

PETRI HOPPU

## Kansantanssintutkimus – hyväksymistä vai hyväksikäyttöä?

Kansantanssintutkimus ei voi yleillä pitkillä ja tunnetuilla perinteillä missään päin maailmaa, vaikka kiinnostus kansantansseja kohtaan on lähes yhtä vanhaa kuin kansanrunoutta ja kansanmusiikkia kohtaan.<sup>1</sup> Kansallisten tanssien eli tanssiperinteen kansalliseksi katsottujen representaatioiden esittämisestä on tietoja jo 1700-luvulta. Tuolloin Kööpenhaminan kuninkaallisen baletin italialaissyntyinen balettimestari Vincenzo Galeotti loi eri kansallisuuksien stereotyyppisiä tanssi- ja luonteenpiirteitä yhdistelevän baletin *Amors og Balletmesterens Luner*.<sup>2</sup> Kansantanssien harrastus- ja esitystoiminnan synty sekä kansallisten tanssirepertuaarien luominen liittyvät kuitenkin voimakkaasti 1800-luvun ja 1900-luvun alun nationalistiseen idealismiin, jossa keskeisenä tavoitteena oli nostaa esiin kansallisia symboleja ja vahvistaa kansakunnan yhtenäisyyttä. Toisaalta kansantanssitoimintaan liittyi jo varhain valistuksellinen ulottuvuus, jossa oli keskeisenä kansan sivistäminen ja kasvattaminen. Näiden ilmiöiden taustalla oli valikoitumis- ja suodattumisprosessi, jossa sekalaisen ja suorastaan kaoottisenkin aineiston pohjalta rakennettiin kansallinen tanssirepertuaari.<sup>3</sup>

Kansantanssintutkimus kietoutui aina 1980-luvulle asti kansantanssitoimintaan kaikkialla Euroopassa. Keruuseen painottunut tutkimustoiminta toi uutta aineistoa kansantanssiryhmien käyttöön, mutta sitä ei läheskään aina hyväksytty sellaisenaan. Kansallisuuden, moralismin ja klassisen esteettisyyden ihanteet olivat kansantanssiliikkeissä voimakkaita, ja kansantanssirepertuaari piti muokata näihin ihanteisiin sopivaksi. Dokumentoiduista tansseista valikoitiin sivistyneistön näkemysten mukaiset parhaat osat, jotka puolestaan jalostettiin esteettisesti ja moraalisesti sopivaan muotoon.<sup>4</sup> Piti keksiä aidolta tuntuva perinne, jotta se täyttäisi kansallisuuden vaatimukset ja jotta se saattaisi symbolisesti legitimoida kansakunnan olemassaolon.<sup>5</sup>

Vaikka kansantanssintutkimus alkoi toisen maailmansodan jälkeen jossain määrin ottaa etäisyyttä klassiseen estetiikkaan pohjautuvaan äärikansalliseen eetokseen ja paikal-

1 Kansantanssit voivat viitata sekä tanssiperinteeseen että kansantanssien harrastus- ja esitystoimintaan. Tässä artikkelissa käsitellään lähinnä jälkimmäisiä mutta myös näiden ilmiöiden välisiä suhteita.

2 Fiskvik & Bakka 2008.

3 Hoppu 2011, 27–28.

4 Hoppu 2007.

5 Hobsbawm 1983, 270–272.

liset tyylit ja variaatiot alkoivat nousta tutkimuksen keskiöön, tanssien kytkeminen kansallisuuteen säilyi pitkään. Vasta 1990-luvulta lähtien tutkimus alkoi suhtautua kriittisesti kansallisuusajatteluun ja sen myötä myös niihin ongelmiin, joita nationalismi aiheutti erityisesti suhteessa etnisiin vähemmistöihin ja näiden tanssiperinteisiin. Samalla keskustelu suuntautui kohti kulttuurisen hyväksikäytön mutta myös hyväksymisen käsitteitä.

## Kansantanssin kaanonit

Euroopassa ja esimerkiksi latinalaisessa Amerikassa kansalliset repertuaarit rakentuivat tyypillisesti kansantanssien kanonisoitumisen kautta. Kanonisoitumisprosessi tapahtui länsimaissa eri tavoin, mutta Pohjoismaissa se noudatteli hyvin pitkälle samankaltaista linjaa. Taustalla oli sivistyneistön kiinnostus kansaa kohtaan, joka oli herännyt jo 1700-luvulla Volk-ideologiana.<sup>6</sup> Kuitenkin vasta 1800-luvulla ideologian vaikutus laajeni kaikkialle yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Kansantanssitoiminnan kannalta merkittävänä esikuvana toimi ruotsalainen Artur Hazelius, joka alkoi kerätä maaseutuväestön esineellistä kulttuuria eri puolilta Ruotsista ja muualta Pohjoismaista kuvaelmiinsa, dioraamoihinsa. Kukin dioraama koostui tietyn maantieteellisen alueen talonpoikaisesineistöstä ja kansanpuvuista mallinukkien päällä. Nämä sijoitettiin Hazeliuksen vuonna 1873 perustamalle Skansenille Tukholmassa, mutta niitä kierrätettiin myös kansainvälisillä messuilla Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa. Dioraamoissa oli voimakas kansallinen eetos, joka tyypillisesti Pohjoismaissa yhdistettiin talonpoikaistoon. Sivistyneistö piti pohjoismaista talonpoikaa koulutuksen, tasa-arvon ja vapauden ruumiillistumana.<sup>7</sup>

Hazeliuksen dioraamat toimivat esikuvina folkloristisille esityksille musiikista ja näytelmistä aina tansseihin asti. Ne heijastivat hänen ihannekuvaansa talonpojista, ja samat ihanteet siirtyivät pian myös kansantanssiesityksiin. Tanssien ottaminen esitysohjelmistoon vaati siis kuitenkin niiden muokkaamista, sillä alkuperäisessä muodossaan ne eivät täyttäneet sivistyneistön esteettisiä vaatimuksia. Selkeä ja säännöllinen rakenne, geometrisesti tarkat kuviot, tanssin ja musiikin rakenteiden korrelaatio, puhdaslinjaiset eleet ja liikkeet sekä autenttisuuden tunne tulivat ihanteiksi 1800-luvun lopun ja 1900-luvun kansantanssirepertuaarille.<sup>8</sup> Parhaiten näitä ihanteita vastasivat monet 1800-luvun teatteritanssit, joista tyypillisimpiä olivat Ruotsissa Anders Selinderin 1800-luvun alussa kuninkaalliseen balettiin koreografoimat kansalliset tanssit. Nämä otettiin vuosisadan lopussa kansantanssiryhmien, ensimmäisenä upsalalaisten opiskelijoiden Philochoros-ryhmän käyttöön,<sup>9</sup> ja ne pysyivät suosiossa 1900-luvun jälkipuoliskolle asti niin Ruotsissa kuin muissakin Pohjoismaissa.<sup>10</sup>

6 Hoppu 2011, 27.

7 DeGroff 2012, 229–241.

8 Hoppu 2011, 37–43.

9 Klein 1978, 65–68.

10 Biskop 2007; Andersson 2007; Bakka 2007.

Vuonna 1881 perustettu Philochoros oli ensimmäinen varsinainen kansantanssiryhmä, jonka vaikutus pohjoismaiseen kansantanssitoimintaan oli huomattava. Vaikka ryhmän ohjelmisto koostui alun perin hyvin kirjavasta joukosta tuon ajan suosittuja näyttämö- ja muotitansseja, se muuttui pian selkeästi ruotsalaiskansalliseksi,<sup>11</sup> ja samalla se otti kansallispuvut viralliseksi seremonia-asukseen.<sup>12</sup> Selinderin tanssien lisäksi ohjelmistossa oli mukana myös esimerkiksi ryhmän keruuretkiltä tallennettuja talonpoikaistansseja, mutta niitä sovitettiin monessa tapauksessa näyttämöllisempään suuntaan.<sup>13</sup>

Muissa Pohjoismaissa perustetut kansantanssiryhmät ja -järjestöt noudattivat monelta osin Philochoroksen esikuvaa ohjelmiston suhteen, ja vähitellen nämä ohjelmistot vakiintuivat kansallisiksi kansantanssikaanoneiksi. Kanonisoituminen tapahtui ennen kaikkea julkaisutoiminnan kautta, eikä se varsinaisesti ollut mikään itsetarkoitus. Kaikissa Pohjoismaissa kuitenkin julkaistiin useita kansantanssikirjoja 1900-luvun alkupuolella. Näihin julkaisuihin sisältyneet tanssit loivat kuvan ”perinteisestä kansantanssista”, joka vaikuttaa monelta osin edelleenkin, vaikka kansantanssitoiminta ja kansantanssijoiden ohjelmisto ovat muuttuneet kaikissa Pohjoismaissa myöhemmin voimakkaasti. Tyypillisesti 1900-luvun alun Pohjoismaiden kansallisia kansantanssikaanoneita hallitsivat ryhmätanssit tai selkeästi koreografoidut, monivuoroiset paritanssit, kun taas esimerkiksi soolo- tai improvisoituja tansseja niistä löytyi vähän.<sup>14</sup>

Pohjoismaiden ulkopuolella vastaavaa kanonisoitumista tapahtui hieman eri muodoissa. Esimerkiksi Puolassa kansallinen tanssirepertuaari luotiin jo 1800-luvulla, ja siihen sisällytettiin viisi tanssia: Poloneesi, Masurkka, Krakoviak, Oberek ja Kujawiak. Tyypillisesti näistä tansseista tehtiin selkeärakenteisempia ja tyylielämpiä niiden kansanomaisiin alkumuotoihin verrattuna, ja lisäksi tanssien rytmisiä rakenteita yksinkertaistettiin, jotta ne sopisivat paremmin länsimaiseen musiikilliseen ajatteluun.<sup>15</sup> Nämä kansalliset tanssit kuuluvat edelleen puolalaisten kansantanssiryhmien ohjelmistoon yhdessä paikallisten tanssien kanssa.

Myös Irlannissa kanonisointi tapahtui tietoisena toimintana, vaikkakin hyvin eri tapaan kuin Puolassa. Irlannissa kanonisointiprosessi alkoi 1800- ja 1900-lukujen taitteessa kansallismielisen *Conradh na Gaeilge* -yhdistyksen aloitteesta mutta myöhemmin myös kato-lisen kirkon vahvasti tukemana. Yhdistys perustettiin ensisijaisesti edistämään iirin kieltä, mutta tanssista tuli vähitellen merkittävä osa sen toimintaa. Ensimmäinen irlantilaisen tanssin ilta ”céilí” järjestettiin Lontoossa vuonna 1897. Näiden tilaisuuksien ohjelmisto oli aluksi varsin kirjava, mutta vähitellen niistä alettiin karsia tansseja, joita ei pidetty irlan-tilaisina. Kanonisoitu ”autenttinen” kansantanssirepertuaari koostui valtaosaltaan yksin-kertaisista ryhmätansseista, joiden rinnalla sallittiin ainoastaan tanssikoulujen tarkasti kontrolloima ja kilpailujen kautta suuren suosion saavuttanut irlantilainen steppitanssi.<sup>16</sup>

11 Österlöf, Philochoroksen arkisto.

12 Liby 2008, 3.

13 Andersson 2007, 317–318.

14 Hoppu 2011, 29–30.

15 Lange 1976, 40–41.

16 Brennan 1994; O’Connor 2005.

Vaikka kansantanssien kanonisointi on tapahtunut eri tavoin, se on noudattanut kuitenkin samoja linjoja erityisesti siinä, että kansallisuus on ollut siinä vahvana perustana. Kansantansseista puhutaan edelleen kansallisuuksiin liittyvillä attribuuteilla kuten ”suomalainen” tai ”espanjalainen” kansantanssi, vaikka esimerkiksi ruotsalainen tanssintutkija Mats Nilsson on korostanut, ettei tanssiminen ole koskaan noudattanut valtiollisia tai muita rajoja ja että kansanomaisista tansseista puhuttaessa pitäisi tarkastella huomattavasti laajempia kokonaisuuksia kuin yksittäisiä valtioita.<sup>17</sup> Toisaalta taas itse tanssiminen on tapahtunut paikallisella tasolla, ja siinä suhteessa huomion pitäisi kiinnittyä nimenomaan paikallisiin tanssitapahtumiin ja siellä tapahtuvaan kehitykseen. Kansallisuuksien korostaminen on näin ollen sekä hämärtänyt tanssimisen ylijärjaisuutta että vienyt huomiota pois paikallisesta tanssimisesta, mikä on johtanut erityisesti vähemmistöjen tanssin väheksymiseen tai omimiseen kansallisella tasolla.

## Turismi, nationalismi ja folklore

Kansantanssiesityksiä käytetään monissa maissa luomaan turisteille kuvaa kansallisesta kulttuurista ja aidosta kansasta. Tätä voidaan pitää yhtenä turismitaitteen ilmenemismuotona, eli kansantanssi on ainakin joissakin maissa taidemuoto, jonka kehitys kytkeytyy tiiviisti turismiteollisuuteen ja sen muutoksiin.<sup>18</sup> Turismitaide voi tarjota paikallisille kulttuureille mahdollisuuksia säilyttää elinvoimaisuutensa sekä tuoda työtilaisuuksia perinteisten käsityöammattien harjoittajille ja paikallisille esiintyjille, mutta toisaalta se voi myös tarkoittaa kulttuurista hyväksikäyttöä ja vähemmistöjen sorron peittelyä.

Anthony Shay kuvaa kirjassaan *Choreographic Politics*, kuinka Meksikon valtiollinen kansantanssiryhmä (*Ballet Folklórico Nacional de México*) esitti 1990-luvulla Chiapas-intiaanien tanssia. Esiintyjät olivat pukeutuneina intiaanasuihin, ja tanssissa tämän ryhmän elämä esitettiin harmonisena ja onnellisena heijastaen onnistunutta kansallista rinnakkaiseloa Meksikon valtion rajojen sisällä. Shay kuitenkin toteaa todellisuuden olevan huomattavasti rujompi kuin kansantanssiesitys, sillä samoihin aikoihin tämän esityksen kanssa armeijan joukot kukistivat verisesti Chiapas-intiaanien kapinaa näiden vaatiessa itselleen oikeuksia toimeentuloon ja omaan kulttuuriin.<sup>19</sup>

Meksikossa kansantanssit ovat toimineet kansallisen kulttuurin symbolina useiden vuosikymmenten ajan, ja tyypillisesti esitykset on siellä valjastettu nimenomaan turismin käyttöön. Ruth Hellier-Tinoco analysoi kirjassaan *Embodying Mexico: Tourism, Nationalism & Performance*, kuinka Meksikon valtion kulttuuripolitiikka on ominut vähemmistöskulttuurista piirteitä omiin tarkoituksiinsa kansallisen kulttuurin rakentamisen aikana. Hän tuo esiin kaksi Meksikon sisäosissa asustavan P’urhépecha-alkuperäiskansan perinnettä,

<sup>17</sup> Nilsson 1998.

<sup>18</sup> Ks. Kupiainen 1994, 168.

<sup>19</sup> Shay 2002, 1–2.

jotka nykyään yhdistetään meksikolaisuuteen ja meksikolaiseen kulttuuriin nimenomaan matkailuteollisuudessa. Nämä perinteet ovat *La Noche de Los Muertos* eli kuolleiden yö sekä *La Danza de Los Viejitos*, vanhojen miesten tanssi.<sup>20</sup>

Hellier-Tinocon mukaan pitkään kestäneiden vallankumoussotien jälkeen Meksikossa alettiin 1920-luvulta alkaen rakentaa kansallista kulttuuria, ja tässä prosessissa olennaisena osana oli folkloren valjastaminen nationalistisia mutta myös kaupallisia tarkoituksia varten, erityisesti matkailun käyttöön. Folkloristien ja valtion johtamien taidelaitosten yhteistyön kautta syntyi kokoelma Meksikon ja meksikolaisuuden visuaalisia ja ruumiillisia kuvastoja, joiden aineisto oli peräisin merkittävältä osin maan alkuperäisväestöltä. Sekä *La Noche de Los Muertos* että *La Danza de Los Viejitos* otettiin osaksi Meksikon folkloreaanonian ennen toista maailmansotaa, ja ne esiintyivät jo varhain meksikolaisuuden representaatioina monissa eri yhteyksissä, esimerkiksi Disney-elokuvassa *Kolme caballeroa* (*The Three Caballeros*) vuodelta 1944.<sup>21</sup>

Nykyään *La Danza de Los Viejitos* kuuluu tyypillisesti valtion organisoimien kansantanssiesitysten ohjelmistoon turistihotelleissa ja -ravintoloissa. Virallisissa esitteissä siihen viitataan aitona meksikolaisena perinteenä, ja tanssille tyypilliset naamioidut tanssijat ovat suosittu aihe erilaisissa matkailutuotteissa kuten t-paidoissa, mukeissa tai postikorteissa. Se kuuluu myös osana Ballet Folklórico Nacional de México tarkkaan harkittua ohjelmistoa, joka esittelee Meksikon tärkeimpiä seutuja ja kansoja. *La Danza de Los Viejitos* esitellään P'urhépechojen identiteetin aitona ilmaisijana, ja sellaisena se esineellistää näiden kulttuurin valtion matkailuteollisuuden välineeksi.<sup>22</sup>

Hellier-Tinocon mukaan kansalliset ja matkailuteollisuuden tavoitteet korreloivatkin sekä esitysten, diskurssien että strategioiden tasolla. Keskeistä on luoda vahvasti yksinkertaistettu ja stereotyyppinen kuva alkuperäisväestöstä ja sen perinteistä, minkä kautta rakennetaan ”aitoa” ja ainutlaatuista kansallista identiteettiä. Tällaiset representaatiot ovat keskusjohtoisuutta korostavalle valtiolle tärkeitä, koska niiden kautta kulttuurisen heterogeenisyyden ja diversiteetin sijaan korostuu valtion yhtenäisyys ja yhteenkuuluvuus. Vähemmistöille tämä kuitenkin merkitsee kulttuurisen toimijuuden häviämistä ja sulautumista osaksi kansallisia ja taloudellisia valtapiirejä.

## Paikallisuuden vastaisku

Vaikka vähemmistöjen kansantanssiperinteen hyväksikäyttö on yleistä niin latinalaisessa Amerikassa kuin muuallakin, paikalliset toimijat pystyvät myös vastustamaan kulttuurista omimista ja pitämään kiinni omista kulttuurisista toiminnoistaan valtiollisten toimijoiden niihin kohdistamasta painostuksesta huolimatta. Folkloristi Katherine Borland tarkastelee

20 Hellier-Tinoco 2011.

21 Hellier-Tinoco 2011, 121–126.

22 Hellier-Tinoco 2011, 150–155.

kirjassaan *Unmasking Class, Gender, and Sexuality in Nicaraguan Festival* nicaragualaiseen Saint Jerome -festivaaliin liittyvää esimerkkiä tällaisesta toiminnasta.<sup>23</sup>

Borlandin mukaan Nicaraguassa näkyy kahden alueen välinen jännite voimakkaana kansallisen ja paikallisen kulttuurin välisenä kilpailuna. Maan poliittinen keskus ja pääkaupunki on Managua, jossa toimivat Nicaraguan merkittävimmät kulttuurilaitokset mukaan lukien valtiollinen kansantanssiryhmä. Managuan vastapoolina on Masaya, joka julistettiin vuonna 2000 Nicaraguan folklorepääkaupungiksi ja jossa edellä mainittu festivaalikin järjestetään.<sup>24</sup>

Nicaraguan valtaa pitävä eliitti on mestitsejä, ja kansallisissa kulttuurikaanoneissa mestitsikulttuuuri korostuu voimakkaasti, mutta Masayan alueella on Nicaraguan laajin alkuperäisväestö, joka monelta osin poikkeaa kulttuurisesti mestitsiväestöstä. Samaan tapaan kuin Meksikossa myös Nicaraguassa on vastaavia pyrkimyksiä valjastaa vähemmistöjen perinteitä kansallisen kulttuurin palvelukseen. Masayan seudun asukkaat pitävät kuitenkin sitkeästi kiinni toimijuudestaan omien kulttuuristen käytäntöjensä osalta. Saint Jerome -festivaalin perinteet eivät ole staattisia ja muuttumattomia, vaan masayalaiset käyttävät valikoiden hyväkseen populaarikulttuurin aineksia vastustaen niiden ylivaltaa ja integroiden ne osaksi folkloreaan. Borlandin mukaan juuri paikallisen kulttuurin vuorovaikutus globaalien virtausten kanssa rakentaa masayalaisten ainutlaatuisia identiteettiä ja auttaa heitä ehkäisemään valtakulttuuriin sulautumista.<sup>25</sup>

Yhtenä esimerkkinä masayalaisten kulttuurisista käytännöistä Borland tuo esiin Negras Marimbas -tanssin. Kyseinen tanssi on alun perin espanjalaisen hovitanssin parodia, mutta siitä tuli masayalaisen mestitsin López Pérezin kuvauksessa vuodelta 1939 nicaragualaisen mestitsikulttuurin representaatio: espanjalaisen miehen ja intiaanin tanssi, joka heijasti Nicaraguan myyttistä menneisyyttä. Tässä muodossa tanssista tuli osa nicaragualaista kansantanssikaanonia, jonka kukoistuskautta oli erityisesti sandinistivallan aika 1980-luvulla.<sup>26</sup>

Masayan alkuperäisväestö kuitenkin piti kiinni omasta versiostaan Negras Marimbas -tanssista kotikaupunkinsa hallinnon tukiessa heitä pyrkimyksissään, ja tanssin esittämisestä sekä tanssijoiden kodeissa tapahtuvista julkisista harjoituksista tuli merkittävä osa Saint Jerome -festivaalia samalla vuosikymmenellä. Päinvastoin kuin López Pérezin versio masayalaisten tanssi ei suinkaan kuvasta eri etnistä taustaa olevien tanssijoiden heteronormatiivista kisailua, vaan sille on tyypillistä sukupuoliroolien ja seksuaalisuuden kyseenalaistaminen ja uudelleen määrittely. Useimmiten molemmat tanssijat ovat miehiä, mutta toinen on pukeutunut naiseksi ja molemmat käyttävät valkoista naamia tanssiessaan.<sup>27</sup> Virallisen kansantanssikaanonin ja paikallisen perinteen välinen sukupuolisten representaatioiden ristiriita on sinänsä varsin tyypillistä kansantanssissa: Anthony Shay toteaa artikkelissaan *Choreographing Masculinity*, että kansallisissa kan-

23 Borland 2006.

24 Borland 2006, 3–6.

25 Borland 2006, 40–43.

26 Borland 2006, 32–35, 40.

27 Borland 2006, 145–147.

santanssirepertoaareissa eri puolella maailmaa korostuu lähes poikkeuksetta länsimainen heteronormatiivisuus, kun taas niiden taustalla olevissa kansanomaisissa tansseissa seksuaalisuus ja sukupuoli ilmenevät huomattavasti monimuotoisemmin.<sup>28</sup>

Borland osoittaa, kuinka masayalaiset aktiivisesti määrittelevät ja muotoilevat uudeleen perinteitään ja identiteettiään kansallisten ja globaalien paineiden puristuksessa. Vaikka valtiot pyrkivät valjastamaan vähemmistöjen kulttuurisia käytäntöjä kansallisiin tarkoituksiin, hyväksikäyttöön voidaan vastata paikallisella tasolla pitämällä kiinni oikeudesta toimijuuteen ja oman kulttuurin hallintaan siten, ettei paikallisesta kulttuurista tule museaalista artefaktia vaan se säilyy kiinteänä osana ihmisten jokapäiväistä elämää.

## Identiteettien puristuksessa: kolttasaamelaisten tanssi

Kolttasaamelaiset ovat Pohjoismaiden saamelaisten joukossa poikkeuksellinen kansanryhmä, koska heillä on ollut vahva ryhmä- ja paritanssikulttuuri aina 1800-luvulta alkaen. Tanssikulttuurin taustalla ovat kolttien vuosisataiset yhteydet venäläisten kanssa, joilta heidän tanssinsa ovat pääosin peräisin. Vastaavia tansseja tunnetaan myös Kuolan saamelaisten keskuudessa.<sup>29</sup> Nämä tanssit ovat näkyvä osa kolttien identiteetin kokemusta ja ilmaisua, mutta niiden asema ja merkitys eivät ole kuitenkaan itsestään selviä.

Saamelainen alkuperäiskansojen tutkija Rauna Kuokkanen on todennut, että saamelaisten identiteetit ovat monimuotoisia ja -ulotteisia, ja niihin sisältyy myös ristiriitaisia elementtejä. Identiteetit muodostuvat erilaisten toimintojen ja diskurskien kautta, jotka ilmenevät niin yhteisöjen sisällä kuin niiden ulkopuolellakin.<sup>30</sup> Esimerkiksi kolttien kohdalla voidaan nähdä, kuinka tutkijoiden näkemykset ovat ohjanneet 1900-luvun alusta alkaen sitä, millaisena koltat näkevät itsensä.<sup>31</sup> Kuten muutkin etniset vähemmistöt koltat ovat valtakulttuurin armoilla oman julkikuvansa määrittelyssä. Kirjallisuudessa kolttia on kuvattu niin epärehellisinä porovarkaina<sup>32</sup> kuin harmonisena luonnonkansana,<sup>33</sup> ja näitä stereotyyppioita on käytetty niin matkailualalla kuin kolttia koskevia hallinnollisia päätöksiä tehtäessä.

Kolttien tansseista tunnetuin on kuusivuoroinen katrilli, joka on lähellä niin karjalaisia kuin laajemmin pohjoisvenäläisiä katrilleja. Katrillin lisäksi koltat ovat tanssineet muitakin ryhmätansseja kuten Sestjorkka (Sestjerkka, Shestjorkka) ja Vosmorkka.<sup>34</sup> Nämäkin tanssit on tunnettu myös Karjalassa, ja tanssijoiden lukumäärään viittaavien nimiensä puolesta ne viittaavat Venäjälle (šest = kuusi, vosem = kahdeksan). Lisäksi Samuli Paulaharju mainitsee tanssin ”ristisiirre” kuvauksessaan kolttien tanssitilaisuu-

28 Shay 2009.

29 Y 04484 / 1972.

30 Kuokkanen 2001, 96–98.

31 Hansen & Olsen 2014, 168–174; myös Nyssönen 2012.

32 Esim. Paulaharju 1921.

33 Esim. Crottet 1966.

34 KRA Pirkko-Liisa Rausmaa 1978/1979, 120; AK 0865 / 1955; AK 2966 / 1973-11-06; AK 3061 / 1974; Y 04481 A / 1972.

desta 1900-luvun alusta,<sup>35</sup> mutta hän ei kerro tarkemmin tanssin rakenteesta.

Ryhmätanssien lisäksi koltat tanssivat 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun suosittuja paritansseja, joita ovat esimerkiksi Kerenski, Patespa, Oira ja Korobushka. Nämäkin tanssit tuli Venäjältä, ja monet niistä tunnetaan Suomessa, Karjalassa, Ruijassa ja Tornionjokilaakson alueella.<sup>36</sup> Nämä tanssit koostuvat tyypillisesti kahdesta tai kolmesta osasta päättyen useimmiten paripyörintään. Paritansseista on tietoja lähinnä entisten Paatsjoen ja Petsamon kolttakyläen asukkailta, kun taas Suonikylässä niitä ei liene tanssittu ainakaan laajemmin.

Koltat asuivat vuosisatojen ajan Varanginvuonosta Murmanskiin ulottuvalla alueella, mutta toisen maailmansodan aikaisen evakkomatkan jälkeen Suomelle 1920–1944 kuuluneessa Petsamossa asuneet koltat asutettiin 1940-luvulla Inarin kunnan itäosiin Nellimiin ja Keväjärvelle (Petsamon ja Paatsjoen kylien asukkaat) sekä Sevettijärven-Näätämon alueelle (Suonikylän asukkaat), kun heidän kotikylänsä Petsamossa luovutettiin Neuvostoliitolle.<sup>37</sup> Uusilla asuinalueilla koltat eivät pystyneet jatkamaan perinteisiä elinkeinojaan, mikä merkitsi erityisesti entisille Suonikylän asukkaille huomattavaa muutosta. Samalla monet kolttasaamelaisten kulttuuriset käytännöt kuten tanssitilaisuudet alkoivat hävitä, koska ne saattoivat herättää vihamielisyyttä muiden etnisten ryhmien keskuudessa. Vuonna 2014 Inarissa haastattemieni henkilöiden mukaan kolttien kulttuuri ja ortodoksinen uskonto marginalisoivat heitä erityisesti niillä alueilla, joilla he olivat vähemmistönä. Tilanne oli parempi Sevettijärven kylässä, jossa koltat olivat enemmistönä, mutta myös Sevetin koltat pyrkivät välttämättään huomion herättämistä liikkueensa kylänsä ulkopuolella.

Pyrkimykset oman kulttuurisen taustan häivyttämiseen selittävät osaltaan sitä, miksi tiedot esimerkiksi katrillin tanssimisesta sodan jälkeisinä vuosikymmeninä ovat ristiriitaisia. Vuonna 1974 Vassi Semenoja kertoi Heikki Laitisen toimittamassa radio-ohjelmassa, että evakkomatalla koltat tanssivat katrillia innokkaasti, mutta eivät enää asetuttuaan uusille asuinalueille Inariin.<sup>38</sup> Kaksi noin 80-vuotiasta kolttaa, joita haastattelin vuonna 2014, totesivat puolestaan, että he tanssivat katrillia evakossa Sarmijärvellä, mutta jossain määrin myös myöhemmin. Tyypillisesti 1960- ja 70-luvuilla monet musiikintutkijoiden haastattemista koltista väittivät, etteivät he olleet tanssineet katrillia enää Inariin asetuttuaan, mutta esimerkiksi Robert Crottet kuvaa värikkäästi 1960-luvulla tapahtunutta katrillin tanssimista kolttahäiden yhteydessä.<sup>39</sup> Yksi kyseisen tilaisuuden tanssijoista sanoi kuitenkin Irja Jefremoffin haastattelussa kymmenkunta vuotta myöhemmin, ettei hän ollut tanssinut katrillia evakkomatkan jälkeen.<sup>40</sup> Ilmeisesti jotkut koltat halusivat salata katrillin tanssimisen samaan tapaan kuin esimerkiksi koltan kielen puhumisen välttääkseen syrjintää ja leimautumista.

Saamelaisliikkeen nousun myötä koltat alkoivat aktiivisesti elvyttää tanssejaan

35 Paulaharju 1921, 41.

36 Esim Rausmaa & Rausmaa 1977; Malmi 1993; Bakka & Wikan 1996.

37 Petsamosta Inariin 2003.

38 AK 3061 / 1974.

39 Crottet 1966, 93–95.

40 Y 04479 / 1972.

1970-luvulla. Tuolloin syntyi kaksi esiintyvää ryhmää, joilla oli erilaiset ohjelmistot: Sevettijärven katrilliryhmä ja Nellimin folkloreryhmä. Ensiksi mainittu ryhmä tanssi pääasiassa katrillia ja jossain määrin myös vanhoja laululeikkejä, jotka olivat olleet suosittuja Petsamon Suonikylässä, kun taas Nellimin ryhmän ohjelmisto koostui suurimalta osin vanhoista paritansseista. Nellimin ryhmän entinen johtaja kertoi haastattelussa vuonna 2014, että ryhmä oli tehnyt tietoisin päätöksen olla tanssimatta katrillia, vaikka monet Nellimin koltat osasivat sitä, koska sen katsottiin olevan ensisijaisesti Sevettijärven ryhmän ohjelmistoa.

Ryhmät esiintyivät paikallisissa juhlissa mutta myös muualla folklorefestivaaleilla, esimerkiksi Kaustisella 1980- ja 90-luvuilla. Tässä vaiheessa useimmat tanssijat olivat syntyneet Petsamossa, mutta vain vanhimmat olivat tanssineet tansseja aktiivisesti nuoruudessaan, kun taas muut olivat oppineet ne ”kansantansseina”.<sup>41</sup> Nellimin folkloreryhmä matkusti Pariisiinkin alkuperäiskansojen festivaaleille 1990-luvulla. Heidän silloisen johtajansa mukaan yleisö yllättyi siitä, että he tanssivat samankaltaisia paritansseja kuin muuallakin Euroopassa eivätkä primitiivisiä tai shamanistisia tansseja, joita heiltä ilmeisesti odotettiin. Nellimin folkloreryhmän toiminta hiipui 1990-luvun aikana, mutta sevettijärveläiset, sekä aikuiset että lapset, esittävät edelleen katrillia eri tilaisuuksissa Inarissa ja muuallakin Suomessa.

Vuosina 1978 ja 1979 Pirkko-Liisa ja Esko Rausmaa sekä Heikki Laitinen dokumentoivat kolttien tansseja Inarissa ja Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla.<sup>42</sup> Heikki Laitinen on kertonut, että hänen aloitteestaan tallennettuun aineistoon lisättiin huomautus, ettei sitä saanut käyttää folkloristisiin tarkoituksiin. Tämä kieltö on edelleen olemassa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa, johon suurin osa materiaalista on tallennettu. Videomateriaali on kuitenkin Kaustisella Kansanmusiikki-instituutin arkistossa.

Myös jotkut koltat omaksuivat näihin aikoihin asenteen, jonka mukaan muut eivät saaneet tanssia heidän tanssejaan. Sevettijärvellä vuonna 2014 haastattelemani noin 60-vuotias mies kertoi, etteivät kaikki vanhemmat koltat hyväksyneet aluksi edes sitä, että katrillia olisi opetettu nuoremmille esimerkiksi Sevettijärven koulussa. Hän itse oli pitkään ainoa nuori tanssija katrilliryhmässä aloittaen siinä 18-vuotiaana. Kuitenkin pääkaupunkiseudulla vuonna 2016 haastattelemieni, 1970-luvulla syntyneiden naisten mukaan vanhukset olivat onnellisia, jos nuoremmat koltat halusivat oppia katrillia, joten ilmeisesti mitään yhtenäistä kantaa asiaan ei ollut.

1990-luvulla katrillia alettiin joka tapauksessa opettaa koulussa, ja vuonna 2009 Sevettijärven koulun rehtori kertoi sanomalehti Kalevassa ilmestyneessä artikkelissa, että kaikkien heidän koululaistensa tulee oppia koltan kielen, perinteisten käsitöiden ja katrillin perusteet.<sup>43</sup> Nämä kolme elementtiä tulivat esille myös pääkaupunkiseudun kolttien haastatteluissa osana heidän identiteettiään. Näistä kieli kuitenkin koetaan vaikeimpana ja vieraimpana, kun taas käsitöiden tekeminen ja kolttapuvun käyttäminen kuten myös katrillin

41 KRA Pirkko-Liisa Rausmaa 1978/1979, 111.

42 KRA Pirkko-Liisa Rausmaa 1978/1979.

43 Kaleva 23.9.2009.

tanssiminen ovat sellaisia kulttuurisia elementtejä, joiden kautta he kokevat pääsevnsä osaksi omia juuriaan.

2000-luvulle tultaessa kolttien sosiaalinen ja kulttuurinen todellisuus on kokenut jälleen kerran muutoksia, kun Petsamossa syntyneet sukupolvet ovat suurimmalta osin nukkuneet pois ja yhä useammat nuoret muuttavat etelämmäksi opiskelun ja työn takia. Nuorimmille sukupolville Petsamolla ei enää ole juurikaan merkitystä identiteetin rakennusosana, vaan haastatteleman koltat kertoivat, että heidän kotiseutunsa oli heidän kotikylänsä Sevettijärvi: Petsamo kuuluu isovanhempien tarinoihin eräänlaisena myyttisenä menneisyytenä, josta heillä ei ole henkilökohtaista kokemusta.

Tässä tilanteessa myös tanssin asema ja merkitys ovat muuttuneet, eikä sen säilyttämistä pelkästään kolttien tanssimana pidetä enää samanlaisena itseisarvona kuin aiemmin. Esimerkiksi katrilli oli yksi kansainvälisen koltansaamen kielen ja kulttuurin konferenssin teemoista Inarissa kesäkuussa 2012, ja siellä sitä opettelivat niin koltat kuin muutkin osallistujat.<sup>44</sup> Myös pääkaupunkiseudulla koltat ovat viime vuosina harjoitelleet katrillia, ja marraskuussa 2016 Helsingin Savoy-teatterissa esitettyssä kolttakatrillissa oli tanssijoina sekä kolttia että Helsingin Kansantanssin Ystävien tanhuajia.<sup>45</sup> Lisäksi monien vuosien tauon jälkeen tauon myös Nellimissä harjoiteltiin kolttien vanhoja paritansseja huhtikuussa 2016. Opettajana toimi entinen folkloreryhmän johtaja. Osallistujat olivat paikallisia ihmisiä Inarista: useimmat vanhempia kolttia, mutta joukossa oli myös nuoria esimerkiksi Sevettijärveltä.<sup>46</sup>

Kolttien tanssikulttuuria leimaavat nykyään monitasoiset kulttuuriset neuvottelut ja keskustelut. Kun Petsamossa syntyneille koltille tanssit merkitsivät yhteyttä menetettyyn kotiseutuun, nuoremmille ne ovat keino kiinnittyä ruumiillisesti kolttaidentiteettiin, johon kohdistuu jatkuva suomalaiseen valtakulttuuriin sulautumisen uhka. Kolttien sosiaalista elämää ja kulttuuria tutkinut Tim Ingold totesi jo 1970-luvulla, että on mahdotonta tietää, mitä tulevaisuudessa tarkoittaa olla kolttia.<sup>47</sup> Kulttuuriset käytännöt muuttuvat jatkuvasti, eikä esimerkiksi katrillin tanssiminen ole nykyään samanlaista kuin se oli sotien jälkeen. Olennaista on kuitenkin se, että tanssiminen säilyy ja jatkuu ja että tanssijat kokevat sen omanaan. Miten, missä ja kenen kanssa kolttien tansseja tanssitaan tulevaisuudessa, on luonnollisesti täysin hämärän peitossa, mutta koltat haluavat joka tapauksessa itse määrittellä sen, miten tämä tapahtuu. Aktiivinen toimijuus tuottaa aktiivista identiteettiä, joka ei murru ulkopuolisen paineen alla, vaan sopeutuu muuttuvaan todellisuuteen käyttäen globalisoituvan maailman ja populaarikulttuurin elementtejä hyväkseen rakennusaineinaan.

44 Sanila 2012.

45 Sevettijärven Katrilli / Etnosoi @ Savoy.

46 YLE 8.4.2016.

47 Ingold 1976.

## Yhteenveto

Tämän päivän kansantanssintutkimus kytkeytyy voimakkaasti laajempaan kulttuurintutkimuksen kontekstiin. Sen yhteydet harrastustoimintaan ovat vähentyneet samalla, kun se on muuttunut tanssien keruusta tanssiperinteiden ja niiden representaatioiden kriittiseksi tarkasteluksi. Tanssien kansallinen ulottuvuus nähdään fiktiivisenä konstruktiona, joka palvelee tiettyjä poliittisia ja ideologisia päämääriä. Tutkimus ei enää tarjoa aineistoa kansallisiin tanssirepertuaareihin, eikä sen ensisijaisena tarkoituksena ole katoaviksi pelättyjen perinteiden pelastaminen.

Nykyään ymmärretään, että tanssiin liittyy vallankäyttöä ja alistavia rakenteita. Kansantanssintutkimus paitsi analysoi ja tekee näitä näkyviksi, myös pyrkii niiden purkamiseen. Tutkijat esiintyvät usein paikallisten yhteisöjen ja vähemmistöjen puolestapuhujina, ja tutkimus kohdistuu yhä enemmän tanssin toimijuuteen ja tanssijoiden identiteetteihin paikallisella tasolla. Tämä tapahtuu vuorovaikutteisesti ja dialogisesti, jolloin tutkittavien tanssillinen toiminta ja heidän näkemyksensä siitä nousevat tutkimuksen keskiöön.

## Lähteet

### Arkistoaineisto

#### Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkisto

KRA Pirkko-Liisa Rausmaa 1978/1979

#### Tampereen yliopiston Kansanperinteen arkisto

AK 0865 / 1955

AK 2966 / 1973-11-06

AK 3061 / 1974

Y 04479 / 1972

Y 04481 A / 1972

Y 04484 / 1972

#### Upsalan yliopiston kirjasto

Österlöf, Axel. Philochoros. [Kertomus vuosilta 1881–1891.] Päiväty 1.8.1945. Philochoroksen kokelmat.

### Kirjallisuus

Andersson, Göran 2007. Philochoros – grunden till den svenska folkdans- rörelsen. *Norden i Dans. Folk, fag, forskning*. Toim. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, 309–318.

Bakka, Egil 2007. Det populære, uoffisielle svenskerepertoar - Norge. *Norden i Dans. Folk, fag, forskning*. Toim. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, 327–331.

Bakka, Egil & Wikan, Arne 1996. *Dansetradisjoner fra Finnmark*. Trondheim: Finnmark Ungdomslag og Rådet for folkemusikk og folkedans.

Biskop, Gunnel 2007. Suomalaisen Kansantanssin Ystävät—Finska Folkdansens Vänner grundas. *Norden i Dans. Folk, fag, forskning*. Toim. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, 437–442.

Borland, Katherine 2006. *Unmasking Class, Gender, and Sexuality in Nicaraguan Festival*. Tucson: University of Arizona Press.

Brennan, Helen 1994. Reinventing Tradition: the boundaries of Irish dance. *History Ireland* 2 (2), 22–24.

Crottet, Robert 1966. *Lapplands andra ansikte*. Käännös ranskasta ruotsiin: Gun Häggglund. Stockholm: LTs förlag.

DeGroff, Daniel Alan 2012. Artur Hazelius and the ethnographic display of the Scandinavian peasantry: a study in context and appropriation. *European Review of History – Revue européenne d’histoire* 19 (2), 229–248.

Fiskvik, Anne Margrete & Bakka, Egil 2008. Vincenzo Galeotti’s Norwegian Springdance - Stereotype or Fantasy. *Vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert*. Tagungsband Rothenbfelser Tanzsymposium Herausgegeben von Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter. Freiburg: Fagisis Musik und Tanzeditionen, 53–70.

Hansen, Lars Ivar & Olsen, Bjørnar 2014. *Hunters in Transition. An Outline of Early Sámi History*. The Northern World Series Nr. 63. Leiden: Brill.

Hellier-Tinoco, Ruth 2011. *Embodying Mexico. Tourism, Nationalism & Performance*. New York: Oxford University Press.

Hobsbawm, Eric 1983. Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914. *The Invention of Tradition*. Toim. Eric Hobsbawm & Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 263–308.

- Hoppu, Petri 2007. - Nationalistiska och moraliserande diskussioner i det finska Finland. *Norden i dans. Folk - Fag - Forskning*. Toim. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus, 343–345.
- Hoppu, Petri 2011. National Dances and Popular Education – The Formation of Folk Dance Canons in Norden. *Dance and the Formation of Norden. Emergences and Struggles*. Toim. Karen Vedel. Trondheim: Tapir, 27–56.
- Ingold, Tim 1976. *The Skolt Lapps Today*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaleva 23.9.2009. Kolttien koltuissa on asennetta.  
<http://www.kaleva.fi/uutiset/pohjois-suomi/kolttien-koltuissa-on-asennetta/266533/> (luettu 20.2.2017).
- Klein, Ernst 1978. *Om folkdans*. Stockholm: LTs förlag.
- Kuokkanen, Rauna 2001. Let's Vote Who Is Most Authentic! Politics of Identity in Contemporary Sami Literature. (Ad)*Dressing Our Words. Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*. Toim. Armand Garnet Ruffo. Penticton: Theytus, 79–100.
- Kupiainen, Jari 1994. Antropologinen taiteentutkimus. *Kulttuurintutkimus. Johdanto*. Toim. Jari Kupiainen & Erkki Sevänen. Helsinki: SKS, 164–183.
- Liby, Håkan. 2008. Dansdräkt, festdräkt, lajvdräkt. Perspektiv på dräktbruk. *Laboratorium för folk och kultur* (4), 3–5.
- Malmi, Viola 1993. *Karjalaisen kansantanssin lähteillä*. Helsinki: Vapaan Sivistystoiminnan Liitto.
- Nilsson, Mats 1998. *Dans – kontinuitet i förändring. En studie av danser och dansande i Göteborg 1930–1990*. Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige.
- Nyyssönen, Jukka 2012. Väinö Tanner, saamentutkimus ja uudelleen herännyt kansainvälinen kritiikki. *Saamenmaa. Kulttuuritieteellisiä näkökulmia*. Toim. Veli-Pekka Lehtola, Ulla Piela & Hanna Snellman. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 244–253.
- O'Connor, Barbara 2005. Sexing the nation: discourses of the dancing body in Ireland in the 1930s. *Journal of Gender Studies*, 14 (2), 89–105.
- Paulaharju, Samuli 1921. *Kolttain mailta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.
- Petsamosta Inariin 2003. *Siida*.  
<http://www.samimuseum.fi/saamjiellem/suomi/historia.html> (luettu 20.2.2017).
- Sanila, Tanja 2012. Koltansaamen kielen ja kulttuurin konferenssi 14.–15.6.2012. *Kolttauutisia – Saa'mi nue'tt*.  
<http://oddaz.saaminuett.fi/2012/06/01/koltansaamen-kielen-ja-kulttuurin-konferenssi-14-15-6-2012-2/> (luettu 20.2.2017).
- Sevettijärven katrilli | Etnosoi @ Savoy*. Accessed November 19, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=vyINQGW4raw> (luettu 20.2.2017).
- Shay, Anthony 2002. *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Shay, Anthony 2009. Choreographing Masculinity. Hypermasculine Dance Styles as Invented Traditionin Egypt, Iran, and Uzbekistan. *When Men Dance: Choreographing Masculinities across Borders*. Toim. Jennifer Fisher & Anthony Shay. New York: Oxford University Press, 287–308.
- YLE 8.4.2016. Kolttasaamelaisten rikasta tanssiperinnettä elvytetään nuorten parissa.  
[http://yle.fi/uutiset/kolttasaamelaisten\\_rikasta\\_tanssiperinnetta\\_elvytetään\\_nuorten\\_parissa/8797073](http://yle.fi/uutiset/kolttasaamelaisten_rikasta_tanssiperinnetta_elvytetään_nuorten_parissa/8797073) (luettu 20.2.2017).