaniemi	1
Kuopion Tanhujat, Kuopio	1
Ulmalan Ns, Iisalmi	1
Honkalammen Ns, Liperi	1
Parkanon Ns, Parkano	1
Jutarinki, Sodankylä	1
Kinnulan Ns, Kinnula	1

Viittaan aineistooni analyysiosiossa tunnuksilla. Esimerkiksi V1 tarkoittaa lopussa olevan aineistoluettelon mukaisesti Minirimppa III esitystä vuodelta 2000. Aineistolista on muodostettu Kalevan Nuorten Liitolta saamiini luokittelutulosten perusteella.

4.3 Tuomariston palaute ja esitysten arviointi

Luokitteluissa on joka vuosi kolmesta henkilöstä muodostuva tuomaristo, joka arvoi luokitteluun osallistuvien ryhmien ohjelmia, antaa heille sekä suullisen palautteen luokittelujen yhteydessä että kirjallisen palautteen myöhemmin. Palautteen tarkoituksena on kehittää ja antaa eväitä ohjelman ja ryhmän eteenpäin viemiseksi. Tuomariston arviointi keskittyy kolmeen osa-alueeseen: tanssitaitoon, ohjelmakokonaisuuteen ja musiikkiin.

Tanssitaidon osalta arvioidaan teknistä suoritusta (askeleiden hallintaa, rytmisyyttä, vartalon hallintaa ja tanssitaitoa, laulun ja tanssin yhteistoimintaa, ohjelmaan kuuluvien tanssien hallintaa) ja esiintymistaitoa (luontevuutta, keskittyneisyyttä, kontakteja ryhmässä sekä kontaktia yleisöön, juonen ja tunnelman välittymistä yleisölle) (NS4).

Ohjelmakokonaisuudesta arvioidaan sen soveltuvuutta ikäryhmälle, lasten omien persoonallisuuksien korostamista, vaihtelevuutta ja mielenkiintoisuutta (monipuolisuutta, kuviointia, tilankäyttöä, siirtymisiä, omintakeisuutta, uusia oivalluksia), juonellisuutta, eri perinnealueiden erottamista sekä puvustusta ja rekvisiittaa (tarkoituksenmukaisuutta, soveltuvuutta ohjelmakokonaisuuteen) (NS4).

Musiikin osalta arvioidaan musiikin tanssittavuutta ja soveltuvuutta esitykseen. Jos ryhmä käyttää elävää musiikkia, tuomaristo arvioi yksittäisen soittajan soittotaitoa, yhteismusisointia, sovituksia, muusikoiden yhteistyötä keskenään sekä muusikoiden yhteistyötä tanssijoiden kanssa. Mikäli ryhmä käyttää tallennetta tuomaristo kiinnittää huomiota puolestaan tyylin ja sovituksen soveltuvuutta tanssiesitykseen, eri kappaleiden/laulujen soveltuvuutta keskenään sekä äänitteen laatuun. Esityksessä mahdollisesti käytettävän laulun osalta tuomaristo arvioi laulun käyttöä esityksessä ja äänenmuodostusta. (NS4.)

Nämä tuomariston arviointikriteerit esittelen tässä siksi, että ne ovat toimineet myös oman analyysini pohjana, sillä olen osittain kiinnittänyt huomiota samoihin seikkoihin ja elementteihin analyysissäni. Lähtöajatukseni siitä, että kultaryhmien kansantanssia voidaan pitää hyvänä tai arvostettuna lasten kansantanssina nuorisoseuroissa, on täysin tuomariston työskentelyn tulosta. Jos nämä osa-alueet ja niiden tekijät ovat kunnossa, ja ryhmä ohjelmassaan todistaa osaamisensa näillä eri alueilla, voidaan olettaa, että se on tällöin luokiteltuna kultasarjaan.

5. LASTEN KANSANTANSSIOHJELMIEN RAKENNE JA ELEMENTIT

5.1 Lasten kansantanssin esittävyys ja juonellisuus

Juoni ja sen rakentaminen

Juoni on olennainen osa useaa aineistoni kansantanssikoreografiaa, sillä vain harvat esityksistä ovat ns. pelkkää tanssia. Kultasarjan mukaansatempaavat ja kiinnostavat esitykset näyttävät miltei poikkeuksetta vaativan jonkin viitekehysten, jossa tanssi tapahtuu. Pelkästään tanssin keinoin juonta on vaikea tuoda esille – se tarvitsee aina tuekseen jonkin muun elementin. Juonen esille tuomisessa tärkeimmät ja käytetyimmät keinot ovat puheroolit, rekvisiitta, puvustus sekä laulu tai loru ja sen kertoma tarina.

Tanssilla saatetaan värittää tai korostaa laulun sanoja (V11, V12, V15, V19, V20, V22, V32). Esimerkiksi Kallet ja Kaisat-ryhmän ohjelman ”Piiripolkka” kappaleessa *Mul on hyvä hevonen*, tanssissa seurataan laulun sanoja. Kun laulussa lauletaan, että nätti tyttö kiipeää pojan rattaille, tytöt nousevat seisomaan polvistuneen pojan jalan päälle ja toisessa säkeistössä imitoivat, miltä näyttää räkättävä papukaija sekä ratsastavat pojilla, jotka puolestaan esittävät hevosta. Pojat puolestaan osoittavat tyttöjä laulettaessa ”Mul on tyttö kotona, se on aina sama Maija”. (V15.) Myös Pikku-Lipparit-ryhmän ohjelmassa ”Rakkaudesta se hevonenkin potkii” väritetään laulun sanoja, kun tanssijat esittävät vanhuksia sekä ”ämmiä,” joista laulussa kerrotaan (V32). Motoran Kapsakoiden ohjelma alkaa poikien tanssilla, jossa pojat laulavat oman talon rakentamisesta ja laulettuaan säkeistön esittävät tanssilla seuraavassa säkeistössä laulamaansa: pojat sahaavat pareittain puita ja toisessa säkeistössä toinen heistä nousee päälläseisontaan toisen pojan hakatessa kirveellä tätä kuvitteellista puuta (V11).

Koreografi voi myös kuviollisella sijoittelulla asettaa tärkeimmän juonellisen elementin etusijalle, lähelle katsojaa. Esimerkiksi Motoran Kapsakoiden ohjelmassa ”8”, jossa kontrabasso on koko ohjelman perusta, on tärkein elementti koko ajan keskeisellä sijalla

(V31). Myös Kirjavat-ryhmän esitys ”Kalenat kannon nokassa” on rakennettu kannon ympärille: ohjelman tapahtumat alkavat kannolta, jossa meneillään on pusuleikki. Koko ohjelman ajan kannolla tapahtuu, ja ohjelman lopussa yksi pari jopa pääsee pussailemaan hatun takana kannolla. Kanto on sijoitettu lavan vasempaan etureunaan, jotta katsoja voi koko ajan seurata helposti tapahtumia. (V22.)

Juoni saatetaan rakentaa myös päähenkilön tai -henkilöiden tarinan ympärille, jolloin tanssissakin päähenkilöt ovat tanssillisesti esillä, joko soolojen tai kuviollisen sijoittelun keinoin. Annastiinat-ryhmän ohjelma ”Saatto” on yhden tytön ympärille rakennettu tarina, ja myös ohjelmassa tarinan päähenkilötyttö saa tanssillisesti eniten huomiota sijoittelun ja soolojen myötä (V6). Myös Lakian Likat -ryhmän ohjelma perustuu yhden tytön rakkaustarinan ympärille (V20). Rimpparemmen Juniorit-ryhmän numerossa ”Kylä vuotti uutta kuuta” ohjelma rakentuu tulevan hääparin ympärille, ja kyseinen pari on myös tanssissa sijoitettu keskeiseen asemaan. Pari aloittaa hitaan tanssin ensin kahdestaan ja myöhemmin muut tanssijat liikkuvat letkoissa laulutanssin² tapaan parin ympärillä. (V40). Motoran Livakoiden ohjelmassa ”Yökylässä” puolestaan pullonpyörytyksessä kulloinkin vuorossa oleva tyttö on lavan keskellä, soolossa ja täten huomion keskipisteenä (V38). Myös Kallet ja Kaisat-ryhmän ohjelmassa ”Pyykkipäivä” päähenkilöksi nousee Liinukkaa esittävä tyttö, joka etsii liinaansa. Liinukasta kertovan laulun aikana tanssi pyörii Liinukan ympärillä ja lopulta kaikki pojat tarjoavat liinojaan Liinukalle. (V29.)

Esiolukseni oli, oman kokemukseni mukaisesti, että miljöö ja juonten teemat on usein otettu lasten tai nuorten omasta, nykyisestä elämämpiiristä, paikoista ja tapahtumista. Kuitenkin aineistoni esityksistä yllättävän moni sijoittuu johonkin menneeseen, useimmiten agraarikulttuurin, aikaan tai johonkin kuviteltuun menneisyyteen. Motoran Sähköiden esityksessä ”Ongella” tytöt pesevät käsin pyykkiä rannassa, mikä automaattisesti alkukuvassaan johdattaa katsojan menneeseen aikaan (V28). Annastiinujen ”Saatto” puolestaan alkaa tytön ja pojan erokohtauksella pojan lähtiessä ase olalla sotaan, ja

² Laulutanssit ovat koreografialtaan yksinkertaisia tansseja, joissa lauletaan tavallisesti joko piirissä tai esilaulajan johdolla (Virtanen 1999, 155).

puvustuksesta päätellen koreografian tavoittelema aikakausi on toinen maailmansota. Rimpparemmiin Junioreiden ohjelmassa ”Nuorehko” kyläläiset odottavat nuoren parin häitä laulaen vanhaa karjalaista häälaulua (V40).

Joissakin esityksissä koreografian aihepiirit on kuitenkin otettu nykypäivän ilmiöistä. Esimerkiksi Motoran Sähäköiden esityksessä ”Otto 1” ryhmä kuvaa esittelyvideota ulkomaisen fastivaalin edustusmatkalle (V17). Kaksi esityksistä puolestaan sijoittuu koulun välitunnille ja pihan tapahtumiin (V34, V37).

Aineistoni viimeisin vuosikerta sisältää teemoiltaan suhteessa eniten nykypäivän teemoista ammennettuja koreografioita. Näyttää siis ainakin siltä, että nykypäivän teemat ovat saaneet vahvan jalansijan perinteisten ja menneen ajan esitysten rinnalla. Käsittelen tarkemmin eri teemojen käyttöä ikäryhmittäin luvun 6. kohdassa 6.2. Ikäsarjat ja koreografioiden aihepiirit.

Vuorosanoilla tuotetaan juonta

Vuorosanoja ja puhetta käytetään myös lasten kansantanssiohjelmissa keinona johdattaa katsoja ohjelman tarinaan, kuljettaa juonta eteenpäin tai ilmoittaa, mikä tanssi tai leikki on seuraavana vuorossa. Usein etenkin nuorempien ohjelmissa on käytetty lapsenomaista tyyliä ehdottaa jonkin leikin aloittamista (V1, V34, V37). Esimerkiksi Rimpparemmiin Junioreiden ohjelmassa ”Lystileikistä katrilliin” eräs tanssijoista huutaa: ”Hei, leikitään Jaskaa!”, johon muut tanssijat vastaavat kuorossa: ”Joo!”. Samaan tyyliin yksi pojista ehdottaa toista leikkiä myöhemmin. (V1.)

Myös tanssin määrääminen tai tanssin aloituskäskyn antaminen voi tapahtua huutaen (V3, V22, V27, V32, V34). Esimerkiksi Minirimppa I ohjelmassa ”Komiasti” eräs pojista huutaa: ”Avatkaa portti!”, mikä toimii lähtölaukauksena seuraavalle tanssille, jossa pojat laulavat: ”Avatkaa portti, näille suurille herroil’ ” (V3). Mattien ja Maijojen Minit1 -

ryhmän tytöistä yksi puolestaan ehdottaa: ”Voitaisko tanssia vielä katrillia?”, johon muut vastaavat: ”Joo, tanssitaan vaan!” (V34).

Puherooleilla voidaan myös johdattaa tai kantaa ohjelman tarinaa. Motoran Kapsakoiden ohjelma ”Otto 1” alkaa harjoitustilanteesta, jossa ohjaajaa näyttelevä tanssija kertoo ryhmäläisille, kuinka tällä kertaa on tarkoitus kuvata esittelyvideota ulkomaanmatkaa varten (V17). Kallet ja Kaisat -ryhmän esitys ”Pyykkipäivä” puolestaan alkaa sillä, kun tytöt valittavat sitä, miten kaikki työ jää aina heille, eivätkä pojat tee mitään. Myös tyttöjen tanssin jälkeen pojat saavat toruja osakseen, kun he vievät juuri pestyt lakanat. (V29.)

Joissakin ohjelmissa puhetta on käytetty enemmänkin yleisen hälinän muodossa sekä luomaan tunnelmaa, sen sijaan että jonkin tanssijan sanoista tulisi välttämättä saada selvää. Motoran Sähäköiden ohjelmassa ”Luokittelumatka” on juuri tällainen kohta, jossa tanssijat vaihtavat esiintymisasujaan. Yleistä kaaosta, kiirettä ja sähellystä saadaan aikaan puheen kautta. (V39.)

Rekvisiitan käyttö osana esitystä

Rekvisiitan käyttö on melko yleistä ja sitä käytetään ainakin viidellä eri tapaa. Voi olla, että ohjelma on rakennettu jopa sen ympärille, kuten esimerkiksi Kirjavien ohjelmassa ”Kalenat kannon nokassa”, jossa kanto rekvisiittana on keskeinen (V22). Myös Motoran Livakoiden ohjelmassa ”Yökylässä” kännykkä, jolla eräs tytöistä soittaa ihastukselleen pilapuhelun, on otettu tanssin fokukseksi ja keskipisteeksi (V38).

Moni ohjelma on rakennettu jonkin teeman tai toiminnan ympärille, jota rekvisiitta tukee. Kallet ja Kaisat -ryhmän esitys ”Pyykkipäivä” keskittyy nimensä mukaisesti pyykinpesun ympärille, ja lakanat ovat tärkeä rekvisiitta tukemassa ja kantamassa ohjelman teemaa (V29). Fesukkaiden ohjelmassa ”On ilmoja pielly” sateenvarjat puolestaan johdattavat heti sadeaiheisiin lauluihin ja loruihin, joista ohjelma koostuu (V24). ”Yökylässä” -ohjelma

alkaa siten, että yksi Motoran Livakoiden tanssijatyttö istuu lavan etureunassa katsoen televisiota kaukosäädin kädessään ja syöden sipsejä ennen muiden tyttöjen tuloa kylään (V38). Myös Motoran Sähäköiden ohjelmassa ”Luokittelumatka” tuoleista muodostuu linja-auto. Ryhmällä on mukaanaan myös kyltti, jossa lukee Sähäkät Tampereella ja pukupussit tukevat tarinaa tanssimatkasta. (V39.)

Rekvisiittaa käytetään myös merkitsemään haluttua henkilöä tai osaa ryhmästä. Esimerkiksi Annastiinon esityksessä ”Saatto”, soolotyttö tanssii ensin punaisen huiivin kanssa, jonka saa ohjelman alussa sotaan lähtevältä pojalta ja tämän jälkeen pukee sen ylleen. Tämä tekee eron myöhemmin saapuvien muiden tyttöjen mustiin huiveihin. (V6.)

Tärkeä merkitys rekvisiitalla on myös tanssin ulkopuolelle jäävien tanssijoiden lavallaolemisen oikeuttajina tai selittäjinä (V11, V17, V35 V37). Motoran Kapsakoiden ohjelmassa ”8” on käytetty kontrabassoa paitsi soittimena myös tärkeimpänä rekvisiittana. Yleensä ohjelmissa käytetään erilaista sivutekemistä, jolla tuetaan tanssia, mutta todennäköisesti tanssija haluaisi mieluummin olla tanssimassa kuin lavan reunalla kuvittamassa tai ylläpitämässä tanssia ja ohjelman juonta. Motoran Kapsakoiden ohjelmassa bassosta on kuitenkin tehty tavoiteltu ja haluttu sivutekeminen ja soittamaan pääsystä jopa kilpaillaan. (V31.)

Toisaalta rekvisiitalla merkitään myös sukupuolta, ja perinteisiä maskuliinisia elementtejä on liitetty poikien ja feminiinisiä tyttöjen tanssiin. Kirvestä on käytetty kahdessa esityksessä poikien tanssin rekvisiittana, ja toisessa näistä tytöillä puolestaan on lakanat (V11, V29) samoin kuin Motoran Sähäköiden esityksessä ”Ongella”, jossa pojilla puolestaan on onget (V28). Myös esimerkiksi hyppynaru ja jalkapallo ovat sukupuolitettuja rekvisiittoja esityksissä (V37, V35).

Puvustus

Kansantanssiharrastuksen myötä 1800-luvun lopulta alkaen kansallispuvukia elvytettiin myös kansantanssiin sopivana esiintymisasuna. Molempiin, sekä tanssiin että pukuihin, liitettiin samankaltaisia ominaisuuksia: ne olivat vanhaa perinnettä, korostivat alueellisia eroja ja niillä oli arvonsa kansallisen kulttuurin sekä kansallis-historiallisen leiman kantajina. Kansallispuvun yhdistämisestä kansantanssiin on kuitenkin tämän historiallisen ratkaisun jälkeen muodostunut perinne. (Lönnqvist 1983, 62.) Kansantanssikoreografioiden pioneeri Helvi Jukarainen toi myös kansantanssipuvustukseen uusia tuulia, sillä Jukaraisen ryhmät olivat ensimmäisiä, jotka alkoivat käyttää yhtenäisiä esiintymisasuja, mikä nykypäivänä toimii edelleen periaatteena, olivatpa esiintymisasut sitten mitkä tahansa (Hoppu 1993, 51). Kansantanssin uudistuessa ja monimuotoistuessa kuitenkin myös puvustus on monipuolistunut.

Aineistoni esityksistä selvä enemmistö on esitetty joko kansallispuvuissa, fereseissä tai kansanomaisissa vaatteissa, jotka kaikki tukevat perinteisen kansantanssin olemusta. Ainoastaan kahdessa aineistoni esityksessä on käytetty muuta vaatetusta, näissä tapauksissa tanssijoiden omia vaatteita, joita he oletettavasti pitävät normaalissa arjessaankin (V38, V39).

Useimmissa esityksissä puvustus on valittu tanssin ja esitettävän perinteen lähtökohdista. Useat aineistoni esitykset pohjautuvat ainakin osittain karjalaiseen (tanssi)perinteeseen, jolloin tytöillä on miltei poikkeuksetta päällään feresit ja pojilla joko karjalaispaidat tai paita ja liivi sekä saappaat. Muu puvustus ei näytä olevan näin tanssilähtöistä.

Puvustuksella on suuri merkitys juonen ilmentäjänä ja sillä voidaan myös merkitä ryhmää tai jakaa sitä osiin. Motoran Livakoiden ohjelmassa ”Leidit landella” puvustuksella on tuettu tarinaa niin, että maatalon emännillä on päässään huivit, kaupunkilaisleideillä puolestaan nauhat (V26). Myös samankaltaista puvustuksellista erottelua on käytetty Raika-

ryhmän esityksessä ”Kolmen kisa”, jossa kolmella tyttöjengillä on jokaisella eriväriset nauhat sekä Kuiskaus -ryhmän esityksessä ”Kina”(V33, V36).

Puvustuksella voidaan myös tukea juonta. Esimerkiksi Kallet ja Kaisat -ryhmän ohjelmassa ”Pyykkipäivä” tytöillä helma on nostettuna toiselta sivulta ylös vyötärölle, aivan niin kuin sitä säästettäisiin kastumiselta, mikä luo autenttisuuden tunnetta pyykinpesuun (V29).

Paikallisuus ja oman perinteen esille tuominen myös puvustuksessa näkyy esityksissä. Sodankylästä kotoisin olevan Kerot -ryhmän esitys ”Sie, mie vai met” on myös puvustuksellisesti erittäin kiinnostava, sillä ohjelma alkaa lapinpuvuissa, mutta toisessa osiossa ryhmällä on päällään kansanomaiset vaatteet. Omaleimaisuutta kansanomaisiin pukuihin antaa kuitenkin niiden kaava, sillä tyttöjen helmassa toistuu sama lapinpuvusta tuttu aaltoileva helma (V30). Myös Alavuden Nuorisoseuran ryhmien tytöt kantavat kaikki Alavuden kansallispuvua, mikä antaa koko seuralle tunnistettavan ilmeen (V12, V18, V20, V32).

Pukujen vaihtoa kesken esityksen käytetään myös kahdessa muussa 2008 vuoden esityksessä. Motoran Sähköiden ”Luokittelumatka” -ohjelmassa ryhmä aloittaa omissa arkivaatteissaan ja vaihtaa lavalla päälleen feresit ja karjalaispaidat, kun ohjelmassa siirrytään matkalta esiintymään (V39). Rimpparemmen Junioreiden ohjelmassa ”Nuorehko” syynä puvun vaihtoon on puolestaan leikkaus polkasta karjalaiseen tanssiin, jota varten feresit vaihdetaan. Alun polkka tanssitaan Rimpparemmen käyttämissä kansallispuvuissa, joista tanssijat voi helposti myös tunnistaa kyseisen ryhmän jäseniksi. (V40.)

5.2 Lasten kansantanssiohjelmien rakenne, elementit ja tanssit

Ohjelman rakenne ja käytetyt tanssit ikäsarjoittain

Lasten kansantanssiohjelmat rakentuvat kahdesta-viidestä tanssista niin, että alle 10-vuotiaiden sarjassa tansseja on kaksi tai kolme ja vanhempien ikäsarjojen ohjelmissa kolmesta viiteen. Katrillit ovat aineistossani selvästi käytetyin tanssi, ja karjalaiseen tanssiperinteeseen pohjautuvat ohjelmat selvä enemmistö. Myös polkka, polska ja jenkka ovat suosittuja tansseja. Masurkkaa, sottiisia, valssia, humppaa, menuettia ja hamboa oli mukana vain muutamissa ohjelmissa.

10-vuotiaiden ja nuorempien sarjan ohjelmat koostuvat kahdesta-kolmesta, usein perinteisestä tanssista. Ne on tyypillisesti sidottu yhteen erilaisilla leikeillä. Esimerkiksi Minirimppa III:n ohjelma ”Lystileikistä katrilliin” on tanssisikermä. Ohjelma koostuu Lysti leikki -tanssista, Ukolla akalla -laulusta, Kikari -tanssista, Istu istu Jaska -laululeikistä sekä Korte Maija -tanssista. Ohjelmassa on siis käytetty perinteisiä tansseja, joilla tanssijoiden perustaidot tuodaan esiin: perusasento, tahtiin kävely, laukka ja laukan suunnanvaihto sekä kuvioiden ja perusvuorojen (vastuu, kiertuli, paripyörinä, piiri ja laukkapiiri) hallinta. (V1.) Myös Fesukkaat -ryhmän ohjelma ”On ilmoja pielly” on samankaltainen perinteisten tanssien ja leikkien sommitelma, ja läpi ohjelman on käytetty taitavasti erilaisia rytmisiä elementtejä (taputuksia ja polkuja) (V24). Kapsakat-ryhmän ”Hei lystiä” -ohjelmassa on puolestaan hyödynnetty laululeikkejä, minkä lisäksi tanssitaitoja esitetään katrillisikermässä, jossa tuodaan esiin monipuolisesti eri askelia (kävely, sivuaskel, hyppyaskel, laukka ja laukan suunnanvaihto, juoksu sekä kisa-askel) (V25). Raika -ryhmän ohjelma ”Kolmen kisa” taas on koreografia, jonka idea kantaa läpi ohjelman. Askelista laaputus on hieno esiinnosto, jota harvemmin käytetään, vaikka muutoin askeleiden moninaisuus ei vastaa esimerkiksi Kapsakoiden esittämää. (V33.)

13-vuotiaat ja nuoremmat -ikäsarjassa ohjelma koostuu keskimäärin kolmesta tanssista ja mukana on yleensä aina laulua, mutta leikin osuus on jo selvästi vähäisempi verrattuna

nuorempien sarjaan, tai sitten sitä ei ole ollenkaan. Esimerkiksi Villet ja Veerat -ryhmän ohjelma ”Annapas ku mie alotan” on karjalaiseen tanssiperinteeseen pohjautuva kokonaisuus, jossa alun kauniista kruugasta päädytään menevään katrilliin (V4). Matit ja Maijat Juniorit -ryhmän ”Naapurin poika” -ohjelma puolestaan koostuu poikien tappelutanssista, ohjelman nimikkolaulusta, jonka tytöt laulavat, sekä kahdesta yhteisestä tanssista: jenkasta ja polkasta, joissa molemmissa on käytetty useita eri variaatioita sekä rytmillisesti haasteellisia sarjoja (V16). Motoran Livakoiden ohjelma ”Leidit landella” koostuu kontrasta, sottiisista ja polkasta. Erityisen ansiokasta on se, että polkassa tytöt tanssivat vinhaa ja polkan paripyörintää tanssitaan myötöpäivän lisäksi myös vastapäivään. (V26.) Kimuranti -ryhmän ”Välkkäri” on tanssitaidollisesti hyvin paljon helpompi kuin äsken mainittu Livakoiden ohjelma mutta rakennettu silti monista erilaisista elementeistä. Ohjelma koostuu alun kahdesta laululeikistä, joissa mukana on rytmejä ja toisessa tanssiakin, rosvo ja poliisi-hipasta, lällätysloruista, katrillista, toisesta lorusta, taiturointiosuudesta sekä jenkasta. (V37.)

Vanhimpien eli 16-vuotiaiden ja nuorempien sarjassa ohjelmissa on kolmesta viiteen tanssia ja osaamista esitetään monipuolisesti. Tanssi on teknisesti jo haasteellista ja ohjelma vaatii tulkintaa. Esimerkiksi Annastiinat -ryhmän ohjelma ”Saatto” on tarinallinen kertomus yhdestä työstä ja tanssikin on rakennettu solistin ympärille. Ohjelma koostuu kahdesta tanssista; menuetista sekä polskasta, joka koreografisesti sekoittelee jopa katrillin aineksia. (V6.) Kipakan ohjelma puolestaan koostuu kahdesta katrillista, sottiisista, kahden parin soolohambosta sekä kaikkien yhteisestä polskasta. Tanssin liikekielessä on paljon vaikutteita unkarilaisesta kansantanssista, ja erityisesti käsien käyttö kiinnittää huomiota erilaisuudellaan. Ohjelmassa vahvat tytöt nousevat esille, eikä ripaskakaan jää tytöiltä tekemättä. (V14.) Lakian likkojen ”Huononlaanen kesä” koostuu masurkasta, polkasta, sottiisista ja toisesta polkasta. Tyttöjen tansseissa on harvemmin nähtävää revittely- ja kilpailumeininkiä, ja tanssiminen on välillä jopa ronskia. (V20.) Kallet ja Kaisat -ryhmän ”Pyykkipäivä” on myös neljän tanssin kokonaisuus: tyttöjen polkka, poikien katrilli, valssi ja polkka. Koreografiassa on ansiokkaasti hyödynnetty rekvisiittaa (lakanaita ja kirveitä), ja

tanssissa on myös toimiva vuoro, jossa pojat tanssivat ripaskaa kirveiden kanssa. Tästä yleisökin villiintyy täysin. (V29.)

”Sie, mie vai met” on Kerot -ryhmän ohjelma, joka on rakenteeltaan erittäin mielenkiintoinen. Ohjelma alkaa rumpusäesteisellä tanssilla, jossa ryhmä esiintyy lapinpuvuissa. Rumpuun yhdistyy joiku, ja tanssi muuttuu valssiksi. Hetkessä kaunis tunnelma kuitenkin leikataan täysin toiseen ja tanssijat vaihtuvat lavalla kahteen pariin, jotka tanssivat polkan. Tämän jälkeen ryhmä tanssii vielä yhden hitaan ja kauniin sekä toisen menevän katrillin. Tulkitsen alun tanssin muistukseksi siitä, mistä ryhmä alueellisesti ja perinteellisesti tulee mutta ohjelman toinen osuus on kuitenkin näyttö siitä, että ryhmä hallitsee kansantanssia laajemminkin. (V30.) Myös Pikku-Lipparit ohjelmassaan ”Rakkaudesta se hevonenkin potkii” pitää yllä pohjalaista tunnelmaa, ja ohjelma koostuu masurkasta, sottiisista, valssista, jenkasta sekä polskasta. (V32.) Rimpparemmiin Junioreiden ohjelmassa ”Nuorehko” ensimmäinen tanssi polkka on oma numeronsa, jonka jälkeen siirrytään karjalaiseen perinteeseen ja kruugaan sekä katrilliin. Tulkitsen, että polkka on ohjelmassa mukana siitä syystä, ettei pelkkä karjalaisen tanssiperinteen esittäminen olisi ollut riittävä osoitus ryhmän taitotasosta, vaikka teemallisesti polkan poisjättäminen olisikin tehnyt koreografiasta yhtenäisemmän ja selkeämmän. (V40.)

Loppuun asti mietityissä ohjelmakokonaisuuksissa käytetään toistoa ja monesti draaman kaari kehittykin jonkin elementin ympärille. Esimerkiksi Motoran Sähäköiden ohjelma ”Ongella” alkaa kauniista kuvasta, jossa pojat ovat lavan etualalla vasemmalla ongella, tytöt puolestaan oikealla pyykillä, ja tarina myös päättyy samoihin asetelmiin (V28).

Soolot

Soolot näyttävät kuuluvan olennaisena osana lastenkin kansantanssiesityksiin. Perinteisesti pojat ovat päässeet katrillien maanitusvuoroissa esittelemään taitojaan tyttöjen vain katsoessa sivusta. Villet ja Veerat -ryhmän esityksessä, joka muutenkin koostuu

karjalaisesta tanssiperinteestä, on juuri tällainen maanitusvuoro (V4). Mielenkiintoista on myös, että vaikka Rimpparemmiin Juniorit -ryhmän ohjelman ”Kimuralli” tanssissa Riivattu on maanitusvuoro – jossa myös tytöt tanssivat – ainoastaan tyttöjen paluu on koreografioitu ja kukin tanssivista pojista tekee soolossaan, mitä tahtoo (V9).

Karjalaiseen katrilliin soolot kuuluvat lähes poikkeuksetta. Motoran Kapsakoiden katrillissa on poikien ripaskasoolo, jonka ajaksi tytöt on sijoitettu lavan laidoilta (V11). Erityistä taitoa osoittaa myös esimerkiksi Motoran Sähäköiden tanssija ohjelmassa ”Otto 1”, jonka soolossa poika tanssii koko ripaskan (V17). Toimiva soolokohtaus on myös Kirjavien esityksessä ”Kalenat kannon nokassa”, jossa ryhmä on puolikaareissa ja soolovuorossa olevat tanssijat lähtevät aina takaa keskeltä ja palaavat omille puolilleen kaaren etuosiin. Tunnelmaa luovat myös ryhmän kannustushuudot kullekin solistille. (V22.) Karjalaiseen katrilliin soolot siis kuuluvat myös koreografioidussa tanssissa poikkeuksetta ainakin vanhemmissa ikäsarjoissa, mutta toisaalta niillä näyttäisi olevan myös erityisarvoa nuorempien sarjassa. Mattien ja Maijojen Minit1 -ohjelman katrillin soolot ovat todella taidokkaat 10-vuotiaiden ja nuorempien ikäsarjaan nähden (V34). Myös Raika -ryhmän tytöt samasta ikäsarjasta tekevät varmat ja taidokkaat ryhmäsoolot katrillissa (V33). Ripaska näyttää kuuluvan edelleen pääasiassa pojille – vain kolmessa esityksessä myös tytöt tanssivat ripaskaa ja tällöinkin parin kanssa kädet käsissä (V40, V14, V8). Usein myös yleisö reagoi sooloihin ja lähtee mukaan kannustamaan taputuksillaan (mm. V4, V9, V28, V29, V30).

Myös muissa kuin karjalaisissa tansseissa on käytetty sooloja. Minirimppa I:n ohjelman ”Komiasti” sottiisissa on soolokohtaus, jossa pari tanssii soolonsa puolikaaren keskellä, jossa muut tanssijat odottavat paikoillaan, minkä jälkeen muut tanssijat lähtevät mukaan niin, että kaikki tanssivat saman soolopätkän (V3). Myös Puukstavit -ryhmän ohjelman jenkka alkaa siten, että kaksi tyttöä kulkee puolikaaren eri puolia ja muut tanssijat kääntyvät tyttöjen kulkiessa selin keskustaan. Vain kaksi poikaa jää puolikaareissa kasvot keskustaan päin, ja näitä poikia tytöt hakevat soolopätkään. (V5.) Säpäkkäät -ryhmän ohjelmassa on mielenkiintoinen polkka. Tyttöjen ollessa jo lavalla tulee yksi pojista ja

aloittaa soolon yhden tytön kanssa muiden tyttöjen mennessä lavan takaosaan istumaan. Muiden poikien saapuessa soolo muuttuukin poikien keskinäiseksi kisailuksi ja paremmuusmittelöksi. (V10.)

Muutamissa esityksissä on jopa parin tanssijan kokonainen soolotanssi. Esimerkiksi Kipakka-ryhmällä on ohjelmassaan hidas polska, jossa tanssii kaksi paria. Tanssin tunnelma on seksuaalisesti erittäin jännittynyt ja kuvaa hienosti nuorten ujoa kiinnostusta toisiaan kohtaan. (V14.) Myös Rimpparemmen Juriorit -ryhmän esityksessä on polkka, jonka tanssii vain kaksi paria (V40). Kerot -ryhmän ohjelmassa ”Sie, mie vai met” on myös kahden parin polkka, jossa molemmilla pareilla on omat koreografiansa, mikä tekee tanssista vähintään improvisoidun oloisen (V30).

Joissakin ohjelmissa solistit nousevat ratkaisevaan ja näkyvään rooliin läpi ohjelman. Annastiinat -ryhmän ohjelmassa annetaan paljon tilaa tarinaa kuljettavalle solistitytölle myös tanssissa (V6). Kiertuli -ryhmän ohjelmassa solistityttö sekä laulaa että tanssii sooloja ja hakee myös muut tanssimaan (V13.)

Paitsi että ohjelmissa on käytetty poikien sooloja sekä parisooloja, myös tyttöryhmien tanssijoiden osaamista on nostettu esiin sooloissa, joissa on yhdestä muutamaan tanssijaa kerrallaan. K&K:n ”Svengelska” -ohjelmassa on osattu hyödyntää suurta ryhmää, joka taipuu koko ohjelman ajan moneksi, sillä läpi koreografian on pelattu sekä ryhmän mahtavuudella ja samanaikaisuudella että tanssijoiden monipuolisella toiminnalla. Monet tanssit alkavat myös solistien aloitteesta. (V19). Myös Motoran Livakoiden ohjelmassa ”Yökylässä” on nostettu esiin useita tanssijoita sooloihin, mikä osoittaa koko ryhmän teknistä vahvuutta ja tasaisuutta. Osa sooloista on vielä toimivasti sidottu pullonpyöritys-peliin. (V38.)

Musiikki

Musiikille, vaikka se onkin yksi luokittelujen arvioinnin osa-alue, annetaan harvoin tunnustusta sen vaikutuksesta ryhmän esitykseen, tunnelmaan ja sitä kautta luokittelutulokseen. Lähes poikkeuksetta kultasarjaan luokitelluilla ryhmillä on säestäjänään bändi, jossa on tyypillisesti haitari, viulu ja basso, minkä lisäksi mukana voi olla mm. harmooni, kitara, huilu, klarinetti ja lyömäsoittimia.

Kappalevalinnoilla näyttäisi olevan ohjelman kannalta myös suuri merkitys – ainakin jos tarkastellaan yleisön reaktioita. Suurimmassa osassa kultaryhmien esityksistä yleisö lähti mukaan taputtamaan, mikä tapahtui aina menevän kappaleen aikana, jolloin tanssijat näyttivät myös parasta osaamistaan. Motoran Kapsakat -ryhmän pojat saivat yleisön hullaantumaan heti ”Sinkka” -ohjelman alussa menevän ohjelman nimikkokappaleen alkaessa soida ja poikien tullessa rehvakkaasti jonossa sisään. Sinkan loppusoolot saivat yleisön taas villiksi. Myös ohjelman toisen tanssin Kiisiksen vauhdikkaissa ja tanssillisesti haastavissa osissa yleisö lähtee jälleen mukaan kannustamaan taputuksillaan. (V23.) Rimpparemmiin Juniorit -ryhmän ohjelman päättävä Kasareikka on niin tarttuva kappale, että yleisö lähtee taputtamaan, vaikka soolot eivät ole vielä edes alkaneet (V40).

Monella seuralla on myös kansanmusiikkitoimintaa ja näin ollen myös oma säestyskokoontyö, jolloin tanssi- ja musiikkiryhmät yhdessä muodostavat oikeastaan kansantanssiryhtyeen. On harvinaista, että kansantanssiryhmää säestää jokin tunnettu kansanmusiikkiryhtye omilla kappaleillaan, mutta aineistostani löytyy myös esimerkki tästä. K&K -ryhmää säestää ohjelmassa ”Svengelska” tunnettu kansanmusiikkiryhtye *Rymäkkä* jopa muutamalla soittajalla ja laulajalla täydennettynä. *Rymäkan* kappaleet tuovat väistämättä oman lisäarvonsa ohjelmalle, ja muita säestysryhtyeitä vähättelemättä nostavat musiikin riman korkealle. (V19.)

Tanssin ja musiikin yhteensopivuutta ja niiden yhteistoimintaa on käytetty myös lasten kansantanssiohjelmissa. Esimerkiksi K&K -ryhmän ohjelma ”Svengelska”, jossa tanssissa

on taitavasti osattu käyttää hyödyksi musiikin impulsseja ja eri vivahteita (V19). Motoran Sähäköiden ohjelman ”Ongella” kappaleessa Kalastaja-Eemelin valssi, on myös seurattu tarkoin musiikkia: poika sylkäisee koukkuun ja heittää siiman veteen, tytöt pesevät lakanoita musiikin rytmissä ja suukkokin osuu juuri oikeaan musiikin kohtaan (V28). Kerot -ryhmän kattrillin piirikättelyvuoro on myös hyvä esimerkki siitä, miten tanssi seuraa musiikkia niin, että kättelyt eivät ole samanpituiset, vaan menevät musiikin rytmin mukaisesti (V30).

Usein tuomariston palautteissa olen kuullut, kuinka myös konkreettisesti muusikoiden ja tanssijoiden välistä suhdetta on korostettu ja toivottu lisättävän. Myös Pispalan Sottiisin pitkäaikainen toiminnanjohtaja Jukka Heinämäki korostaa eräissä haastattelussa, että musiikin ja tanssin välillä saisi olla enemmän kontaktia, jota harvalla ryhmällä on (Heikkilä 1992, 47.) Tästä hyvänä esimerkkinä on Kirjavat -ryhmän esitys ”Kalenat kannon nokassa”, jossa viulisti on ensin lavalla tanssijoiden kanssa, istuu kannolla ja soittaa, kunnes siirtyy muiden muusikoiden luokse lavan sivulle (V22). Pikku Lipparit -ryhmän ohjelma ”Rakkaudesta se hevonenkin potkii” alkaa myös hauskaasti, kun haitaristi tulee ensin yksin lavalle ja aikoo aloittaa oman shownsa, kunnes muut muusikot komentavat tämän omalle paikalleen. Pelimannipoika -masurkassa pojat puolestaan soittavat ilmaviulua, ikään kuin säestäen myös kappaletta. (V32.) Myös Motoran Kapsakoiden ohjelmassa ”8” basso ja sitä soittavat tanssijat ovat kukin osa bändiä. Näyttävä on myös kohta, jossa basso nousee kaiken ihailun kohteeksi, kun eräs tanssijapojista soittaa bassosoolon ja muut pojat kerääntyvät ympärille ihailemaan sitä. (V31.)

Osoitus musiikkiryhmän merkityksestä on myös musiikin sovittaminen ohjelman ja ryhmän tarpeisiin. Tässä kohtaa korostuu ennen kaikkea bändin merkitys ohjelmalle, sillä vaikka tallenteelta tulevaa musiikkia voidaankin käyttää, antaa bändi ryhmälle paljon enemmän mahdollisuuksia musiikin suhteen. Lakian likkojen ohjelman päätöskappaleena toimiva kattrilli kasvaa musiikin myötä loppua kohden koko ajan huikeammaksi ansiokkaan sovituksen johdosta (V12). Motoran Kapsakoiden ohjelmassa sama kappale ”Taloni mä laitan maantien viereen” on sovitettu ensin sottiisiksi ja alun lauluosuuden jälkeen

musiikkiryhmän sovitus muuttuu polkaksi (V11). Samalla tavalla yhden kappaleen aikana eri tansseja on hyödynnetty Motoran Kapsakoiden toisessa ohjelmassa ”Sinkka”, jossa Kiisis -kappale jakaantuu kuuteen eri osioon. Jälkimmäinen esimerkki eroaa aiemmasta kuitenkin siinä, että kappale on jo alkuperäistallenteella tällaiseksi sovitettuna. (V23.)

Mielenkiintoinen ilmiö musiikillisesti on myös elokuvissa usein tehokeinona käytettyjen musiikkiteemojen käyttö joissain ohjelmissa. Esimerkiksi Annastiinon ohjelmassa ”Saatto” tanssien välissä tapahtuvilla juonipätkillä tai pikemminkin päähenkilötytöllä on oma musiikkiteemansa, joka toistuu läpi ohjelman (V6). Myös Raika -ryhmän ohjelmassa ”Kolmen kisa” kolme eri porukkaa tulee sisään omilla kappaleillaan (V33). Koko ohjelmaa teemoittavaa musiikkikappaletta on käytetty Motoran Kapsakoiden ohjelmassa ”8”, jossa Pelimannipoika -kappale, joka johdattaa alussa laulettuna ohjelman juoneen ja toistuu myös viimeisenä kappaleena ilman laulua kooten näin yhteen koko ohjelman (V31).

Rytmit

Eri tavoin tuotetut rytmit ovat myös paljon käytetty musiikillisen osaamisen näyttö ohjelmissa. Useimmissa tapauksissa rytmit tuotetaan taputuksin tai poluin. Tanssia usein väritetään ja elävöitetään rytmein. Polkuja ja taputuksia käytetäänkin poikkeuksetta ohjelmien tansseissa.

Rytmit voivat saada merkittävän roolin silloin, kun ne tehdään ilman säestystä. K&K -ryhmän esityksessä ”Svengelska” säestämättömällä polkusarjalla siirrytään tanssista ja kuviosta toiseen, jolloin rytmiosa toimii välikkeenä tanssien välillä (V19). Motoran Sähköiden ohjelmassa ”Ongella” pojat aloittavat rytmipätkän jo jenkan aikana, mutta jatkavat edelleen musiikin loputtua. Pojat antavat yhteisellä rytmisoolollaan myös lähtölaukauksen seuraavalle kattrillille. (V28.) Alavuden likat -ryhmän ohjelman ”Huononlaanen kesä” polkassa on myös vaikuttavia rytmisiä kohtia, joissa musiikki hetkeksi lakkaa ja tanssijat jatkavat edelleen rytmejä (V20).

Muutamissa esityksissä rytmit nousevat erittäin vaikuttavaan rooliin. Pikku Lipparit -ryhmän esityksessä ”Halitulihippa...” on kohtaus, jossa ryhmä hokee pientä lorua ja polkee samalla rytmiä. Muutama pari aloittaa polkan tanssimisen puolikaaren keskellä. Rytmikone ja soolotanssijat ovat toimiva johdatus seuraavaan polkkaan, joka alkaa sulavasti tanssijoiden impulssista, ja musiikin tullessa mukaan myös muut tanssijat yhtyvät tanssiin. (V18.) Motoran Livakoiden ohjelman ”Leidit landella” sottiisissa puolestaan on hyödynnetty talikoiden tuottamaa ääntä ja myös tanssiin on rakennettu vaikuttava rytminen kohtaus, jossa poluin tuotetun rytmin lisäksi talikot liikkuvat eriaikaisesti eri suuntiin piirissä (V26). Myös Motoran Sähköiden ohjelmassa ”Luokittelumatka” on kohtaus, jossa ryhmä kokoontuu lavan keskelle rytmikoneeksi eri tasoihin niin, että katsoja paitsi kuulee voi myös nähdä kaikkien tanssijoiden rytmin tuottamista (V39).

Muutamissa ohjelmissa polkuja on myös käytetty vaikuttavalla tai kekseliäällä tavalla. Näin on esimerkiksi Kipakka -ryhmän esityksessä, jonka alussa pojat haastavat tyttöjä tanssimaan erilaisin poluin ja tytöt toistavat kaikki taidonnäytteet, ehkä jopa poikia näyttävämmiin (V14). Myös Kerot -ryhmän katrilli alkaa vaikuttavalla polkusarjalla, jossa tytöt ja pojat polkevat ensin ryhmissä ja sitten kaikki yhdessä. Katrilli nivoutuu hienosti yhteen, kun samat polkusarjat toistuvat myös lopetuksessa (V30). Kallet ja Kaisat -ryhmän ohjelmassa ”Pyykkipäivä” on poikien katrilli, jossa pojat polkevat ja lyövät kirveensä kukin omalla tahdillaan kaanoninomaisesti (V29).

Laulu ja laulettu runo

Laulu näyttäisi kuuluvan miltei pakollisena osana lasten kansantanssiryhmien ohjelmiin. Useimmissa tapauksissa ryhmä itse laulaa, jopa ilman säestystä, välillä laulun kuitenkin hoitavat bändin jäsenet tai tanssijat, jotka siirtyvät osaksi bändiä. Yhdessä tapauksessa käytettiin myös tallennetta, jolla olleessa kappaleessa oli laulua (V6). Fesukkaat -ryhmän

ohjelmassa ”On ilmoja pielly” käytetään paljon laulua, joka on jaoteltu välillä mikrofonia käyttävän laulajan ja ryhmän välille (V24).

Tyypillisimmin laulu on ohjelmissa yksiäänistä laulua, jota laulaa koko ryhmä tai ainakin useampi kuin yksi ryhmän jäsenistä. Poikkeuksen tekee Kirjavat -ryhmä esityksessään ”Kalenat kannon nokassa”, jossa laulua on elementteinä muutenkin hyödynnetty taidokkaasti ja ohjelmassa onkin useita eri lauluja sekä soolo-osuuksia. Useampaan kertaan ohjelmassa toistuvassa laulussa jälkimmäisellä kerralla refrengiin (liilee ja lailee alla lee ja lailee) mukaan on lisätty myös toinen ääni, mikä tuo kappaleeseen taas uutta väriä. (V22.) Myös Kerot -ryhmän bändin laulajat esittävät joikua kaksiäänisesti (V30).

Kalevalaista runoutta on perinteisesti esitetty laulaen. Samalla tavalla myös lasten kansantanssiesityksissä runoa on käytetty lauluissa. Esimerkiksi Rimpparemmen Juniorit -ryhmän esityksessä ”Nuorehko” on käytetty häälaulua *Kylä vuotti uutta kuuta* (V40). Myös Villet ja Veerat -ryhmän esityksessä ”Annapas kun mie alotan” on karjalainen kruugatanssi, jossa letkan vetäjätyttö toimii solistina aloittaen runomittaisen laulun, muu ryhmä yhtyy kertaukseen ja kaikki laulavat yhdessä myös refrengin. Ryhmällä on erittäin vahva laulu ja vaikutuksen tekee se, että ryhmä laulaa ilman säestystä. (V4.)

Leikki ja loru

Leikki on tärkeä osa erityisesti 10-vuotiaiden sekä 13-vuotiaiden ja nuorempien sarjojen ohjelmia. Leikkiä käytetään ohjelmissa eri tavoin.

Ensinnäkin ohjelmissa tärkeimmän sijan saavat ehdottomasti laululeikit. Laululeikkejä on voitu tanssillistaa hieman, mutta joka tapauksessa laululeikkien kautta voidaan myös tuoda esiin tanssijoiden taidonnäytteitä: muun muassa tasajakoisen musiikin tahtiin kävely piirissä niin, että koko ryhmä aloittaa samalla jalalla on nuorimpien sarjassa tärkeä osoitus ryhmän tanssitaidosta. Esimerkiksi Minirimppa III esityksessä ”Lystileikistä katrilliin” on

kaksi laululeikkiä. *Ukolla, akalla* on laululeikki, jossa poika kumartaa ja tyttö niiaa, minkä jälkeen parit kävelevät piirissä käsi kädessä ja ottava aseleen toisiaan kohti ja takaisin, pöyrähtävät itsensä ympäri, tekevät kaksi sivuaskelta poluin ensin menosuuntaan ja sitten takaisin sekä lopuksi pyörivät kädet käsissä ympäri. Sokkoleikkissä *Istu istu Jaska* puolestaan yksi tanssijoista menee sokkona istumaan piirin keskelle, kun muut tanssijat laulavat laulua ja kävelevät piirissä sokon ympärillä, kunnes laulussa tulee laskentakohda ja tanssijat säntäävät ympäri tilaa jähmettyen lopulta patsaiksi. Tällöin sokko lähtee etsimään muita ja löytäessään jonkun tunnistaa tämän tunnustelemalla, minkä jälkeen tästä tulee uusi sokko piirin keskelle. (V1.)

Joissain ohjelmissa on käytetty myös hippaleikkejä. Esimerkiksi Kimurantti -ryhmän esityksessä on mukana tunnettu rosvo ja poliisi -hippa (V37). Myös Kallet ja Kaisat -ryhmän ohjelma ”Pyykkipäivä” loppuu hippaan, joka alkaa toimivasti suoraan tanssista musiikin edelleen jatkuessa. Hippa on myös toimiva keino tanssijoiden lavalta poistumiseen. (V29.)

Leikki on harvinaisempaa 16-vuotiaiden ja nuorempien sarjassa, mutta myös tästä on aineistossani muutamia esimerkkejä. Kallet ja Kaisat -ryhmän ”Pyykkipäivä” ohjelman polkassa on sisällä hippa, jossa parit kisailevat keskenään (V29). Kirjavat -ryhmän ohjelma ”Kalenat kannon nokassa” puolestaan alkaa pusuleikillä, jossa yksi istuu vuorollaan kannolla ja joku tulee laulun mukaisesti pelastamaan tämän istumalla syliin saaden tästä palkaksi suukon (V22).

Lasten kansantanssiesityksissä myös loruilla on oma asemansa. Niillä voidaan ilmaista juonta tai ne voivat olla leikinkaltaisia välitteitä tanssien välillä.

Loruja käytetään kahdessa esityksessä sisääntulossa. Parkanon Nuorisoseuran Kapasakat -ryhmän esitys ”Hei lystiä” alkaa vaikuttavasti koko ajan voimistuvalla lorulla *Hus sika metsään*, jonka aikana tanssijat kiemurtelevat jonossa tanssin aloituspaikoille (V25). Puukstavit -ryhmän esityksessä pojat tulevat lavalle hokien:

”Pojat, pojat, pojat on rautaa. Tytöt, tytöt, tytöt kierrän kaukaa.”
Rumpujen säestäessä lorua pojat tekevät lisäksi poluin ja läpsyin taitavia rytmejä. Tyttöjen sisääntulo tapahtuu myös lorun toiston aikana. (V5.)

Loruilla voidaan johdattaa juonta eteenpäin. Esimerkiksi Kimurantin esityksessä ”Välkkäri” vuoropuhelu on toteutettu lallätysluruilla ja riimitetyillä vuorosanoilla, joita tyttöjen ja poikien ryhmät lausuvat yhteen ääneen. Samassa ohjelmassa on käytetty myös kaikkien tuntemaa lorua:

”Otto ja Petra ne yhteen soppii,
huomenna pannaan pussauskoppii” (V37.)

Raika -ryhmän esityksessä ”Kolmen kisa” tytöt laskevat ensin jokainen omasta joukostaan lorulla sen, joka menee edustamaan porukkaa kolmen kisaan kivi-papreri-sakset -leikkiin, jossa lopullinen voittaja selviää (V33). Mattien ja Maijojen Minit1 -ryhmän esitys ”Välitunti” alkaa siitä, kun tytöt leikkivät lorua, johon kuuluu taputussarja. Tämä johdattaa katsojan heti koulun pihan ja välitunnin tunnelmaan. (V34.)

Loruja voidaan käyttää myös tanssien välillä. Fesukkaat ryhmän sadeaiheinen loru toimii juuri tällaisena tanssien yhteensitojana (V24). Myös Mattien ja Maijojen Minit1 -ryhmän esityksessä ”Välitunti” välikkeenä on käytetty talonpoika -lorua. Yksi tanssijoista on laittanut päähänsä hatun ja hän vaihtelee nyrkkiensä paikkaa arvuutellen samalla toiselta tanssijalta:

”Missä asuu talonpoika ylhäällä vai alhaalla,
vai onko se muuttanut kokonaan pois?”

Lopuksi arvuuttelija laittaa kätensä selkensä taakse ja arvaajan pitää valita toinen käsi, josta joko löytyy jokin merkki tai ei. Leikkiä jatketaan, kunnes oikein arvaaja löytyy. (V34.)

Huumori ohjelmien mausteena

Vaikka yleisöä pääsääntöisesti ei tallenteilla näy, yleisön tuottamat äänet kiinnittivät huomioni. Yksi näistä huomioista oli se, kuinka usein yleisö nauroi esitysten aikana. Lasten

kansantanssiesitysten huumori on asia, jota en itsekään ollut aiemmin tullut ajatelleeksi, eikä se myöskään ollut seikka, jota ohjelmakokonaisuuksista olin ajatellut seurata. Kuitenkin sen osuus ja paikka osana hyvää ja mukaansatempaavaa ohjelmaa nousi selvästi esille. Huumorin sisällöistä on löydettävissä tekijöitä, jotka kuvaavat kansantanssin tekijöiden – erityisesti koreografien ja yleisön – arvo- ja normijärjestelmiä, ihmisten asenne- ja reagointivalmiuksia, yhteisöjen sosiaalisia ja hierarkisia rakenteita sekä maailmankuvien toimintamekanismeja (Knuutila 1992, 107–108). Seuraavilla esimerkeillä pyrin avaamaan tarkemmin huumorin sisältöjä.

Jonkin tutun tai oletetun elementin muuttaminen yllättäväksi toimii huumorin keinona myös lasten kansantanssiryhmien ohjelmissa. Tällainen odotuksenvastainen tilanteen muutos onkin tunnistettu yhdeksi degradaatiomallin peruselementiksi, ja se voi siis naurattaa tai aiheuttaa koomisen vaikutelman. Komiikan perusteisiin kuuluukin hierarkisen systeemin nurinkääntäminen. Yllätys onkin yksi niin huumorin kuin kaikkien koomisten mallienkin yhdistävä tekijä. (Knuutila 1992, 106–109; 117–118). Pikku-Lipparien ohjelmassa ”Rakkaudesta se hevonenkin potkii” on hahmo, joka poikkeaa tyystin pohjalaisesta miehestä, joka muuten leimaa alavutelaisten ryhmien poikien tyyliä. Soolovalssin aikana poika lähtee pois muiden poikien luota lavan takaosaan haaveilemaan herkkään valssiin pääsystä ja harjoittelee hieman jo askeliakin. Eräs pojista tulee kuitenkin antamaan tälle läpsyn naamaan, jotta tämä heräisi haaveilustaan. Tämä toimii hetken ja poika palaa muiden poikien joukkoon. Valssin jatkuessa kauniina poika siirtyy taas pois joukosta, herkistyy ja niistää kovaäänisesti. (V32). Miehen feminiinisyys ja herkkyys ei sovi pohjalaiseen tyyliin ja se naurattaa myös yleisöä.

Kirjavien esityksen ”Kalenat kannon nokassa” toistuu sama yllättävyyden aspekti. Alun laulussa tytöt laulavat maireasti:

”Tämä kylä, hyvä kylä, tässä ei oo vikkaa,
 paitsi et on kolme poikaa ja kakskytseittemä likkaa.
 Tuolla on ne kolme poikaa, veljeksiä on ne
 Yks on sinun, toinen minun, kolmas omituinen
 Tuolla on nuo kolme likkaa kaakattaa ku ankat
 pot pot pot pot pot pot pot ja peräpäästä vankat”

Tyttölauma jatkaa halveksuntaansa niitä muutamaa tyttöä kohtaan, jotka viihtyvät poikien seurassa ja kun nämä puolustautuvat, pojat ottavatkin yllättäen vallan:

”Saatte tosimitiehen vierellenne
Potran pojan rinnallenne...”

Ja tämän jälkeen kaksi poikaa heittääkin Jussin tytöille, joille poika nyt kelpaakin. Toinen saman ohjelman hauska ja yleisössä hilpeyttä herättävä kohtaus on ohjelmassa myöhemmin, kun tanssijat polkevat ja irrottelevat innoissaan lavalla. Viulisti saapuu ja istuu kannolle alkaen soittaa hidasta kappaletta. Tanssijat pettyvät ja ihmettelevät asiaa kovasti, mutta viulisti saa tahtonsa läpi. Kaikkea ei aina tehdäkään tanssijoiden ehdoilla, niin kuin tavallisesti. (V22.)

Myös Kuiskaus -ryhmän ohjelmassa ”Kina” kaikille tutun leikin vuorosanat on vaihdettu muotoon ”Kuka pelkää tanhutyttöä?” (V36). Naurua yleisössä herättävät myös Kimurantti -ryhmän pojat, jotka päättäessään hippoja junailevat asian niin, että kaikki pojat pääsevät ottamaan tyttöjä kiinni. Samaisessa ohjelmassa on myös kohtaus, jossa pojat tekevät mahdottomasta mahdollisen – viiden hengen pyramidi onnistuu vaikka kahdestaan. (V37.)

Tanssiin yhdistetyt yllättävät elementit tuntuvat myös huvittavan yleisöä. Pikku Lipparien esityksessä ”Halitulihippa...” yleisö ratkeaa nauramaan pojille, jotka kurkistelevat jenkan pyörinnän aikana tyttöjen helmojen alle (V18). Toinen tanssiin taitavasti mukaan otettu elementti löytyy Kallet ja Kaisat -ryhmän esityksestä, jossa katrillin vastuussa pojat tervehtivät toisiaan nostamalla kätensä ja sanomalla: ”Moro”. Yksinkertaisuudessaan idea ja toteutus yllättävät katsojan ja onhan vastuu nimenomaan tervehtimisvuoro. (V29.) Huvittavia ovat myös Mattien ja Maijojen Minit1 -ryhmän tytöt ohjelmassa ”Välitunti”, jossa mukana olevan taputuslorun loppuosassa lyödään takamukset vastakkain. Lorua esittävät tytöt ovat kuitenkin ehkä pikemminkin koomisia ja suloisia, sillä tytöt jaksavat naurattaa ensimmäisen lorun toistuessakin. (V34.) Yllättävä tekijä on myös Motoran Livakoiden ohjelman ”Yökylässä” alussa, jossa tytöt saapuvat lavalle lakanat päällään esittäen kummituksia (V38). Motoran Sähköiden ohjelmassa on puolestaan taitavasti toteutettu kohtaus, jossa muutamat tanssijat katsovat videotallennetta menneestä

esiintymisestä, jossa yksi tanssijoista kaatuu. Katsojat kelaavat nauhan kohtaa edestakaisin ja nauravat jokaisella kerralla kaatumiselle. Muu ryhmä esittää erittäin taidokkaasti videon tapahtumia toistaen ne uudelleen samanlaisina ja liikkuen taitavasti edestakaisin. Samassa ohjelmassa on myös toimivana leikkauskohtana käytetty yhden tanssijan matkapahoinvoinnista aiheutuvaa oksennusreaktiota bussimatkan aikana. (V39.)

Myös stereotypioita hyödynnetään huumorin keinoina. Motoran Sähäköiden ohjelmassa ”Ongella” naurua herättävät lopun puheroolit, jossa poikien suuret luulot omista tanssitaidoistaan ja suhteista tyttöihin paljastuvat pelkäsi uneksi (V28). Myös Motoran Sähäköiden toisessa ohjelmassa ”Luokittelumatka” sukupuolistereotyytiat herättävät hilpeyttä: tytöt esittävät tekniikasta mitään ymmärtämättömiä ja poikia komentelevia naisia (V39). Kimurantti ryhmän ohjelmassa ”Välkkäri” puolestaan pojat yhtäkkiä muistavat ”likkabakteerien” olemassaolon, eivätkä enää haluaisikaan tanssia tyttöjen kanssa (V37).

6. KULTTUURISTEN KUVIEN HEIJASTUMINEN LASTEN KANSANTANSSI-OHJELMISSA

6.1 Sukupuolen representaatioita ohjelmissa

Kansantanssin sukupuolittuneisuus ja vaikutteet

Suomalainen kansantanssi pohjautuu pitkälti paritanssiin, joka itsessään on sukupuolittunutta. Pari muodostuu miehestä ja naisesta, joista molemmilla on tanssissa omat roolinsa. Sukupuoli tuotetaan otteilla, joissa mies kannattelee aina naisen kättä tai käsiä ja on tavallisesti parinsa vasemmalla puolella. Tanssiaskleet itsessään ovat harvemmin sukupuolittuneita, lukuunottamatta ripaskaa, joka perinteisesti on ollut miehen askel. Jotta pari kuitenkin pystyy tanssimaan yhdessä, on askeleet usein määritelty aloitettavaksi eri jaloilla, riippuen siitä onko kyseessä mies vai nainen.

Vaikka suomalainen kansantanssi pohjautuukin tähän tytön ja pojan väliseen paritanssiin, on kansantanssi jo pitkään naisistunut. Monet ryhmät ovatkin pelkästään tyttöryhmiä, ja myös sekaryhmissä tyttöjä on usein enemmän kuin poikia. Myös suurin osa kansantanssin ohjaajista tai opettajista on naisia. Uski toteaa myös kirjoituksessaan, että poikien saaminen mukaan toimintaan on helpompaa, jos samasta kaveriporukasta useampi aloittaa harrastuksen samaan aikaan tai luvassa on ulkomaanmatka. Yläkouluikään tultaessa poikien pitäminen mukana harrastuksessa on kuitenkin Uskin mukaan haasteellisempaa kuin tyttöjen. (Uski 1989, 8.)

Naisvoimistelu on jättänyt myös oman jälkensä suomalaiseen kansantanssiin, mikä näkyy erityisesti tytön tai naisen tanssissa ja sen liikekielessä. Tanssin tulee olla siveää, tarkkaa, täsmällistä ja naisellista, kuten Huuskonen luettelee naisvoimistelun perinteen vaikutusta. Esimerkiksi jalanojennukset ja sovinnaiset eleet ovat tulleet kansantanssin normistoon juuri tätä kautta. (Huuskonen 2001, 59–60.) Hoppu toteaa tämän olevan luonnollista, sillä kansantanssiharrastuksen pioneereissa on ollut useita voimistelunopettajia, kuten Anni

Collan, jotka ovat tuoneet kansantanssiin myös voimistelukuviota (Hoppu 1993, 51). Collan näki 1900-luvun alussa, että naisvoimistelun päämääränä oli naisen kehittyminen sopusuhtaiseksi ihmiseksi sekä ruumiiltaan ja sielultaan terveeksi (Sarje 2010, 2).

Sukupuolen tuottaminen lasten kansantanssiohjelmissa

Tässä osiossa käsittelen sukupuolen tuottamisen tapoja lasten kansantanssiohjelmissa niin tanssin kuin muidenkin tekijöiden kautta. Sukupuolta tuotetaan tanssissa monin eri tavoin: mm. käsien käyttö, otteet, pyöriminen, äänenkäyttö ja liikelaadun erot merkitsevät sukupuolta. Tämän lisäksi ulkoisilla tekijöillä, kuten puvustuksella tuotetaan sukupuolta. Myös tietyt tanssivuorot ja liikkeet sekä koreografian tarina tai tanssijoiden asemointi lavalla laittavat tanssijan tiettyyn sukupuolirooliin ja asemaan tanssissa. Poikien ja tyttöjen väliset erot tulevat esiin erityisesti vanhimpien sarjoissa, 10-vuotiaiden ja nuorempien sarjassa tanssijoiden välille harvoin tehdään eroa.

Ilmeisin sukupuolen merkittäjä on puvustus, jolla heti erotetaan kaksi sukupuolta toisistaan. Varsinkin perinteisessä kansantanssipuvustuksessa, olipa se sitten kansallispuvu, feresi tai muu vastaava, on tytöillä aina hame tai mekko, usein esiliina sekä päänauha. Päänauhan käyttö seuraakin perinteistä kansallispuvun käyttökaavaa, jossa tytöillä päähineenä käytetään päänauhaa, toisin kuin aikuisilla naisilla, joilla on länsisuomalaisissa puvuissa tanu tai tykki- eli koppamyssy ja karjalaisissa puvuissa esim. huntu, sorokka tai tanu (NS15). Näin päähine toimii samalla myös iän merkittäjänä. Kahdessa aineistoni ohjelmassa, jossa puvustuksessa oli käytetty muita vaatteita, sukupuolen merkitseminen vaateuksella ei ollut näin ilmiselvää (V38, V39).

Kädet ja niiden käyttö nousevat yhdeksi tärkeäksi sukupuolen tuottajaksi tanssissa. Kun tanssitaan yksin, ilman paria tai kun ei olla otteessa pariin, tyttöjen ja poikien käsien käyttö eroavat useassa kohtaa toisistaan. Pojilla kädet ovat tyypillisesti joko vyötäröllä tai nostettuina ylös (V3). Tytöillä puolestaan kädet ovat joko vyötäröllä tai sitten niillä

pidetään kiinni helmoista (V3, V23). Toisaalta esimerkiksi Motoran Kapsakoiden ohjelmassa ”Sinkka” on perusteltua nostaa välillä helmaa käsillä, sillä se tuo hameen alta jalat paremmin esiin. Kuitenkin ohjelmassa on selvä ero suorastaan huitovien poikien käsien ja sievästi helmoissa heiluvien tyttöjen käsien välillä. (V23.) Poikkeuksen tähän sääntöön tekevät Kipakka -ryhmän tanssijatytöt, jotka ohjelmassaan käyttävät käsiä hyvin perinteisesti miehekkäällä unkarilaiseen tanssiin viittaavalla tavalla ja aivan yhtenäisesti poikien kanssa (V14).

Otteet ovat myös mielenkiintoinen sukupuolen merkinnän muoto tanssissa. Perinteisesti miehen paikalla tanssivan tanssijan kädet kannattelevat naisen käsiä. Sekaryhmillä otteet seuraavatkin tätä kaavaa orjallisesti, joten kiinnitin huomiota siihen, millaisia oteratkaisuja tyttöryhmillä käytetään. Esiin nousi taipumus tai pyrkimys sukupuolettomuuteen tai tasa-arvoisuuteen kahden tytön välillä parissa: aineistossa käytettiin paljon sellaisia neutraaleja otteita, joissa sukupuolen merkitys on vähäinen tai olematon, kuten kädet käsissä, polskaote tai olkavarsiote (V6, V12, V19, V26).

Samalla tavoin kuin otteissa tyttöryhmien tanssissa käytetään myös toistoa tasapuolisuuden ja molempien tyttöyden todistajina (V6, V26). Esimerkiksi Annastiinat -ryhmän ohjelmassa ”Saatto” pyörinnässä tytön jalan yli käytettiin hyppäystä toisen tanssijan jalan ylitse. Koska perinteisesti poika on se, joka ojentaa jalan, jonka yli tyttö hyppää, toistettiin ohjelmassa hyppy niin, että toinenkin parin tytöistä pääsi hyppäämään jalan ylitse. (V6.)

Pyöriminen on selvä tyttöyden tuottamisen tapa tanssissa. Muistan myös itse kuulleen eräältä kansantanssinopettajalta, että sellainen tyttö on hyvä tanssija, joka osaa pyöriä hyvin. Huomioni kiinnittyikin erityisesti siihen, että tyttöryhmillä ohjelmissa on käytetty paljon erilaisia pyörintöjä (esim. V6). Erittäin näyttävä tyttöryhmän pyörintäkohta on Motoran Livakoiden ”Leidit landella” ohjelmassa, jossa 13-vuotiaat ja nuorempien sarjaan osallistuvan ryhmän tytöt pyörivät vinhaa yhtäaikaisesti viimeisen polkan lopussa (V26). Ehkä jopa yksinkertaisimmillaan sukupuoli tuotetaan paripyörinnässä, jossa tyttö pyöräytetään käden alta vaihdettaessa suuntaa tai lopetettaessa pyörintä. Tyttöjen käden alta

pyöräytyksiä on käytetty lähes poikkeuksetta myös omassa aineistossani. Mielenkiintoisen poikkeuksen tähän tekee Motoran Kapsakoiden ohjelma ”8”, jossa sukupuoliroolit kääntyvät lopussa pääläelleen, sillä lopun polkassa tytöt alkavatkin pyörittää poikia ja pojat luhistuvat yksi toisensa jälkeen lattialle hurjan pyörityksen tuloksena (V31).

Äänenkäyttö – niin tanssiessa kuin suullakin tuotettuna – on selvästi myös yksi sukupuolieron tuottaja. Tanssiessa tuotetut äänet ovat pääasiassa poikien tekemiä, ja vaikka kyseessä olisi jokin paritanssi, tytöt tekevät samanaikaisesti jotain muuta, mistä ääntä ei lähde. Esimerkiksi Minirimppa I:n ohjelmasta ”Komiasti” löytyy melko yleisesti käytetty sottiisivariaatio, jossa poika tekee eteenpäin liikkuvien vaihtoaskelten aikana läpsyjä tytön pyöriessä ympäri (V3). On myös erittäin tyypillistä, että suulla tuotetut äänet, erilaiset hihkaisut ja huudot, ovat poikien tuottamia (V4, V8, V27, V40). Joissain ohjelmissa pojat myös polkevat merkiksi tanssin vaiheista, mutta tytöt eivät (V29, V40).

Sukupuolta voidaan tuottaa tanssissa myös liikevoiman tai -laadun kautta niin, että vaikka tytöt ja pojat tekevät samaa askelta, se näyttää erilaiselta sen vuoksi, että pojat tekevät liikkeen isommin, äänekkäämmin ja voimakkaammin kuin tytöt. Esimerkiksi Rimpparemmen Juniorit -ryhmän kahdessa eri esityksessä on tällainen vuoro. Vuorossa sekä tytöt että pojat tanssivat kylkipolkkua niin, että tyttöjen kylkipolkassa korostuu tasahypyssä takimmainen jalka, kun puolestaan pojat polkevat tasahypyssä etummaista jalkaa niin, että se on heillä johtava tekijä (V9, V40). Kipakat -ryhmän ohjelmassa ”Tanssi poika, laula tyttö” pojat puolestaan polkevat jenkan perusaskelen ensimmäisen askeleen (V27). Myös Kallet ja Kaisat -ryhmän esityksessä ”Pyykkipäivä” liikelaadun erot tyttöjen ja poikien välillä ovat selvät (V29). Tyypillinen lopetus on myös Minirimppa I:n ohjelmassa ”Komiasti”, jossa tanssi Lappakatrilli loppuu siihen, että poika polkaisee ja pyöräyttää tytön kätensä ali (V3). Judith Lynne Hanna tutkiessaan Nigerianlaisia Ubakala -heimon tansseja huomasi samankaltaista jakoa. Naisten ja miesten tanssin välillä on suuri kontrasti liikemetaforissa: naisten tanssi esittää elämän luomista ja hoivaa, kun taas miesten tanssi tappavia sotureita. Miesten tanssissa oli voimakkaita suunnanmuutoksia, kehon asennot olivat vaihtelevia ja monimuotoisia, minkä lisäksi tanssi oli erittäin nopeaa ja

tilankäyttö laajaa. Naisten tanssi puolestaan oli tilallisesti hitaampaa ja rajoittuneempaa. (Hanna 1988, 78.)

Katrillien perinteiset maanitusvuorot sekä niihin liittyvät soolot toimivat myös sukupuolen ja sukupuolten välisten valta-asetelmien merkitsijöinä. Maanitusvuorossa poika saattaa parinsa vastapuolen pojan toiseen kainaloon ja esittää tämän jälkeen kolmikolle omat soolonsa, minkä jälkeen pari palaa taas omalle paikalleen. Tällaisessa maanitusvuorossa poika on aktiivinen toimija, tyttö puolestaan ei pääse lainkaan näyttämään omaa osaamistaan. Koreografioidussa tanssissa ei tyttö voi tehdä valintaa sen suhteen, milloin poika on näyttänyt riittävästi taitojaan tai osaako poika tanssia niin, että tyttö on tyytyväinen esitettyihin taitoihin ja palaa parinsa kanssa omalle paikalleen. Tällainen maanitusvuoro on esimerkiksi Villet ja Veerat -ryhmän ohjelmassa ”Annapas kun mie alotan” sekä Rimpparemmiin Junioreiden ohjelmassa ”Kimuralli”, joissa pojat tekevät taitavia ripaskasooloja vuoron aikana (V4, V9).

Nostoja käytetään lasten ohjelmissa suhteellisen vähän, mutta ne ovat yksi perinteisesti hyvin sukupuolitettuista tanssiliikkeistä. Vaikka nosto ei ole kummallekaan osapuolelle helppo, on noston aina näytettävä helpolta ja vaivattomalta. Nosto korostaakin nostajan, eli pojan voimaa ja puolestaan nostettavan tytön keveyttä. Nostoja on käytetty aineistossani yhteensä seitsemässä ohjelmassa (V8, V9, V10, V22, V23, V31, V38). Erityisen mielenkiintoinen sottiisivariaatio on Säpäkkäät -ryhmän esityksessä, jossa tyttö kierähtää pojan selän yli poikien ollessa piirissä kasvot keskustaan ja kumartuneina eteen, minkä jälkeen poika pyörähtää käden alitse (V10). Motoran Kapsakoiden ohjelman ”8” masurkassa on puolestaan kohta, jossa pojat kantavat tyttöjä reppuselässä ja tanssivat samaan aikaan, vaikka tämä onkin taidonnäyte pojilta, kuvaa tanssi enemmän tyttöjen valtaa suhteessa poikiin, kun tytöt voivat saada pojat toimimaan tahtonsa mukaisesti (V31). Poikkeuksellinen nosto on Motoran Livakoiden esityksessä ”Yökylässä”, jossa tytöt nostavat toisiaan: toinen tytöistä hyppää ja tarrautuu jaloillaan toisen tytön vyötärön ympärille ja levittää kätensä nostajatyttö alkaessa pyöriä vauhdikkaasti ympäri (V38). Livakoiden ohjelman nosto on kuitenkin täysin poikkeuksellinen taidonnäyte aineistossani,

mutta käy ehkä esimerkiksi siitä, että myös kansantanssiin on mahdollisesti tulossa monimuotoisempaa tyttöyden esittämistä.

Ohjelmien tarinat voivat myös asettaa tanssijoita erilaisiin sukupuolirooleihin ja ne useimmiten tukevat stereotyyppistä ja perinteistä sukupuolten välistä asemaa. Esimerkiksi Annastiinat -ryhmän ohjelmassa ”Saatto” tyttö jää kotiin kaipaamaan sotaan lähtevää poikaa, ja vaikka elämä jatkuukin, on poika aina tytön mielessä (V6). Myös Kallet ja Kaisat -ryhmän ohjelmassa ”Piiripolka” poikien mahtavuutta korostetaan laulun sanoissa, joissa lauletaan siitä, kuinka pojat ovat saaneet kyytiinsä nättejä tyttöjä, joita sittemmin pilkataan mäkättäviksi papukaijoiksi (V15). Ryhmän toisessa ohjelmassa ”Pyykkipäivä” puolestaan seurataan perinteistä työnjakoa: Pikku Lippareiden ohjelma ”Halitulihippa...” alkaa siten, että tytöt tanssivat ja pojat nuhikoivat (V18). Itselleni tulee tämän tanssin nuhikoivista pojista mieleen pohjalaisista miehistä viljelty stereotypia, jota pojat ohjelmassa osaltaan uudistavat tai seuraavat. Motoran Kapsakoiden ohjelmassa ”Sinkka” tytöt eivät puolestaan huoli rähinöiviä ja kopeloivia poikia ja suostuvat tanssiin vasta, kun pojat parantavat käytöstään (V23). Motoran Sähäköiden ohjelmassa ”Otto 1” esitettävän ohjaajaparin miehestä ja naisesta selvästi vanhempi on komentoja antava naisohjaaja (V17). Motoran Kapsakoiden ohjelmassa ”8” puolestaan annetaan alussa yleisön luulla, että pojat selailevat pornolehteä ja ihastelevat naisten muotoja (V31).

Koreografisilla valinnoilla, kuten sillä, ketä nostetaan esiin; kenelle annetaan tilaa tai miten tanssija sijoitetaan lavalle, uusinnetaan sukupuolten asemaa suhteessa toisiinsa. Esimerkiksi Motoran Kapsakoiden ohjelmassa on poikien ripaskasoolovuoro, jonka ajaksi tytöt siirtyvät sivuille. Näin kaikki huomio kiinnittyy poikiin, eikä tytöille anneta koreografiassa samankaltaista hetkeä taidonnäytteisiin ilman poikia. (V11.)

Siveät ja sievät tytöt

Kun esityksiä katsoo, on yksi tulkinta ilmeinen tyttöjen osalta. Tytöt esitetään yleensä ryhmänä kilttejä, viattomia, jopa vaatimattomia lapsia. Tyttöjen tanssia voi usein kuvata sanalla sievä. Tyttöjen rooliksi koituu usein tarinassa siveän tytön rooli, jossa tyttö kenties on petetty, mutta silti uskollinen.

Tytöt jäävät vanhaa aikaa kuvaavissa ohjelmissa usein aikakauden mukaiseen naisen asemaan. Esimerkiksi Pikku Lippareiden ohjelmassa ”Halitulhippa...” tytöt laulavat siitä, kuinka eivät lähde köyhän pojan mukaan, vaan vasta kun pojilla on tarjota tarpeeksi rahaa, he kelpaavat tytöille (V18).

Erilaisia stereotyyppioita naisesta vaalitaan myös ohjelmissa. Motoran Sähäköiden ohjelmassa ”Luokittelumatka” bussissa matkalla Tampereelle luokitteluihin yritetään katsoa videota, mutta tytöt eivät millään meinaa saada videota edes sisään nauhuriin, saati toimimaan, vaan lopulta erään pojan täytyy tulla laittamaan video päälle (V39). Tilanne lähenee miltei komiikkaa, ja vaikka se naurattaakin, uusintaa se stereotyyppiä tekniikan ja naisen yhteensopimattomuudesta.

Tyttöjen välisiä eroja on korostettu joissain ohjelmissa, vaikka nämäkin sukupuolen esittämisen tavat ovat melko stereotyyppisiin rooleihin palautuvia. Alavuden Likat -ryhmän esityksessä ”Huononlaanen kesä” tytöt esiintyvät sekä kauniina viettelijätyttöinä, jotka osaavat myös tanssia ronskimmin ja olla menevämpiä että sievistelijöinä, jotka puolestaan toteuttavat muuten tytöille perinteistä tanssijaroolia (V20). Vaikka myös kaikki naisten tanssi indonesialaisen Wayang Wong -ryhmän sisällä on erittäin hienostunutta, kuten suomalainenkin kansantanssi, Judith Lynne Hanna toteaa, että myös erilaisia naistyyppisiä on tunnistettavissa: ensimmäinen on nöyrä, ujo ja hiljainen; toinen on dynaamisempi, aktiivinen, emotionaalinen ja aggressiivinen. (Hanna 1988, 81–82.) Motoran Livakoiden ohjelmassa ”Leidit landella” ryhmä on puolestaan jakautunut maalla asuviin, työtä tekeviin

ja toimiviin tyttöihin sekä kaupungista tulleisiin leideihin, joille maaseudun työnteko on täysin vieras asia, ja joiden tanssikin on neitimäisempää kuin maalaissisartensa (V26).

Vanhimpien, 16-vuotiaiden ja nuorempien sarjassa esiintyy jo monimuotoisempaa tyttöyttä, ainakin tyttöryhmien osalta. Esimerkiksi Lakian likat -ryhmän ohjelman alun laulussa esitellään vahvat ja varmat tytöt, jotka alussa ehkä vielä kaipaavat poikia, mutta lopussa jo toteavat, että eivät poikia tarvitse tai ehkä haluakaan. Kuitenkin näidenkin itsenäisten tyttöjen siveyttä korostetaan. (V12.) Myös Lakian Likkojen toisessa esityksessä ”Huononlaanen kesä” toistuu sama idea: tytöt ovat selviytyjiä, jotka pärjäävät, vaikka poikia tulisi ja menisi. K&K -ryhmän esityksen ”Svengelska” lauluissa myös tuodaan esille se, etteivät tytöt kannu huolta, vaan ovat iloisia, vaikka heillä ei poikia olekaan (V19).

Muutamissa tyttöryhmien esityksissä tytöt irrottautuvat myös tanssillisesti perinteisestä sievästä ja pienestä tyttöjen tanssityylistä. Motoran Livakoiden ohjelmassa ”Yökylässä” tytöt suorastaan villiintyvät irrottelemaan viimeisessä polskassa. Tytöt rikkovat perinteisiä oletuksia ja aikaisemmissakin esimerkeissä esille tullutta tytön roolia, joka ehkä aiemmin on rajoittanut tyttöryhmiä. He liikkuvat voimakkaasti, tekevät nostoja, pitävät ääntä ja pyöriivät itsensä lopulta sekaisin (V38). Myös Lakian Likkojen ohjelmassa ”Huononlaanen kesä” tytöt revittelevät tanssissa ja haastavat kilpailussa toisiaan (V20.)

Sekaryhmissä tytöt usein jäävät perinteiseen tytön rooliin, mutta myös poikkeuksia löytyy. Esimerkiksi Kipakka -ryhmän ohjelmassa tytöt näyttäytyvät erittäin vahvoina toimijoina, joiden taitoja esitellään niin ensimmäisessä katrillissa kuin tyttö- ja poika porukoiden kilpailuvuorossakin, jossa tytöt toistavat poikien polut jopa vaikuttavammin kuin pojat tai eivät ainakaan häviä heille piiruakaan (V14). Tanssillisesti vaikuttava variaatio on Motoran Sähäköiden ohjelmassa ”Ongella”, jossa tytöt kietovat jenkkavariaatiossa pojan lakanaan ja täten hyppäävätkin kolmikön viejän rooliin, joka alunpitäen oli pojan tehtävä. Tytöt heittävät pojat piirin keskelle ja jatkavat tanssiaan poikien jäädessä hieman hämmästyneinä piirin keskelle seisoskelemaan. Samainen ohjelma päättyy siihen, että tytöt jättävät pojat vain haaveilemaan kanssakäymisestä tyttöjen kanssa (V28). Myös Kerot -ryhmän tytöt

saavat pojat kommennuksellaan taipumaan tahtoonsa ja tanssin lopussa parien välillä on jo herkkää halailua (V30).

Ihailut ja taitavat pojat

Pojat ovat ohjelmissa muun muassa veijarin, vikittelijän tai juomarin roolissa; pojat pilkkaavat tai kiusaavat tyttöjä sekä määräävät tanssista tai leikistä. Pojat ovat usein myös äänekkäitä ja näyttäviä lavalla.

Ohjelmien huumori rakentuu myös usein poikien ympärille. Kirjavien ”Kalena kannon nokassa” -ohjelmassa kaikki tytöt ovat ihastuneita samaan poikaan, jonka muut pojat sitten tyttöjen armoille heittävät (V22). Kallet ja Kaisat -ryhmän ohjelmassa ”Pyykkipäivä” pojat tanssivat keskenään katrillin, jonka huumori naurattaa yleisöä (V29). Myös Motoran Kapsakoiden ohjelma ”8” alkaa poikien tutkiessa ”pornolehteä”, joka sittemmin osoittautuu harmittomaksi soitinkuvastoksi (V31).

Poikien taidonnäytteet saavat paljon huomiota ohjelmissa. Näissä tilanteissa myös yleisö usein villiintyy, ja poikia voisikin usein luonnehtia yleisön suosikeiksi (V4, V8, V9, V10, V11, V16, V22, V23, V27, V28, V29, V30,). Motoran Kapsakoiden ohjelman katrillissa on poikien ripaskasoolo, jonka ajaksi tytöt on vielä sijoitettu lavan sivuille ja jolloin yleisö yltyy taputtamaan voimakkaasti (V11). Myös Motoran Sähäköiden ohjelmassa ”Ongella” on jenkka-ariaatio, jossa pojat tekevät kärrynpyöriä, mikä saa yleisön hullaantumaan (V28). Matit ja Maijat Juniorit -ryhmän esitys ”Naapurin poika” tuntuu olevan jopa kokonaan rakennettu poikien ympärille tyttöjen jäädessä selvästi paitsioon (V16).

Pojille annetaan koreografioissa usein tilaa myös ”olla poikia”. Esimerkiksi Matit ja Maijat Juniorit -ryhmän esitys alkaa poikien tanssilla, jossa pojat tappelevat tai kisailevat keskenään (V16). Pikku Lippareiden ohjelmassa ”Halitulihippa...” pojat käyttäyvät pohjalaisen miesstereotypian mukaisesti nujakoidessaan keskenään (V18). Myös Kipakat -

ryhmän esityksessä ”Tanssi poika, laula tyttö” on poikien tanssi: jenkassa pojat kisailevat keskenään siitä, kuka on taitavin tanssija (V27). Kimurantti -ryhmän ohjelmassa ”Välkkäri” pojat mittaavat myös taitojaan välitunnilla ja kysyvät toisiltaan ”No, osaatkos tämän?”, ja toisen tempun jälkeen pistävät aina paremmaksi (V37).

6.2 Ikäsarjat ja koreografioiden aihepiirit

Olen koonnut alla olevaan taulukkoon (Taulukko 5) kaikki ohjelmat ja sijoittanut ne kuuden eri teeman alle sekä merkinnyt ne ohjelmat, joissa teemaa tai mitään kantavaa ideaa ei ole. Teemoiksi olen nostanut seuraavat: leikki, pojat vs. tytöt, rakkaus/ihastuminen/pettymys, häät/naimisiin meno, arki/työt/koulu sekä tanssielämä.

Taulukko 5.

	10-v. ja nuor.	ohjelma(t)	13 -v. ja nuor.	ohjelma(t)	16 -v. ja nuor.	ohjelma(t)	kaikki yht.
Ei juonta	0		3	V3, V4, V27	2	V23, V30	5
Leikki	5	V1, V24, V25, V33, V35	1	V36			
Pojat vs tytöt	0		2	V5, V15	0		2
Rakkaus, ihastuminen ja pettymys	0		2	V16, V18	10	V6, V9, V10, V12, V14, V19, V22, V31, V32, V38	12
Häät, naimisiin meno	0		0		3	V8, V20, V40	3
Arki, työt, koulu	1	V34	4	V11, V26, V28, V37	2	V13, V29	7
Tanssielämä	0		1	V17	1	V39	2

Leikki-teeman alle olen valinnut ne ohjelmat, joissa leikki toimii kantavana elementtinä joko tanssissa tai tanssien rytmittäjänä. Monien tämän ryhmän ohjelmien nimetkin kuvaavat leikin merkitystä ohjelmassa, kuten ”Lystileikistä katrilliin”, ”Hei lystiä”, ”Kolmen kisa” ja ”Leikkirasia”. Kuten aiemmin käsitellessäni leikkejä ohjelmien osana olen todennut, leikki kuuluu selvästi 10-vuotiaiden ja nuorempien sarjan ohjelmiin, jotka ovatkin pääosin rakentuneet leikin ympärille. Ikä näkyy myös neuvotteluna siitä, mikä on millekin ikäryhmälle sopivaa – esimerkiksi kenelle leikki kuuluu (V34, V36). Kuiskaus -ryhmän esitys on jopa rakennettu tähän kysymykseen liittyen kahden eri ryhmän näkemyksen ympärille – toinen puoli haluaisi leikkiä, toisen puolen mielestä tämä on lapsellista, ja he puolestaan haluaisivat tanssia. Onneksi löytyy ryhmien yhteinen sävel, jossa sekä leikille että tanssille on lopulta tilaa (V36.).

Pojat vs tytöt -ryhmän esityksissä tytöt ja pojat toimivat omissa ryhmissään ja näiden välillä on jonkinlaista vastakkainasettelua. Tähän ryhmään sijoittamani kaksi ohjelmaa ovat molemmat 13-vuotiaiden ja nuorempien sarjan esityksiä. Molemmissa ohjelmissa on pelattu sillä, että toista sukupuolta edustava ryhmä ei vielä kiinnosta tai sen edustajien kanssa tanssitaan vielä hieman vastahakoisesti.

Rakkaus/ihastuminen/pettymys -teeman alle olen sijoittanut kaikki ne esitykset, joissa rakkaus, niin hyvässä kuin pahassakin, on kantavana teemana. Tämä teemaryhmä on selvästi suurin kaikista ja se on vanhimmille (13-vuotiaat ja nuoremmat sekä 16-vuotiaat ja nuoremmat) – niin seka- kuin tyttöryhmillekin – tyypillinen teema. Tyttöryhmillä rakkaudesta poikiin kerrotaan joko laulun, puheroolien tai rekvisiitan kautta: pojat tehdään jollain tapaa läsnäoleviksi tai osaksi tarinaa, vaikkei heitä lavalla näykään (mm. V38, V20, V19). Sekaryhmillä puolestaan tarinaa tuetaan samoin keinoin kuin tyttöryhmillä, mutta tarinan osapuolista molemmat ovat lavalla (mm. V37, V32, V28). Rakkaus on joka tapauksessa poikkeuksetta tytön ja pojan välinen, heteroseksuaalinen suhde. Matit ja Maijat Junioreiden ohjelmassa tytöt laulavat ihastuksestaan poikia kohtaan ja toivovat jo seurusteluakin, mutta pojat esitetään ohjelmassa vielä vain toistensa kanssa tappelevina koltiaisina (V16). Rakkautta ja ihastumisia sivutaan myös muihin teemoihin sijoittamissani

esityksissä, mutta olen sijoittanut ne toiseen ryhmään sen vuoksi, ettei rakkausteema ole niissä oleellisin. Esimerkiksi Motoran Sähäköiden ohjelmassa ”Ongella” poikien haaveet tytöistä toteutuvat vain unissa. (V28.)

Häät tai naimisiinmeno ovat teemana kolmessa aineistoni ohjelmassa. Kaksi näistä esityksistä on sekaryhmien ohjelmia, yksi tyttöryhmän, mutta kaikki ryhmät osallistuvat kuitenkin 16-vuotiaiden ja nuorempien sarjaan. Hääteeman käsittely tuntuu yllättävän luontevalta näiden nuorten kautta, vaikka tämän päivän maailmassa häät ovat nuorille varmasti vielä kaukainen asia. Miinat ja Manut -ryhmän ohjelmassa ”Travuska Jablitska” on käytetty Värttinän esittämää kappaletta *Travuska*, jossa lauletaan tytön naittamisesta ja siirtymisestä toiseen taloon, neidosta vaimoksi. Tanssi on toteutettu tukemaan tarinaa, sillä alussa tytöt tanssivat keskenään ikään kuin hyvästeiksi, minkä jälkeen kaikki tanssijat mutkittelevat ketjuissa. Tämä kuvaa mielestäni siirtymää toiseen taloon, sillä lopussa tyttö tanssiikin jo pojan kanssa. (V8.) Ohjelmassa ”Nuorehko” Rimpparemmen Juniorit kuvaavat karjalaisia häitä yhden parin kautta (V40). Lakian Likat -ryhmän ohjelmassa ”Huononlaanen kesä” solistityttö puolestaan haaveilee ensi kesän häistä, mutta kirje tuo tiedon pettymyksestä; huivi putoaa tytön kädestä, sillä häitä ei tulekaan. Tyttö kuitenkin päättää jatkaa eteenpäin piittaamatta tapahtuneesta. (V20.)

Arki, työt ja koulu -teemaryhmään olen sijoittanut ne ohjelmat, joissa käsitellään jollain tapaa työntekoa tai arjen elämää. Ohjelmien työt ovat maatalouden töitä tai askareita, joita tänä päivänä ei enää tehdä. Ainoastaan koulun arkea käsittelevät ohjelmat ovat kuvausta tämän päivän koulujen pihoilta. Motoran Kapsakoiden ohjelmassa pojat menevät kirveineen metsätöihin, kun tytöt suunnittelevat talonrakennusta ja tulevaisuuttaan (V11). Kiertuli -ryhmän esityksessä tytöt puolestaan tanssivat keskenään ja laulavat arjen töistä (V13). Motoran Livakoiden ohjelmassa ”Leidit landella” tehdään talikoiden kanssa heinätöitä, kun maalaisneidot opettavat kaupunkilaissariaan (V26). Motoran Sähäköiden ohjelmassa ”Ongella” ollaan myös arjen töissä: pojat kalastavat ja tytöt pesevät pyykkejä rannassa (V28). Samoin Kallet ja Kaisat -ryhmän tanssijat ovat pyykinpesu- ja metsätyöhommissa (V29.) Sekä Mattien ja Maijosen Minit 1 ohjelmassa ”Välitunti” että

Kimurantti -ryhmän esityksessä ”Välkkäri” leikitään ja tanssitaan koulun pihalla välitunnilla (V34, V37).

Kaksi esitystä olen sijoittanut teeman tanssielämä alle. Tanssielämällä tarkoitan kansantanssiharrastuksen eri puolia. Molemmat ovat saman ryhmän eri vuosina esittämiä esityksiä. Motoran Sähköiden ohjelma ”Otto 1” kertoo ulkomalaisille tanssifestivaaleille suuntaavan ryhmän esittelyvideon kuvauksista (V17). Toisessa ohjelmassa ”Luokittelumatka” puolestaan kerrotaan bussimatkasta Tampereen luokitteluihin (V39).

7. PERINNE JA TULEVAISUUS

7.1 Tulkintaa kansantanssin kehityksestä ja piirteistä

Kullan avain

Tarkkuus on noussut selkeästi yhdeksi kansantanssin ihanteeksi, mikä näkyy myös lasten kansantanssiryhmien luokittelujen kultasarjan ryhmien esityksissä. Kansantanssiryhmä ISOT Jyväskylästä olikin 1980-luvulta lähtien kuuluisa nimenomaan omaleimaisesta tanssityylistään, joka oli erittäin tarkkaa; tanssi hyvin hiottua ja kuviot symmetrisiä (Hoppu 1993, 51).

Antti Savilampi toteaa vuonna 1991 tehdyssä haastattelussa, että kansantanssiin tarvitaan esityksiä, jotka ovat laadukkaita. Laadukkuudella hän viittaa siihen, että esitykset koskettavat tai liikuttavat yleisöä ja ovat teknisesti taitavia. (Heikkilä 1991, 8-9.) Omassa aineistossani nämä kriteerit toteutuvat monien kultasarjaan luokiteltujen esitysten osalta. Yleisö reagoi selvästi esityksiin, ja erityisesti 16-vuotiaiden ja nuorempien sarjassa on myös liikuttavia teoksia. Kaikki kultasarjaan luokitellut ryhmät ja esitykset ovat tanssillisesti laadukkaita ja taitavia – liikuttavuuteen vaaditaan kuitenkin tämän lisäksi myös ilmaisua ja tarina. Tanssi itsessään voi ja saakin omassa aineistossani yleisön syttymään, silloin kun kaikki tekijät – tanssijat, tanssitaito sekä musiikki – täsmäävät.

Savilampi korostaa samaisessa haastattelussa myös esityskokonaisuuden huomioimista sekä tiimityön merkitystä: tanssin, musiikin, visuaalisuuden ja valojen tulee olla toisiaan tukevia ja loppuun asti mietittyjä, jotta esitys muodostuisi todella laadukkaaksi (Heikkilä 1991, 10.) Kansantanssi onkin saanut aivan uudenlaisia haasteita siirtyessään lavalle. Jokaisen luokitteluesityksen osalta on mahdotonta toteuttaa tällaista alusta asti yhdessä tehtävää suunnittelu- ja tiimityötä, mutta myös omassa aineistossani näkyy se, että teknisiä kysymyksiä ja lavan visuaalista ilmettä on selvästi mietitty. Tämä osoittaa koreografian taitoa antaa tanssille ja tarinalle parhaat mahdolliset olosuhteet tulla esiin. Savilampi

korostaa myös yleisön merkitystä: kun tanssi ja muusikot inspiroivat toisiaan syntyy jännite, jonka kolmantena osapuolena on yleisö (Heikkilä 1991, 10). Omankin aineistoni pohjalta näyttää siltä, että tällaisen kolmiyhteyden toimiessa esitys on usein luokiteltu kultasarjaan.

Kilpailun mielekkyys

Anna-Mari Huuskonen (2001, 61–62) toteaa, että Suomen Kansantanssin Ystävät (SKY) sanoutui irti omien katselmustensa kilpailutilanteesta, sillä niissä ryhmille ei anneta luokituksia. Ryhmien esityksiä seuraa kuitenkin tuomaristo, joka antaa palautetta ja arvioi ryhmän suoritusta. SKY onkin halunnut korostaa kansantanssin aitoa luonnetta, joka ei ole vain huippujen näyttämötanssia, vaan kaikenikäisten ja -kokoisten tanssijoiden yhdessä tekemistä. SKY:n tavoitteet katselmuksille ovat samat kuin Kalevan Nuorten Liitollakin: tukea katselmusten kautta kansantanssin kehitystä ja nostaa sen tasoa sekä katsastaa sopivia ryhmiä ulkomaisiin edustustehtäviin.

Oman näkemykseni mukaan myös Kalevan Nuorten Liiton luokitteluissa samankaltainen asenne on alkanut näkyä yhä enemmän, sillä esimerkiksi ollessani seuraamassa vuoden 2010 luokitteluja huomasin, että tuomaristosta puhuttiin arviointiraatina, mikä korostaakin sen tehtävää nimenomaan palautteen-, eikä niinkään luokitustenantajana. Kalevan Nuorten Liitto on kuitenkin pitänyt kiinni luokittelujärjestelmästä, mikä oman kokemukseni mukaan ylläpitää ryhmien välistä kilpailutilannetta, vaikkakin myös tällaista luokittelujen kilpailuaspektia on liiton taholta selvästi pyritty minimoimaan. Vaikka olen kuullut monien ohjaajien puhuvan ryhmilleen siitä, kuinka luokitteluun osallistuminen, muiden ryhmien näkeminen ja arvokkaan palautteen saaminen on luokitteluissa tärkeintä, olen myös havainnut, että ryhmien jäsenille luokitustulos on usein vähintäänkin yhtä tärkeä osa luokitteluja, jos ei tärkein. Aikuisten toimista huolimatta tuntuu siis siltä, etteivät lapset noin vain osaa unohtaa kilpailuaspektia luokitteluissa tai irrottautua siitä.

Parviainen (1996, 232) toteaakin artikkelissaan, että kilpaileminen ja omien suoritusten vertaaminen muihin ei toki ole uutta tanssissa, mutta varsinaiset kilpailut ovat varsin uusi ilmiö tanssin alalla. Parviainen keskittyy tarkastelussaan erityisesti balettikenttään, jolla kilpailut on suunnattu aloitteleville tanssijoille ja kilpailujen perusteena käytetään esiintymismahdollisuuksien tarjoamista nuorille tanssijoille. Myös Antti Savilampi toteaa artikkelissaan, että aikuistenkin kansantanssiryhmien luokitteluissa on ollut havaittavissa ryhmien välistä kyräilyä ainakin 1990-luvulla (Savilampi 1994, 45).

Onko kilpailussa sitten mitään mieltä? On mahdollista, että niillä seuroilla tai ryhmillä – olivatpa ne sitten lasten tai aikuisten – joilla kansantanssitoiminta on siinä mielessä tavoitteellista, että ryhmien halutaan olevan valtakunnallisesti hyviä tai menestyneitä, luokitusten saaminen voi toimia tärkeänä mittarina oman tason selvittämisessä. Tällaiset ryhmät käyttävät myös rohkeasti saamiaan meriittejä ja tunnustuksia mainonnassaan tai tiedotuksessaan, mikä tietysti antaa myös kansantanssiyleisön ulkopuolisille ihmisille vakuuttavan kuvan ryhmän taitotasosta ja osaamisesta. Näille ryhmille tason ylläpitäminen vuodesta toiseen voi olla miltei välttämättömyys ja heikompi sijoittuminen luokitteluissa kovakin pettymys tai todellinen pysäytys, joka antaa aihetta miettiä, mikä toiminnassa on mennyt pieleen tai miksei toivottuun tulokseen olla päästy. Myös seuroissa, joissa ryhmät ovat menestyneet vuodesta toiseen, kilpailutilanne voi luoda myös omanlaisensa noidankehän seuran sisälle, sillä yksikään ryhmä ei varmasti halua suoriutua huonommin kuin edeltäjänsä tai muut seuran ryhmät, vaan pikemminkin paremmin. Tällainen kaksoiskilpailutilanne, jossa ryhmä kilpailee luokitteluissa sekä oman sarjansa että seuransa muiden ryhmien kanssa, on oletettavasti olemassa useammassa maamme seurassa.

On kuitenkin mielenkiintoista, että tanssi on kilpailun myötä saanut urheilulle tyypillisiä piirteitä. Huolimatta siitä, että malli tanssikilpailuihin on haettu urheilusta, ei tanssia voida mitata samalla tavoin kuin urheilusuoriusta, sillä paremmuus, etevyys ja lahjakkuus ovat tanssissa aina tulkinnanvaraisia (Parviainen 1996, 232).

Luokittelut tuovat kansantanssiin myös vallankäytön aspektin, sillä monilla valinnoilla ohjataan kansantanssia tiettyyn suuntaan. Antti Savilampi kritisoi Kaustisen kansanmusiikkifestivaalia sen aikanaan tekemistä valinnoista nostaa tietynlaista kansantanssia esiin. Hänen mukaansa festivaaleilla on suuri merkitys kansantanssin julkisuuskuvan luomisessa yleisölle. Tämän takia on erityisen tärkeää, että festivaaleilla on tarjolla laadukasta kansantanssia. (Heikkilä 1991, 10.) Luokittelujen yhtenä tavoitteena onkin kartoittaa ryhmiä esiintymistehtäviin erilaisille festivaaleille, milloin toteutetaan Savilammenkin edellyttämää linjaa, jonka mukaan taitavat ryhmät pääsevät suuren yleisön eteen ja laadukas kansantanssi täyttää niin kotimaiset kuin ulkomaisetkin festivaaliareenat.

Parviainen muistuttaa kuitenkin artikkelissaan, että kun taiteentekijöitä arvotetaan paremmuusjärjestykseen, on kysymys aina myös vallankäytöstä. On tärkeää pohtia myös sitä, ketkä ovat päättämässä paremmuusjärjestyksestä. (Parviainen 1996, 233.) Kalevan Nuorten lasten kansantanssiryhmien luokittelujen tuomaristossa on perinteisesti istunut kansantanssin ammattilaisia, opettajia ja koreografeja. Vuonna 2008 konserttien arviointiin pääsivät mukaan myös lapset itse. Erillinen lapsiraati arvioi tuolloin uuden käytännön mukaisesti esityksiä tanhutosujen määrän avulla, eli sen mukaan, miten paljon raadin jäsenet pitivät mistäkin esityksestä. On mielestäni tärkeää, että myös tämänkaltaiselle vertaispalautteelle annetaan mahdollisuus ja lasten oma ääni saa kuuluvuutta aikuisten määrittelemissä tuloksissa. On myös mielenkiintoista, etteivät kaikki lapsiraadin jäsenet ainakaan vuonna 2010 olleet itse kansantanssin harrastajia.

Perinteisen ja uuden kansantanssin suhde

Kansantanssipiireissäkin perinteisen ja uuden kansantanssin välillä on ollut vastakkainasettelua. Rikastettua, uutta kansantanssia, jota ei ole pidetty enää perinteisenä suomalaisena kansantanssina, ei aiemmin oltu kovinkaan halukkaita viemään ainakaan Suomen rajojen ulkopuolelle edustamaan suomalaisuutta. Karlbergin haastatteleva Bergholm kertoo haastattelussa myös, että jotkut festivaalit eivät ole olleet tyytyväisiä

kansantanssiryhmiin, jotka eivät ole esittäneet perinteistä suomalaista kansantanssia. (Karlberg 1993, 18.) Tällä hetkellä suurimmalla osalla ryhmistä on kuitenkin ohjelmistossaan sekä uutta että perinteistä kansantanssia. Monet ryhmät esittävät varmasti luokitteluohjelmiaan myös ulkomailla, mikä omalta osaltaan vie uutta kansantanssia maailmalle. Mielestäni edellä mainitsemani kaltaista vastakkainasettelua ei enää nykyisin ole ja kaikenlaiselle kansantanssille on maassamme tilaa. On hienoa näyttää kansainvälisilläkin areenoilla totuus siitä, mitä suomalainen kansantanssi tänä päivänä on ja miten se elää ja muokkautuu. Bergholm toteaaakin haastattelussa, että Suomi on uuden kansantanssin tuottamisen pioneerimaa, sillä muualla Euroopassa tällaista ei tehdä. Poikkeuksia ovat kuitenkin entiset sosialistimaat (Karlberg 1993, 18).

On mielenkiintoista, että Kalevan Nuorten Liiton lasten kansantanssiryhmien luokittelusäännöissä sanotaan, että “Luokitteluohjelman tulee olla suomalaisen perinteen pohjalle rakennettu ohjelmakokonaisuus”. Luokitteluohjelman ei siis tarvitse olla perinteistä kansantanssia, vaan ainoastaan tästä perinteestä lähtevää. (NS4.) Suomen Kansantanssin Ystävien (SKY) luokitteluissa perinteinen ja uusi, koreografioitu kansantanssi on pidetty tiukasti erillään. Suurin osa ryhmistä osallistuu perinteiseen sarjaan, ja vain nuorisoikäiset ryhmät osallistuvat automaattisesti molempiin sarjoihin. (NS13.) Joka tapauksessa ohjelmakokonaisuuksienkin, sikermien, luominen on suhteellisen nuori ilmiö (Hoppu 1993, 51).

Petri Hoppu (1993, 51) kiteyttää mielestäni perinteisen ja uuden kansantanssin suhteen hyvin kirjoittaessaan, ettei kansantanssiyleisön ulkopuolinen ihminen välttämättä edes huomaa eroa näiden kahden linjan välillä, sillä ne eivät kuitenkaan ole niin kaukana toisistaan. Molemmissa käytetään hyväksi kansanperinteen elementtejä, vaikkakin eri tavoin, mutta molemmat on kuitenkin yhtäläillä irrotettu perinteestä ja alkuperäisestä rahvaan tanssista. Kaikki kansantanssin harrastus- ja esitystoiminta muodostaa aivan oman tanssilajinsa.

Tauno Häkkinen kirjoittaa, että jo 1990-luvun puolivälissä aikuisten kansantanssiryhmien luokitteluissa on ollut nähtävissä koreografioiden aihepiirien moninaistuminen (Häkkinen 1994, 50–51). Lasten kansantanssiryhmien luokitteluissa teemat ovat 2000-luvulla olleet myös moninaiset, ja yhä enemmäkoreografioiden aiheita otetaan myös lasten omasta elämästä sekä muista nykyajan ilmiöistä. Rakkaus, ihastumiset ja kaikki siihen liittyvä näyttää kuitenkin pysyttelevän edelleen kärkiaiheena vanhimmilla, kun taas lasten ohjelmat perustuvat leikin ja tanssin yhdistämiseen.

Paikallisuus ja oma perinne osa ryhmien identiteettiä ja kansantanssia

Alueellisuutta, ryhmien erityisyyttä ja oman perinnealueen tanssiperinteen esilletuomista sekä kehittämistä arvostetaan selvästi kansantanssipiireissä, mikä näkyy myös lasten ryhmien luokitteluissa. Jo 1990-luvulla Jukka Heinämäki totesi haastattelussa, että oli ilokseen voinut huomata kansantanssin kehityksen myötä syntyneen erilaisia ryhmiä, jotka eivät kaikki olekaan täysin samanlaisia, vaan joilla kullakin on oma tyylinsä ja tapansa tehdä kansantanssia. (Heikkilä 1992, 46).

Lasten kansantanssiryhmien luokitteluissa 2000-luvulla menestynein seura Nuorisoseura Matora on pitkään ollut tunnettu nimenomaan karjalaisen tanssin esittäjänä. Matora on pitkään tehnyt myös yhteistyötä itäkarjalaisten ryhmien ja koreografioiden kanssa. (Hoppu 1993, 51.) Myös omassa aineistossani näkyy Motoran omaleimainen karjalaistyyli, ja ryhmässä monesti vierailleen koreografian Nikolay Vahterovin teos erottuu selvästi muiden koreografioiden töistä (V23).

Myös muilla ryhmillä oman perinteen esille tuominen näkyy tanssissa. Hoppu toteaa artikkelissaan, että kaustislaiset ovat etuoikeutetussa asemassa siinä, että heillä on tietynlainen kulttuuriperintö takanaan (Hoppu 1993, 52). Oman aineistonikin kaustislainen ryhmä jatkaa sitä hyödyntäen keskipohjalaista tanssiperinnettä sekä Kaustisen kansanmusiikkijuhlillakin tunnetuksi tullutta pelimannimusiikin paikallista asemaa. 2000-

luvulla Alavuden Nuorisoseuran pohjalaisuudessaan sekä Jutaringin ryhmien lappilaista perinnettä hyödyntävät esitykset nousevat Motoran lisäksi esiin oman perinteensä esille tuomisessa.

Draamallisuus ja ilmaisu osana kansantanssia

Kansantanssi on muuttunut estraditaiteeksi, joka tuo sen parissa toimiville, niin itse tanssijoille, ohjaajille kuin koreografeillekin, aivan uudenlaisia haasteita. Heinämäki toteaa haastattelussaan, että ollakseen estraditaidetta kansantanssi etsii usein malleja klassisesta tanssista. Hänen mukaansa olisi kuitenkin suotavampaa, että kansantanssiin otettaisiin vaikutteita teatterin puolelta. (Heikkilä 1992, 47.) Uusi kansantanssi onkin ottanut mallia muualta juuri rikastaakseen esityksiään (Karlberg 1993, 18).

Hoppu nostaa artikkelissaan esiin Hollolasta kotoisin olevan Matit ja Maijat -ryhmän, joka 1990-luvun alussa oli yksi Suomen ilmaisuvoimaisimmista kansantanssiryhmistä. Hoppu kiittelee ryhmän ohjaajaa Aimo Hentistä siitä, että tämä on antanut yksilöiden nousta esiin ryhmästä ja tehdä tanssia persoonallisella tavalla. Toinen ryhmä, jota Hoppu pitää esimerkillisenä, on Kantavarvas, joka on yhdistänyt omissa tanssiteoksissaan tanssia, musiikkia ja draamaa. (Hoppu 1993, 51–52.) Myös omassa aineistossani näkyy tämä ilmaisullisuuden ja persoonallisen tanssityylin nousu kansantanssin keskiöön. Ryhmä ei ole vain yhtenäinen massa, vaan siitä halutaan nostaa esiin persoonia. Oman persoonan esiintuominen tanssissa on kuitenkin haasteellista, ja parhaiten tämä alkaa näkyä lasten luokitteluissa vasta 16-vuotiaiden ja nuorempien sarjan esityksissä. Tässä vaiheessa moni alkaa löytää omaa tanssijuuttaan. Tanssijan projekti tai tanssijan tie merkitsee juuri sitä, että tanssija alkaa tehdä yksilöllisiä valintoja. Parviainen muistuttaa, että kulttuuri ja tanssitraditio ovat aina yksittäistä tanssijaa vanhempia ja tanssitraditio – tanssin siirtyminen sukupolvelta toiselle – kuljettaa mukanaan käsityksiä tanssista. Tästä huolimatta tanssijalla voi olla myös yksilöllisiä päämääriä ja tavoitteita. Hän voi luoda uusia merkityksiä,

tekemisen tapoja ja kommunikaatioita; ja mikä tärkeintä, jopa muuttaa tanssin tradition käytäntöjä. (Parviainen 1996, 238.)

Tanssiin liittyy aina myös tulkinta. Petri Hoppua siteeratakseni:

”Tanssi muuttuu jatkuvasti. Jokainen tanssija tavallaan luo tanssin uudestaan omalla tulkinnallaan. Vähitellen siihen tulee uusia aineksia ja toisia jää pois. --- Tanssi ei suinkaan välity ”aitona” menneiltä sukupolvilta nykyisille, vaan kaikki tähän välitysketjuun osallistuvat tuovat siihen tietyn panoksen.--- Kun uskalletaan myöntää se, että tulkinta on aina olennainen osa myös kansantanssia, saavutetaan tietty vapaus tehdä ihmisen näköistä tanssia. ---- Kansantanssi on aitoa vain silloin, kun tanssijat esittävät sellaista, jossa he ovat täysillä mukana ja joka on todella heidän näköistään.” (Hoppu 1994, 48–49.)

Lasten kansantanssissa tämä Hopun peräänkuuluttama aitous on vieläkin ongelmallisempaa, sillä lapsi on harvoin täysillä mukana sellaisessa toiminnassa, joka ei tunnu omalta. Ehkä juuri tästä syystä myös lasten kansantanssissa voitaisiin antaa enemmän tilaa lasten omalle tanssille ja näkemykselle; jotta kansantanssi ei olisi pelkkää aikuisten sanelemaa kulttuuria lapsille, vaan lähempänä aitoa lasten kulttuuria.

Lasten kansantanssiohjelmista löytyi yllättävänkin paljon humoristisia elementtejä, jotka liittyvät selvästi draamallisuuden lisääntymiseen kansantanssissa. Matit ja Maijat -ryhmä tunnettiin 1990-luvulla sen hauskoista esityksistä (Heikkilä 1993, 46). Voi olla, että tämä yksi merkittävimmistä kansantanssiryhmistä on jättänyt oman jälkensä uuden kansantanssin koreografioihin. Arvioidessaan aikuisten kansantanssiryhmien luokitteluja Antti Savilampi korostaa myös dramaturgian merkitystä siinä, minkälainen on kiinnostava ohjelma, sillä tarina antaa mahdollisuuden kokonaisvaltaisempaan ilmaisuun (Savilampi 1994, 44). Joka tapauksessa on selvää, että 2000-luvun kansantanssikoreografeilla on osaamista myös draaman saralla, ja tämä dramaturgian ihanne on siirtynyt aikuisten esityksistä myös lasten kansantanssiin. Erityisesti Nuorisoseura Motoran tanssinopettaja ja koreografi Tiina Mensosen koreografiat nousevat esiin oman aineistoni ohjelmien joukosta, mielestäni sen vuoksi, että niissä tarina on kannettu taidokkaasti loppuun asti.

Sukupuolen representaatiot kiinni traditiassa

Kehon ulkomuotoon kohdistuvat vaatimukset kuuluvat tanssiin. Länsimaiseen tanssiin, erityisesti balettiin, on sisäänrakennettu kehon ulkoisiin ominaisuuksiin liittyviä vaatimuksia. Erityisesti baletti-instituution projektiio pitää sisällään nuoruuden vaatimuksen: täydellisen kehon ja hoikkkuuden, jopa laihuuden, ideaalin. (Parviainen 1996, 243.) Kansantanssiyhteisö ei mielestäni ylläpidä baletti-instituutioon verrattavaa kehon ulkomuodon vaadetta, ainakaan jos ajatellaan kansantanssikenttää laajemmin. Kuitenkin lasten kansantanssiryhmien luokittelujen kultasarjaryhmät näyttävät toistavan tätä samaa baletin asettamaa vaatimusta, vaikka ikäkysymys ei tanssijoiden kohdalla vielä olekaan ajankohtainen.

7.2 Tulevaisuuden pohdintaa

Lasten kansantanssin arvostus on nousussa ja sitä halutaan selvästi kehittää edelleen. Hoppu (1993, 53). nostaa esiin erityisesti Saarenkylän Nuorisoseuran esimerkillisenä lasten kansantanssin kehittäjänä, mutta tällä hetkellä esimerkillisiä toimijoita löytyy jo useammaltakin taholta

Kansantanssiryhmät ovat perinteisesti ja vanhan ihanteen mukaisesti olleet suuria (Heikkilä 1992, 47.) Näyttäisi kuitenkin siltä, että nykyisin lasten luokitteluissakin harvinainen näky on esimerkiksi kahdeksan sekaparin ryhmä, jossa on yhteensä 16 tanssijaa. Monissa ryhmissä on vain 10–16 tanssijaa, ja vanhan ihanteen mukaiset yli 20 tanssijan ryhmät ovat harvassa. Tilat luovat myös omat rajoitteensa tanssille. Luokittelut on perinteisesti järjestetty Tampereella Pispalan Sottiisin yhteydessä Sampolan koulun salissa ja pohjoisessa joko Rovaniemen Lappia -talolla tai Oulussa, ja tilojen mahdollisuudet ovat olleet osallistujien tiedossa. Suuret ryhmät kärsivät lavan pienuudesta, sillä jos koko ryhmä on yhtä aikaa lavalla, lavakuva muuttuu suttuiseksi ja ahtaaksi. Suurten ryhmien kohdalla koreografilta vaaditaankin taitoa osata käyttää vain osaa tanssijoista kerrallaan lavalla, mikä palvelee paremmin estradia ja katsojaa. Aineistoni suurten ryhmien osalta näin on tehtykin.

Kansantanssin harrastustoiminta on Suomessa ollut aina hyvin järjestölähtöistä. Kuten aikaisemmin olen esitellytkin, Suomessa on useita eri järjestöjä, jotka kaikki vievät kansantanssitoimintaa eteenpäin omilla saroillaan. Jukka Heinämäki pitää hyvänä tällaista tilannetta, jossa yksi ainoa järjestö ei hallitse koko kenttää (Heikkilä 1992, 47). On totta, että eri järjestöillä on omia tavoitteitaan kansantanssiin ja sen harrastustoimintaan liittyen. Vastikään koottu ja aloitettu kaikkien toimivien järjestöjen yhteinen kansantanssin ohjaajakoulutus tuo kuitenkin yhteen näiden eri järjestöjen toimijoita, ja on mielenkiintoista seurata, minkälainen vaikutus koulutuksella on järjestöjen lähentymiselle. Oman kokemukseni mukaisesti ohjaajuus ja tapa tehdä kansantanssia muodostuu suuremmasta ja pidemmästä kansantanssiperinteen sekä tekemistapojen omaksumisesta. Ohjaajakoulutus puolestaan antaa lisäresursseja, keinoja ja kontakteja ohjaajana toimimiseen.

1990-luvulla kansantanssissa alkoi selkeä uusiutumisen ja avautumisen aikakausi (Heikkilä 1992, 47). Antti Savilampi toteaa myös eräässä haastattelussa, että 1990-luvulla on ollut vallalla vääränlainen aidon ja alkuperäisen ihannoiti, sillä rohkeilla kokeiluilla voi joskus olla huonojakin seurauksia, mutta hänen mukaansa tämä voi kuitenkin olla jonkin uuden alku (Heikkilä 1991, 8). Myös omassa aineistossani näkyy kansantanssin muutos ja kokeilullisuus, vaikka näyttääkin, ettei lasten kansantanssi tai ainakaan luokittelumateriaali sisällä niin rajuja rajojen kokeiluja kuin aikuisten kansantanssi. Oman aineistoni, eli kultasarjaan luokiteltujen ryhmien tyyli ja tekeminen eivät herätä ainakaan itsessäni kysymystä siitä, voiko niitä kutsua kansantanssiksi. Silti voidaan sanoa, että lasten kansantanssissakin näkyvät monet uudet tuulet, kuten draamallisuus, estraditaiteen tuomat ulottuvuudet, huumori sekä erilaisilla tekijöillä leikittely ja niiden sekoittaminen. Kuitenkin ollessani seuraamassa vuoden 2010 luokitteluja Tampereella yllätyin siitä, kuinka perinteistä kansantanssia ryhmien ohjelmistot sisälsivät. Vain harvalla oli käytössä juoneen perustuva ohjelmakokonaisuus, toisin kuin oman aineistoni ryhmillä. Monet kultasarjaan luokitellut ryhmät pärjäsivät myös erilaisilla tanssisikermillä, vaikka oma esioletukseni oli, että nuorisoseuroissa ollaan menossa siihen suuntaan, että ohjelmakokonaisuudella on koko ajan enemmän merkitystä. Näin ei siis kuitenkaan näyttäisi olevan, vaan taitavalla

tanssillakin on asemansa myös nuorisoseuroissa, eikä draamallisuutta välttämättä edes vaadita.

Kansantanssi-perinne on siis koko ajan vahvasti elossa ja muutoksen tilassa. Antti Savilampi kiteyttää asian sanomalla, että kansantanssiopuksiin, kuten Tanhuvakkaan, on hyvä suhtautua kuin arkistomuistiinpanoihin: niistä on hyvä ottaa virikkeitä, mutta tärkeintä on muistaa, että elävä perinne on aina ollut muuntautuvaa ja näiden muistiinpanojen antamaa kuvaa monin kertaan vivahteikkaampaa (Heikkilä 1991, 8). Monelle tanssijalle uusi tuotettu materiaali onkin kiinnostavampaa. On tärkeää, että kuka tahansa voi antaa oman tulkintansa kansantanssista tekemällä uutta koreografiaa, ja lisäksi luoda uutta, persoonallista ja koko kansantanssin kenttää eteenpäin vievää materiaalia.

On mielenkiintoista, että perinteistä kansantanssia kritisoidaan sen yksipuolisesta ja valinnoilla tuotetusta ilmeestä, kun uusi kansantanssi on samaan tapaan muodostettua. Tätä uutta ”oikeanlaista” ja laadukasta kansantanssia nostetaan esille monin eri tavoin tuottamaan kuvaa tämän päivän kansantanssista, vaikka totuus on aina laajempi ja monimuotoisempi kuin tuo haluttu julkisuuskuva.

Jotta kansantanssi voisi tulla laajemman yleisön tietoisuuteen ja enemmän esille, on sen päästävä irti sitä seuraavasta julkisuuskuvasta, toteaa Antti Savilampi (Heikkilä 1991, 10). Savilampea itseään voidaankin pitää yhtenä uuden kansantanssin huomattavimpana puolestapuhujana (Hoppu 1993, 51). Aikaa on kulunut miltei 20 vuotta ja tuntuu, ettei tuo julkisuuskuva edelleenkään ole muuttunut, sillä suurelle yleisölle kansantanssi on edelleen tanhua ja negatiivissävytteinen kuva leijuu pilven lailla kansantanssin yllä. Savilammen kanssa olen yhtä mieltä siitä, että julkisuuskuvalla on tehtävä jotakin ja hän toteaa, että kansantanssin huiput ovat avainasemassa tämän julkisuuskuvan muuttamisessa (Heikkilä 1991, 10).

Pari vuotta myöhemmin Savilampi korostaa myös, että kansantanssin tekijöiden tulisi kysyä itseltään, kenelle he tanssia oikein tekevät. Jos kansantanssia tehdään suurelle

yleisölle, on Savilammen mukaan otettava huomioon sen toiveet uusista rohkeista aiheista ja tulkinnoista. (Savilampi 1994, 45.) Erityisesti lasten kansantanssilla näen tässä suuren merkityksen. Jos taitavat lasten kansantanssiryhmät pääsevät esiintymään ikäisilleen, on se tärkeää kahdestakin syystä. Ensinnäkin se tukee lasten harrastusta niin, ettei negatiivissävytteinen julkisuuskuva johda harrastuksen päättymiseen ja toiseksi yleisö näkee sen, että jo lasten parissa tehdään paljon hienoa ja viihdyttävää kansantanssia, jota yleisön on mukava seurata. Yhden esityksen näkeminen voi johtaa mukaan toimintaan lähtemiseen tai siihen, että joskus myöhemminkin tulee yleisöön seuraamaan esityksiä.

Petri Hoppu kirjoittaa vuonna 1993 julkaistussa artikkelissaan kansantanssin muutosten nopeudesta ja siitä, kuinka kansantanssiin saadaan koko ajan uusia virtauksia, mikä saattaa jopa aiheuttaa pelokkuutta ja siten myös vastustusta joissakin ihmisissä. (Hoppu 1993, 53). On mielenkiintoista, että miltei 20 vuotta sitten kirjoitetussa artikkelissa on esitelty joitakin ajan tärkeimpiä kansantanssitoimijoita ja -ryhmiä Suomessa, ja niistä monet ovat edelleen yhtä tärkeitä. Hollolan Ns, Matit ja Maijat, ISOT, iisalmelaiset, Matora, Saarenkylän Ns sekä Rimpparemmi ovat tuttuja nimiä myös omassa aineistossani. Rinnalle ovat nousseet ainakin oman aineistoni perusteella Alavuden Nuorisoseura ja Nuorisoseura Rajan Nuoret sekä muita seuroja. On hienoa, että näissä seuroissa lapset jatkavat aikuisten ryhmien aloittamaa kansantanssiperinnettä, jokainen ryhmä omalla tavallaan. Lasten kansantanssitoimintaan selvästi panostetaan tänä päivänä.

7.3 Tutkimustulosten yhteenvetoa - lasten kansantanssin olemus

Tutkimukseni tarkoituksena oli tarkastella, millaista on kultaryhmien eli parhaimmiston 2000-luvun alun lasten kansantanssi nuorisoseuroissa. Minua kiinnosti erityisesti lasten kansantanssiohjelmistojen rakentuminen, juoni ja niissä käytetyt elementit sekä se, miten ikä tähän kaikkeen vaikuttaa sekä millaisia sukupuolen representaatioita lasten kansantanssi välittää. Koska rajasin aineistoni koskemaan vain kultasarjaan luokiteltuja ryhmiä, kuvastavat aineistoni ryhmät myös nuorisoseuroissa ihailtua tai arvostettua lasten

kansantanssia. Luokitteluihin osallistui käsittelemänäni ajanjaksona 2000–2008 yhteensä 179 esitystä, joista kultasarjaan on luokiteltu 40. Näistä tutkimukseni aineistossa oli mukana kuitenkin vain 37.

Juoni näyttää olevan tärkeä tekijä useassa lasten kansantanssiohjelmassa, ja tällöin tanssi on sidottu johonkin viitekehykseen. Tanssi tarvitsee kuitenkin tuekseen useitakin elementtejä, joilla juonta voidaan ilmaista. Käytetyimpiä keinoja ovat vuorosanat, rekvisiitta, puvustus sekä laulu tai loru ja sen kertoma tarina. Vuorosanoilla johdatetaan katsoja ohjelman tarinaan, kuljetaan juonta eteenpäin tai ilmoitetaan, mikä tanssi tai leikki on seuraavana vuorossa. Rekvisiitta voi olla ohjelman ydin; se voi tukea ohjelman teemaa; sillä voidaan merkitä henkilöä tai osaa ryhmästä; sillä voidaan antaa selitys varsinaisen tanssin ulkopuolelle jääville tanssijoille lavalla, ja toisaalta rekvisiittalla merkitään myös sukupuolta. Puvustuksena on käytetty paljon kansallispukuja ja monesti esitettävän ohjelman perinne tai ryhmän omat juuret määräävät myös puvustuksen. Sillä voidaan myös jakaa ryhmää osiin ja tukea juonta. Vuonna 2008 aihepiirit oli usein otettu nykypäivän ilmiöistä, joten uudetkin teemat ovat saaneet jalansijaa perinteisten ja menneen ajan esitysten rinnalla. Kokosin analyysissäni ohjelmat kuuden eri teeman alle, joita ovat leikki, pojat vs. tytöt, rakkaus/ihastuminen/pettymys, häät/naimisiin meno, arki/työt/koulu sekä tanssielämä. Etenkin vanhimmille (13-vuotiaat ja nuoremmat sekä 16-vuotiaat ja nuoremmat) niin seka- kuin tyttöryhmillekin teemaryhmistä selvästi suurin on rakkaus.

Lasten kansantanssiohjelmat rakentuvat kahdesta viiten tanssista. 10-vuotiaiden ja nuorempien sarjassa tansseja on kaksi tai kolme ja vanhempien ikäsarjojen ohjelmissa kolmesta viiteen. Katrilleja on aineistossani käytetty selvästi eniten, mikä kertoo karjalaisen tanssiperinteen suosiosta. Myös polkkaa, polskaa ja jenkkaa oli käytetty ohjelmissa usein. 10-vuotiaiden ja nuorempien sarjan ohjelmat koostuvat usein perinteisistä tansseista ja ne on tyypillisesti sidottu yhteen erilaisilla leikeillä. 13-vuotiaiden ja nuorempien ikäsarjassa ohjelma puolestaan koostuu useammasta tanssista ja mukana on yleensä laulua. 16-vuotiaiden ja nuorempien sarjassa ohjelmissa on tanssia, osaamista esitetään monipuolisesti

ja teknisten haasteiden lisäksi myös ohjelman tulkinta tuo erilaisia haasteita kuin nuoremmilla.

Lasten kansantanssiohjelmien rakenne-elementeiksi olen nostanut soolot, musiikin, rytmit, laulun, leikin, lorut ja kansantanssiohjelmien huumorin. Karjalaiseen tanssiperinteeseen soolot kuuluvat lähes poikkeuksetta, mutta myös muissa tansseissa on käytetty sooloja. Aineistossani on jopa muutama kokonainen soolotanssi. Solisteilla voi olla näkyvä rooli läpi ohjelman. Ohjelmissa on käytetty sekä poikien ja tyttöjen sooloja että parisooloja. Musiikilla on nähdäkseni hyvin merkittävä rooli. Erityisiä mahdollisuuksia ryhmälle antaa säestävä bändi, jonka kanssa tanssilla ja tanssijoilla on parhaimmillaan toimiva yhteys. Musiikillisesta osaamisesta tärkeimmät osoitukset tanssijoilta ovat erilaiset rytmit, usein joko poluin tai läpsytyksin tuotettuina, sekä laulu, joka näyttäisi kuuluvan jopa miltei pakollisena elementtinä ohjelmiin ainakin nuorempien sarjoissa. Leikit ja lorut ovat myös tärkeitä elementtejä etenkin nuorempien sarjoissa, ja ohjelmissa onkin käytetty hyväksi monenlaista leikkiperinnettä. Lasten kansantanssiohjelmien huumori kiinnitti huomioni yleisön reaktioiden myötä. Yllätyksellisyys, esimerkiksi sukupuoliroolien kääntäminen, on selvästi käytetyin huumorin keino ohjelmissa.

Koska suomalainen kansantanssi pohjautuu pitkälti paritanssiin, on se jo lähtökohtaisesti hyvin sukupuolittunutta. Naisvoimistelun vaikutus näkyy erityisesti naisen tanssissa ja sen liikekielessä. Analyysini mukaan sukupuolta tuotetaan tanssissa käsien käytön, otteiden, pyörimisen, äänenkäytön ja liikelaadun erojen, tanssivuorojen sekä liikkeiden kautta. Tämän lisäksi ulkoisilla tekijöillä kuten puvustuksella ja koreografian tarinalla sekä tanssijoiden asemoinnilla tuotetaan sukupuolta ja sukupuolten välistä asemaa. Poikien ja tyttöjen väliset erot tulevat esiin erityisesti vanhimpien sarjoissa, 10-vuotiaiden ja nuorempien sarjassa tanssijoiden välille harvoin tehdään eroa. Tyttöryhmillä tanssista välittyy pyrkimys sukupuolettomuuteen tai tasa-arvoisuuteen kahden tytön välillä parin tanssissa. Tytöt esitetään yleensä ryhmänä kilttejä, viattomia, jopa vaatimattomia lapsia, jotka tanssivat sievästi. Kuitenkin muutamat ohjelmat antavat tilaa monimuotoisemmallekin tyttöydelle. Pojat puolestaan saavat monesti esityksissä johtajan

roolin, poikien tanssilliselle osaamiselle annetaan selvästi enemmän tilaa ja aikaa kuin tyttöjen, ja ”pojat ovat poikia” -asenne näkyy myös lasten kansantanssiohjelmissa.

Hyvä lasten kansantanssi nuorisoseuroissa näyttää siis rakentuvan kansantanssiohjelmasta, jossa on jokin kantava idea ja jonka eri elementit tukevat toisiaan. Hyvässä ohjelmassa on mahdollisesti hyödynnetty omaa perinnettä ja siinä draamallisuus sekä tanssijoiden ilmaisu ovat sellaisia vahvoja tekijöitä, jotka sytyttävät myös yleisön. Lasten kansantanssiohjelmien koreografioissa on joka tapauksessa hyödynnetty paljon luovuutta, mikä tulee ilmi koreografioiden aihepiireissä, tanssillisissa ratkaisuissa sekä eri elementtien hyödyntämisessä. Erityisesti juonellisuus näyttää olevan tärkeä tekijä lasten kansantanssissa, mikä tuo ohjelmiin myös erilaisia juonta tukevia elementtejä, kuten muun muassa rekvisiittaa. Lasten kansantanssiohjelmien taso ja viihdyttävyyden aste ovat nuorisoseuroissa aineistoni perusteella todella korkealla, ja kymmenen vuoden tarkastelujaksollani taso on pysynyt koko ajan suhteellisen samankaltaisena, tai se on jopa kehittynyt uusien avausten myötä. Tämä viittaisi siihen, että jatkossakin lasten kansantanssiohjelmien laatuun panostetaan. Lasten omaa osallisuutta ohjelmien valmistuksessa voisi toki hyödyntää jatkossa nykyistä enemmän. Joka tapauksessa lasten kansantanssi on toimiva esimerkki ja osoitus sovelletun perinteen muodoista nyky maailmassa. Kansantanssi elää koko ajan, ja lapsille tai lasten kanssa tehtynä se tuo yhtälöön vielä omat lisänsä, joita olen tutkimuksessani pyrkinyt nostamaan esiin. Lasten kansantanssi on hieno ja elävä estaraditanssin muoto.

LÄHDELUETTELO

Ala-Könni, Erkki 1956, *Die Polska – Tänze in Finland*. Eine ethno-musikologische Untersuchung. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

Aronen, Juha-Matti 2003, Kangasalan tanssit yleisön perinteenä. – Helena Saarikoski (toim.), *Tanssi tanssi. Kulttuureja ja tulkintoja*, 91–116. Tietolipas 186. Helsinki: SKS.

Bergholm, Kari 1977, Esittämisen ongelmia. – Pirkko-Liisa Rausmaa, Esko Rausmaa (toim.), *Tanhuvakka: Suuri suomalainen kansantanssikirja*, 35–37. Porvoo: WSOY.

Ehn, Billy & Löfgren, Orvar 2001, *Kulturanalyser*. Malmö: Gleerups Utbildning AB.

Fabian, Johannes & de Rooij, Vincent 2008, Ethnography. – Tony Bennett & John Frow (eds.), *The SAGE handbook of cultural analysis*, 613-631. Los Angeles (Calif.) ; London: SAGE Publications.

Hanna, Judith Lynne 1987, *To dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hanna, Judith Lynne 1988, *Dance, Sex and Dominance: Sign of Identity, Dominance, Defiance and Desire*. Chicago: The University of Chicago Press.

Heikkilä, Johannes 1992, Kantavarpaasta kannukset. – *Uusi kansanmusiikki* 2/92, 46–47.

Heikkilä, Martti 1991, Tanssijat haastetaan tunnelista lavalle. – *Uusi kansanmusiikki* 6/1991, 8-10.

Heikkilä, Martti 1993, Matit ja Maijat – Nuoruuden hurmaa Hollolasta. - *Uusi kansanmusiikki* 6/1993, 46-47.

Heimo, Miia-Johanna 2001, *Tanssiva poika*. Julkaisematon pro gradu – tutkielma. Joensuun yliopisto.

Honko, Lauri 1990, Folkloreprosessi. - *Sananjalka: Suomen Kielen Seuran vuosikirja* 32 93–121. Turku: Suomen kielen seura.

Hoppu, Petri 1993, Kansantanssiharrastus Suomessa ja nuorisoseurajärjestössä – Vanhat perinteet ja uudet tuulet. – *Uusi kansanmusiikki* 6/1993, 50-53.

Hoppu, Petri 1994, Tulkinta kuuluu tanssiin. – *Uusi kansanmusiikki* 1/1994, 48–49.

Hoppu, Petri 1999, *Symbolien ja sanattomuuden tanssi – Menuetti Suomessa 1700 -luvulta nykyaikaan*. Helsinki: SKS.

Hoppu, Petri 2003, Tanssintutkimus tienhaarassa. – Helena Saarikoski (toim.), *Tanssi tanssi. Kulttuureja ja tulkintoja*, 19–51. Tietolipas 186. Helsinki: SKS.

Hoppu, Petri 2006, Tanssi. - Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Lepistö, Hannu Saha, Simo Westerholm (toim.), *Suomen musiikin historia – Kansanmusiikki*, 340–371. Porvoo: WSOY.

Hughes-Freeland, Felicia 1999, Dance on Film: Strategy and Serendipity. – Theresa J. Buckland (eds.), *Dance in the Field – Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, 111-122. New York: Palgrave Macmillan.

Huuskonen, Anna-Mari 2001, *Kansantanssi – Aatteena ja ajanvietteenä*. Helsinki: Kärkipaino Oy.

Häkkinen, Tauno 1994, Kansantanssi kehittyi, hiljalleen. – *Uusi kansanmusiikki* 2/1994, 50–51.

Karlberg, Peter 1993, Maailmantanssi ei innosta pitkän linjan miestä. – *Uusi kansanmusiikki*, 4/1993, 18-19.

Knuuttila, Seppo 1989, Perinne-esiintyjä Pohjois-Karjalassa. - Seppo Knuuttila, Pekka Laaksonen (toim.), *Runon ja rajan teillä*, 217–242. KV 68. Helsinki: SKS.

Knuuttila, Seppo 1992, *Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksena*. Helsinki: SKS.

Knuuttila, Simo 1983, Tanssiperinne ja tulkinta. – Päivyt Niemeläinen (toim.), *Suomalainen kansantanssi*, 9-17. Helsinki: Otava.

Koiranen, Antti (toim.) 1996, *Kansantanssi tutkimuskohteena*. TUTKIVI (Tampereen yliopiston Virtain kulttuurintutkimusaseman raportteja) 9.

Koiranen, Antti (toim.) 1999, *Kansantanssin tutkimus: arkistot menetelmät, teorian*. TUTKIVI (Tampereen yliopiston Virtain kulttuurintutkimusaseman raportteja) 22.

Koiranen, Antti (toim.) 2000, *Kansantanssin koulutusta ja tutkimusta Suomessa ja Virossa*. TUTKIVI (Tampereen yliopiston Virtain kulttuurintutkimusaseman raportteja) 32.

Koivunen, Anu 1996, Sorto. – Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, 35–75. Tampere: Vastapaino.

Koivunen, Anu 2004, Mihin katse kohdistuu. Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio. – Marianne Liljeström (toim.), *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*, 228–251. Tampere: Vastapaino.

Kurkela, Vesa 1989, *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Laiho, Marja 1989, Tanhuharrastus kulttuuriperinteen siirtäjänä. - Korhonen Riitta, Uski Raija (toim.), *Tanssiperinne elää – Varhaisnuoret kansantanssin ja kansanperinteenharrastajina*, 15–29. Kansantanssinuorten Liitto r.y.

Lappalainen, Sirpa 2007, Johdanto. Mikä ihmeen etnografia?. – Sirpa Lappalainen, Pirkko Hynninen, Tarja Kankkunen, Elina Lahelma & Tarja Tolonen (toim.), *Etnografia metodologiana. Lähtökohtana koulutuksen tutkimus*. 9-14. Tampere: Vastapaino.

Liljeström, Marianne 2004, Feministinen metodologia – mitä se on?. – Marianne Liljeström (toim.), *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. 9-21. Tampere: Vastapaino.

Lönnqvist, Bo 1983, Kansantanssi ja puvut. – Päivyt Niemeläinen (toim.), *Suomalainen kansantanssi*, 52–63. Helsinki: Otava.

Miettinen, Eeva-Mari 2005, *Kasvatusta ja kilpailua Kalevan Nuorten Liiton kansantanssiluokitteluissa*. Julkaisematon kulttuurialan opinnäytetyö. Oulun seudun Ammattikorkeakoulu.

Mulari, Pirjetta 1998, Suomalainen kansantanssi nykyajassa – Ajatuksia kansantanssista ja sen tutkimuksesta. – Aino Sarje, Ulla Halonen, Päivi Pakkanen (toim.), *Kirjoituksia koreografiasta*, 213–226. Tanssintutkimuksen vuosikirja 2. Mikkeli: Taiteenkeskustoimikunta.

Niemeläinen, Päivyt 1983, Suomalainen kansantanssi. – Päivyt Niemeläinen (toim.), *Suomalainen kansantanssi*, 19–46. Helsinki: Otava.

Nieminen, Pipsa 1996, Kansantanssija – erilainen tanssija. - Antti Koironen (toim.), *Kansantanssi tutkimuskohteena*, 17–38. TUTKIVI (Tampereen yliopiston Virtain kulttuurintutkimusaseman raportteja) 9.

Nieminen, Pipsa 1998, *Four Dance Subcultures – A Study of Non-Professional Dancers' Socialization, Participation Motives, Attitudes and Stereotypes*. Lievestuore: Jyväskylän yliopisto.

Nuutinen, Liisa 2005, *Suomalainen kansantanssi kulttuurisena ilmiönä*. Joensuu: Joensuun yliopisto (Kasvatustieteiden tiedekunnan opetusmonisteita N:o 41).

Näre, Sari 1992: Liisa Älä! Älä! –maassa. – Sari Näre & Jaana Lähteenmaa (toim.), *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*, 25-36. SKS: Helsinki.

Parviainen, Jaana 1994, *Tanssi ihmisten eksistenssissä – Filosofien tutkielma tanssista*. FIFTY 51. Tampere: Tampereen yliopiston liikunnan filosofian tutkimusyksikkö.

Parviainen, Jaana 1996: Taidetanssi-instituutio ja nuori tanssija. – Leena Suurpää & Pia Aaltojärvi (toim.), *Näin nuoret. näkökulmia nuoruuden kulttuureihin*, 230–251. SKS: Helsinki.

Pirhonen, Reetta-Kaisa 2000, *Esittävän kansantanssin kehitys 1990-l.: esimerkkinä Pispalan Sottiisin kansantanssiaiheiset koreografiakilpailut*. Julkaisematon kulttuurialan opinnäytetyö. Oulun seudun Ammattikorkeakoulu.

Pirinen, Marika 2003, *Kansantanssia, tanhua vai kansantanhua: kansantanssijoiden käsityksiä kansantanssista ja tanhusta*. Julkaisematon kulttuurialan opinnäytetyö. Oulun seudun Ammattikorkeakoulu.

Rausmaa, Pirkko-Liisa & Rausmaa, Esko (toim.) 1977, *Tanhuvakka: Suuri suomalainen kansantanssikirja*. Porvoo: WSOY.

Saarikoski, Helena (toim.) 2003, *Tanssi tanssi: Kulttuureja ja tulkintoja*. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Salmi-Nikander, Kirsti; Tuomaala, Saara & Tähtinen, Juhani 2009, Lapsuuden tutkimuksen monet ja monitieteiset kasvot. – *Kasvatus ja Aika* 3/2009. Kasvatuksen historian verkosto. 19.10.2010. [URL: http://www.kasvatus-ja-aika.fi/dokumentit/paakirjoitus_2610091711.pdf]

Sarje, Aino 1992, *Tanssin henki*. Tampere: Tamperepaino Oy.

Sarje, Aino 1994, *Kahdeksankymmentäluvun suomalaisten taidetanssinäkemyksien taideteoreettista tarkastelua*. Helsinki: Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos.

Sarje, Aino 2010, Naisvoimisteluskupolvien ihanteet aikansa kasvatuskulttuurin heijastumina. – *Kasvatus & Aika* 2/2010. Kasvatuksen historian verkosto. 19.10.2010 [URL: http://www.kasvatus-ja-aika.fi/site/index.php?lan=1&page_id=267]

Savilampi, Antti 1994, Kansantanssijat kisoissa. Luokittelutapahtumien satoa. – *Uusi kansanmusiikki* 2/1994, 44–45.

Tarkka, Lotte 1989, Karjalan kuvaus kansallisena retoriikkana: ajatuksia karelianismin etnografisesta asetelmasta. – Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka (toim.), *Runon ja rajan teillä*, 243–266. Kalevalaseuran vuosikirja 68. Helsinki: SKS.

Tenhunen, Anna-Liisa 2006, *Itkuvirren kolme elämää*. Helsinki: SKS.

Timonen, Eija 2005, *Perinteestä mediavirtaan. Kansanperinteen muuntuminen arkistomuistiinpanoista lastenkulttuuriksi*. Tietolipas 209. Helsinki: SKS.

Uski, Raija 1989, Kansantanssi varhaisnuorten harrastuksena. - Korhonen Riitta, Uski Raija (toim.), *Tanssiperinne elää – Varhaisnuoret kansantanssin ja kansanperinteenharrastajina*, 7-14. Kansantanssinuorten Liitto r.y.

Valling, Marja 1998, *Kansantanssin uusi sukupolvi*. Julkaisematon perinteentutkimuksen proseminaaritutkielma. Joensuun yliopisto. Suomen kieli ja kulttuuritieteet.

Virtanen, Leea 1999, *Suomalainen kansanperinne*. Helsinki: SKS.

Välipakka, Inka 2003, *Tanssien sanat. Representoiva koreografia, eletty keh ja naistanssi*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Ylönen, Maarit E. 2004, *Sanaton dialogi – Tanssi ruumiillisena tietona*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

INTERNET-LÄHTEET:

NS1: Oulun Seudun Ammattikorkeakoulu:

http://www.oamk.fi/opiskelijalle/rakenne/opinto-opas/koulutusohjelmat/?sivu=k_kuvaus&lv=s2008&id=53 (tark. 23.1.2009)

NS2: Tampereen konservatorio:

<http://www.tampereenkonservatorio.fi/index.php?main=39> (tark. 23.1.2009)

NS3: Lapin Urheiluopisto:

<http://www.santasport.fi/?Deptid=12509> (tark. 23.1.2009)

NS4: Luokittelusäännöt 2008:

http://www.nuorisoseurat.fi/modules/ContentExpress/img_repository/KNluokittelusaannot2008.pdf (tark. 23.1.2009)

NS5: Nuorisoseurat:

<http://www.nuorisoseurat.fi/> (tark. 29.1.2009)

NS6: Finlex, laki taiteenperusopetuksesta:

<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1998/19980633> (tark. 19.1.2010)

NS7: Finlex, asetus taiteen perusopetuksesta:

<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1998/19980813> (19.1.2010)

NS8: Suomalaisen Kansantanssin Ystävät ry:

<http://www.kansantanssinyst.fi/> (tark. 20.1.2010)

NS9: Suomen Setlementtiliitto ry:

http://www.setlementti.fi/setlementtiliitto_ry (tark. 20.1.2010)

NS10: Finlands Svenska Folkdansring r.f.

<http://www.folkdans.fi/start/fsf/> (tark. 20.1.2010)

NS11: Nuorisoseura Motoran taiteen perusopetuksen kansantanssin opetussuunnitelma

<http://www.motora.fi/OPS/OPS.htm> (tark. 20.1.2010)

NS12: Häidenvietto Karjalan runomailla

<http://www.kalevalaseura.fi/kaku/sivu.php?n=p1a5&s=p1a5s2&h=hp1a5&f=fp1s> (tark. 16.6.2010)

NS13: Setlementtinuorten kansantanssiluokittelujen säännöt

<http://www.setlementtinuoret.fi/index.phtml?s=116> (tark. 16.6.2010)

NS14: Vuoden kansantanssiyhtye 2008 Motora:

<http://motora.fi/?p=289> (tark. 29.6.2010)

NS15: Kansallispuvun käyttöohje:

<http://www.craftmuseum.fi/kansallispukukeskus/kayttoohje.htm> (tark 9.8.2010)

AINEISTOLUETTELO:

- V1. 2000 Minirimppa III (Rimpparemmi) 8-10 –V SEKARYHMÄT
V2. 2000 Lakian likat (Alavuden Ns) 10-13 –V TYTTÖRYHMÄT (EI MUKANA AINEISTOSSA)
V3. 2000 Minirimppa I (Rimpparemmi) 10-13 –V SEKAPARIT
V4. 2000 Villet ja Veerat (Hollolan Ns) 10-13 –V SEKAPARIT
V5. 2000 Puukstavit (Kaustisen Ns) 10-13 –V SEKAPARIT
V6. 2000 Annastiinat (Hollolan Ns) 13-16 –V TYTTÖRYHMÄT
V7. 2000 Isottaret (ISOn Tanhuujat) 13-16 –V TYTTÖRYHMÄT (EI MUKANA AINEISTOSSA)
V8. 2000 Miinat ja Manut (Hollolan Ns) 13-16 –V SEKARYHMÄT
V9. 2000 Rimpparemmiin juniorit (Rimpparemmi) 13-16 –V SEKAPARIT
V10. 2000 Säpäkkäät (Saarenkylän Ns) 13-16 –V SEKAPARIT
V11. 2002 Motoran Kapsakat (Nuorisoseura Motora) 10-13 –V SEKAPARIT
V12. 2002 Lakian Likat (Alavuden Nuorisoseura) 13-16 –V TYTTÖRYHMÄT
V13. 2002 Kiertuli (Kuopion Tanhuujat) 13-16 –V TYTTÖRYHMÄT
V14. 2002 Kipakka (Ulmalan Nuorisoseura) 13-16 –V SEKAPARIT
V15. 2004 Kallet ja Kaisat (Hollolan Ns) 10-13 –V SEKAPARIT
V16. 2004 Matit ja Maijat Juniorit (Matit ja Maijat) 10-13 –V SEKAPARIT
V17. 2004 Motoran Sähäkät (Ns Motora) 10-13 –V SEKAPARIT
V18. 2004 Pikku-Lipparit (Alavuden Ns) 10-13 –V SEKAPARIT
V19. 2004 K&K (Ns Rajan Nuoret) 13-16 –V TYTTÖRYHMÄT
V20. 2004 Lakian likat (Alavuden Ns) 13-16 –V TYTTÖRYHMÄT
V21. 2004 Juniorit (Rimpparemmi) 13-16 –V SEKAPARIT (EI MUKANA AINEISTOSSA)
V22. 2004 Kirjavat (Ns Rajan Nuoret) 13-16 –V SEKAPARIT
V23. 2004 Motoran Kapsakat (Ns Motora) 13-16 –V SEKAPARIT
V24. 2006 Fesukkaat (Honkalammen Ns) 8-10 –V TYTTÖRYHMÄT
V25. 2006 Kapsakat (Parkanon Ns) 8-10 –V SEKARYHMÄT
V26. 2006 Motoran Livakat (Ns Motora) 10-13 –V TYTTÖRYHMÄT
V27. 2006 Kipakat (Parkanon Ns) 10-13 –V SEKAPARIT
V28. 2006 Motoran Sähäkät (Ns Motora) 10-13 –V SEKAPARIT
V29. 2006 Kallet ja Kaisat (Hollolan Ns) 13-16 –V SEKAPARIT
V30. 2006 Kerot (Jutarinki) 13-16 –V SEKAPARIT
V31. 2006 Motoran Kapsakat (Ns Motora) 13-16 –V SEKAPARIT
V32. 2006 Pikku-Lipparit (Alavuden Ns) 13-16 –V SEKAPARIT
V33. 2008 Raika (Kinnulan Nuorisoseura) 8-10 –V TYTTÖRYHMÄT
V34. 2008 Mattien ja Maijojen Minit1 (Matit ja Maijat Ry) 8-10 –V SEKAPARIT
V35. 2008 Minirimppa III (Lapin läänin kansantanssiyhtye ry) 8-10 –V SEKARYHMÄT
V36. 2008 Kuiskaus (Nuorisoseura Rajan Nuoret) 10-13 –V TYTTÖRYHMÄT
V37. 2008 Kimurantti (Nuorisoseura Rajan Nuoret) 10-13 –V SEKARYHMÄT
V38. 2008 Motoran Livakat (Ns Motora) 13-16 –V TYTTÖRYHMÄT
V39. 2008 Motoran Sähäkät (Ns Motora) 13-16 –V SEKARYHMÄT
V40. 2008 Rimpparemmiin juniorit (Lapin läänin kansantanssiyhtye ry) 13-16 –V SEKARYHMÄT

Liite 1. Tanssetnografian nelikenttä

<p>1. Lasten kansantanssin esittävyys ja juonellisuus</p> <ul style="list-style-type: none">-mistä aineksista juoni tulee-miten juoni tehdään näkyväksi – rekvisiitan käyttö, puvustus jne.-mitä teemoja – ks. IKÄ!!!-miten esitetään? –roolihaamot?	<p>2. Sukupuolen representaatiot tanssissa</p> <ul style="list-style-type: none">-miten sukupuolta tuotetaan vs. häivytetään joko itse tanssissa tai muutoin?-millä keinoin sukupuolta määritellään?-minkälaisia sukupuolen esittämisen tapoja käytetään?-minkälainen 'tyttöys' tansseista välittyy – eroavia/tätä risteäviä?-entä minkälainen 'poikuus'?-seksuaalisuus? heteroseksuaalisuuden normatiivisuus?
<p>3. Ikäsarjat</p> <ul style="list-style-type: none">-mikä on ominaista kullekin ikäsarjalle? löytyykö yhdistäviä tekijöitä?-Erilaiset vaatimustasot-Koreografioiden aihepiirit	<p>4. Ohjelmakokonaisuuden muoto ja tanssit</p> <ul style="list-style-type: none">-miten ohjelmat rakentuvat-mitä tansseja samassa ohjelmassa – seuraako kaavaa-mitä elementtejä ohjelmissa käytetään – leikki, laulu, loru-kansantanssikoreografia – perinteinen tanssisikermä

