

KANSANTANSSIN HANKALA SUKUPUOLI

Sukupuolen rakentuminen ruotsalaisen Philochoros-tanssiryhmän ohjelmistossa

Pohjoismaisen kansantanssitoiminnan juuret ulottuvat 1800-luvun loppupuolelle, jolloin kansallisen heräämisen synnyttämä innostus ulottui viimein myös tanssin alalle. Ensimmäinen kansantanssiryhmä syntyi Ruotsissa Upsalan yliopistossa vuonna 1880, kun ryhmä opiskelijoita perusti tanssiyhdistyksen, joka sai myöhemmin nimekseen Philochoros. Philochoroksen kansantanssiryhmään kuului alun perin ainoastaan miehiä, vaikka ylivoimainen enemmistö heidän ohjelmistostaan oli paritansseja. Ohjelmiston laadusta johtuen puolet ryhmän jäsenistä esiintyi naisina käyttäen naisten pukuja, kampauksia ja muuta naisellista rekvisiittaa. Ryhmän esitykset ja heidän käyttämänsä tanssit saavuttivat suuren suosion eri puolilla Pohjoismaita, ja Philochoroksen ohjelmisto loikin perustaa kansantanssijoiden toiminnalle näissä maissa.

Artikkelini käsittelee sukupuolen rakentumista ja sen suhdetta kansallisuusajatteluun Philochoroksen ohjelmistossa, joka oli selkeästi perustaltaan heteronormatiivinen. Lisäksi tarkastelen sitä, miten Philochoros vaikutti orastavaan pohjoismaiseen kansantanssiliikkeeseen, sen ohjelmistoon ja kansalliseen ideologiaan. Lähden tarkastelussani liikkeelle Judith Butlerin näkemyksistä, joiden mukaan sukupuoli rakentuu performatiivisten aktien tuloksena. Butlerin mukaan toisto on sukupuolen performatiivissa olennainen elementti: toiston kautta sukupuoli-identiteeteistä tulee itsestään selviä, ja niitä pidetään normaaleina ja

luonnollisina. Kuitenkaan Butler ei viittaa performatiivisuuteen satunnaisena toimintana tai yksilön valintoina, vaan hänen mukaansa se on ”vallan erityinen modaliteetti diskurssina”, joka tuottaa ”ymmärrettäviä” ruumiita. (Butler 1993: 187–188.) Tanssivat ruumiit ilmenevät diskursiivisina ruumiina kulttuuristen määritelmien ja rajojen sisällä, mutta tämä diskursiivisuus ei ole muuttumaton tai tyhjentävä. Ruumiit määritellään ”miehekkäiksi” tai ”naisellisiksi” erityisten tuottamis- ja säätelyprosessien kautta. (Välipakka 2003a: 20.)

Tanssintutkija Inka Juslin (ent. Välipakka) on muotoillut lähestymistapaa, jossa hän yhdistää Butlerin performatiivin käsitteen ruumiillisiin käytäntöihin tanssiteosta tutkittaessa. Juslinin mukaan käsitteen etuna on, että se ei rajoita kulttuurisia esityksiä ennalta määriteltyihin kategorioihin. Butleria seuraten Juslin pitää sukupuolta diskursiivisesti materialisoituna. Performatiivisuus korostaa tapoja, joilla sukupuoli on tuotettu, ja miten se ilmenee. Juslin sovelsi lähestymistapaansa tutkiessaan esitystä, jota hän piti sukupuolitettuna, mutta ei millään tietyllä tavalla: sukupuoli oli esityksessä läsnä, mutta se ilmeni epämääräisessä ja moniselitteisessä muodossa. Tanssiteoksen kulttuurinen luenta mahdollisti sukupuolen avautumisen moneen eri suuntaan ja monin eri vivahtein. (Välipakka 2003a: 20–21.)

Butlerin käsitteet eivät kuitenkaan ole ongelmattomia, ja esimerkiksi tanssintutkijat Ann Cooper Albright ja Susan Foster ovat kyseenalaistaneet performatiivin käsitteen käytettävyyden tanssiesitysten tutkimiseen: heidän mukaansa Butlerin lähestymistapa on liian teoreettinen, eikä siinä oteta riittävästi huomioon liikkeitä tai eleitä (Albright 1997: 8–10; Foster 1998: 4–5). Kuten Diana Taylor huomauttaa, Butlerille performatiivi on ennen kaikkea diskursiivinen eikä niinkään esityksellinen ominaisuus. Tuodakseen paremmin esille esityksen, performanssin, ei-diskursiivisia ominaisuuksia, hän ehdottaa termiä ”performaattinen” (performatic): performaattiset ilmiöt eivät rajoitu pelkästään verbaalisiin representaatioihin, vaan ne kytkeytyvät monimuotoisina sosiaalisiin ja kulttuurisiin esityksiin ja näiden konteksteihin. (Taylor 2003: 6–12.) Lisäksi Taylor nostaa esiin teatraalisuuden käsitteen kuvaamaan performaattisia akteja, jotka ovat selkeästi asetettu jollekin näyttämölle ja sellaisiksi akteiksi ilmoitettu. Esimerkkinä teatralisuudesta hän mainitsee prinsessa Dianan hautajaiset: tapahtumalla oli selkeä rakenne, ja se toteutettiin valtiollisena spektaakkelinä, jonka visuaalinen voima manifestoitui perinteisten ja uusien elementtien yhteen sulautumisena. (Taylor 2003: 140.)

Transvestiittiesitykset ovat teatraalisten performaattien erityistapaus, joissa sukupuoli asetetaan näyttämölle ja esitellään harkitun erityisellä tavalla. Esityksinä ne ovat kuitenkin usein moniulotteisia, ambivalentteja ja jopa ristiriitaisia, mikä tekee niiden analysoinnin vaikeaksi. Kulttuurintutkija Marjorie Garber kuvaa transvestismiä ”kulttuuria rakentavana ja hämmentävänä mahdollisuuden tilana”. Hänen mukaansa transvestismi ei liity pelkästään miehen ja naisen välisiin kategorioihin, vaan ”transvestiittinen vaikutus” kohdistuu yhteiskunnallisiin jännitteisiin, joiden kautta tapahtuvaa muutosta se tuo esiin. (Garber 1993: 17.) Nicaragualaisia kansantanssiesityksiä tutkineen Katherine Borlandin (2006: 106–107) mukaan transvestismin suosio perustuu nimenomaan sen monimerkityksellisyyteen, mikä mahdollistaa erilaisten kulttuuristen symbolien ja yhteiskunnallisten valtasuhteiden manifestoinnin: sukupuolierojen sijaan nicaragualaisissa transvestiittisissä esityksissä korostuvat monet muut kulttuuriset arvot, kuten varallisuus, ammattilaisuus ja taiteellisuus.

Tarkastelen Philochoroksen kansantanssiesityksiä performaattisina akteina, jotka kohdistuvat ruotsalaiseen ja laajemmin pohjoismaiseen yhteiskuntaan ja moderniteetin siihen tuomiin muutoksiin 1800-luvun lopulla. Analyysini kohdistuu ennen kaikkea vuosien 1880–1910 ohjelmistoon, joka on dokumentoitu kirjallisesti erittäin hyvin. Valitettavasti tältä ajalta ei ole olemassa Philochoroksen esitysten filmitallenteita, mutta muutamat säilyneet katkelmat Tukholman kuninkaallisen baletin kansantanssiesityksistä 1900-luvun alkupuolelta antavat viitettä siitä, miltä ne ovat mahdollisesti näyttäneet. Joka tapauksessa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkuvuosikymmenten kansantanssikirjallisuudessa tanssien muoto ja rakenne tulee esiin yksityiskohtaisesti, joten analyysi on mahdollista kohdistaa niihin. Kontekstuaalisoin rakenneanalyysin kohdistamalla huomion siihen, miten Philochoros toteutti esityksensä, miten yleisö otti ne vastaan ja millaisessa sosiokulttuurisessa todellisuudessa esitykset tapahtuivat.

Kansakunta kuvattuna

1800-luvulla *Volk*-ideologia nosti esiin kansan käsitteen kansakunnan ja kansallisuuden perustana. Pohjoismaissa ideologia saavutti suurta suosiota, ja siitä tuli olennainen osa sivistyneistön kansallista ohjelmaa. (Alver 1980: 6–11.) Kansaa

pidettiin loputtomana kulttuurilähteenä. Kansanperinteen tuotteiden, kuten satujen, laulujen ja myyttien ajateltiin sisältävän menneiden sukupolvien viestejä, jotka olivat katoamassa historian hämärään (Honko 1980: 1).

Ihanteellisen ja autenttisen kansakunnan kuvitteellinen elvyttäminen oli reaktio modernisaatioon. Alkuperäisyyden kaipuu liittyi modernin yhteiskunnan tuomaan johonkin kuulumisen tunteen katoamiseen, mikä loi uskoa yhtenäiseen kulttuuriin ja kansakunnan puhtaimpaan olemukseen (Bendix 1997: 8). Volk-ideologia yhdisti autenttisuuden nationalismiin ja kansallisen kulttuuriin ideaaleihin, ja sen synnyttämät kansalliset projektit olivat monimuotoisia ja -ulotteisia sekä historiallisesti spesifejä. Nira Yuval-Davisin (2003: 30) mukaan keskeinen asema tässä prosessissa oli sukupuolten välisillä suhteilla, jotka tuottivat käsityksiä maskuliinisuudesta ja feminiinisuudesta, luonnollistivat yhteiskunnallisia valtasuhteita sekä tuottivat biologisesti, kulttuurisesti ja symbolisesti kansallisia yhteisöjä.

Kiinnostus kansaa kohtaan oli herännyt Pohjoismaissa jo 1700-luvulla, mutta vasta 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla Volk-ideologista tuli suosittu ja laajasti tunnettu. Ruotsalainen Artur Hazelius alkoi kerätä maaseutuväestön esineellistä kulttuuria, kuten pukuja ja huonekaluja, eri puolilta Ruotsista ja muualta Pohjoismaista. 1870-luvulta alkaen hän alkoi esitellä talonpoikaiskuvaelmia, jotka koostuivat hänen keräämistään esineistöstä sekä kansanpukuihin puetuista vahahahmoista. Hazelius oli saanut ajatuksen kiertäessään eri puolella Eurooppaa museoissa, joissa oli käytetty vastaavaa tekniikkaa. Kuvaelmat sijoitettiin Tukholman Skansenille, jonka Hazelius perusti 1873, ja niitä kierrätettiin myös kansainvälisillä messuilla Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa. Kuvaelmissa oli voimakas kansallinen eetos, joka tyypillisesti Pohjoismaissa yhdistettiin talonpoikaistoon. Sivistyneistö piti pohjoismaista talonpoikaa koulutuksen, tasa-arvon ja vapauden ruumiillistumana. (DeGroff 2012: 229–241.)

Hazeliuksen perustama Skansen toimi esikuvana pohjoismaisille ulkoilmamuseoille, mutta hänen vaikutuksensa ei rajoittunut pelkästään siihen. Hazeliuksen kuvaelmat toimivat esikuvina myös folkloristisille esityksille musiikista ja näytelmistä aina tansseihin asti. Kuten Barbara Kirshenlatt-Gimblett (1991: 422–423) toteaa, kyse oli subjektin rakentamisesta esityksen välityksellä. Hazeliuksen kuvaelmat heijastivat pikemmin hänen ihannekuvaansa talonpojista kuin aikakauden talonpoikien todellisuutta, ja samat ihanteet siirtyivät pian myös kansantanssiesityksiin.

Tanssin ystävät

Vuonna 1880 lääketieteen opiskelija Gustav Sundströmin aloitteesta Upsalan yliopistossa perustettiin yhdistys, jonka nimeksi tuli Opiskelijoiden Tanssiyhdistys (*Studenternas Dansförening*). Neljä vuotta myöhemmin nimi muutettiin Philochorokseksi eli tanssin ystäviksi. Tällä nimellä se tuli tunnetuksi kaikkialla Pohjoismaissa seuraavan kahden vuosikymmenen aikana. (Österlöf, Philochoroksen kokoelmat.)

Vuodelta 1883 peräisin olevien vanhimpien säilyneiden sääntöjen mukaan yhdistyksen tarkoituksena oli ”levittää ja jalostaa tanssia sekä tarjota hyvää harjoitusta tanssitaiteessa. Harjoittelemalla arvokkaita tansseja ja esittämällä niitä julkisesti se pyrkii kehittämään yleistä makua tähän suuntaan”. (Österlöf, Philochoroksen kokoelmat.) Alun perin Philochoros ei ollut kansantanssiryhmä eikä sen tansseja kutsuttu kansantansseiksi, vaan sen ensimmäiset esitykset koostuivat ajalle tyypillisistä tanssiteoksista: ruotsalaisista ja muista karakteritansseista, historiallisista tansseista, pantomiimeista ja baleteista. Ohjelmistosta käytiin ensimmäisinä vuosina välillä kiivastakin keskustelua yhdistyksen sisällä, eikä kansallinen vire ollut erityisen vahva. (Andersson 2007: 309–310.)

Kaikki yhdistyksen jäsenet olivat miehiä, vaikkei säännöissä naisten jäsenyyttä erikseen kiellettykään ennen vuotta 1910 (Österlöf, Philochoroksen kokoelmat). Upsalan yliopistossa oli jo tuohon aikaan naisopiskelijoita, mutta he eivät olleet juurikaan kiinnostuneita tanssista eivätkä muustakaan opiskelijatoiminnasta. Philochoros järjesti kylläkin yleisiä tanssitilaisuuksia, tanssitupia (*dansstugor*), joihin kutsuttiin myös naisia, mutta nämä eivät olleet yliopiston opiskelijoita vaan professorien tyttäriä ja joskus myös vaimoja. Näkyvin ja suosituin osa Philochoroksen toiminnasta olivat kuitenkin esitykset ja kiertueet, joille naiset eivät voineet osallistua: tuohon aikaan ei pidetty sopivana sitä, että nuoret naimattomat naiset olisivat kulkeneet kiertueilla miesopiskelijoiden kanssa. (Lettström, Philochoroksen kokoelmat.) Koska suurin osa Philochoroksen ohjelmistosta oli mies–nais-parien tansseja, esityksissä puolet miehistä pukeutui naisten asuihin ja tanssi naisten rooleissa. Harjoituksissa kaikkien tuli kuitenkin opetella molemmat roolit. (Nyström, Philochoroksen kokoelmat.)



Philochoros kiertueella Ruotsissa 1902. Vasemmalta Gustaf Lindstedt, Nils Taube, Sigurd Odén ja Erik Schwartz pukeutumassa ennen esitystä. Caroline Sjöbergin kokoelmat. Upsalan yliopiston kirjasto.

Yhdistyksen toiminnassa tapahtui merkittävä muutos kesällä 1883, jolloin kuusi sen jäsenistä toteutti Artur Hazeliuksen esikuvan mukaisesti niin kutsutun kansanelämä tutkimusmatkan (*folkliovsexpedition*). Hieman aikaisemmin Philochoros oli jo luonut läheiset suhteet yliopiston murreyhdistyksiin (*landsmålsföreningar*). (Österlöf, Philochoroksen kokoelmat.) Näiden yhdistysten tarkoituksena oli edistää murteiden ja kansanperinteen keruuta (*Nordisk familjebok* 1911: 1048). Samassa hengessä Philochoros antoi keruujulistuksen alkuvuodesta 1883. Julistuksessa todettiin, että kansanperinteen pelastamisella oli Ruotsissa kiire. Koska yksittä-

selle henkilölle tämä olisi ylivoimainen tehtävä, yhdistys lähettäisi retkikunnan toteuttamaan tätä tavoitetta. Tarkoituksena ei ollut tehdä perinpohjaista tutkimustyötä vaan luoda perustaa tuleville, laajemmille tutkimuksille. Rahoittaakseen tehtävänsä retkikunta järjestäisi kansantanssi-, kansanmusiikki- ja murreesityksiä. (Österlöf, Philochoroksen arkisto.)

Tutkimusretkestä tuli menestys monessa mielessä. Osallistujat keräsivät runsaasti kansanperinnettä, mukaan lukien useita tansseja vierailemiltaan seuduilta, mutta myös heidän esityksenä tuottivat hyvin: retken ylijäämällä rahoitettiin pukuhankintoja, jotka olivat merkittävä kuluerä yhdistyksen toiminnassa. Merkittävin seuraus retkestä oli kuitenkin se, että Philochoroksen ohjelmisto muuttui sen jälkeen selkeästi ruotsalaiskansalliseksi. (Österlöf, Philochoroksen arkisto.) Samaan aikaan kansallispuvuista tehtiin yhdistyksen viralliset seremonia-asut (Liby 2008: 3). Tästä eteenpäin painopiste siirtyi ilmaisumuotoihin, joita kutsuttiin kansantansseiksi tai -musiikiksi, vaikkakin taidetanssin vaikutus oli edelleen voimakas. Suosituimmat tanssit olivat edesmenneen Ruotsin kuninkaallisen baletin johtajan Anders Selinderin käsialaa, vaikka niitä yleisesti pidettiin kansantansseina. Ohjelmistossa oli mukana myös esimerkiksi keruuretkeltä tallennettuja talonpoikaistansseja, mutta niitä sovitettiin usein voimakkaasti näyttämöllisempään suuntaan. (Andersson 2007: 317–318.)

Philochoros aloitti kiertuetoimintansa pian perustamisensa jälkeen. Ensimmäisinä toimintavuosina kiertueet suuntautuivat lähikaupunkeihin Ruotsissa, mutta vuonna 1887 kolmen hengen ryhmä esiintyi Suomessa usealla paikkakunnalla Viipurista Ouluun asti. Esitykset huomioitiin laajalti suomalaisissa, erityisesti ruotsin-, mutta jossain määrin myös suomenkielisissä sanomalehdissä, ja vastaanotto oli poikkeuksetta myönteinen. (Österlöf, Philochoroksen kokoelmat; Biskop 2012: 19–21.) Paikoin tosin valiteltiin yleisön vähäistä määrää, kuten seuraavassa *Wiipurin Uutisissa* ilmestyneessä kirjoituksessa:

Ruotsalaisten ylioppilaiden iltama eilen illalla kansakoulun juhlasalissa oli saanut vähä kannatusta yleisön puolelta, luultavasti suuren soittoniekan d'Albert'in samaan aikaan pidettyjen soittajaisten tähden. Yleisöä näytti huvittavan heidän kansantapaisesti esittämänsä kansankertomukset ja -laulut sekä ne monet erilaiset tanssit, joita elävästi näyttelivät. (*Wiipurin Uutiset* 2.3.1887.)

1890-luvulla kiertuetoiminta laajentui ja muuttui säännöllisemmäksi. 1893–1905 Philochoros järjesti laajan kiertueen Ruotsissa joka kolmas vuosi. Vuoden 1899 kiertue jatkui Malmöstä Kööpenhaminaan ja sieltä edelleen Kristianiaan (nyk. Oslo). Näillä kiertueilla ryhmässä oli 20–25 jäsentä. (Nyström, Philochoroksen kokoelmat.)

Myönteinen julkisuus ei päättynyt Suomen kiertueeseen, vaan Philochoroksesta kirjoitettiin erittäin paljon sen aktiivisina toimintavuosina. Artikkelit tarkastelivat esityksiä ja toimintaa eri näkökulmista, mutta niistä on löydettävissä tiettyjä yhteisiä piirteitä. Philochoroksen kansantanssien, erityisesti Selinderin koreografioiden suosio oli kauttaaltaan suuri (esim. *Stockholms Dagblad* 3.6.1893). Tanssijoiden puvustusta arvostettiin yleisesti, ja kansallispukuja pidettiin olennaisena osana paitsi esityksiä, myös yhdistyksen toimintaa muutenkin. Edelleen todettiin, ettei yhdistyksen toiminta rajoittunut tanssitaiteen piiriin, vaan sillä nähtiin olevan laajempi tehtävä: kansallisen kulttuurin ja arvojen ylläpitäminen ja edistäminen sekä tällaisessa tehtävässä esikuvana toimiminen. (Esim. *Idunn* 31.5.1899.) Myös sukupuolikysymykseen viitattiin satunnaisesti, mutta kommentit olivat useimmiten positiivisia tai neutraaleja: ongelmaksi se koettiin vain yhdessä tanskalaisessa ennakkojutussa, jossa ryhmää syytettiin avoimesta homoseksuaalisuudesta (*Politiken* 7.6.1899). Viimeksi mainittu oli kuitenkin selkeä poikkeus. Kokonaisuudessaan sanomalehdistö antoi kaikissa Pohjoismaissa Philochoroksesta hyvin samansuuntaisen idealisoidun kuvan nuorten innokkaan nationalismiin lapsenomaisena ilmauksena.

1900-luvun alkuvuosina kiinnostus Philochoroksen esityksiä kohtaan näyttäisi vähentyneen, eikä se järjestänyt vuoden 1905 jälkeen enää kiertueita. Toiminta hiipui vähitellen seuraavien vuosien aikana, ja vuonna 1918 yhdistys lakkautettiin. Philochoroksen laaja pukukokoelma luovutettiin tukholmalaiselle Ruotsalaisen kansantanssin ystävät (*Svenska folkdansens vänner*) -yhdistykselle. Jo vuonna 1919 kansantanssitoiminta alkoi Upsalan yliopistossa uudelleen, mutta tällä kertaa toiminnassa oli mukana sekä miehiä että naisia. Vuonna 1931 uusi opiskelijakansantanssiyhdistys otti käyttöön Philochoros-nimen jatkaakseen alkuperäisen opiskelijayhdistyksen perinteitä. (Korsfeldt n.d. online.)

Philochoroksen kansantanssiohjelmisto

Philchoroksen ohjelmisto koostui siis alun perin kirjavasta joukosta tanssiteoksia, joista monet kuuluivat 1800-luvun tanssiesitysten vakiorepertuaariin. Kuitenkin vuodesta 1883 kansantanssit muodostivat selkeän enemmistön, vaikka monien alkuperä olikin kuninkaallisessa baletissa. Philochoroksen esitysten ohjelmia on säilynyt yhtäältä sanomalehtiartikkeleissa ja toisaalta ohjelmalehtisissä, joten repertuaarin jäljittäminen on kohtuullisen helppoa. Kaikki kansantanssit löytyvät lisäksi ruotsalaisista kansantanssijulkaisuista, joista vanhin on *Lekstugan*. Vuoden 1902 viidennessä painoksessa on kuudentoista tanssin ohjeet ja sävelmät (Österlöf 1902). Kolme näistä on Anders Selinderin koreografioimaa. *Lekstuganin* tarkoitus oli ensisijaisesti tarjota ohjelmistoa yleisille tanssitilaisuuksille, joten kaikkia esitettyjä tansseja ei sieltä löydy. Puuttuvat tanssit julkaistiin kuitenkin myöhemmissä kansantanssikirjoissa (esim. Karlson 1933), joten niidenkin rakenne tunnetaan hyvin.

Philochoroksen kansantanssit on mahdollista jakaa neljään eri pääryhmään: paritansseihin (mies–nais-parien tanssit), ryhmätansseihin, kolmikkotansseihin ja miesten tansseihin. Philochoroksen esityksissä paritansseja esitti joko yksi pari kerrallaan tai useamman parin ryhmä, mutta olennaista niille on se, että kukin pari toimi itsenäisesti. Ryhmätansseihin kuuluvat tyypillisesti erilaiset kontratanssit kuten katrillit tai solatanssit, mutta niiden joukossa on myös Selinderin koreografioita. Kolmikkotansseissa perusyksikkönä on yhden miehen ja kahden naisen muodostama kolmikko, ja tähän ryhmään kuuluvat Selinderin *Vingåkersdans* ja kolonnatanssi (kolmen kolmikön tanssi) *Trekarlspolska*. Miesten tansseja ovat *Hallingen* ja *Oxdansen*, joka Suomessa tunnetaan myös nimellä *Härkätanssi* tai *-leikki*.

Sukupuolen esittämisen kannalta mielenkiintoisimpia tansseja ovat Selinderin koreografiat, koska niissä esitysten teatraalisuus on selkeintä ja harkituinta. Koska ne on lähtökohtaisesti tarkoitettu esitettäväksi, niiden rakenne on huolellisesti artikuloitu ja monipolvinen, joissakin tapauksissa myös juonellinen. Ne kuuluvat myös teknisesti haasteellisimpiin tansseihin Philochoroksen ohjelmistossa, ja esimerkiksi *Jössehäradspskan* miehen roolia eivät läheskään kaikki tanssijat hallinneet. *Jössehäradspskan* nimi viittaa Värmlantiin, ja sen esikuvana ovat olleet värmlantilaiset paritanssit, joissa tyypillisesti esiintyi miesten ak-

robaattisia osuuksia. Selinderin *Jössehärads polskassa* nämä muodostavat tanssin keskeisimmän aineksen: tanssissa toistuvat miehen tekemät kärrynpyörät, joiden lisäksi tämä myös potkaisee jalkansa polvistuneen naisen yli, laskeutuu yhdellä jalalla kyykkyyn naisen tanssiessa ympärillä ja heittää lopussa puolivolttuja kyykistyneen naisen yli. (Karlson 1933: 34–35.) Samankaltainen on myös *Daldans*, joka kuvaa taalalaisparin polskaa. Akrobaattisia piirteitä siinä on vähemmän kuin *Jössehärads polskassa*, mutta parienvälinen asetelma on hyvin samankaltainen: mies on aktiivinen osapuoli, kun taas nainen lähinnä myötäilee tämän tanssia. (Österlöf 1902: 41–46.) Philochoroksen esityksissä molemmat tanssit olivat tyypillisesti sooloparin tansseja.

Selinderin *Vingåkersdansissa* on selkeä juonellinen rakenne, jonka ytimenä on naiivin humoristinen kolmiodraama. Philochoroksen kansantansseista *Vingåkersdans* on ainoa, jossa naistanssijoilla on toisistaan poikkeavat roolit ja näiden hahmot rakentuvat tarkasti. Kuitenkin tässäkin tanssissa mies on keskeisemmässä asemassa: miestanssija on aktiivinen toimija joka johtaa tanssia, kun taas naistanssijat kilpailevat miehen huomiosta ja pääsystä tanssiin tämän kanssa. (Österlöf 1902: 46–51.) Gustaf Karlsonin (1933: 38) mukaan *Vingåkersdans* kuvaa Sörmlannin asukkaiden luonnetta ja elämänasennetta, mikä tekee siitä ”kansantanssin” huolimatta sen taidetanssitaustasta. Lisäksi Karlsonille *Vingåkersdansin* lähes satavuotinen historia 1840-luvulta 1930-luvulle antaa sille autenttisuuden leiman. Talonpoikaisväestön ideaali sekä tanssin välittyminen vuosikymmenten ajan legitimoivat hänelle tanssin aseman paremmin kuin sen alkuperä.

Miesten tanssit *Hallingen* ja *Oxdansen* poikkeavat taustaltaan muista Philochoroksen kansantansseista. *Hallingenin* nimi viittaa Ruotsissa ja Norjassa tanssittuun kansanomaisen miestentanssiin, mutta se on tuntemattoman koreografin musiikkinäytelmä *Värmlantilaisiin* tekemä. *Oxdansen* on puolestaan peräisin Karlstadin lukiosta, jossa sitä tanssivat alempien luokkien pojat eli ”härät”. Rakteeltaan nämä tanssit ovat monessa suhteessa toistensa kaltaisia. Kummassakin on kaksi tanssijaa, ja niiden koreografia perustuu suurimmalta osin miesten väliseen kilpailuun. Molempien liikemateriaali ja eleet ovat kokonaisuudessaan naiivin humoristisia. Lisäksi tanssijoiden välinen vuorovaikutus ei ole toisiaan täydentävää kuten mies–nais-parienvälinen tansseissa vaan toisiaan peilaavaa, eli tanssijat tekevät samoja liikesarjoja joko yhtä aikaa, peräkkäin tai vuorotellen. *Hallingenissa* on kuitenkin enemmän akrobaattisia elementtejä kuten kärrynpyöriä

ja kyykistymisiä *Jössehäradspskan* tavoin, kun taas *Oxdansenissa* keskeisintä on tanssijoiden välisen kinastelun ilmentäminen. (Karlson 1933: 27–28 ja 30–32.)

Ryhmätansseissa tanssin perusyksikkönä on mies–nais-pari. Tanssi ei kuitenkaan perustu pelkästään yksittäisen parin toimintaan, vaan parit toimivat yhdessä muodostaen erilaisia geometrisia kuvioita. Sukupuolten välinen roolijako on näissä tansseissa yleensä mekaaninen, eli miesten ja naisten liikkeet ja eleet täydentävät toisiaan, mutta eivät sinänsä ole sukupuolispesifejä: roolit voisi useimmiten kääntää toisinpäin. Niissä tilanteissa, joissa sukupuoliroolit nousevat selkeämmin esiin, on kyse useimmiten eleistä, kuten sormen heristyksestä tai kohdistetuista katseista (kurkistelu, *tittut*) (esim. *Fjällnäpspska*, Karlson 1933: 91–92).

Mitä pidetään maskuliinisena tai feminiinisena tanssissa ei ole sattumanvaraista, vaan koreografi etsii teoksiinsa kulttuurisia merkkejä tai symboleja, jotka katsoja voi yhdistää näihin (Hanna 1988: 159). Kansantanssien kohdalla tavoitteena on usein kansallisen ideologian mukaisten sukupuoli-ihanteiden tavoittelu, joka ilmenee esimerkiksi ”hypermaskuliinisina” koreografioina (Shay 2009). Inka Juslinin (2003b: 263) mukaan koreografi tekee valintansa käyttämällä eri tavoin sukupuolittuneita liikkeitä, eleitä, asentoja, ruumiiden aktiivisuutta tai passiivisuutta sekä tilankäyttöä ja vaikuttaa tätä kautta siihen, kuinka esityksen ”sukupuoli” rakentuu. On kuitenkin muistettava, että koreografia ei itsessään määritä kokonaan sukupuolta, vaan sukupuolen rakentuminen riippuu myös esityksestä ja sen kontekstista. Hanna Väätäinen on haastanut maskuliinisuuden ja feminiinisuuden kategorioita väitöskirjassaan *Rumbasta Rampaan* (2003), jossa hän, Elizabeth Groszin ajatuksia seuraten, korostaa ruumiin muotoja, ääriiviivoja ja toimintoja tanssin merkityksellistäjinä. Sukupuolen ilmaukset tulevat esiin toiminnan välityksellä tanssiesityksessä, eivätkä ne ole täysin sidottuja tanssilajiin tai koreografiaan liitettyihin sukupuolipositioihin. (Väätäinen 2003: 152–153, 171–172.)

Philochoroksen tansseissa sukupuoleen liittyy monella tasolla häilyvyyttä ja monimerkityksellisyyttä esitysten tasolla, vaikka koreografia rakentuu selkeästi heteroseksuaalisen matriisin kautta. Miehen ja naisen välinen suhde ilmenee tanssiparin tasolla toisiaan täydentävänä. Saman sukupuolen väliset suhteet ilmenevät vain harvoin, ja kaikissa niissä sitä leimaa huumori. Kokonaisuudessaan maskuliinisuus tai feminiinisyys eivät korostu seksuaalisina tai eroottisina

kategorioina, vaan tansseille antaa leimansa puhtauden ja viattomuuden tavoittelu. Sukupuolen ja kansakunnan välinen suhde tulee esille ruotsalaisen talonpojan ideaalin ja kansakunnan esittämisessä, jossa korostuvat yhdenmukainen ja yhteisöllinen toiminta, mutta paikoin myös miehinen voima ja taito, ”hypermaskuliinisuus”.

Philochoros ja *belle époque* tanssit

Miten Philochoroksen esitykset ja tanssit sijoittuvat 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun pohjoismaiseen tanssikulttuuriin? Mikä merkitys oli sillä, että miehet tanssivat naisten rooleja naisiksi pukeutuneina? Historiallisesti miespuoliset transvestiittitanssijat eivät olleet mikään uusi ilmiö tuohon aikaan. Thomas Laqueurin (1990: 5–6) mukaan aina 1700-luvulle asti länsimaissa vallitsi ”yksisukupuolijärjestelmä”, jossa yksilöihin liitettiin eri tavoin ja eri määriä maskuliinisia ja feminiinisiä piirteitä. Tämä ajattelutapa heijastui monin tavoin myös teatterissa ja tanssissa, joissa miehet esittivät naisten rooleja yleisesti. Esimerkiksi Mark Franko kuvaa artikkelissaan *The King Cross-dressed* (1998), kuinka Ranskan kuningas Ludvig XIV tanssi usein naisen roolissa ja naiseksi pukeutuneena osallistuaan balettiesityksiin 1650-luvulla (Franko 1998: 79–83). Philochoroksen aikana Laqueurin määrittelemä ”kaksisukupuolijärjestelmä” oli noussut dominoivaan asemaan länsimaisessa ajattelussa (Laqueur 1990: 6), mutta transvestismi säilyi osana opiskelijakulttuuria 1800-luvun ajan: Bo Lönnqvistin (2008: 28–29) mukaan yliopistoissa, myös Upsalan yliopistossa, uusien opiskelijoiden initiaatiiritteihin kuului esimerkiksi naisten vaatteisiin pukeutuminen.

Länsimaisen taidetanssihistorian kaanonissa korostetaan usein, että vaikka miehiä arvostettiin baletin piirissä aina 1800-luvun alkuun asti, 1830-luvulta alkaen naisten asema muuttui näkyvämmäksi ja vuosisadan lopussa tanssitaiteella oli jo feminiininen leima. Kuitenkin erityisesti Pohjoismaiden ja Itä-Euroopan kohdalla tällaiseen näkemykseen on syytä suhtautua varauksella. August Bournonvillen hallitsemassa Kööpenhaminan kuninkaallisessa baletissa samoin kuin Moskovan ja Pietarin venäläisissä baleteissa miestanssijat säilyttivät arvostuksensa, vaikka sielläkin ballerinat olivat korkeimpana hierarkiassa. (Hanna 1988: 125–126; Garafola 2001: 210–211.) Lisäksi on huomautettava, että baletti ei suin-

kaan ollut ainoa esittävän tanssin muoto, vaan 1800-luvun loppua kohtia monimuotoiset tanssi-, sirkus- ja varietee-esitykset tulivat suosituiksi. Näissäkin naiset olivat usein näkyvässä asemassa, mutta he eivät kuitenkaan syrjäyttäneet miehiä kokonaan. (Ks. Vedel 2008: 38.)

Ruotsin ja Tanskan kuninkaalliset baletit olivat luonnollisesti Skandinavian tunnetuimmat tanssiensemblet. Myös venäläisellä baletilla oli vaikutusta suomalaiseseen tanssiin, mutta kaikkien näiden instituutioiden merkitys oli pienempi kuin mitä kanonisoitu tanssihistoriankirjoitus on antanut ymmärtää. Ruotsalainen tanssintutkija Lena Hammergren on tutkinut tanssiesityksiä 1800- ja 1900-lukujen taitteessa kirjassaan *Ballerinor och barfotadansöser*, ja hänen mukaansa tälle aikakaudelle oli tyypillistä uusien esitysmuotojen nouseminen esiin. Hammergren toteaa edelleen varieteen olleen merkittävämpi uusien tanssiesitysten välittäjä kuin baletin. (Hammergren 2002: 30–33.) Norjalaisten tanssintutkijoiden Anne Fiskvikin ja Egil Bakan (2011: 75–76) mukaan tilanne oli samankaltainen Kristianiassa, johon perustettiin esityspaikkoja niin ”vakavalle” kuin ”populaarille” tanssille. Lisäksi suomalainen kulttuurihistorioitsija Sven Hirn on korostanut, että tanssiesitysten taiteellinen taso ei ollut kovin korkea Suomessa 1800-luvun lopulla. Laajoja teoksia ei yleensä esitetty, vaan tanssiryhmät pysyivät tarjoamaan vain pieniä näytteitä tanssitaiteesta tyydyttävässä muodossa. (Hirn 1982: 94.)

Tässä historiallisessa kontekstissa Philochoroksen tanssit eivät olleet mitenkään poikkeuksellisia, vaan sopivat hyvin kirjavaan tanssi- ja varietee-esitysten joukkoon Pohjoismaissa. Tanssiesitykset eivät muodostaneet yhtenäistä ryhmää, vaan liittyivät moniin eri näyttämötaiteen muotoihin laulunäytelmistä sirkukseen. Olisikin harhanjohtavaa puhua tässä yhteydessä erityisestä tanssikulttuurista, jolla olisi ollut omat esteettiset, tekniset, moraaliset ja sukupuolisuuteen liittyvät arvonsa. Esityksiä arvioitiin pikemminkin sen mukaan, mihin laajempaan kontekstiin niiden arveltiin kuuluvan.

Tanssiryhmänä Philochoros oli selkeästi poikkeuksellinen *belle epoquen* aikana. Ryhmän jäsenet olivat kaikki koulutettuja miehiä tai miesopiskelijoita. Vaikka miehet esiintyivät tanssiesityksissä muutenkin, yleensä naisen parina, miesten tanssiryhmä oli outo ilmentys. Tässä mielessä on jossain määrin hämmästyttävää, ettei sukupuoli sanomalehtiartikkeleista, kokouspöytäkirjoista tai tanssijoiden muistelmista päätellen ollut mikään merkittävä tekijä ryhmää käsitelleessä kes-

kustelussa. Eräs selitys tälle lienee ollut se, että Philochorosta tarkasteltiin useimmiten muun esittävän taiteen ulkopuolella ja arvioitiin täysin eri lähtökohdista kuin esimerkiksi balettia. Sen jäsenet olivat opiskelijoita, joilla katsottiin olevan kansallinen ja moraalinen tehtävä, mikä erotti heidät muista saman ajan tanssiryhmistä. Sukupuoli oli Philochoroksen esityksissä osa näyttämölleasettelua, idealisoidun ruotsalaisen talonpoikaiston teatraalista representaatiota. Toisaalta yliopisto-opiskelijoille ristiin pukeutuminen ei siis ollut mikään uusi tai outo ilmiö, mikä osaltaan selittänee Philochoroksen saavuttaman hyväksynnän.

Kuten tanskalainen artikkeli kuitenkin osoittaa, mahdollisuus syytöksiin homoseksuaalisuudesta oli olemassa. Heteronormatiivisuuden asema ei ollut missään tapauksessa itsestään selvä, mutta Philochoroksen ”transvestiittivaikutuksen” kohdistuminen ennen kaikkea perinteisen yhteiskunnan arvojen puolustamiseen moderniteettia vastaan paradoksaalisesti hävensi näiden syytösten mahdollisuutta. Butler (1993: 125) toteaa, että heteroseksuaaliseen performatiiviin liittyy aina tietty levottomuus, josta ei koskaan päästä eroon: koska heteroseksuaalisuus ei koskaan tavoita kokonaan omia ihanteitaan, sen olemassaolon ehtona on jatkuva kontrolloimattoman, heteronormatiivisuutta uhkaavan seksuaalisuuden pois sulkeminen. Philochoroksen naisiksi pukeutuneet tanssijat eivät tahtoneet tanssissaan tai esiintymisessään korostaa liikaa feminiinisiä piirteitä, kuten esimerkiksi drag-artistit tekevät nykyään, vaan he tavoittelivat ilmaisua, joka tekisi heistä, Butleria (1993: 187–188) lainaten, ”ymmärrettäviä” ennen kaikkea osana kansallista missiota.

Kansantanssiliike ja sukupuoli

Philochoroksen mission merkittävä osa oli kansanperinteen sanoman levittäminen Ruotsissa ja Pohjoismaissa. Tämä tavoite onnistuikin erittäin hyvin, koska kansantanssiyhdistyksiä perustettiin useisiin niihin kaupunkeihin, joissa Philochoros esiintyi. Uusien yhdistysten jäsenet tulivat usein akateemisista ja keskiluokkaisista piireistä, joille oli luontevaa ottaa yhteyttä upsalalaisiin opiskelijoihin kysyäkseen neuvoa toimintansa aloittamisessa. Philochoros avusti uusia yhdistyksiä lähettämällä näille tanssiohjeita, neuvomalla pukujen hankinnassa ja jopa lähettämällä ohjaajia käynnistämään toimintaa. (Nyström, Philochorok-

sen kokoelmat.) Philochoroksen toimintamallista tuli esikuva, joka levisi laajalti, vaikkakin uusissa ryhmissä oli pääsääntöisesti sekä mies- että naispuolisia tanssijoita.

Uusien tanssiryhmien synty ei ollut ainoa Philochoroksen tuoma vaikutus pohjoismaiseen kansantanssitoimintaan. Koska sen repertuaarissa olevat tanssit saavuttivat erittäin suuren suosion kaikkialla missä niitä esitettiin, uudet ryhmät ottivat niitä innokkaasti omaan ohjelmistoonsa. Esimerkiksi Tanskassa joukko nuoria opiskelijoita alkoi harjoitella kansantansseja loppuvuonna 1899 Philochoroksen vierailtua Kööpenhaminassa, ja suurin osa heidän esitystansseistaan oli peräisin Philochorokselta (Skov 2001: 4–5). Norjaan muodostui 1900-luvun alussa oman kansallisen kansantanssikaanonin rinnalle epävirallinen ”ruotsalaisohjelmisto”, jolla oli tietystä vastustuksesta huolimatta vahva asema vuosikymmenten ajan (Bakka 2007). Suomessa samoja tansseja on esitetty niin suomenkuin ruotsinkieliselläkin puolella, ja jossain määrin niitä tanssitaan edelleenkin (Biskop 2007).

Tämän seurauksena pohjoismaiset kansantanssijat jakoivat tietyn yhteisen ohjelmiston 1900-luvun alussa, mikä esimerkiksi näkyi 1920-luvulla alkaneiden yhteispohjoismaisten kansantanssijuhlien yleisissä tanssitilaisuuksissa: siellä Philochoroksen tanssit muodostivat ohjelmiston ytimen (Hoppu 2014). Suurempi vaikutus oli kuitenkin siinä, että kansallisia kansantanssikaanoneita alettiin samoihin aikoihin rakentaa noudattamalla Philochoroksen esitysten teknisiä ja esteettisiä ihanteita (Hoppu 2011: 31–45).

Lisäksi Philochoros välitti myös tietynlaisen sukupuoliroolien mallin, jota ei kuitenkaan voi pitää merkitykseltään yksiselitteisenä. Kansantanssiharrastuksen leviäminen yliopisto-opiskelijoiden keskuudesta laajemmalle merkitsi sukupuoliroolien esittämisen kontekstin muutosta, minkä seurauksena miesryhmät eivät olleet toiminnan kannalta enää ymmärrettäviä. 1900-luvun alun uusilla kansantanssiryhmillä ei ollut Philochoroksen tapaista erikoisasmaa opiskelijoihin liitettävänä kuriositeettina tai kansallisen mission suorittajina, vaikka kansallisuus pysyikin edelleen toiminnan lähtökohtana ja johtotähtenä. Ne rinnastuivat muihin tuon ajan tanssiryhmiin, joiden tapaan ne olivat joko miesten ja naisten ryhmiä tai pelkästään naisryhmiä. Philochoroksen tapaisia miesryhmiä ei syntynyt ollenkaan.

Pohjoismaisessa kansantanssiliikkeessä esitysten ja yleisten tanssitilaisuuksien kaltaiset toistuvat käytännöt rakensivat edelleen miesten ja naisten välisiä rooleja, mutta pohjalla vaikutti aina heteroseksuaalinen matriisi. Kansantanssiliikkeessä sukupuolirooleihin jäi tietty jännite, jota purettiin teatraalisuuden kautta mies- ja naiskarakttäerien stereotyyppisessä ilmaisussa. Kuitenkaan sukupuoliroolit eivät kaikilla tasoilla eriytyneet selkeästi toisistaan, vaan monessa suhteessa ne jäivät ristiriitaisiksi. Esimerkiksi kansantanssin toiminnalliset paikat (kuka tanssii mitä, miten, missä ja milloin) rakentuivat miesten ja naisten roolijaon pohjalle, mutta loppujen lopuksi tämä roolijako ei ollut ehdoton. Naisparit olivat yleinen näky heti kansantanssiliikkeen alusta alkaen, ja erityisesti naisvoimistelun piirissä syntyi pelkästään naisista koostuvia kansantanssiryhmiä. Heteroseksuaalisuus asetti toiminnalliset roolit, mutta niiden toteutuksessa muuntelua tapahtui huomattavan paljon.

Yhteenveto

Sukupuolen rakentuminen Philochoroksen esityksissä tapahtui monien käytäntöjen välityksellä, joista tuli aluksi luonnollisia ja vähitellen myös normatiivisia koko pohjoismaisessa kansantanssiliikkeessä. Koska tansseissa oli vain harvoin selkeästi erottuvia maskuliinisia ja erityisesti feminiinisiä ominaisuuksia, eroottisen sukupuolen ilmentäminen ei koskaan ollut keskeistä, vaan sillä oli selkeä teatralinen luonne. Näiden esitysten vastaanotto vahvistaa tätä ajatusta, sillä sukupuolikysymyksiä käsiteltiin harvoin yksityiskohtaisesti sanomalehdissä. Artikkeleista päätellen transvestismi ei näytä aiheuttaneen hämminkiä, eikä miesten hameiden tai esiliinojen ajateltu ilmentävän poikkeavuutta. Naiseksi pukeutuneita ja feminiinisissä rooleissa tanssineita opiskelijamiehiä pidettiin osana näyttämölle asetelua ja puvustus nähtiin olevan yhteydessä pikemminkin perinteeseen ja kansaan kuin sukupuoleen: naisen hameen pukeminen ilmensi kansallisuuden representointia eikä sukupuoli-identiteettiä.

Nykyään heteroseksuaalisuus nähdään kiinteänä osana ja premissinä kansantanssissa. Sitä kyseenalaistetaan harvoin. Kuitenkin Philochoroksen esimerkki osoittaa, ettei sukupuolen esittäminen kansantanssissa ole itsestään selvää. Tanssijoiden diskursiiviset ruumiit tuotetaan sukupuolisina ruumiina, mutta su-

kupuolittumisen prosessi on aina kulttuuristen määrittelyjen ja uudelleen määrittelyjen kohteena. Miehisuus ja naisellisuus eivät ole olemassa valmiina kategorioina, vaan ne ilmenevät esityksissä diskursiivisen ja ruumiillisen ulottuvuuden risteymänä (ks. Albright 1997: 124). Vaikka kansantanssissa on Pohjoismaissa lähes aina mies–nais-pari perusyksikkönä, tämä ei aina tarkoita, että tanssissa olisi selkeästi erottuvia maskuliinisia ja feminiinisiä ominaisuuksia. Toisaalta korostettujen sukupuolierojen puuttuminen kansantanssiesityksestä ei tarkoita sitä, ettei sukupuolisuutta nähtäisi osana esitystä. Kuten Borland (2006: 126–127) on todennut, yleisö ymmärtää tanssijoiden sukupuoliroolit kansantanssin kontekstiin liittyvinä kulttuurisina ja kuvitteellisina kokonaisuuksina, eikä suinkaan yksilöihin liittyvinä ominaisuuksina.

Philochoroksen liike- ja elemateriaalissa sukupuoli tuli esille erityisesti tapauksissa, joissa maskuliinisuutta karakterisoitiin vallan ja aktiivisuuden, ja naisellisuutta, ainakin näennäisesti, alistuvuuden ja viattomuuden ilmentyminä. Kuitenkaan jälkimmäiset ominaisuudet eivät olleet yksinomaan feminiinisiä, vaan ne voitiin liittää myös miehiin, erityisesti monissa ryhmätansseissa. Kokonaisuudessaan sukupuoli kiinnittyi kiinteästi kansallisuusajatteluun ja kansakuntaan. Viime kädessä karakterisoinnin todellinen kohde Philochoroksen tansseissa ja esityksissä olikin ruotsalainen talonpoika.

Huolimatta siitä, että mies–nais-pari oli perusyksikkönä Philochoroksen tansseissa, sukupuoli erot korostuivat harvoin niiden liikkeissä, eleissä tai tanssijoiden välisissä suhteissa. Näyttämöllä esitetyt hahmot olivat Hazeliuksen kuvaelmien tapaan kansakunnan idealisointeja, ja sukupuolten representaatiot ymmärrettiin osana näitä ja näille alisteisina. Philochoroksen tanssijat saattoivat näin ollen käyttää huolehti naisten asuja nostattamatta erityistä hälyä. Samalla tavoin myöhemmässä kansantanssitoiminnassa yleiset naisparit tai yksittäiset miesparit eivät ole aiheuttaneet suurempaa keskustelua. Vaikka kansantanssiliike on Pohjoismaissa muuttunut useampaan otteeseen olemassaolonsa aikana, sukupuolen merkitys on paradoksaalisesti pysynyt kohtuullisen vähäisenä sen pohjimiltaan heteronormatiivisessa näyttämökuvassa.

Lähdeluettelo

Arkistolähteet

Lettström, Harald. Kirje Philochoroksen hallitukselle 15.6.1955. Philochoroksen kokelmat.

Upsalan yliopiston kirjasto.

Nyström, Gunnar. Kirje Väinö Pfalerille Helsinkiin, 18.9.1901. Philochoroksen kokelmat. Upsalan

yliopiston kirjasto.

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

kokelmat. Upsalan yliopiston kirjasto.

Sanomalehdet

Idunn 31.5.1899.

Politiken 7.6.1899.

Stockholms Dagblad 3.6.1893.

Wiipurin Uutiset 2.3.1887.

Kirjallisuus

Albright, Ann Cooper (1997) *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover: Wesleyan University Press.

Alver, Brynjulf (1980) "Nasjonalisme og identitet". *Folklore och nationsbyggande i Norden*. Toim.

Lauri Honko. Åbo: Nordiska institutet för folkdiktning. Ss. 5–16.

Andersson, Göran (2007) "Philochoros – grunden till den svenska folkdansrörelsen". *Norden i*

Dans. Folk – Fag – Forskning. Toim. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus. Ss. 309–318.

Bakka, Egil (2007) "Det populære, uoffisielle svenskerepertoar – Norge". *Norden i Dans. Folk –*

Fag – Forskning. Toim. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus. Ss. 327–331.

Bendix, Regina (1997) *In search of authenticity. The formation of Folklore Studies*. Madison:

University of Wisconsin Press.

- Biskop, Gunnel (2007) "Philochoros i Finland och den svenska repertoaren". *Norden i Dans. Folk – Fag – Forskning*. Toim. Egil Bakka & Gunnel Biskop. Oslo: Novus. Ss. 319–323.
- Biskop, Gunnel (2012) *Dansen för åskådare. Intresset för folkdansen som estradsprodukt och insamlingsobjekt hos den svenskspråkiga befolkningen i Finland under senare delen av 1800-talet*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Borland, Katherine (2006) *Unmasking Class, Gender, and Sexuality in Nicaraguan Festival*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Butler, Judith (1993) *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- DeGroof, 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), ss. 229–248.
- Fiskvik, Anne & Bakka, Egil (2011) "Tracing Dance Fields". *Dance and the Formation of Norden. Emergences and Struggles*. Toim. Karen Vedel. Trondheim: Tapir. Ss. 57–103.
- Foster, Susan Leigh (1998) "Choreographies of Gender". *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 24 (1), ss. 1–33.
- Franko, Mark (1998) "The King Cross-Dressed. Power and Force in Royal Ballets". *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. Toim. Sara E. Melzer & Kathryn Norberg. Berkeley: University of California Press. Ss. 64–84.
- Garafola, Lynn (2001) "The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet". *Moving History/ Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Toim. Ann Dils & Ann Cooper Albright. Middletown: Wesleyan University Press. Ss. 210–217.
- Garber, Marjorie (1992) *Vested Interests. Cross-dressing & Cultural Anxiety*. New York: Harper Perennial.
- Hammergren, Lena (2002) *Ballerinor och barfotadänsöser. Svensk och internationell danskultur runt 1900*. Stockholm: Carlssons.
- Hanna, Judith Lynne (1988) *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hirn, Sven (1982) *Våra danspedagoger och dansnöjen. Om undervisning och evenemang före 1914*. Helsingfors: SLS.
- Honko, Lauri (1980) "Nationella värden och internationellt forskningssamarbete. Introduktion: Nordiska institutet för folkdiktning (NIF) 1959–1979". *Folklore och nationsbyggande i Norden*. Toim. Lauri Honko. Åbo: Nordiska institutet för folkdiktning. Ss. 1–3.

- 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. Ss. 27–56.
- Hoppu, Petri (2014) "Together and Apart. All-Nordic Folk Dance Events before 1975". *Nordic Dance Spaces. Practicing and Imagining a Region*. Toim. Karen Vedel & Petri Hoppu. Farnham: Ashgate. Ss. 207–232.
- Karlson, Gustaf, toim. (1933) *Svenska folkdanser och sällskapsdanser*. Stockholm: Herman Andersons Tryckeri.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1991) "Objects of Ethnography". *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Toim. Ivan Karp & Steven D. Lavine. Washington: Smithsonian Institution Press. Ss. 386–443.
- Korsfeldt, Katarina n.d. *Philochoros. Historia*. <http://www.student.uu.se/studorg/philochoros/cms/node/4> (luettu 5.3.2014).
- Laqueur, Thomas (1990) *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press.
- Liby, Håkan (2008) "Dansdräkt, festdräkt, lajvdräkt. Perspektiv på dräktbruk". *Laboratorium för folk & kultur* (4), ss. 3–5.
- Lönnqvist, Bo (2008) *Vaatteiden valtapeli. Näkymättömän kulttuurianatomia*. Helsinki: Schildts.
- Nordisk familjebok* (1911) Femtonde bandet. Kromat-ledvätska. Stockholm: Nordisk familjeboks tryckeri.
- Shay, Anthony (2009) "Choreographing Masculinity. Hypermasculine Dance Styles as Invented Tradition in Egypt, Iran, and Uzbekistan". *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*. Toim. Jennifer Fisher & Anthony Shay. Oxford: Oxford University Press. Ss. 287–308.
- Skov, Ole (2001) "Foreningen til Folkedansens Fremme 100 år. Nogle træk fra tiden omkring foreningens stiftelse". *Folkdansforskning i Norden* 24, ss. 3–9.
- Taylor, Diana (2003) *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Vedel, Karen (2008) *En anden dans. Moderne scenedans i Danmark 1900–1975*. København: Multivers Academic.
- Välipakka, Inka (2003a) *Tanssien sanat. Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Välipakka, Inka (2003b) "Tanssiesityksen kulttuurinen luenta". *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Toim. Helena Saarikoski. Helsinki: SKS. Ss. 259–293.

Väätäinen, Hanna (2003) *Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikilpatanssissa*. Turku: Åbo Akademis förlag.

Yuval-Davis, Nira (2003) "Nationalist Projects And Gender Relations". *Narodna Umjetnost* 40 (1), ss. 9–36.

Österlöf, Axel, toim. (1902) *Lekstugan. Beskrifning öfver gamla svenska folkdansar*. Stockholm: Abr. Hirschs förlag.