

ARTIKKELI

VIRON INKERIN TANSSIT

– Kadrelia, kasatškahia ja Viron veräjää

Juha-Matti Aronen

Ullo Toomin teos *Eesti rahvatantsud* (1953) sai neuvostoaikana virolaisessa kansantanssissa auktoriteettiaseman. Sitä kutsutaan usein yhä *biibliksi* eli raamatuksi. Lähes kuusisataasivuisen kirjan tanssit ovat hyvin erilaisia. Muistiinmerkittyjen kansanomaisten tanssien lisäksi mukana on niiden pohjalta tehtyjä näyttämösovituksia ja aivan uusia tanssikoreografioita 1950-luvun alusta (esimerkiksi *kolhoosipolka*). Vaikka kirja nimensä mukaan esittelee virolaisia kansantansseja, siinä on myös kaksi inkeriläiseksi merkittyä tanssia, *kaadrel*i ja *kasatškah* (Toomi 1953, 64–70, 78–79). Tässä artikkelissa selvitän, miten ja missä muodossa inkeriläiset tanssit päätyivät virolaiseen tanssikirjaan.

Tanssien julkaiseminen 1950-luvulla oli merkittävää, sillä aiemmin inkeriläisiä tansseja oli julkaisuissa esitelty vain neljästi. Asko Pulkkinen kuvasi Pohjois-Inkerin röntysköitä vuonna 1929 ilmestyneessä *Suomalaisia kansantansseja* -teoksessa. Samassa kirjassa hän jakaa ensimmäisenä Inkerinmaan kahteen tanssialueeseen, pohjoiseen röntyskäperinteen ja muuhun katrillivaltaiseen alueeseen. Pulkkinen oli saanut tietonsa Viipuriin vallankumousta paenneilta inkeriläisiltä vuonna 1927 (Pulkkinen 1929, 3, 128). Elsa Enäjärvi-Haavio julkaisi tietoja laulutanssitavoista kirjassa *Pankame käsi kätehen* (Enäjärvi-Haavio 1949) ja Helvi Jukarainen *Suomen nuorison leikkeissä*, jossa hän pitää *nuuskapolkkaa* inkeriläisenä



tanssina (Jukarainen 1946, 109–111). Näiden lisäksi tietoja tanssitavoista ja leikeistä oli sisältynyt myös *Suomen Kansan Vanhojen Runojen* inkeriläisiin osiin (SKVR III–V).

Kun Toomin kirja toisen maailmansodan jälkeen julkaistiin Virossa, Suomessa vaiettiin Inkeristä: seuraavasta suuresta tanssikirjasta, Yrjö Väisäsen *Kisapirtistä* (1959) inkeriläiset tanssit puuttuvat, vaikka esipuheen mukaan kirjaan sisältyvät kaikki Pulkkisen teoksen tanssit (Väisänen 1959, 9–10). Julkaistuja tietoja inkeriläisistä tansseista on tämän jälkeenkin karttunut hitaasti ja puutteellisesti (Aronen 2010, 108–109). Suuren tanssikirjansa lisäksi Ullo Toomi julkaisi juuri ennen sotaa yhden inkeriläisen tanssin myös *Eesti Noorus* -lehdessä (Toomi 1940, 5–6).

Artikkelissa etsin vastauksia kysymyksiin: Mistä Ullo Toomi sai tietoja inkeriläisistä tansseista? Kuinka kansanomaisessa tai muokatussa asussa ne julkaistiin? Mikä merkitys Toomin työllä on ollut myöhemmin ja miten se on vaikuttanut käsitykseen inkeriläisestä tanssiperinteestä? Ullo Toomi (1902–1983) oli merkittävä kansantanssien kerääjä, sovittaja ja julkaisija sekä arvostettu opettaja ja keskeisin hahmo harrastuskentällä ja yleisten laulujuhlien rinnalle kasvaneissa tanssijuhlissa. Hän kehitti tanssinopettamista, loi uusia näyttämötansseja ja keräsi ympärilleen koko Viron kattaneen koulukunnan (Tiivel 2013, 139–140). Pitkästi Toomin työn tuloksena kansantanssin harrastaminen kasvoi valtavasti ja sen seurauksena myös tanssijuhlien osallistujamäärät 1960- ja 1970-luvulla. Vuonna 1970 tanssijuhlilla Tallinnassa esiintyi jo yli 10 000 tanssijaa ja soittajaa (Moss 2013, 63–64).

TANSSIN TUTKIMISEN TAPOJA

Tanssi on käsitteenä ja kulttuuri-ilmiönä tavattoman laaja. Sen määrittely ei ole helppoa ja sitä voidaan tutkia useista näkökulmista. Petri Hoppu käy selkeässä tanssintutkimuksen yleisesityksessään läpi sekä kansainvälistä että suomalaista tanssintutkimusta. Hän jakaa tutkimuksen kahteen pääsuuntaukseen: amerikkalaiseen kulttuuriantropologiaan liittyvään ja eurooppalaiseen etnokoreologiaan. (Hoppu 2003, 28–29.) Tutkimuksen keskiössä voi olla suuntauksesta riippuen tanssiminen laajana ilmiönä funktioineen, tanssi kommunikaationa tai tanssiliikkeiden semantiikka. Tutkimus voi myös keskittyä tanssitekstiin, sen rakenteeseen, historiaan ja kontekstiin. Jälkimmäinen on ollut vallalla suomalaisen kansantanssin tutkimuksessa, jota ovat tehneet pääasiassa perinteentutkijat (Hoppu 2003, 41).



Tanssintutkimuksen väitöskirjoja on viidentoista viime vuoden ajalta muutamia. Petri Hopun menuettitutkimuksessa pyritään ottamaan huomioon ja yhdistämään eri tutkimustraditioita: aineistoluvuissa menuettitalenteita lähestytään niin lähdekriittisesti, kontekstualisoiden kuin rekonstruoidenkin. Tutkimus pureutuu lisäksi menuetin levinneisyyteen ja historiaan, mutta yhdistää tuloksia myös ruumiillisuuteen ja merkityksiin sosiaalisissa konteksteissa. (Hoppu 1999, 91, 455.) Anne Seppänen on väitellyt Tampereen työväestön julkisten huvien historiasta. Hänen etnomusikologiaan, historian tutkimukseen, sosiologiaan ja kansatieteen kiinnittyvän tutkimuksensa aineistoina olivat myös tanssin konteksteina toimineita huvitilaisuuksia käsittelevät lehtiaineistot. (Seppänen 2000, 27; tansseista erityisesti ss. 170–177.)

Gunnel Biskopin väitöskirja *Dansen för åskådare* (2012) lähestyy Suomen kansantanssin esitystoiminnan varhaisvaiheita ja tanssitilaisuuksia samoin sanomalehtiaineiston ja muiden historiallisten dokumenttien valossa. Biskop keskittyy huomattavasti enemmän myös siihen, mitä tansseja ja miten esitettiin, mistä saatiin ideoita, ketkä olivat toimijoina ja mitä tanssin esitettäväksi tuominen edellytti. Huomionsa saavat taloudelliset tekijät, esitystilaisuudet, puvut, koreografit, tanssiryhmä ja musiikki. Biskop nostaa tarkastelun kohteeksi myös perinteenkantajan, joka on omaksunut kansantanssin maalaisympäristössään ja osaa välittää sen kaupunkilaisille uuteen kontekstiin esitykseksi. (Biskop 2012.) Tältä osin tämän artikkelin näkökulma on samankaltainen: avainasemassa on kaksi henkilöä eli tanssit äidiltään oppinut perinteenkantaja Valpuri Vohta ja ne muistiinmerkinnyt ja edelleen muokattuna julkaissut tanssintutkija ja -opettaja Ullo Toomi.

Hyvin lähellä artikkelin aihetta ja käsittelytapaa on myös tuore Kati Kallion väitöskirja *Laulamisen tapoja* (2013), joka paneutuu länsi-inkeriläiseen kalevalamittaiseen runoon laajasti ja monipuolisesti ja ottaa huomioon myös musiikin ja tanssin merkityksen laulajille. Tämän artikkelin pohjana on kaksi suullista esitelmää, jotka pidin syksyllä 2012, kun Ullo Toomin syntymästä tuli kuluneeksi 110 vuotta. Ajallisesti artikkelin aineisto seuraa Kallion käyttämiä lähteitä, sillä työn pohjana oleva aineisto kerättiin kesällä 1939. Kallio rajaa aineistonsa vuosiin 1853–1940, mutta tässä käsiteltävät Toomin muistiinpanot eivät ole hänen väitöskirjansa aineistossa. Rajaukseni on muutenkin paljon suppeampi kuin Kalliolla, sillä tarkasteltavana on vain Viron Inkeri ja kohteena selvästi tanssi, josta pääosan saavat ilman laulua tanssitut *kasatškah* ja *kadreli*.

Oma kiinnostukseni inkerinsuomalaisista tanssiperinnettä kohtaan virisi jo 1980-luvulla ja kasvoi osana itämerensuomalaisten kielten ja folkloristikan opintoja 1990-luvulla Helsingin yliopistossa. Aivan uuden ulottuvuuden siihen asti muun työn mausteena ollut inkeriläisen kulttuurin harras-



tus sai vuonna 2002, kun liityin Tarton inkerinsuomalaisten seuran vastaperustettuun *Röntyskä*-ryhmään. Ryhmä yhtäältä tarvitsi tansseja ja lauluja ohjelmistoonsa ja innosti siten etsimään ja tutkimaan, ja toisaalta se mahdollisti tanssien rekonstruointikokeiluja ja auttoi siten tutkimustyössäni paljon. Olen aiemmin hahmotellut yleiskuvaa inkeriläisestä tanssiperinteestä, mutta tässä artikkelissa keskityn Ullo Toomin työhön (Aronen 2010 ja Aronen 2011).¹

Tässä artikkelissa tansseja tutkitaan folklorena ja keskiössä ovat erilaiset tekstit: arkistoitu muistiinpano ja sen tausta, muistiinpanon pohjalta tehdyt rekonstruktiot ja julkaisuun muokattu tanssiohje. Tanssi ei ole ollut folkloristiikan valtavirrassa, vaikka esimerkiksi Leea Virtanen mainitsee sen erikseen luettellessaan, mitä kaikkea folkloreen kuuluu (Virtanen & Virtanen 1998, 10). Virtasen näkemyksen mukaan perinteen punaisena lankana on arjen rutiinin murtaminen, ja tanssi sopii hyvin tähän määritelmään (Virtanen & Virtanen 1998, 15). Tanssi tuottaa ilon ja mielihyvän tunteita, jotka eivät saisi jäädä tutkimuksessa kevyesti sivuutetuiksi. Myös Hoppu kiinnittää väitöskirjassaan huomiota nautintoon (Hoppu 1999, 33–34) ja juuri tunteiden takia Biskop on nimennyt ensimmäisen lukunsa ”Dans – en glädjeämne” (Biskop 2012, 13). Myös antropologiset tanssinmääritelmät ovat kiinnittäneet huomiota samaan rutiinista poikkeamiseen. Suomalaisissa tutkimuksissa on usein viitattu amerikkalaisen antropologin Judith L. Hannan ajatuksiin, joiden mukaan:

tanssi koostuu tanssijan näkökulmasta tarkoituksellisista, tahallisen rytmisistä ja kulttuurisesti muotoutuneista sarjoista non-verbaaleja ruumiin liikkeitä, jotka eivät ole tavanomaisia motorisia toimintoja ja joilla on sekä esteettisiä arvoja että itseisarvoa. (Hanna 1979,19; viitattu Hoppu 1999, 31.)

Tanssilla on perinteenlajina omia lajityypillisiä piirteitään. Suomalaiset sosiaaliset, ilman organisoitua opetusta osatut nykyiset tanssit samoin kuin vanhat kansantanssit ovat tanssijakeskeisiä, vaikka tanssitilanteeseen voi tietysti osallistua myös katsojana. Helena Saarikoski on todennut, että tällaisia nykyisiä tansseja on tutkittu hämmästyttävän vähän ja että itse tanssi tuntuu pakenevan tutkijan otteesta samalla, kun ulkotanssillisia ilmiöihin tutkimusmenetelmät ovat purreet hyvin. (Saarikoski 2003, 11). Kansantanssin osalta täysi esitys, jota voisi pitää tallennustilanteen tavoitteena (Kallio 2013, 90, 337–338) ei ehkä olekaan esitys vaan osallistumistilanne, jonka osallistujilla pitää olla riittävän samankaltaiset tiedot ja taidot tanssista. Erityisen helppoa tämä on nähdä ryhmätansseissa, jotka eivät voi onnistua ilman yhteistä kompetenssia (Aronen 2003,

¹ Olen kiitollinen Sille Kapperille, joka alun perin ehdotti artikkelin aiheena olevaa tutkimusaineistoa sekä Angela Arrasteelle, joka on lahjoittanut minulle tässä tarkastelussa olevan inkeriläisen tanssin sisältämän *Eesti Noorus* -aikakauskirjan numeron. Tämän lisäksi olen saanut runsaasti tietoja, neuvoja ja apua muiltakin virolaisilta kollegoiltani, mistä olen erittäin kiitollinen.



108–112). Kaikki kolme tämän artikkelin aineistona olevaa tanssia ovat juuri tällaisia ryhmätansseja. Kallio on tarkastellut samaa riittävää yhteensopimista länsi-inkeriläisessä laulussa, jossa kuoron on pystyttävä yhteistyöhön esilaulajan kanssa (Kallio 2013, 75).

Suomalaisessa kulttuurissa on tapana tanssia musiikin säestyksellä tai ehkä yksikertaisimmat tanssilliset liikkeet voidaan nähdä myös toisinpäin, laulutavan tukijoina (Rausmaa 1981, 186). Joka tapauksessa musiikin, laulun tai soitetun musiikin tai näiden yhdistelmän pitää sopia tanssiin. Pelimannin tarve ja merkitys huomattiin myös heti, kun tansseja yritettiin tuoda Suomessa ensi kertaa 1800-luvulla uuteen kontekstiin yleisön eteen esitettäväksi (Biskop 2012, 64–67). Iso osa Viron Inkerin tanssiaineiston informatiivisuudesta on nuotinnoksen ansiota, ja sen taustalla on kahden muusikon, Inkerissä huuliharppua soittaneen Vassili Pohjalaisen ja kerääjänä toimineen viulistin, Ullo Toomin, yhteistyö. Tanssiin ja kulloisenkin tanssitilanteen luonteeseen ja suoritukseen vaikuttavat myös tanssialusta, vaatetus, laulun sanoin, musiikillisin tai muin keinoin luotu tunnelman vaihtelu.

Tutkimuksen kannalta keskeisin ero suullisen perinteen tutkimukseen on siinä, ettei tanssi ole monien muiden suullisen perinteen lajien tapaan kielellistä, vaan tanssiteksti on saatava käsiteltäväksi toisin. Videoituja tallenteita on niukasti, vaikka onnellisesti myös tämän artikkelin yhtenä kohteena olevasta *Viron veräjistä* sellainenkin katkelma on tallella (Mäkinen 2008). Yleensä pitää lähteä liikkeelle rekonstruktioprosessista, jossa voi käyttää hyväksi monenlaisia tietoja ja vihjeitä (esim. Hoppu 1999, 82–87). Rekonstruktion voi nähdä yhtäältä taustatyönä ennen tekstin analysointia eri näkökulmista, mutta toisaalta se on tutkimusprosessin osa ja voi olla kohteena ja tavoitteena sinänsä.

KANSANTANSSIN ELÄMÄT

Ullo Toomin työtä inkeriläisten tanssien parissa voi tarkastella folklorismina tai perinteen ”toisena elämänä”. Vesa Kurkela huomauttaa musiikkifolklorismia käsittelevässä väitöskirjassaan, että folklorismi on hyvin laaja käsite ja että sen käyttäminen erotteluvälineenä voi olla ongelmallista. Esimerkiksi ”aidon” kansanperinteen tai folkloren erottaminen ”epäaidosta” folklorismista on liian yksinkertaistavaa olettaen perinteen olevan staattista. Erilaisia folklorismin käsittelyjä yhdistää huomion kiinnittäminen kontekstuaalisiin seikkoihin, välittymistapaan ja funktioihin (Kurkela 1989, 27–35). Gunnel Biskop on tarkastellut suomenruotsalaisen kansanomaisen tanssin ja kansantanssiharrastuksen ja esitysten suhteita juuri



Kurkelan listaamista näkökulmista, muttei operoi folklorismi-termillä (Biskop 1990, 23–33).

Lauri Honko on ehdottanut folklorismi-termistä luopumista. Sen sijaan voisimme nähdä perinteen prosessina, jossa folkloren ensimmäiseen elämään kuuluu sen luonnollinen läsnäolo perinneyhteisössä, eritasoinen tunnistaminen, dokumentointi ja tutkimus. Hongon mallin mukaan tämän artikkelin aihetta voi luokitella siten, että vironinkeriläinen sosiaalisena ja viihteellisenä käytössä ollut tanssi kuuluisi ensimmäiseen vaiheeseen. Sitä emme tavoita suoraan edes Toomin kenttätöitä analysoimalla, sillä Kallivieressä oli siirrytty toiseen vaiheeseen eli tunnistettu folklore perinneyhteisössä ja pidetty sitä tietoisesti muistissa. Hongon mallin kolmannen vaiheen ulkopuolinen löytäjä olisi Ullo Toomi, jonka työssä tulevat esiin seuraavat ensimmäisen elämän vaiheet: dokumentointi, arkistointi ja analysointi. (Honko 1990, 104–113.) Folkloren toisena elämänä Honko pitää perinteen kierrätystä alkuperäisestä poikkeavissa kulttuurikontesteissa, esimerkiksi esityksiä, näyttelyitä, tallenteita, perinteen mahdollista poliittista tai kaupallista käyttöä samoin kuin suojelua ja tukemista. Honko korostaa, että muutos ei ole vain toisen elämän ominaisuus, vaan jatkuvasti läsnä ensimmäisessäkin. Samoin folkloren sanottava voi mennä perille myös toiseen elämään kuuluvissa performansseissa. (Honko 1990, 113–118.) Tanssin nautinto, osallistuminen sekä tanssijana että katsojana ja ryhmänä toimimisen dynamiikka ainakin säilynevät molemmissa elämissä.

Pertti Anttonen on tuonut esiin, miten aiempi perinteen arkistointi ja keruu ovat keskittyneet pelastamiseen. Hän korostaa perinteen tallentamiseen ja esittämiseen liittyviä valintoja, jotka tulevat esiin esimerkiksi keruutavoissa tai luokitteluissa. Sen sijaan, että jakaisimme traditioita sepitettyihin ja aitoihin, tulisi tutkimuksen huomio kiinnittää perinteiden tallentamisen ja esittämisen historialliseen taustaan, lähtökohtiin ja esille panijoiden tekemiin valintoihin ja näiden taustoihin. (Anttonen 2005, 51, 106.)

Virossa tanssi- ja musiikkifolklorismia ovat tarkastelleet esimerkiksi Ingrid Rüütel ja Ene-Margit Tiit, joiden mukaan kansantanssiharrastuksessa on kyseessä tavallisesti elvytetty perinne, mutta on mahdollista, että tanssija on samalla myös perinteenkantaja, jos jatkuvuus ei ole katkennut (Rüütel & Tiit 2005, 16–20). Ullo Toomin toimintaa ja tanssin nykyistä tilaa Virossa on eritellyt myös Sille Kapper. Kapper nostaa esiin neljä keskeistä osa-aluetta tanssin elvytystoiminnassa: nautinto, säilyttäminen, esittely ja luova toiminta. (Kapper 2013b, 16–23.)

Laajempien valtio- tai kansakuntatason yleistysten sijasta kiinnitän tässä artikkelissa huomioni paikallistasoon, vaikka esimerkiksi skandinaaviset yhteydet ovat ilmeisiä. Viron Inkerin tanssit ovat pienen vähemmistön



perinnettä, jota paikalliset ovat pitäneet yllä perinteen ensimmäisen ja toisen elämän rajalla 1920- ja 1930-luvuilla. Samankaltaista voi nähdä tanssien suhteen Kemiössä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa (Biskop 1990, 16–18) tai sitä voi verrata helkakulkueen katkoksiin ja jatkuvuuteen Hämeessä Ritvalassa (Valkeapää 2004) ja Soikkolan inkeröiden toimintaan 2000-luvun alusta alkaen. Kaikissa korostuu paikallisten halu pitää yllä paikallista perinnettä ja nauttia siitä.

ULLO TOOMIN KENTTÄTYÖT VIRON INKERISSÄ

1800-luvulla Inkerinmaan itämerensuomalainen kulttuuri eli vahvana ja perinteentutkijoiden kiinnostus aluetta kohtaan kasvoi koko ajan. Inkerinmaan tilanne muuttui ensimmäisen maailmansodan jälkeen jyrkästi. Suomi ja Viro itsenäistyivät, valtionrajat alkoivat jakaa paikoin jopa kylien eri osia. Neuvostoliiton ensimmäisinä vuosina pienten kielten ja kansojen asema ei ollut ainakaan virallisesti huono, vaan omakielistä koulutusta järjestettiin ja kirjoja julkaistiin ja suomenkielinen opettajaseminaari saattoi jatkaa toimintaansa. Luterilainen kirkko oli ollut myös yksi suomalaisuuden kivijalka Inkerinmaalla. Yhteydet Suomeen kuitenkin katkesivat ja 1930-luvun sortotoimet koettelivat väestöä kovasti. Inkerinmaa oli ollut perinteen tutkijoiden kiinnostuksen kohteena ja sen itämerensuomalaiselta väestöltä oli 1800-luvulta lähtien kerätty poikkeuksellisen suuret aineistot kalevalamittaista runoutta, kertomus- ja tapaperinnettä sekä muuta folklorea. Tilanteen muuttuminen esti suomalaisia tekemästä kenttätöitä Inkerissä. Poikkeuksen muodosti pieni kaistale aivan läntisimmässä Inkerissä. Kymmenkunta kylää vanhaa Kosemkinoa eli Narvusia Narvajoen itäpuolella jäi Tarton rauhansopimuksessa uuden Viron tasavallan osaksi. Koska muu Inkerinmaa oli suljettu, keskittyi perinteentutkiminen tälle pienelle, mutta monikieliselle ja -kulttuuriselle alueelle. (Ks. Kallio 2013, 22, 34, 38.)

Narvajoen ja rajan väliin muodostunut Viron Inkeri oli vain 6–7 kilometriä leveä kaistale, jonka kylissä asui inkeröisiä (noin 900), Narvusin suomalaisia (noin 600–700), venäläisiä (noin 200) sekä pieniä määriä virolaisia ja vatjalaisia. Väestönryhmien koot eivät anna varmaa kuvaa kielioloista, sillä esimerkiksi inkeröisistä huomattavan osan sanottiin puhuneen jo venäjää. Uskonnoiltaan alueen asukkaat olivat luterilaisia ja ortodokseja. (Järvinen 1990, 15–20.) 1920- ja 1930-lukujen kenttätöiden aikana tutkijoita kiinnostivat Viron Inkerin perinteen ilmiöt ja käyttöyhteydet laajemmin, eikä tavoitteena ollut enää pelkkä laulu- tai muiden tekstien muistiin paneminen. Heinäkuussa 1939 tanssi- ja musiikkimuistiinpanoja Viron Inkerin Kallivieressä teki myös Ullo Toomi. (Toomi 1940, 6.)



Toomi mainitsee oppineensa tansseja, tanssilauluja ja -sävelmiä kahdeksanpariselta ryhmältä, jota johti Valpuri Vohta ja säästi huuliharpulla Vassili Pohjalainen. Samoista laulajista ja tanssijoista on useita mainintoja eri kerääjiltä 1930-luvulla. Ullo Toomi kirjoittaa muistiinpanoissaan ryhmän johtajasta:

Lauloi Valpuri Vohta, 52 vuotta vanha, Kallivieren kylä, Sillan talo, Talonemäntä, 12 lapsen äiti, Maatalousnaisten seuran puheenjohtaja. [...] Tanssit esitti inkeriläinen kansantanssiryhmä rv Valpuri Vohdan johdolla, mainitut tanssit V. V. muistaa, on lapsuusaikana oppinut ne äidiltä. (RKM Toomi 52; suomennos kirjoittajan.)

Vohta siirtyi sodan jälkeen Ruotsiin, jossa Pertti Virtaranta haastatteli häntä 1967. Virtarannan tietojen mukaan Kallivieressä, jossa Toomi teki kenttätöitä, oli 17 inkeröiden ja 35 suomalaisten taloa. Valpuri itse tiesi taustansa pitkälle taaksepäin: seitsemän polvea sitten oli tultu nälkää pakoon Lavansaarelta Konnulle ja sieltä muutama sukupolvi sitten Kalliviereen (Virtaranta 1978, 14). Vohtaa olivat haastatelleet Kallivieressä suomalaisista perinteentutkijoista ainakin Kaarina ja Väinö Salminen (1931), Elsa Enäjärvi-Haavio (1936), Aili ja Lauri Laiho (myöh. Simonsuuri; 1937 ja 1938), ja virolaisista Julius Mägiste ja Elmar Päss (1938–39). Myöhemmin häntä ovat äänittäneet Lauri Honko ja Juha Pentikäinen (1965, 1966) ja Kari Laukkanen ja Urpo Vento (1966). (Virtaranta 1978, 15.)

Samojen laulajien ja tanssijoiden perinnettä olivat tallentaneet muun muassa Aili ja Lauri Laiho, jotka toivat muutaman laulajan 1937 Tallinaan studioon laulamaan vanhamittaisia, moniäänisiä lauluja ja tekivät informanttien kanssa kansatieteellisen elokuvan vuonna 1938. (Järvinen 1990, 15–20). Elokuvan kuvaajan Eino Mäkisen ottamia ovat myös valokuvat samasta tanssivasta ryhmästä. Toomin *Eesti Noorus* -lehdessä julkaisemassa samoin kuin arkistossa säilyneessä valokuvassa on kuitenkin tanssimassa myös ainakin neljä miestä, joita Mäkisen seitsemän parin filmissä ei näy (ERA valokuva 1670). 1936 tekemiensä muistiinpanojen perusteella Elsa Enäjärvi-Haavio kuvaa vuonna 1949 ilmestyneessä kirjassaan ryhmän laulutanssia, joskaan ei käytä liikkumisesta sanaa tanssi. (Alueen perinteenkeruusta tarkemmin, ks. Kallio 2013, 55–57, Valpuri Vohdasta 400–401).

Ullo Toomi kohtasi siis Viron Inkerissä ryhmän tottuneita esiintyjiä ja kertojia, joilla näyttää olleen myös vakiintunut tanssirepertoaari (Kallio 2013, 74–76). Oman perinteen esittäminen oli alkanut nopeasti Viron Inkerin muodostumisen jälkeen, sillä jo 5.8.1923 inkeriläiset olivat laulamassa 35-jäsenenä ryhmänä Virumaan ja Inkerin yhteisillä laulujuhlilla Narva-Joensuussa (ERM Fk 1524:3). Tansseja ei ole muistiinpantu spontaanista, sosiaalisesta tanssitilanteesta, juhlista tai nuorison tanssi-



illasta, vaan ne olivat jo silloin tietoisesti esitettyjä ja lapsuuden muistoista elvytettyjä. Myös runonlaulun tallenteiden osalta Länsi-Inkeristä tiedetään, ettei niitä läheskään aina ole merkitty muistiin normaaleissa käyttöyhteyksissään. Tämä onkin otettava tutkimuksessa huomioon: aineiston sisältöjen ohella on tutkittava myös tallennustilannetta (Kallio 2013, 80, 93).

Toomin kaltaiselle tanssitekstistä kiinnostuneelle tutkijalle taitavan, esittävän ryhmän kohtaaminen on kiitollinen tilanne verrattuna hatariin muisteluihin, hyräilyihin tanssimelodian fragmentteihin, tanssien nimien luettelemiseen ja muuhun, johon kerääjä helposti on törmännyt. Omat ensimmäiset varsinaiset kenttätöni inkeriläisten tanssien parissa talvella 2001 sisälsivät sekä esittäviä ryhmiä että muisteluita, minkä perusteella osaan samastua Toomiin kenttätöissään. Muualta saatujen hajanaisten tietojen jälkeen saavuin 26.2.2001 Länsi-Inkeriin Soikkolaan Savimeälle, jossa oli virinnyt innostus omaa inkeröiskulttuuria ja vanhoja tansseja kohtaan. Olin tavannut inkeröisiä edellisenä kesänä juhannusjuhliilla Skuoritsassa ja nähnyt heidän katrilliaan. Tuolloin käytössäni oli vain nauhuri, jonka kasetille päätin itse kuvata ja sanella tanssin kulun. Samasta juhlasta on onneksi myös Sibelius-Akatemian mukana olleen tutkimusryhmän videointi. (Aronen 2000, 10–12.) Vuoden 2001 talvella kylmässä kulttuuritalossa saatoin nauttia työstä: videoida, tanssia mukana, kysyä tarkennuksia ja taustoja, pitää hauskaa paikallisten kanssa. Alkuperäinen tanssitilanne ja konteksti jäävät sellaisessa tallennustilanteessa tosin päätelmien ja kerrotun varaan. Samoin ilmaan jää mahdollisuus, että tanssi on harjoitus ja elvytystoiminnassa yhtenäistetty tai muuten sovitettu esitettäväksi.

Toomin piti toimia itseäni nopeammin ja kuvata tanssin kulkua kynällä ja paperilla. Soikkolan tilanne muistutti 60 vuoden aikaerosta huolimatta Toomin ajan Viron Inkeriä. Yksittäiset paikalliset olivat alkaneet tanssittaa ryhmällä edellisiltä sukupolvilta oppimiaan tansseja, joita näytettiin kylään tulleelle kerääjälle. Toomilla ei ole viitteitä siihen, että hän olisi itse tanssinut, mutta Savimäellä oli onnellisesti paikalla vain seitsemän paikallista naista. Itse pääsin kahdeksanneksi katrilliin ja annoin kameran autonkuljettajan käsiin. Minulla oli myös edellisen kesän ansiosta käsitys siitä, mitä ja miten tanssittaisiin.

Kolme tanssia on tuskin ollut koko läntisessä Inkerissä kansanomaisessa sosiaalisessa käytössä ollut tanssisto. Toomin muistiinpanoja voi verrata Merle Leppikin murretutkimusta varten haastatteleman Katri Kokon muistelmiin tansseista, jotka ajoittuvat myös 1930-luvulle, mutta Narvusiin Venäjän puolelle jääneeseen osaan. Kokon mukaan Kurkolan isojen kylien nuoret kokoontuivat kaikki järven rannalle lavalle tanssimaan aamuun asti. Tansseina olivat katrilli, valssi, *oira*, *padispaini* ja *krakovjak*.



Katrillia tanssittiin muiden tanssien välissä useaan kertaan ja välillä tiukattiin piirileikkiä. "Tytöt hätisteli sääskii soittajan ympäriltä ja ai ai ku ol lystii!" (EKI, SUH 124.) Tanssin ilo ei ole vain teorioiden kysymys, vaan kulkee mukana aineistoissa. *Eesti Noorusin* valokuvan kuvatekstiksi Toomi kirjoitti: "Löbus ingeri kolmik" ("Iloinen inkeriläinen kolmikko"). Kun itse kyselin Länsi-Inkerissä vanhoista tansseista, sain vastaukseksi samankaltaisen listan: katrillia, *krakoviakkia*, *oira* ja kuviovalsia, mutta niiden lisäksi myös *lanssia*, venäläistyypistä improvisoitua *pljasia* ja piirileikkejä. Samoja tansseja on myös Kallion aineistossa (Kallio 2013, 199), jossa *ruskava* tarkoittanee juuri improvisoitua, venäläistyypistä tanssia, jota tanssitaan sekä itsenäisenä että katrillin viimeisessä vuorossa kohdassa, johon Toomi on merkinnyt soolon.

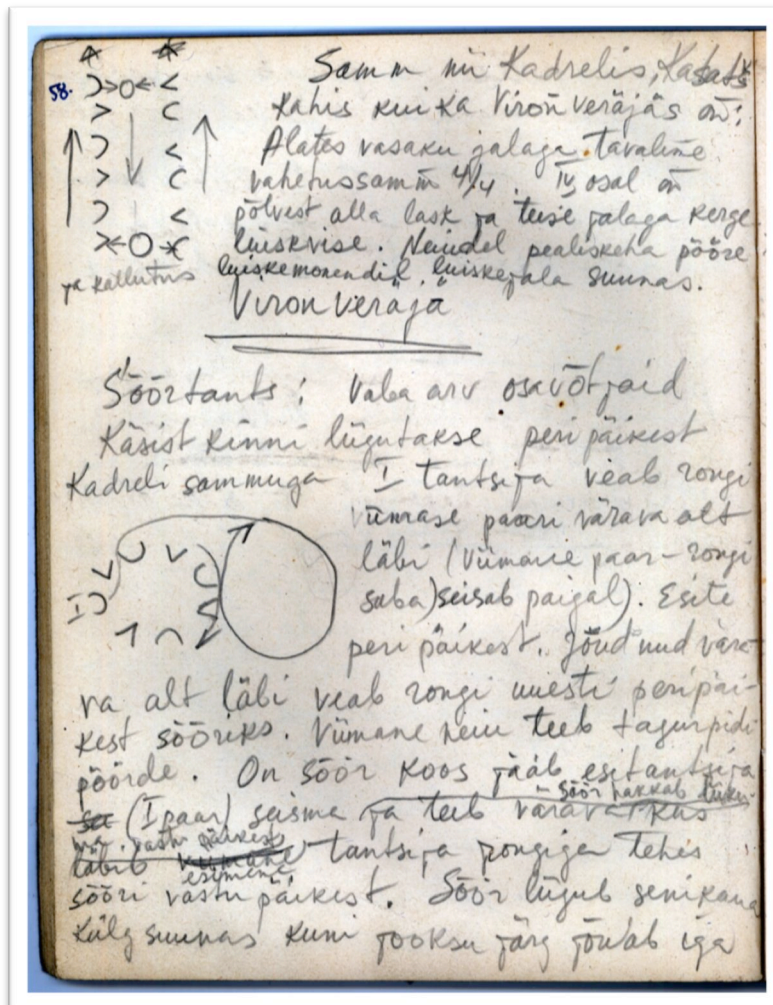
Toomin muistiinpanoista puuttuvat siis ainakin lanssi ja uudempi paritanssikerrostuma. Se ei ehkä kuulunut hänelle esiintyneen ryhmän ohjelmistoon vaan eli silloin yleisesti osattuna. Pieni viite uudempiin tansseihin ovat kuitenkin muistiinpanoihin sisältyvät vironkieliset seksuaalimaiheiset polkkamasurkan sanat, joissa on viite: "Vassili Vaimel, 28 a v, Kallivere kl, Kuusiku tl Sanniko pg." Vanhamittaisen laulun tanssitapoja Toomin informanteilta on paljon muitakin kuin Viron veräjä. Niitä ovat eritelleet Elsa Enäjärvi-Haavio ja laajasti myös Kati Kallio. *Suomen Kansan Vanhoissa Runoissa* on Länsi-Inkerin osissa viittaus tanssiin tai leikkiin laulun yhteydessä 19 kertaa, joista tosin neljä Suomenlahden saarilta (piiritanssia, laivaleikkiä, leikareita, rikasta ja köyhää, ristitanssia ja tanssimista pareittain tai tarkemmin määrittelemättä vapaasti tanssimista). Ehkä Viron veräjän selkeys ja ainakin jonkin asteinen pysyvyys toisteltaessa teki siitä Toomin mielestä tanssin.

ARKISTOIDUT TIEDOT

Ullo Toomin alkuperäiset Viron Inkerin kenttätyömuistiinpanot ovat säilytetyillä vihkoina Viron Kirjallisuusmuseon Kansanrunousarkistossa (*Kirjandusmuuseumi Rahvaluule arhiiv*) Tartossa. Aineisto ei ole laaja, vain yhdeksän sivua tanssikuvauksia (RKM Toomi 51–59) ja kolme sivua nuotteja (RKM Toomi 123–125), mutta erittäin mielenkiintoinen ja muiden saman alueen tietojen rinnalla myös informatiivinen. Teksteistä tulee esiin välitön tunnelma: ne on kirjoitettu kiireessä, niissä on korjailuja, lyhenteitä ja nopeasti hahmoteltuja piirroksia liikkumista selventämässä. Jokainen tanssia kynällä ja paperilla muistiinpannut tietää, miten vaikea tehtävä on. Toomin muistiinpanot ovat silti hyviä ja ymmärrettäviä. Niiden pohjalta on mahdollista rekonstruoida tanssit uudelleen tanssittaviksi ainakin melko luotettavasti ja tarkasti. Yleensä kansantanssimuistiinpanoista on



helppo huomata, onko ne laadittu omien tietojen ja taitojen varassa vai toisten tanssia katsellessa. Toomin länsi-inkeriläiset muistiinpanot on tehty tanssia katsellessa.



Toomin tanssimuistiinpanoja. Kuva: RKM Toomi 58.

Muistiinpanoissa Toomi kuvaa kolmea tanssia: kadrelia, kasatškahia ja Viron veräjää. Varsinkin katrillin vuoroista jää vaikutelma, että sama osa on nähty ainakin kahdesti, sillä tekstiin on lisätty rivien väliin suuntia ja tarkennuksia liikkeen kuvauksesta ja joitakin kohtia on yliviivattu ja paranneltu. Toomin laajan keruutoiminnan arkistotiedot ovat useimmiten aivan toisenlaisia: Viron Kirjallisuusmuseon Kansanrunousarkiston kokoelma ERA II 114 sisältää paljon Ullo Toomin ja Rudolf Pöldmäen tanssimuistiinpanoja, mutta ne kirjoitettu puhtaaksi toisenlaisella käsialalla. Puhtaaksikirjoittamaton RKM-aineisto sisältää kokonaisuutena noin sata sivua tekstiä ja viisikymmentä sivua nuotteja, mutta tansseja tarinoiden ja laulujen ohessa on vain muutamia. Siten inkeriläisessä aineistossa pääsee askeleen lähemmäksi Ullo Toomia ja itse muistiinpanotilannetta.



Erikseen on mainittava nuottimuistiinpanojen hyvä taso. Niiden mukaan on helppo soittaa ja laulaa ja niiden ohessa on tietoja soittajasta ja vuorojen nimityksistä. Melodiat soitti huuliharpulla 34-vuotias Vassili Pohjalainen Kallivieren Korven talosta. Katrillin viidennen vuoron melodiaa sanotaan *noidutuksi*. Samantapaisen sävelmän tuntevat suomalaiset harrastajat lantsina tai Paateneen katrillina. Viitteitä lauluihin, joita tanssimuistiinpanossa ei mainita, ovat Valpuri Vohdan laulamina Toomin kirjoitustavan mukaisesti *Ümberiko* ja *Talgon tantsu*. Ainoan arkistossa säilyneen valokuvan Toomi kirjoittaa esittävän juuri ümberikon tanssimista, mutta siinä on selvästi menossa soitinsäestäinen tanssi, jossa vain muutama tanssija on liikkeessä. Pikemminkin kuva voisi olla katrillin viimeisestä improvisaatiovuorosta. Ilmeisesti Toomilla taitavana muusikona oli kiinnostusta ja aikaa tehdä laulaja Valpuri Vohdan ja Vassili Pohjalaisen kanssa töitä kauemmin kuin koko ryhmän kanssa.



Toomin nuotinnoksia. Kuva: RKM Toomi 124.

TANSSIT JULKAISUISSA

Toomin suureen tanssikirjaan *Eesti Rahvatantsud* (1953) pääsivät inkeriläisistä tansseista kasatškah ja kaadrel. Lehdessä *Eesti Noorus* (25.1.1940) on tanssiohje, sävel ja sanat Viron veräjään. Vertailen seuraavassa Toomin muistiinpanoja julkaistuihin versioihin ja yritän selvittää, miten Toomi muokkasi ja toimitti tansseja.



Eesti Noorusin Viron veräjä on hyvin samanlainen Toomin arkistomuistiinpanojen kanssa. Nuotinnos on identtinen muistiinpanon kanssa, samassa sävellajissakin. Sanat ovat myös samat kuin muistiinpanossa, mutta ortografiassa on pieniä eroja: ilmeisesti huolimattomuutta ja viron vaikutusta on "veräjä", vaikka samassa säkeessä myös "veräjä". Muistiinpanossa yhdeksi sanaksi kirjoitetut toistuvat ele-verbit (-elloot > ellod) on erikoisesti, ilmeisesti laulamisen rytmiä korostamaan, jaettu kahdeksi sanaksi, esimerkiksi "souta ellod" (omakielisemmin soutaelloot). Kielellisesti sanoja ei ole toimitettu esimerkiksi juuri pitkien vokaalien merkinnän suhteen: tehkä pro tehkää, katsoma pro katsomaan, juoksod pro juoksoot. Kirjoitusasu ei ole kuitenkaan aivan virolainenkaan, esimerkiksi "saattemme", eikä virolaisittain "saateleme". Siten aikakauskirjassa julkaistu jatkaa muokkaamatta muistiinpanojen tyyliä: niin kuin Toomi näki ja virolaisena kuuli, niin hän myös kuvasi ja kirjoitti. Sanat ovat siis *Eesti Noorusissa* julkaistussa muodossa:

Tehkä lahti lauta porti – lauta porti
Avatka Viron veräjä – joi veräjä
Inkeristä vierad tullod – vierad tullod
Viron vettä katsoma va – katsoma va
Kui Virossa veed va juoksod – veed va juoksod
Liiva pohjad lippa ellod – lippa ellod
Somer pohjad souta ellod – souta ellod
Kulta kallad kuppa ellod – kuppa ellod
Meien veed va vennäst juoksod – vennäst juoksod
Saksan maalle saattemme – saattemme
Siel hüö ühtüd Suomen kanssa – Suomen kanssa
Suomen suuressa lahessa – suuressa lahessa. (Toomi 1940, 6.)

Julkaistun tanssiohjeen Toomi aloittaa kuvaten vaihtoaskelta, jonka lopussa painoton jalka heilautetaan kevyesti eteen. Tämän jälkeen ohjeessa mainitaan tavalliset juoksuaskeleet. Muistiinpanoissa vaihtoaskel on esitelty kasatškahin yhteydessä ja sitä mainitaan käytettävän myös katrillissa ja Viron veräjässä. Katrillia tanssitaan myös juoksu- ja laukkaaskelin, ja ilmeisesti tällaista vaihtoaskelta on käytetty vain tyyppillisesti improvisoituja elementtejä sisältävässä kohdassa, johon Toomi on merkinnyt "kassatski samm". On kuitenkin huomattava, että tanssista säilyneessä lyhyessä filmikatkelmassa *Inkerin vanhaa kyläelämää vuonna 1938* (Mäkinen 2008) tanssijat liikkuvat enimmäkseen tavallisin kävelyaskelin eivätkä Toomin kuvaamalla vaihtoaskeleella. Kati Kallion hyvä oivallus on tarkkailla filmiä ilman jälkeempään lisättyä ääniraitaa (Kallio



2013, 187). Näyttäisi siltä, että pari vanhempaa tanssijaa suosii vaihtoaskelta, myös ketjua vetävä Toomin pääinformantti Valpuri Vohta. Katkelma on tosin niin lyhyt, ettei sen perusteella voi tehdä varmoja tulkintoja. Myöhemmässä työssään Toomi kehitti virolaista kansantanssia ja sen opettamista sekä koreografioiden luomista juuri askelikkopohjaiseksi. Tässä ennen sotaa tehdyssä muistiinpanossa ja julkaisussa näkyy jo sama suuntaus. Lehdessä on myös kaksi valokuvaa paikallisista tanssijoista ja neljälle parille tehty piirros ketjun liikkumisesta.

Koreografian osalta *Eesti Noorusissa* kuvataan aivan samaa kuin muistiinpanossa: piiri liikkuu vaihtoaskelin myötäpäivään, sitten juosten ketjuna viimeisen parin portista päätyen toiseksi piiriksi edellisen rinnalle, jossa piiri liikkuu jälleen vaihtoaskelin mutta tällä kertaa vastapäivään ja lopuksi taas juosten viimeisen parin portista ketjuna alkuperäiselle paikalle. Samojen tanssijoiden tietojen perusteella Elsa Enäjärvi-Haavio kertoo, että näin edetään myös juosten kylän läpi. (Enäjärvi-Haavio 1949, 160.)

Kahden muun tanssin tapaan Viron veräjä ei päässyt sodan jälkeen suureen tanssikirjaan. Syitä siihen voi vain arvailla. Viron veräjän tapaista vanhamittaista naisten ketjutanssia kirjassa edustaa esimerkiksi *Muhu kannanöör* (Toomi 1953, 291–292), joten laulutanssi tai ketjutanssi ei sinänsä ollut julkaisusta torjuttu tanssityyppi. Myöskään ei voi ajatella muistiinpanon kadonneen, sillä *kasatškah* on kirjassa niin tarkasti samanlainen kuin muistiinpanovihossa ja *Muhu kannanöörin* nuotti on juuri samassa RKM-aineistossa (RKM Toomi 161). Viittasivatko suomenkieliset sanat liian selvästi inkerinsuomalaiseen kulttuuriin, eikä sitä sen takia 1950-luvulla julkaistu? *Kaadrel* ja *kasatškah* ovat ilman sanoja ja viitteenä niissä onkin vain ”Inkeri” tarkentamatta, keiden tanssimasta on kyse. *Eesti Noorusin* tanssikuvaus Viron veräjästä on merkitty otsikon alle vironinkeriläiseksi, mutta myöhemmässä tanssikirjassa puhutaan vain Inkeristä. Sodan jälkeen ja varsinkin Stalinin kuoltua, tuli Neuvosto-Viroon luvatta suuria määriä muualle karkotettuja inkerinsuomalaisia ja Inkeri oli poliittisesti hyvin arka aihe.

Viron veräjä -teema liittyy vanhemmissa laulumuistiinpanoissa häälauluihin sulhasväen saapuessa morsiamen taloon. Toomin muistiinpanossa on myös Tehkää lahti lautaportti -osuus, joka puuttuu Kallion analysoimista muistiinpanoista (Kallio 2013, 186). Siitä on *Suomen Kansan Vanhoissa Runoissa* kuusi toisintoa vuosilta 1858–1906. Toomin muistiinpanema ja Laihojen pari vuotta aikaisemmin filmaama ketjutanssitapa on varmasti vanha ja kansanomainen, mutta missä vaiheessa häälaulunakin tunnettu teksti on liittynyt näin tiiviisti yhteen tanssitapaan? Ehkä Valpuri Vohta on ryhmän ohjelmistoa varten yhdistänyt muistamansa laulun ja tanssin, sillä viittaus porttiin sanoissa ja portin tekeminen tanssiketjussa on selkeä yhdistävä tekijä.



KASATŠKAH

Eesti rahvatantsud -teoksen kasatškah on myös hyvin samanlainen kuin arkistomuistiinpano: miehet seisovat yhdessä rivissä ja naiset toisessa omaa paritoveria vastapäätä. Näin muodostuvan solan päästä yksi pari aloittaa tanssin pyörien kädet käsissä ja siirtyy sitten rinnakkain vaihtoaskelella toiseen päähän, jossa taas pyörintä ja paluu muiden rinnalle riveihin. Muistiinpanossa on korjattu ote pyörinnän aikana "seljatagant ristvõttega" (ristiote selän takaa) on muutettu "käed kätte" (kädet käsiin). Jokainen kasatškahia tanssinut ymmärtää, että pyörinnässä on oltava selvästi oikeat kyljet vastakkain, jolloin ote on saattanut näyttää aluksi toiselta kuin tavallinen käsistä kiinni pitäminen. Kirjassa sanallinen osa neuvoo pyörimään molemmissa päissä puolitoista kierrosta muistiinpanon yhden sijaan. Kirjan kuvassa tanssijat ovat rivien välissä liikkueensa kuitenkin niin päin, että nainen tanssi miehen oikealla puolella, jollaiseen voi päätyä vain yhden kierroksen pyörimällä. Havainnollistava kuva sivulla 79 on muutenkin mielenkiintoinen. Inkeriläistä tanssia tanssiva pari on setukaisten puvuissa. Setumaan ja Inkerin tansseissa ja kulttuurissa muutenkin on paljon yhteistä. Ehkä Toomi ajatteli tai halusi kuvata Inkerin jonkinlaiseksi Pohjois-Setumaaksi.

Nuottimuistiinpanossa tanssisävelmän nimi kasatškah on yliviivattu ja korjattu "Tšišikiksi". Kirjassa ei ole julkaistu muistiinpanon nuottien jäkimmäistä osaa, vaan ainoastaan neljä ensimmäistä tahtia B. Kõverin pianosovitukseksi. Samankaltainen yksinkertainen tanssisävelmä on *tšiizik*-nimisenä myös laatokankarjalaisessa *kikari*-neliötanssissa (Rausmaa & Rausmaa (toim.) 1997, 178). Viola Malmi yhdistää myös pohjoisinkeriläisen *siisikka*-röntyskän samaan vihervarpusta tarkoittavaan nimitykseen (Malmi 1993, 17). Itäisille tanssialueille on tyypillistä, ettei melodia liity kiinteästi tanssitapaan, vaan se toimii tanssin rytmittäjänä ja siten saman musiikin säestyksellä on voitu tanssia erilaisia tansseja. Kasatškahin tapaista hyvää tanssimuistiinpanoa en muualta Inkerinmaalta tunne, vaikka sekä siitä että tšišikistä on mainintoja (Kallio 2013, 198–199). Ilmeisesti samanlaista tanssia kuvaa Samuli Paulaharju Keltosta

kasanska-nimellä: "tanssii 4 tyttöä. Ei poikii pietä. Iestakaisin vastakkain tanssivat ja ristiin ja taas muuttavat päihin." (Paulaharju 2010, 77.) Aivan Inkerin pohjoisrajalla Suomen puolella sijainneesta Raudusta on myös *rikurilla*-tanssi, jossa on sama perusidea: liikkuminen taitoaskelin, joskin toisenlaisin kuin kasatškahissa, solan läpi pari kerrallaan (Rausmaa & Rausmaa (toim.) 1997, 333). Samankaltaisella vaihtoaskelella on tanssittu solassa myös Hausjärvellä *ryssää*, Etelä-Karjalassa myös *parik-*



kalalaista (Rausmaa & Rausmaa (toim.) 1997, 95, 101) ja Kannaksella *hullun polskaa* (SKS, Kirvu, Sanelma Parkki < Kristiina Parkki). Kahdessa viimeksi mainitussa on myös venäjää jäljitteleviä laulun sanoja, jotka liittävät ne myös kasakkojen tai venäläisen tanssiin. Laajemmin ottaen kasatškah on niin sanottu suuri progressio, jossa tanssiva pari siirtyy kuvion päästä toiseen (Torop 1995, 12). Sellaiset ovat yleisiä Suomenlahden piirissä, mutta useimmiten ne tanssitaan laukka-askelin, pujotellen, pyörien tai siten, että pari saattaa toisen kävellen rivien välistä toiseen päähän.

Viron veräjään verrattuna kasatškahin julkaisemisessa liikutaan siis vähän muokatumpaan suuntaan: pyörinnän määrää lisätään, mikä on hyvällä lattialla ja tanssitekniikalla tanssittavissa, ja kuvitukseen tulee alkuperäiselle muistiinpanolle vieras vaatetus. Lähdeviitteeksi jää seutua tarkentamatta pelkkä Inkeri, eikä tanssijoiden kielestä ole tietoja. Nimien perusteella voi silti ymmärtää heidät suomalaisiksi. Tanssisävelmästä on julkaistu vain osa ja sekin sovitettuna, kun Viron veräjän nuotti oli vielä identtinen muistiinpanon kanssa.

KAADRELI

Edellisiin pieniin tansseihin verrattuna kadreli-muistiinpanoa (kirjassa *kaadreli*) on paljon vaikeampi tulkita. Käytössäni on ollut tallinnalaisen kansantanssiryhmä *Leigareiden* tanssima rekonstruktio ja taustatiedot eteläisen Karjalan, Inkerinmaan ja setukaisten muista katrilleista eli ajatus siitä, mikä seudun katrillissa on tyypillistä, mihin Toomin vaikeammin ymmärrettävät kohdat saattaisivat viitata. Muusta arkiston RKM Toomi -aineistosta ei ole apua, sillä siihen sisältyy vain muutamia kuvauksia paritansseista ja yksi laukkavuoroja sisältävä ryhmätanssi, jota Kristjan Torop on analysoinut (Torop 1995, 123).

Suurin ero Leigareiden ja oman tulkintani välillä on se, mitä muistiinpanon *risti* tarkoittaa. Kun esimerkiksi neljä tanssijaa ojentaa oikean kätensä ja tarttuu sillä muiden oikeisiin käsiin syntyy myötäpäivään kulkeva risti. Tällainen vuoro on yleinen kontratansseissa, joihin katrilli kuuluu,

Suomessa varsinkin läntisissä isoissa katrilleissa ja nelihenkisissä enkeliskoissa. Karjalaisissa tansseissa se esiintyy Viola Malmin keräämissä tansseissa Vienasta (humahus, Malmi 2005, 17 ja kapusta, Malmi 1993, 52–53, myös vanhemmassa kapustan muistiinpanossa, Rausmaa & Rausmaa (toim.) 1997, 279) ja Aunuksesta (suuppasi, Malmi 2005, 24–25), muttei vastakkaisrivissä tanssittavissa katrilleissa (vrt. Tanhuvakan karjalaiset katrillit ja esimerkiksi paatenelainen versio, ks. Malmi 2005,



26–27). Myös pohjoisinkeriläisessä *raali-aali*-röntyskässä risti on peruselementti, mutta uskon sen olevan yhteydessä juuri Suomen puolen enkeliskoihin (Aronen 2011, 43), vaikka Viola Malmi pitää sitä muiden röntyskävuorojen tapaan katrillista irronneena, *lancierin* kolmantena vuorona (Malmi 1993,17). Leigareista poiketen en ajattele Toomin kuvaavan kuitenkaan tällaista vuoroa, vaan ensimmäisessä ja seitsemännessä vuorossa läpikäyden vastassa seisovan parin kanssa paikan vaihtamista ja sen lopuksi ristiin juoksemista siten, että mies kulkee oman parin selän takaa kaartuen myötäpäivään ja nainen kääntyy lähes paikallaan vastapäivään. Vuoro on tyypillinen juuri näissä katrillin kohdissa Karjalassa, jossa nimityksenäkin *ristai*. Toomin muistiinpanoissa ensimmäisessä vuorossa on omalle paikalle palatessa huomautus, että miehet tanssivat keskellä toisin ristiin ottaen ensin riviä pitkin (”naised tagasi mehed tantsivad keskel teisiti risti võttes enne pikki viirgu”). Se tarkoittanee havainnollistavan piirroksen avulla samaa vuoroa, jonka opin tanssimaan 2001 Länsi-Inkerin Soikkolassa inkeröisten kanssa nimellä *pien risti* eli läpikäyden paikanvaihto siten, että naisten tanssittua edelle, miehet vaihtavat vielä keskenään paikkaa oikealta ohi. Tällöin muodostuu piirroksen kuvaama kaareva liike ja jossa todella liikutaan rivin suunnassa, eikä suoraan vastakkaiselle paikalle.

Muistiinpanossa on vielä kolmaskin risti, yhä ensimmäisessä vuorossa. Sanallisesti kerrotaan neitojen lähtevän vastapäisen pojan luo ja antavan ristissä kädet toisilleen. Sitten muistiinpanossa on koko rivin korkuinen X-kuvio, joka tietysti näyttää aluksi kuvaamaltani ristivuorolta, mutta lienee tässä kuitenkin käsiotteen havainnollistajana ja kuvaa niin sanottua peukaloristiotetta, jollainen on vieraalla käynnin otteena myös esimerkiksi katrillissa Suojärveltä (Rausmaa & Rausmaa (toim.) 1997, 171). Toomi on myös julkaisussaan käyttänyt tätä otetta toisessa vuorossa. Muut tulkintaerot ovatkin pienempiä: esimerkiksi kun tytöt lähtevät pyörien vastassa olevan pojan luo, niin pyörivätkö he itsensä ympäri ja kiertävätkö toisen tanssivan tytön. Kyseessä on todennäköisemmin katrillin toisessa tai kolmannessa vuorossa esiintyvä tyttöjen pyörintä käsiotteessa tai ilman ja siirtyminen sitten vastapäisen pojan luo.

Ryhmätanssista tehdyn muistiinpanon tulkinta lienee mahdotonta ilman tanssivaa ryhmää. Tarton Röntyskän kanssa kokeillessamme löytyi monta ratkaisua, mutta ilmaan jäi myös kysymyksiä esimerkiksi askelmäärien suhteen. Toomin muistiinpanojen katrilli on sekä vuoroiltaan että niiden järjestykseltä melko odotuksenmukainen ja muistuttaa vastaavia Inkerinmaalta sekä kauempaa Karjalasta ja Setumaalta. Ne kaikki liittyvät pohjoisvenäläiseen katrillikulttuuriin (ks. Rausmaa 2000, 47; Rausmaa & Rausmaa (toim.) 1997; Torop 1995).

Arkistomuistiinpanon katrilli on tulkittavissa vuoroittain seuraavasti:



Alkuasentona vastakkaisrivi eli tanssijat kahdessa rivissä oman paritoverinsa vierellä, tyttö pojan oikealla puolella.

1. vuoro. Rivit tanssivat vastuun ja takaisin eli liikkuvat toisiaan kohti neljä askelta ja palaavat peruuttaen omalle paikalleen samoin neljä askelta. Myöhempien vuorojen askelmäärien perusteella on mahdollista, että Toomi laskee askelpareja, jolloin askeleita oli kahdeksan ja kahdeksan samoin kuin soikkolalaisetkin aloittavat katrillinsa. Sen jälkeen läpikäyden paikanvaihto vastassa olevan parin kanssa tytöt hieman edellä, eli tytöt kulkevat vastaan tulevan parin välistä ja poika ulkopuolelta. Vieraalla paikalla oman parin kanssa paikan vaihto poika tytön selän takaa oikealle eli myötäpäivään kaartaen ja tyttö kääntyen vasempaan eli vastapäivään. Paluu omalle paikalle samoin läpikäyden, paitsi että pojat jäävät rivien keskelle, kulkevat hieman rivin suuntaisesti ja ohittavat toisensa oikealta eikä suorinta tietä vasemmalta. Poikien askeleena mainitaan tavallinen juoksu tai joka toisella tahdilla kanta-varvasaskel. Sen jälkeen tytöt juoksevat vastapäisen pojan luo ja pyörivät hänen kanssaan kierroksen peukaloristiotteessa, juoksevat samoin takaisin oman parin luo, jossa pyörintä tanssiotteessa ja vuoron lopun merkiksi kaikki lyövät kätensä yhteen.

Leigarid tosin tulkitsivat ensimmäistä paikanvaihtoa niin, että vastaparien tytöt vaihtavat ensin paikkaa ja sitten pojat samoin kuvion yli hieman ristiin kuten setukaisten katrillista on julkaistu (Torop 1995, 127) ja jonka alulta Toomin piirros näyttää. En pidä tätä kuitenkaan todennäköisenä, sillä muistiinpanon mukaan "mehed tagand järgi" eli "miehet takaa perässä". Miesten liikkumista ei ole merkitty nuolella samaan piirrokseseen, joka kuvaa tyttöjen liikettä, vaikka se olisi ollut nopea ja helppo tapa laittaa asia muistiin.

2. vuoro. Vastakkaisparien pojat käyvät keskellä rivien välissä, kääntyvät ja palaavat oman parin luo. Suomalaisessa tanssikirjallisuudessa tätä on tapana kutsua uhitteluvuoroksi. Tätä seuraa oman tytön kanssa pyörintä kaksi kierrosta. Sen jälkeen muistiinpanon mukaan parit menevät keskelle ja tytöt kääntyvät selät vastakkain ja parit palaavat omille paikoilleen. Kansantanssille on tyypillistä symmetria siten, että saman vuoron tanssivat ensin pojat ja sitten tytöt. Tyttöjen uhittelu olisikin tässä odotuksenmukaista. On mahdollista, että nopeasti tehdyssä muistiinpanossa parin ja paritoverin (viron *paar ja paariline*) käsitteet ovat lipsahaneet sekaisin. Toisaalta Toomi on kuvauksessaan johdonmukainen puhuessaan parista, pojista ja tytöistä (viron *paarid, poisid, neiud*).

Leigarid-ryhmä oli ratkaissut kohdan siten, ettei pyörinnän jälkeen irroteta tanssiotetta, vaan tyttöjen uhitteluvuoro tanssitaan kaartaen tanssiotteessa. Tämän jälkeen tytöt pyörivät toistensa ympäri ja menevät vastapäisen pojan luo. Muistiinpanon perusteella ei voi olla varma, pyörivätkö tytöt



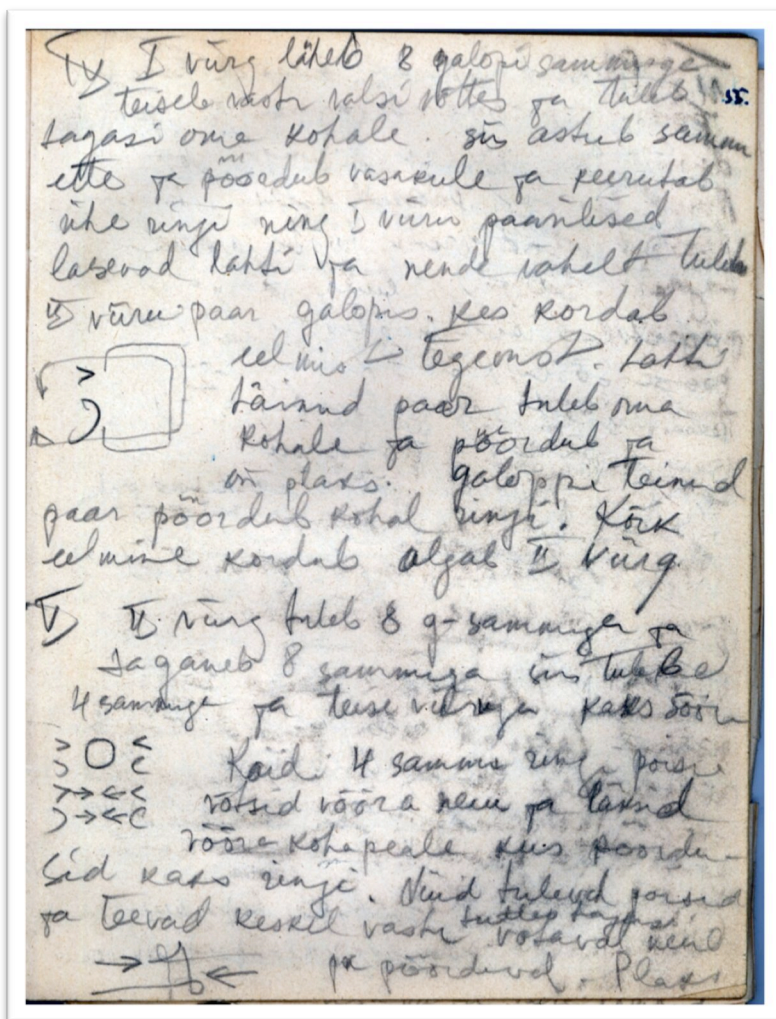
vain itsensä ympäri vai kiertävätkö toisensa. Yksin pyörintä näyttäisi samalta kuin katrilleissa tavallinen karkelovuoro, mutta toisaalta pyörintä ilman käsiotetta vastakkaisen tytön kanssa on myös vakio-osa soikkolalaisessa katrillissa. Sitten paluu oman parin luo samoin ja paripyörintä tanssiotteessa sekä lopuksi taas taputus.

3. vuoro. Tytöt tulevat taas keskelle ja pyörivät vasemmassa kyynärkoukussa. Muistiinpanoon on lisätty rivien väliin ehkä toisella katsomiskerralla "itse pyörien" ja "vasen". Pojat tulevat mukaan pyörintään oman parin rinnalle ja näin syntyneessä nelikossa pyöritään vielä kaksi kierrosta. Sanallinen kuvaus on tässä kohdin hieman epäselvä, mutta pieni piirros osoittaa tyttöjen pysyvän toistensa vieressä kasvot eri suuntiin ja poikien tulevan ulkokehälle kasvot samaan suuntaan oman parin kanssa. Tytöt irrottavat kyynärkoukkunsa ja siirtyvät omalle paikalleen, mutta pojat jäävät rivien keskelle ja pyörivät vasemmassa kyynärkoukussa kierroksen, minkä jälkeen he jäävät keskelle tanssimaan taitoaskelein (viron *kassatski sammudega*) ja perääntyvät tytön kanssa riviin, jossa pyörintä ja taputus. Poikien tanssista keskellä on muistiinpanossa yliviivattu maininta "kahdesti ristiin" ja korjattu se tarkoittamaan vain yhtä kertaa. Ei ole aivan helppoa ymmärtää, mitä ristiin tanssiminen tässä tarkoittaa, mutta olettaisin sen olevan viittaus ensimmäiseen vuoroon eli pojat pyörinnän jälkeen tanssivat erikoisin askelin toisistaan oikealta ohi. Karjalaisessa katrillissa on tässä kohdin tyypillinen pyörintä ja ripaskan lyöminen tai pyörintä ja paritoverin liittyminen siihen, esimerkiksi repolalaisessa katrillissa. Samoin kahdesti toistuva maininta tyttöjen riviin menemisestä jättää tulkintamahdollisuudeksi myös sen, että tytöt olisivat mukana ulkokehällä poikien kyynärkoukkupyörinnässä kuten pojat edellä. Siten ensimmäinen riviin meneminen tarkoittaisi otteen muuttamista ja paikkojen vaihtamista niin, että tytöt tekevät keskelle pojille tilaa. Kokonaisuutena tämä toisen ja kolmannen vuoron kuvauksen sisältämä vihon sivu on vaikein tulkittava. Teksti on tuhraantunutta ja siinä on tavallista enemmän yliviivauksia, lisäyksiä ja korjauksia.

4. vuorossa toinen rivi lähtee laukka-askelin tanssiotteessa toisen rivin eteen ja palaa takaisin omalle paikalle. Sama pari astuu uudelleen eteenpäin, kaartaa vasemmalle ja pyörii tanssiotteessa rinnakkain kierroksen vastapäivään, minkä jälkeen he irrottavat otteen ja toisen rivin pari laukkaa heidän välistään ja palaa takaisin. Samaan aikaan otteen irrottanut pari juoksee vastapäisen parin paikan kautta ristiin poika tytön takaa myötapäivään ja tyttö lyhyempää reittiä edestä vastapäivään ja jatkaa omalle paikalleen, jossa paripyörintä samaan aikaan, kuin viimeksi laukannut pari on myös päässyt omalle paikalleen pyörimään. Vuoro toistetaan toisen rivin aloittaessa.



5. vuoro. Toinen rivi laukkaa taas kahdeksan askelta toisen rivin luo ja samoin takaisin. Vielä neljä laukkaa eteenpäin, minkä jälkeen muodostetaan vastapäisen parin kanssa pieni kahden parin piiri, joka pyörii neljällä askeleella puoli kierrosta. Pojat jäävät vieraan tytön kanssa vieraalle paikalle, jossa paripyörintää kaksi kierrosta. Pojat palaavat karkeloiden oman parin luo eli liikkuvat toisistaan ensin hieman oikealle, mutta pyörähtävät sitten itsensä ympäri vastapäivään ja ohittavat toisensa vasemmalta. Oman parin kanssa pyörintä ja taputus.



Toomin kaadrelmi-muistiinpanoja. Kuva: RKM Toomi 55.

6. vuoro. Koko kuvio eli kaikki tanssijat muodostavat paripiirin, jossa tanssijat ovat oman parin kanssa avoimessa tanssiotteessa rinnakkain liikkumassa vastapäivään. Kahdeksalla askeleella kierros ympäri omalle paikalle, jossa paripyörintä oman parin kanssa samassa oteessa. Tässä kohtaa on huomattava, ettei kahdeksalla askeleella ehdi koko kierrosta, vaan ilmeisesti Toomi on laskenut askelpareja. Sen jälkeen pojat muodos-



tavat piirin, joka liikkuu neljä askelta, ilmeisesti kuitenkin taas pareja eli kahdeksan askelta myötöpäivään ja neljä (8) vastapäivään päätyen seuraavalle tytölle, jonka kanssa vuoro alkaa alusta ja sitä tanssitaan, kunnes pojat ovat juosseet ja pyörineet kaikkien tyttöjen kanssa.

7. vuorossa vastapäisten pariin tytöt vaihtavat keskenään paikkoja ja pojat karkeloivat kuten viidennessä vuorossa oman parin luo. Sen jälkeen muistiinpanossa on merkintä karkeloa selventävän kuvion luona hieman muusta tekstistä erillään "puolet ensimmäisestä vuorosta" (*Pool I tuuri*), millä tarkoitetaan ilmeisesti läpikäyden paikanvaihtoa takaisin omaan riviin. Ensimmäisen ja viimeisen vuoron melodia on myös sama. Katrillille tyypillistä olisi myös tanssia siten, että rivit vaihtaisivat ensin paikkoja kuten ensimmäisessä vuorossa ja paluu tapahtuisi niin, että tytöt juoksevat suoraan ja pojat palaavat karkeloiden. Muistiinpanon voisi tulkita kuvaavan ensin monimutkaisemman osan vuoroa ja sitten vain viittaavan jo kuvattuun, vaikka tanssijärjestys voisikin olla toinen. Katrillin lopussa on improvisaatio-osa, jossa toisen rivin poika menee vastaparin tytön luo ja he tanssivat sooloa kahdeksan tahtia. Sitten pojat palaavat oman parin luo ja tanssitaan paripyörintää kaksi kierrosta. Toisen rivin poika tanssii samoin. Tanssin lopussa tullaan vastaparin kanssa kuvion keskelle pienen piiriin ja nostetaan kädet korkealle.

Tanssikirjassa (1953) Toomin kuvaaman katrillin voi esittää lyhyesti seuraavasti:

1. vuoro. Alkaen vasemmalla jalalla rivivastuu kahdeksan askelta eteen ja kahdeksan takaisin. Läpikäynti tytöt vastaparin välistä vieralle paikalle, jossa käänös vastapäivään kahdella viimeisellä askeleella. Samalla pojat jäävät rivien väliin keskelle ja tanssivat yksin pienen kierroksen myötöpäivään kallistaen kehoa hieman oikealle ja sen jälkeen pienen kierroksen vastapäivään, jolloin muodostuu numeron 8 mallinen reitti. Tytöt tulevat viimeisen kierroksen aikana poikien luo ja tarttuvat vierasta poikaa kädestä. Pojat juoksevat kuusi askelta vieraan tytön kanssa vieralle paikalle, jossa kaarretaan kahdella askeleella vastapäivään. Sitten pojat alkaen vasemmalla jalalla ja vasen kylki hieman edessä ottavat kahdeksan pitkää juoksuaskelta oman parin luo tanssiotteeseen, jossa pyöritään kuusi kassatskiaskelta myötöpäivään yksi kierros. Seitsemännellä askeleella irrotetaan ote ja viimeisen tahdin kolmannella osalla lyödään kädet yhteen rinnan korkeudella ja jäädään lähtöpaikoille.

2. vuoro. Kädet vapaina alla, alkaen vasemmalla jalalla pojat juoksevat kuudella lyhyellä askeleella keskelle, missä liikutaan oikea kylki edellä neljällä lyhyellä askeleella toisen pojan selän takaa myötöpäivään ja palataan sitten oman parin eteen kuudella askeleella. Ojennetuin käsin otetaan ristiote, jossa tanssitaan kahdeksan laukkaa myötöpäivään noin 1,75 kierrosta päätyen rinnakkain alkukuvioon. Sitten tytöt tanssivat



samoin, mutta kiertävät toisensa vasen kylki edellä keskellä vastapäivään ja oman kanssa pyörimistä on puoli kierrosta vähemmän. Lopuksi jälleen taputus rinnan korkeudella.

3. vuoro. Tytöt alkaen vasemmalla jalalla juoksevat kahdeksan lyhyttä askelta keskelle. Pojat tanssivat samalla paikalla kanta-varvasaskeleita. Tytöt pyörivät vasemmassa kyynärkoukussa kahdeksan juoksuaskelta puolitoista kierrosta vastapäivään. Pojat juoksevat samaan aikaan vasemmalla alkaen oman parin oikealle puolelle keskelle. Tytöt irrottavat vasemman kyynärkoukkunsa ja tarttuvat oikeaan kyynärkoukkuun oman parin kanssa. Siinä pyöritään vasemmalla alkaen kahdeksan kasatskiaskelta kaksi kierrosta myötäpäivään. Viimeisellä askeleella ote irrotetaan ja pojat kääntyvät puoli kierrosta myötäpäivään päätyen oman parin viereen kädet vapaina alla. Vasemmalla alkaen kahdeksan juoksuaskelta takaisin alkuperäisille paikoille, jossa poika kääntyy taas puoli kierrosta vastapäivään ja otetaan oman parin kanssa oikean käden kyynärkoukku, jossa pyöritään neljä kasatskiaskelta kierros myötäpäivään, irrotetaan ote ja käännetään puoli kierrosta myötäpäivään ja otetaan vasemman käden kyynärkoukku, jossa pyöritään kahdeksalla kasatskiaskeleella kaksi kierrosta vastapäivään. Käännetään alkuasentoon ja lyödään kädet yhteen rinnan korkeudella.

4. vuoro. Vasemmalla jalalla alkaen kädet vapaina alhaalla pojat juoksevat kahdeksalla lyhyellä askeleella keskelle ja peruuttavat sitten neljällä askeleella takaviistoon vasemmalle, minkä jälkeen kahdeksan askelta rivien suuntaisesti eteenpäin ja peruutus neljällä takaviistoon oikealle. Sitten kahdeksalla askeleella toisen pojan paikalle ja kahdella viimeisellä askeleella käännös vastapäivään tytön rinnalle. Tytöt tanssivat poikien liikkussa paikallaan kanta-varvasaskeleita, mutta aina neljä askelta samalla jalalla ennen jalan vaihtoa alkaen hypäten vasemmalla ja vieden oikean kannan maahan. Sitten tytöt liikkuvat samoin kuin pojat edellä ja pojat tanssivat kanta-varvasaskeleita paikalla. Vuoron lopussa taas taputus.

5. vuoro. Vasemmalla jalalla alkaen kaikki juoksevat keskelle kahdeksan juoksuaskelta. Keskelle muodostetaan kahden parin piirejä, jotka pyörivät kahdeksan ontuvaa kisapyörintäaskelta kierroksen myötäpäivään. Tanssijat peruuttavat kahdeksalla askeleella alkuperäisille paikoilleen. Koko vuoro kerrataan alusta ja lopuksi taputus.

6. vuoro. Parit piirin kehällä vierekkäin kävelevät 12 hidasta askelta vastapäivään ja kääntyvät lopuksi vastakkain tanssiotteeseen, jossa pyöritään kuudella ontuvalla kisapyörintäaskeleella 1,5 kierrosta myötäpäivään ja käännetään ote säilyttäen oikealle neljännes käännöstä, jonka jälkeen pyöritään kuudella askeleella vastapäivään. Vuoro kerrataan alusta ja lopuksi taputuksen jälkeen kädet nostetaan ylös sivulle.



KATRILLIN MUOKKAAJAN KÄSIALAA

Toomin kirjan versiossa katrillissa on siis kuusi vuoroa, mutta muistiinpanossa seitsemän. Muistiinpanon vuoroista puuttuu kaksi (tanssiotteessa laukka ja viimeinen improvisaation sisältämä) ja kirjaan on sommiteltu neljäs, jolle ei ole vastinetta muistiinpanossa. Viidennen ja seitsemännen karkelovuoron selventävä piirros muistuttaa kuitenkin neljännen vuoron kirjan piirrosta 64 ja samoin yhteistä on maininta ensimmäisessä vuorossa liikkumisesta rivien välissä rivien suuntaisesti. Näyttääkin siltä, että Toomi on kirjaa toimittaessaan luopunut yrityksestä kuvata Inkerissä näkemäänsä tanssia tarkasti ja saanut innoitusta paljon kenttätyötekstinsä oheen tekemistään piirroksista. Esimerkiksi myös muistiinpanon ensimmäisen vuoron ristiin juoksemista kuvaava piirros on samankaltainen kuin kirjan piirros 59, vaikka tanssitapa sanallisesti kuvattuna on erilainen. Muistiinpanon piirroksista on kirjassa vastine kaikille paitsi neljännen vuoron parin kanssa ristiin juoksemiselle.

Kansanomaista katrillia tanssitaan enimmäkseen matalin juoksuaskelin. Toomi on tuonut kirjassaan askeliin vaihtelua yhdistäen niitä eri vuoroista. Kassatsik-askelikko on mainittu muistiinpanossa vain kolmannessa vuorossa poikien improvisoivassa kohdassa, mutta kirjassa se esiintyy paripyörinöissä sekä tanssiotteessa että käsikynkässä. Muistiinpanossa on laukavastuita tanssiotteessa, jotka puuttuvat kirjan katrillista, mutta laukka-askelikko sinänsä on otettu toiseen vuoroon, joka muistiinpanon mukaan tanssittaisiin kuten katrilleissa tavallisestikin vain juosten. Kirjan kolmannessa ja neljännessä vuorossa kuvattuja paikalla seisten tanssittavia polkuja ei mainita muistiinpanossa, sillä niihin on viittaus vain ensimmäisessä vuorossa poikien jäädessä keskelle ennen oman parin luotulemistä. Muuten tällaiset pienet askeleet ja tömistelyt ovat itäisessä kansanomaisessa katrillissa tavallisia, enkä pidä mahdottomana, että kirjaa laatiessaan Toomi muisti sellaisen kenttätöistään. Piirroksista inspiraation saamisen lisäksi Toomin toimittajankäsialaan kuuluu siis pyrkimys vaihtelevampiin askelikkohin.

Kirjassa on tavoitteena selkeät suunnat, tarkat askelmäärät ja aloittavan jalan yhtenäistäminen. Kolmannessa vuorossa paritoverit kääntyvät palaamaan paikoilleen rinnakkain, kun taas muistiinpano mainitsee vastaavassa kohdassa vain ensin tyttöjen siirtyvän takaisin ja sitten poikien palaavan. Kolmantena toomimaisena sovitustapana voi nähdä siis liikkumissuuntien tekemisen katsottaessa helpommin havaittaviksi, liikettä vahvistaviksi. Samoin kirjan tanssikuvaukset ovat vauhdikkaita, esimerkiksi pyörintämääriä on lisätty, kuten kasatškahin analyysissä tuli ilmi.



Kirjan tanssi on täynnä tarkkoja sääntöjä ja yhtenäistämistä. Ullo Toomin tiedetään puhuneen usein tanssin jalostamisesta, joka tarkoitti näyttämöllistä estetiikkaa, hiottua puhtautta, selkeyttä ja täsmällisyyttä, korrektiutta koko näyttämökulttuurissa, mukaan lukien puvustus, sekä tanssin taiteellista ilmaisua, kuten Sille Kapper kirjoittaa (Kapper 2013b, 22).

Yhteenvedona *Eesti Rahvatantsud* -kirjan kaadrelin voi sanoa muistuttavan kansanomaista katrillitanssia, mutta Toomi on sovittanut ja muuttanut sitä alkuperäiseen muistiinpanoon verrattuna niin paljon, ettei sitä voi pitää oikeastaan saman tanssin varianttina, vaan itsenäisenä teoksena. Näin siitä huolimatta, että tanssi on kirjan alkuosassa kansanomaisempien tanssien joukossa eikä loppupuolella uusien luotujen tanssien ryhmässä. Kaadrelin alussa tanssikirjassa oleva lähdeviite inkeriläiseen tanssiryhmään V. Vohdan johtamana ja U. Toomin muistiinpanemana pitää siis paikkansa vain osittain.

Kaadrelin sävelmä on – päinvastoin kuin tanssiohje – hyvin samanlainen muistiinpanon kanssa, joskin pianolle taas B. Köverin sovittama. Eri vuorojen melodiat ovat kirjassa samassa järjestyksessä ja samanlaisina kuin kenttämuistiinpanoissa: kuuden eri vuoron sävelmän lisäksi muistiinpanoissa on lopuksi muutama tahti osoittamassa, että seitsemättä vuoroa tanssittiin ensimmäisen vuoron sävelmällä. Sama on merkitty nuottiin numeroin I VII. Nuottimuistiinpanossa on myös korjauksia ja yliviivauksia, mutta viulistina Toomin oli ilmeisen helppo nuotintaa kuulemansa. Muistiinpano on ollut varmaan pianosovituksen tekijän käytössä alkuperäisenä, sillä viidettä noidutuksi merkittyä melodiaa soitetaan pianosovituksessa tunnelmaa korostaen f-avaimesta vasemmalla kädellä.

Toomi käsitteli siis kolmea tanssia julkaisuissa hyvin eri tavoin: Viron veräjä on muistiinpanon mukainen, vain vaihtoaskelta on korostettu; kasatškahia on sovitettu hieman vauhdikkaammaksi, sävelmää on sovitettu ja kuvituksessa käytetty muun alueen pukuja. Kaadrelia voi pitää jo Toomin luomana tanssina. Suureen eroon voi ainakin osittain olla syynä aikakauden muutos. 1920- ja 1930-luvuilla Viron tanssitoiminta oli tiiviisti yhteyksissä Suomeen. Esimerkiksi Anni Collan antaa kirjeessään virolaiselle tohtori Oskar Kallakselle ohjeita tanssin tallentamisesta ja huomauttaa, että kaikki julkaistut tai nähdyt tanssit eivät ole kansanomaisia (Collan 1911). Virolaiset kerääjät ja julkaisijat toimivat samoin. Anna Raudkats kirjoittaa (viroksi Raudkats 1926, 7–8; suomeksi Raudkats 1931, 9–10) käyttävänsä tanssien kuvauksissa suomalaisen Anni Collanin metodia ja julkaisevansa suurimman osan tansseista kansanomaisessa muodossaan, mutta joitakin myös sovitettuina. Esipuheissaan hän kiittää lämpimimmin juuri Oskar Kallasta. Toomin työtovereista Rudolf Põldmäe ja Herbert Tampere korostavat vuoden 1938 julkaisussaan, ettei tansseihin ole tehty muutoksia, vaan ne ovat siinä muodossa kuin ne kansalta on



pantu muistiin. Heidän teoksensa kolmantena tekijänä piti olla Ullo Toomi, mutta hän työskenteli tuolloin Tallinnassa ja muut Tartossa (Põldmäe & Tampere 1938, III–IV). Ennen sotaa Toomi toimi siis, kuten siihen aikaan oli tapana.

Sodan jälkeen neuvostoaikana elettiin aivan toisenlaisessa yhteiskunnassa ja aatteellisessa ilmapiirissä. Sille Kapper on väitöskirjassaan ottanut käyttöön termin *kansallinen näyttämötanssi* neuvostoaajan sovitetusta tanssista ja tyylistä, joka jatkuu yhä vahvana Virossa. Kapper kuvaa sovitustapaa kolonialismin kontekstissa syntyneeksi hybridityyliksi, jolle on tyypillistä pikkutarkka yhtenäistäminen, ja jonka juuret ovat neuvostoideologiassa. Vaikka jo ennen toista maailmansotaa oli normitettuja, isänmaallisia kansantanssiesityksiä, muodostui suuri tyyllinen ja kompositioeroavaisuus kansanomaiseen tanssiin verrattuna juuri neuvostoliittolaisen taidekaanonin malliin. (Kapper 2013a, 87.) Neuvostoideologian vaikutuksesta tanssiin käydään yhä kiivasta keskustelua. On esimerkiksi pohdittu, voiko tanssijuhlien huipennusta, *Tuljakia*, pitää neuvostoliittolaiseksi rakkaustarinaksi sovitettuna vai onko se universaali rakkaustarina (Tiivel 2013, 141). Kaadrelin julkaisu-aika 1950-luvulla on neuvostosuuntauksen kulta-aikaa, sillä jo 1960-luvulla alkoi kansallisen näyttämötanssin rinnalle nousta vähitellen uudelleen kansanomaisempia esityksiä ja sosiaalisia tanssitilanteita (Kapper 2013a, 87). Toomi oli muuttuneessa tilanteessa jälleen oman aikansa toimija ja sovittaja.

TOOMIN JULKAISUN MERKITYKSESTÄ

Ullo Toomin työn eri vaiheiden ansiosta saadaan paljon lisätietoja läntisen Inkerinmaan tanssikulttuurista sekä eri aikojen keruu- ja muokkausideologioista. 1900-luvun alkupuolen tapaan Toomi merkitsi muistiin ja julkaisi tansseja siinä muodossa, jossa hän näki ne Viron Inkerissä. Kun verrataan Toomin muistiinpanoja muiden tutkijoiden vastaaviin, huomataan, että tansseja ja lauluja oli 1920- ja 1930-luvuilla alettu jo esittää – tanssi ja laulaminen ei elänyt enää ainoastaan niiden perinteisissä käytöyhteyksissä. Tavallisessa sosiaalisessa käytössä oli osittain erilainen tanssisto kuin Valpuri Vohdan johtamalla ryhmällä ohjelmistossaan. Kenttätyömuistiinpanot nostavat myös esiin suomen- tai inkeröisenkielisen vähemmistön uuden Viron valtion osana. Suomen murre ei taivu helposti viron kielen ortografialla esitettäväksi.

Sodan jälkeen laaditun julkaisun tansseista kasatškah on vielä lähellä muistiinpantua muotoa, mutta kaadrel on enää kansanomaisista katrillia muistuttava uusi, stilisoitu näyttämötanssi. Sen muokkaustavasta tulevat



ilmi ajan ihanteet, joita on voitu seurata Toomin muussa työssäkin. Uusi aikakausi synnytti uuden hybridityylisten tanssiston, jonka varassa tanssiharrastus kasvoi erittäin suuriin mittasuhteisiin ja joka jatkuu virolaisessa kulttuurikuvassa vieläkin.

Eesti Rahvatantsud -teoksen kaadrelä on yhä ainoa painettuna julkaistu inkeriläinen katrilli. Inkeriläisiä tansseja on kuvattu tanssiohjeissa ylipäänsä vain vähän, mutta hieman muita enemmän on huomiota kiinnitetty vanhaan laulutanssiin ja pohjoisempaan vallinneeseen röntyskään. Valitettavasti virolaisen tanssin ja tutkimusperinteen hallinnut Kristjan Torop ei ottanut Viron Inkerin tansseja tieteelliseen *Kontratantsud*-julkaisuunsa, vaikka hän muuten käsittelee siinä katrillia laajasti (Torop 1995, 13–15, 115–161), myös juuri tässä käsiteltyjä puhtaaksi kirjoittamattomia Viron kansanrunousarkiston RKM Toomi -aineistoja (s. 123). Siten Toomin muokkaustyön laajuus olisi tullut aiemmin ilmi ja myös allekirjoittanut olisi välttynyt yleisesityksissään epätarkkuuksilta, jotka ovat aiheutuneet *Eesti rahvatantsud* -kirjan inkeriläisen katrillin pitämisestä kansanomaisempaan, kuin mitä tässä artikkelissa on tullut ilmi (Aronen 2011, 45).

Inkeriläisen tanssin tutkimus ansaitsisi laajempaa huomioita, sillä se tarjoaa mielenkiintoisia näkökulmia sekä tanssintutkimukselle että esimerkiksi etnisten ryhmien välisen vuorovaikutuksen tutkimukselle. Monikielisellä ja -kulttuurisella alueella tanssi voi olla yhdistävä tekijä, ja inkerinsuomalaiset ovatkin muistelleet tanssineensa soitinsäestisiä tansseja yhdessä venäläisten kanssa. Mutta tanssi voi myös erottaa, jos tanssi on tiukasti sidoksissa omakielisiin lauluihin. Toomin työ antaa tietoja inkeriläisestä tanssista, joskin osa julkaistuna pitkälle muokattuina. Sama epätasaisuus vaivaa muitakin vähäisiä tieteellisiä töitä alueen tansseista. Inkerin osat saattavat sekoittaa ja pohjoisen alueen toisten tanssien suosiminen saada tutkijan jopa tulkitsemaan, etteivät inkeriläiset ole tanssineet katrillia (Niemeläinen 1983, 35). Inkerinmaan tanssin monipuolisuuteen viittaa artikkelissa esiin tulleiden tanssien lisäksi esimerkiksi Samuli Paulaharjun luettelo kelttolaisista tansseista: *rotsakkoja*, *venakko*, *kansaska*, *simona* eli *sievoiruhka* ja *puutteenjaa* sekä yleinen katrilli (Paulaharju 2010, 77).

Ullo Toomin työn merkitys inkeriläisten tanssien parissa ei rajoitu julkaisu-toimintaan, vaan sen voi nähdä myös lenkinä yli satavuotisessa ketjussa. Valpuri Vohta ja ehkä toisetkin Toomin informantit olivat muistelleet lapsuuden ajan tansseja ja koostaneet niistä ryhmälle ohjelmiston. Toomi pani siitä osan muistiin, sovitti sitä ja julkaisi suuren suosion saaneessa kirjassaan. Kirjan kautta inkeriläiseen tanssiin on voinut saada edes jonkinlaisen yhteyden sekä Viron inkerinsuomalainen vähemmistö että suuri virolainen tanssiva joukko, jolle inkeriläinen tanssi on voinut toimia



mielenkiintoisena vaihteluna. Tanssi voi olla omakohtainen kanava vanhempien kulttuuriin niille inkeriläisten jälkipolville, jotka eivät enää osaa sujuvasti vanhaa murretta, sillä tanssi ei ole sinänsä kielisidonnaista. 2000-luvulla Viron inkerinsuomalaisten kiinnostus omaan perinteeseensä on taas kasvanut. Sitä tukemaan laadin Tartossa vuonna 2005 pidettyihin toisiin virolais-suomalaisiin tanssipitöihin inkeriläisen osuuden, jonka tansseista yli puolet nojautuivat Toomin työhön.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Arkistoaineistot

Eesti Kirjandusmuuseum, Rahvaluulearhiiv. RKM Toomi.

Eesti Rahvaluule Arhiivi käsikirjad. ERA II 114.

Eesti Keele Instituudi fonoteek.

– Nauha SUH 124. Katri Kokko, äänittänyt Merle Leppik Konnulla kesäkuussa 1973.

Eesti Rahva Muuseumi fotokogu. ERM fk.

KIRJALLISUUS

Anttonen, Pertti 2005: *Tradition through Modernity. Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*. Helsinki: SKS.

Aronen, Juha-Matti 2000: Inkerin katreli – juhannusviikko kenttätöissä. – Tanhuviesti 43(3): 10–12.

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

Aronen, Juha-Matti 2010: Inkerin tanssiperinnettä pitää Tartossa yllä Röntyskä. – Schultz, Anatoli & Hasala, Kasper (toim.), *Meikäläiset. Tarton inkerinsuomalaisten historiikki*. Tartto: Viron inkerinsuomalaisten liitto. 104–120.

Aronen, Juha-Matti 2011: Ingeri tantsupärimuse allikad ja tantsude üldpilt. – *Mäetagused* 49: 35–48.

Biskop, Gunnel 1990: *Folkdans inom folkdansrörelsen – folklig dans?* Helsingfors: Finlands Svenska Folkdansring.



- Biskop, Gunnel** 2012: *Dansen för åskådare. Intresset för folkdansen som estradprodukt och insamlingsobjekt hos den svenskspråkiga befolkningen i Finland under senare delen av 1800-talet.* Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Collan, Anni** 1982: K. Herra Tohtori O. Kallas. kirje – *Tanhuviesti* 25 (1): 4–5. [1911.]
- Enäjärvi-Haavio, Elsa** 1949: *Pankame käsi kätehen. Suomalaisten kansanrunojen esittämistavoista.* Porvoo: WSOY.
- Honko, Lauri** 1990: Folkloreprosessi. – *Sananjalka* 32: 93–121.
- Hoppu, Petri** 1999: *Symbolien ja sanattomuuden tanssi. Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan.* Helsinki: SKS.
- Hoppu, Petri** 2003: Tanssintutkimus tienhaarassa. – Saarikoski, Helena (toim.), *Tanssi tanssi.* Kulttuureja, tulkintoja. Helsinki: SKS. 19–51.
- Jukarainen, Helvi** 1946: *Suomen nuorison leikkejä.* Helsinki: WSOY.
- Järvinen, Irma-Riitta** 1990: Aili Laihon päiväkirja Viron Inkeristä kesällä 1937 – Laaksonen, Pekka & Mettomäki, Sirkka-Liisa (toim.), *Inkerin teillä.* Helsinki: SKS. 15–45.
- Kallio, Kati** 2013: *Laulamisen tapoja. Esitysareena, rekisteri ja paikallinen laji länsi-inkeriläisessä kalevalamittaisessa runossa.* [online]. <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-9566-5>> [2.4.2014.]
- Kapper, Sille** 2013a: *Muutuv pärimustants: konseptsioonid ja realisatsioonid Eestis 2008–2013.* Tallinn: Tallinna ülikool. [online]. <http://e-ait.tlulib.ee/341/1/kapper_sille.pdf> [2.4.2014.]
- Kapper, Sille** 2013b: Ullo Toomi pärand ja rahvatantsu taaselustamise strateegiad. – Raa, Age (toim.), *Konverents "Jalgratas viiuli vastu". Ullo Toomist, tema koolkonnast ja tantsupidudest.* Tallinna: Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts. 16–24
- Kurkela, Vesa** 1989: *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri.* Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Malmi, Viola** 1993: *Karjalaisen kansantanssin lähteillä.* Helsinki: Vapaan sivistystoiminnan liitto.
- Malmi, Viola** 2005: *Jagujalga. Karjalaisia kansantansseja.* Toim. Juha-Matti Aronen. Helsinki: Karjalainen Nuorisoliitto.
- Moss, Ilmar** 2013: Rahvatantsuharrastuse buum – rühmade ja tantsijate hulga kasvu ning rühmaliikide struktuuri kujunemine perioodil 1960–1985. – Raa, Age (toim.), *Konverents "Jalgratas viiuli vastu". Ullo Toomist, tema koolkonnast ja tantsupidudest.* Tallinna: Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts. 62–67.



- Mäkinen, Eino** 2008: Inkerin vanhaa kyläelämää. Kuvaus Eino Mäkinen, asiantuntija Lauri Laiho. – *Isien työt III*. Eino Mäkisen Kansatieteellinen Filmi Oy:lle kuvaamia lyhytelokuvia. Helsinki: Suomen Kulttuurirahasto. [1938.]
- Niemeläinen, Päivyt** 1983: Suomalainen kansantanssi. – Niemeläinen, Päivyt (toim.), *Suomalainen kansantanssi*. Helsinki: Otava. 19–51.
- Paulaharju, Marjut** (toim.) 2010: *Samuli Paulaharjun Inkeri*. Helsinki: SKS.
- Pulkkinen, Asko** 1929: *Suomalaisia kansantanhuja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.
- Pöldmäe, Rudolf & Tampere, Herbert** 1938: *Valimik eesti rahvatantse*. Tartu: Eesti Rahvaluule Arhiiv.
- Raudkats, Anna** 1926: *Eesti rahvatantsud*. Tartu: Kirjastuse-Ühisuse "Postimees" trükk.
- Raudkats, Anna** 1931: *Virolaisia kansantanhuja*. Porvoo: WSOY.
- Rausmaa, Esko** 2000: *Katrillia tanssimaan*. Helsinki: Kansanmusiikin Keskusliitto.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa** 1981: Vanhat laulutanssit. – Laaksonen, Pekka (toim.), *Pelit ja leikit*. Helsinki: SKS. 186–196.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa & Rausmaa Esko** (toim.) 1997: *Tanhuvakka*. Helsinki: Suomalaisen Kansantanssin Ystävät.
- Rüütel, Ingrid & Tiit, Ene Margit** 2005: *Pärimuskultuur Eestis – kellele ja milleks*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond.
- Saarikoski, Helena** 2003: Ruumiintekniikoista tanssien antropologiaan. – Saarikoski, Helena (toim.), *Tanssi tanssi*. Kulttuureja, tulkintoja. Helsinki: SKS. 9–17.
- Seppänen, Anne** 2000: *Populaarikulttuuri sosiaalistumisväylänä. Tampereen työväestön julkiset huvit 1860-luvulta vuoteen 1917*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Tiivel, Henn** 2013: Toomi koolkonna autoritantsudest. – Raa, Age (toim.), *Konverents "Jalgratas viiuli vastu". Ullo Toomist, tema koolkonnast ja tantsupidudest*. Tallinna: Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts. 139–141.
- SKVR III** 1915–1931. *Suomen Kansan Vanhat Runot III. 1–3: Länsi-Inkerin runot*. Helsinki: SKS.



SKVR IV 1915–1931. *Suomen Kansan Vanhat Runot IV. 1–3: Keski-Inkerin runot.* Helsinki: SKS.

SKVR V 1915–1931. *Suomen Kansan Vanhat Runot V. 1–3: Itä- ja Pohjois-Inkerin runot.* Helsinki: SKS.

Toomi, Ullo 1940: Viron veräjä. – *Eesti Noorus*. XII(1): 5–6.

Toomi, Ullo 1953: *Eesti rahvatantsud*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Torop, Kristjan 1995: *Kontratantsud*. Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus.

Valkeapää, Leena 2004: Helkaperinne, katkos ja jatkuvuus. – *Hiidenkivi* 3: 22–23.

Virtanen, Leea & Virtanen, Merja 1998: *Kukkarokivi. Suomalaisen folkloren antologia*. Helsinki: SKS.

Virtaranta, Pertti 1978: *Inkeriläisiä sananlaskuja ja arvoituksia*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Väisänen, Yrjö 1959: *Kisapirtti. 125 suomalaista kansantanssia*. Helsinki: Suomalaisen Kansantanssin Ystävät.

Filosofian maisteri Juha-Matti Aronen on Tarton yliopiston suomen kielen ja suomalaisen kulttuurin lehtori.