



Hanna Väättäinen

RUMBASTA RAMPAAN



Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus
pyörätuolikilpatanssissa

Hanna Väättäinen

RUMBASTA RAMPAAN

Hanna Väätäinen

s. 1972 Helsingissä

FM 1998 Turun yliopisto

Tutkija Åbo Akademin musiikkitieteen oppiaineessa

Taitto: Tiina Kaarela

Kansi: Laura Metso

Åbo Akademis förlag

Tavastgatan 30 C, FIN-20700 Åbo, Finland

Tel. +358-2-215 32 92, fax +358-2-215 44 90

E-post: forlaget@abo.fi, <http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag>

Distribution

Oy Tibo-Trading Ab

Pb 33

FIN-20601 Pargas, Finland

Tel. +358-2-454 9200, fax +358-2-454 9220

E-post: tibo@tibo.net

<http://www.tibo.net>

RUMBASTA RAMPAAN

Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus
pyörätuolikipatanssissa

Hanna Väätäinen

RUMBASTA RAMPAAN

Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus
pyörätuolikilpatanssissa

ÅBO 2003

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Väätäinen, Hanna

Rumbasta rampaan : vammaisen naistanssijan
ruumiillisuus pyörätuolikielipatanssissa /
Hanna Väätäinen. – Åbo : Åbo Akademis
förlag, 2003.

Diss.: Åbo Akademi. – Summary.

ISBN 951-765-136-8

ISBN 951-765-136-8
ISBN 951-765-137-6 (digital)
Kirjapaino Grafia Oy
Åbo 2003

Sisällys

Kiitokset	7
LUETTELO ALKUPERÄISJULKAISUISTA	8
JOHDANTO	9
1. KENTTÄTYÖ AINEISTON HANKINNAN MENETELMÄNÄ	13
1.2. TANSSIN JA RUUMIILLISUUDEN FEMINISTINEN ETNOGRAFIA	18
2. ARTIKKELIEN TEMATIIKAT	21
I Jäyhä, normaali ja vapautunut	21
II Sukupuolen esitys tangossa ja rumbassa	23
III Liukumisen juhlaa	24
IV Lähentävän katseen jäljillä	24
V Pyöreiden muotojen puolesta	25
3. VAMMAINEN NAISRUUMIS FEMINISTISESSÄ TUTKIMUKSESSA	26
3.1. Vaatimus materiaalisen ja diskursiivisen yhdistämisestä	26
3.2. Judith Butlerin ajatusten käyttökelpoisuus vammaisen naisruumiin tutkimuksessa	30
3.3. Vammaisen naisruumiin tutkiminen Elizabeth Groszin näkemysten valossa	33
4. RUUMIILLISUUDEN TUTKIMUSTA TIETEENALOJEN VÄLIMAASTOSSA	37
4.1. Detaljien merkitys tanssin ja ruumiillisuuden tutkimuksessa	42
4.2. Tanssiva ruumis materiaalisen ja diskursiivisen rajalla	48
4.3. Monitieteisen tutkimuksen puutteet ja anti	53
LÄHTEET	58
ARTIKKELI I: JÄYHÄ, NORMAALI JA VAPAUTUNUT. Vammainen ruumis pyörätuolitanssijan puheessa	63
Näkökulmia vammaiseksi naiseksi identifioitumiseen	64
Jäyhä	69
Normaali	72
Vapautunut	76
Yhteenveto ja pohdinta	79

ARTIKKELI II: SUKUPUOLEN ESITYS TANGOSSA JA RUMBASSA	83
Naisen ruumis esityksenä	84
Vienti ja seuraaminen tangossa	86
Terävä <i>tangopää</i>	92
Rumban viettelevä ruumis.	96
Yhteenveto ja pohdinta.	102
ARTIKKELI III: LIUKUMISEN JUHLAA. Toisin luetut virheet Maija Ylisen samboissa	107
Karnevalistisuudella kontrollia vastaan.	109
Vammaisuuden esittämisen ehtoja combi-tanssissa	111
Sambaajan liikkuvat ja liikkumattomat jalat	112
Raision ja Kaarinan kilpailuissa soinnut sambamusiikki	114
Ylisen epäviralliset sambat	116
Samanaikaisuuden vaihtoehdot tanssiparketilla	120
Yhteenveto ja pohdinta.	127
ARTIKKELI IV: LÄHENTÄVÄN KATSEEN JÄLJILLÄ. Tanssin havainnoimisen	
feministisiä mahdollisuuksia	131
Miksi katsominen ei riitä etnografeille?	132
Kurinpidollinen katse	136
Keskeyttävä katse	137
Naisten keskinäiset katset	138
Tunteellinen katse	140
Yhteenveto ja pohdinta.	143
ARTIKKELI V: PYÖREIDEN MUOTOJEN PUOLESTA. Vammaisen naistanssijan	
ruumiillinen toimijuus valssissa	149
Mitä on ruumiillinen toimijuus?	151
Kevyen näköinen kaikesta huolimatta	153
Huumaavasti pyörittävä valssi	158
Naisten kesken rakentuva toimijuus ja sen vähättely	162
Apuväline toimijana	167
Päätelmiä vammaisen naisen ruumiillisesta toimijuudesta	170
English Summary	175

KIITOKSET

Tämän tutkimuksen tekeminen on tuntunut yksinäiseltä työltä vain harvoin.

Kiitän Maija Ylistä ystävydestä ja kaikesta siitä pyörätuolitanssia koskevasta tiedosta, jonka hän on jakanut kanssani. Kiitän myös tanssinopettaja Päivi Leppäästä. Hän on tehnyt urauurtavaa työtä pyörätuolitanssin parissa - niin Turussa kuin muuallakin Suomessa. Ilman teidän apuani tutkimukseni ei olisi ollut mahdollinen.

Olen kiitollinen kaikille Turun Erityisliikunnan toiminnassa mukana olleille tanssijoille, jotka antoivat minun tehdä havaintoja tanssitunneilla tutkimustani varten. Erityiskiitokseni osoitan Jouni Lehtirannalle, Eija Telkkiselle ja Jenni Heinosenle antoisista haastatteluista. Kiitän myös Tita Koskista ja Tuula Koivusaarta myönteisestä suhtautumisesta tutkimukseeni.

Työni ohjaajana on toiminut Pirkko Moisala. Olen viettänyt hänen opissaan 11 vuotta, ensin perustutkintoa tehden Turun yliopistossa ja sen jälkeen jatko-opiskelijana Åbo Akademiassa. Kiitän häntä tarkkuudesta ja suoruudesta, joilla hän on lukenut ja kommentoinut tekstejäni. Åbo Akademin musiikkitieteen oppiaineessa on vallinnut kannustava ja rauhallinen työskentelyilmapiiri.

Vuosina 2001 ja 2002 minulla oli mahdollisuus osallistua Pirkko Moisalan johtamaan ja Suomen Akatemian rahoittamaan tutkimusprojektiin *Feminist Interpretations of Music*. Kiitän Taru Leppästä, Sanna Rojola, Marja Mustakalliota ja Anne Sivuoja-Gunaratnamia yhteisistä kokoontumisista. Turun yliopiston ja Åbo Akademin musiikkitieteen oppiaineiden tutkijaseminaareihin osallistuneille jatko-opiskelijoille osoitan kiitokseni ajatuksia herättäneistä keskusteluista.

Aila Paavolaa ja Kenneth Sjölundia kiitän vaivannäöstä kuvien käsittelyssä, Niina Pekkarista espanjankielisten rumbakappaleiden litteroinnista ja suomentamisesta, Liisa de Melo e Abreuta portugalinkielisten sambojen suomentamisesta sekä Daniel Ylimäkeä ja Miska Lehtivuorta pyörätuolitanssikilpailuissa soineiden kappaleiden selvittämisestä. Anu Laukkasta kiitän arvokkaista kommentteista, joita hän teki tanssin havainnoimista käsittelevään artikkeliini. Daniel Falckia kiitän tuesta analyttisten käsitteiden muotoilussa.

Olen kiitollinen seuraaville tahoille, joilta olen saanut tutkimusrahoitusta artikkelien kirjoittamiseen: Humanistiska fakulteten vid Åbo Akademi, Naisten tiedesäätiö - Vetenskapstiftelse för kvinnor, Opetusministeriö, Waldemar von Frenckells stiftelse, Stiftelsen för Åbo Akademi forskningsinstitut ja Suomen Akademia. Åbo Akademin rehtorin myöntämä apuraha mahdollisti väitöskirjan johdannon laatimisen.

Kynnys ry on eri tavalla vammaisten ihmisoikeusjärjestö, jonka perustivat vammaiset opiskelijat vuonna 1973. Minusta tuli kynnysläinen ryhtyessäni tutki-
maan tanssia. Kynnyksen piirissä tanssi osoittautui kuitenkin vain yhdeksi niistä
tavoista, joiden kautta olen voinut suhteuttaa omia vammaisuuden kokemuk-
siani siihen, mitä muut ovat vammaisina naisina ja miehinä elämänsä aikana
kokeneet. Kiitän Jaana Arvistoaa siitä työstä, jota hän on tehnyt Turun Kynnyk-
sen TaiKa-toiminnan parissa. Ilman Kynnystä en tuntisi Matti Jatkolaa. Hänen
seurassaan voin lukea, kirjoittaa ja ajatella ääneen.

Vanhempiani Ann-Sofie ja Risto Väättäistä kiitän siitä, että he ovat olleet
varauksettoman innostuneita kaikesta, mitä olen kirjoittanut. Kissalleni Emmille
naukaisen kiitokseni läsnäolosta ja huolenpidosta.

Turussa 22.4.2003

Hanna Väättäinen

LUETTELO ALKUPERÄISJULKAISUISTA

I

Väättäinen, Hanna 2000. Jäyhä, normaali ja vapautunut. Vammainen ruumis pyö-
rätuolitanssijan puheessa. *Liikunta & Tiede* 6: 48-56.

II

Väättäinen, Hanna 2000. Sukupuolen esitys tangossa ja rumbassa. *Musiikki* 3-4:
159-185.

III

Väättäinen, Hanna 2001. Liukumisen juhlaa. Toisin luetut virheet Maija Ylisen
samboissa. *Etnomusikologian vuosikirja* 13: 38-61.

IV

Väättäinen, Hanna 2002. Lähentävän katseen jäljillä. Tanssin havainnoimisen
feministisiä mahdollisuuksia. *Naistutkimus - Kvinnoforskning* 2: 4-16.

V

Väättäinen, Hanna 2003. Pyöreiden muotojen puolesta. Vammaisen naistanssijan
ruumiillinen toimijuus valssissa. *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Toimitta-
nut Helena Saarikoski. Helsinki: SKS. Painossa.

JOHDANTO

Turun Erityisliikunnan kilpatanssijat nimittävät rumbaa *rampaksi*. He ovat ottaneet haltuunsa toimintakyvyttömyyteen viittaavan arkikielisen sanan. Se luo kilpatanssikulttuuriin kuuluvan osakulttuurin jäsenten omanarvontunnetta tilanteessa, jossa pyörätuolia käyttävien tanssijoiden ruumiit eivät nauti samaa arvostusta kuin kävelevien tanssijoiden ruumiit. Rampasta saattaa ei-vammaisen nainen tai mies, tyttö tai poika, päästä osalliseksi vain vammaisen tanssiparin avulla. Tanssin nimessä kuuluu vammaisista ja ei-vammaisista naisista ja miehistä koostuvan tanssiryhmän keskinäinen huumori, halu nauraa vammaisen ruumiin väheksynnälle. Rumban nimeäminen rampaksi merkitsee pyörätuolitanssijoiden halukkuutta identifioidua yhteisen nimikkeen alle keskinäisistä eroistaan huolimatta. Se on yksi tapa konstruoida vammaisuutta tanssiharjoituksissa.

Tämän tutkimuksen aiheena on vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa, erityisesti sen combi-muodossa, jossa tanssipari muodostuu pyörätuolia käyttävästä tanssijasta ja kävelevästä tanssijasta. Ruumiillisuuden analyysi tapahtuu tutkimalla Turun Erityisliikunnan piirissä vuosina 1998-2001 kerätystä kenttätutkimuksesta sitä, *kuinka naistanssijan ruumis rakentuu pyörätuolikipatanssissa vammaiseksi ja sukupuoliseksi*. Käsitelen sukupuolta ja vammaisuutta kulttuurisina konstruktioina analysoiden niitä esityksinä, jotka kuuluvat tanssin esittämiseen ja ovat siten keskeinen osa musiikin tulkintaa kilpatanssilattialla. Analysoin sukupuolta ja vammaisuutta myös identiteetteinä, jotka toimivat keskenään erilaisia vammaisia naisia yhdistävinä tekijöinä ja joiden representaatioita sisältyy sekä tanssiesityksiin että niitä koskevaan puheeseen. Lähestyn ruumiin rakentumista sukupuoliseksi ja vammaiseksi eri tavoin eri artikkeleissa. Niiden tematiikat esittelen seuraavassa luvussa. Tutkimuksen tulosten raportointi painottuu johdanto-osan viimeiseen lukuun. Vastaukset tutkimuskysymykseen nivoutuvat analyysimetodin eksplikointiin, tutkimuksen sijoittumiseen suhteessa eri tieteenaloihin ja tekemieni analyysien musiikin- ja tanssintutkimuksellisen annin pohdintaan.

Tutkimuksen motiivit ovat vammaispoliittiset ja feministiset. Kohdennan tarkasteluni yhteen vammaiseen naiseen häivyttäen hänen kävelevän miespuolisen tanssiparinsa taustalle. Naispuolisen pyörätuolikipatanssijan toimijuutta tukevalla tulkinnoilla asetun argumentoimaan vammaisen naisruumiin huomioon ottamisen puolesta musiikin- ja tanssintutkimuksessa. Pysin tekemään vammaisuuden tutkimisen mahdollisuuksia tutuksi musiikkitieteilijöille sellaisena tutkimuskohteena, joka ei ole vain terapeuttien ja vammaistutkijoiden erityisaluetta.

Vammaisen naisruumiin arvostaminen musiikin- ja tanssintutkimuksessa tarkoittaa sitä, että vammaisuutta ja ei-vammaisuutta koskevat huomiot ymmärretään olennaiseksi osaksi kaikkea ruumiillisuuteen keskittyvää musiikin- ja tanssintutkimusta.

Asetun myös vastustamaan tanssikulttuurien arvottamista ja hierarkisointia, joka on saanut jalansijaa vammaisten tanssijoiden toimintaa käsittelevissä tutkimuksissa. Teen tämän kiinnittämällä huomiota sellaisiin tanssijoiden liikkeissä ja puheessa esiintyviin yksityiskohtiin, jotka osoittavat sukupuolen ja vammaisuuden representaatioiden ja tanssijoiden välisten valta-asetelmien olevan monimutkaisia ja paradoksaalisia. Näin aktiivista toimijuutta esiintyy myös niissä teoissa, jotka ensisilmäyksellä saattavat vaikuttaa vammaista naista passivoivilta. Nimitän sukupuolen ja vammaisuuden esittämisen kannalta keskeisiin seikkoihin keskittyvää analyysimetodiani lähiluvuksi, jossa yksityiskohdat suhteutetaan vammaisten naistanssijoiden toimijuutta koskeviin kysymyksiin.

Rampa ei ole sukupuolen ja vammaisuuden rakentumisen kannalta vähäpätöinen yksityiskohta, vaikkeivät tanssiruuhilukilpailujen kuuluttajat pyörätuolikipatanssijoiden rumbaa rampaksi aineistossani koskaan nimitäkään. Kilpailuohjelmistoon kuuluvan tanssin kutsuminen vammaista ruumista tarkoittavalla rahvaanomaisella nimellä on teko, joka korostaa sekä vammaisten tanssijoiden eroa ei-vammaisista tanssijoista että pyörätuolitanssin eroa kävelevien pystytanssista, jossa kumpikaan tanssiparin osapuoli ei käytä pyörätuolia. Rampa on kuitenkin myös samaan tanssiryhmään kuuluvien ei-vammaisten ja vammaisten tanssijoiden välistä yhteenkuuluvaisuutta luova nimitys. Rampaa tanssittaessa pyörätuolia käyttävän naisen ruumis rakentuu vammaiseksi ja sukupuoliseksi tavalla, joka haastaa vammaisuuteen liitettyä valtakulttuurista kielteisyyttä.

Tutkimuksessani käytän hyväkseni kahden sukupuolieroa teoretisoivan feministifilosofin tekstejä. Tukeudun Judith Butlerin feministiseen performatiivisuusteoriaan etenkin artikkelissa I, jossa tutkin ruumiin kutsumista jäyhäksi, normaaliksi ja vapautuneeksi, ja artikkelissa II, jossa analysoin sukupuolen esittämistä rumbassa ja tangossa. Elizabeth Groszin ajatukset sen sijaan tulevat esille artikkelissa V käsitellessäni vammaisen naistanssijan ruumiillista toimijuutta suomalaisessa ja wieniläisessä valssissa. Näitä kahta teoreetikkoa käyttämällä tavoittelen tutkimukseni lukijakunnaksi musiikin- ja tanssintutkimuksen piirissä työskentelevien feministien lisäksi myös laajempaa feministitutkijoiden yhteisöä. Toivon tutkimukseni tulevan vakavasti otetuksi erityisesti ruumiillisuuteen keskittyvien tutkijoiden keskuudessa. Haluan myös välttää havaintojeni lokeroimisen ainoastaan vammaisia naisia ja pyörätuolikipatanssia koskeviksi.

Tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen muodostama sukupuolieron teoria alleviivaa nimensä mukaisesti sukupuolta erojen paikkana – ei ainoastaan naisen eroa miehestä vaan myös naisten keskinäisiä eroja. Aivan kuten sukupuolieroa teoretisoivien feministien teksteissä sukupuoli ei sijaitse vain ruumista koskevissa diskursseissa vaan myös ruumiin materiassa, en sijoita tutkimuksessani vammaisuutta ainoastaan ruumiin ulkopuolella oleviin esteisiin – kuten kielteisiin tai myönteisiin nimityksiin – vaan myös aineelliseen ruumiiseen, joka on konkreettisuudessaan ainutlaatuinen. Sukupuolieron teoriaan kuuluu myös ajatus siitä, että naiset voivat eroistaan huolimatta aktivoida joitakin yhteisiä ajateltuja nimittäjiä puolustaakseen asemaansa ja etujaan. Keskenään erilaiset naiset voivat kaikki esittää rampaa. Kun vammaisuuden annetaan kuulua tanssin nimessä, pyörätuolia käyttävän tanssijan ruumis näyttäytyy materiana, joka voi jopa vaikuttaa sitä koskeviin käsityksiin. Se voi mielestäni tehdä näin varsinkin silloin, jos tanssiryhmän jäsenten keskenään käyttämä nimitys tulee muidenkin kuin vain ryhmän kanssa läheisesti tekemisissä olevien ihmisten tietoon. Rampaa tanssiessaan vammaisen nainen esiintyy tanssilattialla positiivisesti vammaisena, ”ylpeästi rampana”, ja voi näin haastaa vammaisuuden kulttuurisen epätoivottavuuden. Johdannon teoreettisesti painottuneessa luvussa paneudun tarkemmin materiaallisen ja diskursiivisen väliseen suhteeseen. Samalla määritellen tutkimukseni kannalta keskeiset käsitteet.

Tutkimukseni otsikossa kuljetaan rumbasta rampaan. Otsikossa tapahtuu liike yleisestä erityiseen, kävelevien pystytanssia ja pyörätuolikipatanssia yhdistävästä tanssilajista kohti sitä, mikä on pyörätuolikipatanssin omaa. Pyörätuolikipatanssiparien ohjelmistoon kuuluu viisi vakiotanssia (englantilainen eli hidas valssi, tango, wieniläinen valssi, foxtrot ja quickstep) ja viisi latinalaistanssia (samba, rumba, cha cha cha, paso doble ja jive) aivan kuten kävelevien pystytanssijoiden repertuaariin. Vaikka kyse on samannimisistä tansseista, käytännössä ne tanssitaan eri tavalla pyörätuolikipatanssissa kuin kävelevien pystytanssissa. Kolmessa tutkimukseen sisältyvässä artikkelissa kuljen niinkään vakio- ja latinalaistansseista kohti tanssivan vammaisen ruumiin erityisyyttä. Tavoittelen tällöin yksittäisiä tansseja ja niihin kuuluvia liikkeitä analysoimalla pyörätuolitanssijan ruumiin sukupuolisuuuutta ja vammaisuutta koskevia havaintoja.

Vaikka rumban nimittäminen rampaksi sisältää kritiikkiä kielteisiä vammaiskäsityksiä kohtaan, kritiikin muutosvoima ei kuitenkaan välttämättä ulotu pyörätuolikipatanssin ulkopuolelle. Rampan edustama rahvaanomaisuus ei esimerkiksi kuulu kävelevien pystytanssijoiden tanssiurheilukilpailuihin. Jotta pyörätuolitanssijat tulisivat otetuiksi vakavasti kilpatanssikulttuurin normatiivisia muotoja edustavien tuomareiden, tanssijoiden ja opettajien silmissä, heidän toimintansa on pyrittävä samankaltaisuuteen kävelevien pystytanssin kanssa. Vaikka Turun

Erityisliikunnan pyörätuolikipatanssiparit luovatkin rampaa tanssimalla omaa vähemmistö- ja vammaiskulttuuriaan, lajin näkyvyys yhtenä kilpatanssikulttuurin osana vaatii sitä, että rumbaa nimitetään rampaksi vain harjoituksissa.

Jotta pyörätuolitanSSIPareja olisi katsottu suopeasti heidän ryhtyessään 1990-luvun lopulla esiintymään kilpailuissa, jotka järjestettiin kävelevien tanssiparien kilpailujen lomaan, heidän täytyi ryhtyä toimimaan normatiivisen kulttuurin ehdoilla ja kiinnittämään aikaisempaa enemmän huomiota ulkonäköönsä, esimerkiksi käyttämään voimakasta ehostusta, viimeistelyjä kampauksia ja näyttäviä asuja. Tanssinopettaja Päivi Leppänen kertoi saaneensa valmentajakollegoilta sellaisia kommentteja, että pyörätuolitanSSIParit olivat ilmestyneet kilpailuihin kuin ”maalaiset kaupunkiin”. Valmentajat olivat huolestuneita tanssieurheilun maineesta, jos yleisön huomio kiinnittyi varsinaisen tanssin sijasta kilpailijoiden ehostuksen, kampausten ja asujen puutteellisuuteen. Pyörätuolikipatanssijoiden keskuudessa muutospaineet aiheuttivat sekä ihastusta että vastalauseita. Kaikki eivät pitäneet siitä ajatuksesta, että harrastuksen hinta nousi näyttävien pukujen hankkimisen myötä. Kaikki eivät myöskään pitäneet vahvan meikin tunteesta kasvoilla. Leppäsen mukaan kollegoiden huomautus oli kuitenkin otettava vakavasti, koska pääsy kävelevien pystytanssiin keskittyneiden seurojen järjestämiin kilpailuihin ei ollut mitenkään itsestäänselvää. Leppäsen mukaan oli hyvä asia, että pyörätuolitanSSIPareja ei enää eristetty omiin suljetuihin kilpailuihin. He olivat päässeet mukaan kävelevien pystytanssijoiden tilaisuuksiin. Mukana oleminen edellytti kuitenkin suostumista lajin vaatimuksiin. (PL 2.26-30.)¹

Eija Telkkinen (1973-2003) oli yksi niistä tanssijoista, jotka olivat perustamassa Turun Erityisliikuntaa 1990-luvun alussa. Hän luonnehti Turun Erityisliikunnan sisällä toimivaa Turku Team Dancers -tanssiryhmää suureksi perheeksi, jonka suojissa tanssijaksi tuleminen oli mahdollista kaikille halukkaille – myös vaikeasti vammaisille (ET 1.1 ja 1.9). Kilpatanssista tuli ajan myötä yhdistyksen tärkein toimintamuoto. Telkkisen mukaan tämä ei ollut pelkästään hyvä asia. (Ks. *ibid.*, 1.12-13.)

Vaikka jokaisella on oikeus tanssia, pyörätuolikipatanssijoiksi kelpaavat viime kädessä vain ne, jotka ovat juuri sopivalla tavalla vammaisia. Kilpaurheilijan vammojen on oltava sellaisia, että ne sallivat suuren määrän harjoittelua, rasi- tusta ja keskittymistä. NaistanSSIPijat, jotka eivät tätä vaatimusta täytä tai jotka eivät onnistu löytämään kävelevää miesparia, eivät välttämättä koskaan etene kilpatanssin pariin. He jäävät seuratanSSIPryhmään, jota pidetään kilpatanssikulttuurissa eräänlaisena kilpatanssiin valmentavana vaiheena. Telkkinen tahtoi ryhtyä

¹ Haastatteluvitteiden ensimmäinen numero kertoo nauhan numeron ja pisteen jälkeen tuleva numero ilmaisee litteraation kohdan, johon teksti viittaa.

kilpailemaan vakio- ja latinalaistansseissa, mutta hän ei löytänyt miespuolista tanssiparia itselleen. Häneltä jäivät tämän vuoksi kansainväliset kilpatanssiareenat kokematta. (ET 1.11.) Telkkisen mielestä naisparien ulossuljenta kilpatanssipuolelta esti hänen lisäksi monen muunkin naisen pääsyn kilpatanssin maailmaan. Telkkinen koki, ettei häntä – lyhytkasvuista, sähköpyörätuolia käyttävää naista – saanut parhaalla tahdollakaan mahdutettua *standardivammaisen* kategoriaan. Vaikeavammaisen naisen ulkonäkö ja ruumiinrakenne muodostivat potentiaalisille partnerikandidaateille liian korkean kynnyksen kilpatanssikulttuuriin. (Ibid., 1.17-18.) Todellinen ongelma ei kuitenkaan ollut Telkkisen ruumis vaan vaatimus siitä, että nainen voi kilpailla vain miehen kanssa. Naispariensa kanssa Telkkinen teki useita free style -koreografioita. Haluan tutkimuksessani argumentoida sen ajatuksen puolesta, että kahdesta naistanssijasta muodostuvat parit ovat yhtä kelpollisia kilpailemaan vakio- ja latinalaistansseissa kuin mies-nais -parit.

1. KENTTÄTYÖ AINEISTON HANKINNAN MENETELMÄNÄ

Tutkimus perustuu vuosina 1998-2001 tekemälleni kenttätyölle, jonka intensiivisin vaihe ajoittui vuoteen 1999. Aineisto sisältää nauhoitettuja teemahaastatteluja, havaintoja ja osallistuvaa havainnointia, ja sitä hallitsee vuosina 1997-1999 Turun Erityisliikunnan piirissä kilpatanssia harrastaneen Maija Ylisen toiminta. Keskeisimmiksi metodeiksi tutkimuksen tekemisen kuluessa muodostuivat havainnointi ja nauhoitetut teemahaastattelut. Videoin tanssitilanteita ja havainnoin muistiinpanoja laatien Turun Erityisliikunnan kilpatanssijoiden harjoituksia, tanssinäytöksiä ja -kilpailuja. Osallistuvaa havainnointia tein seurataanssitunneille osallistumalla, jolloin muistiinpanojen laatiminen tapahtui tunnin päätyttyä.

Vuoden 1998 syksyllä aikomukseni oli tutkia vammaisten naisten suhdetta musiikkiin ruumiillisuuden näkökulmasta haastatteleamalla eri tavoin vammaisia naisia. Tein ensimmäisen haastattelun pyörätuolia käyttävän Maija Ylisen kanssa saman vuoden joulukuussa. Olin saanut hänen yhteystietonsa Turun Itsenäisen Elämän Keskuksesta, jossa toimii vammaisten perus- ja ihmisoikeusjärjestö Kynnys ry. Olin etukäteen saanut tietää, että Ylisen harrastuksiin kuului pyörätuolikiilpatanssi. Olin silti jäsentänyt haastattelun niin, että Ylisen sai kertoa monenlaisista elämänsä kuuluvista musiikeista sen sijaan, että puhe olisi keskittynyt kilpatanssiin. Ylisen kilpatanssiharrastusta koskeva puhe oli kuitenkin niin rikasta ja moniulotteista, että päätin keskittyä tutkimuksessani ruumiillisuuteen nimenomaan tanssin – enkä vain musiikin – kautta.

Noin kaksi kuukautta Ylisen haastattelun jälkeen 13. helmikuuta 1999 näin

pyörätuolitanssia Turku Team Dancersin näytöksessä Turun konserttitalolla. ”Hannun ja Ilarin tarinat” koostui 20 ohjelmanumerosta, joiden lomaan oli nivottu välähdyksiä kahden Turun Erityisliikunnan piirissä tanssivan miehen elämästä. Esitys oli hauska ja koskettava. Yksi näytöstä jäsentävistä teemoista oli sen pääosissa esiintyvien miesten naistanssijoihin kohdistama arvioiva katse. Eri tavalla vammaisten miesten ja naisten suhteet näyttäytyivät esityksessä tavoilla, jotka tukivat päätöstäni ryhtyä tutkimaan ruumiillisuutta pyörätuolitanssissa feministisestä näkökulmasta. Vammaispoliittisen näkökulman yhdistäminen feministiseen ei tuntunut sopimattomalta ainakaan kynnysläisenä toimivan Ylisen tanssista kirjoittamisen kohdalla.

Turun konserttitalossa pidetyn näytöksen aikana en päässyt vielä näkemään Ylisen tanssia kovin läheltä, sillä tanssijat liikkuvat näyttämöllä ja seurasin näytöstä salin yläkatsomosta. Huhtikuussa Ylinen ja hänen kävelevä tanssiparinsa Jouni Lehtiranta kuitenkin esiintyivät pienessä toimistotilassa Turun Kynnyksessä. Ihmettelin tanssijoiden muuntautumiskykyä: he osasivat toteuttaa koko tanssilattian kattavaksi suunniteltuja koreografioita myös erittäin pienessä tilassa. Muutaman päivän päästä Kerttulan liikuntahallissa Raisiossa järjestettiin pyörätuolikilpatanssin SM-kilpailut, jotka nauhoitin videolle. Seurasin tanssijoita kaukaa, liikuntahallin yläkatsomosta, mutta pääsin kameran objektiivin ansiosta varsin lähelle heitä. Tämä läheisyys oli kuitenkin erilaista verrattuna siihen esiintymistilan pienuudesta johtuneeseen läheisyyteen, joka vallitsi Kynnyksessä Ylisen ja Lehtirannan esityksen aikana. Painoin tuolloin mieleeni tanssiesityksen tapahtumia ja kirjoitin muistiinpanot jälkeenpäin.

Artikkelissaan ”The Anthropology of Dance” (1989) Judith Lynne Hanna tekee eron etnografisen ja journalistisen kirjoittamisen välille. Siinä missä tanssi-kriitikko tekee subjektiivisia arvioita näkemästään tanssiantropologi pystyy käsittelemään tanssia koskevia tosiasioita (ibid., 221). Vaikka videonauha Hannan mukaan mahdollistaakin objektiivisen ja luotettavan kuvan muodostamisen tanssista, hän myöntää, ettei videokamerakaan näe kaikkea. Antropologin on valittava, mitä hän kuvaa ja miten. (Ibid., 224.) Analysoidessani artikkelia V varten keräämääni lehtikirjoitusaineistoa rinnakkain oman videoaineistoni kanssa panin merkille, kuinka pyörätuolitanssia käsittelevä sanomalehtiartikkeli ja etnografin kuvaama videonauha on yleensä tehty palvelemaan eri tarkoituksia. Yhteistä niille on kuitenkin se, että ne tavoittavat vain pienen siivun tanssijoiden toiminnasta ja sulkevat ulkopuolelleen monia vaihtoehtoisia näkökulmia siihen, mitä tanssin aikana tapahtuu tai mitä sen aikana voisi tapahtua.

Vaikka olin tehnyt kuvaussuunnitelman ennen havainnoimiani tapahtumia, kuvaustilanteessa suunnitelmat saattoivat muuttua paikan ja tanssilattian tapahtumien vaikutuksesta. Kuvaustapani vaikutti aina myöhemmin siihen, kuinka

pystyin aineistoani käyttämään ja siihen, millaisia tulkintoja siitä tein. Yhden tanssiparin suorituksen tallentaminen sanallisen kuvauksen laatimista ja liikekielen yksityiskohtien tutkimista varten vaatii parin seuraamista koko tanssin ajan ja kuvan kohdentamista siten, että pari näkyy siinä mahdollisimman suurikokoisena ja selvänä. Tällöin muut parit ja kuvattavan parin liikkeet suhteessa muihin pareihin jäävät kuvauksen ulkopuolelle. Kun tavoitteena on kuvata koko tanssilattiaa, yksittäisten parien liikkeistä ei saa niin hyvin selvää kuin kohdennetusta kuvauksesta. Yleisvaikutelmaa havitteleva kuvaus tavoittaa kameran sijainnista riippuen maksimissaankin vain kolme neljäsosaa tanssilattiasta, jolloin jotkut parit siirtyvät ajoittain väistämättä kuvan ulkopuolelle. Lähelle kohdennettu kuvaus tekee siis mahdolliseksi tanssin yksityiskohtia koskevia tulkintoja. Se ei kuitenkaan mahdollista näiden yksityiskohtien tarkastelua suhteessa siihen kontekstiin, joka muodostuu muiden samanaikaisesti lattialla olevien tanssijoiden liikkeistä.

Päädyn Raisiossa taltioimaan vakiotansseista englantilaisen valssin, tangon ja quickstepin sekä latinalaistansseista cha cha chan, rumban ja jiven kohdentaen kuvauksen *mahdollisimman lähelle* Ylistä ja Lehtirantaa. Vakiotansseista wieniläisen valssin ja foxtrotin ja latinalaistansseista paso doblen taas kuvasin *kaukaa*, pysyen fyysisesti samassa kuvauspaikassa, mutta mahdollistaen mahdollisimman suuren osan tanssilattiaa mukaan kuvaan. Latinalaistansseista samban kuvasin siten, että kohdensin kuvauksen *subteellisen lähelle* Ylistä ja Lehtirantaa. Tällöin muiden parien tanssia taltioitui nauhalle jonkin verran. Seurasin kameralla Ylistä ja hänen pariaan siten, että ainakin toinen kahdesta muusta parista oli koko ajan näkyvissä. Kuvaussuunnitelmaa tehdessäni olin päättänyt kuvata läheltä ne tanssit, joiden ajattelin Ylisen ensimmäisen haastattelun ja kahden näkemäni esityksen perusteella sisältävän eniten yksityiskohtia ja kaukaa ne tanssit, joissa ajattelin olevan vähemmän yksityiskohtia. Kuvaustilanteen jännittävyuden takia en kuitenkaan muistanut koko ajan pysyä tässä suunnitelmassa.

Raisiossa pidettyjen SM-kilpailujen jälkeisinä kuukausina haastattelin Ylistä, Lehtirantaa ja heidän valmentajaansa Päivi Leppästä kutakin vuorollaan käyttäen Raisiossa kuvaamaani nauhaa haastattelujen pohjana² (nk. feedback-menetelmä). Näin sain kolme näkökulmaa siihen, mitä tanssien aikana tapahtui. Lehtirannan ja Leppäsen haastattelut jäivät ainoiksi heidän kanssaan tekemiksi mutta Ylistä haastattelin seuraavien kolmen vuoden aikana vielä neljä kertaa. Seuratanssiryhmän ohjaajaani Jenni Heinosta ja turkulaisessa pyörätuolitanssitoiminnassa alusta asti mukana ollutta Eija Telkkistä haastattelin molempia yhden kerran.

² Christine Joy Loken-Kim (1989) käyttää englanninkielistä nimeä *video elicitation interview* aineiston hankinnan metodista, jossa tanssivideo toimii haastattelun pohjana.

Tutkimuksessani haastatteluaineisto ja videoaineisto täydentävät toisiaan. Vaikka haastattelussa tanssija vähättelisi omaa osuuttaan tanssissa, hänen ruumiillinen läsnäolonsa videonauhalla voi olla kaikkea muuta kuin anteeksipyyttävä. Videokuva mahdollistaa liikkeiden tarkan sanallisen kuvauksen sekä haastattelutilanteissa että analyysin myöhemmissä vaiheissa. Se mahdollistaa myös monien sellaisten tanssissa esiintyvien piirteiden huomioonottamisen, joista haastateltavat eivät välttämättä tulisi puhuneeksi ilman videotallennetta. Vaikka tanssijan kokemuksia omista liikkeistään ja hänen niille antamiaan merkityksiä voi välittyä videokuvasta, parhaiten tanssimiskokemuksiin ja liikkeiden merkityksiin pääsee mielestäni kuitenkin käsiksi haastattelupuheen avulla. Haastattelumetodilla tavoitetaan tanssijan tulkintoja omasta tanssistaan. Videoaineiston avulla tutkija taas voi muodostaa tanssijan sanallisille kuvauksille rinnakkaisia tulkintoja tanssiliikkeistä. Kilpailuissa taltioidulla videolla tanssijoiden yhteistyö saattaa näyttää saumattomalta ja yksimieliseltä kun taas haastattelussa ristiriitaiset näkemykset tulevat ääneen lausutuiksi. Voi myös käydä niin, että haastattelussa ruumiillisuutta koskevia ristiriitoja koetetaan siloitella mutta niiden olemassaolon voi aistia tanssijoiden ruumiinkielestä harjoitustilanteissa tallennetulta videonauhalla. Videonauha kertoo tanssista ja tanssijoiden välisistä valtasuhteista liikkeen kielellä. Haastattelunauha puolestaan kertoo niistä sanoin, joita tanssija ja tutkija lausuvat omista haastateltavan ja haastattelijan positioistaan. Videonauhalla tanssija esiintyy nimenomaan tanssijan, ei haastateltavan roolissa.

Tutkimuksessani esitän varsin samanlaisia sukupuolen ja vammaisuuden esittämistä koskevia kysymyksiä sekä haastattelu- että videoaineistolle. Nämä kaksi aineistotyyppiä tuovat kuitenkin esille eri puolia vammaisen naistan tanssijan ruumiillisuudesta, vaikka niille esitetyt kysymykset ovatkin samankaltaiset. Kuten etnografisia elokuvia kuvannut Felicia Hughes-Freeland (1999, 118) toteaa, liikkuva kuva antaa käsityksen tanssin temposta tavalla, jota kirjoitus ei voi tavoittaa. Videoaineisto pääsee mielestäni oikeuksiinsa varsinkin silloin, kun sille esitetyt kysymykset koskevat musiikin ja liikkeiden rinnakkaista tapahtumista ajassa ja tilassa. Tanssiin kuuluu kuitenkin monenlaisia muitakin ääniä kuin vain musiikkia. Pyörätuolin pyörien kirskahdus, kenkien kopse ja vaatteiden kahina saattavat kuulua vain harjoituksissa tehdyllä videonauhalla, vaikka niihin saatetaan viitata myös haastattelussa. Yleisön huudot suhteessa musiikkiin ja tanssijoiden sijaintiin tanssilattialla taas ovat analysoitavissa vain kilpailuissa nauhoitetuilta videoilta. Näillä äänillä on merkitystä ruumiin rakentumisessa sukupuoliseksi ja vammaiseksi. Ne voivat tietenkin kuulua myös haastattelunauhalla silloin, jos kilpailuvideota katsotaan haastattelutilanteessa. Viime kädessä eri aineistoille esitettävien kysymysten luonne riippuu siitä, mitä asioita mikään

haastattelu käsittelee, mitä kullakin videolla tapahtuu ja mitä tutkija haluaa näistä tapahtumista tietää.

Olen litteroinut Ylisen, Lehtirannan ja Leppäsen kanssa tekemäni haastattelut kokonaisuudessaan ja Telkkisen ja Heinosen kanssa tekemäni haastattelut osittain. Olen numeroinut kunkin haastattelun kulun siten, että jokainen esittäjäni kysymys tai puhumani lause on saanut oman numeronsa. Haastateltavan puhetta tukevat yksittäiset sanat olen merkinnyt kauttaviivojen sisään haastateltavan puheen lomaan. Litteraatioista on nähtävissä, milloin puhuja on hidastanut puherytmiään, alentanut ääntään, hengittänyt merkitsevästi ulos tai sisään, puhunut hymyillen tai nauranut puhuessaan. Niistä ei kuitenkaan selviä sanojen välissä pidettyjen taukojen pituudet eikä se, milloin peräkkäiset sanat tai lauseet on puhuttu nopeasti samaan hengenvetoon.

Kilpailuvideoiden litteraatiot sisältävät kuuluttajien juonnot, yleisöstä kuuluvia ääniä sekä tietoja siitä, ketkä parit kunkin tanssin aikana ovat tanssilattialla. Olen merkinnyt litteraatioihin myös sen, mihin pariin kunkin tanssin kuvaus keskittyy. Yksittäisiä tansseja olen litteroinut kahdella tavalla. Olen kuvannut tansseja sekä sanallisesti että taulukoimalla musiikissa ja tanssijoiden liikekielessä tapahtuneita asioita. Sambaan keskittyyä artikkelia III kirjoittaessani nämä taulukot palvelivat liikkeen ja musiikin välisten suhteiden hahmottamista tanssissa. Sanalliset kuvaukset sen sijaan muodostuvat rinnakkaisten ja toisiaan seuraavien liikkeiden kirjaamisesta. Liikkeitä luetteloivan luonteensa vuoksi transkriptiot eivät ole eläviä tekstejä vaan kaavamaisia tanssin representaatioita, minkä vuoksi en ole liittänyt niitä tutkimukseni osaksi. Artikkeleissa esiintyvät kuvaukset pyörätuolitanssista on laadittu transkriptioita hyväksikäyttäen. Tangoa ja rumbaa analysoivaa artikkelia II tehdessäni liikkeitä luetteloivat litteraatiot palvelivat tanssijoiden etenemissuuntien ja terävien pääliikkeiden hahmottamista suhteessa koreografian kokonaisuuteen.

Artikkelissa V käyttämäni lehtikirjoitusaineistoa kerätessäni kävin läpi Sibelius-museon arkistossa olevan kilpatanssia ja pyörätuolitanssia koskevan sanomalehtiartikkeleiden kokoelman. Etsin käsiini myös sellaisia erikoisalojen lehtiä, joista oletin löytäväni pyörätuolitanssia koskevia artikkeleita. En ole käyttänyt valokuvaamista aineiston hankinnan menetelmänä vaan teettänyt artikkelien yhteyteen kuvia ainoastaan videonauhoilta. Artikkeleissa II ja III on kaksi VHS- ja miniDV -nauhoilta teettämääni kuvaa. Valokuvien ottamisen olisi pitänyt tapahtua perusaineiston keräämisen yhteydessä vuonna 1999, sillä Ylinen lopetti kilpatanssiharrastuksen vuoden 1999 joulukuussa. Sen jälkeen hän ja Lehtiranta eivät enää harjoitelleet ja kilpailleet yhdessä, minkä vuoksi kuvienkaan ottaminen ei ollut enää mahdollista.

1.2. TANSSIN JA RUUMIILLISUUDEN FEMINISTINEN ETNOGRAFIA

Tutkimukseni edustaa feminististä etnografiaa, koska se on kenttätyömetodeille perustuva, sukupuolen paikalliseen tuottamiseen keskittyvä ja feministisiin tavoitteisiin sitoutuva tekstikokoelma. Tanssin ja ruumiillisuuden feministinen etnografia on tanssivaa ruumista sukupuolittavien tekojen tulkitsevaa kuvailua. Pyörätuolikipatanssissa ruumiin rakentuminen sukupuoliseksi tapahtuu kuitenkin aina suhteessa ruumiin rakentumiseen vammaiseksi ja ei-vammaiseksi. Tämän vuoksi pyörätuolikipatanssijoiden parissa tehty feministinen etnografia koskee tanssijan ruumiin rakentumista sekä sukupuoliseksi että vammaiseksi.

Feministisen etnografian luonteeseen kuuluu kokeellisuus, joka voi tarkoittaa esimerkiksi kaunokirjallisten keinojen käyttöä, novelli- tai päiväkirjamuotoa.³ Tämän tutkimuksen kokeellisuus on sen avoimessa vammaispoliittisuudessa, joka on – toisin kuin feminismi – varsin uusi asia musiikintutkimuksessa. Tutkimuksessani naiskeskeisyys ja sukupuolen rakentumiseen kohdistuva kriittisyys esiintyvät rinnakkain. Artikkeleissani asetan vammaisen naistanssijan aina jonkinlaiseen valta-asemaan, kohdistuipa häneen minkälaisia syrjiviä käytäntöjä hyvänsä. Pyrin siis tavoittamaan vammaisen naisen aktiivisen toimijuuden ja hänen valtansa vaikuttaa asioiden kulkuun sielläkin, missä niitä voi olla hankala havaita vammaisten naisten toiminnalle asetettujen rajoitusten takia.

Kamala Visweswaran mainitsee teoksessaan *Fictions of Feminist Ethnography* (1994, 30-31, 42) naisten hiljaisuuden yhtenä esimerkkinä sellaisesta toimijuuden muodosta, jota naisten äänten esiintuomiseen keskittyvän feministietnografian voi olla vaikea analysoida vakavasti otettavana asioihin vaikuttamisen tapana. Puhumasta kieltäytyminen on sekä myöntymisen että uhman merkki. Visweswaran ehdottaa, että naisten välillä vallitseva hiljaisuus voisi olla feministietnografeille hedelmällinen alue naisten välisten valtasuhteiden analysoimiseen (ibid., 51). Tehdessäni havaintoja Turun Erityisliikunnan kilpatanssijoiden (kenttäpäiväkirja 1999) ja seuratanssijoiden (kenttäpäiväkirja 2001) harjoituksissa panin merkille, että vammaisen naistanssijan liikkumattomuus ja paikallaan pysyminen on valtasuhteiden analysoimisen kannalta aivan yhtä merkityksellistä kuin liikkeet ja niiden suhde ääniin ja musiikkiin.

Visweswaranin (1994, 95-101) mukaan feministisen etnografian tunnuspiirre on epäonnistuminen. Feministietnografi voi tehdä parhaansa naisten näkemys-

³ Ruth Beharin ja Deborah A. Gordonin toimittama *Women Writing Culture* (1995) on antologia, joka tuo esiin naisantropologien kirjallisen perinteen pohtimalla sellaisten kokeellista etnografiaa tehneiden naisten kuin Ruth Benedictin, Margaret Meadin, Zora Neale Hurstonin ja Ella Cara Delorian panosta eri tieteenaloilla ja heidän merkitystään feministisen etnografian edeltäjinä. Näiden naisten tekstien kokeellisuus merkitsi kaunokirjallisten keinojen käyttöä ja sellaista minämuotoista kirjoittamista, joka salli tutkijan henkilökohtaisen äänen kuulua etnografiassa.

ten esilletuomisessa mutta saa koko ajan huomata, ettei voi onnistua siinä niin hyvin kuin ehkä haluaisi. Hän ei voi pyrkimyksistään huolimatta ymmärtää eikä representoida riittävän hyvin toista naista. Tämän epäonnistumisen feministietnografi kääntää hyveeksi sen sijaan, että väittäisi tietävänsä, miltä maailma näyttää toisen silmin. Hän kirjoittaa siis tietoisena itsensä ja tutkimiansa naisten välisistä intressi- ja näkökulmaeroista. Epäonnistumisen politiikka vaatii tutkijalta oman tietonsa positiointia. Reflektiivisyys ei kuitenkaan nouse tutkimuksen pääasiaksi (vrt. autoetnografinen metodi). Epäonnistuminen näkyy feministisessä etnografiassa myös siten, että tutkija ei peittele kaikkia kenttätyön tekemisen aikana tekemiään virheitä vaan tuo niitä lukijoiden tietoon. Pettymyksistä kirjoittaminen ei vaadi epätoivoisen tai anteeksipyyttävän sävyn omaksumista vaan tapahtumien asiallista toteamista.

Neljättä artikkelia kirjoittaessani tein katsomista koskevia havaintoja siinä seuratanssiryhmässä, jossa kävin itse tanssimassa (kenttäpäiväkirja 2001).⁴ Tunneilla kävi tuolloin kaksi naisparia ja yksi mies-nais -pari, joiden liikkumisessa oli monia seuratanssin konventioita kyseenalaistavia piirteitä. Suurin osa tanssijoista ei esimerkiksi pysynyt musiikin tahdissa. Yhdellä tanssitunneilla käyvistä naispareista oli itsepintainen tapa edetä tanssisuunnan vastaisesti ohjaajan toistuvista neuvoista huolimatta. Tahdissa pysymättömyyttä ja tanssisuunnan vastaisesti etenemistä lähestyttiin tanssitunneilla virheinä, jotka vaativat korjaamista. Vaikka tämä tehtiinkin usein vitsaillen ja parien yhteentörmäyksille nauraen, virheistä ei osattu tehdä sellaisia myönteisiä eroja, joista tanssijat olisivat voineet tuntea ylpeyttä.

Vuosina 1999-2002 olimme vain hyvin lyhyen aikaa ammattilaistanssinopettajan ohjauksessa, minkä vuoksi opetus ei ollut yhtä ammattimaista kuin kilpatanssijoiden ohjaus. Ryhmällemme oli vaikea löytää uusia ohjaajia. Kilpatanssikulttuurissa vallitsevilla käsityksillä siitä, kenen tanssilla on väliä ja minkäläisten parien ohjaaminen voi olla palkitsevaa, oli varsin konkreettisia seurauksia, kun seuratanssiryhmä lakkasi toimimasta vuoden 2002 keväällä. En tarkoita tällä sitä, että vammaiset naistanssijat ovat vain muiden tekemien valintojen armoilla tai että heidän tanssimisensa on kokonaan riippuvaista siitä, ottaako joku asiakseen järjestää heille tanssitoimintaa. Hehän voivat halutessaan ottaa itse omasta tanssitoiminnastaan vastuun ja järjestää muiden avulla tarpeidensa mukaista opetusta sen sijaan, että toivoisivat jonkun toimivan heidän puolestaan. Seuratanssituntien loppuessa olin pettynyt ja tunsin syyllisyyttä, koska en

⁴ Artikkelille määrättyssä sivumäärässä pysyminen vaati kuitenkin kovaa tiivistämistä ja loppujen lopuksi jopa omien tanssimiskokemusten rajaamista kokonaan tekstin ulkopuolelle. Saatoin käyttää aineistona pelkästään kilpatanssijoiden näytöksissä ja harjoituksissa tekemiäni havaintoja vuodelta 1999.

etsinyt ryhmälle uutta ohjaajaa. Olin saanut sellaisen vaikutelman, ettei ryhmän toivottu jatkavan toimintaansa Turun Erityisliikunnan sisällä.

Olen tätä työtä tehdessäni tullut vakuuttuneeksi siitä, että kävelevien pystytanssin olemassaolo on vammaisten pyörätuolia käyttävien naistanssijoiden toimijuuden kannalta yhtä arvokasta kuin pyörätuolitanssi. Vaikka kävelevien pystytanssi sisältää sellaisia ulossulkemisen muotoja, joita vastaan tulkintani asetuvat, tanssiurheiluseurojen olemassaolo voi myös monella tavalla tukea vammaisten naistanssijoiden toimijuutta. Harjoitustilojen suunnittelu esteettömiksi on yksi ehto sille, että pyörätuolitanssia käyttävät ihmiset voivat hakeutua kilpatanssiharrastuksen pariin ja sille, että pyörätuolitanssista voi tulla yksi tanssiurheiluseurojen toimintaan kuuluva laji. Pyörätuolitanssijat eivät tällöin enää muodostaisi erityisryhmää vaan heistä tulisi aikaisempaa keskeisempi osa kilpatanssikulttuuria. Suomen Liikunnan ja Urheilun toimintastrategiaan kuuluukin erityisryhmien sisällyttäminen liikunnan muihin toimialoihin. SLU:n hallitukseen kuuluvan erityisliikunnan edustajan Suvi Helasen (2000, 14-15) mukaan tämä vaatii järjestöjen välisen yhteistyön, koulutuksen ja viestinnän kehittämistä ja toimintamahdollisuuksien parantamiseen tähtäävän rahoituksen varmistamista.

Populaarimusiikin tutkija Sara Cohen (1993, 124) kirjoittaa, että etnografian laatimisen kannalta on ihanteellista, jos tutkija voi omistaa suhteellisen pitkän ajanjakson intensiiviseen yhdessäoloon niiden ihmisten kanssa, joiden musiikillisia käytäntöjä hän haluaa tutkia. Ruumiillisuuden ja tanssin feministinen etnografia voi kuitenkin sekä onnistua että Visweswaranin sanoin myös epäonnistua myönteisesti, jos kenttätyö on luonteeltaan fragmentaarinen niin kuin se tämän tutkimuksen kohdalla on ollut. Havainnointitilanteet ovat olleet luonteeltaan intensiivisiä ja haastatteluissa on syntynyt luottavainen tunnelma. Haastateltavat ovat kertoneet mielellään tanssia koskevista kokemuksistaan ja ajatuksistaan. Olen voinut palata tarkistamaan heiltä sellaisia asioita, jotka ovat jääneet vaivaamaan mieltäni. Ylinen on lukenut kirjoittamani artikkelit ja antanut niistä kaikista palautetta ennen kuin olen tarjonnut niitä julkaistavaksi. Olen usein jo artikkeleita kirjoittaessani kertonut alustavasti tulkinnoistani ja kysynyt hänen mielipidettään. Viidettä artikkelia suunnitellessani tiedustelin, kuinka hän suhtautuisi lihavuudesta kirjoittamiseen. Koska lihavuutta ei yleisesti ottaen pidetä arvostettuna ominaisuutena kilpatanssikulttuurissa, tunsin voivani kirjoittaa tanssivan ruumiin pyöreistä muodoista vasta kun olin saanut aihevalinnalle Ylisen hyväksynnän. Tutkijan ja tutkittavan ei mielestäni tarvitse olla samaa mieltä kaikista ruumiillisuutta koskevista asioista. Feministietnografina olen kuitenkin halunnut muotoilla tulkintani tavoilla, jotka eivät tunnu mahdolltomilta tai vääriltä siitä naisesta, joka on auttanut minua ja siten mahdollistanut tutkimuksen toteutumisen.

2. ARTIKKELIEN TEMATIIKAT

Ensimmäisen artikkelin tekemisestä tulee tätä kirjoittaessani kuluneeksi neljä vuotta, viidennen valmiiksi saamisesta kolme kuukautta. Tutkimuksen edetessä käsitykset tutkimuskohteesta ja analyysimetodeista väistämättä muuttuvat ja tarkentuvat, mutta artikkelimuotoisen väitöstutkimuksen osia ei voi muuttaa enää siinä vaiheessa kun ne kootaan yksiin kansiin. Ensimmäisessä artikkelissa lähilukumenetelmä, feministisen teorian soveltaminen ja näiden molempien suhde kenttätymetodein hankittuun aineistoon olivat vasta hahmottumassa. Tämän vuoksi kriittiset havaintoni painottuvat ensimmäiseen artikkeliin.

I Jäyhä, normaali ja vapautunut

Artikkelin aiheena on tanssiurheilijan vammaisidentiteetti, jota lähestyn ruumiille annettujen merkitysten kautta. Tutkin sitä, kuinka kilpatanssia harrastavan pyörätuolia käyttävän naisen vammaisidentiteetti muodostuu ruumista koskevassa puheessa. Aineistona on vuoden 1998 joulukuussa Ylisen kanssa tekemäni haastattelu. Koska Ylinen esiintyi haastattelussa sekä marginalisoitujen että etuoikeutettujen ryhmien edustajana, käytän hänen identiteettinsä jäsentämiseen käsitteitä *passing* ja *coming out*. Haastattelussa vammaisuus muodostui eri tavalla riippuen siitä puhuiko Ylinen nimenomaan heteroseksuaalina, suomalaisena vai pyörätuolia käyttävänä naisena, jolla oli kokemuksia vammaiskielteisestä ympäristöstä. Valkoinen etnisyys rakentui haastattelussa vaivihkaa kansallisia erityispiirteitä käsiteltäessä.

Ylinen antoi haastattelussa omalle ruumiilleen useita merkityksiä, joista keskityn kolmeen. Nämä ovat jäyhä, normaali ja vapautunut. Suomalaisuutta sivutessaan Ylinen luonnehti ruumistaan *jäyhäksi*, seksuaalisuudesta kertoessaan *normaaliksi* ja pyörätuolin käyttämisestä puhuessaan taas *vapautuneeksi*. Tarkastelen Ylisen käyttämiä sanoja sellaisina vammaisidentiteetin representaatioina, joita määrittää valkoisuus, heteroseksuaalisuus ja pyörätuolissa tanssiminen. Tulkitsen tanssivan ruumiin nimeämistä jäyhäksi tekona, jolla tuotetaan valkoista etnisyyttä suomalaisuutta koskevan puheen kautta. Ruumiin nimeämistä normaalisti tulkitsen normatiivista heteroseksuaalisuutta tuottavana tekona. Artikkelissa käsittelen jäyhyyttä ja normaaliutta valtaväestön kuulumisen representaatioina valottaen näiden sanojen heteroseksistisiä ja rasistisia taustoja. Vapautuneisuutta taas analysoin representaationa, joka tuottaa vähemmistöidentiteettiä. Viittaan käsitteellä *passing* eräänlaiseen täydestä menemiseen, hyväksytyksi tulemiseen valkoisen etuoikeutetun valtaväestön edustajana – vammaisuudesta huolimatta.

Käytän sitä myös pohtiessani pyörätuolia käyttävästä vammaisesta menemistä ja etäisyyden ottamista kävelemisen normiin. *Coming out* -käsitteen avulla analysoin sitä, mitä pyörätuolissa istuvan ruumiin positiivinen nimeäminen vapautuneeksi merkitsee. Teoksessaan *Stigma* (1963/1990) Erving Goffman toi jo 1960-luvulla esiin sen, kuinka moni-ilmeisestä asiasta vammattomasta menemisessä on kyse ja kuinka monella tavalla *passing* voi tapahtua.

Artikkelissa näkyy tutkimukselleni sittemmin leimalliseksi muodostunut piirre, nimittäin tutkimusaineiston samanaikainen suppeus ja monipuolisuus. Minulla ei tuossa vaiheessa vielä ollut videomateriaalia ja halusin saada kirjoittamistyön alkuun. Olin vakuuttunut, että vammaisidentiteetti näyttäytyisi moninaisena jo yhdessä haastattelussa ja että ruumiillisuuden analysoimisen kannalta ratkaisevaa ei olisi aineiston laajuus vaan se, kuinka yksittäisten sanojen monitulkintaisuus tuotaisiin analyysin kuluessa esiin. Vaikka esimerkiksi normaaliudesta puhuminen on heteroseksuaalisuuden tuottamista tavalla, joka sisältää oletuksen epänormaalin seksuaalisuuden olemassaolosta, oman ruumiin nimeäminen seksuaalisessa mielessä normaaliksi ei merkitse samaa vammaisen ja ei-vammaisen naisen suusta kuultuna. Vammaisten naisten oikeutta seksuaalisuuteen ei nimittäin vielääkään pidetä samalla tavalla itsestäänselvänä asiana kuin ei-vammaisten naisten oikeutta. Kutsuessaan itseään normaaliksi Ylinen ei siis esiintynyt ainoastaan normaaliuden rajoja asettavana etuoikeutetun valtaväestön edustajana vaan myös naisena, jolla on ylipäänsä oikeus olla heteroseksuaali.

Määrittelen artikkelissa ruumiin materiaksi, jonka ymmärrettävyyttä muokkaa kieli, mutta joka samalla kieltäytyy asettumasta käsitteisiin. Voin edelleen allekirjoittaa tämän määritelmän ja havainnon siitä, että vammaisen naistanssija voi kuulua samanaikaisesti sekä marginalisoituihin että etuoikeutettuihin ryhmiin. Löydän tekstistä myös puutteita. Käytän esimerkiksi analyysimetodistani nimeä lähiluku määrittelemättä mitä sillä tarkoitan. En ole tyytyväinen tapaan, jolla aineisto ja feministinen performatiivisuusteoria kohtaavat vammaisen ruumiin normaaliutta käsittelevässä kappaleessa, jossa tartun erääseen kilpatanssikulttuurissa vallitsevaan ristiriitaan. Seksuaalisuuden esityksen ei rumbassa haluta olevan keinotekoisena näköinen. Sen toivotaan näyttävän niin uskottavalta kuin tanssija ”ilmaisiksi sisintään”. Tästä huolimatta tanssijoiden ei oleteta tuntevan seksuaalista halua omaa tanssipariaan kohtaan. He ovat kilpailuissa esiintymässä, eivät harrastamassa seksiä.

Rinnastan sisäistyneen tanssin vaatimuksen ja heteroseksuaaliselle matriisille ominaisen käsityksen siitä, että tanssijan feminiinisyys olisi luonnollinen seuraus hänen naissukupuolestaan. Koetan varovaisesti argumentoida tanssitilanteisiin kuuluvan yliesiintymisen mahdollisuuden puolesta, vaikka ymmärrän Ylisen haastattelun perusteella yliesiintymisen olevan tanssin onnistumista uhkaava

tekijä. Haluan yliesiintymisestä kirjoittamalla vieraannuttaa sen ajatuksen, että heteroseksuaalisuuden esityksen olisi harjoituksissa ja kilpailuissa tultava tanssijan sisältä. Taustaoletukseni on artikkelia kirjoittaessa ollut se, että heteroseksuaalisuus on samanaikaisesti sekä ”luonnotonta” että ”luonnollista” ja että yliesiintyvä tanssija pystyy tekemään heteroseksuaalisuuden esitysluonteen, sen tietynasteisen ”luonottomuuden” kiinnostavalla tavalla näkyväksi osaksi tanssia. En kuitenkaan onnistu argumentin muotoilussa, minkä vuoksi rinnastuksen tarkoitus jää osin hämäräksi. Jäyhyyttä ja vapautuneisuutta koskevissa luvuissa sen sijaan haastatteluaineiston yhteensovittaminen valkoisuutta ja vammaisen ruumiin positiivista nimeämistä koskevan tutkimuskirjallisuuden kanssa tapahtuu luontevammin kuin normaaliutta käsittelevässä luvussa.

II Sukupuolen esitys tangossa ja rumbassa

Artikkelin aiheena ovat sukupuolen representaatiot Ylisen ja Lehtirannan kilpatanssitango ja -rumbakoreografioissa. Analyysi keskittyy ensinnäkin vienti- ja seuraamisasemiin, toiseksi naistanssijan tekemään kasvot verhoavaan käsiliikkeeseen rumbassa ja kolmanneksi miehen ja naisen yhteiseen nopeaan pään kääntöön tangossa. Tutkin tanssijoiden tilassa etenemisen tapoja ja heidän liikkeitään sellaisina tanssin piirteinä, jotka rikkovat kävelevien pystytanssin konventioita ja horjuttavat miehen vientiasemaa tanssilattialla. Sukupuolen esittäminen osoittautuu analyysissäni moniulotteisemmaksi tapahtumaksi kuin mitä aikaisempi tanssintutkimus on antanut ymmärtää. Eurooppalaisten seuratanisien ja tanssiurheilun vienti- ja seuraamisasemia on tanssintutkimuksen piirissä analysoitu varsin usein naisen passiivisuutena ja miehen aktiivisuutena, jolloin paritansseja koskevia yksipuolisia oletuksia ja vapauden myyttiä on käytetty tanssikulttuurien arvottamisen välineinä.

Performatiivisuuden analyysi merkitsee artikkelissa tarkastelun ulottamista tahattomilta vaikuttaviin ja pyörätuolitanssikulttuurin edustajien näkökulmista katsottuina tarkoituksettomiin elementteihin tanssissa. Etuperin ja takaperin etenemisen vaihtelu Ylisen ja Lehtirannan tangossa on yksi esimerkki tahattomasta mutta kävelevien pystytanssille leimallista sukupuolen esitystä murtavasta sukupuolieron representaatiosta. Nais- ja miestanssijan yhteinen nopea pään kääntö, ns. terävä *tangopää*, näyttäytyy artikkelissa aggressiivisen naiseuden representaationa ja merkinä ruumiin kontrolloimisen taidosta. Koska vammaisuuden epätoivottavuus kytketään usein kyvyttömyyteen kontrolloida omaa ruumista, on vammaispoliittisesti merkittävää, että vammaisen naistanssijan koreografia sisältää ruumiin kontrollia korostavia liikkeitä. Tangopään analysoiminen post-

kolonialistisesta näkökulmasta ja latinoamerikkalaisen kulttuurin hyväksikäytönä ei vielä tee ymmärrettäväksi kontrollin myytin merkitystä vammaiskulttuurin osana. Artikkelini perustuu sekä video-, havainnointi- että haastatteluaineistolle.

III Liukumisen juhlaa

Kilpatanssin combi-muodossa jalkojen pitäminen paikoillaan kuuluu pyörätuolinkäyttäjän liikekieleen yhtä vankasti kuin askelet kuuluvat kävelevän pystytanssijan koreografiaan. Pyörätuolitanssijan koreografia perustuu istuvassa asennossa liukumiselle ja ylävartalon liikkeille, joiden epätarkkaa ajoittamista suhteessa musiikkiin pidetään väärin tanssimisena. Kolmannessa artikkelissa ”Liukumisen juhlaa: toisin luetut virheet Maija Ylisen samboissa” luen pyörätuolitanssijan tanssilattialla tekemiä virheitä tekoina, joissa on kilpatanssin konventioihin kohdistuvaa naurua. Karnevaaliteoreettisen viitekehyksen käyttäminen tarkoittaa sitoutumista toisin toimimisen mahdollisuuksia etsivään vammaispolitiikkaan. Vaikka monet pyörätuolitanssijat pysyvät tahdissa siinä missä heidän kävelevät parinsa, tanssijoiden tekemiin virheisiin juuttuminen on yksi tapa puuttua tanssilattialle pääsemisen ja siellä toimimisen ehtoihin.

Käytän samban analyysiin kahta analyttistä käsitettä, jotka ovat *liukuminen* ja *epävirallinen jubla*. Virheistä muodostuu vammaisen naistanssijan identiteettiä tukevia tekoja sen sijaan, että ne olisivat epäonnistuneen kilpailusuorituksen merkkejä. Tarkastelemissani kolmessa sambassa musiikin ja vammaisuuden suhdetta määrittävät pyörätuolikipatanssille leimallista vammaisuuden virallista esitystä uhmaavat ainekset. Esimerkiksi sambarytmiä rikkovia, iskulta myöhästyviä arkisia kelausliikkeitä tulkitsen tekoina, jotka eivät mukaudu musiikin iskutukseen eivätkä miehen liikkeisiin vaan synnyttävät kitkaa suhteessa niihin. Vahingossa tapahtunutta jalannostoa ja sen tahallista toistoa luen pilailuna, joka kohdistuu niihin auktoriteetteihin, joiden tehtävänä on vammaisten kilpailijoiden luokittelu ja onnistuneen kilpailusuorituksen arvioiminen. Analyysi keskittyy tässä artikkelissa kahteen videoituun kilpailusambaan ja yhteen sellaiseen harjoitussambaan, jonka Ylinen kuvasi minulle haastattelussa.

IV Lähentävän katseen jäljillä

Neljäs artikkeli ”Lähentävän katseen jäljillä. Tanssin havainnoimisen feministisiä mahdollisuuksia” käsittelee tanssin havainnointia aineiston keräämisen menetelmänä ja katsomista lähentävänä tekona. Tutkimusmateriaalin muodostavat

vuonna 1999 Turun Erityisliikunnan pyörätuolikipatanssijoiden harjoituksissa ja näytöksissä tekemäni havainnot. Yhdistän omia katsomisen ja katsotuksi tulemisen kokemuksiini tanssiantropologiaa, etnomusikologiaa ja feminististä etnografiaa edustavien tutkijoiden käsityksiin läheisyyden, etäisyyden ja tietämisen suhteista. Olen kiinnostunut siitä, kuinka tanssijoiden ja tutkijan väliset katseet sukupuolittuivat ja miten ne muodostivat ja muuttivat valtasuhteita havainnoimissani tanssimistilanteissa.

Käsittelen ensin omaa katsettani kurinpidollisena toimintana, jonka mies-tanssijan tekemä parodia keskeytti. Sen jälkeen tarkastelen naisten keskinäisiä katseita tanssiharjoituksissa ja pyörätuolitanssin tunteellista katsomista tanssinäytöksen havainnoimisen yhteydessä. Analysoimilleni katseille oli yhteistä se, että ne asettivat hetkellisesti kyseenalaiseksi jonkun havainnoimistilanteessa läsnäolevan henkilön auktoriteetin. Niissä oli kyse yhteenkuuluvaisuuden ja läheisyyden tunteen syntymisestä. Artikkelissa pohdin tällaisen katsomisenä syntyvän läheisyyden merkitystä yhtenä feministisen etnografian tekemiseen kuuluvana asiana. Vaikka kenttätyössä muodostuu epäsymmetrinen valtasuhde tutkijan ja tutkittavien välille, en lähesty havainnoimista pelkkänä yksisuuntaisena hyväksikäyttönä. Tutkijan katse ei aina ole etäännyttävä ja esineellistävä, sillä tanssiharjoituksiin havainnoimaan tullut ulkopuolinen silmäpari voi olla tanssijoille myös käyttökelpoinen.

V Pyöreiden muotojen puolesta

Viidennessä artikkelissa lähestyn vammaisen naistanssijan ruumiillisuutta tutkimalla pyöreitä muotoja suomalaisessa ja wieniläisessä valssissa. Sukupuolieroa teoretisoivan Elizabeth Groszin näkemysten muodostamassa viitekehyksessä keskeisiksi analyttisiksi käsitteiksi hahmottuvat ruumiin materiaalisuus ja ruumiillinen toimijuus, joiden avulla tavoittelen tietoa siitä, kuinka vammaisen naistanssijan toiminnasta voisi kirjoittaa ruumislähtöisesti. Mikä on ruumiin ominaisuuksien, muotojen ja ääriviivojen osuus siinä, millainen tanssista muodostuu? Olen kiinnostunut myös siitä, kuinka toimijuus on mahdollista ymmärtää ruumiillisenä tavalla, joka tukee pyörätuolitanssijoiden toimintamahdollisuuksia.

Tutkin artikkelissa ensinnäkin niitä merkityksiä, joita lihavan tanssijan ruumis antaa wieniläiselle valssille. Tarkastelen pyöreää muotoa myös valssin kuvioiden tasolla ja sitä pyörryttävää tunnetta, jonka paikallaan pyöriminen musiikin soidessa voi saada aikaiseksi. Miestanssijan pyöritettäväksi asettuminen näyttäytyy jännittäviä kokemuksia mahdollistavana passiivisen aseman aktiivisena ottamisena, jota tulkitsen vammaiselle naistanssijalle avoimena valta-asemana.

Kolmanneksi analysoin naisten kesken rakentuvaa toimijuutta suomalaisessa valssissa ja tämän toimijuuden vähättelyä mediassa. Tarkastelu kohdistuu niihin merkityksiin, joita naisparin iloisuus ja ruumiinosien muodostamat kaarevat ääri-viivat synnyttävät suhteessa alakuloiseen valssimusiikkiin. Tarkastelen lopuksi sellaisia pyörätuolitanssin representaatioita, joissa pyörätuolista muodostuu tanssin aktiivinen osapuoli, tanssijan rinnalle asettuva toimija. Haastattelu- ja havainnointiaineiston lisäksi käytän artikkelissa pyörätuolitanssia käsittelevää lehtiartikkeliaineistoa.

3. VAMMAINEN NAISRUUMIS FEMINISTISESSÄ TUTKIMUKSESSA

Aineiston lukemisen tavassani yhdistyvät tanssiantropologinen ymmärtävä tulkitseminen ja vammaistutkimuksen, feministisen filosofian, etnografian ja musiikintutkimuksen kriittisyys. Tässä luvussa paikannan havaintoni feministiseen ruumiillisuutta koskevaan tutkimukseen luoden samalla kriittisen katsauksen sekä Elizabeth Groszin että Judith Butlerin ajatuksiin. Osallistun naistutkimuksessa ja feministisessä vammaistutkimuksessa ajankohtaiseen keskusteluun materiaalisen ja diskursiivisen suhteesta (Butler 1990 ja 1990b, Butler 1993, Grosz 1994 ja 1995, Crow 1996, Tuana 1996 ja 2001, Bray & Colebrook 1998, Corker & French 1999, McNay 2000 ja Schriempff 2001) tarttuen aiheeseen oman aineistoni ja siitä tekemieni tulkintojen valossa. Millä tavalla materiaalinen ja diskursiivinen kohtaavat toisensa tässä tutkimuksessa? Näiden kysymysten taustaksi esittelen ensin feministisen tutkimuksen piirissä esitettyjä vaatimuksia materiaalisen ja diskursiivisen yhdistämisestä.

3.1. Vaatimus materiaalisen ja diskursiivisen yhdistämisestä

Artikkeli I sisältää diskurssin käsitettä hyödyntävän analyysin niistä merkityksistä, joita vammaisen ruumis saa yhdessä haastattelussa. Analyysin eksplikoidutta jäänyt lähtökohtaoletukseni on, että puheen välityksellä voi päästä käsiksi materiaaliseen, aineelliseen, yhtä luontevasti kuin omien tanssimiskokemusten tai tanssilattian reunalta tehtyjen havaintojen perusteella voi päästä käsiksi diskursiiviseen, ruumiita koskeviin käsityksiin. Ajatus materiaalisen ja diskursiivisen toisiaan muodostavasta suhteesta kuuluu vammaisuuden sosiaalisen mallin feministiseen kritiikkiin (ks. Corker & French 1999). Kieli on keskeinen tekijä vammaisuuden rakentumisessa, sillä sanojen voimalla luodaan sekä konkreettisia esteitä että vastustetaan niitä. Sanoilla ja ruumiinliikkeillä rakennetaan myös

identiteettejä, joiden kautta mukaudutaan vallitseviin käsityksiin ja käytäntöihin sekä kyseenalaistetaan vammaisuutta koskevia stereotypioita. Viimeisessä artikkelissani tartun tähän materiaalisen ja diskursiivisen välistä suhdetta määrittävään aspektiin toimijuuden käsitteen avulla (artikkeli V).

Feministisissä toimijuuden teorioissa on ollut kyse sukupuolinormien ja toisin toimimisen välillä vallitsevan suhteen käsitteellistämisestä. Erot feminististen toimijuuskäsitysten välillä koskevat sukupuoli-identiteettien pysyvyyttä, muuttamista ja sitä, minne toisin tekemisen mahdollisuus sijoittuu. Lois McNay (2000, 14-17) erottaa feministisessä toimijuuden tutkimuksessa kaksi linjaa: symbolisia ja materiaalisia suhteita painottavat suuntaukset. Symbolista tasoa painottava suuntaus ymmärtää muutoksen vallitsevien käsitejärjestelmien epävakaisuutena eikä yksilöiden ansiona. Symboliseen keskittyvä feminismi on kieleen ja seksuaalisuuteen keskittyvää tutkimusta, joka suhtautuu vastustuksen mahdollisuuksiin myönteisemmin kuin materialistinen suuntaus. Materialistinen feminismi painottaa taloudellisia ja sosiaalisia alistamisen rakenteita, jotka määrittävät yksilöä ja joiden puitteissa yksittäisten naisten tekemät valinnat eivät voi olla kovinkaan kumouksellisia. McNay puolestaan peräänkuuluttaa sellaista toimijuuden teoriaa, joka huomioi symbolisen ja materiaalisen tason eli tunnistaa sekä pakottavat rakenteet että toisin toimimisen mahdollisuudet. McNayn (2000, 20-21) mukaan toimijuudessa on kyse kyvystä käyttäytyä odottamattomalla tavalla, minkä takia symbolinen tai materialistinen suuntaus eivät yksin pysty tarjoamaan välineitä toimijuuden tyydyttävään teoretisoimiseen.

Feministisen vammaistutkimuksen materialistiselle suuntaukselle on ollut leimallista ”paluu vammoihin”⁵. Vammaisuuden sosiaalinen malli perustuu käsitykselle, että on olemassa ruumiillisia vammoja, jotka ovat biologisia tosiasioita (engl. *impairment*) ja vammaisuutta eli sosiaalisia tilanteita, joissa vammainen nainen määrittyy kykenemättömäksi ympäristön esteiden vuoksi (engl. *disability*). Liz Crow (1996) arvostelee vammaisuuden sosiaalista mallia – vammaisuuden ymmärtämistä sosiaalisena konstruktiona – siitä, että tämä paradigma kiinnittää vammaisuuteen kuuluviin ruumiillisiin tosiasioihin liian vähän huomiota. Sosiaaliseen konstruktionismiin nojaava vammaistutkimus antaa Crown mukaan vain niukasti tilaa sille ajatukselle, että vammaisuus ja vammaisuuden kokemukset ovat olemassa ruumiillisina tuntemuksina ja biologisina ominaisuuksina myös ympäristön esteistä huolimatta. Tarkoitan tässä tutkimuksessa vammaisuudella sekä ruumiiseen sijoittuvia fyysisiä ominaisuuksia että tilanteita, joissa yksilön edellytykset ja ympäristön vaatimukset törmäävät vastakkain.

⁵ Alexa Schriempfn (2001, 61) mukaan ”paluu vammoihin” (engl. *return to the impairment*) on Liz Crown käyttämä nimitys sosiaalisen konstruktionismin uudesta suunnasta vammaistutkimuksen kentällä. Schriempfn artikkelista ei selviä, missä kirjoituksissa Crow kyseistä nimitystä käyttää.

Viitataan vammaisuuteen esityksen käsitteellä, mikä korostaa sen kulttuurisesti rakentunutta luonnetta. Tarkoitan vammaisuudella myös identiteettiä, jolle on ominaista tietoisuus vammaisten marginaalisesta asemasta kulttuurin eri alueilla ja samastuminen toisiin vammaisiin ihmisiin.⁶

Alexa Schriempf (2001, 61) kirjoittaa, että vammaisuuden sosiaalista mallia ja materialistista feminististä vammaistutkimusta leimaa biologinen perustahakuisuus, jossa vamma ja vammaisuus muodostavat dikotomian. Schriempfin mukaan ”paluusta vammoihin” ei ole iloa feministiselle vammaistutkimukselle, jos vammoja edelleen pidetään tosiasioista muodostuvana perustana, jolle kulttuuriset tulkinnat rakentuvat.⁷ Schriempfin mielestä tarvitaan uusi paradigma, joka ei vedä rajaa biologisen ja sosiaalisen väliin vaan suhtautuu ruumiiseen aina jo valmiiksi sekä kulttuurisena että materiaalisena. Schriempf luonnehtii tätä uutta paradigmaa interaktionistiseksi.⁸ Paradigman keskeinen ajatus on se, että vamman ja vammaisuuden suhteessa ei ole kyse materiaalisesta perustan ja sen päälle rakentuvan kulttuurisen tulkinnan välisestä suhteesta vaan jatkuvasti käynnissä olevasta diskursiivisen ja materiaalisesta välisestä vuorovaikutuksesta ja toisiinsa kietoutumisesta. Schriempf kirjoittaa, että ruumis on mahdollista käsitellä tietämisen ja merkityksien radikaalina sijaintipaikkana. (Ibid. 68.)

Relationaalista materialistista feminismiä edustava vammaistutkija Carol Thomas (1999, 43-44 ja 133-134) pitää myös keskeisenä juuri vuorovaikutussuhteiden analysoimista sen sijaan, että tutkimus keskittyisi vain yksilöille asetettuihin vaatimuksiin, vammaisuutta määrittäviin diskursseihin tai niihin vammaisuuden kokemuksiin, jotka ovat olemassa myös esteettömässä ympäristössä. Relationaalisen materialistisen suuntauksen viitekehityksessä vammaisuus on ennen muuta *subde*, joka on luonteeltaan alistava. Näiden suhteiden analyysia relationaalinen materialistinen feminismi lähestyy ennen kaikkea vammaisuuden kokemusten kautta. Kokemuksen analyysi tekee näkyväksi naisten toimijuuden eikä vain niitä alistussuhteita, joissa he elävät. Thomasin edustamassa relationaalisessa materialistisessa feminismissä ruumiillisuus sijoittuu tulkintani mukaan juuri sille alueelle, jota vammaisuuden sosiaalisen mallin oppi-isät eivät ole pitäneet tärkeänä, nimittäin vammaisuuden henkilökohtaisten kokemusten piiriin. Thomasin mukaan sosiaalisen mallin ankarimman version miespuoliset edustajat ovat käsittäneet henkilökohtaisen kokemuksen yksinomaan privaatin alueelle kuuluvaksi asiaksi. Samalla he ovat kuitanneet

⁶ Vammaisuudesta identiteettinä ks. esim. Oliver 1990; Shakespeare 1996; Reeve 2002.

⁷ Raaka-aineen käsite esiintyy muun muassa Rosemarie Garland Thomsonin teoksessa *Extraordinary Bodies* (1997, 59-60). Thomson analysoi kirjassaan sitä, kuinka epätavallisten ihmisruumiiden muodostamasta raaka-aineesta konstruointiin kummajaisia amerikkalaisissa *freak show* -esityksissä vuosina 1835-1940.

⁸ Schriempf lainaa interaktionismin käsitteen Nancy Tuanalta 1996; 2001.

kokemusten tutkimisen tehottomaksi keinoksi muuttaa maailma vammaisystävälliseksi paikaksi. (Ibid., 70-80.)

Tutkimukseeni sisältyvissä artikkeleissa ruumiin materiaalisuus ja diskursiivisuus kohtaavat vammaisen naistanssijan ruumiillisia kokemuksia koskevissa huomioissa. Artikkelissa I hahmottelen vammaisuuden rakentumista jäyhyyttä tuottavassa kansallisessa diskurssissa, seksuaalista normaaliutta tuottavassa heteroseksistisessä diskurssissa ja vammaisen ruumiin vapautuneisuutta tuottavassa emansipatorisessa diskurssissa. Viittaan artikkelissa ruumiin materiaalisuuteen eksplisiittisesti vain ruumiin määritelmässä, jossa käytän materian käsitettä. Implisiittisesti materiaallinen on kuitenkin läsnä niissä jäyhyyden, normaaliuden ja vapautuneisuuden kokemuksissa, joista kirjoitan diskurssien yhteydessä. Ruumiin luonnehtiminen vapautuneeksi pyörätuolin käyttämisestä puhuttaessa ei ole vain vammaispolittisen identiteetin representaatio vaan se viittaa pyörätuolilla liikkumisen helppouteen, konkreettiseen kokemukseen pyörätuolilla liikkumisen vaivattomuudesta verrattuna keppien kanssa liikkumiseen.

Käsitän tutkimuksessani ruumiin materiaalsen ja diskursiivisen kohtaamispaikaksi. Ajattelen ruumiin sijaitsevan käsitteellisen ja aineellisen leikkauspisteessä. Määrittelen ruumiin materiaksi, josta diskurssit tekevät ymmärrettävää, mutta joka ei mahdu tyhjentävästi sitä koskeviin sanoihin. Tutkimuksessani esiintyvän ruumiin mallina on toiminut yksi tanssija, Maija Ylinen. Analyyttisten havaintojeni keskiössä sijaitseva ruumis on siis konstruktio, jonka olen tehnyt Ylisen avustuksella. Hahmotan ruumiillisuuden käsitteeksi, joka on luonteeltaan astetta analyttisempi ja erittelevämpi kuin ruumis. Ruumiillisuuden piiriin kuuluvat ne liikkumisen ja puhumisen tavat, joilla ruumis rakentuu sukupuoliseksi ja vammaiseksi. Tarkoitan ruumiillisuudella niitä sukupuolisena ja vammaisena esiintymisen keinoja, joissa diskurssit ruumiillistuvat ja joilla ruumis voi vaikuttaa ruumista koskeviin käsityksiin sekä siihen, millainen tanssista muodostuu.

Keskeisen osan vammaisen naisruumiin materiaalisuudesta pyörätuolikilpatanssissa muodostaa tanssijan apuväline, pyörätuoli. Tutkimuksessani apuvälineiden materiaalisuutta koskevat havainnot liittyvät muun muassa siihen, kuinka pyörätuolin ominaisuudet voivat vaikuttaa molempien parin osapuolten liikkumiseen (artikkeli II) sekä siihen, millaisia seurauksia pyörätuolin käyttäjille aiheutuu siitä, että tanssiravintolat on suunniteltu käveleviä asiakkaita varten (artikkeli I). Pyörätuolia on myös mahdollista tarkastella tanssijan rinnalle asetuvana toimijana, eräänlaisena parin kolmantena osapuolena, tai tanssijan ruumiiseen kuuluvana välineenä, joka asettuu elollisen ja elottoman välimaastoon (artikkeli V). Pyörätuolissa istuvan ruumiin tulkitseminen materiaalisuutena, jota leimaa koneen ja ihmisruumiin yhteensulautuminen, herättää myös kysymyksen kyborgin käsitteen soveltuvuudesta vammaisen ruumiillisuuden analysoimiseen.

Tämän kysymyksen pohdinta jää kuitenkin tekemieni analyysien ulkopuolelle avaten ovia tuleville tutkimuksille.⁹

3.2. Judith Butlerin ajatusten käyttökelpoisuus vammaisen naisruumiin tutkimuksessa

Judith Butlerin edustamasta feministisestä performatiivisuusteoriasta tuli 1990-luvun kuluessa naistutkimuksessa suosittu teoreettinen viitekehys. Performatiivisuuden ajatuksia ovat tutkimuksissaan soveltaneet keskenään varsin erilaisia tieteenaloja edustavat feministit, joita yhdistää kiinnostus ruumiillisuuteen sekä sukupuoli-identiteetin rakentumiseen niin käsitteellisellä kuin käytännölliselläkin tasolla. Butlerin teksti keskustelee muun muassa puheaktiteorian, fenomenologian ja eri feminististen suuntausten kanssa, mikä mahdollistaa hänen ideoidensa käyttämisen monenlaisten aineistojen ja aiheiden analyysiin. Teoreettisella tasolla pidättäytymisessä piilevät kuitenkin myös Butlerin tekstien sovellettavuuden ongelmat. On pitkälti kiinni kunkin tutkijan mielikuvituksesta, taipuvatko Butlerin tekstit sellaisten ajatusten kehittämiseen, jotka koskevat paikallisia toisin toimimisen mahdollisuuksia. Butleria on arvosteltu milloin pessimistisestä toimijuuskäsityksestä (McNay 2000), milloin liian myönteisestä suhtautumisesta vastustuksen mahdollisuuksiin (Foster 1998).¹⁰ Yksi feministisen vammaistutkimuksen performatiivisuusteorialle asettama varaus liittyy niihin rajoituksiin, joita ruumiiden ominaisuuksien – eikä siis diskurssien – ajatellaan asettavan sukupuolen esittämiselle. Butlerille ruumis on kuitenkin aina enemmän kuin yksikään siitä tehty käsitteellistys, mikä jättää auki mahdollisuuden ajatella ruumis toisin, osittain uudella tavalla. (Ks. esim. Alsop et al. 2002, 169-171.)

Tutkimukseni kannalta keskeinen teema Butlerin tuotannossa on se, että sukupuoli on mahdollista suorittaa tavalla, joka haastaa normatiivisia sukupuolen tekemisen tapoja sekä käsityksiä sukupuolen olemuksellisesta luonteesta (ks. esim. 1990a, 25-34; 1993, 223-242). Sukupuolen suorittaminen on innovatiivista jo esimerkiksi sen vuoksi, että sukupuolinen identifikaatio muodostuu odottamattomista yhdistelmistä, toisiinsa kuulumattomista aineksista, joiden väliset jännitteet eivät ole aina järkeenkäyviä (ks. 1990a, 66-67). Vaikka Butler

⁹ Kyborgin käsite kuuluu luonnontieteiden ja teknologian kulttuurista tutkimusta edustavan feministifilosofi Donna Harawayn (1991; 1992) analyttiseen välineistöön, jossa se edustaa feminististä subjektipositiota.

¹⁰ Catherine Millsin (ibid., 276) mukaan ei ole niin tärkeää tietää, voiko subjekti vastustaa vai ei. Tärkeämpää on tehdä selväksi se, miksi vastustus on tärkeää ja se, mitä vastaan toiston tai subjektin tulisi asettaa. Vastustuksen aiheellisuuden tunnistaminen ja sen vaikutusvoiman arvioiminen on siis oleellisempaa kuin sen tietäminen, onko vastustus subjektin ominaisuus.

suhtautuukin paradoksaalisella tavalla – samalla kertaa sekä toiveikkaasti että epäilevästi – kumouksellisen toiminnan mahdollisuuteen, jo pelkällä toisin toistamisen ajatuksella on ollut ratkaisevia vaikutuksia pyörätuolitanssista tekemiini analyysiin. Artikkeleissa II ja III tulkitseen vammaisen naistanssijan rumba-, tango- ja sambaesityksiin kuuluvia yksityiskohtia miehen vientiasemaa horjuttavina tekijöinä – siis tapoina seurata miehen vientiä toisin kuin kilpatanssin ihanteet edellyttävät. Artikkelissa III nostan Ylisen kilpailuissa ja harjoituksissa tekemät virheet autoritatiiviseen asemaan. Bahtinilaiseen karnevaaliteoriaan tukeutuen annan epätahtiin liikkumiselle ja vahingossa tehdyille liikkeille musiikin ja tanssijoiden välisiä valtasuhteita haastavaa painoarvoa, mitä niillä ei kilpailutuomareiden silmissä ole.

Butlerin tutkima ruumis sijaitsee pääosin filosofien teksteissä, minkä vuoksi hänen ajatustensa soveltaminen tanssin analysoimiseen on haastava tehtävä.¹¹ Tanssin etnografisen tutkimisen kannalta Butlerin teksteissä on se puute, että hänen käsittelemänsä naisruumiit eivät yleensä kuulu kenellekään. Esimerkiksi ruumiinosia koskevat väitteet eivät koske jonkin tietyn naisen ruumiinosia josakin tietyssä ajassa, paikassa ja tilanteessa vaan kaikille naisille yhteisiksi kuviteltuja ruumiinosia (ks. Butler 1990a, 114). Eleitä koskevat väitteet eivät koske mitään spesifejä eleitä vaan eleitä yleensä (ks. *ibid.*, 136). En kuitenkaan pitäisi ruumiinosien ja -kielen yksityiskohtien ja niiden esiintymiskontekstien tarkan kuvailun poissaoloa Butlerin tekstien suurenakaan puutteena, koska Butler ei ole etnografi eikä tanssintutkija. Etnografian tutkimat ruumiit koskevat aina joitakin tutkimukseen suostuneita ja osallistuneita naisia. Se, mitä etnografi näiden naisten ruumiillisuudesta kirjoittaa, voi päteä myös joidenkin muiden naisten ruumiisiin, sillä henkilökohtainen on poliittista. Etnografian esille tuoma paikallinen ja yksityinen tieto voi siis resonoida muiden tutkimusten kanssa tai vastata etnografian lukijoiden omia kokemuksia, vaikkei tutkija yleistyksiä tekisikään.

Butlerin ajatusten käyttökelpoisuus vammaisen naistanssijan ruumiillisuuden tutkimuksessa liittyy mielestäni ennen kaikkea niihin sukupuolen performatiivisuutta ja genealogiaa koskeviin ajatuksiin, joita Butler muotoilee J. L. Austinin puheaktiteoriaan sekä Michel Foucault'n ja Friedrich Nietzschen näkemyksiin tukeutuen. Genealogia tähtää normaaliuden vieraannuttamiseen ja poikkeavuuden luonnollistamiseen keskittymällä siihen, kuinka valtasuhteiden seurauksena syntyy käsityksiä sukupuolen perustasta ja alkuperästä. Genealogian periaatteen mukaisesti vammaisuus ei olisi poikkeavuutta ellei sitä tuotettaisi valtasuhteissa sellaiseksi. Butlerin performatiivisuuden ajatuksen anti vammaisen naistanssijan

¹¹ On kuitenkin merkillepantavaa, että Butler lainaa nimenomaan antropologin tekemiä huomioita teoksensa *Gender Trouble* (1990a, 136-137) siinä kohdassa, joka on mielestäni performatiivisuuden periaatteiden esittelyn kannalta ehkä kaikkein keskeisin ja havainnollisin.

ruumiillisuuden tutkimukselle on se, että sukupuolen lisäksi myös vammaisuus on tekemistä, ei olemista. Vammaisuuden ajattelu tekemisenä ei merkitse esimerkiksi vammauttavien sairauksien kieltämistä vaan esimerkiksi sen oivaltamista, että sairaudenkin vammauttamanakin ihmisellä on oikeus liikkua vapaasti ja että pyörätuolin käyttämisen voi käsittää monella keskenään ristiriitaisella tavalla. Vammaisuuden ajattelu tekemisenä tarkoittaa myös esimerkiksi sitä, että pyörätuolikipatanssissa vammaisena esiintyminen edellyttää vammaiseksi identifioitavalta tanssijalta jalkaliikkeiden ja pyörätuolista nousemisen välttämistä kesken tanssiesityksen. Vammaisuuden tekemiseen pyörätuolitanssissa kuuluu myös se, ettei kävelevä tanssija saa ontua. Vammaisuuden ja ei-vammaisuuden välisen eron tuottamista käsitellen erityisesti artikkelissa III.

Vaikka Butlerin ajatukset sukupuolen genealogiasta ja performatiivisuudesta eivät nouse poikkeavina pidettyjen naisten ei-verbaalisista teoista vaan filosofien teksteistä, ne avaavat siitä huolimatta kiinnostavia ikkunoita vammaisen ruumiillisuuden tutkimukseen. Butlerin pohdiskelut kohdistuvat siihen, kuinka se aine, minkä ymmärrämme materiaaliseksi ruumiiksi, saa muotonsa ruumista koskevissa diskursseissa. Hän kirjoittaa ruumiista materiaalisaatioprosessina, jonka luonteeseen kuuluu ajan mittaan tapahtuva tasaantuminen ja asettuminen. Se, mitä kutsumme materiaksi, on tämän tasaantumisen ja asettumisen aikaansaama vaikutelmaa kiinteydestä ja pinnasta. (Butler 1993, 9; Butlerin materialisaation käsitteestä ks. Petäjäniemi 1997, 254-257).

Butler painottaa sitä, että ruumiiden materia ja sukupuoli ja seksuaalisuutta koskevat diskurssit eivät ole toistensa vastakohtia vaan ne ovat olemassa toisiinsa sekoittuneessa muodossa. Materian käsitteen kriittinen tarkastelu ei tarkoita käsitteen käyttökelpoisuuden kieltämistä vaan halua kuvitella, mitä muuta ruumis voisi joskus merkitä sen lisäksi, mitä sen ajatellaan juuri nyt merkitsevän. (Butler 1993, 29-30.) Materialisaation käsitteeseen kuuluva ajatus tasaantumiaan pyrkivästä mutta liikkeessä olevasta ruumiin rajasta ei ole pyörätuolikipatanssille vieras. Ei ole yksiselitteistä vastausta siihen, missä tanssijoiden ruumiiden rajat kulkevat heidän tulkitessaan vakiotansseja, joissa kaksi ruumista sulautuu toisiinsa muodostaakseen yhden yksikön. Entä ovatko pyörätuoli ja vammaisen tanssijan ruumis yksi vai kaksi asiaa? Kuuluuko pyörätuoli tanssijan ruumiiseen vai ei? Tätä kysymystä sivuan niin ikään artikkelissa III.

Butlerin tekemä heteroseksuaalisen matriisin analyysi voi mielestäni toimia ajatuksia herättävänä kimmokkeena vammaisten syrjinnän analyysille. Se ei kuitenkaan sovi sellaisenaan siirrettäväksi vammaisen ruumiillisuuden tutkimukseen. Heteroseksuaalisessa matriisissa halu palautetaan ruumiinosiin, joiden väitetään aiheuttavan seksuaalisen halun vastakkaiseksi ymmärrettyyn sukupuoleen. Fysiologisia tosiasioita nimitetään syyksi, heteroseksuaalista halua niiden

seuraukseksi, vaikka tämä kausaalisuhde on vain näkymättömyyteen asti luonnollistettujen valtasuhteiden tuotosta. (Butler 1990a, 71.) Interaktionistisesta näkökulmasta katsottuna vammautumista on vaikea nähdä ainoastaan valta-asetelmien tuotoksena, sillä vammaisuutta aiheuttavat sekä fysiologiset seikat että syrjivät käytännöt. ”Vammaisvihamielisessä matriisissa” vammaisten kelpaamattomuus koetetaan tosin palauttaa vammaiseen ruumiillisuuteen sen sijaan, että se yhdistettäisiin vaikkapa apuvälineiden toimimattomuuteen tai fyysisen ympäristön esteellisyyteen. Halvaantuminen voi aiheuttaa pyörätuolin käyttämisen mutta vammaisuutta ja ruumiillisuutta koskevat käsitykset – sekä sellaiset materiaaliset seikat kuin esimerkiksi sopivien avustajien saatavuus – vaikuttavat siihen, mitä fysiologiset tosiasiat voivat eri tavoin vammaisille ihmisille merkitä. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuutta koskevassa tutkimuksessa materiaalista ei voi tutkia vain diskursiivisesta käsin, sillä diskursiivisen ymmärtäminen vaatii myös materiaalisuutta koskevia huomioita.

Vammaisten naistanssijoiden omaa ruumistaan koskevassa tiedossa, heidän ruumiillisissa kokemuksissaan ja tavoissaan toimia ei-vammaisten ehdoilla muotoutuneissa ympäristöissä olisi paljon ammennettavaa mille hyvänsä feministiselle teorianmuodostukselle. Feministifilosofien keskuudessa on kuitenkin havaittavissa tendenssi välttää todellisten vammaisten naisten hyväksikäyttäminen tutkimustarkoituksiin muotoilemalla vammaisuuteen vihjaavia käsitteitä, joiden vakuutetaan olevan eri asia kuin vammaiset naiset.

3.3. Vammaisen naisruumiin tutkiminen Elizabeth Groszin näkemysten valossa

Elizabeth Groszin tuotanto on houkuttelevaa luettavaa vammaisuuden tutkimisen näkökulmasta, sillä siinä ihmisten väliset fyysiset erot ovat mitä merkittävimmässä asemassa. Grosz on kiinnostunut siitä, miten fyysiset tekijät voitaisiin aktivoida sukupuolieron teoretisoimisen palvelukseen ei-essentialistisella tavalla. Teoksessaan *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (1994) Grosz lukee miesfilosofien tekstejä arvioiden sitä, kuinka niissä esitetyt ajatukset sopivat palvelemaan naisten ruumiillisuuden feminististä tutkimusta. Teoksensa lopussa Grosz pohtii esimerkinomaisesti eri ruumiinnesteiden merkityksiä ja sitä, kuinka nestettä voitaisiin käyttää sukupuolieron ajattelemiseen uudella tavalla.

Grosz ei kirjoita eksplisiittisesti vammaisuudesta. Suuressa osassa hänen teoksiinsa sisältyvissä esimerkeissä on kuitenkin kyse miehistä ja naisista, jotka ovat tavalla tai toisella vammaisia. Kirjansa ruumiinfenomenologiaa käsittelevässä luvussa Grosz (ibid., 87-89) esittelee aivovamman kanssa eläneen Schneider-

nimisen miehen, joka toimii havainnollistavana esimerkkinä useissa Maurice Merleau-Pontyn teoksissa. Groszin luettelonomainen kuvaus Schneiderista ei sisällä mitään muuta informaatiota kuin ne toiminnot, jotka neurologi Kurt Goldsteinin tekemissä tutkimuksissa ovat osoittautuneet tälle mahdottomiksi ilman toisen ihmisen apua tai aloitetta.

On kummallista, että vammaisen ruumis on läsnä Groszin esimerkissä ainoastaan niiden aktiviteettien ansiosta, joista se ei kykene suoriutumaan. Schneiderkin näyttäytyy kiinnostavana outoutensa ja epätavallisuutensa ansiosta, ja Groszin laatima lista hänen vaikeuksistaan on pitkä. Vammaispoliittisesta näkökulmasta tarkasteltuna Groszin suhtautuminen vammaiseen ruumiiseen onkin erittäin kyseenalainen, sillä ongelmat sijoittuvat toimintaympäristön sijaan yksinomaan Schneiderin ruumiiseen. Groszin tulkinta Schneiderin ruumiillisuudesta kulminoituu vaikutelmaan, että voidakseen olla ruumiillinen subjekti ihmisen täytyy kyetä niihin toimintoihin, joihin Schneider ei pysty. (Ks. *ibid.*, 90.)

Ajatus siitä, että ruumis asettaa jonkinlaisia rajoja toimijuudelle, voi olla käyttökelpoinen vammaisen ruumiillisuuden analyysissä silloin, kun tutkija ei unohda toimintaympäristön asettamia esteitä. Ruumiin asettamat rajat olisi kuitenkin tulkittava sekä toimijuutta mahdollistavina että joitakin toimintatapoja poissulkevinä. Niitä ei tulisi tulkita vain feminististä teoretisointia mahdollistavina kummallisuuksina vaan ennen kaikkea tutkittavana olevan vammaisen naisen tai miehen erityistä toimijuutta muovaavina rajoina. Ruumiin asettamat rajat eivät siis ole ainoastaan kykeneväisyyden ja kykenemättömyyden välillä vallitsevia. Ne ovat pikemminkin ovia, joista avautuu aina jotakin muuta tietoa ja taitoa.

Vammaisuuden käsite esiintyy Groszin teoksessa vain yhden kerran, erilaisia toiseuksia sisältävän luettelon osana: "others – women, the 'disabled,' cultural and racial minorities, different classes, homosexuals" (1994, 188). Grosz on asettanut vammaiset lainausmerkkeihin, joten hänen laatimassaan listassa vammaiset naiset ja miehet esiintyvät rodullisten vähemmistöjen ja homoseksuaalien rinnalla "niin sanottuina" tai "ikään kuin" vammaisina, eivät varsinaisesti vammaisina. Löytyisikö Groszin tuotannosta tekstiä, joka auttaisi ymmärtämään vammaisuuden käsitteen melkein täydellistä puuttumista *Volatile Bodies* -teoksesta?

Artikkelissaan "Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit" (1996, 55-56) Grosz tekee käsitteellisen eron vammaisten ja kummajaisien välille. Käsitteellä *freak* hän tarkoittaa niitä ihmisiä, joiden näkeminen herättää hänessä samanaikaisesti kauhua ja kiinnostusta. Kummajainen on se, jonka kummajaisuuden kategorian ulkopuolelle asettuva henkilö kokee sekä kiehtovaksi että inhoa aiheuttavaksi. Grosz perustelee kummajaisuuden käsitteen käyttöä sillä, että hän ei halua käyttää analysoimistaan fyysisesti poikkeavista ruumiista eufemismeja, kaunistelevia kiertoilmauksia (*ibid.*, 55). Sana vammaisen ei ole mikään eufe-

mismi. Monet niistä naisista, jotka Grosz luokittelee kummajaisen sijasta ”vain” vammaisiksi, tulevat teoreettisesta rajanvedosta huolimatta jatkuvasti kohdeluiksi kuin he olisivat kummajaisia.

Vetämällä rajan vammaisten ja kummajaisen väliin Grosz sanoutuu mielestäni irti vammaisuuden tutkimisesta sellaisena positiivisena erona, johon ei välttämättä liity mitään todella kummallista. Tunnustamalla tirkistelynhalunsa hän saa kummajaisuuden kategorian ulkopuolelle asettuvat vammaiset naiset näyttämään epäkiinnostavilta feministisen teoretisoimisen kannalta. Samalla hän välttää feministiseen vammaistutkimukseen tutustumisen. Grosz esittää artikkelinsa ensimmäisessä kappaleessa monia vammaisuuden tutkimisen kannalta keskeisiä ajatuksia viittaamatta yhteenkään vammaisen feministin kirjoittamaan tekstiin (ks. *ibid*). Vammaisuuteen epämääräisesti viittaavia käsitteitä käyttämällä Grosz sivuuttaa kysymykset, jotka huolestuttavat vammaisina itseään pitäviä feministinaisia. Näin hän voi kohdistaa voyerisminsa ainoastaan kummeksumiensa naisten tavattomiin ruumiisiin.

Feministisessä tutkimuksessa kummajaisen käsitteellä on sukulainen, hirviö (engl. *monster*; ks. esim. Haraway 1992). Hirviön käsitteen on kokenut erityisen kiehtovaksi Rosi Braidotti (2000), jonka mukaan feministinen kulttuuri on teratologista, epämuodostumia tutkivaa hirviöoppia, ja feministinaiset myönteisessä mielessä hirviöitä. Braidottin värikkäät kuvaukset mutanteista ja epämuodostuneista olennoista assosioituvat pyörätuolitanssin tutkijan mielessä vammaisuuteen. Braidottin teksti ei kuitenkaan anna ymmärtää, että hirviöiden ruumiit voisivat itse asiassa kuulua vammaisille naisille. Onko vammaisesta ruumiillisuudesta tulossa vaivihkaa jonkinlainen feministisen toimijuuden symboli siitäkin huolimatta, ettei esimerkiksi Braidottin hirviöoppiksi kutsuma feminismi sisällä vammaisiksi itseään kutsuvia naisia?

Grosz (1996, 55) on kiinnostunut inhimillisen subjektiviteetin rajoista, ja kummajainen edustaa hänelle siedettävän, hyväksyttävän ja tunnettavan inhimillisyyden rajaa. Grosz ilmoittaa käsittelevänsä ”kaikkein vaikeimpia ja paljaalle silmälle kaikkein näkyvimpiä fyysisiä häiriöitä”(ibid.). Hän analysoi ”kärsviksi ihmisparoiiksi” luonnehtimiaan henkilöitä, joilla nämä viat ovat ”silmin nähden häiritseviä” (ibid). Tällä tavalla Grosz tekee outouden kohtaamisesta yhtä näyttävän speaktaakkelin kuin tekivät ne ei-vammaiset miehet, jotka 1800-luvun alusta 1900-luvun puoliväliin asti hyötyivät vammaisten naisten julkisesta näytteille asettamisesta. Tähän esillepanoon kuului olennaisesti etäisyyden luominen näytelyobjektien ja yleisön välille.¹² Ne ihmistyypit, jotka Grosz mainitsee kaikkein

¹² Amerikkalaisen *freak shown* perinteestä ja vammaisten näytteilleasettamisesta kummajaisina ks. Thomson 1997.

vaikeimpien fyysisten häiriöiden edustajina, eivät mielestäni kuitenkaan ole edes siinä mielessä vaikeavammaisia, ettei heidän voisi ajatella esimerkiksi liikkuvan, syövän tai puhuvan ilman toisen henkilön avustusta. Vammaisten kummajaistaminen palveleekin viime kädessä teoreetikon omaa narsismia. Groszin analyysi kulminoituu nimittäin häntä itseään koskeviin huomioihin, joissa hän käyttää sanaa ”me” erotukseksi ”heistä”. (Ks. Grosz 1996, 64-65.) Koska Grosz osallistuu vammaisuuden kummalliseksi tekemiseen nimenomaan normaaliuden edustajana, hänen positionsa suhteessa vammaisiin naisiin vaikuttaa epäilyttävästi *freak show* -esityksiin kuuluneen valta-asetelman toistolta.

Groszin ongelmallinen tapa kirjoittaa vammaisuudesta ei tee mahdolliseksi hänen tärkeimpien ajatustensa soveltamista vammaisen naistanssijan ruumiillisuutta koskevassa tutkimuksessa. Nais- ja miesruumiiden anatomia, niiden ominaisuudet ja muodot, ovat Groszin tuotannossa kulttuurista materiaa, joilla on vaikutusvaltaa suhteessa siihen, mitä ruumis voi merkitä. Grosz näkee ruumiin luonnollisen ja kulttuurisen rajalla olevana. Hän herättää ajatuksia ruumiin käsinkosketeltavuudesta ja materiaalisuudesta kommentoidakseen kriittisesti sosiaalista konstruktionismia mutta alleviivaa ruumiin kulttuurisuutta kaikkia essentialisoivia ja biologistisia näkemyksiä vastaan. Groszin mukaan ruumiin voima analyttisenä käsitteenä piilee siinä, että sen lopullinen sijainti jätetään auki suhteessa niihin tekijöihin, jotka kussakin tilanteessa määrittyvät materiaalisiksi ja diskursiivisiksi. (Ks. Grosz 1994, 19-24.)

Artikkelissa V käytän hyväkseni Groszin näkemyksiä analysoiden naisruumiin pyöreiden muotojen ja ääriviivojen osuutta siinä, minkälainen wieniläisestä ja suomalaisesta valssista voi kilpailu- ja harjoitustilanteissa muodostua. Tutkimusaineistossani on kohtia, joissa ruumiin asema materiaallisen ja diskursiivisen leikkauspisteessä tulee erittäin selvästi esiin. Kun Ylinen ja Lehtiranta harjoittelivat elokuun 29. päivänä 1999 tanssiurheiluseura Boleron salilla Turussa (video 3), paikalla oli myös ulkopuolinen asiantuntija, joka auttoi Ylistä hiomaan liikkeitään. Sen lisäksi, että pari tanssi avustavan opettajan katsellessa heitä, yksittäisiä liikkeitä ja asentoja haettiin myös parin pysyessä paikoillaan. Vakiotansseihin luettavassa wieniläisessä valssissa naistanssijan koreografiaan kuuluu pään kaa-reutuvia liikkeitä. Jotta Ylinen olisi saanut tuntuman pään liikeradan pyöreyyteen, avustava opettaja otti harjoituksissa Ylisen pään kämmentensä väliin ja ohjasi sen tekemää liikettä. Ylisen pää näyttäytyi tuossa tilanteessa varsin korostuneesti tanssin materiana, käsin muovattavana aineena. Opettajan käsien kautta wieniläisen valssin estetiikka, naisellisuuden esitys seuraamisasemaan kuuluvine liikkeineen, toisin sanoen valssia tanssivaa ruumista koskeva diskurssi asettui tanssijan ruumiiseen. Samalla kuitenkin Ylisen fyysikaaliset ominaisuudet määrittivät sitä, millaiseksi kaareva liike oli mahdollista saada ja sitä, millä tasolla suh-

teessa kävelevään pariin liike tapahtui. Diskurssi siis saattoi ruumiillistua vain Ylisen fyysikaalisten ominaisuuksien puitteissa. Ruumiin materiaalisuudella oli osansa siinä, millaisen muodon seuraamisasema ja naisellisuuden esitys Ylisen tanssiessa loppujen lopuksi ottivat.

Vaikka Groszin ja Butlerin näkemysten soveltaminen asettaa tutkimukseni sukupuolieron teorian viitekehykseen, pyörätuolitanssista tekemäni tulkinnat sijoittuvat osaksi monia muitakin perinteitä. Feministiseen musiikintutkimukseen tutustuminen ja varsinkin Susan McClaryn (1991) ja Suzanne G. Cusickin (1994a ja b) tekstien lukeminen 1990-luvun puolivälissä teki minut ylipäänsä tietoisiksi siitä, että musiikkia voi tutkia ruumiillisena toimintana. Seuraavassa luvussa selvitän tutkimukseni kytkeytymistä niihin tanssin- ja musiikintutkimuksen suuntauksiin, joiden piirissä sukupuoli, ruumis ja materiaalisen ja diskursiivisen suhde on koettu keskeisiksi teemoiksi.

4. RUUMIILLISUUDEN TUTKIMUSTA TIETEENALOJEN VÄLIMAASTOSSA

Väitöskirjani edustaa kulttuurista musiikin- ja tanssintutkimusta ja feminististä etnografiaa. Tapaani analysoida ruumiillisuutta leimaa eri tieteenalojen piirissä vakiintuneita aineiston hankinnan ja sen analysoimisen tapoja yhdistelevä ote. Teoreettisten positioiden välimaastoon asettuminen ja vaikutteiden omaksuminen monelta taholta ovat seikkoja, jotka kytkevät työni kulttuurintutkimuksen piiriin.¹³ Tarkastelen seuraavassa niitä yhtymäkohtia ja eroavaisuuksia, joita tutkimuksellani on suhteessa tanssin-, musiikin- ja kulttuurintutkimuksen eri perinteisiin.

Tanssin tutkiminen sukupuolen näkökulmasta kuuluu musiikkitieteen osa-alueista vahvimmin etnomusikologiaan ja populaarimusiikin tutkimukseen, mutta kaikki sukupuolen huomioonottava tanssintutkimus ei silti ole luonteeltaan etnomusikologista eikä populaarikulttuuriin keskittyvää. Pirkko Moisala (1994) hahmottaa sukupuolen huomioivassa musiikintutkimuksessa useita linjoja: musiikin naistutkimuksen, feministisen kritismin ja etnomusikologisen naistutkimuksen, joista kaksi ensimmäistä edustavat musiikin kulttuurista tutkimusta. Naisten musiikillisen toiminnan etnografiseen kuvaukseen painottunut etnomusikologinen naistutkimus¹⁴ ja länsimaisen taide- ja populaarimusiikin naisiin keskittynyt

¹³ Kulttuurintutkimuksesta monitieteisenä ja äärimmäisyyksiä kaihtavana, teoreettisten positioiden välille asettuvana diskurssina ks. Grossberg 1995, 179-180.

¹⁴ Ks. esim. Ellen Koskoffin toimittama *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (1987) ja Marcia Herndonin ja Susanne Zieglerin toimittama *Music, Gender, and Culture* (1990).

musiikin naistutkimus¹⁵ ovat niitä musiikintutkimuksen aloja, joiden piirissä ryhdyttiin 1980-luvulla nostamaan esiin naisia musiikin tekijöinä, pohtimaan naisten osuutta sekä sukupuolen ja vallan suhteita eri musiikkikulttuureissa. Feministinen kritisismi on tieteenala, joka ei ainoastaan ota huomioon naisia vaan myös problematisoi niitä tapoja, joilla naiset ja miehet musiikkikulttuureissa toimivat. Feministinen kritisismi ei ainoastaan pane merkille naisten ja miesten aktiviteetteja tai feminiinisuuden ja maskuliinisuuden representaatioita musiikissa vaan pyrkii muutokseen tekemällä näkyväksi ja kyseenalaistamalla naisia syrjiviä käytäntöjä sekä visioimalla vaihtoehtoja niille.¹⁶

Tutkimukseni asettuu osaksi näitä kaikkia traditioita keskittyessään nimenomaan naistanssijan osuuteen kilpatanssissa ja soveltaessaan feministisiä teorioita tanssintutkimukseen. Se nostaa yhden naisen tanssimiskokemusten ja -esitysten kautta musiikintutkimuksen kentälle vammaista ruumiillisuutta koskevia kysymyksiä analysoimalla sukupuolen ja vammaisuuden representaatioita tanssissa ja sitä koskevassa puheessa. Koska vammaisen naistanssijan ruumiillisuudesta tekemilläni analyyseillä on joitakin yhteisiä piirteitä kaikkien edellä mainittujen alojen kanssa, sijoitan tekstini musiikin kulttuurisen tutkimuksen ja etnomusikologisen naistutkimuksen rajalle. Täten se asettuu myös osaksi ns. kriittistä musiikkitiedettä.

Derek Scott (1998, 144-146) luonnehtii kriittistä musiikkitiedettä (engl. *critical musicology*) tieteenalojen rajoja kyseenalaistavaksi intertekstuaaliseksi kentäksi, jota leimaa populaarin ja klassisen välisen jaon kyseenalaistaminen. Englantilaisien musiikintutkijoiden piirissä syntynyt kriittinen musiikkitiede onkin läheistä sukua brittiläiselle kulttuurintutkimukselle mutta sillä on yhtymäkohtia myös amerikkalaiseen uuteen musiikkitieteeseen (engl. *New Musicology*), jonka erityispiirteenä Jim Samson (1999, 37) pitää kriittistä suhtautumista erityisesti musiikkianalysin ja historiallisen musiikkitieteen väliseen jakoon. Kriittisen musiikkitieteen edustajiin kuuluu monen eri alan edustajia kuten sukupuolen ja seksuaalisuuden tutkimiseen suuntautuneita musiikkitieteilijöitä, elokuvamusikintutkijoita ja etnomusikologeja (Scott 1998, 144.)

Aivan kuten kriittinen musiikkitiede ja etnomusikologia ovat monitieteisiä niin myös tanssiin keskittyville tutkimuksille on tyypillistä vaikutteiden ammentaminen useilta suunnilta pikemminkin kuin yhden perinteen piiriin kirjoittautu-

¹⁵ Ks. esim. Jane Bowersin ja Judith Tickin toimittama *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950* (1987) sekä Susan C. Cookin ja Judy S. Tsoun toimittama *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music* (1994).

¹⁶ Esimerkiksi Philip Brettin, Elizabeth Woodin ja Gary C. Thomasin toimittama *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology* (1994) ja Pirkko Moisalan ja Beverley Diamondin toimittama *Music and Gender* (2000) ovat kokoelmia, joiden sivuilla etnomusikologiset, kulttuurintutkimuksen ja feministisen kritismin lähestymistavat yhdistyvät.

minen. Tanssintutkimukselle on myös leimallista suuntauksien paljous ja se, että jotakin tiettyä alaa saattaa edustaa vain kourallinen tutkijoita. Tanssiantropologi Theresa Jill Buckland (2001, 1) kirjoittaa, että kiinnostus ruumiiseen ja esityksiin on auttanut tanssintutkimusta avautumaan muiden oppialojen suuntaan ja nostanut samalla tanssin tutkimisen statusta humanististen tieteiden joukossa. Tanssintutkimus on kentän moninaisuudesta huolimatta totuttu jakamaan karkeasti kolmeen suuntaukseen: eurooppalaiseen etnokoreologiaan, amerikkalaiseen tanssiantropologiaan ja tanssietnologiaan (Giurchescu & Torp 1991; Kaeppler 1991). Niiden lisäksi tanssia tutkitaan muun muassa kulttuurintutkimuksen osana (esim. Koritz 1996, Desmond 1997) ja esitystutkimuksen piirissä (esim. Drewal & Thompson Drewal 1983; Browning 1995).

Tanssiantropologi Suzanne Youngerman (1975, 117-118) vaati jo 1970-luvulla tanssintutkimuksen eri osa-alueiden yhdistämistä. Hän perusteli vaatimustaan sillä, että osittaiset näkökulmat tanssiin ovat riittämättömiä vertailevan tutkimuksen ja ihmisen liikkumista leimaavien universaalien piirteiden kartoittamisen kannalta. Jo muutamaa vuotta myöhemmin Anya Peterson Royce (1977, 64-65) totesi, ettei tanssiantropologian eri alojen välille voinut enää vetää selviä rajalinjoja, vaikka käytännössä tutkimukset keskittyivätkin joko tanssin rakentamiseen tai sen funktioon eli tehtävään. Roycen mukaan tanssiantropologit toivoivat pystyvänsä yhdistämään nämä kaksi lähestymistapaa, jotta tutkimuksista tulisi mahdollisimman tyhjentäviä ja perinpohjaisia. Amerikkalaisen positivismin perinteeseen kiinnittynyt tanssintutkimus etsi tanssin avulla tietoa ihmisestä yleensä. Se tavoitteli tanssin alkuperää, perimmäistä luonnetta ja pyrki muotoilemaan määritelmän, joka kattaisi kaikki maailman tanssikulttuurit (ks. esim. Lange 1975; Hanna 1979a ja b).

Vaikka tutkimustani määrittää vaikutteiden ammentaminen eri tieteenaloilta, motiivini ja tavoitteeni ovat jo toisaalla kuin kaksi vuosikymmentä sitten kirjoituksissa tanssiantropologian klassikoissa. Konstruktionistisia ja materialistisia näkemyksiä yhdistämään pyrkivää feminististä lähestymistapaani motivoi kiinnostus vammaisen naisen – ei ihmisen – ruumiillisuuteen sekä tanssien tuotettujen sukupuolen ja vammaisuuden representaatioiden monitulkintaisuuteen. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö esimerkiksi osalla Youngermanin havainnoista olisi merkitystä myös oman tutkimukseni kannalta. Youngermanin (1975, 117) mukaan tanssitilanne ei esimerkiksi ole erotettavissa tanssin rakenteesta, tyylistä ja sen merkityksestä kulttuurin osana, sillä näissä alueissa on kyse toisiinsa vaikuttavista asioista.

Tanssin ja sen kontekstin suhdetta painotetaan eri tavoin tanssiantropologiassa, etnokoreologiassa ja tanssietnologiassa. Tanssiantropologiassa tanssin analysoiminen tähtää sen kontekstia koskeviin havaintoihin. Tanssin analyysi toimii

siis tienä joidenkin tiettyjen piirteiden ymmärtämiseen koko siinä kulttuurissa ja yhteiskunnassa, jossa tanssi elää. Tanssia koskevia havaintoja käytetään apuna, jotta voitaisiin sanoa jotain esimerkiksi siitä sukupuolijärjestelmästä, jonka yksi osa tanssi on. Tanssietnologiassa konteksti taas toimii apuna tanssiliikkeiden tulkitsemisessa. Päämääränä ei ole kontekstin ymmärtäminen tanssin avulla vaan tanssin ymmärtäminen kulttuuria koskevien tietojen avulla. (Kaeppler 1991, 16.) Eurooppalaiselle etnokoreologialle on ollut ominaista tanssien keräämiseen ja dokumentointiin keskittyminen sekä vertailuun ja luokitteluun tähtäävä tanssien rakenteiden ja sisällön analyysi (Giurchescu & Torp 1991, 2-4).

Tutkimukseni keskiössä ei ole nimenomaan tanssiliike (kuten tanssietnologeilla) eikä tanssien rakenne (kuten etnokoreologeilla) vaan vammaisen naistanssijan ruumiillisuus sekä teoreettisella että empiirisellä tasolla. Minua kiinnostavat sekä ruumiillisuutta koskevat abstraktit kysymykset että konkreettinen vammaisen ja sukupuolinen ruumis paikallisena, spesifinä ilmiönä. Vaikka aineistoani hallitsee yhden tanssijan, pyörätuolia käyttävän Maija Ylisen toiminta, analyysini ei silti kohdistu Yliseen henkilönä tai tanssijana. Ylisen tanssiliikkeet ja hänen kertomansa kokemukset toimivat väylänä ruumiillisuuden teoretisoimiseen yksilöä yleisemmällä tasolla – yhden tanssijan erityisyyttä kunnioittaen. Ruumiillisuuteen keskittyminen synnyttääkin tärkeän kosketuspinnan tanssiantropologiaan. Kulttuuriset käsitykset ruumiin esittämisestä sukupuolisena ja vammaisena ovat juuri sellaisia makrotason seikkoja, joiden äärelle tässä tutkimuksessa etsiydyn tanssia tutkimalla.

Tutkimuksessani fokusointi ruumiillisuuden ja identiteetin käsitteisiin merkitsee materialistisen ja jälkistrukturalistisen teoreettisen position väliin asettumista. Materiaalinen ei tarkoita tutkimuksessani taloudellisia alistamisen rakenteita kuten marxilaisesti suuntautuneessa brittiläisessä kulttuurintutkimuksen perinteessä vaan tanssivan ruumiin konkreettisuutta. Vaikka dekonstruoin vammaisuuden ja ei-vammaisuuden sekä naisellisuuden ja miehisyyden välisiä rajoja, en silti ole valmis hylkäämään sitä, että vammaisuus ja sukupuoli sijaitsevat ruumiissa yhtä lailla kuin ruumista koskevissa diskursseissa. Identiteetin käsitteen dekonstruoiminen ei siis työssäni tarkoita sitä, että olisin valmis luopumaan sukupuoli- ja vammaisidentiteeteistä niiden oletetun kapeuden tai pakottavuuden vuoksi.¹⁷ Hahmottelen mieluummin identiteettejä poliittisina kategorioina, jotka voidaan omaksua tietoisesti ja joiden avulla voidaan esittää vaatimuksia

¹⁷ Feministisiä teorioita käsittelevässä kirjassaan *Theorizing Gender* (2002) Rachel Alsop, Annette Fitzsimons ja Kathleen Lennon esittelevät lyhyesti niitä varauksia, joita naistutkijat ovat identiteetin käsitteen kriitikkistä esittäneet. Muun muassa bell hooks (1990, 23-31) toivottaa identiteetin dekonstruktion mukanaantuoman anti-essentialismin tervetulleeksi, mutta hän kieltäytyy luopumasta yhteisen mustan identiteetin ajatuksesta poliittisen kamppailun välineenä.

(Grossberg 1995, 33). Nämä vaatimukset voivat koskea naisten oikeuksia toimia tanssijoina, minkä vuoksi pidän identiteettejä toimijuuden liittolaisina.¹⁸

Esimerkiksi pyörätuolikipatanssiparin yhtäaikaaisesti suorittamaa terävää *tangopäätä* tulkitseen vammaiselle naistanssijalle mahdollisena kontrollissa oleminen esityksenä ja voimakkuutta merkitsevänä naisellisuuden representaation sijaan, että lukisin sitä vain latinokulttuurin kolonialistisena hyväksikäyttönä. Tulkitseen myös vammaisen ja ei-vammaisen tanssijan yhdessä tanssimaa *rampaa* rumbana, jonka nimessä otetaan haltuun vammaisuutta koskeva haukkumasana ja tällä tavalla korostetaan vammaisen ruumiin osuutta tanssissa. Rampaa voivat tanssia vain vammaiset tanssijat ja heidän parinsa. (Artikkeli II.)

Oman tutkimukseni kannalta kaikkein merkityksellisimpiä ovat ne tanssintutkimuksen eri perinteisiin kuuluvat analyysit, jotka kiinnittävät huomiota nimenomaan sukupuolen merkitykseen tai mahdollisesti jopa vammaisuuteen tanssissa. Sukupuolen rakentumista tanssissa on tarkasteltu ansiokkaasti etnomusikologisen esitystutkimuksen (Kisliuk 1998), amerikkalaisen tanssiantropologian (Cowan 1990, Loken-Kim 1989), länsimaisen taidetanssin tutkimuksen (Foster 1986 ja 1998, Albright 1997, Banes 1998) sekä sosiologisen ja kulttuurisen tanssintutkimuksen (McRobbie 1984 ja 1991, Thomas 1993, 1996, 1997 ja Thomas & Miller 1997) piirissä.

Selvitän seuraavassa analyysimetodiani luoden samalla katsauksen tutkimukseni kannalta keskeisimpiin tanssianalyyseihin, joihin kuuluu myös vammaisten ja ei-vammaisten tanssijoiden toimintaa käsitteleviä tekstejä (Sherlock 1993 ja 1995; Albright 1997). Pohdin myös lyhyesti vammaisen ruumiin asemaa musiikkitieteen kentällä. Katsaustani jäsentää kolme seikkaa. Olen kiinnostunut siitä, kuinka tarkastelun kohteeksi valitsemisani tutkimuksissa lähestytään yksityiskohtia, analysoidaan ruumista sukupuolisena ja vammaisena ja käsitellään diskursiivisen ja materiaalisen suhdetta.

¹⁸ Identiteetin käsitteestä tuli 1980-luvulla tärkeä analyttinen väline sekä tanssiantropologiassa (esim. Kopytko 1986) että tanssietnologiassa (esim. Dunin 1989). Sukupuoli liittyy näissä tutkimuksissa ennen kaikkea sukupolvierojen analyysiin. Kalifornian alueella järjestettyjä eteläslaavilaisia tanssitilanteita tutkiva tanssietnologi Elsie Ivancich Dunin (ibid., 164-165) painottaa tanssitilanteissa syntyvää yhteenkuuluvuuden tunnetta eri sukupolvien edustajien kesken, tanssimalla aikaansaataavaa yhteistä kulttuurista identiteettiä. Duninin analyysi naisten ja miesten välisistä sekä eri sukupolviin kuuluvien naisten välisistä eroista tanssitilanteissa on varovaisen raportoiva eikä sisällä valtasuhteita koskevaa tulkintaa. Feministinen kritisismi, johon oma työni sijoittuu, ei kuulunut 1980-luvun lopun tanssietnologiaan.

4.1. Detaljien merkitys tanssin ja ruumiillisuuden tutkimuksessa

Tutkimuksessani painottuu yksittäisten tanssiliikkeiden ja sanojen kulttuuristen merkitysten tulkinta. En pyri muodostamaan yksityiskohtaista kuvaa jostakin tietyistä tanssista tai pyörätuolikipatanssista kokonaisuutena. Tanssin kaikki osat alueet eivät saa yhtä paljon huomiota, sillä päämääränäni ei ole kattavan kuvan muodostaminen pyörätuolitanssista. Tutkimuksessani hahmotan ruumiin rakentumista vammaiseksi ja sukupuoliseksi tulkitsemalla tanssin ja puheen detaljeista niiden kulttuurisia merkityksiä. Tällöin avainasemaan nousevat tanssin kokonaisrakennetta, tyyliä ja tilannetta laajemmat kontekstit.

Koska tutkimukseni keskittyy tanssijoiden puheessa ja liikekielessä esiintyvien yksityiskohtien tulkintaan, pidän lähiluvun käsitettä sopivana kuvaamaan analyysimetodiani yleisellä tasolla. Lähiluku tarkoittaa tutkimuksessani kuitenkin jotain muuta kuin kirjallisuudentutkimusta 1920-50 -luvuilla hallinneessa ja senkin jälkeen vielä pitkään pintansa pitäneessä uskriitikissä, jonka keskeisintä metodia kutsutaan juuri lähiluvuksi. Uskriittisessä lähiluvussa runojen kontekstia pidetään siinä mielessä tarpeettomana, että kirjallisuuden merkitysten ajatellaan löytyvän tekstistä ja analyysi kohdistuu ”tekstiin itseensä”. Uskriitikoiden lähiluku vaatii huomion kiinnittämistä ainoastaan tekstissä esiintyviin sanoihin ja niiden herättämiin mielleyhtymiin. (Koskela & Rojola 2000, 22-24.)

Tarkoitan lähiluvulla metodia, jossa tanssin ja puheen yksityiskohtia tulkitaan suhteuttamalla ne kilpatanssikulttuurin, vammaisen naistanssijan toimijuuden ja vammaispoliittisesti suuntautuneen feminismin kannalta keskeisiin kysymyksiin. Lähiluvun ymmärtäminen tutkimusongelman kannalta keskeisten *yhteyksien luomisena* ei kuitenkaan ole uutta kulttuurisessa musiikintutkimuksessa. Moisala (2001) käyttää juuri lähiluvun käsitettä esitellessään Mihail Bahtinin ajattelusta ammentavan dialogisen musiikkianalyysin perusteita. Tulkintani mukaan Moisala tarkoittaa lähiluvulla nimenomaan yhteyksien vetämistä musiikkia koskevien verbalisointien, soivien musiikillisten elementtien ja niiden sosiaalisten merkitysten välille (ks. *ibid.*, 380-382). Tanssiin keskittyvässä analyysissä liike ja sen merkitykset asettuvat yhdeksi osaksi lähiluvun tekemisen kuluessa syntyviä suhteita. Yhteyksien luomista on musiikintutkimuksessa lähestytty myös artikulaation käsitteen avulla (esim. Leppänen 2000 ja Rautiainen 2001). Artikulaatio tapahtuu esimerkiksi silloin, kun länsimainen taidemusiikki kytketään keskittyneeseen kuuntelemiseen, johon sillä ei ole mitään itsestäänselvää yhteyttä (Leppänen 2000, 12).

Ruumiillisuuden merkitykset eivät tällaisen kontekstit huomioivan lähiluvun periaatteiden mukaisesti löydy siis tanssijan ruumiin tuottamista liikkeistä tai hänen käyttämistään sanoista sinänsä. Ne eivät aina löydy edes siitä yhteydestä, jossa ne tietyssä puhe- tai tanssimistilanteessa esiintyvät. Vammaisen naistanssijan ruumiil-

lisuuden merkitykset syntyvät vieläkin laajemmassa kontekstissa, johon kuuluvat kilpatanssikulttuuri, käyttämäni analyttiset käsitteet ja se teoreettinen viitekehys, jonka nämä käsitteet yhdessä muodostavat. Tutkimustani voisikin pitää siinä mielessä tanssietnologisena, että analysoin tanssijan ruumiillisuutta kontekstien avulla enkä konteksteja tanssin avulla. Yksi näistä konteksteista on kilpatanssikulttuuri, johon kuuluviksi lasken kävelevien pystytanssin, pyörätuolikipatanssin sekä pyörätuolitanssiparien seurataanssin. Toiseksi kontekstiksi hahmotan vammaispoliittisesti suuntautuneen feministisen viitekehysten. Vaikka paikka paikoin esitänkin koko kilpatanssikulttuuria koskevia varovaisia väitteitä, argumentointini painottuu yksityiskohtiin, joiden tulkinnessa käytän hyväkseni kilpatanssikulttuurin ja feministisen teorian tuntemusta. Yksityiskohtien analyysi ei kuitenkaan ole ainoastaan tanssietnologian ominaispiirre. Esimerkiksi tanssiantropologian sisälle sijoittuvassa semasiologisessa perinteessä tanssiliikkeiden yksityiskohtainen analyysi yhdistetään historiallisten, kulttuuristen ja sosiaalisten järjestelmien tutkimiseen (ks. Williams 1982, Farnell 1994 ja 1999).

Analysoimani teemat ovat seuloituneet sen mukaan, miten merkittäväksi olen arvioinut niiden merkityksen vammaisten naistanssijoiden toimintamahdollisuuksien ja vammaisen naisruumiin arvostamisen kannalta. Valintaa ovat kuitenkin ohjanneet myös monet muut seikat. Analysoitavat asiat ovat sellaisia, joita Ylinen ja muut haastateltavat ovat pitäneet mainitsemisen tai vastaamisen arvoisina haastattelutilanteissa. Ne ovat seikkoja, joita tutkijan on ylipäänsä annettu nähdä tämän tullessa seuraamaan harjoituksia. Tanssijan ruumiin ominaisuudet, hänen tekemänsä virheet tanssilattialla ja omaa tanssimistaan koskevat sanat näyttäytyvät tekstissäni yhtä merkityksellisinä tanssin ja ruumiillisuuden tutkimisen kannalta kuin esimerkiksi pyörätuolitanssissa käytettävät kuviot tai kilpailukoreografiat. Mielestäni tanssilajien rakenteiden analyysi ei tuo minua lähemmäksi ruumiillisuutta kuin esimerkiksi tanssijoiden käyttämien sanojen tarkastelu. Ruumis on läsnä tanssia koskevassa puheessa yhtä voimakkaasti kuin tutkimustarkoituksiin kuvaamillani videonauhoilla. Tulkintojeni poliittisuuden hahmotan ominaisuudeksi, joka tekee tutkimuksestani kulttuurintutkimuksen perinteen piiriin kuuluvaa. Amerikkalaisen populaarikulttuurin tutkijan Lawrence Grossbergin (ibid., 173, 186 ja 214-215) mukaan kulttuurintutkimuksen tavoitteena ei ole vain ymmärtää analysoitavia ilmiöitä vaan pyrkiä myös vaikuttamaan, tekemään interventioita niihin.

Sukupuolen kriittinen tarkastelu esityksenä sekä halu ottaa kantaa ja vaikuttaa tapaan, jolla pyörätuolitanssia katsotaan, tekee tutkimuksestani feministisen. Sukupuolen ja vammaisuuden esitykset muodostuvat pienistä asioista, jotka eivät ole merkitykseltään pieniä. Yksityiskohtien paradoksi on siinä, että niitä ei välttämättä kukaan pane varsinaisesti merkille ja silti niihin on varastoituneena

paljon sukupuolen ja vammaisuuden tekemiseen liittyvää tietoa ja taitoa. Sukupuolen ja vammaisuuden analysoiminen performatiivisuuden ajatuksen mukaisesti esityksinä (Butler 1990a, 1990b ja 1993) vaatii usein nopeasti ohi vilahtavien tapahtumien pysäyttämistä hetkeksi, eräänlaista filmin hidastamista, jolloin yksittäisten sanojen ja liikkeiden moninaisiin merkityksiin paneutuminen on mahdollista. Sukupuolen esittämistä kreikkalaisissa tanssilanteissa tutkinut tanssiantropologi Jane K. Cowan (1990, 6) kirjoittaa, että juuri feminististen näkökulmien tuntemus herkistää tutkijan huomaamaan, kuinka hienovaraisesti ja vaivihkaisesti sukupuolten välisiä valtasuhteita tuotetaan.

Taidetanssin tutkija Susan Leigh Foster (1998, 3) suhtautuu kriittisesti siihen, että sukupuolesta on feministisessä tutkimuksessa ryhdytty kirjoittamaan austinilaiseen puheaktiteoriaan ja butlerilaiseen performatiivisuusteoriaan nojaten juuri esityksenä, tanssin-, teatterin- tai esitystutkimuksen antia tuntematta. Fosterin (ibid., 17) ajatus on se, että tanssintutkimuksen ei kannattaisi keskittyä esityksen tasolla tapahtuviin yksityiskohtiin vaan koreografiaan, joka on keskenään erilais-ten esitysten taustalla. Foster väittää, että koreografian tarkastelu mahdollistaa yhteyksien vetämisen muihin representaatiojärjestelmiin paremmin kuin esityksen tarkastelu. Etnografien panos sukupuolisten koreografioiden tutkimukseen ei saa Fosterilta kiitosta. Hänen mukaansa etnografinen esitystutkimus on keskitynyt yksilölliseen tasoon jättäen representaatiojärjestelmien ja valtarakenteiden tarkastelun vähemmälle huomiolle (ibid., 25-26)¹⁹. Fosterin mukaan koreografian käsite (engl. *choreography*) sopii esityksen käsitettä (engl. *performance*) paremmin niiden konventioiden ja normien tutkimiseen, joiden mukaisesti sukupuolta tehdään ja toistetaan (ibid., 27). Vain koreografian tason tapahtumissa voi Fosterin mielestä olla todellista, vakavasti otettavaa vaikutusvaltaa niihin syvällä sijaitseviin ja hitaasti muuttuviin sääntöihin, jotka säätelevät yksittäisiä sukupuolen esityksiä tanssissa (ibid., 29).

Suhtaudun Fosterin näkemykseen varovaisesti. En ole ensinnäkään täysin vakuuttunut siitä, että esitystä ja koreografiaa kannattaisi tutkia toisistaan erillisinä tanssin tasoina. Mielestäni on tärkeää pohtia niitä merkityksiä, joita juuri tietynlainen ruumis tuo sekä koreografiaan että esitykseen. Jos kuitenkin kunnia muutoksesta lankeaa tanssijan sijaan koreografille, ei koreografian korostaminen ole omiaan tukemaan tanssijan tekijyyden merkitystä eikä antamaan vammaisille tai ei-vammaisille ruumiille niiden ansaitsemaa arvoa ominaisuuksiltaan erityisinä ruumiina. Esityksen tason detaljeissa voi mielestäni olla kyse aivan yhtä vakavasti otettavasta muutoksesta tai muuttumattomuudesta kuin koreografian tason tapahtumissakin. Tanssiesityksissä ja koreografioissa olevien detaljien

¹⁹ Foster ei viittaa yhteenkään etnografiseen tutkimukseen, josta lukija voisi tarkistaa hänen esittämänsä kritiikin paikkansapitävyyden.

muutosvoima voi nimittäin olla peräisin tanssijan tekojen lisäksi myös tutkijan tekemistä analyysistä. Tutkijahan osallistuu muutosten aikaansaamiseen tai niiden estämiseen omilla tulkinnoillaan. Uusia perspektiivejä avaavien tulkintojen tuottaminen esityksen tason yksityiskohdista on kulttuurintutkijan tapa vaikuttaa niihin asioihin, joista hän tuntee huolta. Ajattelen, että esimerkiksi kilpailutilanteessa tanssijalle tapahtuneiden virheiden – siis esityksen tason eikä koreografian – kautta päästään käsiksi hyvinkin perustavanlaatuisiin, laajoihin ja yleisesti kiinnostaviin kysymyksiin, joiden esittäminen edellyttää yhteyksien luomista eri representaatiojärjestelmien välille (artikkeli III).

Foster esittää osuvia havaintoja Butlerin tuotannosta. Tärkein Fosterin (1998, 4) huomioista on se, että Butlerin kieleen keskittyvä teoretisointi jättää ruumiin eleet ja liikkeet analyysin ulkopuolelle. Vaikka ruumiinkieli on merkittävä tekijä sukupuolen esittämisessä, Butler ei kirjoita siitä juuri mitään. Foster kritisoi Butlerin teokseen *Bodies that Matter* (1993, 121-140) sisältyvää elokuva-analyysia siitä, että ruumiinkielen yksityiskohtainen kuvaaminen jää siinä kokonaan tekemättä. En kuitenkaan ole täysin vakuuttunut siitä, että juuri Butlerilta pitäisi vaatia liikkeiden analyysia, jos hänen teoriansa sopii *sovellettavaksi* feministisen filosofian tai retoriikan tutkimuksen ulkopuolella esimerkiksi juuri tanssintutkimukseen.

Teoksessaan *Dancing Women: Female Bodies on Stage* (1998) Sally Banes analysoi länsimaisen taidetanssin kaanoniin kuuluvia teoksia feministisestä näkökulmasta. Hänen kutsuu metodiaan koreografioihin kohdistuvaksi lähiluvuksi (engl. *close analysis*), joka tapahtuu yhteydessä koreografioiden taiteellisiin, sosiaalisiin, poliittisiin ja taloudellisiin konteksteihin. Banes hahmottaa lähiluvun ja kontekstualisoinnin kahdeksi eri asiaksi. Lähiluku on hänen tutkimuksessaan muun muassa asentojen, eleiden, askelten, tilan- ja ajankäytön, tanssijoiden välisen vuorovaikutuksen, musiikin, pukujen ja lavasteiden analysoimista. Sen ulkopuolelle rajautuvat taiteelliset konventiot ja perinteet sekä naisten asemaa, seksuaalisuutta, työtä ja koulutusta koskevat havainnot. Banes kirjoittaa, että näiden kontekstien huomioonottaminen on kuitenkin koreografioiden monien merkitysten ja niiden mielekkyyden ymmärtämisen ehto.

Lähiluvun piiriin voivat mielestäni kuitenkin kuulua sekä sanat, liikkeet, asut, musiikki, tanssijoiden ruumiin muodot että se kulttuurinen ja teoreettinen yhteys, johon ne asettuvat. Tanssin lähiluku laajenee tutkimuksessani kattamaan muutakin kuin vain tanssiliikkeiden piiriin kuuluvia seikkoja. Monet analysoimistani yksityiskohdista ovat sellaisia, joita en olisi edes pannut merkille ilman kilpatanssikulttuuria koskevia tietoja tai vammaispoliittisesti suuntautunutta feminististä viitekehystä ja joita ilman koko lähiluku ei olisi käynnistynyt. Tällä tavalla pyörätuolikilpatanssin ja feminismien kontekstit ovat olleet läsnä

ruumiillisuuden kannalta keskeisiksi arvioimissani tanssin ja puheen yksityiskohtissa tutkimusprosessini alusta asti. Käsitystäni tanssin, sukupuolen ja vammaisuuden suhteesta voisi pitää etnomusikologisena siinä mielessä, että hahmotan sukupuoli- ja vammaisuuskäsitykset yhtä lailla tanssin yksityiskohtien konteksteina kuin hahmotan tanssissa esiintyvät detaljit konteksteina, joissa sukupuolen ja vammaisuuden rakentuminen tapahtuvat ja joissa niitä voi tutkia.²⁰

Tanssin havainnoimisen feministisiä mahdollisuuksia käsittelevässä artikkelissa IV analyysin ensimmäinen taso muodostui havainnointipäiväkirjoista, tangoa ja rumbaa koskevassa artikkelissa II taas Ylisen ja Lehtirannan koreografoiden mahdollisimman tarkoista sanallisista kuvauksista, jotka tein kuvaamieni videoiden pohjalta. Yliselle sambassa sattuneita virheitä käsittelevässä artikkelissa III se muodostui kahdesta videokuvan perusteella tehdystä kaaviokuvasta, joihin asetin päällekkäin musiikissa ja koreografiassa havaitsemiani tapahtumia.²¹ Tekemäni taulukot ja tanssimistilanteiden pitkät sanalliset kuvaukset eivät kuitenkaan ole esillä analyysiraporteissa.²²

Tämä erottaa yksityiskohtien analyysini esimerkiksi Christine Joy Loken-Kimin (1989) ja Michelle Kisliukin (1998) tutkimuksista. Kisliukin etnomusikologinen esitysetnografia keskittyy Keski-Afrikan tasavallassa elävän baAka-kansan musiikkiin ja tanssiin. Se sisältää pitkiä kuvauksia, jotka vievät lukijan mukaan Kisliukin osallistumiin tanssitilanteisiin. Kuvausten yhteyteen Kisliuk asettaa liikkeiden ja musiikin suhteita havainnollistavia transkriptioita, joissa lauluäännet, käsien taputukset ja askelten äännet näkyvät allekkain (ks. esim. *ibid.*, 134-145). Vaikka Kisliukin kuvaukset synnyttävät yleiskuvan tanssitilanteen luonteesta, pienet sattumukset nousevat merkittäviksi hänenkin analyysissään. Kestoltaan lyhyet sukupuolen tekemistä koskevat koomiset episodit eivät katoa tanssitilanteita koskevien yksityiskohtien joukkoon vaan näyttäytyvät merkitsevinä juuri Kisliukin tarjoamien taustatietojen ansiosta (ks. *ibid.*, 142-143).

Artikkelimuodon vaatiessa tiivistä ilmaisua monografia näyttää antavan mahdollisuuden kuvauksiin, joissa tanssitilanne näyttäytyy sekä kokonaisuutena että yksityiskohtaisena. Tanssiantropologi Christine Joy Loken-Kim (1989) vie tanssin yksityiskohtien sanallisen kuvaamisen Kisliukia pidemmälle tutkiessaan naiseu-

²⁰ Kontekstin käsitteestä etnomusikologiassa ks. esim. Waterman 1990, 214-216; Moiala 1991, 6-11 ja Järviluoma 1997, 44.

²¹ Havainnollisia esimerkkejä musiikkiesitysten videokaavioista on Regula Burckhardt Qureshin teoksessa *Sufi Music of India and Pakistan* (1986). Qureshin graafisissa esityksissä näkyy rinnakkain ja allekkain sekä esiintyjien että yleisön liikkeitä suhteessa lauluääneen. Pirkko Moiala (1991) on transkriboinut nepalaista ghatu-tanssia asettaen allekkain videokuvasta piirtämällä jäljennettyjen tanssijoiden hahmot ja musiikin (lauluäänen ja rummun). Transkriptiosta välittyy tanssijan paikallaan suorittama sulava ja katkeamaton pyörimisliike.

²² Vaikka notaation laatiminen vaatiikin tanssin yksityiskohtien tarkkaa rekisteröintiä, en ole tutkimuksessani käyttänyt hyväkseni liikenotaatiota niiden vaikean luettavuuden vuoksi. Tanssin sanallisen kuvaamisen eduista ja haitoista suhteessa liikenotaatiojärjestelmiin ks. Brennan 1999.

den rakentumista korealaisessa tanssissa. Loken-Kimin laatimat kuvaukset naispuolisten soolotanssijoiden pään asennoista ja nyökkäyksistä, katseen suunnista, ranteiden ja kämmenten liikkeistä ovat hyvin tarkkoja. Niitä seuraa haastatteluai-neistoon perustuva tulkinta siitä, mitä tunteita kukin liike tai liikesarja korealai-sessa tanssissa merkitsee. Analyysin viimeisessä vaiheessa Loken-Kim kuitenkin päätyy tulkitsemaan korealaisten naisten tanssia passiivisena kohtaloon tyytymi-senä ja katkeruuden esittämisenä. Loken-Kimin mukaan korealaiset naiset eivät ikään kuin onnistu kyseenalaistamaan korealaisena naisena esiintymisen kon-ventioita. Vain poikkeustapauksessa naistanssija murtaa passiivisuuden ihan-teen ja ryhtyy tanssimaan shamanistisesti. (Ks. Loken-Kim 1989, 230-231 ja 261.) Loken-Kim ei näe passiivisuudessa aktiivisuutta eikä valta-asemaan asettumisen mahdollisuutta. Loken-Kim merkitsee vain shamanistisen tanssin naisia vapaut-tavaksi.

Myös Kisliukin (1998) teos sisältää naisellisuuden esittämiseen ja sukupuolten välisiin valtasuhteisiin painottuvan osuuden. Tässä jaksossa Kisliuk lainaa Butle-rin (1990b, 271) näkemystä siitä, että sukupuoli muodostuu teoista ja että suku-puolen normatiivista tekemistä on mahdollista murtaa toistamalla näitä tekoja toisin (Kisliuk 1998, 140 ja 145). Butlerin varsin varoittamaton ilmaantuminen keskelle baAkojen tanssitilaisuutta osoittaa, ettei joustavien suhteiden luominen teorian ja empirian välille ole mikään ongelmaton tehtävä. Jos teorian ja empi-rian kohtaaminen on aiheuttanut minulle itselleni paljon päänvaivaa tätä tutki-musta kirjoittaessani niin yhtä haastavaksi olen hahmottanut materiaalisen ja diskursiivisen välillä vallitsevien yhteyksien ymmärtämisen.

Materiaalisen ja diskursiivisen välisten suhteiden hahmottaminen luonteeltaan joustavina suhteina on keskeinen metodologinen periaate kulttuurista tanssintut-kimusta tekevän sosiologin Angela McRobbien (1984, 1991 ja 1997) teksteissä. McRobbie on tutkinut muun muassa niitä merkityksiä, joita tanssia koskevilla fantasiailla on tytöille ja nuorille naisille. Elettynä kokemuksena *Famen* tai *Flashdancen* kaltaisten elokuvien katseleminen on yhtä konkreettinen kuin illan viettäminen tanssiravintolassa tai ahdistelun kohteeksi joutuminen paluumat-kalla kotiin. Tanssiin keskittyvät elokuvat esittävät tanssijan työn intensiivistä sitoutumista vaativana, intohimoisena ja äärimmäisen palkitsevana toimintana. McRobbien mukaan tanssifantasioita, joiden voisi ajatella kuuluvan vain diskur-siivisen piiriin, on tarkasteltava yhtenä osana nuorten naisten arkitodellisuutta. Ajatus tanssijan urasta on yhtä ruumiillinen kokemus kuin esimerkiksi se työ, jota tehdessä jää aikaa tanssimista koskeville haaveille. (Ks. *ibid.*, 160). Vaikka tanssin ajatteleminen on ruumiillinen kokemus, tanssin ruumiillisuuteen kuuluu ajatusten lisäksi kuitenkin myös sellaisia asioita, jotka eivät tapahdu ainoastaan tanssijan sisällä. Niin ajatuksen tasolla kuin näkyvänä liikkeenäkin toteutuva

ruumiillinen kokemus taas on aina luonteeltaan sekä diskursiivinen että materiaalinen. Millä tavalla materiaalinen ja diskursiivinen sitten kohtaavat vammaisen kilpatanssijan ruumiissa?

4.2. Tanssiva ruumis materiaalisen ja diskursiivisen rajalla

Taidetanssin tutkija Ann Cooper Albright (1997) osallistuu diskursiivisen ja materiaalisen suhteesta käytävään keskusteluun kulttuurisen ja somaattisen identiteetin käsitteillä. Hän ei pidä ruumista läpikotaisin konstruoituna, diskurssien tuotteena. Ruumiilliset kokemukset eivät ole täysin diskurssien määräämiä vaan osa niistä on luonteeltaan somaattisia, ruumiin fyysisyydestä nousevia. Albright (ibid., 10-12) on sitä mieltä, että fyysiset kokemukset ja ruumiin konkreettisuus on naistutkimuksessa ja kulttuurintutkimuksessa usein ohitettu keskittymällä siihen, kuinka kulttuuriset konventiot kirjoittautuvat (passiivisen) ruumiin pinnalle ja tekevät siitä sellaisen kokonaisuuden, jona se on ylipäänsä mahdollista ymmärtää. Somaattisen kokemuksen ja sen sosiaalisten määritelmien välillä vallitsee kuitenkin Albrightin mukaan vuorovaikutus, johon ei pelkkiä diskursseja ja ruumiin kulttuurisia merkityksiä tarkastelemalla pääse käsiksi. Ruumiillisuutta tutkittaessa ei siis riitä se, että ruumiin todetaan olevan fyysinen ja materiaalinen vaan tämä fyysisyys täytyy myös eksplikoida suhteessa diskursiiviseen. Fyysisen voi mielestäni eksplikoida esimerkiksi ottamalla huomioon tanssivan ruumiin ominaisuuksia, toimintoja ja tekoja. Vuorovaikutussuhteen ansiosta tanssivat ruumiit voivat samanaikaisesti vastustaa niitä representaatioita, joiden tuotteita ne ovat.

Samoilla linjoilla on Sally Banes (1998, 8-11), joka käyttää koreografian ja esityksen käsitteitä rinnakkain. Hän nostaa keskeiseen asemaan juonen ja esityksen välillä vallitsevat erot, mistä syntyy kiinnostava yhteys naisen ruumiillisuuden tutkimiseen pyörätuolitanssissa. Banesin tutkimuskohteena eivät ole balettien juonet vaan niiden videolle ja filmille tallennetut esitykset. Hän pitää esityksen tutkimista tärkeänä, koska tanssijan ruumiillisuus voi synnyttää merkityksiä, jotka eivät ole sopusoinnussa juonen kanssa. Vaikka baletin juoni esimerkiksi kuvaisi naispuolisen henkilöahmon passiivisena, naistanssijan fyysinen läsnäolo tanssiesityksessä voi huokua aktiivisuutta. Tämä synnyttää ristiriidan juonen ja esityksen välille. Ristiriitaisuuksien havaitseminen toimii väylänä analyysiin, jossa naiseuden representaatiot näyttäytyvät monimerkityksisinä ja paradoksaalisina. Yksi representaatio voi toimia samanaikaisesti sekä sukupuolta koskevien arvojen kritiikkinä että ylläpitäjänä. Naistanssijan ruumiin materiaalisuus voi siis vaikuttaa siihen, millaisena koreografia ja baletin juoni tanssiesityk-

sen aikana näyttäytyvät. Tanssijan ruumiin, musiikin ja koreografian kohdatessa syntyy aina ennakoimattomia merkityksiä (artikkeli V).

Teoksessaan *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* (1997) Albright tuntuu häilyvän dekonstruktioistisen ja perustahakuisen näkökulman välillä. Hän näkee tarpeelliseksi kyseenalaistaa ajatuksen ruumiista kulttuuria edeltävänä luonnollisena perustana, jota diskurssit merkityksellistävät (ibid., 7). Vaikka somaattinen identiteetti on Albrightin mielestä ankkuroitunut ruumiiseen, hän ei pidä sitä todempana tai olemuksellisempänä kuin kulttuurista identiteettiä (ibid., 12). Silti Albright väittää, että kulttuurisella identiteetillä on somaattinen perusta (ibid., xiii). Vaikka suhtaudun varauksellisesti perustan etsintään ruumiillisuuden ja identiteetin tutkimuksessa, Albrightin kirja sisältää monia oman tutkimukseni kannalta tärkeitä havaintoja. Varsinkin kirjansa vammaisuuden ja sukupuolen representaatioita käsittelevässä luvussa Albright ottaa esille teemoja, jotka olen kokenut keskeisiksi pyörätuolikipatanssista kirjoittaessani. Näitä ovat muun muassa ruumiin esittäminen kontrollissa olevana (artikkeli II), pyörätuolin ja ruumiin suhteet (artikkeli III ja V), tanssivan ruumiin laiheet ja lihavuus (artikkeli V), katsomisen tematiikka (artikkeli IV) ja groteskiuden käsite. Albrightin analyysi kohdistuu nykytanssia ja kontakti-improvisaatiota edustavien amerikkalaisten ja englantilaisten ryhmien tanssiin.

Olen Albrightin (1997, 63) lailla kiinnostunut siitä, kuinka vammaisen ruumis voi muuttaa sukupuolen ja vammaisuuden normatiivista esittämistä ja kussakin tanssikulttuurissa vallitsevia ruumisideaaleja. Analyysinsa kuluessa Albright kuitenkin asettaa tarkastelemissaan nykytanssiryhmät eräänlaiseen paremmuusjärjestykseen, sillä kaikki eivät hänen tulkintansa mukaan onnistu yhtä hyvin vammaisuutta ja sukupuolta koskevien stereotyyppien haastamisessa.

Tanssikulttuurien arvottamiseen tähtäävää tutkimusta on tehty myös nojautumalla konsumerismia vastustaviin näkökulmiin. Brittiläiseen kulttuurintutkimukseen kuuluvassa feministisesti suuntautuneessa sosiologisessa tanssintutkimuksessa tanssia tarkastellaan osana kapitalistista kulutuskulttuuria eli konsumerismia ja keskeisen aseman tässä tarkastelussa saavat tanssijoiden toimintaa määrittävät materiaaliset olosuhteet sekä sosiaalinen luokka. Konsumerismia vastaan asettuu muun muassa sosiologi Joyce Sherlock (1993 ja 1996), joka kirjoittaa kilpatanssista groteskin käsitteen avulla. Frederic Jamesonin ja Mihail Bahtinin teksteihin tukeutuvan, marxilaisesti suuntautuneen Sherlockin mielestä kilpatanssijan liikekieli edustaa vallankahvassa olevan sosiaaliluokan ajamia arvoja. Kilpatanssin äärelle kerääntyvät ne, jotka ihailevat tanssijoiden liikkeen symboloimaa elämäntapaa. Tätä Sherlock kutsuu ensin maailmanlaajuiseksi kapitalistiseksi tiedonvälityksen kulttuuriksi, *global capitalist communications culture* (1993, 42) ja myöhemmin korkeanteknologian kulu-

tuskulttuuriksi, *high-tech consumer culture* (1996, 529). Sherlockin mukaan kilpatanssit ovat epäilyttäviä, koska ne eivät kerro mitään tanssien historiallisesta alkuperästä eivätkä useimpien tanssijoiden todellisesta elämästä (ibid.).

Suhtaudun epäilevästi Sherlockin väitteeseen, jonka mukaan kilpatanssista nauttivat ihmiset ihailisivat kaikkia korkeanteknologian kulutuskulttuuriin kuuluvia asioita. Mielestäni on myös aivan oikeutettua, että vammaisista ja ei-vammaisista tanssijoista koostuvien kilpatanssiparien esityksiä televisoidaan, sillä vammaisurheilijoiden saavutuksia huomioidaan mediassa vain satunnaisesti. Tanssien esittäminen on tanssijoiden todellista elämää, mutta heidän esittämänsä tunteet eivät kuitenkaan välttämättä ole heidän ”omiaan”, sillä vammaisen nais-tanssija voi esittää rumban onnistuneesti olematta itse rakastunut.²³ Katsojat eivät pysty tekemään johtopäätöksiä tanssijoiden kannattamista elämänarvoista tai heidän yksityiselämästään niiden liikkeiden perusteella, joita he tanssilattialla suorittavat. Pysähdyn hetkeksi Sherlockin tekstien äärelle, sillä artikkeliin III sisältyvä karnevalistisuuden analyysini poikkeaa ratkaisevasti Sherlockin tavasta käyttää Bahtinin ajatuksia.

Sherlock vastustaa kilpatanssia, koska hän vastustaa länsimaalaisuuden maailmanlaajuisesti hallitsevaa asemaa. Televisoidut tanssiurheilukilpailut tekevät länsimaisista ruumiskäsityksistä ihanteellisia kaikissa niissä paikoissa, joissa kilpatanssilähetykset näkyvät, ja pyrkivät universalisoimaan kilpatanssin estetiikan. Kun Sherlock kuvailee erästä vuonna 1989 televisiosta katsomaansa kilpailua, hän näkee televisioruudulla *irvikuvia*, *ribkamaa* ja *pintakiiltoa*. Vaikka nämä sanat eivät Bahtinin karnevaaliteorian viitekehyksessä ole negatiivisesti värityneitä sanoja, Sherlock merkitsee ne kielteisiksi kilpatanssin määreiksi. Hän kritisoi sellaisia kilpatanssiin kuuluvia asioita kuin *tebokkuus*, *vauhti* ja *teknologia*. Urheilukilpailuissa esitettävät latinalaisamerikkalaiset tanssit ovat menettäneet alkuperäisen merkityksensä, ja tämä on Sherlockin mielestä paha asia. (1993, 42-43.) En ole Sherlockin kanssa samaa mieltä siitä, että tanssien kuului säilyä alkuperälleen ja syntymäkulttuurilleen uskollisina. Sherlockin riistetyiksi, unohdetuiksi ja viattomiksi esittämissä tanssikulttuureissa on aina tapahtunut muutoksia. Latinalaisamerikkalaiset tanssit olivat muuttuneet jo moneen kertaan ennen kuin niistä tuli osa tanssiurheilua.

Kirjoittamalla kriittisesti kilpatanssista Sherlock saa englantilaisen CandoCo-ryhmän edustaman postmodernin tanssin näyttämään vammaisten kannalta erinomaiselta vaihtoehdolta. Hän esittääkin kilpatanssin lajina, jolla ei ole mitään yhteistä postmodernin tanssin kanssa. (Ks. Sherlock 1996, 529.) Vaikka Sherlock ei mainitse tekstissään ollenkaan pyörätuolikipatanssia, hänen yleisellä tasolla

²³ Tanssijoiden esittämistä tunteista virtuaalisina tiloina ks. esim. Picart 2002.

liikkuva kilpatanssin kritiikkensä mitätöi implisiittisesti myös pyörätuolia käyttävien kilpatanssijoiden toimijuuden. Sherlockille on olemassa yksi kannatettava tapa esittää vammaisuutta tanssien; nimittäin se, jonka postmoderni tanssi tekee mahdolliseksi. Mutta kaikki pyörätuolinkäyttäjät eivät halua tulla pois tuolista, ryömiä lattialla tai esiintyä kävelevän tanssipartnerinsa nostamana katsojien edessä.

Sherlock näkee CandoConin tanssissa karnevalistisia aineksia, joita hän ei yhdistä kilpatanssiin. Näitä ovat muun muassa nauru ja huumori, tuijottaminen sekä vammaisten ja ei-vammaisten tanssijoiden väliset kosketuskontaktit. Toisiin kiinnittyneinä tanssijoiden kehot esittäytyvät Sherlockin mielestä hyvässä mielessä epätäydellisinä, keskeneräisinä ja muista riippuvaisina. CandoConin tanssissa on Sherlockin mukaan kuitenkin viime kädessä kysymys karnevalismista vain klassisuuteen pyrkivän koreografian asettamien muodollisten rajojen puitteissa. Näyttämöllä ei kuolata, ulosteta eikä tehdä numeroa kenenkään kyhyistä eikä pullistumista. Sherlockille tanssin arvo syntyy siitä, että se pystyy tekemään katsojan olon epämukavaksi. (Ibid.) Olen kuitenkin sitä mieltä, että mitä tahansa tanssia on mahdollista lukea karnevalistisena toimintana. Kilpatanssilattialla pyörätuolia käyttävä tanssija saa olla vammaisen eri tavalla kuin postmodernin tanssin näyttämöillä.

Groteskin käsite sopii mielestäni kilpatanssin analysoimiseen, vaikka kilpatanssissa onkin aina kysymys kauneuden tavoittelusta. Kauneus tarkoittaa kilpatanssilattialla sitä, että nainen ja mies muodostavat mahdollisimman tasapainoisen ja harmonisen kokonaisuuden. Tanssin on tarkoitus edustaa juhlavasti ideaalia parisuhdetta. Arkipäiväisyys ei kuulu tanssilattialle. (Kristensen 1994, 7-15.) Groteskius tulee kilpatanssiin kuitenkin monia teitä. Yksi niistä on pyrkimys liioitteluun sekä koristautumisessa että liikekielessä. Judy Hansen (1994, 29-30) toteaa, että 1990-luvun aikana huomion herättämisestä, sensaatiomaisuudesta ja viihteellisyydestä tuli kilpatanssin tunnusmerkkejä. Hansen pitää kuitenkin liioittelua ongelmana, joka vähentää kilpatanssin uskottavuutta. Hänestä yleisön kohahduttamisen halu ja erikoisuuden tavoittelu on tanssiurheilukilpailuissa mennyt liian pitkälle. Hansen käyttää groteskiuteen ja liioitteluun viittaavaa tanskankielen sanaa *ekstravagance* negatiivisessa merkityksessä. Hänelle epäuskottavuus ei ole kilpatanssin voima vaan heikkous.

Kristensenin mukaan kilpatanssilattialla on tarkoitus luoda illuusioita (1994, 7). Kyse ei ole ainoastaan yhdessä liikkumisen vaivattomuutta koskevista vaikutelmista vaan esimerkiksi siitä, että naistanssija esiintyy äärimmäisen naisellisenä. Tanssiurheilukilpailuissa naistanssijan kasvot saattavat esimerkiksi olla ”luonnottoman” voimakkaasti ehostetut, jotta niiden naiselliset piirteet välittyisivät katsomoon asti. Kävelevien pystytanssin puolella kilpatanssijoiden näyttävässä

koristautumisessa voi ajatella olevan kitschin ja campin sävyjä – mieltymystä tahalliseen ylettömyyteen ja keinotekoisuuteen.

Liikkuessaan suhteessa musiikkiin tanssijat kuitenkin hengästyvät ja alkavat hikoilla. Tanssimisen ruumiillisuuteen kuuluu tunne siitä, että meikit alkavat valua, kasvot punoittavat rasituksesta ja kädet hikoilevat (ks. MY1 1.85). Kun televisiokamera tarkentaa latinalaistanssiohjelman lopuksi hiestä märkään tanssijaan, tämän kasvot eivät yleensä enää näytä siltä, miltä niiden alunperin piti näyttää. Ennen kilpailua tehty ehostus on alkanut levitä ja tarkasti rajatut ääriviivat alkaneet sotkeutua. Hiki on likaa, joka murtautuu ehostuksen lävitse. John Fiske kirjoittaa, että urheilun ruumiin kuuluu olla puhdas, kaunis ja kontrolloitu. Ruumiin sisältä tuleva lika sen sijaan edustaa sen kontrolloimattomuutta ja kurittomuutta. (Fiske 1989, 98-102.) Kilpatanssissa naisen äärimmilleen viety kauneus kääntyy äkkiä fyysisen rasituksen myötä päälaelleen, ja kauniista tuleekin ruma. Ruumiin materiaalisuus ei kunnioita urheilullista kontrollissa pysyttelemisen ihannetta.

Turun Erityisliikunnan seurataanssitunneilla käydessäni hikoilu oli sellainen asia, joka tuli usein puheeksi tanssien välillä. Aina kun joku sanoi tanssitunnilla olevansa hikinen, tämä huomautus lausuttiin jollain tavalla ahdistuneeseen sävyyn. Jos minä esimerkiksi hikoilin voimakkaasti, joku muu saattoi minun itseni lisäksi panna sen merkille tavalla, joka oli leikillään kauhisteleva. Naisen hikoilu ei siis ollut mikään ihastelun aihe eikä hikoilulla kuulunut ylpeillä. Pikemminkin hikoileminen oli yksi sellainen tanssiin kuuluva asia, joka piti saada näyttämään epämiellyttävältä tai vaikeasti siedettävältä, vaikka hikoilemisen tunteesta olisi pitänyt kovastikin. (Ks. kenttäpäiväkirja 2001: 77.)

Bahtinin kuvailema groteski ruumis pilkkaa sopivaisuussääntöjä ja kauneusihanteita, koska se on klassisen ruumiin vastainen. Groteskin ruumiin ominaisuuksiin kuuluvat liioittelu ja sulautuminen johonkin toiseen ruumiiseen tai esineeseen siten, että sitä ei voi enää hahmottaa ympäristöstään irralliseksi suljetuksi kokonaisuudeksi. Karnevalismiin kuuluu pyrkimys *kaksiruumiisuuteen*. Lisäksi groteski ruumis on sellainen, joka erittää muiden nähden. Hikoilevan ihon pinta on avonainen. Bahtin kirjoittaa hikoilemisesta asiana, joka tapahtuu ruumiin ja maailman rajalla. Erittävä ja ympäristöönsä sulautunut ruumis on muutoksen tilassa ja uutta luova (Bahtin 1995, 273-283.)

Pidän kuitenkin ongelmallisena vammaisen ruumiin analysoimista groteskina sen vuoksi, koska vammaista ruumista ei kilpatanssikulttuurissa arvosteta samalla tavalla kuin ei-vammaista ruumista. Groteskin käsitteen avulla ei nimittäin päästä vammaisen ruumiin arvostamiseen arvokkaana – vaan irvokkaana. Groteskin käsite saattaisi tämän vuoksi sopia ei-vammaisen kilpatanssijan ruumiillisuuden tarkasteluun paremmin kuin vammaisen kilpatanssijan tutkimi-

seen, sillä sen avulla olisi mahdollista problematisoida ei-vammaisen ruumiin etuoikeutettu status sekä kilpatanssissa että feministisessä musiikin- tai tanssintutkimuksessa. Pidän groteskiutta kuitenkin seikkana, jonka vammaiset ja ei-vammaiset kilpatanssijat jakavat. Se ei erota vammaista naista ei-vammaisesta, sillä se ei ole pyörätuolitanssijan erityisominaisuus. Vaikka groteskiutta voi käyttää analyttisenä käsitteenä feministisessä tanssintutkimuksessa, tanssijan ruumiin groteskius ei voi olla tanssikulttuurien arvottamisen väline eikä tanssikulttuurin hyvyyden merkki. Tutkimuksessani kieltäydyn siitä ajatuksesta, että joku tanssilaji tai -kulttuuri olisi vammaisten naisten toimijuuden kannalta erinomaisempi kuin jokin toinen. Tämä piirre erottaa tutkimukseni aikaisemmista vammaisten tanssijoiden toimintaa käsittelevistä feministisistä teksteistä.

Ruumiin sukupuolisuutta ja vammaisuutta koskeva tutkimus vaatii sellaista analyysia, jossa tanssivat naiset säilyttävät arvokkuutensa olivatpa he valinneet harrastukseksi minkä hyvänsä tanssikulttuurin. Epäsymmetrisiä valtasuhteita on mahdollista analysoida feministisesti naisten toimijuutta kunnioittaen. Tanssiantropologi Jane K. Cowan (1990, 10-11) kirjoittaa, että naisten toimintastrategiat ja valta-asetat on aina nähtävä suhteessa laajempaan patriarkaaliseen järjestelmään. Cowanin *Dance and the Body Politic in Northern Greece* (1990) on feministisen tanssintutkimuksen alaan kuuluva tanssiantrologinen tutkimus, jonka keskiössä on sukupuolen esittäminen pohjoiskreikkalaiseen Sohosin kaupunkiin sijoittuvissa tanssitilanteissa. Cowanin tutkimus ei käsittele vain naisia vaan naisten ja miesten välisiä suhteita. Cowanin mukaan (ibid., 8) tanssin feministinen analyysi vaatii sekä sukupuolta koskevien käsitysten että sosiaalisten suhteiden huomioonottamista. Diskursiivinen ja materiaallinen fuusioituvat tanssin kaltaisissa käytännöissä. Tanssiasennoilla, eleillä ja liikkeillä pidetään yllä ja – mikä tärkeintä – haastetaan sekä sukupuolikäsityksiä että sukupuolten välisiä suhteita.

4.3. Monitieteisen tutkimuksen puutteet ja anti

Vammaiset ihmiset ovat aina toimineet musiikin parissa siinä missä ei-vammaisetkin – muusikoina, säveltäjinä, kuuntelijoina ja tanssijoina – mutta heitä ei ole tutkimuksen piirissä arvostettu juuri vammaisuutensa vaan jonkin muun heille kuuluvan ominaisuuden tai jonkin sellaisen taidon vuoksi, joka heillä on vammaisuudesta huolimatta. Muusikosta saatetaan esimerkiksi kertoa, että hän on sokea tai heikkonäköinen, mutta vammaisuutta ei kehitellä analyttisenä käsitteenä (ks. esim. Bowers 2000, 140 tai Downey 2002, 492-493).

Tutkimukseni anti feministiselle ja kulttuuriselle musiikintutkimukselle on

niissä merkityksissä, joita kilpatanssimusiikki voi saada vammaisen naisen tanssissa ja puhuessa omasta tanssivasta ruumiistaan. Tulkintani mukaan Maija Ylisen tapa tulkita rumbamusiikkia aistillisuutta ja herkkyyttä merkitsevillä eleillä esimerkiksi asettuu latinouden yliseksualisoimista vastaan ja erottuu näin kävelvien pystytanssijoiden rumbatulkinnoista. Aivan kuten sukupuolisuus on aina rodullista, etnistä ja seksuaalista niin se on myös tanssijan tekemien valintojen sekä vammaisuuden ja ei-vammaisuuden välisen kulttuurisen eron määrittämää. Vammaisuuden ja ei-vammaisuuden välisellä kulttuurisella erolla on vaikutusta siihen, kuinka tanssija voi esittää ruumiinsa sukupuolisena musiikin soidessa. Samalla kun tutkimukseni tuo vammaisen ruumiin feministiseen musiikintutkimukseen, se tuo feministiseen vammaistutkimukseen musiikin ja tanssin.

Musiikkiterapia ja musiikkikasvatus ovat tähän asti olleet niitä musiikintutkimuksen alueita, joissa vammaisuudesta on kirjoitettu. Tuoreessa musiikillisia identiteettejä käsittelevässä teoksessa *Musical Identities* (2002) vammaisuus on otettu huomioon, mikä tarkoittaa sitä, että vammaisuudesta on tulossa osa musiikillisen identiteetin tutkimusta. Kirjassa vammaisuutta analysoidaan kuitenkin vain terapeuttisessa kontekstissa. Se esiintyy musiikkipsykologien ja musiikkiterapeuttien kirjoittamissa teksteissä (MacDonald ja Miell 2002; Magee 2002). MacDonald ja Miell (2002, 164) esimerkiksi raportoivat glasgowlaisesta Sounds of Progress -ryhmästä, jonka toiminta-alueet ovat musiikkiterapia, koulutus ja esiintyminen. Ryhmän tavoitteena on tarjota kehitysvammaisille mahdollisuuksia ammatilliseen koulutukseen, helpottaa heidän työllistymistään muusikoina sekä kyseenalaistaa vammaisuutta koskevia stereotyyppioita. MacDonaldin ja Miellin (ibid., 169-175) haastattelemien kehitysvammaisten muusikoiden puheesta käy ilmi, että ryhmämusiisointi on kohentanut heidän itsetuntoaan ja että ryhmän esityksillä on ollut vaikutusta ei-vammaisten kuuntelijoiden käsityksiin siitä, mitä kehitysvammaisen nainen tai mies pystyy tekemään. Vammaiset naiset ja miehet eivät näyttäytyä artikkelissa vain terapeuttiensa asiantuntemuksen ansiosta edistyvinä asiakkaina vaan myös ammattimaisesti työskentelevien muusikoiden rooleissa.

Musiikin naistutkimuksen tai feministisen musiikintutkimuksen kaltaista *musiikin ja tanssin vammaistutkimusta*, joka ei sitoudu terapeuttisiin tavoitteisiin, joka on vammaisten kirjoittamaa ja jonka muutospyrkimykset suuntautuvat nimenomaan yksilön ulkopuolelle, ei juuri ole vielä olemassa. Vaikka en haluaakaan erottaa musiikkiterapiaa ja musiikin vammaistutkimusta jyrkästi toisistaan, mielestäni on tärkeää, että vammaisuutta lähestytään musiikillisen identiteetin tutkimuksessa myös muiden kuin musiikkiterapeuttisten diskurssien kautta. Tämä ei kiistä musiikkiterapian arvoa vammaisten naisten ja miesten toimijuuden tukijana. Kaikki vammaiset ihmiset eivät käy musiikkiterapiassa, mikä ei

tarkoita sitä, etteikö heillä olisi identiteetin teoretisoimisen kannalta kiinnostavia tanssimiskokemuksia ja näkemyksiä musiikista.

Pidän tärkeänä sitä, että vammaistutkimusta tekevät sekä vammaiset että ei-vammaiset naiset ja miehet. Mitä tutkimuksellista etua siitä sitten voisi olla, että vammaistutkimusta tekisivät juuri vammaiset ja feminististä vammaistutkimusta nimenomaan vammaiset naiset? Vammaisten feministien vammaisuutta koskeva tieto ei välttämättä ole sen oikeampaa kuin ei-vammaisten feministien tieto eikä musiikintutkijan vammaisuus ja naiseus aina merkitse sitä, että hänen tutkimuksensa olisi luonteeltaan feminististä ja vammaispoliittista. Ajattelen kuitenkin niin, että se tieto, jota syntyy sekä tutkijan että tutkittavien ollessa vammaisia naisia, voi olla luonteeltaan erilaista kuin ei-vammaisten ja vammaisten yhdessä tuottama tieto.

Tämä tutkimus ei ole vammaisten itsensä tekemä siinä mielessä, että se olisi pyörätuolia käyttävän kilpatanssijan kirjoittama. Minulla – kävelevällä vammaisella naisella – on kuitenkin sekä omiin muiden kokemuksiin perustuvaa tietoa syrjintätilanteista ja siitä, että fyysinen vamma voi olla sekä etu että haitta. Vaikka tutkija olisikin eri tavalla vammaisen kuin tutkittavansa, hänen vammaisuuden kokemuksensa asettuvat samalle jatkumolle muiden naisten kokemusten kanssa. Kun tutkimuksen kohteena on vammaisten naisten toiminta, tutkijan toimintaa saattaa helpottaa se, että hän on itse vammaisen nainen. Kenttätyötilanteissa voi silloin syntyä tunne siitä, että tutkijalla ja tutkittavalla on erilaisista asemistaan huolimatta myös jokin yhteinen identiteetti. Olenkin tehnyt fyysisestä vammaistani näkyvän kenttätyötilanteissa, jolloin tutkittavien ja minun välille on voinut syntyä kokemus ”meistä” vammaisista ilman, että minun on tarvinnut sanoa olevani vammaisen. En ole valmis luopumaan tästä yhteisyyden kokemuksesta, vaikka haluan samanaikaisesti tehdä näkyväksi myös vammaisten naisten keskinäisiä eroja. Vammaisten ja ei-vammaisten välisen eron samanaikaisessa varjelemisessa ja kyseenalaistamisessa piilee mielestäni poliittisen toiminnan mielekkyys. Vammaisuuden ja ei-vammaisuuden välisen eron dekonstruktio merkitsee sitä, että vammaiset voidaan tilanteesta riippuen esittää sekä yhtenäisenä ryhmänä että keskenään erilaisina. Se tarkoittaa myös sitä, että vammaisen ruumiin negatiivisuus ja ei-vammaisen ruumiin etuoikeutettu status kyseenalaistetaan.

Vammaisen naisen ruumiillisuutta koskevan asiantuntijuuden näkemistä juuri vammaisten naisten ominaisuutena voisi luonnehtia strategiseksi essentialismiksi. Ottaessani vammaisena naisena kantaa muita vammaisia naisia koskeviin käsityksiin ja käytäntöihin otan samalla myös vastuuta siitä, kuinka meidät ryhmänä representoidaan. Mielestäni on myös tärkeää, että tutkimuksen tekemisenä toteutuva toimijuus olisi mahdollista jakaa tutkijan ja tutkittavien kesken.

Tunnen tarvetta tutustua toimintatutkimukseen metodina, jonka avulla vammaiset ja ei-vammaiset tanssijat voisivat käsitellä tärkeinä pitämiään kysymyksiä. Jos vammaisuutta koskevista huomioista tulee aikaisempaa keskeisempi naistutkimuksen osa juuri vammaisten feministien kirjoittamien tekstien muodossa, silloin ei ehkä ole omassa sitä vaaraa, että kunnia vammaisia naisia koskevasta teorianmuodostuksesta lankeaa ei-vammaisille feministeille. Yhtä tärkeää kuin se, että ei-vammaiset feministit alkavat tehdä vammaista ruumiillisuutta koskevia huomioita, on se seikka, että eri tavoin vammaisilla naisilla on mahdollisuus toimia tutkijoina, jotta ei-vammaiset feministit voisivat sitten ottaa heidän näkemyksensä huomioon.

Tutkimukseni anti feministiselle ruumiillisuuden teoretisoimiselle on mielestäni niissä vammaisen naisen tanssimiskokemuksissa, joita tekemäni analyysit tuovat esiin. Tutkimukseni osoittaa, että ruumiillisuutta on hedelmällistä tutkia niin käsitteellisellä kuin käytännölliselläkin tasolla. Jotta kumpikaan alue ei jäisi toisen varjoon, ruumista koskevia käsityksiä saattaisi jopa olla hyödyllistä lähestyä materiaalisesta käsin ja materiaalista diskursiivisesta käsin. Tarkoitan tällä sitä, että yksittäisten naisruumiiden konkreettisuus on hyvä pitää mielessä silloin, kun tutkitaan abstrakteja ruumiillisuutta koskevia asioita. Ruumista konstruovien diskurssien voima ei puolestaan saa unohtua silloin, kun tutkimus kohdistuu todellisten naisten käytäntöihin ja kokemuksiin. Hahmotan tutkimukseni anniksi sen kriittisen huomion, että sukupuolieron teorian piirissä esiintyvät vammaisten naisten representaatiot eivät vielä tee oikeutta keskenään erilaisille vammaisille naisille. Vaikka vammaisuus on erilaista tekemistä kuin sukupuolen tekeminen, naisten välisiä ruumiillisia eroja voi tutkia tekemättä vammaisuudesta sensaatiota. Suhtaudun kuitenkin varovaisesti siihen mahdollisuuteen, että tutkimukseni voisi vaikuttaa kaikenlaisia ruumiita koskeviin teoreettisiin käsityksiin. Olen silti sitä mieltä, että kaikki ruumiit ovat jossain suhteessa vammaisuuden ja ei-vammaisuuden väliseen kulttuuriseen eroon. Tätä suhdetta ei feministinen ruumiillisuuden teoretisointi voi jättää huomiotta.

Monitieteisen tutkimuksen kirjoittaminen vaatii useiden lankojen yhtäaikaista kutomista analyysin osaksi. Musiikki on tässä tutkimuksessa sellainen tanssin osa-alue, joka ei näy tai kuulu yhtä hyvin kaikissa artikkeleissa. Kilpa- ja seuratanssimusiikki on parhaiten edustettuna artikkeleissa II, III ja V. Muissa artikkeleissa musiikkia koskevat havainnot on niin vähän, että ne jäävät liikkeitä ja sanoja koskevien huomioiden varjoon. Olen kuitenkin sitä mieltä, että niin haastattelu- kuin tanssitilanteissa sanojen ja liikkeiden merkitykset syntyvät aina suhteessa musiikkiin. Näin tapahtuu silloinkin kun musiikki ei soi. Musiikki on kilpatanssikulttuurissa mittapuu, jota vasten tanssijoiden liikkeitä arvioidaan. Tämän tutkimuksen anti musiikillisten ja visuaalisten elementtien analyysille on

siinä huomiossa, että väärin tanssimista voi lähestyä tanssijoiden ja musiikin välisiä valtasuhteita kriittisesti kommentoivana toimintana sen sijaan, että sen hyväksyisi epäonnistuneen suorituksen merkinä.²⁴

Tutkimukseni kontribuutio feministiseen tanssintutkimukseen jakautuu kahtaalle: lähiluvun käsitteen laajentamiseen ja yksityiskohtien korostamiseen tanssivaa ruumista analysoitaessa. Lähiluku tarkoittaa tutkimuksessani vammaispoliittisia ja feministisiä tulkintoja palvelevien yhteyksien muodostamista liikkeiden ja sanojen, ruumiin ominaisuuksien ja niitä koskevien käsitysten, siis materiaalsen ja diskursiivisen välille. Nämä yhteydet eivät ole kausaalisia syyseuraus -suhteita vaan sellaisia vuorovaikutussuhteita, joiden osapuolet muodostavat toinen toisiaan. Tutkimukseni anti sukupuolieron teoriaan on tulkintojeni vammaispoliittisuudessa. Vammaisen ruumis voi vaikuttaa sitä koskeviin teoreettisiin käsityksiin vammaisia naisia hyödyttävällä tavalla vain siinä tapauksessa, että vammaisten naisten ruumiita tarkastellaan nimenomaan vammaisina, ei hirviöiden tai kummajaisten ruumiina.

Tanssijan ruumis rakentuu pyörätuolitanssissa sukupuoliseksi ja vammaiseksi tavalla, jossa esityksen tason yksityiskohdilla on yhtä paljon väliä kuin esimerkiksi viennin ja seuraamisen kaltaisella yleisellä periaatteella. Tanssin yksittäisten detaljien analysoiminen on tutkimuksessani poliittinen teko, jonka tarkoituksena on korostaa esityksen tason tapahtumissa piilevää muutosvoimaa. Valtasuhteissa on kyse sekä mikro- että makrotason tapahtumista. Ajattelen, että muutos voi lähteä liikkeelle pienistä asioista ja että se voi tapahtua paikallisesti. Kun feminististä kritisismiä tekevä tutkija lähtee etsimään ja ehdottamaan vaihtoehtoja vammaisia naisia syrjiville käytännöille, hän voi ajautua arvottaviin tulkintoihin. Tutkijan ei kuitenkaan tulisi panna eri tanssikulttuureita ja -esityksiä kilpailemaan toisiaan vastaan omalla työpöydällään. Syrjiville käytännöille vaihtoehtoisten toimintatapojen visioimisen on tapahduttava tavoilla, jotka kunnioittavat tanssivien vammaisten naisten toimijuutta – tekivät he tanssilattialla mitä hyvänsä. Pyörätuolikielpanssissa ruumis rakentuu sukupuoliseksi ja vammaiseksi tekoina, jotka ovat luonteeltaan paradoksaalisia ja joiden muodostamat valtasuhteet ovat monitulkintaisia.

²⁴ Musiikin ja tanssin välisistä viesti- ja seuraamissuhteista ks. Ronström 1999. Epätahtisuudesta Göteborgissa 1930-luvulla suositussa segla-paritanssissa, joka muistuttaa valssia ja jossa askeliden tempo on hitaampi kuin musiikin tempo ks. Nilsson 1991. Musiikillisten ja visuaalisten elementtien suhteista musiikkivideoilla ks. McClary 1991, 148-166, Berry 1994 ja Cook 1998, 147-173.

LÄHTEET

Nauhoitetut haastattelut

MY1 Maija Ylinen 11.12.1998. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.
 MY2 Maija Ylinen 31.5.1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.
 MY3 Maija Ylinen 21.9.1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.
 MY4 Maija Ylinen 2.2.2000. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.
 MY5 Maija Ylinen 18.9.2001. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauha kirjoittajan hallussa.

JH Jenni Heinonen 9.11.2001. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.
 JL Jouni Lehtiranta 27.7.1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.
 PL Päivi Leppänen 15.6.1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.
 ET Eija Telkkinen 17.1.2000. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.

Videomateriaali

VIDEO 1, Pyörätuolitanssin SM-kilpailut Kerttulan liikuntahallissa Raisiossa 24.4.1999. Nauha kirjoittajan hallussa.
 VIDEO 2, Pyörätuolitanssikilpailut pari- ja free style -tanssissa Turun Terveystieteiden tutkimuskeskuksessa 20.6.1999. Nauha kirjoittajan hallussa.
 VIDEO 3, Maija Ylisen ja Jouni Lehtirannan kilpatanssiharjoitukset Tanssiurheiluseura Boleron salilla Turussa 29.8.1999. Nauha kirjoittajan hallussa.
 VIDEO 4, Valtakunnalliset tanssiurheilukilpailut Hovirinnan koululla Kaarinassa 4.12.1999. Nauha kirjoittajan hallussa.

Kenttäpäiväkirjat

Kenttäpäiväkirja 1999. Turun Erityisliikunnan tanssijoiden harjoituksissa, näytöksissä ja kilpailuissa tehtyjä havaintoja. Kirjoittajan hallussa.

Kenttäpäiväkirja 2001. Havaintoja katsomisesta ja katsotuksi tulemisesta Turun Erityisliikunnan seuratanssiryhmässä. Kirjoittajan hallussa.

KIRJALLISUUS

Albright, Ann Cooper 1997. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover: University Press of New England.
 Alsop, Rachel, Annette Fitzsimons & Kathleen Lennon 2002. *Theorizing Gender*. Cambridge: Polity Press.
 Bahtin, Mihail 1995. *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suomentaneet Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.
 Banes, Sally 1998. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London & New York: Routledge.
 Behar, Ruth & Deborah A. Gordon (eds.) 1995. *Women Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.
 Berry, Venise T. 1994. Feminine or Masculine: The Conflicting Nature of Female Images in Rap Music. *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Edited by Susan C. Cook & Judy S. Tsou. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
 Bowers, Jane & Judith Tick (eds.) 1987. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
 Bowers, Jane 2000. Writing the Biography of a Black Woman Blues Singer. *Music and Gender*. Edited by Pirkko Moisala & Beverley Diamond. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
 Braidotti, Rosi 2000. Teratologies. *Deleuze and Feminist Theory*. Edited by Ian Buchanan & Claire Colebrook. Edinburgh: Edinburgh University Press.
 Bray, Abigail & Claire Colebrook 1998. The Haunted Flesh: Corporeal Feminism and the Politics of (Dis)Embodiment. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1: 35-67.
 Brennan, Mary Alice 1999. Every Little Movement Has a Meaning All Its Own: Movement Analysis in Dance Research. *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Edited by Sondra Horton Fraleigh & Penelope Hanstein. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- Brett, Philip, Elizabeth Wood & Gary C. Thomas (eds.) 1994. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York & London: Routledge.
- Browning, Barbara 1995. *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Buckland, Theresa Jill 2001. Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33: 1-16.
- Butler, Judith 1990a. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 1990b. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Edited by Sue-Ellen Case. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Butler, Judith 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge.
- Butler, Judith 2000. Agencies of Style for a Liminal Subject. *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*. Edited by Paul Gilroy, Lawrence Grossberg & Angela McRobbie. London & New York: Verso.
- Citron, Marcia 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, Sara 1993. Ethnography and popular music studies. *Popular Music* 2: 123-138.
- Cook, Nicholas 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Susan C. & Judy S. Tsou (eds.) 1994. *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Corker, Mairian & Sally French 1999. Reclaiming discourse in disability studies. *Disability Discourse*. Edited by Mairian Corker & Sally French. Buckingham: Open University Press.
- Cowan, Jane K. 1990. *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Crow, Liz 1996. Including All of Our Lives: Renewing the Social Model of Disability. *Encounters with Strangers: Feminism and Disability*. Edited by Jenny Morris. London: The Women's Press.
- Cusick, Suzanne G. 1994a. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music* 1: 8-27.
- Cusick, Suzanne G. 1994b. On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight. *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. Edited by Philip Brett, Elizabeth Wood & Gary C. Thomas. New York & London: Routledge.
- Desmond, Jane C. (ed.) 1997. *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham & London: Duke University Press.
- Downey, Greg 2002. Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music. *Ethnomusicology* 3: 487-509.
- Drewal, Henry John ja Margaret Thompson Drewal 1983. *Gelede: Art and Female Power among the Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dunin, Elsie Ivancich 1989. Migrations and Cultural Identity Expressed through Dance: A Study of Dance among South Slavs in California. *Migrations in Balkan History*. Urednik Ivan Ninic. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Farnell, Brenda M. 1994. Ethno-graphics and the moving body. *MAN: Journal of the Royal Anthropological Institute* 4: 929-974.
- Farnell, Brenda 1999. It Goes Without Saying – But Not Always. *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Edited by Theresa J. Buckland. Basingstoke: Macmillan Press.
- Fiske, John 1989. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Foster, Susan Leigh 1986. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press.
- Foster, Susan Leigh 1998. Choreographies of Gender. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1: 1-33.
- Giurchescu, Anca & Lisbet Torp 1991. Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 23: 1-10.
- Goffman, Erving 1990. *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity* [1963]. London: Penguin Books.
- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suomentaneet ja toimittaneet Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Grosz, Elizabeth 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, Bloomington.
- Grosz, Elizabeth 1995. *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge.
- Grosz, Elizabeth 1996. Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Edited by Rosemarie Garland Thomson. New York & London: New

- York University Press.
- Hanna, Judith Lynne 1979a. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Hanna, Judith Lynne 1979b. Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and Some Correlate Considerations. *The Performing Arts: Music and Dance*. Edited by John Blacking & Joann W. Kealiinohomoku. The Hague: Mouton Publishers.
- Hanna, Judith Lynne 1989. The Anthropology of Dance. *Dance: Current Selected Research*. Volume 1. Edited by Lynnette Y. Overby & James H. Humphrey. New York: AMS Press.
- Hansen, Judy 1994. At klaede sig på eller ud? *Sportsdans – i takt og utakt*. Redigeret af Bjarne Ibsen og Jytte Kristensen. København: DHL/systeme.
- Haraway, Donna 1991. *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Haraway, Donna 1992. The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. *Cultural Studies*. Edited by Lawrence Grossberg, Cary Nelson & Paula A. Treichler. New York & London: Routledge.
- Helanen, Suvi 2000. Erityisryhmät osaksi kaikkea liikuntaa? *Erityisryhmät liikkuvat 2*: 14-15.
- Herndon, Marcia & Susanne Ziegler (eds.) 1990. *Music, Gender, and Culture*. Wilhelmshaven: Noetzel.
- Hooks, Bell 1990. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston, MA: South End Press.
- Hughes-Freeland, Felicia 1999. Dance on Film: Strategy and Serendipity. *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Edited by Theresa J. Buckland. Basingstoke: Macmillan Press.
- Järviluoma, Helmi 1997. *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatööri musiikkoryhmän kategoriayöskentelyn analyysi*. Acta Universitatis Tamperensis 555. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kaepler, Adrienne L. 1991. American Approaches to the Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 23: 11-21.
- Kisliuk, Michelle 1998. *Seize the Dance! BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Kopytko, Tania 1986. Breakdance as an Identity Marker in New Zealand. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 18: 21-28.
- Koritz, Amy 1996. Re/Moving Boundaries: From Dance History to Cultural Studies. *Moving Words: Re-writing Dance*. Edited by Gay Morris. London & New York: Routledge.
- Koskela, Lasse & Lea Rojola 2000. *Lukijan ABC-kirja. Jobdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koskoff, Ellen (ed.) 1987. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Kristensen, Jytte 1994. Dans eller sport? *Sportsdans – i takt og utakt*. Redigeret af Bjarne Ibsen og Jytte Kristensen. København: DHL/systeme.
- Lange, Roderyk 1975. *The Nature of Dance: An Anthropological Perspective*. London: MacDonald & Evans.
- Leppänen, Taru 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 6. Helsinki: SES.
- Loken-Kim, Christine Joy 1989. *Release from Bitterness: Korean Dancer as Korean Woman*. Ann Arbor: UMI.
- MacDonald, Raymond A.R. & Miell, Dorothy 2002. Music for individuals with special needs: a catalyst for developments in identity, communication, and musical ability. *Musical Identities*. Edited by Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves & Dorothy Miell. Oxford: Oxford University Press.
- Magee, Wendy L. 2002. Disability and identity in music therapy. *Musical Identities*. Edited by Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves & Dorothy Miell. Oxford: Oxford University Press.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McNay, Lois 2000. *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- McRobbie, Angela 1984. Dance and Social Fantasy. *Gender and Generation*. Edited by Angela McRobbie & Mica Nava. Basingstoke: Macmillan.
- McRobbie, Angela 1991. *Feminism and Youth Culture. From 'Jackie' to 'Just Seventeen'*. Basingstoke: Macmillan.
- McRobbie, Angela 1997. The Es and the Anti-Es: New Questions for Feminism and Cultural Studies. *Cultural Studies in Question*. Edited by Marjorie Ferguson & Peter Golding. London: Sage.
- Moisala, Pirkko 1991. *Cultural Cognition in Music: Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 4. Helsinki: SES
- Moisala, Pirkko 1994. Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna – esimerkkejä sukupuolistavasta musiik-

- kintutkimuksesta. *Musiikki* 3: 246-277.
- Moisala, Pirkko 2001. Kohti dialogista musiikkianalyysiä. *Muualla, täällä: Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*. Toim. Helena Tyrväinen, Seija Lappalainen, Tomi Mäkelä & Irma Vierimaa. Jyväskylä: Atena.
- Moisala, Pirkko & Beverley Diamond (eds.) 2000. *Music and Gender*. Urbana: University of Illinois Press.
- Musical Identities* 2002. Edited by Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves & Dorothy Miell. Oxford: Oxford University Press.
- Nilsson, Mats 1991. 'To Sail' – a way of dancing: The phenomenon of 'Sailing', Tradition and Diffusion. *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology*. Edited by Ann Buckley, Karl-Olof Edström & Paul Nixon. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, nr 26. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Oliver, Michael 1990. *The Politics of Disablement*. Basingstoke: Macmillan.
- Petäjaniemi, Soili 1997. Judith Butler ja ruumiin poliittinen fenomenologia. *Ruumiin kuvia: Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas. Helsinki: Gaudeamus.
- Picart, Caroline Joan (Kay) 2002. Dancing Through Different Worlds: An Autoethnography of the Interactive Body and Virtual Emotions in Ballroom Dance. *Qualitative Inquiry* 3: 348-361.
- Qureshi, Regula Burckhardt 1986. *Sufi Music of India and Pakistan. Sound, Context and meaning in Qawwali*. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rautiainen, Tarja 2001. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Reeve, Donna 2002. Negotiating Psycho-emotional Dimensions of Disability and their Influence on Identity Constructions. *Disability & Society* 5: 493-508.
- Ronström, Owe 1999. It Takes Two – or More – to Tango: Researching Traditional Music/Dance Interrelations. *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Edited by Theresa J. Buckland. Basingstoke: Macmillan.
- Royce, Anya Peterson 1977. *The Anthropology of Dance*. Bloomington & London: Indiana University Press.
- Samson, Jim 1999. Analysis in Context. *Rethinking Music*. Edited by Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Schriempf, Alexa 2001. (Re)fusing the Amputated Body: An Interactionist Bridge for Feminism and Disability. *Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy* 4: 53-79.
- Scott, Derek 1998. Postmodernism and Music. *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Edited by Stuart Sim. Cambridge: Icon Books.
- Shakespeare, Tom 1996. Disability, Identity and Difference. *Exploring the Divide: Illness and Disability*. Edited by Colin Barnes & Geof Mercer. Leeds: The Disability Press.
- Sherlock, Joyce 1993. Dance and the Culture of the Body. *Body Matters: Essays on the Sociology of the Body*. Edited by Sue Scott & David Morgan. London: The Falmer Press.
- Sherlock, Joyce 1996. Dance and the Culture of the Body: Where is the Grotesque? *Women's Studies International Forum* 5: 525-533.
- Solie, Ruth A. (ed.) 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Thomas, Helen 1993. An-Other Voice: Young Women Dancing and Talking. *Dance, Gender and Culture*. Edited by Helen Thomas. Basingstoke: Macmillan.
- Thomas, Helen 1996. Do You Want to Join the Dance? Postmodernism/Poststructuralism, the Body, and Dance. *Moving Words: Re-writing Dance*. Edited by Gay Morris. London & New York: Routledge.
- Thomas, Helen 1997. Dancing: Representation and Difference. *Cultural Methodologies*. Edited by Jim McGuigan. London: Sage.
- Thomas, Helen & Nicola Miller 1997. Ballroom Blitz. *Dance in the City*. Edited by Helen Thomas. Basingstoke: Macmillan Press.
- Thomson, Rosemarie Garland 1997. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Tuana, Nancy 1996. Fleshing Gender, Sexing the Body: Refiguring the Sex/Gender Distinction. *The Southern Journal of Philosophy* Vol. 35, Supplement.
- Tuana, Nancy 2001. Material Locations: An Interactionist Alternative to Realism/Social Constructivism. *Engendering Rationalities*. Edited by Sandra Morgen & Nancy Tuana. New York: SUNY Press.
- Visweswaran, Kamala 1994. *Fictions of Feminist Ethnography*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Waterman, Christopher Alan 1990. *Jūjū: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Williams, Drid 1982. Semasiology: A Semantic Anthropological View of Human Movements and

Actions. *Semantic Anthropology*. A.S.A. Monograph 22. Edited by David Parkin. London: Academic Press.

Youngerman, Suzanne 1975. Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach. *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 7: 116-133.

JÄYHÄ, NORMAALI JA VAPAUTUNUT

Vammaisen ruumis pyörätuolitanssijan puheessa

Liikunta & Tiede 6/2000: 48-56.

TIIIVISTELMÄ

Artikkelin aiheena on tanssiurheilijan vammaisidentiteetti, jota läbestyn ruumiille annettujen merkitysten kautta. Tutkin sitä, kuinka kilpatanssia harrastavan pyörätuolia käyttävän naisen vammaisidentiteetti muodostuu hänen omaa ruumistaan koskevassa puheessa. Aineistona on pyörätuolia käyttävän Maija Ylisen kanssa vuonna 1998 tekemäni haastattelu. Ylinen antoi haastattelussa omalle ruumiilleen useita merkityksiä, joista keskityn kolmeen. Nämä ovat jäyhyä, normaali ja vapautunut. Tarkastelen Ylisen käyttämiä sanoja vammaisidentiteetin representaatioina valkoisen etnisyyden, heteroseksuaalisuuden ja pyörätuolin käyttämisen konteksteissa. Koska Ylinen esiintyi sekä marginalisoitujen vähemmistöjen että etuoikeutettujen ryhmien edustajana, käytän hänen identiteettiensä jäsentämiseen käsitteitä passing ja coming out. Haastattelussa vammaisuus muodostui eri tavalla riippuen siitä, pubiuko Ylinen nimenomaan heteroseksuaalina, suomalaisena vai pyörätuolia käyttävänä naisena, jolla oli kokemuksia vammaiskielteisestä ympäristöstä. Haastattelussa valkoinen etnisyys rakentui väivihkaa kansallisia erityispiirteitä ja seksuaalisuutta käsiteltäessä.

Asiasanat: pyörätuolikipatanssi, vammaisidentiteetti, ruumis

ABSTRACT:

STIFF, NORMAL AND RELEASED

The disabled body in the speech of a wheelchair dancer

This article looks at physical disability in competitive ballroom dancing. I examine the disabled body as it was talked about in an interview I made with Maija Ylinen, a wheelchair dancer, in December of 1998. During this interview, Ylinen named her body in a variety of ways. The definitions I focus on are stiff, normal and released. I analyse these words as representations of a disability identity that is gendered, ethnic, sexual and defined by the use of a wheelchair. As Ylinen identified herself with both marginalized and privileged groups, I read these three representations using the notions of passing and coming out, both of which are analytical tools currently used within disability research and feminist studies.

Keywords: competitive ballroom dancing, disability identity, body, passing, coming out

JOHDANTO

Vammaisen naistanssijan puhe on harvoin avattu ikkuna tanssiin. Vaikka ruumis ja identiteetti ovat olleet keskeisiä käsitteitä 1990-luvun kulttuuritutkimuksessa, vammaisten naistanssijoiden omaa ruumistaan koskeva tieto on jätetty huomiotta sekä liikuntatieteissä että naistutkimuksessa. Ruumista käsittelevä puhe on yksi väylä tanssiurheilijan vammaisidentiteettiin. Minkälaisia merkityksiä vammaisen ruumis saa yhden kilpatanssia harrastavan naisen puheessa? Kuinka muodostuu pyörätuolitanssijan vammaisidentiteetti hänen omaa ruumistaan koskevissa sanoissa?

Aineistona on teemahaastattelu, jonka tein joulukuussa 1998 Turun Erityisliikunta -nimisessä yhdistyksessä tanssivan Maija Ylisen kanssa. Analyysini on

kolmen haastattelun aikana käytetyn sanan lähiluenta. Valitsemani sanat – jäyhä, normaali ja vapautunut – ovat sellaisia ruumiin määrittäjiä, jotka voivat saada vähemmistökuultuuriin edustajan lausumina eri merkityksiä kuin valtaväestöön samastuvan henkilön suusta kuuluina.¹

Ylisen ääni kuuluu artikkelissani suorina sitaatteina vain harvoin, mikä palvelee sekä haastateltavaa että lukijoita. Haastattelulainauksiin painottuva analyysi etenee vaivalloisemmin kuin sellainen teksti, joka rakentuu muutamien tarkasti valittujen sitaattien varaan. Vaikka kulttuurisen vammaistutkimuksen yhtenä tarkoituksena onkin äänen antaminen vähemmistön edustajille, tutkijan ei kuulu väistää analyttikon tehtävää piiloutumalla haastateltavien sanojen taakse.

Tutkin fyysistä vammaisuutta identiteettinä, jota määrittävät sukupuoli, etnisyys, seksuaalisuus ja pyörätuolin käyttäminen. Luen aineistoa kahden sellaisen käsitteen valossa, jotka ovat ajankohtaisia feministiseen ja vammaisliikkeeseen sitoutuneiden identiteettiteoreetikoiden teksteissä. Nämä käsitteet ovat *passing* ja *coming out*. Teoreettisena viitekehyksenä käytän feminististä performatiivisuusteoriaa.

NÄKÖKULMIA VAMMAISEKSI NAISEKSI IDENTIFIOITUMISEEN

Performatiivisuusteoria² tarjoaa vammaistutkimuksen kentällä ajankohtaisen näkökulman identiteetin muodostumiseen puheessa. Haastateltavan vammaisidentiteetit ovat olemassa sellaisina, joina hän ne kertoo ja sellaisina, joina haastattelija ne kuulee ja tulkitsee. Kertominen ja kirjoittaminen ovat tekoja, jotka tuottavat identiteettejä. Pyörätuolitanssijan puheen lukeminen identiteettiä käsittelevän kirjallisuuden kontekstissa on yksi tapa antaa vammaiselle naiselle nimiä, lokeroida hänet tutkimuksen piiriin jonakin muuna kuin koehenkilönä tai potilaana.

Pyörätuolitanssin feministisessä tutkimuksessa performatiivisuus liittyy vammaisen naisruumiin nimeämiseen. Judith Butler (1993, 225) nimittää performatii-

¹ Olen haastatellut Ylistä yhteensä neljä kertaa. Tässä artikkelissa käytän kuitenkin vain ensimmäistä haastattelua, koska huomasin, että vammaisidentiteetti muodostuu moninaiseksi suppeasakin aineistossa.

² Sovellan performatiivisuusteoriaa väljästi feministifilosofi Judith Butlerin (1990 ja 1993) tekstien kautta. Butler perustaa performatiivisuuskäsitteensä muun muassa J.L.Austinin puheaktiteoriaan, freudilaiseen ja lacanilaiseen psykoanalyysiin ja Maurice Merleau-Pontyn havaitsemisen fenomenologiaan. Austin erotti toisistaan konstatiiiviset lausumat ja performatiiviset lausumat. Puheaktiteoriassa konstatiiivit ovat tosia tai epätosia kuvauksia todellisuudesta. Ne ovat toteamuksia, joilla ei ole seurauksia kuten performatiiveilla, joilla suoritetaan jokin konkreettinen teko. (Konstatiiivisten ja performatiivisten lausumien eroista Austinin puheaktiteoriassa ks. esim. Gould 1995.) En kuitenkaan tukeudu kyseiseen jakoon. Käsittelem kaikkia Ylisen lausumia representaatioina, joilla hän kertoo erilaiset identiteettinsä. Itseä koskeva puhe on aina konkreettista identiteetin todeksi tekemistä. Tosi/epätosi -akseli on irrelevantti, koska en ole kiinnostunut Ylisen sanojen totuudellisuudesta; siitä oliko hän rehellinen haastattelutilanteessa vai ei.

veiksi vakiintuneita lauseenparsia, jotka ovat autoritatiivisia mutta joiden kaikkia vaikutuksia puhujan on mahdotonta ennakoida. Ne ovat kielellistä toimintaa, jotka asettavat puhujan kielen käytön ja ajattelun konventioihin. Itsepintaisesti toistettuina ne saavat niin luonnollisen statuksen että ne alkavat vaikuttaa itsensänselviltä. Sukupuolen performatiivisuus on sitä, että sukupuoli-identiteetti on olemassa vain sitä tuottavina tekoina (ks. Butler 1990, 24-25).

Viitataan Ylisen lausumiin performatiivin sijasta representaation käsitteellä. Representaation käsitteeseen kuuluu edustamisen ajatus, joka on käyttökelpoinen oman analyysini kannalta. Representaation käsitteessä tiivistyy se, että Ylisen sanat sekä edustavat jotakin identiteettiä että tekevät sen olemassaolevaksi. Performatiivisuusteorian anti on kuitenkin siinä, että sen avulla voi päivänselviltä vaikuttaviin kokemuksiin ja sukupuoli- tai vammaisidentiteetteihin suhtautua epäilevästi. Inhimillisillä kokemuksilla ja niistä puhumisen tavoilla on usein yllättävä historia, joita yksittäisen puhujan ei tarvitse tuntea. Tämän historian takia hän sanoo paljon muutakin kuin itse tarkoittaa.

Jäljitän artikkelissani niitä ehtoja, joilla haastateltavani puhuu vammaisesta ruumiista hegemonisia diskursseja³ käyttämällä tai niitä uhmaavalla tavalla. Butlerin (1993, 226-230) mukaan performatiivisuudessa ei ole kysymys vain vallalla olevista merkityksellistämisen tavoista vaan myös vakiintuneita normeja uhkaavasta sanojen käytöstä. Butler käyttää sanaa queer esimerkkinä aikaisemmin loukkaavasta nimityksestä, jolle homoseksuaalit ja lesbot ovat antaneet uuden, positiivisen merkityksen. Anglo-amerikkalaisten vammaisaktivistien teksteissä on tapahtunut samankaltainen uuden merkityksen anto. Jotkut fyysisesti vammaiset kirjoittajat alkoivat 1980-luvulla viitata itseensä aikaisemmin loukkaavana pidetyllä sanalla rampa (*crip, cripple*; ks. Hillyer 1993, 23-26).⁴ On kuitenkin muistettava, ettei vammaiseksi naiseksi identifioituminen ole koskaan ongelmattonta ympäristöissä, joissa vammainen tai CP esiintyvät haukkumasanoina.

Vammaiseksi naistanssijaksi määrittyminen tapahtuu eri tavalla eri paikoissa, tilanteissa ja jopa eri kohdissa yhtä haastattelua. Minna Harjulan (1996, 107) mukaan vammaisuudeksi käsitetään yleensä sellaiset fyysiset tai psyykkiset omi-

³ Hegemoninen diskurssi tarkoittaa valtakäsitteitä eli vallalla olevaa tapaa käsittää jokin asia. Määrittelyn diskurssit merkitysjärjestelmiksi, joissa puhujalle muodostuu erilaisten identiteettien kirjo. Jotkut diskurssit ovat hegemonisia eli vallitsevia, toisia taas voisi luonnehtia marginaalisiksi. (Ks. Fairclough 1995, 92-96.) Diskurssin käsitteen avulla kartoitetaan usein puhujalle avoimia subjekti-positioita eli niitä rajoja, joiden puitteissa toimijuus on mahdollista. Käsitteen käyttö ei kuitenkaan estä puhujan näkemistä valintoja tekevänä toimijana. Kun toimijuus käsitetään vallan seurauksena tai tuotteena, se ei voi määräytyä deterministisesti vain tietynlaiseksi. Sääntöjen noudattaminen ja vaatimukseen vastaaminen tekevät mahdolliseksi erilaisia tapoja toimia subjektina ja neuvotella toimijuuden rajoista. (Butler 1990, 142-143.)

⁴ Samantapainen yritys on tapahtunut myös Suomessa. Vammaisten kansalaisoikeusjärjestö Kynnyks ry:n piirissä ehdotettiin 1980-luvun puolivälissä, että vammaisen-sanan sijasta käytettäisiin sanaa vaivainen vastalauseena vammaisuutta kaunistelevalle kiertoilmauksille (ks. Linnasalo 1989, 22-23).

naisuudet, jotka määrittyvät poikkeavuutena kussakin ajassa ja paikassa normaaleina pidettyihin ominaisuuksiin. Vammaisuutta pidetään rooli-odotuksista suoriutumattomuutena. Yksilöön kohdistettujen odotusten muuttuessa muuttuu myös vammaisuuden ja ei-vammaisuuden välinen raja. Haastatteluaineistoon perustuvissa tutkimuksissa vammaisuus, naiseus tai valkoisuus voidaan käsittää identiteettikategorioina, joiden muuttuvia merkityksiä tutkija pyrkii ymmärtämään.⁵ Aineistossani vammaisuuteen liitetty negatiivisuus asettuu arveluttavaan valoon. Ylisen puheessa vammaisuus merkitsee muutakin kuin rooli-odotuksista suoriutumattomuutta.

Liikuntasosiologinen vammaisidentiteettien tutkimus on keskittynyt kuvaamaan ja selittämään sitä, kuinka vammaisesta tulee urheilevan ryhmän jäsen. Yleistettävyyden puutetta on liikuntasosiologisessa vammaistutkimuksessa pidetty yhden urheilijan erityisyyteen keskittyvien tutkimusten ongelmana (ks. Williams 1994, 25). Feministisessä viitekehityksessä yleistettävyys ei ole ensisijainen päämäärä. Lähestymistapani eroaa liikuntasosiologiasta siinä, että en kuvaa enkä selitä niitä yleisiä ehtoja, joiden mukaisesti tanssiurheilijaksi sosiaalistuminen tapahtuu. En myöskään aio tarjota selitystä Ylisen käyttämille sanoille. Analyysini on feministinen tulkinta, jossa vammaisuus asettuu kolmeen erilaiseen kontekstiin. Tulkinnassani vammaisuus rakentuu eri tavoin, kun sitä tarkastellaan suhteessa etnisyyteen, seksuaalisuuteen ja sukupuoleen. Voidakseen sanoa jotain hyödyllistä vammaisuudesta, tutkija ei välttämättä tarvitse niin sanottua kattavaa otosta tutkittavasta ryhmästä. Pieni aineisto ja muutaman yksittäisen sanan lähiluenta riittävät viemään analyysin yksityisestä yleiselle tasolle.

Ne merkitykset, joita vammaisen tanssija antaa ruumiilleen tanssista puhuesaan, ovat hyvä lähtökohta sellaiselle identiteettianalyysille, joka tekee oikeutta sekä kilpatanssikulttuurin⁶ että yhden puhujan erityisyydelle. Tunnen siis tanssijan ruumiin⁷ hänen käyttämiensä sanojen kautta. Näen sanat osana laajempaa yhteyttä, nimittäin naisen ruumista ja kilpatanssia koskevia merkitysjärjestelmiä eli diskursseja. Ylisen käyttämät sanat – jäyhä, normaali ja vapautunut – ovat

⁵ Tällainen lähestymistapa on muun muassa Ruth Frankenbergin teoksessa *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness* (1993), joka keskittyy valkoisten amerikkalaisnaisten etnisyyksikäsityksiin, ja Karin Barronin teoksessa *Disability and Gender: Autonomy as an Indicator of Adulthood* (1997), joka käsittelee ruotsalaisten vammaisten naisten ja miesten suhtautumista itsenäisyyden tiellä oleviin esteisiin.

⁶ Tarkoitan kilpatanssikulttuurilla sekä pyörätuolianssia että kävelevien pystytanssia. Ylisen tanssinopettaja Päivi Leppänen ehdotti minulle kyseistä käsitteellistä erottelua (PL 15.6.1999).

⁷ Käsitän ruumiin materiaiksi, jonka ymmärrettävyyttä muovaa kieli mutta joka samalla kieltäytyy asettumasta käsitteisiin. Soili Petäjäniemi, joka on tutkinut ruumista Judith Butlerin filosofiassa, kirjoittaa: "Ruumis antaa jonkin mitan ja suunnan merkityksille sekä pitää kiinni erostaan suhteessa niihin diskursseihin, jotka pyrkivät vangitsemaan sen sanoihin" (Petäjäniemi 1997, 264). Suomessa naisten ruumiillisuuden ja identiteettien kytköksiä on feministisistä ja performatiivisuuden näkökulmasta analysoitu muun muassa Riitta Koikkalaisen toimittamassa artikkelikokoelmassa *Ruumiita!* (1996) ja Eeva Jokisen toimittamassa kokoelmassa *Ruumiin siteet* (1997).

osasia pyörätuolikipatanssijan vammaisidentiteetistä, joka on etninen, seksuaalinen ja sukupuolinen.

Pyörätuolinkäyttäjän omaa ruumistaan koskeva puhe on ikkuna tanssijan vammaisidentiteettiin, jota jäsenän käsitteiden *passing* ja *coming out* avulla. Identiteetti on jotain, joka tulee ulkoapäin eikä jotain, minkä ihminen löytää sisältään. Musiikintutkijat ovat olleet taipuvaisia väittämään, että ihmiset ottavat identiteettinsä nimenomaan musiikista. He ovat taipuvaisia mystifioimaan musiikin ja liioittelemaan sen merkitystä identiteetin muodostamisessa.⁸ Käsittelem kilpatanssimusiikkia tietynlaisen vammaisidentiteetin rakentamisen ja vahvistamisen välineenä, joka ei ole sen merkittävämpi eikä sopivampi tähän tarkoitukseen kuin esimerkiksi koristautuminen kilpailutilannetta varten (kilpailuasut, kampaukset ja meikkaus). Tanssija voi itse valita kilpailuasunsa ja kampauksensa mutta hän ei voi vaikuttaa siihen, minkälainen rumba liikuntasalin kaiuttimista alkaa kilpailutilanteessa soida.

Englanninkieliseen vammaisidentiteettiä käsittelevään tutkimukseen on vakiintunut homo- ja lesbotutkimuksesta kaksi käsitettä, *passing* ja *coming out*, joille on vaikea löytää sujuvaa suomennosta. Edellinen tarkoittaa hyväksytyksi tulemistä vammattomien joukkoon, eräänlaista ”täydestä menemistä”. Henkilöä, jolla on vamma, ei joko pidetä vammaisena tai hän ei kutsu itseään vammaiseksi. Barbara Hillyerin (1993, 136) mukaan *passing* tarkoittaa sitä, että henkilö haluaa tulla hyväksytyksi etuoikeutetun ryhmän ehdoilla mieluummin kuin vammaisena. Käsitteellä *coming out* taas viitataan siihen, että henkilö, jolla on vamma, kutsuu itseään vammaiseksi ja samastuu muihin vammaisiksi itseään kutsuviin ihmisiin. Tällaiseen ”vammaiseksi ryhtymiseen” tai vammaisena esiintymiseen kuuluu usein se, että hyväksyy oman vammaisen ruumiinsa mutta ei niitä ehtoja, joita vammaiskielteinen kulttuuri sille asettaa. Vammaisliikkeen sisällä painotetaan myönteisten vaihtoehtojen etsintää vammaisuuteen liitetyille negatiivisille merkityksille, vammaisten välisiä eroja ja strategisten koalitioiden muodostamista eri tavalla vammaisten ihmisten kanssa. Vammaisuuteen liitetyjen negatiivisten merkitysten sisäistämisestä käytetään vammaistutkimuksen piirissä käsitettä sisäistetty alistus (Shakespeare, Gillespie-Sells ja Davies 1996, 50-58 ja Hillyer 1993, 40-44).⁹

⁸ Etsiessään määritelmiä, jotka tekisivät oikeutta musiikin erityiselle luonteelle ja sen omanlaiselle osuudelle identiteettien muodostamisessa, musiikintutkijat päätyvät joskus arvottamaan musiikin muita kulttuurin osa-alueita korkeammalle. Esimerkiksi Simon Frith (1998, 273) väittää, että musiikki on aivan erityisen tärkeä osa identiteettien muodostamista, tärkeämpi kuin esimerkiksi urheilu tai muoti. Tanssiurheilijoille kilpatanssimusiikki on vain yksi osa tanssiesitystä. Tanssijoilla on usein selvä näkemys siitä, minkälainen musiikki on hyvää kilpatanssimusiikkia mutta he eivät välttämättä halua kuulla tätä musiikkia tanssilattian ulkopuolella. Ylisen tanssipari Jouni Lehtiranta (JL 27.7.1999) esimerkiksi kertoi, ettei hän kiinnitä kappaleiden sanoihin mitään huomiota harjoituksissa tai ollessaan esiintymässä.

⁹ Vammaisuuteen liitetyllä negatiivisuudella tarkoitan esimerkiksi sellaisia käsityksiä, että ”vam-

Pidän vammaisuuden hyväksymiseen ja korostamiseen viittaavaa käsitettä *coming out* ja vammaisuuden kieltämiseen viittaavaa käsitettä *passing* käyttökelpoisina työkaluina mutta suhtaudun niihin tietyin varauksin. Ne vaikuttavat vihjaavan, että naiset, joilla on jokin vaurio ruumiissaan mutta jotka eivät kutsu itseään vammaisiksi tai jotka eivät irrottaudu ns. sisäistetystä alistuksesta, ovat jollain tavalla väärässä. *Passing* ja *coming out* ovat abstraktioita, joihin ei vammaisten naisten monisyyksiä omakuvia voida mahduttaa tyhjentävästi. Olen kuitenkin päättänyt lähestyä heteroseksuaalisen ja valkoisen naisvammaisuuden performatiivista esittämistä näiden vammaistutkimuksessa ajankohtaisten käsitteiden avulla. Ne sisältävät sen oletuksen, että vammaisen naisen on mahdollista esittää vammaisuutensa eri tavalla eri tilanteissa. Oletan, että vammaisen ruumis näyttäytyy eri tavalla riippuen siitä, miten puhuja esittää seksuaalisuutensa, etnisyytensä tai sukupuolensa. Tartun aineistossani kahdenlaisiin kohtiin; olen kiinnostunut siitä, kuinka haastateltavani esittää itsensä marginaalin edustajana ja kuinka hän samastuu etuoikeutettuun valtaväestöön.

Maija Ylinen oli haastattelujankohtana 27-vuotias pyörätuolia käyttävä nainen. Hän oli harrastanut pyörätuolitanssia puolitoista vuotta Turun Erityisliikunnan Turku Team Dancers -nimisessä ryhmässä, johon kuului kuusi aktiivisesti harjoittelevaa nais- ja miestanssijasta koostuvaa kilpatanssiparia. Muut pyörätuolia käyttävät kilpatanssijat olivat miehiä. Haastattelussa ruumis esiintyi vain harvoin sanoina ”ruumis” tai ”keho”, ”jalka” tai ”käsi”. Se oli vaivihkaa läsnä tanssimiskokemuksia käsittelevissä kysymyksissä ja vastauksissa. Ylinen antoi kilpatanssia koskevassa puheessaan omalle ruumiilleen useita merkityksiä, joista keskityn artikkelissani kolmeen. Näiden vammaista ruumista määrittävien sanojen välillä vallitsee jännite, joka mahdollistaa enemmistöön ja vähemmistöön samastumisen tarkastelun. Seuraavissa analyysiluvuissa tulkiten normaaliuden, jäyhyyden ja vapautuneisuuden merkityksiä heteroseksuaalisuuden ja valkoisen etnisyyden tarjoamaa taustaa vasten.

mautuminen on pahinta, mitä ihmiselle voi tapahtua” tai että ”on aivan sama onko lapsi tyttö vai poika kunhan hän on terve”. Pääasiallisesti vammattomaksi identifioituvassa tuttavapiirissäni vammaisuus yhdistetään itsepintaisesti – usein mitä uskomattomimmilla tavoilla – kyvyttömyyteen tai ulkonäköön. Saan usein huomata, että keskustelukumppanini ei pidä minua vammaisena, koska vammaisuuteni ”ei näy päälle” tai koska ”päässäni ei ole mitään vikaa”. Tällaisiin vammaisuuskäsityksiin sisältyy se oletus, että vammaisuus on itsestäänselvästi epätoivottava ominaisuus, ei positiivinen identiteetti. Se, ettei kutsu itseään vammaiseksi, ei kuitenkaan välttämättä tarkoita sitä, että pitäisi vammaisuutta epätoivottavana ominaisuutena.

JÄYHÄ

Tanssin seksuaalisuus oli yksi Ylisen kanssa tekemäni haastattelun teemoista.¹⁰ Kotona kuunnellut rockballadit ja rumba latinalaisamerikkalaisena tanssina herättivät Ylisessä seksuaalisia tuntemuksia enemmän kuin muut hänen identiteettiään määrittävät musiikit. Hän yhdisti mielimusiikkinsa rytmin kilpatanssirumba (MY 2.55). Kysyin, millä tavalla rockballadien herättämät seksuaaliset tuntemukset erosivat kilpatanssirumban kokemisesta tanssilattialla.

Esimerkki 1

MY. Jaa ehkä no se on se tilanne on niin eri ja sit ku on kuitenkin vieraita ihmisiä siis sillai vieraita et ei olla niinku ei asuta yhdessä (naurabtaen) eikä olla sillai tekemisiä ni ehkä se, ehkä sitä on vaan ittekk semmonen jäyhempi tuol barjotuksis et niinku sen subteen. (MY 2.56.)

Ylinen luonnehti kotiin paikantuvaa seksuaalisuutta luonnollisemmaksi kuin tanssilattialla esittämänsä seksuaalisuutta (MY 2.57). Hän koki itsensä jäyhäksi tanssiessaan rumbaa harjoituksissa. On aivan ymmärrettävää, että vielä kokematon aloittelija, vasta vähän aikaa tanssinut nainen, luonnehtii omaa ruumistaan jäyhäksi. Jäyhä ei tanssivan ruumiin määrittäjänä kuitenkaan ole niin viaton sana, miltä se ensilukemalla näyttää. Väitän, että nimitessään itsensä jäyhäksi Ylinen itse asiassa meni valkoisesta suomalaisesta, etnisen valtaväestön edustajasta. Tulkitsen jäyhyyttä sellaisen vammaisidentiteetin representaationa, jota leimaa valkoinen etnisuus (*passing*).

Tanssivan ruumiin määrittäjänä sana jäyhä herättää kirjavia mielikuvia. Ensimmäkin se assosioituu ilmeettömiin tai totisiin kasvoihin. Toiseksikin se luo vaikutelman varauksellisesta, vastahakoisesta ja väkinäisestä luonteenlaadusta. Kolmanneksi se viittaa kankeaan, pingottuneeseen, joustamattomaan ja pidättyväiseen ruumiiseen. Neljänneksi se on yleinen suomalaisuutta määrittävä sana; suomalaisten kuvitellaan olevan jäyhää kansaa, joka ei toimi impulsiivisesti vaan ”ajattelee” ennen kuin puhuu.¹¹ Ylinen otti rumban ja jäyhyiden puheeksi myös kilpailutilanteista kysyessäni.

¹⁰ Muita teemoja olivat pukeutuminen, muiden tanssijoiden läsnäolo, ruumiista keskusteleminen, musiikin herättämät tunteet ja tanssin kokeminen sekä tanssiharjoituksissa että -kilpailuissa. Keskustelimme myös Ylisen mielimusiikeista, tanssia edeltävistä musiikkiin liittyvistä harrastuksista ja pyörätuolinkäyttäjän kohtaamasta vammaiskielteisyydestä tanssiravintoloissa.

¹¹ *Nyky-suomen sanakirjassa* (1990) kansan käsite esiintyy jäyhälle läheistä sukua olevien hakusanonjen, jäyheän ja jäykän yhteydessä. ”Kansa on vankkarakenteista ja jäyheää” ja ”Suomen jäykkä kansa”. Suomalaisten jäyhyys näyttäytyy näissä esimerkeissä ominaisuutena, joka palautuu ruumiinrakenteeseen tai luonteenlaatuun. Jäyhyys ei näytä olevan kansalaisten valittavissa vaan se kuuluu heidän olemukseensa. *Suomen kielen perussanakirjassa* (1990) hakusanana jäyhä määrittävöjen substantiivit olemus ja puhetapa ja hakusanana jäyhyys puolestaan adjektiivi miehinen. *Suomen murteiden sanakirjassa* (1997) hakusanalla jäyhä on useita esimerkkejä, joissa esiintyvät poika, isäntä, mies, aikamies, työmies ja tuomari. Vain yhdessä esimerkissä esiintyy äiti mutta ei sanan jäyhä määrittäjänä. Sanakirjaesimerkkien valossa vaikuttaa siltä, että Ylinen liitti itseensä suomalaisille miehille kuuluvan ominaisuuden.

Esimerkki 2

Et se, se on vähän semmonen pieni lisäpiste et jos tulee, tulee joku tämmönen rumbassa esimerkiksi et mies, mies polvistuu ja sit tulee just nää kosketukset, se ain kohahduttaa (naurahtaen) Suomes varsinkin mis ollaan niin (yskähtäen) jäyhää kansaa silla il ei ei, ei se oo niin jokapäiväst et ei sitä nää tuol kaupungil (MY 1. 74).

Nimetessään itsensä jäyhäksi Ylinen nimesi itsensä tyypilliseksi suomalaiseksi.¹² Oman ruumiin nimeämistä jäyhäksi voi pitää sitaattina kansallisesta diskursista, jossa suomalaisuuden ja muiden kansallisuuksien välinen ero muodostuu. Ylisen puheessa esiintyvä oletus suomalaisten (tanssijoiden) jäyhyydestä ei ole harvinaislaatuinen kilpatanssikulttuurissa. Huhtikuun 24. päivänä 1999 Raisiossa pidettiin latinalaistanssien SM-kilpailut, joista TV2 lähetti koosteen seuraavana päivänä. Selostaja Antero Koponen ja kommentaattori Merja Satulehto pitivät ylienergisyttä positiivisena piirteenä silloin, kun sitä esiintyy suomalaisen parin tanssissa (*Latin 99*).

Laatimassani taustatietokaavakkeessa esiintynyt sana etnisyys sai valkoisen haastateltavani epäröimään ja kysymään minulta, mitä kyseiseen kohtaan tulisi kirjoittaa. Kontekstualisoin seuraavassa jäyhyys-puheen kuitenkin juuri valkoista etnisyyttä koskeviin käsityksiin. Tämä kontekstualisointi edustaa kriittistä luentaa eikä se pyri pitäytymään vain niissä merkityksissä, joita itse puhujan voisi kuvitella liittäneen jäyhyyteen. Kulttuureissa, joissa valkoinen valtaväestö kohtaa etnisiä eroja vain satunnaisesti, ei valkoisuutta yleensä käsitetä etnisyydeksi. Valkoisuutta ei nimitä millään tavalla. (Dyer 1997, 1-2.)

Richard Dyer esittelee kirjansa *White* (1997) alussa erään kiusallisen sinnikkään stereotypian. Kyseessä on tanssimiseen liittyvä uskomus, jonka mukaan valkoinen ja musta rotu ovat olemukseltaan erilaisia. Tämän eron vuoksi valkoiset eivät pysty tanssimaan yhtä hyvin kuin mustat. (Ibid., 6-7.) Kehon kontrolloimisen kyvystä kirjoittaminen on ollut valkoisen etnisyyden rakennusväline 1700-luvun lopulta lähtien. Älyllisyyttä, edistyksellisyttä ja ruumiin kontrolloimisen kykyä alettiin tuolloin propagoida valkoisuuden erityispiirteinä. Tiedemiehet uskoivat, että ihonvärittään valkoisten ihmisten liikkeet olivat jännittyneempiä kuin ei-valkoisten liikkeet, koska he pystyivät tahdonvoimansa ja henkisytyensä avulla hallitsemaan ruumistaan muita paremmin. Käsityksiä itse-kontrollin puuttumisesta ryhdyttiin käyttämään niiden etnisten ryhmien hallitsemiseen, joita ei pidetty valkoisina. Valkoisuuden alkuperästä kerrottiin tarinoita, joissa asuinalu-

¹² Kansallinen identiteetti tuli esiin toisellakin tavalla. Esittäessäni valkoista etnisyyttä koskevan kysymyksen, haastateltavani vastasi näin: ”Mua on luultu kyl (naurahtaen) millon miksikin maa-laiseks tän värin takia ku mä oon niin tumma” (MY 1.69). Ylinen yhdisti etnisyyden kansallisuuteen. Tyypilliselle suomalaisuudelle löytyi tässä lauseessa jäyhyiden lisäksi toinenkin määrittäjä, nimittäin vaaleus. Vaikkei Ylinen ilmeisestikään ollut tottunut puhumaan valkoisesta etnisyydestä, se rakentui vaivihkaa juuri kansallisia erityispiirteitä koskevassa puheessa.

een ilmastollisilla olosuhteilla oli ratkaiseva rooli. Arjalais-kaukasialaisen myytin mukaan pohjoisilla ja lumisilla alueilla asuneista ihmisistä kehittyi ruumiinrakenteeltaan ja luonteenpiirteiltään kurinalaisia, kovia ja pingottuneita. (Ibid., 20-28.) Dyerin tutkimuksen valossa vaikuttaa siltä, että käsitys suomalaisen miehen tai naisen luonnollisesta jäyhyydestä on yksi niistä vaiivhkaisista keinoista, joilla valkoisuuden kategoriaa rakennetaan kansallisen diskurssin kautta.

Kilpatanssirumba on miehen ja naisen välisen kosiskelun ja viettelyn esitys. Kun jäyhyyttä ajatellaan suhteessa tanssimisen aistillisuuteen, jäyhyys assosioituu estyneisyyteen tai siveellisyyteen. Dyerin analyysin valossa ei ole yllättävää, että seuratanssien vakioimista¹³ ja muutoksia koskevissa kuvauksissa on käytetty kontrolloinnin ja hallinnan kieltä. A. H. Franks kirjoittaa teoksessaan *Social Dance: A Short History* (1963) siitä, kuinka afroamerikkalaisista tai latinalaisamerikkalaisista kulttuureista peräisin olevat tanssit joko kesytettiin (engl. *tame*), valjastettiin (*barness*), ylevöitettiin (*sublimate*) tai jalostettiin (*refine*) Englannissa. Vakioinnin aloittamista edeltäneiden kymmenen vuoden aikana ragtimen vastustajat kuuluivat uudenlaisessa synkopoidussa musiikissa rodullisen degeneraation mahdollisuuden. John Baxendalen (1995, 137-143) mukaan charlestonin kaltaiset ragtimen tahtiin kehitellyt tanssit merkittiin englantilaisessa lehdistössä villoiksi ja jopa terveydelle vaarallisiksi. Muotitansseja koskevassa kirjoittelussa kiteytyi 1910-30 -luvulla naisten seksuaalista vapautumista koskeva misogynistinen paniikki.

Vaikka suomalaiset tanssioppaiden laatijat omaksuivat samanhenkisen sanaston kuin englantilaiset tanssihistorioitsijat, suomalaisia tanssijoita ei lattialla ole uhannut liiallinen villiintyminen. Diplomitanssinopettaja Veikko V. Niemelä muotoili tyylin yhtenäistymisen seuraavalla tavalla kirjassaan *Nykyaikainen seuratanssi* (1968):

Vakioimisen jälkeen päästiin yhtäläiseen tyyliisuuntaan: englantilainen tanssityyli on vallannut maailman. Tosin meillä Suomessa on vielä vallalla oma kansallinen rabvaantyyli, mutta siitä sie-täisi jo päästä. Olemmehan sekä valkoiboisia, länsimaisia että lukutaitoisia. (Niemelä 1968, 9.)

Niemelän mukaan eri kieliset, maalaiset ja rotuiset ihmiset voivat ystäväystyä keskenään, jos he hallitsevat seuratanssin kielen. Hänen mielestään ”tavallinen tanssiva kansa on – Suomessa – kansallisten tottumustensa kahleissa”. (Ibid., 5.) Jos sanakirjamääritelmät auttavat asettamaan jäyhän ruumiin kansalliseen

¹³ Vakioiminen tarkoittaa tanssiin kuuluvien kuvioiden ja niiden suoritustavan määrittelemistä. Englantilaiset tanssinopettajat pitivät toukokuusta 1920 lähtien Iso-Britanniassa kokouksia, joiden tarkoituksena oli yhtenäisen seuratanssityylin luominen eli englantilaisen valssin, tangon, foxtrotin ja quickstepin vakioiminen. Ihmisten tapaa tanssia pidettiin liian moninaisena ja joitakin liikkeitä jopa kohtuuttoman mielikuvituksellisina. Vakioitujen tanssien kuviot, tempot ja suoritustekniikka määriteltiin tarkasti. (Hustwitt 1983, 13-15.) Vakiointia uudistettiin vuonna 1947 ja latinalaistanssit vakioitiin vasta 1970-luvulla. (Lehtiranta 1994, 12.) Pyörätuolitanssin kuviota ja suoritustekniikkaa ei ole vakioitu.

diskurssiin, niin tanssiopas avaa sille rassistisen kontekstin. Niemelän mielestä suomalaisten tulisi irtautua ei-valkaisuuteen, ei-länsimaisuuteen ja lukutaidottomuuteen rinnastuvasta kansallisesta rahvaantyylistä, jolla hän mielestäni viittaa joko lavatansseihin tai kansalaisille luonteenomaiseen jäyhyyteen. Kansallinen rahvaantyyli edustaa negatiivista kehittymättömyyttä, josta englantilainen tanssityyli tarjoaa pelastuksen. Niemelän omaksuman kulttuurirasistisen ja kolonialistisen kielen kontekstissa jäyhyys edustaa alhaista kehityksen astetta tai kahletta, josta suomalainen tanssija voi vapautua ihonväriinsä palautuvan oppimiskyvyn avulla. Valkoisen suomalaisen tanssijan ei tarvitse tyytyä rahvaanomaiseen kankeuteen. Väärällä tavalla itseään kontrolloiva pohjoisen asukki voi omaksua Niemelän tanssioppaasta kultivoituneen englantilaisen vartalonkäytön.¹⁴

NORMAALI

Esittäessäni kysymyksen seksuaalisesta suuntautumisesta Ylinen sanoi olevansa ”niin sanottu normaali” (MY 2.59). Vastasin toistamalla sanan normaali yllättyneeseen sävyyn, jolloin aloimme kummatkin nauraa. Seuraavaksi haastateltavani otti etäisyyttä tähän vallitsevaan heteroseksuaalisuuden käsittämisen tapaan. Hän ilmaisi kriittisyytensä käyttämäänsä sitaattia kohtaan vasta siinä vaiheessa, kun huomasi sen olevan haastattelijan mielestä luvallista, jopa toivottavaa. Jos opettaja määrittänyt tanssilattialla kontrolloivaksi ja arvioivaksi hahmoksi, niin minä otin vastaavan identiteetin haastattelutilanteessa. Reaktioni sai Ylisen korjamaan ”suoritustaan” sellaiseksi, että se miellytti minua. Mikä oli se teko, jonka hän suoritti nimetessään itsensä niin sanotuksi normaaliksi?

Sitaatissa ”niin sanottu normaali” on kolme sanaa. Partikkelin ja verbin nominaalimuodon yhdistelmä ”niin sanottu” merkitsee samaa kuin normaalina pidetty, normaalien joukkoon hyväksytyt. ”Niin sanottu” on lieventävä ilmaus, jolla puhuja ottaa etäisyyttä arvottavasti latautuneeseen sanaan ”normaali”. Sitaitin haastaminen haastattelutilanteessa ei kuitenkaan horjuttanut heteroseksuaalisuuden esittämisen asemaa kilpatanssissa. Naisen ja miehen esittämän rumban tai minkä hyvänsä tanssin itsepintainen toisto harjoituksissa, näytöksissä ja kilpailuissa luonnollistaa kilpatanssin heteroseksuaalisuuden varsin tehokkaasti.

Performatiivisuusteorian näkökulmasta luettuna normaaliksi nimeäminen on heteroseksuaalisuuden esittämistä tavalla, joka sisältää oletuksen epänormaalin,

¹⁴ Vaikka kolonialistinen sanasto on kilpatanssia käsittelevässä kirjallisuudessa vähentynyt, sitä kohtaa myös 1990-luvuilla kirjoitetuissa teksteissä. Suomen historian pro gradu -tutkielmassaan Ylisen tanssipartneri Jouni Lehtiranta kirjoittaa: ”Suomessa, tuhansien tanssilavojen maassa, useimmilla ihmisillä oli yhteiskuntaluokasta riippumatta omia tanssikokemuksia, joiden jalostamiseen tanssikoulut ja -seurat antoivat mahdollisuuden” (1994, 165).

poikkeavan, perverssin tai patologisen seksuaalisuuden olemassaolosta. Normaaliudesta puhuminen miehen ja naisen välisen suhteen yhteydessä ei ole mitenkään epätavallista. Se on toimintaa, jossa heteroseksuaalisuus näyttäytyy normatiivisena käyttäytymisenä. Kyseessä on sitaatti, joka kuuluu heteroseksistiseen diskurssiin. Tälle merkityksellistämisen traditiolle on ominaista se, että kahta eri sukupuolta edustavien ihmisten muodostamat parit nähdään itsestään-selvinä yhteiskunnan perusyksikköinä.

Ayesha Vernon (1999, 389) muistuttaa, että yhteen marginalisoituun vähemmistöön kuulumisen ei merkitse sitä, etteikö ihminen voisi samanaikaisesti kuulua johonkin etuoikeettuun ryhmään ja käyttäytyä tälle valtaväestölle tyypillisellä tavalla. Valkoinen heteroseksuaali vammaisen nainen on seksuaalisuutensa ja etnisyytensä suhteen etuoikeutetun ryhmän edustaja mutta sukupuolensa ja vammaisuutensa suhteen hän on marginalisoidun ryhmän edustaja. Hän voi joko tietoisesti tai huomaamattaan toimia tavalla, joka on heteroseksistinen tai rasistinen.

Butler (1990, 151) käyttää käsitettä heteroseksuaalinen matriisi kuvaamaan hegemonista sukupuolieron käsittämisen tapaa, toisin sanoen sukupuolieron ymmärtämistä feminiinisyyttä ilmaisevan naisen ja maskuliinisuutta ilmaisevan miehen välisenä erona. Tässä matriisissa jotkut heteroseksuaalisuuden esittämisen muodot tehdään muita luonnollisemmiksi; niin päivänselviksi, että niiden esittävyys ja historiallinen rakentuminen muuttuu näkymättömäksi. Normaaliuden voidaan ajatella edustavan sellaista toimintaa, joka ei ole ristiriidassa heteroseksuaalisessa matriisissa palkitun naiseuden kanssa. Kahdesta miehestä tai kahdesta naisesta muodostuvien parien ulossuljenta kilpatanssipuolelta¹⁵ viittaa siihen, että kilpatanssi on heteroseksistinen kulttuuri, joka vaatii tanssijoilta heteroseksuaalisuuden julkista esittämistä siten, että naistanssijat edustavat aina feminiinisyyttä ja miehet aina maskuliinisuutta. Malin Henricsonin (Hbl 13.6.99) reportaasi latinalaistanssien EM-kilpailuista tarjoaa yhden esimerkin siitä, kuinka heteroseksuaalista matriisia varjellaan kilpatanssikulttuurissa. Henricson piti kilpailun finaaliassa tanssineen suomalaisparin hyvänä puolena tanssijoiden pyrkimystä välittää perinteistä mies- ja naiskuvaa.

Vammaisia naisia ei ole kuitenkaan aina hyväksytty heteroseksuaalisina subjekteina eli toimijoina, jotka osoittavat seksuaalista halua miehiä kohtaan. Nimetessään itsensä seksuaalisessa mielessä normaaliksi Ylinen esitti itsensä etuoikeutetun ryhmän jäsenenä (*passing*) mielestäni kahdessa merkityksessä; ei vain enemmistöön kuuluvana heteroseksuaalina naisena vaan vammaisena nai-

¹⁵ Ylinen aloitti tanssiharrastuksen lavatanssipuolella *tyttöparin* kanssa mutta siirtyi kilpatanssipuolelle heinäkuussa 1998 saatuaan itselleen *poikaparin*. (MY 1.5-6.)

sena, jolla on ylipäänsä oikeus olla heteroseksuaali. Vammaisten naisten suhde heteroseksuaalisuuteen on jossain määrin erilainen kuin ei-vammaisten naisten suhde, koska heidän seksuaalisuuttaan ei ole tunnustettu eikä tunnusteta vieläkään riittävässä määrin. Haastatteluaineistoihin perustuvat tutkimukset (Lonsdale 1990, Shakespeare ym. 1996, Nosek 1996) osoittavat, että vammaisten naisten saattaa olla vaikea irrottautua vammaisuuteen liitetystä negatiivisista merkityksistä, itseinhosta ja sisäistetystä alistuksesta. Lähiomaiset, lääkärit tai ventovieraat vastaantulijat eivät aina pidä heteroseksuaalista halua fyysisesti vammaisille naisille kuuluvana itsestäänselvänä oikeutena vaan joskus jopa vaarana, jolta heitä täytyy suojella.¹⁶ Seksuaalisuudesta muodostuu tällöin identiteettiä, jota vammaisten naisten täytyy erikseen vaatia. Yvon Applebyn (1993, 266-267) mukaan vammaisia naisia saatetaan pitää täysin aseksuaalisina olentoina eli ihmisinä, joilla ei ole seksuaalisia tarpeita. Toisaalta heidän lisääntymistään saatetaan pitää uhkana valkoisen rodun puhtaudelle, tarpeettomana yhteiskunnallisena taakkana tai vaikeana lääketieteellisenä ongelmana. (Ks. Shakespeare et al. 1996, 108-109 ja Harjula 1996, 114-116.)¹⁷

Ylisen puheessa esiintyi seuraava kilpatanssikulttuuriin kuuluva erottelu. Normaalipuolella toimivat kahden kävelevän tanssijan muodostamat parit, joita Ylinen kutsui terveiksi. Pyörätuolitanssissa jokainen pari muodostuu kävelevästä pystytanssijasta ja vammaisesta, pyörätuolia käyttävästä tanssijasta. (MY 1.66, 1.76 ja 2.75.) Normaalipuolen ja pyörätuolitanssin erottelu sijoittaa Ylisen niiden joukkoon, joita ei nimetä normaaleiksi, se asettaa hänet – ehkä tahtomattaan – poikkeuksellisten puolelle. Tanssilattialla rumba merkitsee siis heteroseksuaalisen halun julkista esittämistä sellaisessa kontekstissa, jossa vammaiset ruumiit muodostavat poikkeuksen ei-vammaisesta terveeksi nimetystä normista.¹⁸

Kävelevien pystytanssia kutsutaan kilpatanssikulttuurissa normaalipuoleksi vain silloin, kun siitä puhutaan suhteessa pyörätuolitanssiin. Debra Shogan (1998, 270-271) toteaa, että vammaisuutta ei aina ole käsitetty suhteessa normaali-

¹⁶ Fyysisesti vammaisten naisten kokemuksista tuli 1990-luvulla olennainen osa angloamerikkalaista naistutkimusta. Susan Lonsdalen (1990) tutkimus naisten vammaisuuskokemuksista perustui 22 englantilaisen 19-57 vuotiaan naisen haastattelulle. Margaret A. Nosekin (1996) työryhmän tutkimus vammaisten naisten seksuaalisuudesta ja hyvinvoinnista puolestaan perustui 31 amerikkalaisen 22-69 -vuotiaan naisen haastattelulle.

¹⁷ Vammaisten seksuaalisten tarpeiden syrjinnällä on valkoisissa kulttuureissa häpeällinen historia. 1900-luvun alussa virinneen rotuhygienialiiikkeen edustajat patologisoivat varsinkin tylsämieliseksi kutsuttujen ihmisten heteroseksuaaliset käytännöt. Markku Mattilan mukaan ”miltei mikä tahansa inhimillinen ilmiö, lähtien todellisesta kehitysvammaisuudesta ja kulkien ’seksuaalisten perversioiden’ kautta aina anti- tai asosiaalisenä käytöksenä nähtyyn elämäntapaan ja rikollisuuteen asti, voitiin määritellä tylsämielisyydeksi tai sen oireeksi” (1996, 28).

¹⁸ Rumbaavasta pyörätuolinkäyttäjistä tekee poikkeuksellisen myös se, että seksuaalisesti aktiivisten vammaisten naisten representaatiot ovat perin harvinaisia. Metallisiin laitteisiin kytkeytyneitä seksikkäiksi ymmärrettyjä naisia voi nähdä lähinnä television kuntolaitemainoksissa. Niissä esiintyy aina vammaton nainen, joka käyttää laitetta vain vähän aikaa kerrallaan voidakseen esiintyä viehättävänä ilman sitä. Kuntoilun jälkeen hän piilottaa laitteen sängyn alle tai vaatekaappiin.

liuteen. Normaaliuden kategoria syntyi vasta tilastotieteilijöiden ja todennäköisyysteoreetikoiden tarpeisiin 1800-luvulla. Poikkeaminen normaalista käsitettiin ensin virheeksi ja myöhemmin keskinkertaisuudeksi, joka vaati parantelua. Normaaliuden kategoria alkoi palvella aivan tiettyä tarkoitusta. Sen avulla asiantuntijat saattoivat vertailla ihmisiä ja kategorisoida väestön niihin, jotka vaativat toimenpiteitä ja niihin, joihin niitä ei tarvinnut kohdistaa.

Ylinen teki seuraavanlaisen eron vammaisten ja ei-vammaisten naistanssijoiden välille. Hän mainitsi, että kävelevät pystytanssijat yliesiintyvät useammin kuin vammaiset tanssijat. Heti tämän sanottuaan hän kertoi itsekkin yliesiintyvänsä ajoittain, koska oli luonteeltaan ujo. Esityksestä tuli keinotekoinen, jos se oli ”väkisin tehty”. (MY 1.57 ja 1.76-78.) Yliesiintymisellä Ylinen tarkoitti liiallista yrittämistä. Oikeanlaiseen tunnelmaan pääseminen näyttäytyi tasapainoilua vaativana tehtävänä. Yliesiintyvä tanssija eläytyy niin tarmokkaasti tehtävään, että hänen uskottavuutensa kärsii. Tulkintani mukaan onnistunut tanssi merkitsi Yliselle esitystä, jossa tanssikulttuurin säännöistä on tullut tanssijan oma luonto ja jossa tanssija ilmaisee sisintään. Ylinen käytti yliesiintymisen käsitettä kuvaamaan tilannetta, jossa tanssijan sisin on erilainen kuin esityksen vaatima identiteetti. Yliesiintyminen oli tanssin onnistumista uhkaava tekijä.

Sisäistyneen tanssin vaatimus kuuluu kiinteästi kilpatanssikulttuuriin. Latinalaistanssien SM-kilpailujen TV-kommentaattorina toiminut Merja Satulehto kiitti huhtikuussa 1999 erästä finalistiparia siitä, että heidän liikkeensä tulivat ”sisältöpäin” (*Latin 99*). Pidän sisäistämistä painottavaa tanssikäsitystä rinnasteisena heteroseksuaalisuuden konventionaaliselle käsittämiseksi. Butler (1990, 136-141) kirjoittaa, että drag-esityksessä esiintyjän ruumiinrakenne (*sex*), esiintyjän oma sukupuoli-identiteetti (*gender*) ja roolihahmon sukupuoli-identiteetti eivät yleensä vastaa toisiaan. Tällä tavalla naiseksi pukeutuvien homoseksuaalien miesten näytös tekee näkyväksi sukupuolen esittävyuden ja sen, että sukupuoli-identiteetissä ei ole kysymys sisimmän ja ilmaisun välisestä syy-seuraus -suhteesta. Sisimmän ja ilmaisun välinen vastaavuussuhde on heteroseksuaaliselle matriisille leimallinen luonnollistettu sääntö. Niitä, jotka eivät onnistu tekemään tästä säännöstä omaa luontoaan, rangaistaan luokittelemalla heidät poikkeaviksi.

Sisäistämistä vaativassa tanssikulttuurissa ne tanssijat, joiden ilmaisu jää ulko-opetelluksi suorittamiseksi, luokitellaan puolestaan vähemmän taitaviksi kuin ne, joiden ajatellaan ilmaisevan sisintään. Kun tanssi käsitetään sisäisen ilmaisuna, jäyhäksi tai ujoksi identifioituvan tanssijan voi olla vaikea pitää omaa esitystään uskottavana kilpatanssilattialla. Vaikuttaa siltä, että kansallinen diskurssi ei ainakaan jäyhyys-puheen muodossa tuota autoritatiivista asemaa kilpatanssikulttuurissa mutta heteroseksistinen diskurssi sen sijaan tuottaa.

Ylisen mukaan pyörätuolin käyttäjien täytyi tehdä käveleviä tanssijoita enemmän ajatustyötä, jotta liikkeet olisivat näyttäviä ja jotta tanssiesitys onnistuisi (MY 2.75-76). Ylinen käytti liikkeen tarkkaa ajattelemista ja yliesiintymistä vammaisten ja ei-vammaisten naistanssijoiden välisten erojen merkkeinä. Yliesiintyminen näyttäytyi kuitenkin asiana, joka saattoi sekä yhdistää että erottaa pyörätuolia käyttäviä ja käveleviä naisia, koska Ylinen liitti sen myös itseensä. Yhdessä lauseessa muodostettu vammaisten ja ei-vammaisten naisten välinen ero purkautui seuraavassa hetkessä.

VAPAUTUNUT

Kilpatanssikulttuuriin kuuluva erottelu normaalipuoleen ja pyörätuolitanssiin jakaa tanssijat normaaleihin ja poikkeuksellisiin. Vaikka erottelu esiintyi Ylisen puheessa, hänen tapansa puhua itsestään vammaisten syrjinnästä tietoisena vammaisena naisena ei tapahtunut tähän dikotomiseen erotteluun mukautumalla. Ylisen tavalle rakentaa poliittista vammaisidentiteettiä oli olennaista tanssijoihin – vammaisista miehistä ja ei-vammaisista naisista muodostuvaan ryhmään – kuuluminen.

Esimerkki 3

Niin joo kyl täytyy tietää niinku et mihin mennään et ei mekään et jos me läbetään tiimin kans jobonkin vähän julblimaan ni kyl meil on, meil on se yks tai kaks paikkaa et mihin voidaan mennä. Et joskus, joskus on sellastaki et on niinku luiska tehty kyl oven ulkopuolel mut sit ei oo invavessaa sisällä (naurabdus) et se on niinku i-iban sama sit et sinne ei kannata mennä niinku ollenkaan et tota. Kyl sitä paljon, paljon törmää sellasiin. (MY 2.87.)

Et siel sit saa murbaavii katseita (naurabdus) ihmisiltä et jos kantapäät vähä – paukkuu siel pyörätuoli kantapäille. Mut kyl mä niinku tän meidän tanssipurukan kans ni se on, me ollaan sillai nivouduttu yhteen et, et ollaan kyl niinku barjotusten ulkopuolellaki ollaan kavereita ja sillai. (MY 1.88.)

Julkisten paikkojen vammaisille tarjoamat identiteetit eivät näyttäneet aina samoina kuin ne identiteetit, joita Ylinen tanssiryhmän jäsenenä oli halukas ottamaan. Vammaiseen vähemmistöön identifioitumiseen kuuluikin vaihkeaisia tyytymättömyyden ilmauksia. Ylinen mainitsi, että tanssiravintolassa vammaisesta saattoi muodostua murhaavien katseiden kohde. Hän vastusti sekä vammaisten asiakkaiden kohtaamaa ajattelemattomuutta että ei-vammaisten asiakkaiden vihamielistä katsetta oman tanssiryhmänsä jäsenenä. Hän ei esittänyt vammaisten asiakkaiden marginalisointia koskevia huomautuksia kaikista ei-vammaisista erottautumalla vaan tanssiryhmän tarjoaman vammaisten ja ei-vammaisten muodostaman koalition yhtenä osapuolena. Ylinen piti helpottavana sitä, että tanssiryhmän jäsenenä vammaisuus ei merkinnyt erilaisuutta tai erikoisuutta vaan sitä, ettei erottunut muista (ks. MY 2.24-28).

Esimerkki 4

HV. Eli tää – muiden läsnäolo ilmeisesti vaikuttaa aika paljon sun liikehtimiseen siellä?

MY. Joo kyl mä niinku barjotuksis mä buomaan sen et mä, mä niinku vapaudun täysin sillai et mä vedän siel ihan niinku täysillä sen barjotuksen mut sit just kotona jos on niinku sukulaisiä tai muita ni kyl – emmä tää mitään kilpatanssii kyl vetele (naurabtaen) niinku edes leikilläni et se on kyl, ehkä mä otan niin tosissani ton barjottelun – se, se on sitä ja kotona ollaan ihan niinku kotona ollaan (naurabtaen).

HV. Just eli sä et esiinny kotona.

MY. En, en kyllä. Kyl mun mieheni on – boittaa sen puolen (naurabtus). Hän on paljon vapautuneempi ja paljon sosiaalisempi kun minä, muutenkin. Ste, tota ehkä se oli mul yks syy mennä mukaan tähän pyörätuolitanssiin et mä pääsen vähän irrottelemaan. Tai sillai niinku mua joskus häiriny i-itessäni se, ku mä oon niin ollu semmonen sulkeutunu ja epäsosiaalinen ni mä balusin johonkin ihmisten joukkoon vähän. Ja on tehny tosi hyvää sillai et kyl mä oon muuttunu, buomaan itekki sen. Et ei, ei oo semmost enää ku joskus. – Kai se tekee hyvää kenel tabansa. (MY 1.71-72.)

Ylinen luonnehti itseään vapautuneeksi vastauksena kysymykseen, jossa viittasin toisiin Turku Team Dancersin tanssijoihin. Ylisen vapautuneisuuden kokemus oli sidoksissa tunteeseen siitä, että tanssijat olivat nivoutuneet toisiinsa kiinni. Hän vertasi kilpailutilanteita ”Kauniit ja rohkeat” –televisiosarjaan (MY 1.99). Tässä vertauksessa Turku Team Dancersin jäsenet muodostavat Forresterin perheeseen rinnastuvan yhteisön. Kilpatanssijoukkue on kuin muodin maailmassa toimiva, varakas ja valkoinen Forresterin perhe, joka pitää puoliaan muita perheitä/joukkueita vastaan.

Tulkitsen vapautuneisuutta tietoisesti hankittuun ulospäinsuuntautuneeseen vammaisidentiteettiin kuuluvana ruumiin määrittäjänä. Ylinen muodosti itselleen tällaisen vammaisidentiteetin käyttämällä merkityssysteemiä, jonka nimeän emansipatoriseksi diskurssiksi. Tässä diskurssissa hänen ruumiinsa ei ollut aloittelijuuden eikä kansallisten erityispiirteiden sitoma. Ylinen ei tässä haastattelun kohdassa esiintynyt myöskään normaaliuden rajoja asettavana valtaväestön edustajana. Nimeämällä vammaisen ruumiin vapautuneeksi hän haastoi sen varsin yleisen käsityksen, että alaraajojen halvaus merkitsee suoriutumattomuutta. Ylinen oli siirtynyt keppien käytöstä pyörätuoliin vähän ennen tanssiharrastuksen aloittamista voidakseen liikkua helpommin. Hän sanoi käyttävänsä keppejä edelleen mennessään sellaisiin paikkoihin, joihin ei pääse pyörätuolilla. (MY 2.70-73.)

Tulkitsen Ylisen vapautuneisuutta *coming out* -identiteetin representaationa. Pyörätuolitanssi on marginaalinen tanssikulttuuri. Ylisen ryhtyminen pyörätuolitanssijaksi ja vapautuneisuuden kokemus on luettavissa vähemmistöön samastumisen tapana, johon liittyy vammaisen ruumiin myönteinen nimeäminen. Marja Kaskisaari (1995, 49-51) kutsuu lesbojen ja biseksuaalien naisten *coming out* -kertomuksia juuri nimeämisen tarinoiksi. Ne käsittelevät uuteen yhteisöön astumista ja liikettä pois päin heteroseksuaalisesta normista. Keppien käytöstä pyörätuolin käyttöön siirtyneen Ylisen nimeämisen tarinaa puolestaan leimaa

etäisyyden ottaminen kävelemisen normiin.¹⁹ Margaret A. Nosekin (1996, 24) haastatteluaineistoon perustuvassa tutkimuksessa kävi ilmi, että fyysisesti vammaisia naisia painostetaan usein selviytymään ilman suurikokoisia ja näkyviä vammaisuutta symboloivia apuvälineitä (ks. myös Hillyer 1993, 35-36). Ryhtyesään tanssijaksi Ylinen yhdisti valitsemansa isokokoisen proteesin perinteisiin, kävelevien kilpatanssiin kuuluviin naiseuden esittämistä koskeviin konventioihin.

Tanssilattialla Ylisen voi ajatella sitoutuvan noudattamaan tanssiurheilun sääntöjä, vaikkei pyörätuolikipatanssin kuvioita olekaan vakioitu. Yksi näistä säännöistä on se, että paritanssin on perustuttava miehen viennille ja naisen seuraamiselle. Vienti- ja seuraamisasemia voi pitää sukupuolten välisen hierarkisen valtasuhteen vahvistajina, mutta tällainen analyysi ei kerro vielä mitään tanssivan naisen nautinnosta. Ylisen vapautuneisuuden kokemus viittaa siihen suuntaan, ettei seuraamisasemassa ole kysymys pelkästään miehen dominointiin alistumisesta. Viennille ja seuraamiselle perustuva työnjako on monimerkityksinen tapahtuma, jota olisi syytä tutkia aikaisempaa tarkemmin.

Mark Hustwittin (1983, 13-15) mukaan vakioimisena alkanut seurataanssin kontrolloiminen ja aistillisuuden kodifioiminen ovat huipentuneet kilpailuissa. Kilpailuihin valmistautuvat tanssijat tavoittelevat improvisointivalmiuksien sijasta sulavaa ja yhteensopivaa suoritusta. John Baxendale (1995, 146-147) sitä vastoin huomauttaa, että esimerkiksi ensimmäisen maailmansodan jälkeen ragtime-musiikkiin kiteytyi taloudellisesti itsenäisten englantilaisnaisten aikaisempaa estottomampi julkinen esiintyminen. Ylisen haastattelun valossa vaikuttaa siltä, että kilpatanssimusiikkiin voi 1990-luvulla liittyä vastaavanlaisia merkityksiä. Se antaa pyörätuolia käyttäville Turussa asuville naisille mahdollisuuden sellaiseen julkiseen rooliin ja sellaisiin myönteisiin tanssikokemuksiin, joita heillä ei vielä 1980-luvulla ollut. Turku Team Dancersin näytös helmikuussa 1999 ei ollut ensimmäinen kerta, kun Turussa esitettiin pyörätuolitanssia. Näytös oli kuitenkin uutta minulle. Se oli vammaiskulttuuria, josta en ollut edes tietoinen ennen Ylisen haastattelua.

¹⁹ Tulkitsen Ylisen vapautuneen tanssilattialla myös vammaisen stereotyyppisestä roolista: voivotelun kohteena, autettavana ja erikoistapauksena esiintymisestä. Ylinen kertoi nimittäin kohtaavansa kadulla liikkueensa joskus liian innokkaita auttajia, jotka eivät huomaa kuunnella, mitä itse pyörätuolin käyttäjä pyytää heiltä. Säälittelyn kohteeksi joutuminen oli niinkään tuttua hänelle. (Ks. MY 2.28-29 ja 2.83.)

YHTEENVETO JA POHDINTA

Tässä artikkelissa olen tulkinnut normaaliutta, jäyhyyttä ja vapautuneisuutta sekä valtdiskursseja tukevinä että niitä haastavina vammaisen ruumiin määrittäjinä. Olen keskeyttänyt Ylisen puheen jo yhden haastattelun jälkeen ja etsinyt väliintulolleni oikeutusta siitä lähtien kun sain tilaisuuden haastatella häntä. Valistavan väliintulon ajatus sisältyi pyrkimykseen kartoittaa ja teoretisoida vammaisten naisten toimijuutta kulttuurissa, jossa on vammaisvihamielisiä ja seksistisiä piirteitä. Huomasin kuitenkin pian, ettei joihinkin marginalisoituihin ryhmiin kuuluminen merkitse sitä, etteikö haastateltava voisi puhua myös tietyistä etuoikeutetuista positioista käsin. Vaikka kilpatanssikulttuuri lokeroi pyörätuolinkäyttäjän niihin, jotka eivät tanssi normaalipuolella, Ylinen käytti normaaliuden käsitettä omasta heteroseksuaalisuudesta puhuessaan.

Puoli vuotta haastattelun jälkeen annoin artikkelin käsikirjoituksen Ylisen luettavaksi. Olin valmistautunut kuulemaan kärkevää kritiikkiä performatiivisuusteorian näkökulmasta tekemääni tulkintaa kohtaan. Olinhan takertunut kolmeen haastattelun aikana lausuttuun sanaan antamatta Yliselle tilaisuutta tarkentaa niiden merkitystä itselleen. Lisäksi olin antanut hänelle täysin vieraiden henkilöiden tutustua puheeseen musiikkitieteen jatkotutkintoseminaarissa. Halusin siis antaa viimeisen sanan haastateltavalle. Ylisen mielestä teksti oli hyvin kirjoitettu ja osuva. Hänen kilpatanssia ja tanssimusiikkia koskevat käsityksensä olivat puolessa vuodessa kuitenkin muuttuneet. Ylisen mukaan hänen sanoistaan huomasi sen, että haastatteluajankohtana hän oli tanssinut kilpatanssipuolella vasta vähän aikaa. (Suullinen palaute 18.6.1999.)

Ylisen omalle ruumiilleen antamat merkitykset representoivat useita keskenään erilaisia identiteettejä. Ensimmäisessä haastattelukatkelmassa (esimerkki 1), jossa Ylinen liitti jäyhyiden itseensä, hän esiintyi tanssia haaittavaan ominaisuuden piinaamana aloittelijana ja tyypillisenä pidettynä suomalaisena, valkoisen valtaväestön edustajana. Toisessa katkelmassa (esimerkki 2), jossa hän liitti jäyhyiden suomalaisiin, hän esiintyi tuomaristoa ja yleisöä kohahduttavana tanssijana. Tässä haastattelun kohdassa Ylinen esiintyi naisena, jota suomalainen jäyhyys ei (enää) rasita. Hän esitti itsensä pikemminkin poikkeuksena kuin enemmistön edustajana, tyypillisenä suomalaisena.

Ylisen samastuminen etuoikeutettuun valtaväestöön ja siitä erottautuminen toteutuivat heteroseksuaalisuutta ja suomalaisuutta koskevinä normatiivisina lauseenparsina. Valkoiseksi identifioituminen tapahtui vaivihkaa kansallisen ominaisuuden nimeämisen kautta. Kauniit ja rohkeat –vertauksen kautta valkoisuuden esittäminen tarkentui varakkaan ja kilpakumppaneita vastaan juonivan, muodista tietoisien perheen esittämiseksi. Vähemmistön edustajana Ylinen esiintyi

vammaisten syrjinnästä tietoisena, marginaalia edustavana ravintola-asiakkaana (esimerkki 3). Yleisöä kohahduttava kilpatanssija, joka esittää seksuaalisesti haluttavaa ja miehen kosiskeltavana olevaa naista, lukeutuu sellaisiin vammaisuuden representaatioihin, jotka eivät ole kovinkaan runsaslukuisia suomalaisessa liikuntakulttuurissa. Vaikka kilpatanssikulttuuri asetti Ylisen poikkeavien joukkoon, hän puhui itsestään kotiin ja kadulle paikantuneista rooleista vapautuneena tanssijana (esimerkki 4). Ylisen vapautuneisuuden kokemus oli yhteydessä ryhmään nivoutumisen kokemukseen; tunteeseen siitä, että hän kuului ryhmään, jossa hän ei erottunut vammaisuuden vuoksi.

Ylisen haastattelussa pyörätuolitanssijuus esittäytyi keinona muuttaa omaa persoonallisuutta aikaisempaa sosiaalisemmaksi. Kilpailut ja harjoitukset näytettyivät tilanteina, joissa fyysinen vammaisuus ei merkinnyt rooli-odotuksista suoriutumattomuutta, joissa ujoudesta oli pelkkää haittaa ja joissa jokaisen oli oltava kaunis ja rohkea. Tanssilattialla suoritetuilta eleiltä Ylinen kuitenkin eväsi kotona suoritetuille eleille kuuluvan luonnollisen statuksen. Esittämisen sijoittaminen kodin sijasta sen ulkopuolelle on yksi tapa kertoa, että kotona on vaivatonta olla ja että tanssilattialle paikantuva identiteetti on uusi. Ylisen kuvaama yliesiintymisen riski on hyvä esimerkki siitä, ettei kilpatanssiin kuuluvien etnisten, seksuaalisten tai sukupuoli-identiteettien esittämisessä ole kysymys jonkin pysyvän sisäisen ominaisuuden ilmaisemisesta. Naispuolisuus tai heteroseksuaalisuus ei merkitse sitä, että naiseuden tai heteroseksuaalisuuden esitys olisi automaattisesti uskottava tanssilattialla. Tanssi muuttuu luonnolliseksi tuomareiden ja muiden tanssijoiden silmissä vasta toiston tuloksena.

Passing ja *coming out* osoittautuivat käyttökelpoisiksi käsitteiksi, koska ne mahdollistivat vammaisidentiteetin moniulotteisuuden analyysin. Vammaisidentiteetti on aina seksuaalinen, etninen ja sukupuolinen eikä marginaaliin kuuluminen koskaan ole totaalista. Heteroseksuaalina vammaisena naisena Ylinen puhui toisenlaisesta positiosta kuin puhuessaan valkoisena vammaisena naisena tai pyörätuolia käyttävänä tanssijana, jolla oli kokemuksia vammaiskielteisestä ympäristöstä. Vammaisuus sai Ylisen puheessa erilaisia merkityksiä riippuen siitä, puhuiko hän nimenomaan heteroseksuaalina vai nimenomaan pyörätuolia käyttävänä naisena. Ylisen käyttämien sanojen lähiluku osoittaa, että yhden puhujan erityisyyteen keskittyvän analyysin ongelma ei ole yleistettävyyden puute. Analyysi siirtyy yksityisestä yleiselle tasolle silloin, kun se keskittyy haastattelussa käytettyjen sanojen kulttuuriseen kontekstiin.

Tarkastelin jäyhyyttä osana valkoisuutta tuottavaa kansallista valtakurssia, normaaliutta osana heteroseksuaalisuuden konventionaalista käsittämistä ja vapautuneisuutta vammaispoliittisen emansipaation representaationa. Olisin voinut tyytyä vain yhteen representaatioon ja esittää siitä useita keskenään ris-

tiriitaisia tulkintoja. Pelkästään jäyhyyttä olisi nimittäin ollut kiinnostavaa lukea vielä tarkemmin niin etnisyyden, seksuaalisuuden kuin pyörätuolin käyttämisenkin konteksteissa. Toisaalta olisin voinut kuvata useita kiehtoviksi kokemiani aineistokohtia omin sanoin ja päteä lyhyesti asioiden yhdistelyn suhteen.

Koska tarkoitukseni ei ollut sommitella sankaritarinaa, vammaisen urheilijaruumis ei tekstissäni esittäytynyt ainoastaan mairittelevassa valossa. Kriittisyteni ei normaaliutta koskevassa luvussa kuitenkaan suuntautunut Yliseen henkilönä vaan diskurssiin. Jäyhydestä kirjoittaessani en sijoittanut ongelmaa vammaiseen ruumiiseen vaan normatiiviseen suomalaisuuden käsittämisen tapaan. Vammaispoliittisen taustani ja *coming out* -käsitteeseen liittämäni positiivisuuden – sen marginalisoitua ruumista vahvistavan merkityksen – takia Ylisen puhe esittäytyi autoritatiivisena nimenomaan vapautuneisuutta käsittelevässä luvussa.

Nyt huomaa valinneeni tarkastelun keskiöön sellaisia sanoja, joita analysoidessa teoreettinen viitekehyseni ei osoittautunut mitenkään riittämättömäksi. Feministisen performatiivisuusteorian heikkouksiin etsiytyminen pyörätuolitanssia koskevan aineiston kautta vaatiikin puheeseen rajoittuvan analyysin lisäksi tanssijan ruumiinkieleen keskittyvää lähilukua.

LÄHDELUETTELO

- Appleby, Yvon 1993. Disability and 'Compulsory Heterosexuality'. Teoksessa *Heterosexuality: A Feminism & Psychology Reader*. Toim. Sue Wilkinson ja Celia Kitzinger. London: Sage.
- Barron, Karin 1997. *Disability and Gender. Autonomy as an Indicator of Adulthood*. Acta Universitatis Upsaliensis. Comprehensive Summaries of Uppsala Dissertations from the faculty of Social Sciences 64.
- Baxendale, John 1995. '...into another kind of life in which anything might happen...' Popular music and late modernity, 1910-1930. *Popular Music* 2: 137-154.
- Butler, Judith 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Butler, Judith 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge.
- Dyer, Richard 1997. *White*. London & New York: Routledge.
- Fairclough, Norman 1995. *Critical discourse analysis: the critical study of language*. London & New York: Longman.
- Frankenberg, Ruth 1993. *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*. London: Routledge.
- Franks, A.H. 1963. *Social Dance: A Short History*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Frith, Simon 1998. *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Gould, Timothy 1995. The Unhappy Performative. Teoksessa *Performativity and Performance*. Toim. Andrew Parker ja Eve Kosofsky Sedgwick. New York & London: Routledge.
- Harjula, Minna 1996. Hyvät, pahat ja kelvolliset. Vammaisuus suomalaisessa yhteiskunnassa 1800-luvun lopulta 1930-luvun lopulle. Teoksessa *Kuokkavieraiden pidot. Historian marginaalista marginaalibistoriaan*. Toim. Jarmo Peltola ja Pirjo Markkola. Tampere: Vastapaino.
- Henricson, Malin 1999. Cutlers från silver till guld. *Hufvudstadsbladet* 13.6.1999.
- Hillyer, Barbara 1993. *Feminism and Disability*. Norman & London: University of Oklahoma Press.
- Hustwitt, Mark 1983. 'Caught in a whirlpool of aching sound': the production of dance music in Britain in the 1920s. *Popular Music* 3: 7-31.
- Jokinen, Eeva (toim.) 1997. *Ruumiin siteet. Tekstejä eroista, järjestyksistä ja sukupuolesta*. Tampere:

- Vastapaino.
- Kaskisaari, Marja 1995. *Lesbokirja. Vieras, minä ja moderni*. Tampere: Vastapaino.
- Koikkalainen, Riitta (toim.) 1997. *Ruumiita! Ruumiista, ruumiillisuudesta, kehosta, kehollisuudesta*. JYY julkaisusarja n:o 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta.
- Lehtiranta, Jouni 1994. *Seuratanssista tanssiurheiluksi. Suomalaisen amatöörikilpatanssin kehitys 1968-1979*. Suomen historian pro gradu –tutkielma, Turun yliopisto.
- Linnasalo, Arja-Liisa 1989. *Vaivainen vaihtoehto*. Helsinki: Kynnys ry.
- Lonsdale, Susan 1990. *Women and Disability: The Experience of Physical Disability among Women*. Basingstoke: Macmillan.
- Markkula, Matti 1996. Suomalaisten lääkärien suhtautuminen rotuhygieniaan ennen ensimmäistä maailmansotaa. Teoksessa *Rasismi tieteessä ja politiikassa – aate- ja oppihistoriallisia esseitä*. Toim. Jouko Jokisalo. Helsinki: Edita.
- Niemelä, Veikko V. 1968. *Nykyaikainen seurataksi ja Maaailman tanssiohjelma I.C.B.D.* Helsinki: Fazer.
- Nosek, Margaret A. 1996. Wellness Among Women with Physical Disabilities. Teoksessa *Women with Physical Disabilities: Achieving and Maintaining Health and Well-Being*. Toim. Danuta M. Krotoski, Margaret A. Nosek ja Margaret A. Turk. Baltimore: Paul H. Brookes.
- Petäjäniemi, Soili 1997. Judith Butler ja ruumiin poliittinen fenomenologia. Teoksessa *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter ja Kirsi Saarikangas. Tampere: Gaudeamus.
- Shakespeare, Tom, Gillespie-Sells, Kath & Davies, Dominic 1996. *The Sexual Politics of Disability: Untold Desires*. London & New York: Cassell.
- Shogan, Debra 1998. The Social Construction of Disability: The Impact of Statistics and Technology. *Adapted Physical Activity Quarterly* 15: 269-277.
- Vernon, Ayesha 1999. The Dialectics of Multiple Identities and the Disabled People's Movement. *Disability & Society* 3: 385-398.
- Williams, Trevor 1994. Disability Sport Socialization and Identity Construction. *Adapted Physical Activity Quarterly* 11:14-31.

TV-ohjelma

Latin 99. Latinalaistanssien SM-kilpailut. TV2, lähetyspäivä 25.4.1999.

Nauhoitetut haastattelut

JL 27.7.1999, Jouni Lehtiranta. Hanna Väätäisen hallussa.
PL 15.6.1999, Päivi Leppänen. Hanna Väätäisen hallussa.
MY 11.12.1998, Maija Ylinen. Hanna Väätäisen hallussa.

Suullinen palaute

Maija Ylinen 18.6.1999.

SUKUPUOLEN ESITYS TANGOSSA JA RUMBASSA

Musiikki 3-4/2000: 159-185.

Kilpatanssia, jossa pari muodostuu kävelevästä tanssijasta (nk. *pystyanssija*) ja pyörätuolia käyttävästä tanssijasta, kutsutaan pyörätuolikipatanssiksi tai combi-tanssiksi. Naisesta ja miehestä muodostuvan tanssiparin ohjelmiston muodostavat viisi vakio- ja viisi latinalaistanssia. Ruumiin esittäminen sukupuolisenä on keskeinen osa tanssimusiikin tulkintaa kilpatanssilattialla. Latinalaistansseihin kuuluvaa rumbaa ja vakiotansseihin luettavaa tangoa voi muiden kilpatanssien tapaan lukea sukupuolierojen representaatioina. Naisen ja miehen kohtaaminen näytetään eri sävyisenä eri tansseissa. Tanssin yleisilme voi olla leikkisä kuten jivessa tai quickstepissä, juhlava kuten hitaassa valssissa tai intohimoinen kuten rumbassa tai tangossa. Sukupuolierot eivät muodostu samalla tavalla joka tanssissa. Pyörätuolitanssiparin rumbassa ja tangossa on sukupuolen lisäksi kysymys myös vammaisuuden, latinouden, valkoisuuden ja heteroseksuaalisuuden esittämisestä.

Analysoin pyörätuolia käyttävän Maija Ylisen ruumiillisuutta aineistossa, jonka olen kerännyt vuoden 1998 joulukuun ja vuoden 2000 helmikuun välisenä aikana. Aineisto koostuu Ylisen, hänen opettajansa Päivi Leppäsen ja tanssiparinsa Jouni Lehtirannan kanssa tekemistäni haastatteluista, kilpailuista ja harjoituksissa kuvaamista videonauhoista, näytöksissä ja harjoituksissa tekemistäni havainnoista sekä osallistuvasta havainnoinnista, jota olen suorittanut lavatanssitunneilla.¹ Millä tavalla pyörätuolia käyttävä Maija Ylinen esittää ruumiinsa sukupuolisenä rumbassa ja tangossa? Kuinka hän puhuu ruumiista ja sukupuolesta suhteessa kilpatanssimusiikkiin?

¹ Ensimmäisessä haastattelussa (MY1, 11.12.1998) keskustelin Ylisen kanssa kilpatanssimusiikista suhteessa hänen mielimusikkeihinsa ja tanssiharrastuksesta suhteessa aikaisempiin harrastuksiin kuten kuorolauluun. Toisessa haastattelussa (MY2, 31.5.1999) keskustelun pohjana oli pyörätuolitanssin SM-kilpailuissa Raisiossa 24.4.1999 kuvaamani videonauha (video 1). Haastattelun aikana pureuduimme erikseen jokaisen tanssin kulkuun. Ylinen teki huomioita siitä, mikä kuskakin tanssissa onnistui ja mikä ei onnistunut ja kuinka hänen oli koreografioiden eri kohdissa toimittava. Käytin samaa videonauhaa Päivi Leppäsen (PL, 15.6.1999) ja Jouni Lehtirannan (JL, 27.7.1999) haastatteluissa. Näin sain kolme näkökulmaa tanssilattian tapahtumiin. Kolmannessa haastattelussa (MY3, 21.9.1999) Ylinen tarkensi yksittäisten liikkeiden merkityksiä minulle. Neljännessä haastattelussa (MY4, 2.2.2000) keskityimme tangoon ja rumbaan, vientiin ja seuraamiseen ja Ylisen tapaan kokea tangon ja rumban musiikki tanssilattialla. Videomateriaalini koostuu Raision kilpailunauhan lisäksi kolmesta muusta nauhasta. Vuoden 1999 kesäkuussa kuvasin Turussa Pyörätuolitanssikiilpailut pari- ja free style -tanssissa (video 2) ja elokuussa kahdet Ylisen ja Lehtirannan harjoitukset (video 3). Joulukuussa kuvasin vielä Kaarinassa järjestetyt

NAISEN RUUMIS ESITYKSENÄ

Tarkastelen sukupuolta esityksenä, joka muodostuu kehon eri osien ja katseen liikkeistä sekä niistä tavoista, joilla nämä liikkeet käsitteellistetään puheessa. Tansseja, tanssijoiden ruumiinkieltä ja heidän ruumiilleen antamiaan merkityksiä käsittelen sukupuolen representaatioina. Tanssietnografit (esim. Buckland 1999 ja Gore 1999) tarkoittavat englanninkielen sanalla *representation* lähinnä tanssikulttuurin kuvausta ja tapaa, jolla tanssikulttuuri esitetään tutkimuksessa. Heistä poiketen viitataan representaation käsitteellä Lehtirannan ja Ylisen tangoon ja rumbaan yleensä, heidän yksittäisiin liikkeisiinsä ja tilassa etenemisen tapoihin sekä niihin sanoihin, joilla he puhuivat omasta ruumiistaan suhteessa kilpatanssimusiikkiin. Combi-tanssista tekemieni tulkintojen avulla otan kuitenkin kantaa myös siihen tapaan, jolla feministitanssintutkijat ovat kirjoittaneet tangosta ja rumbasta.

Feministifilosofi Teresa de Lauretis (1987, 3-11) tarkoittaa representaatiolla tapaa, jolla sukupuoli käsitetään ja esitetään esimerkiksi taiteessa, tieteessä tai sanakirjoissa. Sukupuoli on olemassa tapoina, joina se representoidaan. Nämä representaatiot eivät yleensä tee oikeutta keskenään erilaisille todellisille naisille. Naisten todellisuus on aina moniulotteisempaa kuin se, mitä naiseuden ajatteluaan pohjimmiltaan olevan. Silti naisen idea määrittää jokaisen erityisen naisen olemista. Kilpatanssilattialla liikkuva nainen on sukupuolen esittämistä koskevien sääntöjen verkossa. Samalla hän on kuitenkin tietoinen siitä, että hänen naiseudessaan on kysymys muustakin kuin vain siitä tavasta, jolla hän sen tanssilattialla esittää. Ylisen ruumiinkielestä löysin naiseuden tanssilattialle sijoittuvaa esittämistä koskevan kriittisen kommentin, rumbaohjelman ”väärään” kohtaan sijoittuvan hymyn.

Tutkimuskysymyksiäni taustalla on Judith Butlerin edustama feministinen performatiivisuusteoria (1990, 1993 ja 1997). Kirjoitan sukupuolesta performatiivisuusteorian mukaisesti esityksenä ja käytän representaation käsitettä sukupuolen esityksen jäsentämiseen. Butlerille sukupuolen esitys koostuu teoista eli akteista (*acts*). Teoksessaan *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) Butler tarkoittaa sukupuolen performatiivisuudella sitä, että sukupuoli on olemassa vain niinä tapoina, joilla se esitetään (mts. 25). Performatiivit ovat

Valtakunnalliset tanssiurheilukilpailut (video 4), jotka jäivät Ylisen ja Lehtirannan viimeisiksi kilpailuiksi. Vuoden 1999 heinäkuusta lokakuuhun havainnoin Turun Erityisliikunnan piirissä 14 harjoitukset, joissa kävi kilpailuihin osallistuvia pyörätuolitanssipareja (Turku Team Dancers). Intensiivisin havainnointiperiodi ajoittui elokuulle. Tein havaintoja sekä Ylisen ja Lehtirannan omissa harjoituksissa Tanssiurheiluseura Boleron salilla että kaikkien kilpatanssijoiden yhteisissä harjoituksissa Runosmäen nuorisotalolla. Lokakuusta 1999 lähtien olen käynyt Turun Erityisliikunnan lavatanssitunneilla opettelemassa pyörätuolitanssin alkeita manuaalituolia käyttävän miehen tanssiparina.

tapoja, joilla sukupuoli nimetään (mts. 115). Sukupuolen performatiivisuus on sukupuolen esitettävyyttä. Ihmisen anatomia, hänen oma sukupuoli-identiteettinsä ja hänen roolihahmonsa sukupuoli-identiteetti eivät ole syy-seuraus -suhteessa toisiinsa, vaikka heteroseksistisissä kulttuureissa näin uskotellaan asioiden olevan (mts. 135-137). Naistanssijan ruumiinrakenne ei itsestäänselvästi johda siihen, että hänen naiseuden esityksensä tanssilattialla olisi partnerin, opettajan tai kilpailun tuomareiden mielestä uskottava. Naistanssija opettelee esittämään naista combi-tanssin sääntöjen mukaisella tavalla.

Sukupuolen performatiivisuus tarkoittaa myös sitä, että sukupuolen esityksen muodostavat representaatiot saavat muitakin kuin yksittäisten puhujien niihin liittämiä merkityksiä. Butler käsittelee performatiivisuuden tätä aspektia teoksissaan *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993) ja *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997). Tämä ajatus on toinen avain tangoon ja rumban analyysiin tässä artikkelissa. Esimerkiksi vienti- ja seuraamisasemia voidaan lukea useilla erilaisilla tavoilla, jotka eivät sulje pois toisiaan. Performatiivisuuden analyysi on tarkastelun ulottamista tahattomilta vaikuttaviin ja pyörätuolitanssikulttuurin edustajien näkökulmista katsottuina tarkoituksettomien elementteihin tanssissa. Tarkastelutapani tekee erityiseksi se, että tulkiten kulttuurisia merkityksiä tanssin ja puheen detaljeista.

Analyysini sukupuolen esityksestä tangossa ja rumbassa keskittyy vienti- ja seuraamisasemiin, yhdenaikaiseen pään käännökseen, kasvot verhoavaan käden liikkeeseen, oman kehon kosketteluun, katseen suuntaan ja nauruun. Feministiseen performatiivisuusteoriaan kiinnittyneenä tutkijana analysoin tanssia sukupuolen esittämistä koskevien normien siteeraamisena, ei tanssijan henkilökohtaisen tahdon ilmentyminä. Harjoitussalilla kilpatanssikulttuuri kirjoittautuu tanssijan kehoon itsepintaisen harjoittelun tuloksena. Tanssija ponnistelee vuosia omaksuakseen sellaisen naisena esiintymisen tavan, joka palkitaan kilpailuissa. Feministisenä tutkijana en kuitenkaan ole kiinnostunut vain siitä, kuinka Ylisen tanssi vastaa sukupuolen esitykselle asetettuja normeja vaan nimenomaan niistä koreografioiden piirteistä, jotka kaivavat maata normien alta. Tanssijat eivät välttämättä ajattele siteeraavansa joitakin normeja kumouksellisella tavalla. Etuperin ja takaperin etenemisen vaihtelu Ylisen ja Lehtirannan tangossa on eräs tällainen tahaton mutta kävelevien pystytanssille² leimallista sukupuolen esitystä murtava representaatio.

² Kävelevien pystytanssi on tanssinopettaja Päivi Leppäsen ehdottama käsite (PL 1.15). Käytän sitä viittaamaan kilpatanssiin, jossa kumpikaan tanssija ei käytä pyörätuolia. Kilpatanssikulttuurilla tarkoitetaan sekä pyörätuolitanssia että kävelevien pystytanssia.

VIENTI JA SEURAAMINEN TANGOSSA

Tanssilattialla kukin pyörätuolitanssiija liikkuu suhteessa sekä omaan pystypaariinsa että suhteessa muihin tanssijoihin, joiden vammat ja pyörätuolit ovat keskenään erilaisia. Esimerkiksi vienti ja seuraaminen toteutetaan eri tavalla silloin kun nainen istuu pyörätuolissa ja mies seisoo ja silloin kun mies istuu ja nainen kävelee. Vakiotansseissa jokainen pari kiertää tanssilattiaa vastapäivään suljetussa tanssiotteessa (kuva 1). Pystytanssiija ja pyörätuolitanssiija ovat jatkuvassa kosketuskontaktissa toisiinsa. Ylinen pitää käsiään Jouni Lehtirannan käsissä ja kallistaa ylävartaloaan pois päin paristaan. Pystyssä tanssiva Lehtiranta vetää perässään tai työntää käsivarsillaan edessään manuaalituolissa istuvaa Ylistä. Tangoissa nainen ja mies etenevät joko vastakkain tai rinnakkain. Kun pari tanssii vastakkain, toinen tanssiija etenee etuperin, toinen takaperin. Promenaadi-asennossa kumpikin etenee etuperin. Ollessaan vastakkain Lehtirannan kanssa Ylinen nostaa leuan korkealle, kallistuu pois päin ja suuntaa katseen parinsa ohitse yläviistoon.

Vienti- ja seuraamisasemat ovat sukupuolen esityksen peruskiviä tanssiurheilussa. Kilpatanssi perustuu miehen vientiin ja naisen seuraamiseen. Eero Korhonen kirjoittaa *Tanssiurheilun käsikirjassa* seuraavasti: ”Vienti tapahtuu otteesta riippuen vartalokontaktilla, käsien välittämällä vartalon liikkeellä tai ilman otetta linjoilla ja miehen omalla liikkumisella” (1994, 57). Nainen esiintyy Korhosen teoksessa tanssin kulusta tietoisena henkilönä silloin kun pari käyttää avointa otetta: ”Ilman otetta tanssittaessa miehen on vaikeampi ohjata naista, kummankin on etukäteen tiedettävä mitä tehdään” (mts. 51). Tämä käsitys esiintyy myös Ylisen tanssiparin Jouni Lehtirannan kilpatanssia käsittelevässä pro gradu -tutkielmassa. Kun mies ja nainen tanssivat erillään, ”molempien on tiedettävä etukäteen, mitkä kuviot ovat seuraavaksi vuorossa” (Lehtiranta 1994, 15).

Korhosen ja Lehtirannan teksteissä ei ole viittauksia siihen, kuinka vienti- ja seuraaminen toteutetaan pyörätuolikiilpatanssissa. Keskustelin vienti- ja seu-



Kuva 1. Suljettu tanssiote tangoissa. Maija Ylinen ja Jouni Lehtiranta 4.12.1999 Valtakunnallisissa tanssiurheilukilpailuissa Hovirinnan koululla Kaarinassa.

raamiasemista combi-tanssissa Ylisen ja Lehtirannan tanssinopettajan Päivi Leppäsen kanssa. Leppänen kertoi, että combi-tanssissa pyritään aina siihen vaikutelmaan, että mies vie naista. Vaikka pystyssä tanssiva nainen vetää pyörätuolia käyttävää miestä käsivarsillaan, tanssijat koettavat saada tanssin näyttämään siltä, että nainen seuraa miehen liikkeitä. Nainen pyrkii siis verhoamaan vientiasemansa. Pyörätuolia käyttävä mies puolestaan asettuu vientiasemaan ottamalla itsevarman ilmeen ja asennon. Leppäsen mukaan miehen on koetettava näyttää siltä, että ”tämä tyttö tässä minun edessä on minun ja minä vien häntä” (PL 1.44-46.) Combi-parin vakiotansseissa ylävartalon kallistaminen pois päin parista ja katseen suuntaaminen huoneen ylänurkkiin ovat keinoja, joilla nainen asettuu seuraamisasemaan. Turku Team Dancersin pyörätuolikilpatanssiparien harjoituksissa huomasi, että pyörätuolia käyttävät miehet istuivat mahdollisimman suorassa. He eivät suunnanneet katsettaan huoneen ylänurkkiin vaan katsoivat joko suoraan eteenpäin tai pariinsa näyttäkseen hallitsevalta osapuolelta.³

Feministitanssintutkijat ovat tarkastelleet ruumista esityksenä ja naistanssijoiden liikkeitä sukupuolen representaatioina monin tavoin. He näkevät tanssilattian tapahtumat sukupuolijärjestelmää kommentoivina puheenvuoroina. Tämä on johtanut siihen, että jotkut feministitutkijat ovat ryhtyneet arvottamaan tanssikulttuureja. Yleisin tapa luoda tanssihierarkioita on luonnehtia joitakin tanssilajeja vapaammiksi kuin muita. Tällöin klassinen baletti ja suljetussa oteessa tanssit seuratanssit tulevat aina viimeisille sijoille. Ne näyttäytyvät epäedullisessa valossa, arveluttavina ja tutkijan omaksuman feministisen politiikan vastaisina.⁴ Vertailevaa tanssintutkimusta edustava Judith Lynne Hanna (1988, 164) toteaa, että tangossa miehen vientiä seuraava nainen on passiivinen ja alistunut.⁵ Länsimaisen taidetanssin tutkija Christy Adair (1992, 12) löytää edistyksellisiä naiskuvia modernista, postmodernista ja nykytanssista kun taas klassisen baletin käytäntöjä hän pitää naista objektivoina. Klassisen baletin *pas de deux*’ssä nainen on voimakkaan ja omaehtoisen partnerinsa käsivarsilla kelluva fetissi (mts. 78). Nuoren naisen diskoruumiillisuutta tutkinut Tuija Nykyri pitää diskotanssia vapaampana ja moni-ilmeisempänä kuin vakiotansseja tai balettia. Hänen mielestään diskoa tanssivalla ”ruumiilla on suuremmat mahdollisuudet omaehtoisuuteen ja spontaaniuteen”. (1996, 50.)

³ Myös Ylinen kertoi, että combi-tanssissa nainen kallistuu pois päin paristaan, jotta miehen vienti tulisi ilmeisemmäksi (MY4 1.68-70). Poispäin kallistumista voi kuitenkin tulkita myös tavalla, joka irrottautuu pyörätuolitanssikulttuurin edustajan antamista merkityksistä. Parista pois päin kurkotava asento saattaa nimittäin luoda vaikutelman siitä, että nainen vastustelee miehen vientiä.

⁴ Helen Thomas arvostelee tällaista tanssintutkimusta artikkelissaan ”Do You Want to Join the Dance: Postmodernism/Poststructuralism, the Body, and Dance” (1996, 81-82).

⁵ Sally Ann Ness on käsitellyt Hannan edustaman vertailevan tanssintutkimuksen ongelmia artikkelissaan ”Observing the Evidence Fail: Difference Arising from Objectification in Cross-Cultural Studies of Dance” (1996). Yksi ongelmista on se, että yksittäisten tanssityyliin luennat jäävät väistämättä pinnallisiksi, kun tutkija koettaa sanoa jotakin kaiken kattavaa kaikista maailman tanssikulttuureista.

Viennille ja seuraamiselle perustuvana paritanssina Ylisen ja Lehtirannan tango on mahdollista nähdä sukupuolten välisen epätasapainoisen valtasuhteen representaationa. Nainen esittää miehen päätösten varassa olevaa ja mies esittää parin etenemisestä vastaavaa osapuolta. Tanssisosiologi Frances Rust totesi jo 1960-luvulla, että miehen viennille ja naisen seuraamiselle perustuva yhteistyö vastaa miessukupuolelle sallittua yhteiskunnallista dominointia (1969, 131). Kyseessä on seksistinen käytäntö, koska tanssijat eivät neuvottele vienti- ja seuraamisasemista tilannekohtaisesti. Asemat määräytyvät tanssijoiden biologisen sukupuolen perusteella.

Jos viennistä ja seuraamisesta kiinnostunut tutkija tyytyy näihin huomioihin, hän jättää naistanssijan ruumiillisuuden analyysin puolitiehen.⁶ Pyörätuoliparin toteuttamat vienti- ja seuraamisasemat ovat monitulkintaisempia kuin mitä niiden pintapuolinen tarkastelu antaa olettaa: vienti- ja seuraamisasemissa ei olekaan kyse pelkästään seksismistä ja stereotyyppisten sukupuoli-identiteettien toistosta. Tulkintani mukaan ”vikaa” ei ole ollut ainoastaan tanssijoiden toteuttamassa käytännössä vaan myös tavassa, jolla tutkijat ovat tämän käytännön nimenneet.

Marta E. Savigliano (1995 ja 1996) ja Jeffrey Tobin (1998) ovat argentiinalaista tangoa tutkivia antropologeja, joiden teksteistä huokuu kielteinen asennoituminen kilpatanssitangoa kohtaan. Heidän argentiinalaisen tangon analyysinsä sisältää silti monia oman tutkimukseni kannalta käyttökelpoisia huomioita. Kun Tobin vertaa argentiinalaista tangoa (*Tango Argentino*) pohjoisamerikkalaiseen ja eurooppalaiseen seura- ja kilpatanssitangoon (*Ballroom Tango*), hän luonnehtii eurooppalaista tangokulttuuria negatiivisesti värityneellä sanalla *enclosed*, joka merkitsee suljettua, aidattua ja umpinaista.⁷ Tobin antaa ymmärtää, että eurooppalaisessa tangossa heteroseksismi toteutuu aukottomasti: nainen mukautuu hallitsevan miehen vientiin. Argentiinalaisessa tangossa nainen pystyy vaikuttamaan tanssin kulkuun ja tekemään aloitteita. Buenos Airesissa miehet harjoittelevat tangoa keskenään tanssitunneilla ja voivat tanssia tangoklubeissa siten, että toinen mies tekee naiselle kuuluvia kuvioita. (Tobin 1998, 91-96.) Tobin käyttää vapauden myyttiä ja eurooppalaista tangoa koskevia oletuksiaan tanssikulttuurien arvottamisen välineinä. Ylisen ja Lehtirannan vienti- ja seura-

⁶ Baletintutkija Sally Banes (1998, 2-5) sanoutuu irti tulkinnoista, jotka painottuvat joko naisten uhriuteen tai sankaruuteen. Hänen mukaansa tanssin naiskuvien lähiluku on välttämätöntä representaatioiden monitasoisuuden ymmärtämisen kannalta. Banes arvostelee alistavien rakenteiden tutkimista siten, että naiset näytetään vain patriarkaalisen järjestelmän uhreina mutta ei samanaikaisesti valintoja tekevinä yksilöinä, joiden toimijuus on valtarakennelmien tuottamaa.

⁷ ”- the dance they [the English dance masters] created is hardly recognizable as tango. Outside of the highly-disciplined, enclosed world of ‘Ballroom Dancing’, the tango created by English dance masters is not considered tango.” (Tobin 1998, 94.) Joidenkin antropologien on vaikea hyväksyä sitä, että tango esiintyy monessa muodossa, monena eri tanssikulttuurina samanaikaisesti. Tobinin tanssijhierarkiassa autenttinen argentiinalainen tango on hieno asia ja sitä etäisesti muistuttavat eurooppalaiset tangot arveluttavia.

misasemien lähiluku osoittaa, ettei ainakaan pyörätuolitanssipari koostu miehen päätösten varassa liikkuvasta passiivisesta osapuolesta ja naisen liikkumista kontrolloivasta hallitsevasta osapuolesta.

Kilpatanssiparin koreografiat ovat harjoituksissa suunniteltuja, etukäteen tarkasti sovittuja ohjelmia. Ylinen kertoi osaavansa jokaisen tanssin liikesarjat ulkoa. (MY1 1.55-56.) Tällöin nainen tietää tarkalleen, kuinka miehen tulee kussakin kohdassa ohjata häntä. Mies ei muuta ohjelmaa oman mielensä mukaan eikä hän tee tanssin kulkua koskevia päätöksiä enää kilpailutilanteessa, jossa kumpikin tanssija toistaa tanssitunnilla harjoitellun koreografian mahdollisimman tarkasti. Kilpatanssipari improvisoi vain siinä tapauksessa, että toinen unohtaa ohjelman ja sekoaa kuivoissaan. Improvisointia tapahtuu myös sellaisessa tilanteessa, jossa toiseen pariin törmäämisen välttämiseksi ohjelmaa on pakko mukauttaa. Kun ohjelma on lyöty lukkoon tanssitunnilla, nainen on tietoinen koko tanssin kulusta. Hän ei siis seuraa miestä vaan etukäteen sovittua kaavaa. Miehen vienti ei ole hänelle yllätyksellistä. Ylisen kertomus viennistä ja seuraamisesta on erilainen kuin tanssiurheilua koskevissa teksteissä esiintyvät kuvaukset. Lehtirannan ja Korhosen tapa kuvata naisen seuraamista hänen tahdottomuutenaan ja tietoisena olemisen puutteena vaikuttaa autoritääriseltä tanssin käsitteellistämisen tavalta. Ylisen kuvaus asettuu näiden autoritääristen kilpatanssin representaatioiden rinnalle vaihtoehtoisena tanssista puhumisen tapana, joka horjuttaa miehen vientiasemaa.

Kun tanssilattialla on tungosta, nainen voi auttaa miestä tämän ohjaamistehävässä. Jos mies etenee selkä menosuuntaan, hän ei voi tarkkailla sitä, onko etenemissuunnassa riittävästi tilaa. Ylinen voi esimerkiksi varoittaa Lehtirantaa puristamalla tämän kättä tai antamalla sanallisen ohjeen siinä tapauksessa, että hän etenee itse kasvot edellä ja näkee, mitä tanssisuunnassa tapahtuu. Ylisen mukaan naisen on kuitenkin käytettävä yleisölle näkymättömiä keinoja parinsa ohjaamiseen. (MY4 1.54.) Naistanssija voi siis ottaa vastuun törmäämisen välttämisestä silloin kun hänen parinsa etenee selkä edellä. Naisen tapa kontrolloida tilannetta on kuitenkin oltava huomaamaton ja hienovarainen. Hänen päänsä pysyy takakenossa viestittäen tahdottomasta seuraamisesta.

Saviglianon mukaan argentiinalaisessa tangoossa on aina ollut kysymys sukupuolten välisestä valtapelistä ja transgressiivisista, konventioita rikkovista sukupuoli-identiteeteistä (1996, 204-207). Argentiinalaisen tangon koreografia perustuu kuitenkin viime kädessä viennille ja seuraamiselle, miehen hallitsemispyrkimyksille ja naisen tehtävänä olevalle hallinnan vastustamiselle (mts. 217-218). Vaikka combi-tanssijoiden tango muistuttaa vain kaukaisesti sitä tangoa, josta Savigliano kirjoittaa, myös sitä voi tarkastella sukupuolten välisenä valtapelinä.

Kävelevien pystytanssissa eli tanssissa, jossa kumpikaan tanssija ei käytä pyörätuolia, mies etenee pääsääntöisesti etuperin ja nainen takaperin. Ylisen

ja Lehtirannan tango poikkeaa huomattavasti tästä käytännöstä. Vuoden 1999 huhtikuussa kuvasin Ylisen ja Lehtirannan tangon Raisiossa järjestetyissä pyörätuolitanssin SM-kilpailuissa. Tuolloin kumpikin tanssija eteni yhtä paljon etu- ja takaperin. Ollessaan vastakkain Lehtirannan kanssa Ylinen eteni neljästi kasvot edellä ja kolmasti selkä edellä. Promenaadiasennossa tanssijat etenivät kuudesti tangon aikana. (Video 1: 5.)

Etuperin oleva tanssija voi tarkkailla tiellä olevia esteitä. Hän voi ottaa vastuuta parin liikkumissuunnasta ja ohjata toista helpommin kuin takaperin ollessaan. Selkä edellä etenevä tanssija on parinsa näköaistin armoilla. Ylinen kertoi tuntevansa olonsa varmemmaksi tanssiessaan etuperin kuin takaperin tanssiessaan (MY4 1.58). Näkevien kulttuurissa etuperin etenemisen voikin tulkita hallitsevaksi asemaksi tanssilattialla. Kävelevien pystytanssissa mies pysyttelee hallitsevassa asemassa. Ylinen ja Lehtiranta sen sijaan vuorottelivat hallitsevaan asemaan asettumista. Tulkitseen takaperin ja etuperin etenemisen vaihtelua sukupuolten välisen tasaveroisuuden representaationa.

Ylinen ja Lehtiranta eivät tieten tahtoen hakenneet koreografiaansa samanarvoisuuden vaikutelmaa. Lehtirannan mukaan koreografiasta tuli tällainen, koska tuolitanssijan on kävelevää pystytanssijaa vaikeampaa liikkua taaksepäin kuin eteenpäin (JL 1.14 ja 1.25). Pyörätuolin ominaisuudet määrittävät sekä pystytanssijan että tuolitanssijan liikkumista (ks. myös MY2 1.69-70). Kummankin on jossain määrin mukauduttava siihen tapaan, jolla toisen apuväline liikkuu. Pyörätuolin ketteryys ja raskasrakenteisuus vaikuttavat sekä vammaisen tanssijan mahdollisuuksiin ilmaista itseään että pystytanssijan tapaan viedä tuolia käyttävää tanssijaa. Ylinen koki, että ”tottelemattomasta tuolistista” saattoi jopa muodostua tanssin kolmas osapuoli (MY4 2.11).

Viennin ja seuraamisen pohdintaan on tuonut oman lisänsä se, että olen itsekin koettanut oppia liikkumaan pyörätuolin käyttäjän kanssa. Lavatanssitunnilla⁸ olen pannut merkille, kuinka paljon pyörätuolin ominaisuudet vaikuttavat tanssiparin kummankin osapuolen liikkumiseen. Mitä parempi pyörätuoli tanssijalla on käytettävissään, sitä suuremmat mahdollisuudet hänellä on esiintyä aktiivisena toimijana suhteessa omaan pariinsa.⁹

⁸ Turun Erityisliikunnan lavatanssitunnilla opiskellaan suomalaisia seuratanseja kuten humppaa, jenkkää, valssia, tangoa ja foksia. Näiden lisäksi siellä tanssitaan myös sambaa, jota soitetaan yhä enemmän tanssilavoilla, ja jivea. Kilpatanssitunneilla taas harjoitellaan viittä vakiotanssia (hidas valssi, tango, wienin valssi, foxtrot ja quickstep) ja viittä latinalaistanssia (samba, cha cha cha, rumba, paso doble ja jive). Lavatanssitunnilla opiskelu ei ole niin kurinalaista kuin kilpatanssitunnilla. Lavatanssiparit eivät keskity kilpailuohjelmien hiomiseen vaan opettelevat peruskuvioiden yhdistelemistä ja yhdessä liikkumista. Lavatanssiryhmässä on sekä naispareja että naisesta ja miehestä koostuvia pareja. Kilpatanssitunnilla on vain nais-mies -pareja.

⁹ Aluksi tanssiparini pyörätuolissa oli suuret paksukumiset etupyörät. Ne kääntyivät vaivalloisesti ja tekivät tuolistista vaikeasti liikuteltavan. Minun oli ponnisteltava ankarasti saadakseni meidät liikkeelle. Vientiaseman verhoaminen tuntui täysin naurettavalta vaatimukselta. Kun etupyörät

Ylisen mukaan vakiotansseihin saattaa sisältyä hetkiä, joissa Lehtiranta seuraa häntä. Tällainen tilanne voi syntyä siinä tapauksessa, että Ylinen uskaltaa itse heittäytyä tanssiin.

-- joskus niin käy tai aika useinki vakiois et mä en niinku, mä en anna niinku mennä. Et mä liikaa niinku jään niihin liikkeisiin. Mut jos mä buomaan et mä annan niinku mennä vaan ja kaikki menee iban hyvin ni silloin tulee semmonen olo et Jouni tulee niinku mun mukana. Niinku sillai et se seuraa mua. (MY4 2.18.)

Tanssintutkijoiden tapa kuvata vientiä ja seuraamista aktiivisuuden ja passiivisuuden kautta synnyttää vaikutelman, että seuraamisasema ei vaadi minkäänlaista valppautta. Tämä ei pidä paikkaansa Ylisen vientiä ja seuraamista koskevien kokemusten valossa. Vaikka manuaalituolin käyttäjä liukuu pystytanssijan käsivarsien varassa, hän ei ole toimeton. Vaikka vakiotansseissa pyörätuolin käyttäjä ei laske käsiään kelausvanteille eikä kelaa itse, hän viilettää ympäri tanssilattiaa parinsa käsivarsia puristaen. Kummankin tanssijan on pidettävä käsivartensa jämäköinä, jotta tanssijoiden väliin jäävä ympyrä säilyisi koko tanssin ajan (ks. PL 1.17). Pyörätuolitanssija pysäyttää tuolinsa liikkeen pystyparin käsien varassa. Pysäytys ei onnistu, jos jomman kumman käsivarret ovat veltot ja antavat periksi. (MY2 1.20.) Vakiotansseissa Ylisen puristusote Lehtirannan käsistä ei saa irrota, vaikka kilpailutilanteissa kummankin kämmenet ovat jännityksestä hikimärät (mts. 1.21 ja 1.76).

Ylinen kertoi nauttivansa vakiotansseissa nimenomaan siitä, että Lehtiranta vie häntä (MY4 2.4). Kun seuraamisasemasta puhutaan passiivisuutena, toisen liikuttavana oleminen näyttyy implisiittisesti epätoivottavana tilana. Viedyksi tulemisen nautinto näyttyy epäkorrektilta nautinnolta, sisäistetyltä alistukselta ja omaehtoisuudesta luopumiselta. Minusta ei ole mitään syytä väheksyä iloa, joka syntyy siitä, että vastuu omasta liikkumisesta on jonkin aikaa toisella ihmisellä. Kilpatanssi ei ole yhden yksilön mestarointia vaan siinä kaksi kehoa liikkuu yhteydessä toisiinsa. Kilpatanssijan toimijuus toteutuu aina suhteessa toiseen tanssijaan. Lattialla sekä miehettä naistanssija liikkuu tavalla, johon ei yksinään pystyisi.¹⁰ Passiivisuus-aktiivisuus-retoriikka häivyttää näkyvistä myös sen, että sekä vienti- että seuraamisasemaan asettuva tanssija on jatkuvasti aktiivinen suhteessa musiikkiin. Vaikka cd-levylle tai

vaihdettiin hiukan pienempiin koviin pyöriin, tanssimiseni muuttui. Vauhtiin päästyämme huomasi, että minun tarvitsi vain pysytellä pyörätuolin liikkeessä mukana. Kevyesti liukuva pyörätuoli määrittä minun liikkumistani toisin kuin raskaasti liukuva. Manuaalituolia käyttävä tanssija voi ohjata pariaan käsivarsien avulla, jos niissä on sen verran toimintakykyä, että tanssija pystyy kannattelemaan niitä itse ja puristamaan parinsa kämmeniä eri voimakkuuksilla. Sähköpyörätuolia käyttävä mies voi ohjata pariaan esimerkiksi katseen avulla.

¹⁰ On syytä muistaa, että monien vammaisten naisten omaehtoisuus voi toteutua vain suhteessa toiseen ihmiseen. Riippumattomuus toteutuu tilanteessa, jossa vammaisella naisella on henkilökohtainen avustaja käytettävissään. Monet feministisesti suuntautuneet vammaistutkijat ovat problematisoineet riippuvuuden, riippumattomuuden, itsenäisyyden ja vastavuoroisuuden käsitteitä vammaisten naisten näkökulmista (esim. Wendell 1996, 144-151).

kasetille nauhoitettu musiikki soi liikuntasalin kaiuttimista, jokainen tanssija osallistuu musiikin tekemiseen omalla kuuntelu- ja liikkumiskokemuksellaan.

TERÄVÄ TANGOPÄÄ

Ylinen kanssa tekemissäni haastatteluissa käsitelimme kilpatanssimusiikkia yleensä emmekä yksittäisiä kappaleita. Kilpatanssikulttuurissa genre ja rytmilaji ovat oleellisempia seikkoja kuin yksittäinen kappale tai sovitus. Kilpailutilanteessa tanssijat eivät tiedä, mikä kappale kaiuttimista alkaa soida. He tietävät, että seuraavaksi tulee tango, mutta he eivät tiedä, mikä tango. Tämä on osa kilpailun jännitystä. Harjoituksissa tanssijat käyttävät usein kasetteja, jotka on äänitetty kilpatanssilevyiltä. Kasetin a-puolella saattaa olla pelkkiä hitaita valsseja ja b-puolella pelkkiä tangoja. Harjoitusnauhojen kappaleista tulee tanssijoille tuttuja. Ylinen sanoi, että tangon iskevä ja terävärytminen musiikki voi jäädä soimaan mieleen harjoitusten loputtua. (MY4 1.33.) Kilpailujen jälkeen Ylinen ei jännityksen vuoksi pystynyt muistamaan niitä kappaleita, jotka hän oli hetki sitten tanssinut. Musiikista ei kilpailusuorituksen jälkeen jäänyt välttämättä mitään mieleen (MY4 1.4).

Lyömäsoittimilla korostetun sykkeen selkeys ja marssimaisuus erottaa tangon muista vakiotansseista. Tanssijoiden liike ei ole samalla tavalla jatkuvaa ja aaltoilevaa kuin hitaassa valssissa, wienin valssissa, foxtrotissa ja quickstepissä. Se on pysähdysten jaksottamaa ja kulkimista. Tangoon kuuluvia äkkinäisiä pään kääntöjä kutsutaan Turku Team Dancersin kilpatanssijoiden harjoituksissa *tangopääksi*. Myös Ylinen käytti tätä sanaa pään käännöistä puhuessaan. Tango muodostaa poikkeuksen muista vakiotansseista myös siinä suhteessa, että siinä pystytanssija ei nouse lainkaan varpailleen vaan liikkuu samassa tasossa, polvet hiukan koukistettuina, koko tanssin ajan.

Kilpatanssitangon tahtilaji on 2/4. Combi-tanssissa tangon vakioitu tempo on 66 iskua minuutissa. Minuutin aikana tanssitaan 33 tahtia. Tangon kuviot hahmotetaan kilpatanssikulttuurissa hitaiden ja nopeiden askeleiden erilaisina yhdistelminä. Tangon hidas askel on yhden iskun mittainen, lyhyt taas puolen iskun mittainen. (Talvitie & Talvitie 1994, 40-43.) Ylinen kertoi hahmottavansa esimerkiksi *tangopään* sijainnin pystytanssijan askeleiden mukaisesti (ks. MY4 1.73). Kilpailutilanteessa tango häivytetään vaikka kesken kappaleen kun noin puoltoista minuuttia on tullut täyteen. Rasion kilpailuissa 24.4.1999 käytetyillä kilpatanssilevyillä tangokappaleet olivat joko kaksi tai kolme kertaa tätä pidempää. Kappaleesta ehti siis soida joko puolet tai kolmannes. Kilpatanssitangossa on harvoin sanoja tai laulusolistia. Tangot ovat instrumentaalikappaleita, joissa

melodia soitetaan muista vakioista poiketen usein harmonikalla. Muut vakio-tanssikappaleet ovat yleensä laulettuja. Laulujen sanat käsittelevät lähinnä heteroseksuaalisia parisuhteita.

Raision kilpailuissa Ylinen ja Lehtiranta tekivät *tangopään* kolme kertaa; ensimmäisen heti ohjelman alussa osana *kaksi askelta ja avaus* -nimistä kuviota. Kahden aloitusaskeleen jälkeen Lehtiranta ja Ylinen asettuivat promenaadiasentoon ja käänsivät päänsä terävästi tanssisuuntaan. *Tangopää* sijoittui siis Lehtirannan nopeille askeleille. Toinen *tangopää* sijoittui ensimmäisen lyhyen sivun¹¹ alkuun. Tanssijat etenivät promenaadiasennossa ja katsoivat nopeasti toisiinsa ja käänsivät sitten päänsä takaisin tanssisuuntaan. Lehtiranta käänsi myös varatalonsa alaosan Ylistä kohti. Kolmas terävä pään liike tapahtui toisen lyhyen sivun keskellä. Ylinen ja Lehtiranta käänsivät promenaadiasennossa ollessaan katseensa vitkastellen ensin taaksepäin ja tempaisivat sen sitten rivakasti takaisin eteenpäin.

Tango oli ainoa tanssi, jossa Ylinen koki roolinsa ei-naiselliseksi. Hän luonnehti liikkeitään tulisiksi, teräviksi ja vihaisiksi.

Siiben pitäis saada semmost terävyyttä ja – tulisuuutta naisenki et se, se ei saa niinku periaattees näyttää semmoselt naiselliselt. Et mun pitää saada siiben semmost vihasuuutta ja. (MY2 2.24.)

Terävät liikkeet edustavat kahta voimakasta tunnetilaa, tulisuuutta ja vihaisuutta. Ylisen sanoja ”se ei saa niinku periaattees näyttää semmoselt naiselliselt” tulkitseen siten, että tanssija ei saa näyttää naisellisuuden stereotypiaa vastaavalta. Muiden vakiotanssien pehmeä, sävyisä ja hillitty liikekieli koodautuu konventionaalisella tavalla naiselliseksi. Tangon luonteeseen ei sovi lempeä hymyileminen. Ylinen kuvasikin tangoa sävyiltään tuimaksi. *Tangopää* vaatii totisen ilmeen. (MY4 1.37.) Naisen rooli tangossa on hyökkäävämpi kuin muissa vakio-tansseissa. Kun *tangopää*-liikettä ajatellaan musiikin tulkintana, sen voi nähdä antavan tangokappaleelle naisen aggressiota ja voimakkuutta korostavia merkityksiä. Naistanssija merkitsee pään liikkeellä tangokappaleen samalla kertaa sekä vihan että rakkauden musiikiksi. Hän korostaa *tangopäällä* ja pyörätuolin kiivailla pysäytyksillä musiikin muutenkin jo aksentoitua sykettä. Tangon alkaessa soida kaiuttimista ja tanssijoiden alkaessa liikkua tanssitilasta tulee voimakaiden tunteiden näyttämö.¹²

¹¹ Tanssilattia on suorakulmion muotoinen ja se jakaantuu kahteen pitkään ja kahteen lyhyeen sivuun.

¹² Tobinin (1998, 83) mukaan argentiinalaisessa tangossa on kaksi maskuliinista subjektia. Tangoa ovat alunperin tanssineet miehet keskenään. Tobinin mukaan argentiinalainen tango kantaa yhä mukanaan homoeroottisia merkityksiä oli tanssijoiden sukupuoli ja seksuaalinen suuntautuminen mikä hyvänsä. Tämä historia mahdollisesti periytyy Ylisen ei-naisellisuuden esityksessä.

Tulisuutta ja vihaisuutta voi tulkita myös etniseksi määrittävän sukupuolen esityksen erityispiirteinä. Kilpatanssikulttuurissa tango käsitteellistetään argentiinalaiseksi tanssiksi, vaikka sitä tanssitaan aivan eri tavalla kuin argentiinalaista tangoa. Raison kilpailujen juontaja Harri Helajärvi esimerkiksi esitteli combi 2-luokan¹³ tangon argentiinalaisena tanssina (video 1: 6). Ylinenkin puhui *tango-päästä* argentiinalaiseen tanssiin kuuluvana liikkeenä (MY1 1.64), vaikka sitä ei käytetä Argentiinassa tanssitussa tangossa. Mitä äkkinäinen pään liike kertoo sukupuolen esityksestä kilpatanssilattialla? Mitä se merkitsee toisaalta latinotangon ja toisaalta vammaisuuden viitekehyksessä?

Savigliano (1996, 212-223) pitää länsimaista tangoa latinokulttuurin kolonialistisena hyväksikäyttönä. Se on Saviglianolle vain latinouden eksotisointia, joka tapahtuu erotisoimalla latinous ja merkitsemällä se paheelliseksi mutta haluttavaksi, sivilisaation pimeäksi puoliskoksi. Kilpatanssikulttuurissa tämän voi ajatella tapahtuvan siten, että seksuaalisuus ja viettely sijoitetaan vakiotanssien jälkeen esitettyihin latinalaistansseihin, joita varten tanssijat pukeutuvat paljastaviin latinalaistanssiasuihin. Olen Saviglianon kanssa samaa mieltä siitä, että kilpatanssikulttuurissa on piirteitä latinokulttuurin hyväksikäytöstä, varsinkin kun kilpatanssijoiden tietämys kilpatanssitangon ja argentiinalaisen tangon eroista ja yhtäläisyyksistä perustuu stereotyyppisiin käsityksiin. Saviglianon analyysissä on perää myös historiallisessa mielessä. Kilpatanssitangon tanssimisen tapa juontaa juurensa tangon vakiointia edeltäneeltä ajalta 1910-luvulta, jolloin Irene ja Vernon Castle halusivat muokata tangosta valkoiselle porvaristolle soveliaan tanssin ja perustelivat tekemiään muutoksia kurinalaisuuden ja hienostuneisuuden tarpeellisuudella (ks. Cook 1998). Se tango, jota Ylinen ja Lehtiranta tanssivat, ei kuitenkaan ole enää Vernon ja Irene Castlelin tango eikä se ole myöskään se tango, joka vakioitiin Englannissa vuonna 1929. Mikä tango se sitten on?

Savigliano edustaa jälkikolonialistista kulttuurikritisismiä, jonka tarkoituksena on eurosentrismin problematisoiminen. Tästä näkökulmasta länsimainen tango näyttäytyy hänen tekstissään yksinomaan epäilyttävänä tanssityylinä. Jälkikolonialistisen kulttuurikritismin terävyys kärsii, jos tutkija tekee analyysin useamman kuin yhden ryhmän ehdoilla. Savigliano puhuu argentiinalaisten ja argentiinalaista tangoa harrastavien tanssijoiden puolesta. Hänen kritiikkinsä kohdistuu siihen, että tango muuttui länsimaisissa tanssikouluissa improvisoidusta tanssista ennakoitavaksi ja vakioituksi, tarkasti kontrolloituksi tanssiksi.

¹³ Pyörituolikipatanssiparit eivät kilpaile nuoriso-, yleisessä ja senioriluokissa kuten kävelevät pystytanssijat. Heidät jaotellaan pyörituolin käyttäjän vamman mukaisesti joko combi 1- tai combi 2 -luokkiin. Ylinen ja Lehtiranta kilpailevat combi 2 -luokassa, jossa pyörituolitanssijan vamma sijoittuu ainoastaan alaraajoihin. Käsien on toimittava kuten ei-vammaisella tanssijalla. Pari, joka on tanssinut vasta vähän aikaa yhdessä, kilpailee aluksi combi A -luokassa, ja tanssii kymmenen tanssin sijasta kuusi tanssia.

Savigliano ei arvostele yksittäisiä tanssijoita vaan nimenomaan länsimaisten harastamaa kontrollia ja sen ilmenemistä länsimaisessa tangossa.

Argentiinalainen tango sai alkunsa toisilleen vieraiden, erilaista sosiaalista ja etnistä taustaa ja sukupuolta edustavien ihmisten kohtaamistapana. Tango toimi ryhmien välisten jännitteiden katalysaattorina. Prostituoituiden ja parittajien, kaupunkilaisien ja maalaisten, köyhien ja varakkaiden, eurooppalaisien maahanmuuttajien ja afrikkalaista alkuperää oleva väestö ottivat vaikutteita toisiltaan, matkivat ja karrikoivat toistensa tansseja. Tangon syntyvaiheissa oli kysymys erilaisten ryhmien välisistä konflikteista. (Savigliano 1996, 202-204.) Tango muuttui eksoottiseksi vasta siinä vaiheessa, kun eliittiä edustavat argentiinalaiset miehet ja ranskalaiset, englantilaiset ja yhdysvaltalaiset kolonialistit kohdistivat katseensa argentiinalaisten parien tanssiin. Savigliano (mts. 214-216) väittää, että vasta tässä vaiheessa tangon valtapeli muuttui asymmetriseksi. Kilpatanssilattialla englantilaisen valssin jälkeen tuleva tango on kuin eksoottinen mauste tai välipala, jonka jälkeen palataan takaisin eurooppalaista alkuperää olevaan tanssiin, wienin valssiin. Combi-tanssijoiden tango on muiden vakioiden tapaan myös yläluokkaisuuden esitys, sillä tanssijat urheilevat iltapukua muistuttavissa asuissa. Ylinen luonnehti tangon jälkeen tulevaa wienin valssia *salonkitanssiksi* ja *linnatanssiksi* (MY2 1.42).

Kun tanssi kulkeutuu uuteen paikkaan ja kun siitä tulee osa jotakin toista kulttuuria, se samalla myös muuntuu toiseksi tanssiksi. Tästä on kysymys argentiinalaisen tangon muotoutumisesta suomalaiseksi lavatangoksi ja pyörätuolikilpatanssijoiden tangoksi. Pyörätuolikulttuurin ja kilpatanssikulttuurin kohtaamisesta on muotoutunut uudenlainen tango, ja tämä muutos on omanlaisensa verrattuna aiemmin tapahtuneisiin muutoksiin. Vaikka turkulaisten combi-tanssijoiden tanssimassa kilpatanssitangossa voikin nähdä jälkiä latinokulttuurin hyväksikäytöstä, luen heidän *tangopäätään* kuitenkin mieluummin vammaiskulttuurin erityisyyden merkinä kuin kulttuuri-imperialismin kontekstissa.

Tangopään onnistuneen toteutuksen kannalta on oleellista, että kumpikin tanssija kääntää päänsä täsmälleen samanaikaisesti (MY2 1.27-33). Combi-tanssissa yhtäaikainen ja nopea pään liike on taitavuuden osoitus ja olennainen osa kontrollissa olemisen esitystä. Tarkkaan harkitut pään liikkeet tekevät pyörätuolinkäyttäjän liikkumisesta näyttävää, vaikka hänen alaruumiinsa pysyykin liikkumattomana. Liikkeen saaminen nopeaksi ja yhtäaikaiseksi parin kanssa on vaikeaa ja alkaa luonnistua yleensä vasta monivuotisen harjoittelun jälkeen. Jos kilpatanssitangoa ja yhdenaikaista *tangopäätä* tarkastellaan vammaiskulttuuriin kuuluvana kontrollissa olemisen esityksenä, Saviglianon analyysi latinokulttuurin hyväksikäytöstä näyttää uudenlaisessa valossa. *Tangopää* merkitsee pyörätuolitanssiparien toteuttamana eri asiaa kuin valkoista valtakulttuuria edustavien ei-vammaisten tanssiparien tekemänä.

Vammaisuuden epätoivottavuus kytketään usein kyvyttömyyteen kontrolloida omaa ruumista. Vammaiset esitetään ruumiinsa tai apuvälineidensä vankeina; ihmisinä, joiden olemista määrittää ensisijaisesti heidän tottelematon ruumiinsa ja joiden sankaruus syntyy kyvystä ylittää ruumiin rajoitukset.¹⁴ Ajatus siitä, että ruumis ylipäänsä on kontrolloitavissa, perustuu kontrollin myyttiin. Vammaisille ei useinkaan anneta mahdollisuutta käyttää tätä myyttiä omiin tarkoituksiinsa. (Wendell 1996, 93-113.) Pyörätuolinkäyttäjät ovat haluamattaan muiden tekemien, omaa ruumistaan koskevien päätösten armoilla täysin toisessa mittakaavassa kuin ne, joiden liikkumista eivät portaat, kynnykset tai inva-WC:n ja avustajien puute rajoita. On vammaispoliittisestikin merkittävää, että tällainen vähemmistö esittää oman ruumiin kontrolloimista tanssin keinoin.

Näen *tangopään* toisaalta miehen ja naisen, toisaalta vammaisen ja ei-vammaisen välisen yhtenäisyyden representaationa. *Tangopään* avulla tanssijat tuottavat vaikutelman siitä, että he ovat täsmälleen samassa rytmissä. Tavoitteena on saumaton kokonaisuus, jonka muodostaa kaksi keskenään erilaista tanssijaa. Mitä näyttävämpi, terävämpi ja yhtäaikaisempi liikesarja on, sen saumattomammalta tanssijoiden yhteistyö näyttää. Tulkitsen *tangopäätä* yhtenä sellaisena kontrollin myytin representaationa, jota jotkut pyörätuolitanssiparit voivat käyttää hyväkseen. *Tangopää* tarkoittaa samanlaisuuden esittämiselle omistettua nopeasti ohimenevää hetkeä. Kontrollin myytin muotona se palvelee kuitenkin vain niitä tanssijoita, jotka ylipäänsä pystyvät kääntämään päätä.

Ylisen mukaan tangon voi mieltää rumban tavoin rakkaustanssiksi. Tangossa ja rumbassa esitetään kuitenkin eri vaiheissa olevaa rakkautta. Ylisen mukaan tangossa on kysymys syvästä ja vakavasta rakkaudesta ja rumbassa siitä, että rakastavaiset ovat olleet viikon yhdessä (MY4 1.38). Rumbassa rakastetaan vielä hempeästi mutta tangossa jo raivokkaasti. Onnistunut *tangopää* on yhdessä tehdyn pitkäaikaisen työn merkki.

RUMBAN VIETTELEVÄ RUUMIS

Rumbaa pidetään kilpatanssikulttuurissa rakastavaisten tanssina. Koreografia kertoo tarinan miehen ja naisen kohtaamisesta (JL 2.22). Tanssijoiden liikkeet edustavat toisen pakoilua, toisesta välittämistä, yhdessäoloa ja toisen huomion kiinnittämistä itseen (MY3 1.21-27). Rumban yhtenä ideana on se, että mies esittelee naista yleisölle ja nainen esittelee itseään (JL 2.33).

¹⁴ Ks. esim. Wendell 1996, 62-64. Marjo-Riitta Reinikainen huomauttaa artikkelissaan "Vammaiset ruumiit – kehokulttuurin toiset" (1996, 133-134), että jopa ajatus ruumiista identiteetin perustana kääntyy helposti vammaisia naisia vastaan, jos kauneusihanteita vastaamattoman ruumiin kuvitellaan viestittävän jollakin tavalla vaillinaisesta minuudesta.

Analyysiäni sukupuolen esityksestä rumbassa jäsentävät viennin ja seuraamisen lisäksi verhoutuminen ja nauru. Viennin ja seuraamisen kannalta pidän merkityksellisinä parin ja oman kehon koskettamista. Latinalaistansseissa voidaan suljetun otteen lisäksi käyttää avointa otetta tai tanssia ilman otetta. Kun pari tanssii ilman otetta kummankin molemmat kädet ovat vapaat. Pyörätuolitanssija voi kelata eteen, taakse ja ympäri, kääntyillä puolelta toiselle, *keulia* (nostaa etupyörät ilmaan) tai tanssia paikallaan.

Latinalaistansseissa tanssijat katsovat enemmän toisiinsa kuin vakiotansseissa, joissa katse saattaa vain käväistä toisessa. Kaikkein intensiivisin katsekontakti luodaan rumbassa. Rumbassa katse liimaantuu pariin. Tanssija kiinnittää parinsa huomion itseensä katseen avulla. Nainen voi ikään kuin viedä miestä katseellaan. Hän vetää pariin kiinnittyneen katseensa hitaasti itseensä ja kietoo parin huomion tällä tavoin itsensä ympärille. Rumbassa sekä pyörätuolia käyttävät että kävelevät naistanssijat koskettelevat itseään enemmän kuin miestanssijat. Naiset tekevät itseensä kiertyviä liikkeitä käsivarsillaan. He kietovat parinsa huomion itseensä myös käsien avulla.¹⁵

Havainnoidessani Ylisen ja Lehtirannan harjoituksia 29.8.1999 Lehtiranta keskeytti rumban ja ryhtyi opastamaan Ylistä itseän kietoutuvien käsiliikkeiden suorittamisessa (video 3). Tulkintani mukaan hän pysähtyi opettamaan Ylistä naiseuden esittämisessä. Oman kehon myötäily ylävartalon ympärille kietoutuvien käsiliikkein on kävelevien naistanssijoiden liikekielen perustana latinalaistansseissa. Harjoituksissa ne luonnistuivat itse asiassa paljon paremmin Lehtirannalta kuin Yliseltä. Lehtiranta pysähtyi toistelemaan liikkeitä peilin edessä ja Ylinen pysähtyi katsomaan häntä. Lehtirannan kilpailuohjelman liikekieli ei sisällä tällaisia itseän tai oman kehon ympärille kiertyviä eleitä. Hänen liikekielensä on kurkottelevaa. Siihen kuuluu enemmän sekä käsien että jalkojen ojennuksia kuin Ylisen tanssiin.

Combi-tanssi asettaa monenlaisia raameja sukupuolen esitykselle. Yksi näistä raameista on se, että parin täytyy koostua miehestä ja naisesta. Näiden raamien sisällä naisellisiksi ja miehiseksi koodatut liikkumisen tavat voivat sekoittua ilman että nainen määrittäisi miehiseksi ja mies naiselliseksi. Sukupuoli on identiteetti-kategoria, jota naiset ja miehet esittävät mitä arkipäiväisemmissä tilanteissa. Yksi näistä arkipäiväisistä sukupuolieron esityksistä on lantion keinutus. Kun mies

¹⁵ Victoria Mora (1995, 194-195) kirjoittaa, että naistanssija liikkuu flamencossa tavalla, joka kiinnittää huomion liikkeiden suorittajaan. Miestanssijan liikkeet taas suuntaavat katsojan huomion tanssijasta ulospäin. Moran mukaan nainen käyttää katsetta parin huomion kietomiseen kehonsa ympärille ja voi tällä tavalla "viedä" miestä. "Molempien tanssijoiden huomio on kiinnittynyt naistanssijaan, jonka katse toimii oppaana. Miestanssijan suuntautuessa muualle tanssin koreografian takia nainen etsii uudelleen hänen kasvonsa. Kun hän saa vangittua miehen katseen, molemmat tanssijat keskittyvät jälleen naisen liikkumiseen. Voisi sanoa, että jollain erikoisella tavalla nainen 'vie' miestä." (Mora 1995, 195, suom. H. V.)

tanssii pystyssä ja nainen pyörätuolissa, naisellisena pidetty lantion keinutus esiintyy vain miehen tanssissa. Lehtirannan kengistä löysin toisen naisellisuuden representaation, nimittäin korot. Joidenkin naisellisiksi koodattujen piirteiden esiintyminen miehen liikkumisessa ei tarkoita sitä, että sukupuoliroolit käännähtäisivät pääläelleen kilpatanssilattialla. Koska lantion keinutus ja korot kuuluvat erottamattomasti kävelevän kilpatanssijamiehen latinalaistanssiesityksiin, voisi ajatella, että maskuliinisuudesta ja feminiinisuudesta ei muodostu toisensa poissulkevia piirteitä miehen liikekielessä. Lantion keinutus ja korot eivät silti mitenkään itsestään selvästi representoi juuri naisellisuutta. Ne voidaan kilpatanssikulttuurin kontekstissa lukea nimenomaan miehisyuden representaatioina.

Ylisen rumbakoreografiaan kuuluu kasvot verhoavan käden liike, jonka aikana hän kääntää katseensa poisparistaan. Kasvot verhoavan käden liikettä ei esiinny Lehtirannan tanssissa, ja tarkastelen sitä sukupuolieron representaationa rumbassa. Ylinen teki Raison kilpailuissa huhtikuussa tämän eleen vain kahdesti (video 1: 15) mutta joulukuussa Kaarinassa pidettyihin kilpailuihin mennessä hän oli lisännyt sen määrän neljään (video 4: 8). Käden liike saattaa olla kiireetön, kasvoja ja leuan muotoa myötäilevä tai riipeä, suoraan ylhäältä alas laskeutuva. Eleen tempo on sidoksissa siihen, kuinka paljon aikaa Ylisellä on käytettävissä koreografian eri kohdissa.

Rumban tahtilaji on 4/4 ja sen vakioitu tempo on 108 iskua (27 tahtia) minuutissa. Rumba on latinalaistansseista rauhallisin. Siinä on melkein aina rakastetun kaipauksesta, tunteiden loukkaamisesta ja loukkausten anteeksisaamisesta kertovat englannin- tai espanjankieliset sanat. Raison kilpailuissa sekä combi 1- että combi 2 -luokan rumban lauloi miessolisti. Latinalaistansseja ei hahmoteta hitaiden ja nopeiden askeleiden yhdistelmiä kuten vakiotansseja. Vaikka pyörätuolitanssissa sovelletaan kävelevien pystytanssin kuvioita, valtaosa koreografiasta muodostuu sellaisista pyörätuolitanssitunnilla keksityistä liikesarjoista, joita Ylinen, Lehtiranta ja Leppänen eivät joko voineet tai eivät halunneet nimetä vakioitujen kuvioiden nimillä.

Kohdan, jossa Ylinen teki Raison kilpailuissa ensimmäisen kerran kasvot verhoavan käden liikkeen, Lehtiranta nimesi *rope spinning* -nimiseksi kuvioksi. Sally Peters (1991, 151-152) huomauttaa, että kaikki kilpatanssin vakioidut kuviot ovat miehen näkökulmasta katsoen nimettyjä. Esimerkiksi vasen käännös-nimisessä kuviossa mies kääntyy vasemmalle ja nainen oikealle. *Rope spinning* -kuviossa puolestaan nainen on köyden tai lasso paikalla, jota mies pyörittää. Ensivaikutelmani oli, että Ylinen ei suunnannut elettä itsestään poisparista Lehtirannalle eikä yleisöön. Aivan kuin hän olisi puhunut vain itselleen. Kuvittelin Ylisen vetävän kädellään rajan itsensä ja muiden välille. Minulle liike merkitsi hienovaraista oman tilan merkitsemistä.

Kävelevien tanssissa naisten liikehdintä rumbassa on häikäilemättömän eroottista. Ylisen ja Turku Team Dancersin muiden naistanssijoiden rumbassa seksuaalisen halun esitys ei ole niin suorasukaista kuin pystytanssissa. Yliselle kasvot verhoavan käden liike merkitsi flirttailua tanssipartnerin kanssa. Ylinen yhdisti liikkeen naisellisuuteen, sensuaalisuuteen ja aistillisuuteen, siis vihjailevaan, verhottuun ja hienovaraiseen seksuaalisen halun ilmaisemiseen. Yliselle kasvot verhoava ele oli mielekäs suhteessa rumbamusiikin melodisuuteen ja rauhalliseen tempoon. Ele ei sopinut tansseihin, joiden yleisilmettä hän luonnehti sähköksi. Ylinen kertoi, että eleellä hän tavoitteli herkkyyden ja hempeyden vaikutelmaa. (MY3 1.12-13.) Tällä tavalla Ylisen tulkinta rumbamusiikista eroaa monien kävelevien pystytanssijoiden tulkinnoista.

José Piedran¹⁶ mukaan (1997, 97-120) Carmen Mirandan kaltaisten rumbakuningattarien suorittamaa latinouden esittämistä leimaa kaksi asiaa: hyökkäävä näytteillepano (*offensive display*) ja puolustautuva naamioituminen (*defensive disguise*). Hyökkäävällä näytteillepanolla Piedra tarkoittaa sitä, että naiset asetautuvat esille uskaliaan vähäpukuisina ja liikkuvat lantiotaan niin provosoi-vasti kuin mahdollista. Puolustautuvalla naamioitumisella Piedra tarkoittaa sitä, että liioitellun seksuaalisesti liikkuva tanssija käyttää latinonaisen perikuvaksi tekeytymistä esiinpääsyn strategiana. Nainen käyttää hyväkseen stereotypiaa eli yksinkertaistusta tullakseen kuuluisaksi tai päästäkseen ylipäänsä esiintymään. Piedran mukaan latinonaisten rumba ei ole vilpítőntä. Hän väittää, että rumbaa tanssivat naiset teeskentelevät rakastavansa lantion keinuttamista, jotta heidät otettaisiin vakavasti itsenäisinä toimijoina. Ruumiinkielen kumouksellinen pohjavire naamioituu liioittelun estetiikan taakse. Kriittinen taka-ajatus kuultaa näennäisen miellyttämisen halun lävitse ja kohdistuu kolonialistiseen latinouden yliseksualisoimiseen.

Suomalaisista tanssintutkijoista Tuija Nykyri (1996) on soveltanut Judith Butlerin muotoilemaa performatiivisuusteoriaa naisten diskotanssityylejä koskevassa tutkimuksessaan. Käsitkseni sukupuolen performatiivisuudesta eroaa Nykyrin käsityksestä, minkä vuoksi kommentoin lyhyesti hänen tutkimustaan. Nykyri jakaa naisten tanssityylit jyvaskyläläisissä diskoissa androgyyneihin, naisellisiin, dominoiviin, tyttömäisiin ja huomaamattomiin. Ne liikeradat, joita Nykyri nimitää naisellisiksi ovat ”pehmeän pyöreitä”. Naisellinen tanssi on kaarevampaa, hitaampaa ja heikompa kuin dominoiva tai androgyyni tanssi. (1996, 47-49.) Naisellisesti tanssivalle naiselle on leimallista passiivisuus, partnerin kosketusten kohteena oleminen ja tämän hipauksenomainen koskettaminen (mts. 89). Nykyrin mukaan diskoissa leikittelevillä naisilla on kuitenkin lupa liikkua tans-

¹⁶ Koska kilpatanssia on tutkittu niin vähän, otan esille kulttuurintutkijan, joka ei kirjoita kilpatanssirumbasta vaan 1930-luvulla esiintyneiden latinalaisamerikkalaisten naisten rumbasta.

sityylistä toiseen (mts. 49). He saavat halutessaan siirtyä alistuvasta dominoivaan positioon mutta Nykyrin luokittelun mukaan he ilmeisesti menettävät siinä tapauksessa naisellisuutensa.

Diskotanssijoiden esittämä *naiseus* puolestaan voi olla stereotyyppistä kriittisesti tulkittavaa eli dekonstruktivistista. Nykyrin mukaan hänen haastattelemansa naiset eivät kuitenkaan onnistu tässä, koska heidän tietoisena tavoitteenaan ei ole naiseuden esitysluonteen paljastaminen. (Mts. 96-98.) Mielestäni Nykyrin analyysi on ongelmallinen kahdesta syystä. Ensinnäkin sukupuolen esitys on aina monikerroksinen tapahtuma olivat esiintyjän intentiot mitkä hyvänsä. Tanssin tulkinta ei ole sidoksissa vain tanssijoiden omiin tarkoitukseen tai naiseuden ajattelemista koskeviin normeihin. Jos naisen toiminta – hänen sukupuolikäsityksensä tai tanssitapansa – näyttää vain normatiiviselta, tutkija voi olla varma, ettei hän tiedä vielä tarpeeksi siitä, mitä tanssilattialla tai haastattelutilanteessa tapahtuu. Toiseksikin Nykyri näyttää hyväksyvän sen käsityksen, ettei dominoiva nainen voi olla naisellinen. Hän nimittää naiselliseksi jotakin sellaista, mikä vastaa naisellisuuden latenteinta yksinkertaistusta. Tutkijan on mahdotonta käsitteellistää diskoilevien naisten tanssia sukupuolen normatiivista esittämistä haastavaksi, jos hänen oma käsityksensä naisellisuudesta rajoittuu stereotyyppiaan.

Piedran tekemän feministisen analyysin ansio on sukupuolen esityksen monikerroksellisuuden ymmärtäminen. Piedra välttää surkuttelevan otteen, vaikka onkin jatkuvasti tietoinen siitä tavasta, jolla rumbaavat naiset ovat olleet hyväksikäytettyjä. Sukupuolen esittämistä koskeviin ehtoihin mukautuminen ei estä tanssijan liikehännän analysoimista myös vastarinnan muotona.

Raision kilpailuissa Ylinen esitti rumban pitkässä, käsivarret peittävässä latinalaistanssiasussa. Tämä asu oli poikkeuksellinen, koska yksikään kävelevistä naistanssijoista ei esiintynyt kokopitkässä latinalaistanssipuvussa. Ylisen asuvalinta asettuu latinouden yliseksualisoimista vastaan toisella tavalla kuin latinalaisamerikkalaisten rumbakuningattarien liioitteleva paljastaminen. Peittävän asuvalinnan tehnyt tanssija näyttää vihjaavan, että latinalaistansseissa on kyse muustakin kuin vain seksuaalisuuden esittämisestä. Rumbassa Ylisen latinalaisasun voi tulkita tehostavan sitä vihjailevaa sävyä, jota kasvat verhoavan käden liike edustaa.

Ylisen tanssissa on monta kriittistä pohjavirettä, jotka ilmenevät leikinlaskuna tai nauruna ja suuntautuvat sekä vammaisuuden, seksuaalisuuden että sukupuolen esityksiin.¹⁷ Tanssiharjoituksissa huomasi, että Ylinen saattoi huvittua

¹⁷ Ylinen kertoi, että hän nosti kerran sambaa harjoittellessaan vahingossa jalkaa kun hänen piti nostaa kättä. Jalan nostamisesta muodostui vitsi, jota Ylinen toisti toistamistaan harjoituksissa. (MY2 2.90.) Pilailun kautta hän saattoi kommentoida sitä sääntöä, että vammaisen tanssija ei liikuta jalkojaan pyörätuolikipatanssissa. Hän saattoi siis nauraa yhdelle vammaisuuden esitystä koskevalle normille.

rumban intohimoisessa kohdassa, jossa tanssijoiden kasvot olivat samalla korkeudella. Ylinen tekeytyi juuri ennen kyseistä kohtaa hyvin totiseksi. Kun Lehtiranta polvistui hänen eteensä, katsoi häntä vakavin silmin ja hyväili hänen poskeaan, Ylinen ei pitänytään kasvojaan totisina vaan alkoi hymyillä. Tätä seurasi naurunpurskahdus, joka sai myös Lehtirannan hymyilemään. Ylisen nauru keskeytti tanssin kulun. Näin tapahtui vain harjoitustilanteissa, ei kilpailuissa tai näytöksissä. Ylinen sanoi, ettei hän koskaan käyttänyt hymyilyä tai nauramista tarkoituksellisesti tanssin keskeyttämiseen (MY4 1.90).

Miten Ylinen puhui kyseisestä hymystä? Ylistä huvitti kohtauksen *tehty* luonne ja se, että hän oli *ventovieraaksi* luonnehtimansa miehen kanssa niin lähekkäin, kasvot vastakkain. (MY4 1.89-90.) Leikin totisuus ja teatraalisuus teki tilanteesta naurettavan. Raision kilpailuissa kuvaamaani videota katsoessamme Ylinen mainitsi, että Lehtirannan vakava ilme alkaa naurattaa häntä joka kerta kun rumba alkaa soida. (MY2 2.15.) Kymmenen vuotta tanssinut Lehtiranta tulkitse rumbamusiikkia totisin kasvoin. Ylisen nauru asettui Lehtirannan asiantuntijuutta ja auktoriteettia¹⁸ vastaan. Se antoi rumbamusiikille toisenlaisia merkityksiä kuin vakava ilme. Totinen katse alleviivasi rumbamusiikkiin kuuluvaa heteroseksuaalisen halun ja rakastamisen teemaa. Se antoi vaikutelman tanssiin keskittymisestä ja siitä, että Lehtiranta koetti tosissaan päästä tanssin tunnelmaan. Nauru puolestaan murensi sekä rakkausteeman että totisen yrittämisen uskottavuutta. Ylisen alkaessa nauraa musiikkikin näyttäytyi minusta yltiötunteellisena ja laulun sanat parisuhteesta lähinnä hilpeyttä herättävänä hempeilynä.

Rumbaohjelman ”väärään kohtaan” sijoittunut nauru on vaivihkainen taka-ajatus, kannanotto intohimon esityksen totisuuteen, joka on luettavissa Ylisen ruumiinkielestä. Koreografian totiseen paikkaan asettuvassa hymyilyssä ja nauruun purskahtamisessa on kysymys keinosta, joilla Ylinen on voinut ottaa kantaa tanssiparin kanssa vakiintuneeseen käytäntöön ja tämän tapaan tulkita rumbamusiikkia.

Vaikka Ylinen ja Lehtiranta eivät keskinäisissä tanssiharjoituksissaan laskeneet leikkiä itsestään, Turku Team Dancersin kaikkien kilpatanssintanssijoiden yhteisissä harjoituksissa viljeltiin huumoria vammaisuudesta (ks. myös MY1 2.26). Kysyin Yliseltä, ovatko tanssijat ottaneet vammaisuuteen liitettyjä haukkumanimiä omaan käyttöönsä.¹⁹ Hän kertoi, että heillä on tapana nimittää rumbaa

¹⁸ Lehtiranta oli harrastanut kilpatanssia kymmenen vuotta kahden eri pystyparin kanssa ennen kuin aloitti pyörätuolitanssin Ylisen parina. Kun keskustelin Ylisen kanssa kilpatanssitangon kuvioiden virallisista nimityksistä, Ylinen luonnehti Lehtirantaa *mestariksi* kuvioiden nimeämisen suhteen (MY2 1.19). Lehtirannalla oli lajivalmentajan pätevyys, jonka hän oli hankkinut kävelien pystytanssin parissa. Valmentajakoulutuksen kirjallisen lopputyön hän oli tehnyt pyörätuolitanssin alkeista. Lehtirannan auktoriteettiasema näkyi harjoituksissa Ylisen opettamisena.

¹⁹ Englanninkielen sana *queer* on ehkä tunnetuin esimerkki aikaisemmin loukkaavana pidetystä nimityksestä, jolle homoseksuaalit ja lesbot ovat antaneet uuden, positiviivisen merkityksen (ks. Butler 1993, 226-230).

rampaksi (MY2 2.92). Tällainen sanavalinta merkitsee rumban pyörätuolikipatanssijoiden edustaman vammaiskulttuurin omaksi musiikiksi. *Rampa*-nimessä yhdistyvät seksuaalisuuden ja vammaisuuden esitykset. Nimi tekee näkyväksi sen, että *rampaa* tulkitsevat nimenomaan sellaiset parit, joissa toinen osapuoli on vammaisen. Pidän sanaa rampa poliittisen vammaisidentiteetin representatona, joka asettuu vammaisuutta kaunistelevia kiertoilmauksia vastaan.²⁰ Ne vammaiset, jotka kutsuvat itseään rammoiksi, eivät yritä piilottaa vammaisuuttaan ja tulla hyväksytyiksi ei-vammaisen enemmistön asettamalla ehdoilla. He eivät halua ylittää ruumistaan. He pikemminkin korostavat, että vammaisuus on yksi sellainen osa heitä itseään, jonka kanssa he ovat tulleet sinuiksi. Tällaiseen vammaisidentiteettiin kuuluu huumori, halu nauraa omalle vammaiselle ruumiille.

YHTEENVETO JA POHDINTA

Ylisen sanojen ja hänen liikkeidensä analyysi osoittaa, että sukupuolen esitys on monisyinen tapahtuma, jossa miehisiksi ja naisellisiksi koodatut liikkumisen tavat sekoittuvat tanssijoiden kesken silloinkin kun heidän tavoitteenaan on perinteisen nais- ja mieskuvan välittäminen. Ylisen kokemukset antavat ymmärtää, että combi-tanssi ja kilpatanssimusiikki eivät tarjoa naiselle passiivista roolia. Kilpatanssiparin liikkumisessa ei ole kysymys alistumisesta ja dominoinnista, vaikka tanssin ajatellaan perustuvan miehen viennille ja naisen seuraamiselle. On kuvaavaa, että esimerkiksi Savigliano ja Tobin perustavat erilaisia tanssikulttuureja arvottavat käsitykset kilpatanssia koskevien ennako-oletusten varaan. Ylisen ja Lehtirannan rumbassa ja tangossa on paljon sellaisia tekijöitä, jotka horjuttavat miehen vientiasemaa ja joiden takia naiseuden esittämistä on mahdollonta kuitata feministisestä näkökulmasta epätoivottavaksi toiminnaksi. Mies ei voi muuttaa etukäteen harjoiteltua ja yhteisesti sovittua koreografiaa mielensä mukaisesti enää esiintymistilanteessa. Ylisen ja Lehtirannan tietoisena tavoitteena ei ollut tulkita tangoa konventionaalaisia sukupuolirooleja haastavalla tavalla. Performatiivisuutensa vuoksi etuperin ja takaperin etenemisen vaihtelu tangokoreografiassa murtaa kuitenkin sukupuolen normatiivista esittämistä kilpatanssilattialla. Ylisen ja Lehtirannan tango sisältää sukupuolten välisen tasaveroisuuden representaation, halusivat he sitä itse tai eivät.

²⁰ Tällaisena kiertoilmauksena pidän esimerkiksi käsitettä erilailla kyvykäs (engl. *differently abled*). *Rampaa* merkitsevä englanninkielen *cripple* puolestaan on sellainen haukkumaniminenä käytetty sana, jolla vammaiset saattavat nykyään viitata itseensä ja toisiinsa myönteisessä mielessä. (Ks. esim. Wendell 1996, 77-78.)

Pyörätuolitanssiparin esittämän rakkaustanssin nimeäminen *rampaksi* tekee rumbasta Turku Team Dancersin tanssijoiden edustaman vammaiskulttuurin musiikkia. *Rampa* on samalla sellainen tanssivan ruumiin representaatio, jossa vammaisuus ja seksuaalisuus yhdistyvät humoristisesti. Pyörätuolikipatanssijoiden harjoituksissa, näytöksissä ja kilpailuissa myös tango on vammaisten vähemmistökulttuurin musiikkia, vaikkei sillä olekaan omaa, vammaiskulttuurin erityisyydestä kertovaa nimeä. *Tangopää* on sellainen liike, jonka avulla pyörätuolia käyttävä tanssija pystyy korostamaan musiikin iskevää ja terävää iskutusta ja osoittamaan pätevyytensä tanssilattialla. *Tangopää* ei tee naistanssijasta maskuliinista. Tarpeeksi kiivaana se on sellainen päälleikäyvä ja raivokkaasti rakastavan vammaisen naiseuden representaatio, joka on pyörätuolitanssijan käytettävissä. Koska *tangopään* suorittaa sekä mies että nainen, sitä voi pitää myös sukupuolten välisen yhtenäisyyden representaationa.

Kasvot verhoavan käden liike sen sijaan muodostuu naisen ja miehen välisen eron representaatioksi aineistossani. Hienovaraisena seksuaalisen halun eleenä se erottaa Ylisen rumban myös naispuolisten pystytanssijoiden suorasukaisista rumbatulkinnoista. Miehen viettelyä merkitsevä ylävartalon myötäinen käsiliike on naistanssijan käytettävissä oleva hienovarainen viennin keino. Vaikka Ylisen rumba asettuu latinouden yliseksualisoimista vastaan monella tavalla (vihjailevaa viettelyä edustavien liikkeiden, intohimon esityksen keskeyttävän hymyn ja verhoavan esiintymisasun keinoin), tangoa ja rumbaa voi tietenkin edelleen lukea kolonialistisia aineksia sisältävänä valkoisen ja yläluokkaisen naiseuden esityksenä. Tämä analyysi on perusteltu silloin, kun kilpatanssikulttuurin edustajat eivät ole perillä argentiinalaisen tangon ja kilpatanssitangon eroista ja samankaltaisuuksista vaan luulevat tanssivansa argentiinalaista tangoa tanssiurheilukilpailuissa. Vammaistutkimuksen näkökulmasta tarkasteltuina Ylisen koreografiat kuitenkin muuttavat valkoisen naiseuden esittämistä niin paljon, että tangon ja rumban tarkasteleminen latinokulttuurin kolonialistisena hyväksikäyttönä osoittautuu riittämättömäksi tulkinnaksi tanssilattian tapahtumista.

Feministisen performatiivisuusteorian anti musiikin- ja tanssintutkimukselle on sukupuolen esitystä koskeviin detaljeihin takertumisessa. Teorialle on ominaista poleeminen sävy ja tinkimättömyys sukupuolen esitysluonteen suhteen. Naiseuden ja mieheyden ei oleteta olevan itsestäänselvästi minkäänlaista, mikä antaa kimmokkeen sukupuolieroja merkitsevien yksityiskohtien kummastelemiseen. Ylisen tanssin kohdalla pikkuseikkoihin keskittyminen teki mahdolliseksi vienti- ja seuraamisasemiin liittyvien aktiivisuus- ja passiivisuuskäsitysten purkamisen. Sukupuolen normatiivista esitystä haastava toiminta saattaa olla luonteeltaan häivähtävää. Jos en olisi pysähtynyt lukemaan Ylisen tanssin yksityiskohtia, sukupuolen esityksen kumoukselliset piirteet olisivat ehkä jääneet normatiivi-

selta vaikuttavan yleiskuvan varjoon. Sukupuolen esityksen kumouksellisuus ei ole vain koreografiassa vaan aina myös siinä tavassa, jolla tanssia luetaan.

LÄHTEET

- Adair, Christy 1992. *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. New York: New York University Press.
- Banes, Sally 1998. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London & New York: Routledge.
- Butler, Judith 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.
- Butler, Judith 1993. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge.
- Butler, Judith 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York & London: Routledge.
- Buckland, Theresa J. 1999. [Re]Constructing Meanings: the Dance Ethnographer as Keeper of the Truth. Teoksessa *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Edited by Theresa J. Buckland. Basingstoke: Macmillan.
- Cook, Susan C. 1998. Passionless Dancing and Passionate Reform: Respectability, Modernism, and the Social Dancing of Irene and Vernon Castle. Teoksessa *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*. Edited by William Washabaugh. Oxford & New York: Berg.
- de Lauretis, Teresa 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Gore, Georgina 1999. Textual Fields: Representation in Dance Ethnography. Teoksessa *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Edited by Theresa J. Buckland. Basingstoke: Macmillan.
- Hanna, Judith Lynne 1988. *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Korhonen, Eero 1994. *Tanssiurheilun käsikirja*. Helsinki: Suomen Tanssiurheiluliitto ry.
- Lehtiranta, Jouni 1994. *Seuratanssista tanssiurheiluksi. Suomalaisen amatöörikilpatanssin kehitys 1968-1979*. Suomen historian pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto.
- Mora, Victoria 1995. The Spirit in Flamenco and the Body in Motion: Discovering Gender Difference in the Dance. Teoksessa *The Prism of the Self: Philosophical Essays in Honor of Maurice Natanson*. Edited by Steven Galt Crowell. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Ness, Sally Ann 1996. Observing the Evidence Fail: Difference Arising from Objectification in Cross-Cultural Studies of Dance. *Moving Words: Re-Writing Dance*. Edited by Gay Morris. New York: Routledge.
- Nykyri, Tuija 1996. *Naiseuden naamaiset. Nuoren naisen diskoruumillisuus*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 48. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Peters, Sally 1991. From Eroticism to Transcendence: Ballroom Dance and the Female Body. Teoksessa *The Female Body: Figures, Styles, Speculations*. Edited by Laurence Goldstein. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Piedra, José 1997. Hip Poetics. Teoksessa *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*. Edited by Celeste Fraser Delgado & José Esteban Muñoz. Durham & London: Duke University Press.
- Reinikainen, Marjo-Riitta 1996. Vammaiset ruumiit – kehoakulttuurin toiset. Teoksessa *Ruumiita! Ruumiista, ruumiillisuudesta, kebosta, kehoisuudesta*. Toimittanut Riitta Koikkalainen. JYY julkaisusarja n:o 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta.
- Rust, Frances 1969. *Dance in Society. An analysis of the relationship between the social dance and society in England from the Middle Ages to the Present Day*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Savigliano, Marta E. 1996. Fragments for a story of tango bodies (on Choreocritics and the memory of power). Teoksessa *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. Edited by Susan Leigh Foster. London & New York: Routledge.
- Talvitie, Alli & Talvitie, Pentti 1994. *Tanssiurheilun rytmiikka*. Helsinki: Suomen Tanssiurheiluliitto ry.
- Thomas, Helen 1996. Do You Want to Join the Dance? Postmodernism/Poststructuralism, the Body, and Dance. Teoksessa *Moving Words: Re-writing Dance*. Edited by Gay Morris. London & New York: Routledge.
- Tobin, Jeffrey 1998. Tango and the Scandal of Homosocial Desire. Teoksessa *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*. Edited by William Washabaugh. Oxford & New York: Berg.

SUKUPUOLEN ESITYS TANGOSSA JA RUMBASSA

Wendell, Susan 1996. *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability*. New York & London: Routledge.

Nauhoitetut haastattelut

MY1 Maija Ylinen 11.12.1998, Hanna Väätäisen hallussa.

MY2 Maija Ylinen 31.5.1999, Hanna Väätäisen hallussa.

MY3 Maija Ylinen 21.9.1999, Hanna Väätäisen hallussa.

MY4 Maija Ylinen 2.2.2000, Hanna Väätäisen hallussa.

JL Jouni Lehtiranta 27.7.1999, Hanna Väätäisen hallussa.

PL Päivi Leppänen 15.6.1999, Hanna Väätäisen hallussa.

Videomateriaali

VIDEO 1, Pyörätuolitanssin SM-kilpailut Kerttulan liikuntahallissa Raisiossa 24.4.1999.

VIDEO 2, Pyörätuolitanssikilpailut pari- ja free style -tanssissa Turun Terveydenhuolto-oppilaitoksessa 20.6.1999.

VIDEO 3, Maija Ylisen ja Jouni Lehtirannan kilpatanssiharjoitukset Tanssiurheiluseura Boleron salilla Turussa 29.8.1999.

VIDEO 4, Valtakunnalliset tanssiurheilukilpailut Hovirinnan koululla Kaarinassa 4.12.1999.

ABSTRACT

THE PERFORMANCE OF GENDER IN THE BALLROOM RUMBA AND TANGO

This article looks at the representations of gender in the Ballroom Rumba and Tango choreographies of Maija Ylinen, a female wheelchair dancer, and her standing male dance partner, Jouni Lehtiranta. It offers a close analysis of the positions of leading and following, Tango head-flicks (the sharp head-turn of the International Style Ballroom Tango) and a flirtatious hand movement in the Rumba. Instead of reducing the positions of leading and following to male activity and female passivity, my interpretation focuses on the ways in which the activities of a woman in a wheelchair break some of the norms of competitive ballroom dancing and discreetly subvert the domination expected of her dance partner on the dance floor. Analysed in the context of feminist and disability studies, the performance of gender and the positions of leading and following in the Ballroom Tango and Rumba prove to be more complex phenomena than suggested by previous dance scholarship.

LIUKUMISEN JUHLAA

Toisin luetut virheet Maija Ylisen samboissa

Etnomusikologian vuosikirja 13 (2001): 38-61.

Kilpatanssin combi-muodossa¹ jalkojen pitäminen paikoillaan kuuluu pyörätuolinkäyttäjän liikekieleen yhtä vankasti kuin askeleet kuuluvat kävelevän pystytanssijan koreografiaan. Pyörätuolitanssijan koreografia perustuu istuvassa asennossa liukumiselle ja ylävartalon liikkeille, joiden epätarkkaa ajoittamista suhteessa musiikkiin pidetään väärin tanssimisena. Tässä artikkelissa luen pyörätuolitanssijan tanssilattialla tekemiä virheitä tekoina, joissa on kilpatanssin konventioihin kohdistuvaa naurua. Karnevaaliteoreettisen viitekehyksen käyttäminen tarkoittaa sitoutumista toisin toimimisen mahdollisuuksia etsivään vammaispolitiikkaan. Vaikka monet pyörätuolitanssijat pysyvät tahdissa siinä missä heidän kävelevät parinsa, tanssijoiden tekemiin virheisiin juuttuminen on yksi tapa puuttua tanssilattialle pääsemisen ja siellä toimimisen ehtoihin.

Olen kiinnostunut vammaisuudesta tanssittuna ja kerrottuna identiteettinä. Keskityn Turun Erityisliikunta ry:ssä vuosina 1997-1999 toimineen Maija Ylisen kilpatanssisambaan.² Tutkimusaineisto muodostuu Ylisen, hänen parinsa Jouni Lehtirannan ja opettajansa Päivi Leppäsen kanssa tekemistäni haastatteluista, kilpailuvideoinneista sekä harjoitusten ja näyttösten havainnoinneista.³ Lähestyn Ylisen sambaa koskevia sanoja, sambakoreografiaan kuuluvia liikkeitä ja kilpailukoreografiaan kuulumattomia liikkeitä vammaisuuden representaatioina,

¹ Combi-muodossa pari koostuu pyörätuolissa istuvasta tanssijasta ja kävelevästä tanssijasta ja duomuodossa kahdesta pyörätuolia käyttävästä tanssijasta. Pyörätuolikipatanssin combi-muodosta käytetään myös nimityksiä combi-tanssi ja pyörätuolitanssi. Kävelevien pystytanssissa kumpikaan osapuoli ei käytä pyörätuolia.

² Kilpatanssiparin ohjelmisto koostuu viidestä vakiotanssista ja viidestä latinalaistanssista, joista ensimmäisenä tanssitaan aina samba. Pyörätuolitanssikipailut alkavat vakiotansseilla, jotka ovat hidas valssi, tango, wienin valssi, foxtrot ja quickstep. Vakiotanssien jälkeen tanssitaan latinalaistanssit, jotka ovat samba, rumba, cha cha cha, paso doble ja jive.

³ Olen haastatellut Ylistä neljä kertaa vuoden 1998 joulukuun ja vuoden 2000 helmikuun välisenä aikana (MY1 11.12.1998, MY2 31.5.1999, MY3 21.9.1999 ja MY4 2.2.2000). Ylisen tanssiparia Jouni Lehtiranta (JL 27.7.1999) ja hänen tanssinopettajaansa Päivi Leppästä (PL 15.6.1999) haastattelin kumpaakin yhden kerran. Videomateriaali koostuu kolmesta kilpailu- ja yhdestä harjoituksissa tehdystä taltioinnista. Nämä ovat pyörätuolitanssin SM-kilpailut 24.4.1999 (video 1), pyörätuolitanssikipailut pari- ja free style -tanssissa 20.6.1999 (video 2), Ylisen ja Lehtirannan kilpatanssiharjoitukset 29.8.1999 (video 3) ja valtakunnalliset tanssiurheilukilpailut 4.12.1999 (video 4). Vuonna 1999 havainnoin Turun Erityisliikunnan piirissä sellaisia tanssiharjoituksia, joissa kävi kilpailevia pyörätuolitanssipareja (Turku Team Dancers), ja näiden parien esiintymisiä. Lokakuusta 1999 lähtien olen käynyt Turun Erityisliikunnan lavatanssitunneilla opettelemassa pyörätuolitanssin alkeita.

vammaisuutta toteuttavina tekoina.⁴ Niissä kilpatanssisamboissa, joita tässä artikkelissa tutkin, vammaisena esiintyminen kuului tanssin esittämiseen ja oli osa musiikin tulkintaa tanssilattialla. Vammaisena esiintyminen merkityksellisesti sambaa – musiikin, koreografian, kilpailulajin ja koristautumisen muodostamaa kokonaisuutta – niin liikkeiden kuin myös haastattelupuheen muodossa. Se oli samalla asia, jolle musiikki antoi merkityksiä.

Vammaisuuden käsittäminen esitykseksi ja esiintymiseksi ei tarkoita sitä, etten ottaisi todesta Ylisen vammaisuutta. Se tarkoittaa etäisyyden ottamista ajatuksiin, joiden mukaan vammaisuus on väistämätön tila, joka pakottaa tanssijan tietynlaisiin toimintatapoihin tai käsityksiin itsestään. Käytän esiintymisen, esittämisen ja esityksen käsitteitä myös viittaamaan yleensä tanssimistilanteeseen ja yleisön edessä liikkumiseen. Tanssiesitys ja vammaisuuden esitys kietoutuvat analyysissäni toisiinsa, koska käsitän ne samanaikaisesti tapahtuviksi.⁵

Kuinka Ylinen esitti vammaisuuden sekä haastatteluissa että kilpatanssilattialla liikkueessaan? Mikä oli musiikin osuus näissä esityksissä? Millä tavalla vammaisen ja ei-vammaisen välinen raja piirtyi Ylisen puheessa ja tanssissa? Mikä oli musiikin ja vammaisuuden esittämiseen kuuluvien liikkeiden suhde Ylisen tanssimissa samboissa?

Lähestyn liikkeiden ja musiikin suhdetta *epävirallisen juhlan* ja *liukumisen* käsitteiden avulla. Epävirallisen juhlan käsite sisältää kielteisen, vastakohtaisuutta merkitsevän alkuosan ja soveltuu virheellisenä pidetyn tanssin analysoimiseen vain tietyin varauksin. Liukuminen muodostaa vaihtoehdon sellaisille väärin tekemiseen kuuluville kielteisesti värittyneille sanoille, jotka määrittävät Ylisen tanssia tekemissäni haastatteluissa. Kilpailuvideoita katsoessani huomasin, että liukuminen oli käsite, joka teki oikeutta niillekin Ylisen tanssiin kuuluville vammaisuuden esittämisen vivahteille, jotka eivät olleet yhtä ilmeisiä kuin pyörien päällä tapahtuva tasainen liike: tanssissa tapahtui monenlaisia vammaisuuden esittämisen kannalta merkityksellisiä liukumisia. Näiden liukumisten ja epävirallisen juhlan analyysissä hahmottuu kuva Ylisen *musiikillisesta vammais-*

⁴ Representaation käsite kytkee analyysini konstruktionistiseen paradigmaan, joka vastustaa identiteetin biologisoimista ja oletuksia ruumiinrakenteen ja identiteetin välillä vallitsevasta kausaalisuhteesta. ”Pyörätuolipotiilas” on yksi sellainen arkikieleen vakiintunut vammaisuuden representaatio, jossa pyörätuolissa liikkumisen ja potilaan – epätoivottavasta fyysisestä tilasta toipuvan henkilön – identiteetin oletetaan käyvän käsi kädessä.

⁵ Erottelua sukupuolen ja muiden identiteetikategorioiden tahattomaan performatiiviseen esittämiseen ja tietojen roolien esittämiseen taiteena on käsitelty muun muassa teoksissa Senelick (1992) ja Parker & Sedgwick (1995). Moisala (2000) on käsitellyt sukupuolen esittämistä helsinkiläisessä tanssiravintolassa musiikkitalanteen tutkimuksen, esitystutkimuksen ja performatiivisuusteorian muodostamaa taustaa vasten. Musiikkitalanteen esitettävä aines ei tällaisessa viitekehetyksessä sijoitu vain orkesterikorokkeelle tai parketilla liikkuviin pareihin. Sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämiseen osallistuvat kaikki ravintolaan tulleet ihmiset. Moisala (1999, 15-16) ehdottaa käsitettä musiikillinen sukupuoli (*musical gender*) käytettäväksi musiikin piirissä tapahtuvien sukupuoliesitysten analysoimiseen. Musiikillinen sukupuoli tarkoittaa niitä tapoja, joilla ihmiset voivat olla sukupuolisia musiikin soidessa (*a musically situated gender performance*).

identiteetistä. Tarkoitan musiikillisella vammaisidentiteetillä karnevaaliteorian viitekehyksessä laatimaani tulkintaa musiikin ja vammaisuutta representoivien liikkeiden suhteesta. Musiikillinen vammaisidentiteetti ei ole asia, joka Ylisellä ilman muuta oli kenttätöön tekemisen aikaan, vaan se on tulkinta musiikin osuudesta vammaisuuden esityksessä.⁶

Esittelen aluksi teoreettisen viitekehyksen, minkä jälkeen teen katsauksen vammaisuuden esittämisen ehtoihin combi-tanssissa. Sitten tarkastelen Yliselle tanssiharjoituksissa sattunutta virhettä ja taustoitin musiikin ja liikkeiden suhteita käsitteleviä lukuja esittelen harjoituksissa ja kilpailuissa käytettyä musiikkia. Sen jälkeen siirryn videoaineiston analyysiin, joka keskittyy Ylisen musiikillista vammaisidentiteettiä leimaaviin liukumiin kahdessa kilpailusambassa.

KARNEVALISTISUUDELLA KONTROLLIA VASTAAN

Mihail Bahtinin 1960-luvulla muotoilema karnevaaliteoria on keskiaikaisen nauрукulttuurin analyysi, joka perustuu ranskalaisen kirjailijan François Rabelaisin karnevalistiseen kirjalliseen tuotantoon. Bahtin kirjoittaa karnevaaleista kirkon ja feodaalivaltion virallisten juhlien kääntöpuolena, *epävirallisena jublana* (ks. esim. 1995, 66, 83 ja 135-137). Kulttuurintutkijat ovat kuitenkin soveltaneet karnevaaliteoriaa mitä erilaisimpiin tutkimuskohteisiin 1980-90 -luvuilla. Sen kautta on luettu niin kaunokirjallisuutta kuin painiakin. Karnevaaliteorian soveltaminen on käytännössä merkinnyt sen erittelemistä, miten hyvin esimerkiksi televisioitu urheilutapahtuma, tanssiteos, muusikon toiminta tai kaunokirjallisuudessa esiintyvät henkilöhahmot täyttävät Bahtinin kuvaileman karnevaalielämän tunnusmerkit (esim. Fiske 1989, 69-102, Sherlock 1996, Castellanos 1994, Klinkman 1998).

Karnevaaliteoriassa on kyse siitä, miten jokin ryhmä uhmaa sen toimintaan kohdistuvaa kontrollia. Combi-tanssin kontekstissa taitamattomana pidetty liikehdintä, virheen tahallinen toisto ja hölmöily asettuvat karnevaaliteorian kannalta vakavasti otettaviksi tapahtumiksi ja niistä tulee vammaisuuden analyysin kannalta keskeisiä seikkoja. Karnevaaliteoriassa epävirallinen juhla on myönteisesti latautunut käsite mutta sen heikkous kytkeytyy tilapäisyyden ja vastakohtaisuuden ideoihin. Epävirallinen juhla on väliaikainen poikkeustila, jolloin on lupa toimia toisin mutta jonka sisältämä muutosvoima ei välttämättä ulotu karne-

⁶ Populaarimusiikkia on tutkittu runsaasti suhteessa sukupuoleen, seksuaalisuuteen, etnisyyteen ja kansallisuuteen mutta vain vähän suhteessa vammaisuuteen. Musiikillisen identiteetin on ajateltu rakentuvan muun muassa niistä merkityksistä, joita ihmiset antavat elämäänsä kuuluville musiikeille ja niistä tavoista, joilla he käyttävät musiikkia toisiinsa samastumisen, yhdessäolemisen ja muista erottautumisen muotona (ks. esim. Negus 1996, 99-135, Ruud 1997, 194-210 ja Frith 1998, 271-277).

vaalin jälkeiseen aikaan. Karnevaaliteoriaa sovellettaessa kannattaakin keskittyä juuri sellaiseen kontrollia uhmaavaan toimintaan, joka ei pysyttele sille varatussa ajassa ja paikassa vaan soluttautuu myös sopimattomiin tilanteisiin. Analyysissäni epävirallinen juhla ei ole sellainen vammaisena naisena tanssimisen tapa, joka sulkisi kokonaan ulkopuolelleen virallisen juhlan, onnistuneen kilpailusuorituksen. Ajattelen virallisen ja epävirallisen olevan toisiinsa lomittuvia tapoja esiintyä vammaisena tanssijana. Epävirallisen juhlan vetovoima piilee sen kyvyssä liukua virallisen juhlan lomaan ja asettaa virallisuus naurunalaiseksi.

Bahtinin tekstejä soveltavat tutkijat erottavat karnevaalin ja karnevalistisuuden toisistaan. Karnevaalilla saatetaan tarkoittaa pelkästään varsinaisia kansanjuhlia kun taas karnevalistisuudella viitataan näistä kansanjuhlista ammentavaan taiteeseen. (Koivunen 1991, 87-88.) Kilpatanssia ei yleensä ajatella taiteena vaan urheiluna, jossa arvostellaan myös taiteellisia piirteitä. Siitä kirjoitetaan sanomalehtien urheilusivuilla eikä kulttuuriosastolla. Yleisö kannustaa tanssipareja heidän kilpailusuoritustensa aikana huutaen, mikä tekee esiintymistilanteista toisenlaisia verrattuna esimerkiksi länsimaisen taidemusiikin soittamiseen keskittyviin kilpailuihin. Yksi asia kuitenkin yhdistää tanssiurheilukilpailuja ja esimerkiksi viulukilpailuja. Niissä on kysymys juhlasta, joiden ulkopuolelle koetetaan sulkea arkisuuteen viittaavat asiat.⁷

Karnevaaliteoriaa on kritisoitu feministisestä näkökulmasta, koska siitä puuttuu sukupuolten välisten valtasuhteiden analyysi ja koska Bahtin ei ota millään tavalla kantaa Rabelaisin tuotannossa esiintyviin naisvihamielisiin episodeihin (ks. esim. Booth 1982, Russo 1985 ja 1995, Castellanos 1994, 35-37). Bahtinin analyysi keskiajan karnevaalikulttuurista on nostalginen. Siinä muodostuu kuva ihanasta menetetystä maailmasta ja ajasta, jolloin osattiin nauraa paremmin kuin nyt. Nostalgisuudessa piilee kuitenkin karnevaaliteorian käyttökelpoisuus sellaisessa tutkimuksessa, joka on lähtökohdiltaan emansipatorinen (ks. Russo 1995, 61-62 ja Tannock 1995, 461-462). Minua karnevaaliteoria on inspiroinut kirjoittamaan sellaisesta vammaisen tanssijan ruumiiseen liittyvästä naurusta, jossa on kilpatanssin konventioita kyseenalaistava sävy.

⁷ Taru Leppänen (2000, 26-34) analysoi arkipäiväisyyden sulkemista länsimaisen taidemusiikin esitystilanteiden ulkopuolelle yhtenä niistä tavoista, joilla musiikin autonomiaideologiaa toteutettiin vuoden 1995 Sibelius-viulukilpailuissa. Yleisön hiljaisuus kilpailuesitysten aikana on esteettiseen kontemplaatioon, kuulijan ylevöitymiseen tähtäävää käyttäytymistä. Sibelius-viulukilpailuissa yleisö istuu muusikoiden suoritusten aikana hiljaa aivan kuten klassisen musiikin konserteissa on tapana tehdä. Tällä käytännöllä alleviivataan musiikin keskeisyyttä ja ylevöittäväksi käsitettyä luonnetta.

VAMMAISUUDEN ESITTÄMISEN EHTOJA COMBI-TANSSISSA

Merja Sirénin (1998, 27-31) haastattelemien tamperelaisten kävelevien kilpatanssijoiden mielestä kenestä hyvänsä voi tulla kilpatanssija sillä ehdolla, että suostuu muokkaamaan ruumiinsa kilpatanssin vaatimuksia vastaavaksi. Vaikka combi-tanssi asettaa monenlaisia haasteita pyörätuolin käyttäjille, ruumiinrakenteiden kirjo on silti paljon laajempi kuin kävelevien pystytanssissa. Tanssijan ei tarvitse olla pitkä ja hoikka menestyäkseen kilpailuissa.

Jotta vammaisen nainen voisi rakentaa itselleen kilpatanssijan identiteetin, häneltä vaaditaan kuitenkin aivan tietyllä tavalla fyysisesti vammaisen ruumis. Paralympialaisten talvilajeihin luettavan pyörätuolikipatanssin säännöt ja tanssijoiden ruumiinrakennetta koskevat vaatimukset on koottu Kansainvälisen Paralympiakomitean käsikirjaan (IPC Handbook 2000). Kansainvälisiin tanssiurheilukilpailuihin mennessään pyörätuolin käyttäjän on osallistuttava luokittelutestiin, jossa kolmen henkilön muodostama asiantuntijaryhmä sijoittaa hänet joko combi 1- tai combi 2 -luokkaan. Ylinen ja Lehtiranta kilpailivat combi 2 -luokassa, koska Ylisen ylävartalo liikkui samalla tavalla kuin ei-vammaisen tanssijan ylävartalo.⁸ Tanssiurheilukilpailuissa pyörätuolia käyttävä tanssija esittää vammaista combi-tanssin sääntöjen mukaisella tavalla ja pystytanssija esittää ei-vammaista siitä huolimatta, että hän pitäisi itseään vammaisena. Pystytanssijan on combi-tanssin sääntöjen mukaan pystyttävä esiintymään ei-vammaisen tanssijan lailla.⁹ Hänellä voi siis olla jokin näkymätön vamma kuten esimerkiksi epilepsia tai astma.¹⁰ Taiteiden yönä vuoden 1999 elokuussa Turku Team Dancers esiintyi turkulaisessa kauppakeskuksessa. Kun katsoin käveleviä naistanssijoita, olisin valehtelematta halunnut tanssia yhtä hyvin kuin he. Vammani on oikeassa kädessä, mutta pystytanssijoilla ei ollut mitään suoritusta ”haittaavia” rajoituksia. Kahdella esitykseen osallistuneella naispuolisella pystytanssijalla oli pitkä vatsan paljastava latinalaistanssiasu. Minun vatsassani on pitkä pystysuora leikkausarpi. Ajattelin, että hienostuneesti koristeltuna se tosin voisi säväyttää. Jyrkkä jako

⁸ Combi 1 -luokassa kilpailevat ne, joiden vamma vaikuttaa sekä ylä- että alavartalon liikkeisiin. Luokittelussa ruumiinosien liikkuvuudesta annetaan pisteitä, joiden perusteella luokka määräytyy. Luokittelun suorittajista vähintään yhden tulee olla lääkäri ja yhdellä on oltava luokittelijoiden kouluttajan pätevyys. (IPC Handbook 2000, Classification.) Luokittelijaksi voi päästä myös esimerkiksi fysioterapeutti (Ibid., Regulations for WDS Competitions, Qualifying Procedure for International Classifiers).

⁹ ”Standing dancers must be able to perform as an able-bodied dancer” (IPC Handbook 2000, Eligibility). Se, että pystytanssija ei saa olla näkyvällä tavalla vammaisen, tukee stereotyyppistä käsitystä vammaisuudesta nimenomaan pyörätuolin käyttämisenä. Vammaisuuden eniten käytetty symboli länsimaissa on pyörätuolissa istuva ihmishahmo.

¹⁰ Epilepsia ei ole vain sairaus ja vammaisuuden lääketieteellisen mallin mukaisesti ruumiiseen sijoitettava ongelma vaan myös erityisiä tietämisen tapoja mahdollistava tekijä, joka voi olla osa tanssijan käsitystä itsestään vammaisena naisena tai miehenä.

vammaiseen ja vammattomalta vaikuttavaan tanssijaan oli mielestäni epäoikeutettu.

Combi-tanssissa on kaksi ristiriitaista tendenssiä: parien keskinäiseen samankaltaisuuteen ja toisista erottautumiseen pyrkiminen. Luokittelun kautta koetaan minimoida tanssiparien väliset erot. Tämä helpottaa tuomareiden työtä, kilpailijoiden paremmuusjärjestykseen panemista. Jos pystytanssija olisi näkyvästi vammaisen, erot parien välisessä liikekielessä olisivat suurempia kuin nykyisessä tilanteessa, jossa vain pyörätuolin käyttäjällä on liikuntavamma. Videomissani kilpailuissa kaikki tuomarit olivat sellaisia miehiä tai naisia, jotka liikkuiivat itse ilman apuvälineitä. Tuomarien taidot olisivat joutuneet epäilemättä entistäkin kovemmalle koetukselle siinä tapauksessa, että heidän arvioitavanaan olisi ollut aikaisempaa kirjavampi valikoima ruumiinrakenteensa ja liikkumistapansa suhteen toisistaan poikkeavia urheilijoita. Kenties pyörätuolitanssijoiden luokittelu combi 1- ja 2 -luokkiin ja vaatimus pystytanssijan fyysisestä vammattomuudesta ei palvelekaan tanssijoita vaan nimenomaan tuomareita.¹¹

SAMBAAJAN LIIKKUVAT JA LIIKKUMATTOMAT JALAT

Naistanssija voi esittää vammaisuutensa monella eri tavalla. Vammaisuus ei ole tila, joka pakottaa tanssijan vain tietynlaiseen liikkumiseen tai ruumiin nimeämisen tapaan. Vammaisuuden käsittäminen esitykseksi edellyttää vammaisuuden ymmärtämistä sekä identiteettinä että kulttuurisena konstruktiona. Saman tanssijan kertomukset omista jäsenistään ja apuvälineistään ovat toisistaan poikkeavia ja ristiriitaisia eri tilanteissa, koska anatomialla ei ole itsestäänselviä ja muuttumattomia merkityksiä.¹²

Combi-tanssissa vammaisuuden esitykseen kuuluu se, että pyörätuolitanssija ei tule pois pyörätuolista eikä liikuta jalkojaan tanssin aikana. Hän keskittää kaikki liikkeet ylävartaloon. Ensimmäisessä haastattelussa Ylinen esitti jalkansa täysin toimimattomina. Hän sanoi, etteivät hänen jalkansa toimi (MY1 2.75).

¹¹ Kysyin Ylisen tanssinopettaja Päivi Leppäselältä, kuinka hyvin tuomarit osaavat lukea pyörätuolitanssia. Leppänen oli sitä mieltä, että Suomessa pyörätuolitanssikilpailujen tuomarit ovat totuttomia katsomaan vammaisia tanssijoita. Leppänen totesi, ”että hyvin monet tuomarit katsoo nyt sitten vaan sitä pystytanssijaa ja sitä pystytanssijan tekniikkaa, koska heillä ei oo taitoa ja tietoa analysoida pyörätuolilaisen liikkeitä”. (PL 1.26)

¹² Vammaisuudesta sosiaalisena konstruktiona ja kerrottuna identiteettinä ks. esim. Fawcett 2000, 20-29. Gretchen Williams (1998, 120-125) sivuaa vammaisuuden kertomista suhteessa tanssiin väitöskirjatutkimuksessaan, joka on pysty- ja pyörätuolitanssijoista koostuvan Cleveland Ballet Dancing Wheels -tanssiryhmän toiminnan analyysi. Williamsin valitsemissa haastattelukatkelmissa ryhmän jäsenet puhuvat ainoastaan tanssimisen aiheuttamista positiivisista muutoksista sekä omassa ruumiissaan että omakuvassaan. Nykytanssia edustavan Cleveland Ballet Dancing Wheelsin koreografioissa vammaisuuden esitykseen kuuluu voimakas sankarillisuuden, yleisheimillisyyden ja ihmisten välisten erojen ylittämisen teema (ks. *ibid.*, 195-200).

Ylinen myös nimitti pyörätuolia jaloikseen: ”Et tää on niinku mun jalat /joo/ – tää tuoli” (MY1 1.81). Lauseessa tanssijan ruumis ja pyörätuoli muodostivat yhden kokonaisuuden. Pyörätuoli ikäänkuin korvasi jalat, jotka näyttäytyivät toissijaisina tanssin kannalta sekä korostuneen liikkumattomina. Kun pyörätuoli oli jalkojen paikalla, selkädinvammaisuus ei merkinnyt kömpelyyttä eikä liikuntakyvyttömyyttä. Pyörätuoli mahdollisti sellaisen sulavan liikkumisen, joka ei muuten ollut mahdollinen.

Toisessa haastattelussa Ylinen kertoi sellaisista tanssimiseen liittyvistä tilanteista, joissa hänen jalkansa eivät pysyneet liikkumattomina. Ylinen (MY2 2.90) muun muassa mainitsi nostaneensa kerran harjoituksissa vahingossa jalkaa sellaisessa samban kohdassa, jossa hänen olisi pitänyt nostaa kättä. Hän alkoi toistaa virhettä huvikseen.

- mä jatkoin niinku sitä et mä otin joka kerta ja sit mä niinku et ei, ai niin et piti käsi nostaa ja siis sillai et, et niinku et mä oon niinku feikkivammanen /joo just/ siis sillai et emmä ookkaan et apua et nyt mun pitää niinku esittää tuol kilpailuis et mä oon ihan oikeesti vammanen et (naurabdu), ettei ne huomaa siel, ettei mua diskata niinku. (MY2 2.91.)

Ylinen kertoi samaan hengenvetoon nostaneensa toisissa harjoituksissa kummatkin jalat ylös ja liikuttaneensa niitä ristikkäin, tehneensä niillä sik sak -kuviota ilmassa. Tämä oli ollut tanssiparin ja opettajan mielestä hyvä vitsi. (Mts.) Ylinen kertoi jalkojen liikuttamisesta sellaisessa haastattelun kohdassa, jossa puhuimme tanssijoiden välisestä huumorista harjoituksissa. Ylisen jalkojen liikkeistä ei tullut osa hänen ja Lehtirannan yhteistä sambakoreografiaa. Miksei pyörätuolitanssija ryhtynyt tulkitsemaan musiikkia jaloillaan, vaikka niissä olisikin ollut toimintakykyä?

Combi-tanssissa pyörätuoli ja vammaisen tanssijan liikkumaton alaruumis toimivat vammaisen ja ei-vammaisen välisen rajan merkkeinä. Tämä raja on kuvitteellinen, koska pyörätuolin käyttäminen ei aina merkitse sitä, että tanssija ei pysty lainkaan liikuttamaan alaraajojaan tai esimerkiksi kävelemään lyhyitä matkoja joko ilman keppejä tai niiden avulla. Raja on kuvitteellinen myös sen takia, että pystytanssija voi hyvin olla vammaisen tavalla, jota ei voi päätellä hänen liikkumisestaan. Vaikka Ylinen sai luonteeltaan epämuodollisissa harjoitustilanteissa tulla combi-tanssin vammaisuudelle asettamien rajojen ulkopuolelle, samanlainen rajanylitys ei kilpailuissa tai näytöksissä ollut mahdollinen. Ylisen piti erityisen tarkasti varoa vammaisuuksien ja ei-vammaisuuksien välisen rajojen monimutkaistamista luokittelutilanteessa. Päästäkseen tanssilattialle ja tullakseen otetuksi vakavasti tanssijana ja urheilijana, hänen oli Kansainvälisen Paralympiakomitean sääntöjen mukaisesti suostuttava lääkärin arvioitavaksi. Vaikka Ylisellä oli vammaisten kansalaisyhteiskuntajärjestöön kuulumisen kautta vammaisuuden lääketieteellistämistä vastaan asettuva vammaispoliittinen

identiteetti, urheilijana hän suhtautui kuitenkin suopeasti luokittelun ajatukseen (ks. MY3 1.60).

Ylisen kohdalla jalkojen pitämistä liikkumattomina voi ajatella eräänlaisena virallisena tapana esittää vammaisuus. Luokittelussa on kysymys reilun pelin ideasta ja kilpailijoiden tasaveroisuudesta. Tanssiurheilukilpailuissa esiinnyttään vammaisena niiden ehdoilla, jotka eivät pysty liikuttamaan jalkojaan lainkaan. Jotkut vammaisten väliset erot jäädytetään tilapäisesti, jotta kilpailijat näyttäytyisivät keskenään vertailukelpoisina. Harjoituksissa tapahtuneeseen virheeseen juuttumisessa oli kyse sellaisesta epävirallisesta juhlasta, joka mursi combi-tanssin säännöstöä vain ohimenevästi. Epävirallinen juhla toteutui leikinlaskulle varatussa ajassa ja paikassa liukumatta virallisen juhlan lomaan.

Feministisessä vammaistutkimuksessa käsitettä *passing* käytetään kuvaamaan tilannetta, jossa vammaisen nainen haluaa tulla otetuksi ei-vammaisena, etuoikeutetun ryhmän jäsenenä (ks. Hillyer 1993, 136). Luokittelu sen sijaan on vammaiseksi kategorisoimisen tilanne, jossa jokaisen tanssijan on mentävä juuri tietyllä tavalla vammaisesta tai häneltä voidaan evätä mahdollisuus kilpailla. Kun kävelemään kykenevän tanssijan on esitettävä vammaisuutensa nimenomaan pyörätuolin käyttämisenä, kävelemään kykenemättömyydestä muodostuu tavoiteltava tila. Hassutteleva liukuminen feikkivammaiseksi ei ollut harmiton teko, sillä vammaisuuden kategorian uhmaaminen olisi luokittelun kaltaisessa käännteisessä *passing*-tilanteessa voinut Ylisen kohdalla merkitä hylätyksi tulemista.

RAISION JA KAARINAN KILPAILUISSA SOINUT SAMBAMUSIIKKI

Combi-tanssijoiden esittämien sambojen kuviot ovat sukua kävelevien pystytanssijoiden eli kahdesta kävelevästä tanssijasta muodostuvien parien kansainväliselle kilpatanssisamballe (engl. *The International Style Ballroom Samba*). Nämä ovat eri tansseja kuin brasilialainen kilpatanssisamba tai karnevaaleissa tanssitut sambat. Suomessa kävelevien pystytanssijoiden ja pyörätuolitanssiparien kilpailuissa ja harjoituksissa käytetään samaa musiikkia. Kenttätyöjaksoni aikana kuulemani sambakappaleet olivat valtaosin eurooppalaisten kilpatanssimusiikkiin erikoistuneiden tuotantoyhtiöiden, Casa musican ja Dancelifen® levyiltä. Sambojen sanat olivat usein espanjan-, portugalin- tai englanninkieliset. Ne käsittelivät yleensä juhlimista, tanssimista ja rytmistä liikkumista.

Kilpatanssimusiikin ilme vaihtelee tanssimusiikin suuntauksien vaikutuksesta. 1970-luvulla latinalaistanssimusiikkia sävytti disko kun taas 1990-luvulla siihen tuli teknon piirteitä. Kilpatanssisamban tahtilaji on 2/4 ja sen tempo on sekä kävelevien pystytanssissa että pyörätuolitanssin combi 2 -luokassa sata iskua

eli 50 tahtia minuutissa.¹³ Jos kappaletta ei ole tehty pelkästään kilpatanssikäyttöön, mutta sen tempo pysyy koko ajan samana, 100 iskuna minuutissa, kappale on käyttökelpoinen myös combi 2 -luokan sambana.¹⁴ Kilpatanssia varten tehtyjä latinalaistanssimusiikkia sisältäviä levyjä on kahdenlaisia: kokoelmia ja niitä, joiden kappaleet on joko sävelletty tai sovitettu kyseistä levyä varten. Parit eivät saa etukäteen tietää kilpailuissa soitettavaa sambakappaletta. Paso doble on latinalaistansseista ainoa, jonka koreografia laaditaan tiettyä ennaltsovittua tahtijaksotusta noudattavan musiikkikappaleen mukaiseksi.

Ylisen ja Lehtirannan tanssima samba soitettiin vuonna 1999 Raisiossa ja Kaarinassa kuvaamissani kilpailuissa sellaisilta levyiltä, joiden kappaleet oli levytetty nimenomaan kilpatanssikäyttöön. Näillä levyillä esiintyvät kilpatanssimusiikkiin erikoistuneet muusikot. Raisiossa 24.4.1999 Ylisen ja Lehtirannan edustaman combi 2 -luokan sambana soi Casa musican *Pais tropical* -nimiseltä levyltä valittu portugalinkielinen *Festa de um Povo*.¹⁵ Sovitus ja tulkinta muistutti kovasti poppia tai latin poppia edustavan brasilialaisen Carrapicho-yhtyeen vuonna 1996 julkaistulla levyllä *Fiesta De Boï Bumba* olevaa versiota samasta kappaletta.¹⁶

Kaarinan kilpailuissa 4.12.1999 kolme ensimmäistä latinalaistanssia soitettiin kaikki samalta levyltä *Golden Hits. Do you remember*, jolla on vain yksi samba, *I love to love*. Tämä samba oli sovitus englantilaisen laulajan Tina Charlesin singlestä vuodelta 1976. *I love to love* -sambassa oli *Festa de um Povo* tapaan selkeästi erottuva melodia ja säkeistömuoto erotukseksi 1990-luvulla tehtyjen kokoelmalevyjen samboihin, joilla vokalisti voi toistaa konemaisesti jotakin lyhyttä lausetta, kappaleen nimenä olevaa sanaa tai yksittäisiä tavuja. 1990-luvulla tehtyjen kokoelmalevyjen kilpatanssisamballe on ominaista teknoon assosioituva kovana hakkaava syke. Ylisen ja Lehtirannan kilpailusamboissa oli kokoelmalevyjä keinvampina ja pehmeämpinä sävyinä.

Jos *I love to love* toi tanssilattialle Englannin myyntilistalla 1970-luvun puolivälissä menestyneen hitin, Raision kilpailuissa soinnut *Festa de um Povo* puolestaan kantoi mukanaan mielikuvia brasilialaisesta kansanjuhlasta. Marcos Salesin laulamissa portugalinkielisissä sanoissa esiintyy Tupã-niminen jumala, joka kuuluu Etelä-Amerikan alkuperäisväestöön kuuluvien guaranien kulttuuriin. Laulussa

¹³ Combi 1 -luokassa samban tempo on 48 tahtia minuutissa (pyörätuolikiilpatanssin tempomäärityksistä ks. IPC Handbook 2000, Amendments and Supplements to the Competition Rules). Kilpatanssisambassa tahdin toinen isku on painollinen (Talvitie & Talvitie 1994, 53).

¹⁴ Esimerkiksi tsekkiläisen yhtyeen Sum Svistun *Tancirna*-nimisellä levyllä oleva kappale *Lo-Lo Dzama* on otettu sambaksi Casa musican latinalaismusiikkilevyille *Latin Energy*, jonka kappaleita soitettiin Ylisen ja Lehtirannan harjoituksissa. Ivan Severin (1997) laatimassa levyarvostelussa *Tancirna*-levyn musiikki määrittyi World Beat grooveksi.

¹⁵ Kiitän FT Liisa de Melo e Abreuta *Festa de um Povo* -kappaleen sanojen suomentamisesta.

¹⁶ Carrapichon tulkinta *Festa de um Povosta* määrittyi latin popiksi internet-levykauppojen sivuilla (ks. MiMusica 2001 ja GetMusic 2001).

puhutaan metsän kansasta ja kansaa symboloivan härän saapumisesta sekä kehoitetaan aloittamaan juhliminen. Härkä on keskeinen hahmo näytelmällisessä tanssissa, joka esiintyy Brasiliassa kolmessa muodossa; boi bumbána, boi-de-mamáona ja bumba meu boina. *Festa de um Povon* sanat viittaavat tähän tanssiin, joka kertoo härän kuolemista, henkiinherättämisestä ja sitä seuraavasta juhlinnasta. *Festa de um Povossa* härän ympärille kehkeytyvät tapahtumat esittäytyvät alkuperäisväestön etnisen identiteetin vahvistajina. Kappaleessa kerrotaan juhlan olevan jotakin sellaista, johon koko maailma kiinnittää huomiota.¹⁷

Jo ennen kuin sambasta tuli kansallinen symboli Brasiliassa, se kuului kristinuskon ja yoruba-perinteen aineksia yhdistävään candomblé-uskontoon, jota harjoitetaan Brasiliassa edelleen monessa keskenään erilaisessa muodossa. Sambatutkija Barbara Browningin (1995, 24) mukaan candomblé de cabocloon kuuluu eteläamerikkalaista alkuperäisväestöä edustava hahmo, caboclo-henki. Caboclo on orjuuttamiseen ja vangitsemiseen kohdistuvan vastustuksen symboli. Valkoisten harjoittaman hyväksikäytön vastustus on ilmennyt brasilialaisessa sambalyriikassa myös kurinalaista työntekeä karttelevan mustan miehen ja naisen hahmoina.¹⁸ Samban historian kontekstissa onkin perusteltua kysyä, minkälaisia kuria Ylisen kilpailu- ja harjoitussambat vastustivat?

YLISEN EPÄVIRALLISET SAMBAT

Vaikka musiikki on kävelevien tanssissa ja pyörätuolitanssissa samaa, combi-tanssin sambakuvioita ei ole vakioitu kuten kävelevien pystytanssin sambakuvioita. Kansainvälisen Paralympiakomitean ohjeiden mukaisesti pystytanssijan on kuitenkin pyrittävä mahdollisimman lähelle kävelevien pystytanssiin kuuluvia liikkeitä.¹⁹ Turun Erityisliikunnan kilpatanssijoiden harjoituksissa joistakin tansseista saatettiin mainita erikseen se, että ne eivät olleet virallisia, koska pyörä-

¹⁷ Suomalaisen mielissä samba assosioituu ehkä ensimmäiseksi televisiokuvaan puolialastomista naisvartaloista Rio de Janeiron karnevaaliumissa. Jane C. Desmond (1997, 47-51) kritisoi kilpatanssikulttuuria siitä, että Brasiliassa elävien etnisten ryhmien identiteettejä representoivat erilaiset liikekielelliset niputetaan kilpatanssilattialla yhdeksi ainoaksi seksuaaliseksi ”latinalaisuudeksi”. Ruumiin liikkeitä ei ajatella symbolijärjestelmän osina vaan niiden luullaan vastaavan ihmisten sisäsyntyisiä, rodullisiksi ymmärrettyjä ominaisuuksia.

¹⁸ 1930-40 -lukujen brasilialaista sambalyriikkaa tutkinut Lisa Shaw (1999, 7-23) kirjoittaa, että rasis-tinen käsitys mustista entisistä orjista laiskoina ja huonoina työntekeinä johti siihen, että kurinalaista työntekeä karttavasta miehestä tuli mustan vastarinnan symboli Brasiliassa. Sambojen sanoissa mies esitettiin työn välttelyn vuoksi ihailtavana kun taas kunniallista työntekeä karttava nainen näytettiin halveksittavana hahmona. 1930-luvulla sambaa alettiin käyttää etniset rajat ylittävän kansallisen yhtenäisyyden luomiseen.

¹⁹ ”The basic movements of the standing partner orientate themselves to the usual movements in international Dance Sport” (IPC Handbook 2000, Regulations for WDS Competitions, Judging criteria).

tuolitanssiparien toteuttamina niiden koreografiat erosivat niin paljon kävelevien pystytanssiin vakiintuneista tavoista.

Kappaleiden sanojen perusteella sambaa voi pitää nimenomaan juhlimisen ja ilonpidon esityksenä. Ylisen puheessa samba ei kuitenkaan saanut pelkäättään hauskanpitoon assosioituvia merkityksiä. Ylinen luonnehti sambaa *karnevaalitanssiksi*, jonka aikana kuului tehdä asiaankuuluvia ilmeitä ja eleitä. Ylisen kilpailuissa esittämää sambaa leimasi näiden oikeanlaisten ilmeiden ja eleiden puuttuminen sekä epäonnistumiset ajoitusten ja käsiliikkeiden suhteen. Ylinen puhui jokaisessa haastattelussa siitä, millä tavalla samba olisi kuulunut esittää ja millä tavalla hänen oma liikkumisensa ei täyttänyt vaatimuksia (ks. MY1 1.57, 1.76-78, MY2 1.93-106, MY3 1.52-54, 1.64, MY4 2.13, 2.20).

Näitä kuvauksia samban kulusta voisi luonnehtia selviytymistarinoiksi, jotka täyttivät kulloisissakin kilpailutilanteissa soivan sambamusikin paniikinomaisilla tunteilla. Vaikka Ylisen suoriutumattomuuden kokemus liittyi ehkä ensisijaisesti hänen kokemattomuuteensa tanssijana, se määrittä hänen tapaansa kuvata omaa pyörätuoliin kiinnittynyttä ruumistaan tanssilattialla. Ylisen tanssikokemukset antoivat kilpatanssimusiikille vaikeuteen, vaativuuteen ja haasteellisuuteen liittyviä merkityksiä. Ylisen kuvaamia vaikeuksia ei voi palauttaa vammaisuuteen millään yleisellä tasolla vaan sellaiseen vammaiseen ruumiiseen, jota määrittää aloittelijuus kilpatanssijana. Tällainen tanssija on muiden ohjeiden ja asiantunteumuksen varassa. Hänen asemaansa leimaa kuuliaisuus.

Ylisen tanssinopettaja Päivi Leppänen luonnehti vähän aikaa tanssineen valmennettavan asemaa vakiotansseja harjoiteltaessa seuraavasti:

Maijalla ei toisaalta niinku oo tässä niinku minkään näköstä s-sanavaltaa – just nimenomaan vakiotansseista, mihin hän menee vaan se on kyllä ihan täysin sitte niinku Jounin ja – ja jossain määrin valmentajan tehtävä tsanoa, et sä menet juuri sinne / aivan / mmm. / Joo./ – Et minkään näköstä neuvottelua siitä, että voisikos tämän tehdä toisin päin, ni ei voi tehdä, koska vakiot on kuitenkin niin eri tyyppinen sarka, kun se lattari / joo / lattaripuoli, missä on ehkä pitkasen vapaampaa. (PL 1.20.)

Leppänen korosti tässä katkelmassa sekä omaansa että Jouni Lehtirannan, Ylistä kokeneemman tanssijan, auktoriteettia harjoitustilanteessa. Huomasin kuitenkin tanssiharjoituksia havainnoidessani, että Leppänen pystyi luomaan tunnille rennon ja humoristisen ilmapiirin. Tämä ilmapiiri mahdollisti myös tanssijoiden keskinäisen leikinlaskun.²⁰

Kun Ylinen ryhtyi toistamaan sambassa tekemäänsä virhettä, vahingossa tapahtunutta jalan nostoa, hän teki sambasta toisella tavalla epävirallisen kuin

²⁰ Leppänen kuvasi itseään opettajana näin: ” – - mä en oo missään tapauksessa semmonen vakava tyyppi, joka joka tuolla tekis niinkun hampaat irvessä töitä ja eikä antas mitään välipaloja kellekään / haastattelijan naurua / ja se on, varmaan niinku osaltaan vaikuttaa siihen koko jengiin, et siellä niinku uskaljetaan sitte heittää huulta – -” (PL 2.41).

mitä se oli suhteessa kävelevien pystytanssijoiden samboihin. Ylisen harjoituksissa tanssiman epävirallisen samban leimaavin piirre oli pilailu, joka kohdistui kolmeen seikkaan: vammaisuuden stereotyyppiseen ymmärtämiseen, tanssin harjoittelun totisuuteen ja aloittelijan kuuliaisuuteen. Ylisen haastattelujen kontekstissa minusta vaikuttaa siltä, että hänen pilailunsa ei kohdistunut ensisijaisesti siihen, että pyörätuolinkäyttäjät ei combi-tanssissa tulkitse musiikkia jaloillaan. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö hänen liikkeitään voisi tulkita myös tätä combi-tanssin käytäntöä vastaan kohdistuvana kritiikkinä.

Ylinen luonnehti itseään jännittäjäksi, joka oli pakottanut itsensä tanssiharjoituksiin ja esiintymisareenoille rentoutumistarkoituksessa. Hän kuitenkin kritisoi kilpatanssikulttuuriin kuuluvaa omistautumisen ja kurinalaisen harjoittelun vaatimusta. Hän suhtautui varauksellisesti siihen, että tunnelma saattoi kiristyä ennen kilpailuja ja tanssilattialla liikuttiin ”veren maku suussa”. (MY4 2.20-21.) Epävirallisessa sambassaan Ylinen toisti vahingossa tekemäänsä virhettä. Hän juuttui tahallaan virheeseen ja teki epäonnistumisesta juhlan. Pilailu vaati hyväksyntää kokemattoman pyörätuolitanssijan hahmottamisvaikeuksille ja tanssin käsittämiseksi harrastuksena, jota määrittää virkistäytyminen, ei kilpailumenestykseen orientoitunut omistautuminen. Vahingossa tapahtunutta virhettään tahallisesti toistamalla Ylinen pitkitti vitsikästä tunnelmaa suostumatta palaamaan kurinalaiseen koreografian työstämiseen. Nauramalla omalle ruumiilleen Ylinen teki pilaa myös niistä auktoriteeteista, joiden tehtävänä oli sen arvioiminen: tanssinopettajista, kilpailutuomareista ja luokittelijoista. Bahtinin (1995, 83) mukaan keskiaikainen karnevaalinauru merkitsi käskeviin ja kieltäviin auktoriteetteihin kohdistuneen pelon voittamista.

Vaikka pelon voittamisen aspekti ilmenee myös vammaisten naurukulttuurissa, jalan nostaminen vahingossa ja virheen tahallinen toistaminen on mielestäni vammaisuuden teeskentelemistä ja ihmeperantumista käsittelevää huumoria, joka kuuluu vammaiskulttuuriin (ks. Shakesperare 1999, 51-52). Pyörätuolista nousemiseen julkisella paikalla saattaa esimerkiksi kuulua huvittuneiden katseiden vaihtoa eri tavalla vammaisten ihmisten kesken. Tämä huvittuneisuus kohdistuu ei-vammaisen valtakulttuuriin tapaan käsittää pyörätuolinkäyttäjät ihmisinä, jotka eivät kävele. Ylisen jalan nostoa seurannut leikinlasku kohdistui kuitenkin ensisijassa siihen oletukseen, että pyörätuolin käyttäminen ei voi olla toivottava asia. Feikkivammaisena, vammaista teeskentelevänä naisena esiintyminen käänsi tämän oletuksen toisin päin. Pyörätuolin käyttäminen näyttäytyi asiana, jota joku voi itse asiassa haluta niin paljon, että tekeytyy sen takia vammaiseksi tanssijaksi ja hankkiutuu erityisliikunnan piiriin.

Ryhtyessään toistamaan harjoituksissa sattunutta virhettä Ylinen antoi kuvion mennä tahallaan väärin. Hänen voi ajatella kontrolloineen omaa ruumistaan

ja väärin tanssimisen tilannetta siten, että hänellä itsellään oli hauskaa. Ylinen kertoi kuitenkin myös sellaisista tilanteista, joissa hän menetti kontrollin tunteen kesken kilpailusuorituksen. Nämä tilanteet eivät olleet hauskoja. Kysyin Yliseltä, mitä hän teki, jos sattui erehtymään tanssiliikkeissä kilpailusuorituksen aikana:

No yleensä mä niinkun teen just niinku ei sais tehdä elikkä jään paikalleni. Ja oon ihan niinku biestä märkä, aivan paniikissa. Siis sillai et mä, hyvä etten mä niinku päästä suustani ääniä (baastattelija ja baastateltava nauravat). [- -] Jouni sanoo mul aina et jatka liikettä. Et (naurahtaen), et vaikken mä mitään muut tekis ku niinku betkuttaisin yläkroppaani niinku lattareis nyt yleensä, ni tota se auttaa, koska tuomarit kattoo sen, et aba nyt toi muija on aivan sekasin (baastattelijaa alkaa naurattaa), et se on ihan paikallaan tuol et (baastateltava ja baastateltaja nauravat) et se on niinku sen näkönen et se on vääräs kilpailuis mut – mut tota ni se on hirvee tunne. Ja siis just se et ku buomaa et apua nyt mä en niinku löydä mitään täst musiikist. (MY4 1.24.)

Bahtinin kuvaamalle kansanomaiselle karnevaalinaurulle oli tyypillistä se, että se kohdistui muiden naurun kohteiden lisäksi naurajaan itseensä.²¹ Ylisen haastattelussa nauru kohdistui sekä pulassa olevaan tanssijaan että tuomareihin, joita pystyi hämäämään pelkällä ylävartalon *betkuttamisella*. Kontrollin menettämisen hetkellä oli tärkeää jatkaa olkapäiden ja käsien liikuttamista aivan kuin mitään ei olisi tapahtunut. Karkea sanavalinta *muija* teki tanssilattian kuningattaresta rahvaanomaisen pellen, jota edes vammaisuuteen tottumaton tuomari ei voinut ottaa vakavasti. Vaikkei Ylinen yllä olevassa katkelmassa ottanut kovin vakavasti omaa väärin tanssimistaan, hän teki tuomareista yhtä naurettavia kuin itsestään. Hän ei kuitenkaan kyseenalaistanut tuomareiden oikeutta katsoa arvioiden. Väärintanssimisen tilanne näyttäytyi tukalana, koska tuomareilla oli oikeus tuomita paniikista kiinnijäänyt kilpailija.

Musiikki näyttäytyi katkelmassa asiana, joka asetti tiettyjä vaatimuksia tanssijalle. Paniikinomainen ääntely ei kuulunut näihin vaatimuksiin. Ennen kaikkea musiikki oli mittapuu, jota vasten tuomarit arvioivat tanssijan ”tahdissa pysymistä” eli sitä, että liikkeiden tempo vastaa musiikin tempoa. Ylinen saattoi olla kilpatanssilattialla vain sillä tavalla vammaisen, että hän pystyi mukauttamaan ylävartalonsa liikkeet sambakappaleiden painollisille ja painottomille tahdinosille. Käsitys siitä, että tanssijan täytyy ylipäänsä löytää musiikista jotakin, ei asettunut naurunalaiseksi Ylisen puheessa. Musiikki ja tuomareiden katse saivat dominoida tanssijaa ja hänen liikkeitään.

²¹ Vaikka Bahtin (1995, 13) vakuuttaa, että kansanomainen nauru on universaaliala ja kohdistuu aina *kaikkiin*, karnevaaliteorian feministinen kritiikki painottaa sitä seikkaa, että nauru ei Rabelaisin tuotannossa kohdistu samalla tavalla miehiin ja naisiin. Naiset eivät naura miehille siinä määrin kuin miehet nauravat naisille (ks. esim. Booth 1982).

SAMANAIKAISUUDEN VAIHTOEHDOT TANSSIPARKETILLA

Musiikin rytmin tunnistettavuus tanssijan liikkeistä on yksi tanssiurheilun tärkeimmistä arvostelukriteereistä.²² Rytmin tulkitseminen perustuu siihen, että tanssija ylipäänsä pysyy musiikin tahdissa.²³ Liikkeiden ajoittaminen musiikin iskuille on kilpatanssissa luonnollistettu sääntö. Sille vaihtoehtoiset musiikin tulkitsemisen tavat sallitaan vain lavatanssikilpailuissa. Kuvasin Turun Erityisliikunnan järjestämät pyörätuolitanssikilpailut vuoden 1999 kesäkuussa Turussa (video 2) . Kilpailuihin osallistui sekä lava- että kilpatanssipareja. Lavatanssijoiden joukossa oli kahdesta naistanssijasta muodostuvia pareja, joiden tulkinnat poikkesivat kilpatanssijoiden tavasta tulkita musiikin rytmiä. Näiden parien liikkeet eivät noudattaneet kilpailuissa soitettujen kappaleiden iskuja lainkaan vaan jäsenyivät niiden lomaan. Tanssijoiden ruumiinkieli tarjosi musiikin rytmin rinnalle toisenlaisen rytmin. Soitetut kappaleet eivät kahlinneet näitä tanssijoita samalla tavalla kuin ne sitoivat muut musiikin tahtiin liikkuvat kilpailijat.²⁴

Maija Ylisen ja Jouni Lehtirannan kilpailuissa esittämä sambakoreografia oli puolentoista minuutin mittainen tarkasti harkittu ohjelma, jota tanssijat analysoivat heidän kanssaan tekemissään haastatteluissa monesta eri näkökulmasta. Sen lisäksi, että he kertoivat siitä, miltä samban tanssiminen yleisesti ottaen tuntui, molemmat johdattelivat minua tarkastelemaan sambaa yhdessä tekemisen ja itsen esille tuomisen hetkistä muodostuvana kokonaisuutena, johon kuului sekä yhteisiä että erillään suoritettuja osioita. He kiinnittivät huomioni myös liikkeiden kohdistamisen suuntiin. Tällöin samba jaksottui liikkeisiin, jotka tanssijat suuntasivat toisilleen (kuva 1), yleisölle suunnattuihin liikkeisiin ja niihin, joissa tanssijat keskittyivät kohdistamaan yleisön huomion itseensä. (MY3 1.52-64 ja JL 2.13-18.)

Pyörätuolia käyttävä kilpatanssija osoittaa musiikin tahdissa pysymisen pään, hartioiden, ylävartalon ja käsivarsien liikkeillä, joihin lasketaan myös pyörätuolin kelausliikkeet. Kelaamisella tarkoitetaan omin käsin tapahtuvaa pyörien liikuttamista eteen ja taakse. Jos jalkojen liikuttaminen on sellainen asia, jota pyörätuolitanssijan ei kuulu tehdä, pyörätuolin kelaaminen puolestaan on sellainen

²² Combi-tanssin arvostelukriteereistä tahdissa pysyminen ja rytmin tunnistettavuus mainitaan ensimmäisinä (ks. IPC Handbook 2000, Regulations for WDS Competitions, Judging criteria).

²³ Liikkeiden ajoittamista oikeille iskuille ei kävelevien pystytanssissa pidetä vielä musiikin tulkitsemisenä. Alli Talvitie ja Pentti Talvitie tarkoittavat musiikin tulkitsemisella vasta sitä vaihtelua, joka tehdään ”rytmin sopivilla muunnoksilla” (1994, 105-106). Heistä poiketen tarkastelen kaikkea tanssilattialla tapahtuvaa liikkumista musiikin tulkintana. Viittaan musiikin tahdissa pysymisellä tempon säilyttämiseen eli siihen, että tanssijan liikkeet osuvat painollisille ja painottomille tahdin osille. Epätahtisuudella viittaan liikkeisiin, jotka myöhästyvät niiltä iskuilta, joille tanssija on ne tarkoittanut.

²⁴ Rytmin tulkitseminen kilpatanssista poikkeavalla tavalla ei vähentänyt kilpailusuoritusten vauhdikkuutta. Tanssilattian tapahtumien yllätyksellisyydestä kertoo jotain se, että jo ensimmäisen valssin loppusekunneilla eräs kilpailija putosi pyörätuolistaan. Musiikin lakatessa myös hänen parinsa oli päättänyt vatsalleen tanssilattian pintaan epäonnistuneen nostoyrityksen seurauksena. (Video 2: 1.)



Kuva 1. Maija Ylinen ja Jouni Lehtiranta barjoittelemassa sambaa 29.8.1999 tanssiurheiluseura Boleron salilla Turussa.

asia, jota kukaan pystytanssija ei tee. Kelauksessa konkretisoituvat vammaisen ja ei-vammaisen tanssijan käsiliikkeiden erot. Istuvassa asennossa tapahtuvan liukumisen ohella kelausliikkeet ovat keskeinen osa vammaisuuden esitystä kilpatanssissa. Kaarinan ja Raision kilpailuohjelmissa Ylinen kelasi sekä Lehtirantaa kohti, tämän ympäri, rinnalla että edellä, paristaan pois päin etääntyen. Kelausliikkeet kuuluivat myös niihin kohtiin, joissa Ylinen pyörähti paikallaan ympäri.

Kelaaminen on perusliike, jossa kiteytyy pyörätuolitanssijan itsenäinen liikkuminen. Kelaamisen ei kuitenkaan kuulu hallita latinalaistanssikoreografiaa. Sitä ei saa tapahtua liian paljon yhden tanssin aikana. Raision kilpailuvideota katsoessamme Ylinen kritisoi sekä samba-, cha cha cha- ja rumbakoreografioita siitä, että niissä oli liikaa kelaamista (MY2 1.98, 1.117, 2.12). Kelaaminen oli pyörätuolin tavanomaiseen, arkiseen käyttämiseen assosioituvaa liikkumista. Arkisuuteen yhdistyvä kelaaminen oli siis uhka virallisen juhlan onnistumiselle, koska se saattoi tehdä sambasta banaalin. Kelaamista voi tulkita epävirallisen juhlan elementtinä virallisuuteen pyrkivässä kilpailuohjelmassa; asiana, jonka ei olisi pitänyt olla koreografiassa mutta joka silti oli siellä, epätoivottavana arkisen vammaisuuden representaationa. Sellaisia käsiliikkeitä, jotka eivät liittyneet pyörätuolin käyttämiseen, vaan olivat samoja kuin kävelevien naistanssijoiden käyttämät liikkeet, Ylinen teki tanssiessaan paikallaan tai kelatessaan vain toisella kädellä (video 1: 14 ja video 4: 6).

Ylisen tanssinopettaja Päivi Leppänen huomautti, että tanssilattialla ”sä et voi kelata samal tavalla ku sä oot kauppatorilla ostamas kukkia vaan niinkun (alkaa hymyillä) täytyy niinku saada siihe joku semmonen tanssillinen elementti mukaan” (PL 2.3). Ylisen liikkeet näyttivät Leppäsestä siltä kuin Ylinen olisi ollut hoitamassa asioitaan kaupungilla, tekemässä ostoksia torilla. Tällainen arkisuuteen assosioituvaa ruumiinkieli oli Leppäselä kokemattomuuden ja taitamattomuuden merkki. Se oli epäsopeva tapa tulkita kilpatanssimusiikkia tanssiurheilukilpailuissa, koska se toi tanssilattialle viitteitä sinne kuulumattomista toiminnoista. Karnevaaliteorian ja vammaistutkimuksen viitekehyksessä tarkas-

teltuna on merkityksellistä, että Leppänen asetti nimenomaan *torin* tanssilattian epätoivottavaksi ulkopuoleksi. Myös Ylinen viittasi Leppäsen esille ottamaan tanssillisuuteen. Hän puhui tanssijan ylvästä ulkoisesta olemuksesta (MY3 1.8) ja käsiliikkeiden loppuun asti saattamisesta, joka oli erilaista ylävartalon käyttämistä kuin tuttujen tervehtiminen (MY3 1.3). Vaikka Ylinen piti haastatteluisia arkista liikkumistapaa tanssinsa puutteena, hänen ruumiinkielensä purki juhlan ja arjen, tanssiparketin ja torin vastakkainasettelua tavalla, joka ei karnevaaliteorian näkökulmasta analysoituna muodostu puutteeksi.

Bahtinin karnevaaliteoriassa keskiaikainen tori oli paikka, jossa ei ollut jakoa esiintyjiin ja katsojiin. Torilla esitettyjen näytelmien ydin ei ollut taiteellisuuden ja arkielämän toisistaan erottamisessa (Bahtin 1995, 9). Tanssiurheilukilpailujen parketti on varsin kaukana Bahtinin kuvaamasta karnevaalitorista. Tuomarit seisovat tanssilattian reunoilla tarkastelemissa kilpailijoiden yleisölle suuntaamaa esitystä. Ylisen torille yhdistyneet kelausliikkeet kuitenkin sekoittivat arjen ja juhlan kyseenalaistaen kilpailuissa syntyvän eron tavanomaiseen ja taiteelliseen. Kelausliikkeet olivat kilpatanssin esteettisten periaatteiden vastaisia, koska ne suuntautuivat pois päin kävelevien pystytanssissa muotoillusta tanssillisuuden ihanteesta. Ei-tanssillisten kelausliikkeiden tapahtuessa koreografia ei ainoastaan liukunut juhlavasta arkiseksi. Tulkintani mukaan siihen tuli ei-vammaisten tanssijoiden ehdoilla muotoiltua tanssillisuutta vastustava sävy. Taitamattomaksi luokiteltu ruumiinkieli viittasi toisenlaiseen estetiikkaan, josta ammattilaistanssijoiden äärimmilleen hallittu ruumiinkieli ei olekaan varauksettomasti tavoittelun arvoinen vaan arveluttava liikkumisen normi. Virheellinen tanssi teki itselleni kouriintuntuvan selväksi, että monien combi 2 -luokkaan kuulumattomien tanssijoiden arkiselta vaikuttava liikekieli voi olla pitkäjänteisen työn tulosta, jollaisena vammaisuuteen tottumaton katsoja ei välttämättä pysty sitä arvioimaan.²⁵

Kilpailun juhlavuutta sekoittavat käsiliikkeet ja harjoituksissa sattunut vammaisen ja ei-vammaisen tanssijan välistä rajaa sekoittava jalan liike eivät olleet ainoita Ylisen sambaa leimaavia liukumia. Raison kilpailuissa soinnut *Festa de um Povo* -kappale ja Ylisen ja Lehtirannan koreografia esimerkiksi jaksottuivat toisistaan poikkeavalla tavalla. Sekä musiikissa että koreografiassa oli lyhyt intro eli johdanto. Sen lisäksi, että koreografian ja kappaleen introt olivat eri pituiset, ne sekä alkoivat että päättyivät eri aikaan. Ylinen ja Lehtiranta tanssivat oman johdantonsa vastatusten. Ylinen aloitti värisyttämällä ylävartaloaan ja venyttämällä sivuille ojentamiaan käsivarsia oikealle ja vasemmalle *Festa de um Povo*

²⁵ Arkipäiväiseen liikkeeseen suhtaudutaan eri tanssikulttuureissa eri tavoin. 1920- ja 30 -luvulta lähtien muotoutuneessa modernin tanssin perinteessä jokapäiväisinä ja ihmiselle mahdollisimman luonnollisina pidettyjä liikkeitä pidetään perustana, josta koreografian liikekieli työestetään. 1960-luvulla kehkeytyneessä postmodernissa tanssissa puolestaan tanssijan arkinen liikkuminen kelpaa sellaisenaan koreografian osaksi. (Ks. Thomas 1995, 99.)

11. iskulla. Ensimmäinen venytys sijoittui kahta iskua myöhemmäksi kuin Lehtirannan aloitusaskeleet, kappaleen kuudennelle tahdille. (Video 1: 14). Vaikka Ylinen ei aloittanut koreografiaansa kelaten, liukumisen käsite kuvaa mielestäni osuvasti Raision samban alkua. Tanssille on nimittäin vaikea määrittää täsmällistä alkamiskohtaa.

Koreografian ensimmäinen osa alkoi siten, että Lehtiranta siirtyi Ylisen vierele, ja tanssijat lähtivät etenemään rinnatusten. Ylinen teki kolme kelausliikettä, minkä jälkeen hän nosti käsivarret vartalon sivuille, liikutti olkapäitään edestakaisin ja käänsi kasvonsa yleisöä kohti.²⁶ Ylisen käsiliikkeet jaksottuivat kolmen iskun sarjoiksi, vaikka samba kilpatanssissa hahmotetaankin kaksi iskua sisältävinä tahteina. Ylisen tekemät kolmen iskun mittaiset liikekokonaisuudet rinnastuivat kuitenkin kappaleen alun muodostavaan kertosaakeeseen ja etenkin sen ensimmäiseen puoliskoon, jonka muodosti kolme o-tavua. Liikkeet eivät silti tapahtuneet synkroniassa kertosaakeen alun kanssa vaan osuivat vain osittain päällekkäin. Tanssin eri tasoilla tapahtuneet kolmen iskun sarjat liukuivat toistensa lomaan.

Raisiossa esitetyssä sambassa oli kohtia, joissa Ylinen ei kelannut musiikin tahdissa. Tällaisia kelausliikkeitä oli muun muassa koreografian puolivälissä, jossa Ylinen kelasi molemmin käsin kohti Lehtirantaa. Paikka paikoin Ylinen oli vahingossa tahdin verran jäljessä pariaan ja paikoin tahdin verran tämän edellä. Koreografian ensimmäisellä kolmanneksella hän esimerkiksi lähti kääntymään kohti Lehtirantaa liian myöhään ja tuli mukaan tanssijoiden yhteiseen kädennostokuvioon kaksi iskua jäljessä. Jos nämä kohdat kuittaa vaivaannusta aiheuttavana väärin tanssimisena, Ylisen ja tanssijana häntä kokeneemman Lehtirannan keskinäinen suhde näyttäytyy hierarkisena. Samanaikaisesti myös musiikin ja vammaisuuden esitykseen kuuluvien epätahtisten kelausliikkeiden suhde piirtyy hierarkiseksi. Ruumiinkieli ja musiikki onkin asetettava analyysissä dialogiseen suhteeseen sen sijaan, että liikettä tarkasteltaisiin musiikille alisteisena tanssin osapuolena. Musiikkia ja liikettä on pystyttävä katsomaan analyysin kannalta samanarvoisina seikkoina, oli liike millainen hyvänsä.²⁷ Tällaisesta lähtökohdasta käsin niin tanssijoiden keskinäinen eritahtisuus kuin myös Ylisen ja musiikin

²⁶ Aivan kuten vastarintaa symboloiva caboclo-henki voi asettua candomblé de cabocloa harjoittavan tanssijan kehoon ja ilmetä tämän liikkeistä selvästi erotettavana sambakoreografiana, meren jumalatar Yemanjá voi näyttäytyä esimerkiksi veden pinnan värähtelyä ilmentävinä aaltoilevina olkapääliikkeinä (Browning 1995, 26 ja 64-65). Vaikka ylävartalon sivuille ojennettujen käsivarsien ja olkapäiden värisyttäminen kuului myös Ylisen latinalaistanssikoreografioihin, en väitä näiden liikkeiden juontuneen kilpatanssilattialle juuri Yemanjân tanssista.

²⁷ Ylisen tahdissa pysyminen menettää keskeisyytensä tanssin ”onnistumisen” kannalta, jos hänen koreografiaansa seuraa siten, että liikkeitä ohjaava ja säestävä musiikki on vaimennettuna. Ylisen voikin ajatella liukuvan oikealta vaikuttavista ajoituksista tahdissa pysymättömyyteen vain niissä tilanteissa, joissa soi *Festa de um Povo*n kaltainen tasaisesti sykkivä musiikki.

eritahtisuus voi synnyttää joitakin muita merkityksiä kuin vain sellaisia, jotka liittyvät sivuutettavaksi sopivaan osaamattomuuteen.

Sekä Raisiossa että Kaarinassa esitetyissä samboissa oli kuvioita, jotka Ylinen ja Lehtiranta tekivät yhdessä ja kuvioita, jotka he tekivät erillään. Ylisen myöhästyminen edelsivät aina tanssijoiden yhdessä tekemiä kuvioita. Viiveellä tapahtuneet käsiliikkeet pitkittivät yksittäisiä iskuja tehden niistä joustavia ja viipyileviä. Ylisen ruumiinkielestä välittyi vaivalloisuus, joka sävytti myös niiden jälkeen tulevia yhteisiä kohtia. Viipyily sai parin keskinäisen samanaikaisuuden näyttämään epäilyttävältä yhdessäliikkumisen ihanteelta. Kun tanssijat Kaarinassa tanssitus sambassa siirtyivät yhteisestä kuviosta erilleen, Lehtiranta siirtyi yleensä Ylisen rinnalta tanssin keskiöön ja Ylinen siirtyi taka-alalle myötäilemään parinsa liikkeitä (video 4: 6). Kaarinassa tanssitus sambassa oli viisi tällaista siirtymäjaksoa, joista neljässä Ylinen kelasi kohti Lehtirantaa ja joista yhdessä hän kääntyi tästä pois päin. Lehtiranta tanssi paikallaan kaikissa väliskeissä. Vaikka Ylinen yhdessä väliskeissä kääntyikin Lehtirannasta pois päin, väliskeiden leimallisin piirre oli se, että niiden aikana Ylinen meni sinne missä Lehtiranta oli jo. Hän seurasi pariaan tanssilattialla kuten naisen on tarkoitus seurata miehen vientiä. Ylisen liikekieli näissä väliskeissä muodostui vammaisen tanssijan erityisyyttä representoivista kelausliikkeistä. Vain yhdessä väliskeissä Ylinen kelasi silminnähten epätahtiin. Tämä väliske sijoittui *I love to love* -kappaleen B-osan loppu-tahdeille. Tulkintani mukaan Ylisen kelausliikkeet olivat tässä kohdassa juuri niin arkisia kuin niiden ei olisi kuulunut olla.

Ylinen ja Lehtiranta olivat tanssilattian lyhyen sivun puolivälissä. Lehtiranta seisoi paikoillaan jalat erillään toisistaan. Hän liikkui lantiotaan puolelta toiselle sekä vartalon sivuille levitettyjä käsivarsiaan aaltomaisesti. Ylinen kelasi Lehtirannan vierustalle yhdessä suoritettavaa kuviota varten. Kaiuttimista Dancelifen® naissolisti julisti kovaan ääneen: ”Pysähdy! Pyörin kuin hyrrä. Tanssimme kunnes kaadumme väsymyksestä. Mutta jos minä saisin määrätä.”²⁸ Viimeinen lause jäi roikkumaan ilmaan, mutta sitä seurasi A-osan aloittava kappaleen koukku ”Oo I love to love”. Laulun sanojen kontekstissa nainen lauloi yrityksestään pysäyttää miehen pakkomielteenomainen tanssiminen ja herättää tämän seksuaalinen kiinnostus.

Kun sambana soi naislaulajan esittämä kappale, katsoja voi kuvitella sen nais- ja miestanssijoiden muodostamien pariin yhteiseksi ääneksi tai yhdistää sen vuorollaan siihen tanssijaan, jota kulloinkin keskittyy katsomaan. Jos katominen keskittyy johonkin naistanssijaan, tämän voi kuvitella antavan näkyvän ruumiin sille äänelle, joka kaiuttimista kuuluu. Laulajan ääni ikäänkuin ruumiil-

²⁸ ”Stop! I’m spinning like a top. We’ll dance until we drop. But if I have my way”.

listuu tanssijan liikkeissä. Jos B-osaa pysähtyi kuuntelemaan Ylisen ruumiinkielen mukaisena äänenä, epätahtisia kelausliikkeitä säestävänä lauseena ”jos minä saisin määrätä” sai kiintoisia, toisin tanssimisen mahdollisuuksiin vihaavia sävyjä. Ensinnäkin lause kyseenalaisti Ylisen välikkeitä leimaavan seuraamisase-
man kilpatanssiin kuuluvana itsestäänselvyytenä. Toiseksi se sattui merkitsemään kelailun sellaiseksi pyörätuolitanssijan ”omaksi alueeksi”, jolla vallitsivat toisenlaiset lait kuin kilpatanssissa yleensä. Lause teki kelaamisesta alueen, jolla tanssija saattoi oikeutetusti kieltäytyä mukauttamasta liikkeitään musiikin iskuhin. Naisääni tilitti tanssivansa partnerinsa kanssa väsymykseen asti, vaikka olisi tahtonut toimia toisin. Musiikin iskujen suhteen myöhässä tulleet käsiliikkeet olivat kuin tahaton vastalause ankaran harjoittelun ja hyvän tanssimisen ihan-teille. Arkinen kelaaminen edusti tällä tavalla tulkittuna virallisuutta kohti pyr-kivän juhlan varteenotettavaa vaihtoehtoa. Se representoi mitä tahansa toisin liikkumisen tapaa, joka ei vienyt paria läikähtymisen partaalle.

Ylisen kelattua Lehtirannan rinnalle tanssijat aloittivat yhteisen kuvion, jossa Ylinen *keuli*. Keuliminen tarkoittaa sitä, että pyörätuolitanssija nostaa etupyörät ilmaan. Keulinta kuuluu liukumisen ja kelaamisen ohella pyörätuolitanssijan lii-kekielen erityisominaisuuksiin. Keulinta representoi kelaamisen ja liukumisen tavoin vammaisen ja ei-vammaisen tanssijan erilaisuutta tanssilattialla. Keulinta kuului Kaarinassa esitetystä sambassa kuitenkin sellaiseen kuvioon, joka syn-nytti vaikutelman tanssijoiden välisestä samankaltaisuudesta. Ylinen teki keu-lintaliikkeen vuorollaan kolmeen eri suuntaan. Lehtiranta toisti nopean eteen suuntautuvan askeleen samoihin suuntiin tanssiparinsa vierellä seisten. Saman-kaltaisuuden vaikutelma syntyi tanssijoiden yhtäaikaisista käännöksistä ja siitä, että molemmat tekivät vartalon etupuolelle suuntautuneen liikkeen. Ylinen käytti pyörätuolitanssijan erityisyyttä edustavaa keulintaa kuviossa, josta välittyi vammaisen naisen ja ei-vammaisen miehen yhteenkuuluvuus. Tässä kuviossa tanssijat olivat molemmat tanssin keskiössä. Naistanssija ei myötäillyt miehen liikkeitä. Lehtiranta liukui koreografian keskiöstä Ylisen rinnalle kun taas Ylinen liukui koreografian taka-alalta Lehtirannan viereen.

Keulintakuvion alku oli poikkeuksellinen kohta, koska sekä kuvio että kap-paleen osa vaihtuivat samanaikaisesti. Keulintaliike rinnastui 20 tahtia aikaisem-min suoritettuun toiseen kuvioon, jossa Ylinen ja Lehtiranta tekivät yhtäaikaisia käännöksiä puolet hitaammassa tempossa kuin keulintakuviossa. Tässä kuviossa Ylinen ei keulintanut vaan ojensi ensin oikean ja sitten vasemman käsivartensa var-talon etupuolelle. Hänen käsiliikkeensä rinnastuivat Lehtirannan eteen ja taakse ottamiin askeliin. Lehtiranta nimesi kyseisen kohdan *mambojutuksi* (JL 2.16). Sitä edelsi kolmen tahdin mittainen välilike koreografiassa, jonka aikana tanssijat siirtyivät suljetusta otteesta vieretysten. Välilike alkoi kappaleen koukun muo-

dostavan kaksitahtisen säkeen puolivälissä. Mambokuvion Ylinen ja Lehtiranta puolestaan aloittivat kaksi tahtia ennen *I love to love* -kappaleen B-osan alkua. Musiikin ja koreografian jaksottuminen tapahtui siis toistuvasti eri tahtiin. Kaarinessa ja Raisiossa tanssituissa samboissa musiikin ja liikkeen välinen eritahtisuus ei toteutunut ainoastaan yksittäisten iskujen tasolla vaan myös kuvioiden tasolla. Näin musiikin ja liikkeiden väliin syntyi kitkaa.²⁹

Roland Barthes (1977, 179-189) on käyttänyt kitkan käsitettä kuvaamaan lauluäänen ja laulettavan kielen välistä kosketusta. Barthesin *grain* ei tarkoita vain äänen väriä vaan ruumiin aistittavuutta musiikissa. *Grain* on rosoisuutta ja epä-täydellisyyttä, jonka musiikkia tekevä ruumis kantaa mukanaan. Se on elinten olemassaoloa musiikissa eikä niiden kuulumattomaksi tekemistä. Pidän kitkaa aiheuttavia liukumisia sellaisina tanssin piirteinä, jotka vastustavat musiikin hallitsevaa asemaa suhteessa ruumiin liikkeisiin. Epätahtisina musiikki ja liike asettuvat keskustelemaan suhteeseen sen sijaan, että liike olisi pelkkä väärään tai oikeaan osunut vastaus musiikin asettamaan vaatimukseen. Kun musiikin, kelausliikkeiden ja kuvioiden suhteesta tulee kitkainen, tanssijan ruumiista tulee kilpailuissa ja harjoituksissa häiritsevän äänekäs. Kun katsojasta vaikuttaa siltä, että tanssijat pysyvät tahdissa ja että kuviot vaihtuvat kappaleen säkeiden ja osien vaihtuessa, musiikki ja liike puhuvat kuin yhdestä suusta. Liike myötäilee ja seuraa musiikkia. Musiikin ja liikkeen välisen keskustelun luonne muuttuu kun jaksotukset lomittuvat tai kun iskut eivät tapahdu samanaikaisesti. Liike ja musiikki alkavat puhua toistensa päälle. Ne voivat myös ryhtyä esittämään eriäviä mielipiteitä, ja liike voi kyseenalaistaa musiikin. Ylisen ja Lehtirannan mambokuviossa myötäilijän ja myötäiltävän asemat vaihtuivat, koska musiikissa tapahtunut muutos seurasi koreografiassa tapahtunutta muutosta.

Kun kerran koreografian jaksojen ei kilpatanssissa tarvitse osua musiikin jaksojen kanssa yhteen niin miksi sitten liikkeiden pitäisi osua täsmällisesti tietyille iskuille? Tanssijan tahdissa pysyminen on joka tapauksessa likimääräistä. Vaikka kilpatanssija olisi kuinka taitava, hän ei saa raajojensa liikkeitä sadasosasekunnilleen samanaikaisiksi musiikin iskujen kanssa. On myös merkillepantavaa, että *I love to love* -kappaleen ja *Festa de um Povon* solistit synkopoivat laulamansa melodiat aivan kuten populaarimusiikissa on 1900-luvulla ollut tapana tehdä. Jos tanssijan liikkeet lukee synkopoituina rytmeinä, rytmin muuntelusta pidättyminen alkaakin vaikuttaa varsin vieraalta populaarimusiikin tulkitsemisen tavalta.

²⁹ Ylisen epätarkat kädenojennukset mambokuviossa näyttivät aiheuttavan päänvaivaa tanssiharjoituksissa. Liikkeiden hiominen samanaikaisiksi Lehtirannan askelten kanssa oli osa seuraamieni harjoitusten rutiinia. Tähän täsmällisyyden harjoitteluun kuului se, että Lehtiranta laski ääneen samban iskuja. (Video 3: 1.)

Kilpatanssimusiikki ei ollut Ylisen mielimusiikkia (MY1 1.52). Se oli osa kilpailutilanteisiin kuuluvaa suoriutumisen ja onnistumisen vaatimusta. Tanssimusiikin kuuleminen sattumalta kilpailu- ja harjoitustilanteiden ulkopuolella herätti Ylisessä kuitenkin myös myönteisiä tanssihaluja ja pani kädet liikkumaan. Ylinen luonnehti tällaisia tilanteita sellaisilla käsitteillä kuin leikki ja pelleily. (MY4 1.11.) Katsoessamme Raision kilpailuvideota Lehtiranta sanoi, ettei Ylinen ollut vielä sisäistänyt kilpatanssimusiikkia suhteessa liikkeeseen. Koreografia ei tullut Ylisen sisältä. Tunnilla opitut asiat eivät olleet muuttuneet ilmaisuksi, jota Lehtiranta olisi voinut nimittää tanssimiseksi. (JL 2.19.) Ylisen samba oli täynnä liukumia epäviralliseen juhlaan.

Musiikista kirjoitetaan kilpatanssikulttuurissa tanssimisen lähtökohtana, johon kilpailijoiden on mukautettava liikkeensä (ks. esim. Talvitie & Talvitie 1994, 36 ja 104). Mielestäni sekä käsitys liikkeistä musiikille alistaisena tanssin osapuolena että vaatimus parin keskinäisestä samanaikaisuudesta ovat kuitenkin vammaisia tanssijoita syrjiviä. Ylisen musiikillista vammaisidentiteettiä leimaavat liukumiset edustavat pyörätuolitanssin kilpatanssikulttuuriin tuomaa muutosta. Karnevaaliteoreettiseen viitekehykseen sitoutuminen mahdollistaa liikkeen ja musiikin välisen kitkan arvostamisen ja kilpatanssin katsomisen toisin.

YHTEENVETO JA POHDINTA

Artikkelissani pyörätuolitanssijan musiikillinen vammaisidentiteetti, analyysi musiikin osuudesta vammaisuuden esityksessä, keskittyi kahteen kilpailu- ja yhteen harjoitussambaan. Niissä tanssija ei hallinnut musiikkia eikä musiikki hallinnut tanssijaa. Musiikki ei sitonut vammaisuuden esitykseen kuuluvia liikkeitä eikä tanssija voinut kontrolloida kaiuttimista soivia kappaleita. Ylisen musiikillista vammaisidentiteettiä leimasi kitka musiikin ja liikkeen välillä. Tämä kitka syntyi musiikin ja vammaisuuden esitykseen kuuluvien liikkeiden välisissä liukumissa, joista ainoastaan yksittäisten kelausliikkeiden ja musiikin iskujen välinen liukuminen tarkoitti combi-tanssissa väärin tekemistä. *Festa de um Povon* alussa kolmen sarjona tapahtuneet kelausliikkeet liukuivat suhteessa kaksijakoiseen tahtilajiin. Samalla ne rinnastuivat kertosäkeen alussa kuultavaan kolmeen o-tavuun, joiden kanssa ne osuivat osittain päällekkäin.

Kahden tanssijan välinen ero piirtyy combi-tanssissa siten, että toisen on näytettävä naiselta, toisen mieheltä, toisen fyysisesti vammaiselta ja toisen ei-vammaiselta. Vaikka tanssijoiden on combi-tanssissa oltava keskenään erinäköisiä, heidän käsityksensä rytmistä on näytettävä samanlaiselta. Tanssijoiden samuuden ei haluta toteutuvan heidän ulkoisten piirteidensä vaan sisäisten

ominaisuuksiensa kautta, yhteisenä ajan tiedostamisen tapana. Samanaikaisuus representoi sisäistä yhteisymmärrystä, joka sitoo tanssijat yhteen heidän ulko-muodostaan huolimatta. Lukemalla sambassa sattuneita virheitä liukumina minun oli mahdollista vieraannuttaa tämä ei-vammaisia käveleviä pystytanssijoita suosiva samuuden ihanne. Virheistä tuli epäonnistumista merkitsevien tekojen sijasta vammaisen naistanssijan identiteettiä tukevia tekoja.

Tarkastelemissani samboissa musiikin ja vammaisuuden suhdetta määrittivät myös combi-tanssille leimallista vammaisuuden virallista esitystä uhmaavat ainekset. Nämä muodostuivat ruumiinkielen naurettavuudesta ja arkisuudesta. Sambarytmiä rikkova kelaaminen kommentoi kriittisesti sääntöä, jonka mukaisesti naisen on mukautettava liikkeensä sekä miehen vientiin että musiikin iskutukseen. Pelleilevä tanssija puolestaan lipesi kurinalaisesta harjoittelusta hauskanpitoon ja liukui tämän väärin tekemisen kautta pois virallisesta vammaisuuden kategoriasta feikkivammaiseksi naiseksi. Vaikka kilpailevaa ruumista määrittivät selviytymispaineet ja totinen yritys suoriutua tansseista, Ylinen alensi vakavan kilpailutilanteen kuvaamalla sekä itsensä että tuomarit naurettavina. Kilpailukuria vastaan asettuivat myös Ylisen leikkimielisyys harjoituksissa – tanssiparin ilkkurinen mutta hyväntahtoinen ärsyttäminen. Sambamusiiikki muodosti rytmiset puitteet tälle pilailulle ja kurittomuudelle.

Kun vammaisuus combi-tanssissa rajataan pyörätuolin käyttäjään, vammaisuudesta tulee tuomareiden kontrolloitavissa oleva asia. Vammaisuus ei koskaan näyttäytynyt kilpailemisen esteenä Ylisen puheessa eikä tanssissa. Ylinen pystyi nimittäin esiintymään juuri sopivalla tavalla erilaisena tanssijana kuin hänen ei-vammaisen parinsa. Karnevaliteorian viitekehyksessä Ylisen virheellinen tanssi onnistui kommentoimaan kriittisesti joitakin kilpatanssiin kuuluvia kyvykkyyden kriteereitä. Se sai tahdissa pysymisen sekä arjen ja juhlan vastakkainasettelun näyttämään perusteettomilta ja arveluttavilta kilpatanssiin kuuluvilta periaatteilta. Karnevaliteoreettinen tulkintani Ylisen liikkumisesta vaikuttaisi hyödyttävän aloittelevien tanssijoiden lisäksi niitä, jotka eivät ole kilpatanssin kannalta sopivalla tavalla vammaisia ja niitä, joilla ei ajatella olevan rytmitajua. On kuitenkin tärkeää muistaa, että vaikeavammaisuus ja rytmitaju eivät ole toisensa poissulkevia asioita. Rytmien voi aistia kenen hyvänsä tanssijan liikkeistä. Koska Lehtiran liikkuminen ei saanut viitata vammaisuuteen millään tavalla, aineistossani normista poikkeavuus tiivistyi tanssilattialla pyörätuolia käyttävään Yliseen. Vammaisuuden kategorian rajaaminen pyörätuolitanssijaan korosti kävelevän tanssijan ruumiin ”täydellisyyttä” tanssilattialla. Ruumiinrakenteiden tarkastaminen ja luokittelu tehdään combi-tanssissa siinä tarkoituksessa, että tanssijat itse hyötyvät siitä. Vaatimus pystytanssijan vammattomuudesta ja tanssijoiden tahdissa pysymisestä tekee tanssista kuitenkin viimekädessä vastaanotettavan juuri niille,

joiden herkkyyks ruumiinkielten vivahteille on harjaantunut kävelevien pystytanssin parissa. Pystytanssijan poikkeamattomuus takaa sen, ettei katsojan loppujen lopuksi tarvitse muuttaa kovinkaan syvällisellä tavalla käsityksiään siitä, mikä näyttää hyvältä.

LÄHTEET

- Bahtin, Mihail 1995. *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suomentaneet Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.
- Barthes, Roland 1977. *Image Music Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang.
- Booth, Wayne C. 1982. Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism. *Critical Inquiry* 9: 45-76.
- Browning, Barbara 1995. *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Castellanos, Gabriela 1994. *Laughter, War and Feminism: Elements of Carnival in three of Jane Austen's Novels*. New York: Peter Lang.
- Desmond, Jane C. 1997. Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*. Edited by Celeste Fraser Delgado & José Esteban Muñoz. Durham & London: Duke University Press.
- Fawcett, Barbara 2000. *Feminist Perspectives on Disability*. Harlow: Prentice Hall.
- Fiske, John 1989. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Frith, Simon 1998. *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Hillyer, Barbara 1993. *Feminism and Disability*. Norman & London: University of Oklahoma Press.
- Klinkmann, Sven-Erik 1998. *Elvis Presley – den karnevalistiske kungen*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Koivunen, Anu 1991. Narreja vai narraajia? – tekstit, yleisöt ja populaarikulttuurintutkijat. *Babtin-boomi!* Toim. Anu Koivunen, Hannu Riikonen ja Jari Selenius. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos.
- Leppänen, Taru 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Moisala, Pirkko 1999. Musical Gender in Performance. *Women & Music* 3: 1-16.
- Moisala, Pirkko 2000. Sukupuolen esittyminen tanssiravintolassa – reflektiova raportti monikulttuurisesta kenttätyökokeilusta. *Etnomusikologian vuosikirja* 12: 65-75.
- Negus, Keith 1996. *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Parker, Andrew & Sedgwick, Eve Kosofsky (ed.) 1995. *Performativity and Performance*. New York & London: Routledge.
- Russo, Mary 1985. *Female Grotesques: Carnival and Theory*. Working Paper No. 1. Milwaukee: The University of Wisconsin-Milwaukee.
- Russo, Mary 1995. *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. New York & London: Routledge.
- Ruud, Even 1997. *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Senelick, Laurence (ed.) 1992. *Gender in Performance. The Presentation of Difference in the Performing Arts*. Hanover & London: University Press of New England.
- Shakespeare, Tom 1999. Joking a Part. *Body & Society* Vol. 5 (4): 47-52.
- Shaw, Lisa 1999. *The Social History of the Brazilian Samba*. Aldershot: Ashgate.
- Sherlock, Joyce 1996. Dance and the Culture of the Body: Where is the Grotesque? *Women's Studies International Forum* 5: 525-533.
- Sirén, Merja 1998. *Ruumiillisuudesta amatöörikilpatanssissa*. Sivuaineen tutkielma. Tampereen yliopisto, sosiaalipsykologia. Painamaton.
- Tannock, Stuart 1995. Nostalgia Critique. *Cultural Studies* 3: 453-464.
- Talvitie, Alli & Talvitie, Pentti 1994. *Tanssiurheilun rytmiikka*. Helsinki: Suomen Tanssiurheiluliitto ry.
- Thomas, Helen 1995. *Dance, Modernity and Culture: Explorations in the Sociology of Dance*. London & New York: Routledge.
- Williams, Gretchen Susan 1999. *Cleveland Ballet Dancing Wheels: Access to Moving and Moving to Access through Classical Modern Dance*. Doctoral Dissertation. Temple University. Painamaton.

WWW-aineisto

- GetMusic 2001. Carrapicho: Fiesta de Boi Bumba. WWW-dokumentti osoitteessa <http://www.getmusic.com/artists/amg/Album/081/A265081.html> (2.5.2001).
- IPC Handbook 2000. SECTION V, CHAPTER 6 – WHEELCHAIR DANCE SPORT. WWW-dokumentti osoitteessa <http://www.paralympic.org/ipc/handbook/section5/hb506.htm> (19.7.2001).
- MiMusica 2001. Carrapicho: Fiesta de Boi Bumba. WWW-dokumentti osoitteessa <http://www.mimusic.com/pop-carrapicho.html> (2.5.2001).
- Sever, Ivan 1997. Sum Svistu: Tancirna (BMG Records). Luna Kafé record review. WWW-dokumentti osoitteessa <http://www.fuzzlogic.com/lunakafe/moon4/cz4.htm>. (23.4.2001.)

Nauhoitetut haastattelut

- MY1 Maija Ylinen 11.12.1998. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat tekijän hallussa.
- MY2 Maija Ylinen 31.5.1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat tekijän hallussa.
- MY3 Maija Ylinen 21.9.1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat tekijän hallussa.
- MY4 Maija Ylinen 2.2.2000. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat tekijän hallussa.
- JL Jouni Lehtiranta 27.7.1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat tekijän hallussa.
- PL Päivi Leppänen 15.6.1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat tekijän hallussa.

Videoaineisto

- VIDEO 1, Pyörätuolitanssin SM-kilpailut Kerttulan liikuntahallissa Raisiossa 24.4.1999.
- VIDEO 2, Pyörätuolitanssikilpailut pari- ja free style -tanssissa Turun Terveystieteiden tutkimuskeskuksessa 20.6.1999.
- VIDEO 3, Maija Ylisen ja Jouni Lehtirannan kilpatanssiharjoitukset Tanssiurheiluseura Boleron salilla Turussa 29.8.1999.
- VIDEO 4, Valtakunnalliset tanssiurheilukilpailut Hovirinnan koululla Kaarinassa 4.12.1999.

Levyt

- Dancelife® Golden Hits. Do You Remember. Danselp 1995. DCD 040/2.
- Latin Energy. The Best of Latin Music. Casa musica vol. 13. Sony 1999. CM-CD 017.
- Pais tropical. Latin Unlimited. Casa musica. Casaphon 1998. CP 1002.
- Carrapicho: Fiesta de Boi Bumba. Rendezvous Entertainment 1996. RCA 0036341.

LÄHENTÄVÄN KATSEEN JÄLJILLÄ

Tanssin havainnoimisen feministisiä mahdollisuuksia

Naistutkimus – Kvinnoforskning 2/2002: 4-16.

Havainnoiminen ei ole aineiston keräämisen menetelmä, joka tarkoittaa vain katsomista ja katsotuksi tulemista. Havaintojen tekeminen tutkimustarkoituksiin on aina tapahtuma, joka koskee kaikkia aisteja. Vaikka tutkijan ja tutkittavien väliset katseet muodostavat ainoastaan pienen osan kenttätömetodiin kuuluvasta vuorovaikutuksesta, ne voivat siitä huolimatta muodostua monenlaisiksi. Tässä artikkelissa jäljitän havainnoimistilanteisiin kuuluvien katseiden merkityksiä pyörätuolitanssia koskevassa feministisessä tutkimuksessa.

Katsominen on perusteellisesti priorisoitu länsimaisen tieteellisen ajattelun perinteessä muita aisteja luotettavammaksi ja tarkemmaksi tiedon hankkimisen väyläksi. Jopa analyttisyys on ymmärretty etäisyyden ottamisen, *näkökulman* muodostamisen taidoksi. Niinpä katsomisena toteutuva sivusta seuraaminen saattaa näyttäytyä etnografisessa tutkimuksessa edelleen epäilyttävänä esimerkkinä havainnoijan ja havainnoitavan välistä erillisyyttä tukevasta tietämisen tavasta. Tanssin katsomista ei käsitetä yhtä ruumiilliseksi toiminnaksi kuin tanssimista. Feministisessä etnografiassa läheltä katsominen ja osalliseksi tuleminen edustavat pyrkimyksiä vastustaa sellaista analyttistä tarkkailua, jossa yhden naisen katse esineellistää toisen naisen.

Vuonna 1999 havainnoin Turun Erityisliikunnan pyörätuolikipatanssijoiden harjoituksia, kilpailuja ja näytöksiä.¹ Seurasin kilpatanssipareja tanssilattian reunalta, tein muistiinpanoja paikan päällä ja kuvasin videokameralla osatakseni esittää myöhemmin kysymyksiä koreografioihin liittyvistä yksityiskohdista. Muutamat havainnoimisen aikana sattuneet tapahtumat saivat minut pohtimaan niitä katsomisen kautta toteutuvia suhteita, joita kehkeytyi itseni, naispuolisen feministitutkijan, ja mies- ja naistanssijoiden välille havainnointitilanteissa. Tämän artikkelin tutkimusmateriaalin muodostavat tanssitunneilla ja näytöksissä tekemäni havainnot yksittäisistä katsomistilanteista, joista olen tehnyt muistiinpanoja tanssilattian reunalta.

Yhdistän katsomisen ja katsotuksi tulemisen kokemuksiini läheisyyden, etäisyyden ja tietämisen suhteita koskeviin käsityksiin sellaisina kuin ne esiintyvät

¹ Keräsin aineiston tekeillä olevaan vammaisen naistanssijan ruumiillisuutta käsittelevään väitöskirjatutkimukseen, joka keskittyy Turun Erityisliikunnassa vuosina 1997-1999 toimineen Maija Ylisen tanssiin. Tutkimusaineistoon kuuluu kenttämistiinpanojen muodossa tallentamani havaintojen lisäksi harjoituksissa ja kilpailuissa tehtyjä videonauhoituksia sekä Ylisen, hänen tanssiparinsa Jouni Lehtirannan ja opettajansa Päivi Leppäsen haastatteluja.

pienessä valikoimassa feminististä etnografiaa, tanssiantropologiaa sekä etnomusikologiaa edustavien tutkijoiden teksteissä. Artikkelissa käsittelemäni aiheet ovat pohjimmiltaan tutkimuseettisiä kysymyksiä. Niissä on kyse ongelmista ja mahdollisuuksista, joita syntyy tutkijan ja tutkittavien välisissä kohtaamisissa. Vaikka kenttätöön tekemisessä on kyse epäsymmetrisestä valtasuhteesta tutkijan ja tutkittavien välillä, en lähesty havainnoimista pelkkänä yksisuuntaisena hyväksikäyttönä. Havainnoimistilanteisiin kuuluvat katseet eivät nimittäin aina toimi etäännyttävänä, tutkijan auktoriteettia tukevana tekoina.

Vuonna 1999 kilpatanssijat antoivat minun katsoa ja katsoivat takaisin hyvin monella eri tavalla. Muistiinpanoja tarkastellessani huomasin, että näköhavainnot hallitsivat tanssista tekemiäni merkintöjä. Olin pannut merkille monenlaisia katseita. Niissä konkretisoituivat ensinnäkin miesten ja naisten, toiseksikin naisten väliset ja kolmanneksi tutkijan, tanssijoiden ja opettajan väliset jännitteet ja liittoutumat. Olin myös kirjoittanut sellaisista tilanteista, joissa olin eläytynyt tanssilattian tapahtumiin, jännittänyt tanssijoiden puolesta, tuntenut kateutta ja liikuttunut näkemystäni.

En analysoi tässä artikkelissa niinkään sitä, mitä tanssilattialla näin, tunsin tai kuulin vaan sitä, miten katsoin ja miten minua katsottiin. Erityisen kiinnostunut olen sellaisista katseista, jotka päästivät minut mukaan tanssilattian tapahtumiin, vaikka istuinkin syrjässä. Minkälaisia tekoja nämä katseet olivat? Kuinka tanssia koskeva tieto ja siihen kuuluva auktoriteetti kytkeytyivät katsomiseen ja sukupuolittuivat havainnointitilanteissa? Millä tavalla katseet muodostivat ja muuttivat valtasuhteita tanssilattialla?

Tarkastelen aluksi havainnoimisen ja katseen merkityksiä etnomusikologi Michelle Kisliukin (1998) näkemyksiin keskittyen. Sitten siirryn omien kenttätökokemusteni pariin. Käsittelem tutkijan katsettani kurinpidollisena toimintana ja miestanssijan parodiaa tämän toiminnan kriittisenä keskeytyksenä. Sen jälkeen tarkastelen naisten keskinäisiä katseita tanssiharjoituksissa ja lopuksi tunteellista katsomista tanssinäytöksen havainnoimisen yhteydessä.

MIKSI KATSOMINEN EI RIITÄ ETNOGRAFEILLE?

Tanssiantropologi Brenda Farnellille (1999) tanssin havainnoimisen päämäärä on mahdollisimman tarkka transkriptio, josta liike välittyy sellaisena kuin tanssijat itse sen ymmärtävät.² Pelkkä näköhavaintojen tekeminen ei riitä tanssiliikkei-

² Tästä transkriptiosta Farnell käyttää nimitystä etno-graafi (engl. *ethno-graph*). Farnell edustaa antropologi Drid Williamsin 1970-luvun lopulla muotoilemaa ihmisliikkeen semasiologista teoriaa, jossa on vaikutteita saussurelaisesta semiotiikasta (ks. esim. Williams 1982).

den vangitsemiseen. Sen sijaan katsominen, liikekokemus ja tanssia koskevan puheen analyysi yhdessä auttavat tutkijaa löytämään keinon kuvata liikettä tanssijoiden ymmärryksen kaltaisena. Farnellille (1994, 936) sivustaseuraaminen onkin pelkkää näennäistä osallistumista, jossa kuvauksen kohde pysyy etäällä tutkijan omasta ruumiista. Havainnoinnissa on Farnellin mielestä kysymys staattisesta visualismista, joka ei voi tehdä tutkijan tekemästä notaatiosta niin äärimmäisen tarkkaa kuin liikkeen omakohtainen kokeminen ja tanssijoiden liikkeelle antamien merkitysten analyysi.

Osallistuva havainnoiminen ei siis tanssiantropologiassa ole vain keino, joka tuo tutkijan lähelle tutkittavia vaan myös menetelmä, joka tarjoaa kokonaisvaltaiselta tuntuvia ruumiillisia kokemuksia ja niiden välityksellä syventää tutkijan näkemystä tanssista. Keski-Afrikan tasavallassa elävän baAka-kansan musiikkia ja tanssia tutkinut etnomusikologi Michelle Kisliuk (1998, 80-84) kuvaa havainnoimista tapahtumana, jossa tutkija katsoo tanssijoita, laulaa muiden mukana, painaa mieleensä liikkeitä ja koettaa hahmottaa ne suhteessa musiikin rytmiiin. Havainnoiminen muodostuu Kisliukin etnografiassa tilanteeksi, jossa tutkija valmistautuu osallistumaan. Kisliuk kirjoittaa empineensä pitkään ennen kuin uskalsi mennä mukaan tanssimaan muiden naisten kanssa. Hän halusi osallistua tanssimiseen vasta sitten, kun hän oli *näbnyt* tarpeeksi paljon voidakseen tanssia hyvin. Kisliuk kuvaa oman tanssimiskokemuksensa ymmärrystään muuttavana hetkenä, jossa eri aistit lomittuivat ja syvensivät toisiaan. Vaikka osallistuva havainnoiminen oli Kisliukille baAka-kansan keskuudessa elämistä, eikä vain tanssiin osallistumista, muiden naisten kanssa tanssiminen ensimmäistä kertaa oli Kisliukin kuvauksen perusteella ainutlaatuinen elämys. (Ks. 1998, 99-103)

Kisliukin tutkimus on monipuolinen ja yksityiskohtainen mutta elävä ja ajatuksia herättävä etnografia. Siinä tiedon kerääminen ja osallistuva havainnoiminen palvelevat tulkintani mukaan ymmärtämisen vaatimusta.³ Havainnointi johtaa osallistumiseen, joka puolestaan johtaa tutkijan musiikkia ja tanssia koskevan tiedon lisääntymiseen sekä ymmärrykseen siitä, mistä tanssimisessä on kysymys. Havainnoimistilanteissa syntyvä syvä jako tutkijaan ja tutkittavaan ikään kuin kapenee kun tutkija luopuu ulkopuolisen tarkkailijan roolista, menee mukaan tanssimaan ja tulee osaksi tarkkailemaansa tapahtumaa. Kisliuk (1998, 13) pitää tätä välimatkan kaventumista esitystilanteessa itsen ja toisen välisen

³ Jeff Todd Titon (1997, 89-93) jäljittää kaksi keskenään erilaista tietämisen tapaa etnomusikologiassa tutkimuksessa: selittämisen ja ymmärtämisen. Titonin mukaan valtaosa etnomusikologiasta on tähän mennessä nojautunut kielitieteestä ammentaviin selittäviin tietoteorioihin, jotka kiinnittävät joko angloamerikkalaiseen positivismiin tai eurooppalaiseen strukturalismiin. Ymmärtämiseen painottuva tutkimusote sen sijaan ammentaa fenomenologiasta ja hermeneutiikasta. Sen edustajat sitoutuvat Titonin mukaan ns. "uuteen kenttätööhön", jossa tutkija ei panosta informaation keruuseen, raportointiin ja varastointiin vaan ihmissuhteisiin ja vuorovaikutuksessa syntyvään tietoon. Ymmärtävän paradigman avainsanoja ovat kokemus ja tulkinta.

rajan kiistattomana hämärtyminenä. Hän kirjoittaa, että osallistuessaan musiikki-esitykseen etnomusikologin koko olemus sulautuu kenttään.

Kisliuk (1998, 101) kuvaa ensimmäistä tanssimiskokemustaan kaleidoskoopin metaforan avulla. Ollessaan aluksi sivussa Kisliuk ei kokenut olevansa kaleidoskoopin sisässä. Hän oli se, joka piti kaleidoskooppia kädessään ja katsoi sen sisällä liikkuvia palasia ja jatkuvasti muotoaan muuttavaa kuviota. Kisliuk ei kuitenkaan problematisoi kokemuksensa kaleidoskooppimaista luonnetta. Niinpä hänen etnografiansa herättää seuraavia kysymyksiä: Miksi Kisliuk valitsi juuri näköhavaintoja painottavan kaleidoskoopin kuvaamaan sivusta seuraamista? Miksei hän kokenut olevansa kaleidoskoopissa jo seuratessaan tanssijoita heidän välittömässä läheisyydessään? Miksei sivusta seuraamisen välittämä tieto ollut yhtä ruumiillista kuin liikkuen saatu tieto?

Länsimaisen tieteellisen ajattelun perinteessä sellaista analyttistä katsetta, joka ei millään tavalla halua puuttua tutkittaviin tapahtumiin, on jo pitkään pidetty miehisenä.⁴ Kyseessä on positivismin perinteeseen kuuluva tapa lähestyä tutkittavaa asiaa kohteena. Näkökulman muodostaminen irrottaa katsojan katsottavasta kokonaisuudesta. Vaikka tällainen katse ei aina ole katse kirjaimellisessa mielessä, perspektiivin käsite kytkee myös etäisyyttä ihannoivan analyttisen otteen kiinteästi näköaistiin. Näköaisti onkin länsimaisen tieteellisen ajattelun perinteessä saanut erityisaseman suhteessa muihin aistitoimintoihin. Edes osallistuvan havainnoimisen tärkeyttä korostava feministietnografi ei voi täysin irrottautua tästä katseen ja ruumiillisuuden toisistaan erottamaan pyrkivästä traditiosta. Niin kauan kuin tanssintutkija kokee katsomisen vähemmän ruumiilliseksi tapahtumaksi kuin tanssimisen ja pystyy ottamaan analyttisen näkökulman avulla etäisyyttä aiheeseensa, hän tulee kirjoittautuneeksi juuri sen perinteen piiriin, jota vastaan haluaa etnografina asettua. Aistien hierarkiassa matalimmalle tasolle asetetuille hajuhavainnoille tai makuaistimuksille perustuva tanssin havainnoiminen ei ehkä tule ensimmäiseksi edes kenttätyötä

⁴ René Descartesin vuonna 1641 ilmestynyt teos *Meditationes* on ehkä eniten käytetty esimerkki siitä, kuinka tieteellistä ajattelua ryhdyttiin renessanssin aikana merkitsemään miehiseksi toiminnaksi. Martina Reuterin mielestä Descartesin näkemyksiä on kuitenkin feministisen tutkimuksen piirissä tulkittu harhaanjohtavasti ja hänen tietoteoriansa on leimattu naisvihamieliseksi väärin perustein. Reuterin mukaan ”on vaikea näyttää, että Descartes tai hänen filosofiansa väheksyi naisia” (1997, 9). Yksi Reuterin kritisoimista tutkijoista on Susan Bordo (1986), joka tarjoaa kehitystieteelliseen viitekehykseen sijoittuvan analyysin siitä, miten tietäminen sukupuolittuu Descartesin kirjoituksessa. Vaikka tietäjän ja tiedettävän välisestä erosta muodostui modernin tieteen lähtökohhta, se ei vielä Descartesille ja hänen aikalaisilleen ollut itsestäänselvyys vaan seikka, joka aiheutti ahdistusta ja jonka järjellisyttä piti kiivaasti perustella. Keskiajalle leimallinen ihmisen ja ympäröivän maailman välinen jatkumo korvautui filosofien teksteissä rajalla, joka kuviteltiin itsen ja sen ulkopuolella olevan väliin. Keskiajalla äidilliseksi käsitetty kosmos alettiin nyt kokea pelottavaksi, painajaismaiseksi kaaokseksi, joka piti tuntea ja kontrolloida miehiseksi merkityllä älyllä. Femininiisestä universumista tehtiin neutri, kuollut materia, ja luovuudelle annettiin isän, Jumalan kasvot. Tieteellisen tiedon sukupuolittuneisuudesta ks. myös esim. Keller 1988 ja Harding 1991.

tekevän feministitanssintutkijan mieleen.⁵ Kuinka tällaisen katsomisen tradition puitteissa voisi olla enää mahdollista katsoa toisin?

Kisliukin etnografiassa katsetta muuttavat nimenomaan tutkijan omat tanssimiskokemukset. Jos juuri oma tanssi panee tutkijan katsomaan toisin, katseen ja etäisyyden liitos jää ennalleen eikä katse voi olla valtaistava vaan väistämättä kartesiolainen, esineellistävä ja ruumiiton. Kisliuk ei problematisoi sitä kokemuksellisena ja ruumiillisena pidettyä käytännön tietoa, jonka hän hankki tanssien. Hän näyttää sivustaseuraamisen riittämättömänä toimintana mutta suhtautuu omiin tanssimiskokemuksiinsa ”totuutena”. Minusta vaikuttaa siltä, että etäännyttävää katsomista vastustaessaan Kisliuk menee toiseen ääripäähän. Hän priorisoi tanssimiseen kuuluvan konkreettisen läheisyyden huomaamatta sitä, ettei katse ole sinänsä esineellistävä.

Tanssiin osallistuminen ei mielestäni ole sivustaseuraamisen varteenotettava vaihtoehto silloin, jos tanssiin osallistuminen mytologisoidaan ja esitetään täytymyksen kaltaisena, kenttätyön kruunaavana huipennuksena. Katsomisen ja kaiken muun ruumiillisena pidetyn tiedon välinen binaarisuus jää ennalleen, jos katseen merkityksiä ei ajatella ”uusiksi”. Väitän, että myös tanssin sivustaseuraaminen voisi olla aistikylläinen tapahtuma, jos sitä ei pidettäisi pelkkänä välivaiheena. Kun tanssiin osallistuminen kerrotaan tutkimuksen kannalta ratkaisevana ymmärryksen lisääntymisen hetkenä, tanssimiskokemus ei välttämättä näyttäydy lainkaan arveluttavana asiana.⁶ Osallistuen hankitun tiedon sanallinen merkityksellistäminen merkitsee kuitenkin tanssin asiantuntevaa haltuun ottamista, vangitsemista käsitteisiin ja siten vallankäyttöä. Tiedon keräämisen halu on omistamisen halua, myös silloin kun kerättävä tieto koskee tanssijan toimintaa.⁷ Jos tiedon määrän ei ajatella olevan pahasta, tanssin sivustaseuraaminen

⁵ Anthony Synnott (1991) tekee lyhyesti selkoa aistien hierarkisoimisesta länsimaisten miesfilosofien teksteissä. Näköaistin asemasta postmodernissa antropologiassa ks. Martin (1990).

⁶ Kisliukin edustaman esitysetnografian periaatteisiin kuuluu kuitenkin se, että tutkija tuo selvästi esiin käsityksensä siitä, kuinka valtasuhteet kenttätyötilanteissa elävät ja muuttuvat (ks. Kisliuk 1998, 12-13). Sukupuolen välisiä valtasuhteita ja naisellisuuden esittämistä koskeva osa Kisliukin tutkimuksessa on kaikessa yksityiskohtaisuudessaan muuten todella onnistunut esimerkki tämän periaatteen toteutumisesta - paitsi että Kisliuk ei kirjoita siinä mitään oman sukupuolensa osuudesta tapahtumien kulkuun (ks. ibid. 129-148). Hän sivuaa aihetta pohtiessaan nk. sankarietnografian auktoriteetin sukupuolittuneisuutta (ibid., 106-107).

⁷ Antropologi Barre Toelken (1996) kertoo varoittavan esimerkin siitä, mihin hyvántahtoinen tiedon nälkä voi viedä pahaa-aavistamattoman tutkijan. Navajo-kulttuurissa loputon tiedon keräämisen halu ja analyttinen tarkkanäköisyys tulkitaan noituuden oireina, jotka aiheuttavat epäonnen noidan lähimpiirille ja apureille. Kun Toelken oli tietämättään muuttumassa noidaksi, todella ikäviä asioita alkoi tapahtua häntä auttaneille ihmisille. Asia selvisi tutkijalle itselleen onnettoman hitaasti. Tajutessaan noituuden, epäonnen ja tiedonhalun välisen kytkennän Toelken lopetti navajoita koskevat tutkimustönsä. Toelkenin kokemukset toimivat mielestäni tervetulleena muistutuksena myös muille kuin Pohjois-Amerikan alkuperäisväestöjen kulttuuria tutkiville antropologeille. Enemmän tietämisen halussa ei tutkijan hyvistä aikomuksista huolimatta ole aina kyse pelkästä harmittomasta utelaisuudesta, vaikka tutkija itse niin luulisi asian olevan. Tutkijan ei välttämättä ole hyvä tietää niin paljon kuin hän ehkä haluaisi. Tiedon määrä ei ole ratkaisevaa tutkimuksen onnistumisen kannalta.

pysyy valmentavana askeleena ja tanssiin osallistumiselle alisteisena aineiston hankkimisen menetelmänä.

Pidän tärkeänä sitä, että katseen keskeisyys tanssia koskevan tiedon tuottamisessa kyseenalaistetaan ottamalla näköaistin lisäksi myös muut aistit vakavasti, koska niillä on merkitystä silloinkin kun tutkija ei itse tanssi vaan seuraa tapahtumia tanssilattian reunalta. Suhtaudun siis kriittisesti havainnoimiseen sellaisena toimintana, jota hallitsee näköaisti. Lähestyn havainnoimista kuitenkin sellaisena tekona, jossa katseen merkitykset ja seuraukset ovat moninaisemmat kuin mitä osallistuvan havainnoimisen arvoa painottavat tekstit antavat ymmärtää.

Havainnoidessani Turun Erytysliikunnan kilpatanssijoiden harjoituksia, kilpailuja ja näytöksiä panin merkille katseita, joissa oli kyse yhdessä toimimisesta ja sen mukanaan tuomasta läheisyyden tunteesta. Näitä tilanteita yhdisti yksi seikka: nimittäin se, että joku läsnäolijoista menetti auktoriteettinsa tilapäisesti – joskus se olin minä, joskus taas opettaja, joskus se oli tanssiparin toinen osapuoli. Katsomisena toteutuva läheisyys tuntui aina syntyvän jonkun katsomistilanteessa läsnäolevan henkilön kustannuksella.

KURINPIDOLLINEN KATSE

Maanantai-iltana 23.8.1999 Turun Erytysliikunnan kilpatanssijoiden harjoituksiin Runosmäen nuorisotalolle tuli neljä paria, mutta opettaja oli myöhässä. Kaikki pyörätuolitanssijat olivat miehiä. Tanssitunnin alkua määrittivät sukupuolitunnut tilankäyttö. Kävelevät naistanssijat kiipesivät salin näyttämölle vaihtamaan kuulumisia. Minä asetuin heidän viereensä kirjoittamaan muistiinpanoja. Pyörätuolia käyttävät miehet keskustelivat keskenään näyttämön edessä tanssilattialla. Kuulin naisten puhuvan haluttomuudestaan harjoitella. Eräs heistä totesi lakoniseen sävyyn, että paikalla oli ”tosi innostuneen näköstä porukkaa” ja kysyi muilta, pitäisikö heidän ruveta tekemään jotakin. ”Pannaan musiikki soimaan”, kuulin erään toisen ehdottavan.⁸

Salissa alkoi soida cha cha cha. Naiset ryhtyivät vaihtamaan tanssikenkiä jalkaansa ja irrottamaan salin peilien edessä olevaa suojaverkkoa. Muutaman minuutin kuluttua kaikki parit olivat lattialla. He ehtivät käydä cha cha cha-koreografiansa kaksi kertaa läpi ennen kuin opettaja tuli paikalle. Noustessaan näyttämölle opettaja sanoi minulle, että nuoret yllättivät hänet positiivisesti. Hän katsoi minuun ja lisäsi, että kaikki makasivat yleensä paikoillaan näyttämöllä, jos hän tuli myöhässä harjoituksiin. Nauroin vastaukseksi. (KPK 1999: 145.) Tul-

⁸ KPK 1999: 144. Artikkelissa esiintyvät esimerkit tanssi- ja havainnoimistilanteista ovat pyörätuolitanssia koskevaan kenttäpäiväkirjaan perustuvia tiivistettyjä kuvauksia, eivät suoria lainauksia.

kitsin opettajan tarkoittaneen sanalla ”kaikki” nimenomaan naistanssijoita, sillä näyttämölle ei päässyt pyörätuolilla. Hänen mielestään yksi ylimääräinen silmäpari ei häirinnyt kilpatanssijoita. Pikemminkin parit harjoittelevat keskittyneemmin silloin kun minä olin paikalla tekemässä havaintoja kuin silloin kun minua ei näkynyt. (KPK 1999: 195.)

Etnomusikologi Helmi Järviluoma vertaa tutkijan ja tutkittavien välistä suhdetta kurinpidolliseen valvontajärjestelmään, panoptikoniin. Hän kirjoittaa, että kenttätyötä tekevällä tutkijalla ”on paikka, josta havainnoida tulematta nähdyksi tai kuulluksi (vrt. panoptikon), paikka, josta lukea kulttuuria tulematta keskeytetyksi” (1991, 143). Havainnoiminen oli kurinpidollinen teko, vaikka opettajan näkökulmasta läsnäolollani olikin myönteisiä seurauksia. Harjoituksiin tullessa tutkijana olin mukana havainnoimassani kuvassa jo ennen kuin olin kirjoittanut kokemuksistani sanaakaan paperille, sillä tanssia seuraavalla katseellani oli vaikutusta tapahtumien kulkuun. Kävelevät naiset ottivat vastuun tanssitunnin alkamisesta, panivat musiikin soimaan ja laskeutuivat pariensa luo. He oleskelivat tunnin alussa tapansa mukaan näyttämöllä, jossa sijaitsi myös harjoittelun aloittamisen kannalta keskeinen cd-soitin. Kurinpito sukupuolittui, sillä se sai alkunsa näyttämöltä, tanssilattian yläpuolelta, jonne ei ollut luiskaa ja jonne pyörätuolia käyttävillä miehillä ei ollut pääsyä.

KESKEYTTÄVÄ KATSE

Kun olin toista kertaa kaikkien kilpatanssijoiden yhteisissä harjoituksissa, eräs miestanssija tuli luokseni, puhutteli minua tutkijaksi ja kysyi, mitä mieltä olin vammaisen naistanssijan ruumiillisuudesta. Kaikki paikalle tulleet vammaiset tanssijat olivat sinä iltana miehiä. Kuunnellessaan vastaustani mies katsoi minuun, pani kätensä leukansa alle ja rypisti otsaansa samalla tavalla kuin minulla oli tapana tehdä silloin, kun syvennyin tarkkailemaan tanssijoita. (KPK 1999: 96.)

Tulkitsin miehen imitaation teoksi, joka oli huvittunut mutta arvosteleva. Keskeytyneisyyteni katsomisen suhteen saattoi tehdä vaikutelman häiriötekijät ulkopuolelleen sulkevasta, keskeytyksettömään työrauhaan tähtäävästä läsnäolosta. Aivan kuin jonkin olennaisen tanssiin kuuluvan asian vangitseminen olisi vaitinut minulta niin kovia ponnistuksia, ettei ”ylimääräisille” väliintuloille jäänyt tilaa. Teon kritiikki ei kuitenkaan kohdistunut ainoastaan siihen vakavuuteen, jolla olin keskittynyt tekemään havaintoja. Miehen esittämää kysymystä seuraavana tekona kritiikki kohdistui myös tutkimusaiheeseeni, havainnoimiseen metodina sekä siihen, että vammaisen naistanssijan ruumiillisuudesta saattoi

saada tutkimustietoa katsomalla naisten lisäksi vammaisia miehiä. Miehen parodia minun katseestani oli keskeytys, joka muutti sekä kurinpidollisen katseeni että vammaisen naistanssijan ruumiillisuutta koskevan tietoni autoritatiivisesta naurettavaksi.

Harjoituksia havainnoidessani huomasin, että tanssijat laskivat usein leikkiä itsestään ja toistensa ulkonäöstä ja liikkeistä. Tulkitsen katseeni parodiaa yhtenä sellaisena tekona, joka kavensi minun ja tanssijoiden välistä etäisyyttä. Katsettani ei jätetty ryhmää määrittävän leikinteon ulkopuolelle. Feminististä etnografiaa tekevä Jayati Lal (1996, 204-207) kirjoittaa, että tutkijan vastuulla on kertoa niistä tavoista, joita tutkittavat itse käyttävät kyseenalaistaakseen havainnoijan auktoriteetin ja tiedon. Välimatkan kaventuminen ei konkreettisissa havainnoimistilanteissa ole koskaan vain tutkijan vastuulla. Osallistuva havainnointi ei siis ole ainoa mahdollinen keino luopua sivusta seuraamiseen kuuluvasta kaiken näkemisen vaikutelmasta ja sen mukanaan tuomasta auktoriteetista.

Tilankäytön, kurinpidon ja keskeytyksen sukupuolittuminen aiheutti moniselitteisen valtasuhteen tanssijoiden ja minun välille. Mitä tapahtui pyörätuolia käyttävän miestanssijan kyseenalaistaessa näyttämöllä – ei pyörätuolissa – istuvan feministitutkijan hallussa olevan tanssia koskevan tiedon? Näyttämöllä olemistani voisi verrata analyysiraportin kirjoittamiseen, tutkijan työskentelyyn tutkittavien ulottumattomissa. Keskeytyksen tehneellä miehellä ei ole ollut pääsyä niihin tilanteisiin, joissa olen työstänyt kenttäpäiväkirjaan kirjoittamistani havainnoista tieteellisen artikkelin aivan kuin hänellä ei havainnointitilanteessa ollut pääsyä näyttämölle. Vaikka keskeytys mursi sekä tutkijan valtaa suhteessa tutkittavaan että kävelevän vammaisen valtaa suhteessa pyörätuolinkäyttäjään, se kyseenalaisti samalla myös feministinaisen vallan määrittellä mies – naistanssijan ruumiillisuutta koskevaa tutkimusta varten.⁹

NAISTEN KESKINÄISET KATSEET

Kyseisen miestanssijan keskeyttävä katse ei kuitenkaan ollut ainoa tapahtuma, jonka koin lähentävän minua kilpatanssijoihin. Lähentymisen tunne saattoi syntyä myös siten, että katseeni kestoa koetettiin pitkittää tanssilattialta käsin. Tanssiharjoituksissa huomasin varsin pian, että huomiollani oli erityistä merkitystä joillekin tanssijoille. Eräs kävelevä nuori naistanssija esimerkiksi etsi usein

⁹ Sillä seikalla, että olen itsekkin vammainen, on ollut vaikutusta siihen, millaiseksi olen kokenut tanssijoiden ja minun välisen suhteen. Pidän vammaisidentiteettiä asiana, joka on kenttätöiden tekemisen alusta saakka sitonut minut sekä mies- että naispuolisiin pyörätuolia käyttäviin kilpatanssijoihin. Vammaisidentiteetti voi yhdistää vammaiset toisiinsa, olivat he pyörätuolinkäyttäjää tai eivät.

katseeni kesken tanssin. Koreografian salliessa hän saattoi pienin väliajoin tarkistaa katsoinko häntä ja hänen pariaan juuri sillä hetkellä. (KPK 1999: 94.)

Katseestani tuli tällöin huomion ja kiinnostuksen osoitus tilanteissa, joissa opettaja ei ehtinyt katsoa. Panin merkille, että opettajan huomiota ei riittänyt joka tanssitunnilla kaikille pareille ja tanssijat saattoivat katsella odottavasti opettajan suuntaan vetäessään henkeä harjoittelun lomassa. Usein opettaja saattoi peräkkäisissäkin harjoituksissa keskittyä vain tiettyjen parien ohjaamiseen. Naistanssijan vilkaisut minun suuntaani naulitsivat jatkamaan juuri kyseisen parin katsomista, koska katseeni oli palkitseva teko ja sen irrottaminen olisi merkinnyt kiinnostuksen puutetta. Parin liikkeitä seurattessani minusta tuli tanssin kolmas osapuoli, sillä en ollut ylimääräinen häiritsevä silmäpari vaan käyttökelpoista, kyseisen parin taitavuutta arvostavaa yleisöä harjoitustilanteessa.

Vaikka mies veikin pariaan tanssilattialla, nainen vei minun katsettani. Pääsin mukaan tanssilattian tapahtumiin. Katseeni sai luvan liikkua parin mukana, koska naistanssija halusi käyttää sitä omaksi hyväkseen. Hän ainakin näytti aivan siltä kuin olisi nauttinut tilanteesta. Naisen katse ei ollut pelottava ja päälle käyvä katse näyttämöltä katsomoon vaan se oli kutsuva katse tanssilattialta näyttämön suuntaan. Katse ei myöskään ollut sillä tavalla intensiivinen, että se olisi naulinnut minut paikoilleni. Kokemukseni oli se, että katse naulitsi minut nimenomaan liikkeeseen. Auktoriteetti tanssitunnille sijoittuvissa katsomistilanteissa kytkeytyy tanssiliikkeitä koskevaan käytännön tietoon ja siihen, kenen tieto huomioidaan ja merkitään arvokkaaksi kussakin tilanteessa.

Jos katsettani etsivän nuoren naistanssijan katse kutsui minua myötäilemään tanssiparin liikkeitä, minulle osoitettu, tanssipartnerin ohitse suuntautuva katse saattoi joskus jopa houkutella minut nais- ja miestanssijan väliin. Näin kävi esimerkiksi sellaisessa tilanteessa, jossa kasettinauhuri ei toiminut ja musiikkia ei saatu soimaan silloin kun sitä olisi tarvittu. Pyörätuolia käyttävä Maija Ylinen, jonka toimintaan väitöskirjatutkimukseni keskittyy, harjoitteli parinsa Jouni Lehtirannan kanssa 27.7.1999 Tanssiurheiluseura Boleron salilla Turun Vähä-Heikkilässä. Paso doblen¹⁰ harjoittelu ei kuitenkaan käynnistynyt ongelmattomasti. Tanssijat odottivat koreografiansa aloitusasennossa musiikin alkamista, turhaan. Nauha oli tempuillut edellistenkin harjoitusten aikana, ja Lehtiranta riensi harmistuneena salin poikki painelemaan laitteen nappuloita. Muistan, että minun ja Ylisen välisissä silmäyksissä kehkeytyi silloin hiukan huvittunut ”me”, edes takaisin juoksevan miehen ärtymykselle ja totisuudelle äänettömästi naureskeleva silmäys. (KPK 1999: 67.) Hetkellinen auktoriteetin menetys ei tuolloin

¹⁰ Paso doble on yksi kilpatanssiparin ohjelmistoon kuuluvasta viidestä latinalaistanssista, jonka liikekielessä on vaikutteita flamencosta. Muut latinalaistanssit ovat samba, rumba, cha cha cha ja jive.

tullutkaan minun tai tanssinopettajan osaksi vaan se osui kävelevään miestanssijaan, Ylisen pariin.

Vaikka vienti ja seuraaminen ovat kilpatanssissa moniulotteisia tapahtumia, paso doblissa naisen ja miehen välinen epäsymmetrinen valtasuhde näyttäytyy kärjistetyssä muodossa. Mies esittää nimittäin härkätaistelijaa ja nainen tämän punaista vaatetta. Ylisen mukaan mies on paso doblissa johtajan roolissa ja naistanssija *tossun alla* (MY2 2.22). On merkityksellistä, että miestanssijan auktoriteetille nauraminen tapahtui juuri paso doblen harjoittelun aikana. Paso doble on miehen dominoivuutta korostava tanssi, jossa naisen roolina on olla miehen työkalu. Miestanssijalle naurava katse sai naista esineellistävän valta-asetelman hetkellisesti järkkymään.

TUNTEELLINEN KATSE

Vaikuttavassa esseekokoelmassaan *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart* (1996) antropologi Ruth Behar kirjoittaa välinpitämätöntä raportointia vastaan ja nivoo tunteet osaksi etnografiaa. Behar edustaa antropologiaa, jossa tunteita ei jätetä kertomatta vain siinä pelossa, että tuloksena olisi tutkimusongelmasta irrallinen tunnus. Samalla kertaa sekä haavoittuvaisena, voimakkaana että kriittisenä esiintyvän Beharin kertomissa henkilökohtaisissa tunteissa on kyse yksilöä laajemmista asioista kuten sukupuolen, vammaisuuden ja etnisyyden kulttuurisista liitoksista. Ennen kaikkea niissä on kyse läheisyyden ja etäisyyden problematiikasta antropologiassa. Koska tunteellinen katse on analyttikon auktoriteettiasemaa murentava, tunteistaan kirjoittava feministietnografi tulee päästäneeksi lukijansa (tutkittavat mukaanluettuina) lähemmäksi itseään kuin viileänä pysyttelevä raportoija. Uskoutuminen tekee hänet kuitenkin haavoittuvaksi, sillä tunteen kertomisesta ei välttämättä muodostu yhdistävää sidettä lukijan, tutkijan ja tutkittavan välille. Tunteellinen katse voi olla samalla kertaa etäännyttävä ja lähentävä.

Feministisessä etnografiassa käytetään menetelmiä, jotka tähtäävät tutkimuksessa mukana olevien naisten valtaistumiseen.¹¹ Tutkijan katsetta muuttavat asiat, jotka hän tekee vähentääkseen auktoriteettiaan suhteessa tutkittaviin. Tämä voi tapahtua monella tavalla. Havainnoivan ja analyttisen katseen käsitteellistämisen esimerkiksi tunteelliseksi tarkoittaa sitä, että naiselliseksi ja epätieteelliseksi koodatusta toiminnasta tehdään tieteen piiriin kuuluvaa ja tieteellisen kirjoittamisen kannalta vakavasti otettavaa toimintaa (ks. Behar 1996, 170). Koska tun-

¹¹ Feministisen etnografian epistemologiasta ja metodeista ks. esim. Wolf 1996.

teista kirjoittaminen voi tehdä henkilökohtaisesta poliittista ja muuttaa yksityisen yhteiseksi, feministinen tunteellinen etnografia ei ole vain ymmärtävää ja tulkitsevaa vaan nimenomaan kriittistä (ks. de Laine 2000, 102, 109-116 ja 152-155).

Turun Erityisliikunnan tanssijat esiintyivät Taiteiden yön iltana 19.8.1999 turkulaisessa kauppakeskuksessa. Seurasin näytöstä muun yleisön joukossa mutta seisoin lähellä kohtaa, josta tanssijat siirtyivät esiintymisareenalle. Olin tullut Hansa-kortteliin seurueessa, jossa oli vammaisten kansalaisoikeusjärjestössä toimivia naisia ja keskustellut Ylisen kanssa matkatessamme järjestön toimitiloista kauppakeskukseen. Koska minulla oli jo kohtalaisesti tietoa pyörätuolitanssista, tunsin näytöksen aikana voimakasta yhteenkuuluvaisuutta tanssijoiden kanssa. En tosin kuulunut heihin mutta olin nähnyt heidän harjoittelevan näytöstä varten ja jännitin esityksen onnistumisen puolesta. Päällimmäinen tuntee oli silti ylpeys. Vaikka olin jo oppinut erottamaan onnistuneen suorituksen epäonnistuneesta, minulle oli melko samantekevää tanssivatko Ylinen ja Lehtiranta virheettömästi vai eivät. He näyttivät joka tapauksessa vaikuttavilta. Esiintymisalue oli pieni ja katsojat seisoivat sen ympärillä toistensa olkapäiden takaa kurkotellen, mikä teki tunnelmasta tarkkaavaisen ja kiinnostuneen. Vaikka koetin keskittyä havaintojen tekemiseen kylmän rauhallisesti, katsomistilanteesta muodostui koskettava. Olin todella vaivaantunut kun tajusin seuraavani esitystä silmäkulmat kyynelissä. Minulle ei olisi tullut mieleenkään näyttää tätä kiusallista tunnetta kenellekään. (KPK 1999: 134-140.)

Keskustelin Ylisen kanssa kilpatanssiyleisön eläytymisestä ja katsojien antamasta palautteesta näytöksissä ja kilpailutilanteissa. Halusin tietää, kuinka hän koki yleisön erilaiset reaktiot. Ylinen suhtautui skeptisesti juuri kilpatanssin tunteelliseen katsomiseen:

HV *Miten sä sitte subtaudut siiben jos sä buomaat [et joku*
 MY *(jyskäisee)*
 HV *katsoja niinku oikeen liikuttuu- tanssista?*
 MY *Mmmm. – Emmä tieä se on vähän hämmentävä tilanne. Siis sillai et – oltiinhan me, me oltiin palvelutalol joskus esiintymäs. Ite esitys meni iban niinku päin seinii mut tota eibän sitä kukaan siel huomannu. – Ni tota oliba sie- siel oli näit vanbempii ihmisiä ku tuli niinku tippa silmään ja ne oli iban niinku siel liikuttuneit ni – se on vähän semmonen tilanne et, et ku on kuitenkin kilpatanssist kysymys eikä mistään herkistelyesityksest. Mut tottakai mmm, ei ne välttämät liikutu siit ite esityksest vaan siit asiasta, et joku, jotkut vammaset on niinku – et joku niinku harrastaa tällast ja on niinku sillai aktiivinen ni, eikä se on se ite asia, mikä saa niilt niin niinku tunteet pintaan. – Et koska eibän niis tavallisis kilpatanssi- jos me vedetään joku pätkä ni eibän siiben välttämät liity mitään tarinaa. (MY5: 33).*

Ylinen piti yleisön liikuttumista hämmentävänä. Hänen kertomassaan esimerkiksi yleisön edustajat olivat iäkkäitä, palvelutalossa asuvia vammaisia ihmisiä. Ylinen epäili, että kun asukkaat liikuttuivat kilpatanssiesityksestä, he liikuttuivat nimenomaan siitä, että vammaisen nainen tanssii eivätkä siitä, että kuvioiden

muodostama tarina olisi ollut koskettava tai esitys erityisen onnistunut. Ylisen (MY5: 35) mukaan tunnereaktiossa oli kyse ihailusta, jota katsojat tunsivat tanssia harrastavaa pyörätuolinkäyttäjää kohtaan.

Pyörätuolitanssin harrastaminen tuli mahdolliseksi Suomessa vasta 1980-luvun lopussa, ja Turussa asuvilla tanssista kiinnostuneilla pyörätuolinkäyttäjillä on ollut mahdollisuus valita vain muutaman eri tanssiyhteisön välillä. Pyörätuolitanssiesitys saattaa hyvinkin haastaa katsojan käsityksen tanssista sellaisena toimintana, joka ei kuulu vammaisten naisten elämään. Vammaisen naistanssijan liikuttunut ihastelu on kuitenkin ylipäänsä mahdollista vain sellaisessa paikassa, jossa vallitseva kertomus vammaisuudesta on muodostunut holhoamisen, toimintakyvyttömyyden ja pärjäämättömyyden ympärille.

Vaikka minulle onkin itsestään selvää, että vammaisetkin naiset tanssivat, heidän tanssimismahdollisuutensa eivät ole Turun kaltaisessa pienessä kaupungissa edelleenkään itsestään selvät. Vammaisen naistanssijan esiintyminen ei ole mitenkään tavallista, ja Taiteiden yönä yleisön kiinnostuneen huomion kohteena olivat juuri ne harvat pyörätuolikipatanssijat, jotka antoivat minun seurata harjoituksia ja auttoivat siten tutkimuksen toteuttamisessa. Olin kiintynyt näihin tanssijoihin, eikä heidän edustamansa lajin näkyvyys ollut minulle yhden-tekevä asia. Koska en liikuttunut vain tanssijoiden taidoista esittää esimerkiksi tangoon ja rumbaan kuuluvia tunteita, herkistelyni tuntui minusta loukkaavan holhoavalta. Havainnointi- ja haastattelutilanteissa syntyneellä läheisyydellä tanssijoiden kanssa oli seuraukset, joita en osannut ennakoita.

Konkreettinen läheisyys vie parhaimmillaan kohti sellaista etnografiaa, joka ei ole yksinkertaistava ja jossa ei siksi ole kyse karkeasta hyväksikäytöstä. Mutta feministisen etnografian mahdollisuuksia pohtineista tutkijoista moni on huomannut, että läheisyys mahdollistaa aivan yhtä kovan luokan hyväksikäytön kuin etäisyyskin. Judith Stacey kirjoittaa artikkelissaan ”Can There Be a Feminist Ethnography” (1988), että etnografiseen metodiin kuuluva intensiivinen osallistuva havainnointi, ystävyysuhteet, yhteistyönä tuotettu tutkimustieto ja kaikki se yksityisen tiedon määrä, jota läheisyys tutkittavien kanssa tuo mukanaan, ei välttämättä merkitse valtaerojen kaventumista vaan niiden muuttumista näkyvämmiksi. Täysin feminististä etnografiaa ei voi olla, koska läheisyys johtaa ratkaisemattomiin ristiriitoihin sekä tutkijan feminististen periaatteiden että tutkimuksen lopulliseen raportointiin kuuluvan auktoriteetin kanssa. Feministisen etnografian paradoksi on siinä, että mitä läheisempi hänen suhteensa tutkittaviin on, mitä tiiviimmin tutkija liittoutuu jonkun kanssa, sitä enemmän hän saa tietää eikä tämä tieto ole välttämättä kenellekään hyväksi – se vain saa tutkijan ja tutkittavien välisen valtaeron näyttämään vastavuoroisuudelta ja tasavertaiselta yhteistyöltä.

Pidän yhtenä tanssin havainnoimisen feministisenä mahdollisuutena tunteellista katsetta ja tutkijan eläytymistä tutkittavien nähden, mikä voi tapahtua tanssien. Liikkuessaan muiden nähden tutkija joutuu tuomaan itsestään esiin puolia, jotka eivät kuulu haastattelu-, havainnointi- tai videointitilanteisiin. Ylinen ja Lehtiranta eivät ole nähneet minun tanssivan parini kanssa, koska en esiinny enkä kilpaile. Lavatanssiryhmäni jäsenillä ei myöskään ole ollut tapana pyytää ulkopuolisia seuraamaan tunteja. Vaikka Ylinen ei voi katsella minun tanssiani kuten minä hänen, tutkivaan katseeseen sisältyvän auktoriteetin voin menettää toisinkin kuin tanssilattialla liikkuen. Tanssiin osallistuminen ei mielestäni ole metodi, johon kenttätyön tulisi väistämättä tähdätä. Eläytyminen voi nimittäin muodostua myös sellaisesta mukana olemisesta, jota voisi kutsua osallistuvaksi sivusta seuraamiseksi.

Feminististä etnografiaa kirjoittava tutkija voi tuoda esiin tanssin katsomiseen kuuluvia tunteita sekä aineiston keräämisen yhteydessä että analyysiraporttia kirjoittaessa. Hänen ei tarvitse näyttää siltä kuin hyväksyisi varauksetta kaiken, mitä hänen ympärillään tapahtuu. Tanssia havainnoidessaan hän voi osoittaa pienillä eleillä arvostuksensa tanssijan fyysistä suoritusta kohtaan. Hän voi katsoa kummastellen tai ärtyneenä kohdatessaan seksimiä tanssitilanteissa. Haastattelutilanteessa on tavallista, että tutkija rohkaisee haastateltavaa kertomaan enemmän, mikä ei aina tapahdu kysymyksen muodossa. Kysyjä nyökyttelee ehkä päätään ja tukee haastateltavan puhetta äänneillä ja lyhyillä sanoilla. Keskustelevuutta karttava haastattelija ylläpitää objektiivisuuden harhaa. Samaan sortuu itsensä äännettömäksi, näkymättömäksi ja neutraaliksi tekevä havainnoija.

Tunteista kirjoittamisen feministinen käyttökelpoisuus ei tietenkään voi perustua sille, että tunteet aina ja kaikkialla yhdistäisivät keskenään erilaiset naiset toisiinsa. Tunteellisen etnografian feministinen mahdollisuus piilee analyysissä, joka vie tutkijan tunteilta niiden viattomuuden ja ymmärrettävyyden. Vammaisen naistanssijan ainutlaatuiseseen esilläoloon liittyvä liikutus ei ole harmitonta.

YHTEENVETO JA POHDINTA

Olen artikkelissani ottanut esille sellaisia katsomiseen liittyviä havaintoja, joita tein pyörätuolitanssista vuonna 1999 Turun Erityisliikunnan piirissä. Tarkastelemistani havainnoista ei ole edustamaan kaikkia niitä kertomatta jääneitä tilanteita, joissa tanssia koskevan tiedon, auktoriteetin ja katseen yhteydet muodostuivat hiukan toisin. Tässä kirjoituksessa analysoimissani katseissa minua kiinnostivat tutkijan, tanssijoiden ja opettajan väliset suhteet, jotka olivat luonteeltaan lyhytaikaisia, joskus vain parin silmänräpäyksen mittaisia. Näitä katseita

yhdisti se seikka, että ne asettivat hetkellisesti kyseenalaiseksi jonkun katsomistilanteessa läsnäolevan henkilön auktoriteetin.

Kisliukin etnografiassa havainnointi oli askel kohti osallistuvaa havainnointia. Se oli katsomiseen ja musiikin kuuntelemiseen painottuva välivaihe, joka vei kohti osallistuvaa havainnointia, tanssimisen omakohtaista kokemista. Tutkijan havainnoimat naiset muodostivat kaleidoskoopin sisällä liikkuvan kuvion, jonka yhdeksi palaseksi tutkijalla ei ollut pääsyä muuten kuin osallistumalla itse tanssiin. Lähentäviä katseita analysoidessani huomasin, että tanssin sivusta seuraamisessa voi olla kyse muustakin kuin kaleidoskooppimaisesta etäisyydestä ja tanssijoita esineellistävästä toiminnasta. Tutkijan ja tutkittavien välisiä katseita ei ole olemassa vain yhtä laatua. Niissä valtasuhteissa, joita tutkijan ja tutkittavien välisissä katseissa kehkeytyy, tapahtuu pieniä muutoksia koko ajan.

Vaikka feminististä etnografiaa kirjoittavan tutkijan voi olla syytä joissakin tilanteissa sulkea silmänsä ja keskittyä tekemään havaintoja kaikilla muilla aisteilla, fyysinen läheisyys tanssijoiden kanssa ei aina tarkoita tanssintutkijan ja tanssijoiden välisen ymmärryksen lujittumista. Toisten koskettaminen tai oman ruumiin tuntemukset tanssista eivät ole sen välittömämpiä tietämisen eivätkä kontaktin muodostamisen keinoja kuin katsominen, joka voi lähentää ja yhdistää tanssimistilanteissa mukana olevia naisia ja miehiä. Näin voi tapahtua myös silloin kun katse kohdistuu tanssilattialta sen reunalle tai lattian reunalta sen keskelle.

Sekä feministisen että esitysetnografian periaatteisiin kuuluu se, että tutkija kirjoittaa itsensä osaksi tutkimusaihettaan. Etnografi ei siis problematisoi vain muiden toimintatapoja vaan myös omia tekojaan ja kenttätyötilanteissa hankkimiaan kokemuksia, mikä voi tapahtua monella tavalla. Edetessäni kurinpidollisesta katseestani miestanssijan kriittiseen keskeytykseen, kirjoitin siitä tavasta, jolla yksi tanssija kyseenalaisti tutkijan asiantuntijuuteni ja siihen kuuluvan auktoriteetin. Tunteellisen katsomistilanteen analyysissä oli taustalla samankaltainen pyrkimys vastustaa toisaalta välinpitämätöntä raportoimista ja toisaalta tutkijan kokemusten viattomuutta. Vaikka keskeyttävässä ja liikuttuneessa katseessa oli kyse tutkijan auktoriteetin murentamisesta, kenttätyö ei ole vain sarja toinen toistaan nolompia tilanteita, joissa tutkijan käytös osoittautuu joko naurettavaksi tai epäsovivaksi. Havaintoja tekevä ulkopuolinen katsoja voi olla tanssijoille myös käyttökelpoinen.

Naistanssijoiden suuntaamat katseet harjoitussalin lattialta sen reunalle päästivät minut mukaan tanssilattian tapahtumiin. En halunnut olla havainnointitilanteissa kärpäsenä harjoitussalin katossa vaan mukana siinä kuvassa, jota tutkin, vaikka istuinkin syrjässä. Tanssipareja seuraavasta katseestani oli hyötyä tilanteessa, jossa opettajan huomiota ei riittänyt kaikille. Miestanssijan kustan-

nuksella tapahtunut naisten keskinäinen silmäys taas kevensi harjoitustilanteen kireää tunnelmaa ja sai paso doble -koreografiassa muodostuvan epäsymmetrisen valtasuhteen näyttämään arveluttavalta. Näille kuten myös kauppakeskukseen sijoittuneelle tilanteelle oli leimallista kokemani yhteenkuuluvaisuuden tunne jonkun yksittäisen tanssijan kanssa tai tunteellinen kiinnittyminen kaikkien tanssijoiden muodostamaan ryhmään.

Yhteenkuuluvaisuus ei ollut kuitenkaan sellainen tekijä, joka olisi kaatanut minun ja tanssijoiden väliset rajat. Läheisyys oli mahdollista siitäkin huolimatta, että toisiaan tarkkailevat osapuolet pitivät kiinni erilaisista rooleistaan. Omien kenttätyökokemuksieni mukaan katseen tasolla muodostuvasta yhteydestä tanssijan ja tutkijan välillä on mahdollista muodostua käsinkosketeltava myös silloin, kun tutkija jää seuraamaan toisten liikkumista tanssilattian reunalle. Sivusta seuraaminen voi tuottaa tanssin analyysin kannalta käyttökelpoisia ruumiillisia kokemuksia, vaikka kävelevällä katsojalla – kuten minulla – ei olisikaan omaa kokemusta pyörätuolissa tanssimisesta. Vaikka olen harrastanut tanssia pyörätuolia käyttävän miehen kanssa, omat tanssimiskokemukseni olen hankkinut erillään siitä pyörätuolitanssijasta, jonka toimintaan väitöskirjatutkimukseni keskittyy. En ole tanssinut Ylisen kanssa enkä hänen läsnäollessaan. Täysin erilaisten miestanssijoiden kanssa hankkimamme kokemukset pyörätuolitanssista eivät ole olleet samanlaisia.

Voisiko olla niin, että tanssin feministisen havainnoinnin, osallistuvan sivusta seuraamisen mahdollisuus on siinä, että läheisyyttä voi syntyä myös etäältä ja että välimatkan varjeleminen voi johtaa läheisyyteen jollakin tanssia koskevan tiedon alueella. Omassa tutkimuksessani ratkaisevaa ei ole ollut fyysinen läheisyys tanssijoiden kanssa vaan se, ettei etäisyydestä ja läheisyydestä ole muodostunut toisiaan poissulkevia asioita.

FM Hanna Väättäinen, tutkija Suomen Akatemian rahoittamassa projektissa "Feminist Interpretations of Music" (2001-2002) Åbo Akademin musiikkitieteen oppiaineessa. bvaatain@abo.fi

LÄHTEET

Kirjallisuus

- Behar, Ruth 1996: *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*. Beacon Press, Boston.
- Bordo, Susan 1986: The Cartesian Masculinization of Thought. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* (11) 3: 439-456.
- de Laine, Marlene 2000: *Fieldwork, Participation and Practice: Ethics and Dilemmas in Qualitative Research*. Sage, London.
- Farnell, Brenda M. 1994: Ethno-graphics and the moving body. *MAN: Journal of the Royal Anthropological Institute* 4: 929-974.

- Farnell, Brenda 1999: It Goes Without Saying – But Not Always. Teoksessa Buckland, Theresa J. (toim.): *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Macmillan Press, Basingstoke.
- Harding, Sandra 1991: *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. Open University Press, Milton Keynes.
- Järviluoma, Helmi 1991: Kenttä tutkijan asenteena. Teoksessa Moisala, Pirkko (toim.): *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Sibelius-Akatemia ja VAPK-kustannus, Helsinki.
- Keller, Evelyn Fox 1988: *Tieteen sisarpuoli. Pöhdintoja sukupuolesta ja tieteestä*. Suomentanut Pia Sivenius. Vastapaino, Tampere.
- Kisliuk, Michelle 1998: *Seize the Dance! BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance*. Oxford University Press, New York & Oxford.
- Lal, Jayati 1996: Situating Locations: The Politics of Self, Identity, and "Other" in Living and Writing the Text. Teoksessa Wolf, Diane (toim.): *Feminist Dilemmas in Fieldwork*. Westview Press, Boulder, Colorado.
- Martin, Emily 1990: Science and Women's Bodies: Forms of Anthropological Knowledge. Teoksessa Jacobus, Mary, Keller, Evelyn Fox & Shuttleworth, Sally (toim.): *Body/Politics: Women and the Discourses of Science*. Routledge, New York & London.
- Reuter, Martina 1997: Descartes, sukupuoli ja karteesiolaisen subjektin kritiikki. *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 1: 2-20.
- Stacey, Judith 1988: Can There Be a Feminist Ethnography? *Women's Studies International Forum* 1: 21-27.
- Synnott, Anthony 1991: Puzzling over the Senses: From Plato to Marx. Teoksessa Howes, David (toim.): *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. University of Toronto Press, Toronto.
- Titon, Jeff Todd 1997: Knowing Fieldwork. Teoksessa Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. (toim.): *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University Press: New York.
- Toelken, Barre 1996: From Entertainment to Realization in Navajo Fieldwork. Teoksessa Jackson, Bruce & Ives, Edward D. (toim.): *The World Observed: Reflections on the Fieldwork Process*. University of Illinois Press: Urbana & Chicago.
- Williams, Drid 1982: Semasiology: A Semantic Anthropological View of Human Movements and Actions. Teoksessa Parkin, David (toim.): *Semantic Anthropology*. A.S.A. Monograph 22. Academic Press, London.
- Wolf, Diane L. 1996: Situating Feminist Dilemmas in Fieldwork. Teoksessa Wolf, Diane L. (toim.): *Feminist Dilemmas in Fieldwork*. Westview Press, Boulder, Colorado.

Kenttäpäiväkirja

KPK 1999. Turun Erityisliikunnan tanssijoiden harjoituksissa, näytöksissä ja kilpailuissa tehtyjä havaintoja. Kirjoittajan hallussa.

Nauhoitetut haastattelut

MY2. Maija Ylisen haastattelu 31.5.1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat tekijän hallussa.
MY5. Maija Ylisen haastattelu 18.9.2001. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauha tekijän hallussa.

ABSTRACT

ON THE TRACKS OF AN INVITING GAZE
The feminist possibilities of dance observation

The article deals with dance observation as a means of collecting material, and watching as an inviting act. The research material consists of my observations during the rehearsals and performances of the wheelchair competitive dancers of Turun Erityisliikunta in 1999. I combine my own experiences of watching and being watched with the views on the relations between intimacy, distance and knowledge presented by researchers within dance anthropology, ethnomusicology and feminist ethnography. I am interested in how the gazes between the dancers and the researcher were gendered and how they formed and altered the power relations in the dance situations I observed.

I begin by dealing with my own watching as a disciplinary action, interrupted by a male dancer's parody. Next I examine the gazes exchanged between the women during the dance rehearsals as well as the emotional watching of wheelchair dancing in relation to the observation of the dance performance. I found that the gazes I analysed can momentarily question the authority of one of the people present at the time of observation; they reflect the intimate emotion realised through the watching. Although a non-symmetric power relation between the researcher and the research objects was formed during the observation, I do not approach it as a simple one-way exploitation. The gaze of the researcher is not always distancing and objectifying, because an outside pair of eyes observing dance rehearsals can also be of use to the dancers.

PYÖREIDEN MUOTOJEN PUOLESTA

Vammaisen naistanssijan ruumiillinen toimijuus valssissa

Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja. Toim. Helena Saarikoski. Helsinki: SKS. Painossa.

Suomen itsenäisyyspäivänä järjestettävissä Linnan juhlissa illan tanssimisosuuden avaa presidenttiparin valssi, mikä kertoo paljon valssin asemasta juhlavien seurataanssien joukossa. Naimisiin aikoville pariskunnille järjestetään häävalssiin perehdyttäviä pikakursseja, joiden avulla vastavihityt puoliset voivat juhlistaa pariutumistaan kutsuvieraiden katsellessa vierestä. Myös kilpatanssikulttuurissa valssilla on keskeinen status, ja wieniläistä valssia pidetään jopa vakiotanssien kauneimpana tanssina. Aivan kuten kävelevien pystytanssijoiden repertuaariin niin myös pyörätuolikipatanssiparien ohjelmistoon kuuluu kaksi valssia. Englantilainen eli hidas valssi aloittaa viiden vakiotanssin muodostaman kokonaisuuden wieniläisen valssin tullessa kolmantena tangon jälkeen. Suomalainen valssi kuuluu seurataanssiparien ohjelmistoon.¹

Valssin tahtiin pyöriminen on toimintaa, joka tuottaa sekä naisten keskinäisiä että naisten ja miesten välisiä sukupuolieroja. Tässä kirjoituksessa olen kiinnostunut vammaisen naistanssijan ruumiillisuudesta ja toimijuudesta wieniläisessä ja suomalaisessa valssissa.² Lähestyn ruumiillisuutta ja toimijuutta koskevia kysymyksiä feministisen sukupuolieron teorian muodostamasta viitekehystä käsin. Tutkimusaineistoni muodostuu Turun Erityisliikunnan piirissä keräämästäni kenttätöytemateriaalista ja valikoimasta pyörätuolitanssia koskevia sanoma-, aikakaus- ja erikoislehtien artikkeleita. Ruumiillisuuden ja toimijuuden tutkimisen kannalta on mielestäni merkityksellistä, että pyörätuolikipatanssissa naistanssijoiden ruumiiden ominaisuudet, muodot ja liikkeet eroavat kävelevien pystytanssista, joka kilpatanssikulttuurissa edustaa normia. Koska pyörätuolitanssissa tanssijoiden ruumiiden keskinäiset erot ovat suurempia kuin kävelevien pystytanssissa, toimijuuttakin voi olla monenlaista. Merkityksellistä on myös se, että pyörätuolikipatanssissa on kyse vammaisen nais- tai miestanssijan, hänen pyörätuolinsa ja kävelevän parinsa sekä musiikin välisistä vuorovaikutussuhteista. Nämä suhteet eivät kuitenkaan ole samanlaisia kaikissa pyörätuolitanssia koskevissa representaatioissa.

Kolmijakoisille valsseille ovat tunnusomaisia pyörivät kuviot. Varsinkin wieniläinen valssi koostuu lähes kokonaan tanssiparin yhdessä tekemistä pyörähdyksistä, joita toistetaan puolentoista minuutin ajan ja joiden suuntaa tanssiparit

vaihtavat useita kertoja. Vaikka valssi on pyöreitä muotoja korostava tanssi, kilpatanssin ruumisihanne on edelleen pyöreiden muotojen vastainen. Keskityn aluksi niihin merkityksiin, joita lihavan tanssijan ruumis antaa wieniläiselle valssille. Sen jälkeen tutkin pyöreää muotoa valssin kuvioiden tasolla ja sitä pyörryttävää tunnetta, jonka paikallaan pyöriminen musiikin soidessa voi saada aikaiseksi. Sitten siirryn analysoimaan vammaisen naistanssijan toimijuuden rakentumista suhteessa toiseen naiseen ja vammaisen naistanssijan toimijuuden rakentumista sellaisissa representaatioissa, joissa naiset esitetään miesten puutteessa olevina. Viimeisessä analyysiluvussa käsittelem niitä pyörätuolitanssin representaatioita, joissa pyörätuoli esitetään toimijana sekä vammaisen tanssijan sijasta että tämän rinnalla.

Määrittelen aluksi artikkelini keskeisimmän analyttisen käsitteen, joka on ruumiillinen toimijuus. Käsitteen avulla tavoittelen tietoa siitä, miten vammaisen naistanssijan toiminnasta voisi kirjoittaa ruumislähtöisesti ja kuinka toimijuus on mahdollista ymmärtää ruumiillisena tavalla, joka tukee pyörätuolitanssijoiden toimintamahdollisuuksia. Turun Erityisliikunnan piirissä keräämäni kenttämateriaali koostuu pyörätuolitanssijoiden ja heidän opettajiensa kanssa tehdyistä haastatteluista, tanssiurheilukilpailuista, -harjoituksista ja -näytöksistä tehdyistä havainnoista ja seurataksitunnilla tehdystä osallistuvasta havainnoinnista.³ Media-aineistoni on 12 erikois- ja aikakauslehdissä julkaistua artikkelia sekä 12 sanomalehti- ja paikallislehtiartikkelia, jotka on julkaistu vuosien 1990 ja 2001 välisenä aikana.⁴ Ruumiillisen toimijuuden käsitettä käyttämällä koetan

¹ Wieniläistä valssia kutsutaan kilpatanssikkulttuurissa myös Wienin valssiksi. Seurataksitunneille ja -kilpailuihin sekä tanssilavoille- ja ravintoloihin kuuluvaa suomalaista valssia tanssitaan suomalaisen iskelmän tahtiin. Pyörätuolikipatanssin combi 1 – ja combi 2 –luokkiin kuuluvassa wieniläisessä valssissa käytetään muun muassa 1950–60 -lukujen amerikkalaista viihdemusiikkia tai englantilaisten ja saksalaisten kilpatanssimusiikin soittamiseen erikoistuneiden orkestereiden levyttämää musiikkia.

² Artikkelini kuuluu Åbo Akademin musiikkitieteen oppiaineesta tekeillä olevaan väitöstutkimukseeni, joka käsittelee vammaisen naistanssijan ruumiillisuutta pyörätuolikipatanssissa. Tekemiäni tulkintoja ohjaa vammaispoliittisesti suuntautunut feministinen näkökulma, jonka tavoitteena on nostaa vammaisen naisruumiin arvoa musiikin- ja tanssintutkimuksessa, argumentoida vammaisten naistanssijoiden autonomisuuden ja toimijuuden puolesta ja vaikuttaa tapaan, jolla ihmiset katsovat vammaisten naisten ja miesten tanssia. Väitöskirja edustaa feminististä etnografiaa ja asettuu musiikin- ja tanssintutkimuksen eri suuntauksien välimaastoon. Käsillä oleva artikkeli painottuu tutkimusaineiston kuvailuun voimakkaammin kuin aikaisemmat pyörätuolitanssista kirjoittamani tekstit, joille on leimallista tanssijoiden liikkeissä ja puheessa esiintyvien detaljien analyysi.

³ Turun Erityisliikunnan piirissä vuosina 1997–1999 tanssineen Majja Ylisen kanssa tekemiäni viiden haastattelun lisäksi aineistoon kuuluu Ylisen tanssiparin Jouni Lehtirannan ja tanssinopettajan Päivi Leppäsen haastattelu sekä oman tanssinohjaajani Jenni Heinosen haastattelu. Videoaineisto koostuu kolmesta kilpailutaltioinnista ja yhdestä tanssiharjoituksista tehdystä videoinnista.

⁴ Pyörätuolitanssia käsitteleviä artikkeleita alkoi ilmestyä tanssin, liikunnan, terveydenhuollon ja eri vammaisryhmien liittojen erikoislehdissä 1990-luvun alussa sen jälkeen, kun Suomen ensimmäinen pyörätuolitanssiin keskittyvä tanssiryhmä oli aloittanut toimintansa vuoden 1989 syksyllä ja Suomen Invalidien Urheiluliitto oli järjestänyt hollantilaisten pyörätuolitanssinopettajien pitämän kurssin Helsingissä (ks. Longi 1990a). Artikkelien kirjoittajat olivat pyörätuolitanssin kanssa itse tekemisissä olevia fysioterapeutteja ja tanssinopettajia. Pyörätuolitanssia käsitteleviä sanomalehti-

saada aineistoistani esiin sen, mitä tanssijan ruumis tuo tanssiin; mikä on ruumiin osuus siinä, millainen tanssista muodostuu. Valssiin keskittyviä analyysilukuja yhdistää kiinnostukseni kohdistuminen siihen, minne toimijuus eri representatioissa sijoittuu sekä siihen, millaisille käsityksille tanssijoiden, apuvälineen ja musiikin välisiä suhteita kuvaavat representaatiot perustuvat.

MITÄ ON RUUMIILLINEN TOIMIJUUS?

Sukupuolieron teoriaksi kutsuttu feminismiin suuntaus painottaa naisten toimijuuden ankkuroimista naisten ruumiillisuuteen ja naisten toimijuuden analysoimista ruumiillisuuden käsittein. Pidän seksuaalisuuden tutkimiseen keskittyvää Elizabeth Groszia yhtenä keskeisenä sukupuolieron teoreetikkona, sillä hänen näkemyksensä eivät mielestäni koske vain seksuaalisia vaan myös sukupuoli-eroja.⁵ Keskeistä oman tutkimukseni kannalta Groszin teksteissä on ajatus ruumiin materiaalisuuden huomioonottamisesta ja ajatus essentialististen oletusten valjastamisesta naisten autonomiaa palveleviksi.

Grosz kysyy, miten miesfilosofien tekstejä olisi mahdollista käyttää naisten autonomiaa palveleviin tarkoituksiin. Hänen lähtökohtanaan on se, ettei feministinen ruumiillisuuden teoretisointi voi sanoutua kokonaan irti patriarkaalista naisia koskevista oletuksista. Tärkeää on löytää keino käyttää niitä. Grosz väittää, että naisten subjektiviteetti⁶ voidaan ymmärtää ruumiillisena ei-essentialistisellä mutta essentialistisiä käsityksiä hyväksikäyttävällä tavalla.⁷ Tältä pohjalta hän muotoilee toimijuuden tutkimisen kannalta käyttökelpoiseksi kokemaani teoriaa subjektiviteetista, joka on luonteeltaan ruumiillista. Käsittelen vammaisen ruumiin passiivisuutta yhtenä sellaisena essentialistisena käsityksenä, joka on sukupuolieron teorian viitekehyksessä mahdollista panna palvelemaan vammaisten naistanssijoiden toimijuutta.

artikkeleita alkoi ilmestyä 1990-luvun puolivälissä. Olen valinnut analysoitavakseni lähinnä Turun Erytisliikunnan tanssijoiden toimintaa käsitteleviä tekstejä. Aineisto sisältää kuitenkin myös muutamia muita sellaisia lehtiartikkeleita, jotka ovat kiinnostavia vammaisen naistanssijan toimijuuden tutkimisen kannalta.

⁵ Grosz (1994, 17) lukee sukupuolieron teorian piiriin niinkin erilaisia feministiteoreetikoita kuin Luce Irigarayn, Hélène Cixousin, Gayatri Spivakin, Monique Wittigin ja Judith Butlerin.

⁶ Grosz kirjoittaa mieluummin subjektiviteetista kuin toimijuudesta. Subjektiviteetin käsitteeseen kuuluu feministisessä tutkimuksessa vahvasti diskursiivisuuden ajatus. Subjektiviteetin, tiedon ja toimijuuden suhteita tutkinut Suvi Ronkainen (1999, 31) kutsuu subjektiviteettia diskursiivisten subjektipositioiden eli identiteettien summaksi. Toimijuus on subjektiviteetin aspekti kun taas subjektiviteetti on yksi minuuden aspekti (ibid. 11, 51 ja 77). Subjektiviteetti on artikuloimatonta kokemushistoriaa, joka rakentuu toimien ja johon tiedostettu ja artikuloitu identiteetti pohjautuu (ibid. 73–77).

⁷ Grosz 1995, 53–57.

Grosz kirjoittaa ruumiista keskeneräisenä ja tilapäisenä kokonaisuutena. Ruumis on konkreettinen, aineellinen ja elävä rakennelma lihaa, elimiä, hermoja ja luustoa, joka saa yhtenäisyytensä ja muotonsa sosiaalisen merkityksellistämisen kautta. Keskeneräisyytensä vuoksi ruumis on täynnä mahdollisuuksia tulla ymmärretyksi toisin.⁸ Ruumis ei Groszin kirjoituksissa kuitenkaan ole vain materiaa, jolle diskurssit antavat merkityksiä vaan myös jotakin sellaista, joka vaikuttaa ruumista koskeviin diskursseihin. Groszin mukaan sosiaalinen konstruktioismi perustuu biologisen sukupuolen ja sosiaalisen sukupuolen väliselle jaolle, jossa ruumis on representaatioistaan erillään olevaa, diskurssien merkityksellistämää raaka-ainetta. Sukupuolieron teorian piirissä ruumiin ja representaation suhde ymmärretään eri tavalla. Kyse ei ole perustan ja sen päälle rakentuvan kulttuurisen tulkinnan välisestä suhteesta vaan siitä, että symbolisen ja materiaalisen ajatellaan sisältyvän toisiinsa. Ruumis on aina jo valmiiksi sekä materiaallinen että diskurssien merkitsemä.⁹

Grosz viittaa materiaalisuuden käsitteellä nais- ja miesruumiin hahmoon, muotoihin ja ääriviivoihin.¹⁰ Hän viittaa sillä fyysisiin eroihin, jotka eivät ole eroja jostakin vaan eroja sinänsä, puhtaita eroja.¹¹ Kun Grosz ehdottaa subjektiviteetin ymmärtämistä ruumiillisuuden käsittein, hän tarkoittaa sitä, että ruumis on käsitteellistettävä kulttuurisessa – ei biologisessa – erityisyydessään. Tämä erityisyys olisi kuitenkin kyettävä muotoilemaan ruumiin materiaalisuutta unohtamatta. Groszin mukaan feministinen ruumiillisuuden analyysi ei voi evätä ruumiilta sen kulttuuriseen kietoutunutta luonnollisuutta.¹² Millä tavalla Groszin asettama haaste olisi mahdollista toteuttaa vammaisen naistanssijan ruumiillisuuteen ja toimijuuteen keskittyvässä analyysissä? Koen ongelmalliseksi tarkastella pyörätuolitanssijoiden ruumiin muotoja sellaisina eroina, jotka eivät ole eroja jostakin. Kilpatanssikulttuurissa pyörätuolitanssi edustaa eroa jostakin, sillä siinä sovelletaan kuvioita kävelevien pystytanssista. Ilman kävelevien pystytanssia ja sen tuottamaa normatiivista ruumiillisuutta ei olisi olemassa pyörätuolitanssia. Ymmärrän ruumiin materiaalisuuden artikkelissani nimenomaan tanssijan ruumiin muotoina ja ääriviivoina. Ymmärrän sen lihavuuden ja pakkoliikkeiden kaltaisina fyysisinä ominaisuuksina, joiden merkitys on kulttuurinen. Tulkitsen vaatimuksen ruumiin materiaalisuuden huomioonottamisesta siten, että jokainen ominaisuuksiltaan erityinen ruumis voi vaikuttaa sitä koskeviin diskursseihin.

⁸ Ibid., 104.

⁹ Grosz 1994, 16–19. Ruumiin materiaalisuuden ja diskursiivisuuden suhteesta feministisessä vammaistutkimuksessa ks. esim. Schriemp 2001 (dekonstruktionistinen näkökulma) ja Thomas 1999 (relationistinen materialistinen näkökulma).

¹⁰ Ks. Grosz 1995, 2–3.

¹¹ Grosz 1994, 190 ja 208.

¹² Grosz 1994, 21–23.

Kuinka pyörätuolitanssijoiden liikekieli sitten kyseenalaistaa kilpatanssikulttuurin ruumiskäsityksiä ja jopa muuttaa niitä?

Tarkoitan ruumiillisella toimijuudella sellaista sukupuolieron teorian viitekehksessä tekemääni tulkintaa vammaisen naisen toiminnasta, joka keskittyy tanssijan ruumiin kilpa- ja seurataanssille antamiin merkityksiin. Tässä artikkelissa tulkintani keskittyy niihin merkityksiin, joita muodoltaan ja ominaisuuksiltaan erityinen pyörätuolissa istuva naisruumis antaa wieniläiselle ja suomalaiselle valssille. Sukupuolieron teorian muodostamassa viitekehksessä tarkasteltuna ruumiin muoto, ääriviivat ja toiminnot voivat merkityksellistää valssia yhtä lailla kuin wieniläinen ja suomalainen valssi voivat rakentaa tietynlaista ruumista. Analysoin ensiksi sitä, millaisia merkityksiä vammaisen naistanssijan ruumiin muoto antaa wieniläiselle valssille, minkä jälkeen siirryn tarkastelemaan vammaisen naisen toimijuutta suomalaisessa valssissa.

KEVYEN NÄKÖINEN KAIKESTA HUOLIMATTA

Wieniläisessä valssissa tanssiparien tekemät pyörähdykset syntyvät neljää kuviota eli oikeaa käännöstä, vaihtoa, vasenta käännöstä ja *flekkerliä* toistamalla.¹³ Wieniläisen valssin tempo on 60 iskua minuutissa, nopeampi kuin englantilaisen eli hitaan valssin tempo, joka on 29 iskua minuutissa. Suomalaisten valssien tempot ovat aineistossani 52 ja 54 iskua minuutissa. Vuonna 1999 kuvaamillani kilpailuvideoilla on kaksi suomalaista valssia ja kolme wieniläistä valssia. Maija Ylisen ja Jouni Lehtirannan tanssiharjoituksissa elokuussa kuvaamallani videolla on wieniläisen valssin harjoittelua neljän eri kappaleen soidessa (video 3). Suomalaisten valssien esitykset ovat kesäkuulta Turussa järjestetyistä pari- ja free style -tanssikilpailuista (video 2), wieniläisten valssien esitykset taas Raisiossa huhtikuussa käydyistä pyörätuolitanssin SM-kilpailuista (video 1) ja Kaarinassa joulukuussa käydyistä pyörätuolitanssikilpailuista (video 4). Aineistossa suomalaisia valsseja tanssivat sekä mies-nais -parit että kahdesta naisesta muodostuvat seurataanssiparit. Wieniläiset valssit ovat mies- ja naistanssijasta muodostuvien kilpatanssiparien esittämiä.

Kerttulan liikuntahallissa Raisiossa 24. 4. 1999 pidettyihin pyörätuolikipatanssin SM-kilpailuihin osallistui seitsemän paria. Vain yksi pyörätuolia käyttävistä

¹³ Oikeassa käännöksessä miestanssija lähtee kääntymään oikealle, nainen taas vasemmalle. Vaihtoen sijaan tarkoittaa pyörimisen suunnan vaihtamista. Vasemmassa käännöksessä mies pyörii vasemmalle, nainen oikealle. *Flekkerl* on kuvio, jossa tanssipari jää pyörimään nopeassa tempossa yhteen kohtaan tanssillattia sen sijaan, että etenisi pyörähdysten välissä vastapäivään tanssisuunnan mukaisesti.

tanssijoista oli nainen, turkulainen Maija Ylinen. Apuvälinettä käyttävänä naisena hän erosi muista naistanssijoista aivan yhtä paljon kuin hän kilpatanssin tapojen mukaisesti erosi miehistä. Koska hän tanssi neljällä pyörällä varustetussa tuolissa, hän oli kosketuksissa lattiaan täysin toisella tavalla kuin korkokengillä tanssivat kävelevät naiset. Ylinen oli kiinni maassa kahden isokokoisen takapyörän ja kahden pienikokoisen etupyörän välityksellä ja liukui tasaisesti eteen- ja taaksepäin tanssilattialla partnerinsa käsivarsien varassa. Koska valssi on niin sanottu *swing*-tanssi, kävelevien nais- ja miestanssijoiden koreografiaan kuului se, että tanssijat nousivat välillä varpailleen. Tämä tuotti aaltoilevuuden ja ilmaisuuden vaikutelman.

Apuvälineen käyttäminen ei pyörätuolitanssin SM-kilpailuissa kuitenkaan ollut ainoa vammaisia ja ei-vammaisia naisia erottava seikka. Ennen pyörätuolitanssiparien esityksiä tanssilattialla olivat liikkuneet kahdesta kävelevästä tanssijasta muodostuneet parit. Kävelevien pystytanssissa naiset olivat poikkeuksetta pitkiä ja hoikkia. Pyörätuolia käyttävien miesten pareina kilpailevat kävelevät naistanssijat eivät mielestäni juurikaan poikenneet tästä tanssiurheilun ruumisihanteesta. Ylinen ruumiin muodot sen sijaan poikkesivat. Hänen fyysisessä olemuksessaan painottui pyöreys ja mataluus. Ylinen koko vartalo oli lähempänä lattiaa kuin kävelevien tanssijoiden vartalot. Hän oli siellä, minne kävelevien pystytanssijoiden ei olisi ollut edes tarkoitus katsoa: alhaalla. Ylinen ruumiin ominaisuudet eivät vastanneet tanssiurheilun normatiivista keveyttä ja kapeutta.

Kun tanssiparit olivat Raisiossa esittäneet wieniläisen valssin, kilpailujen kuuluttaja Harri Helajärvi antoi pareille lyhyen hengähdystauon. Hän kommentoi näkemäänsä yleisölle: ”Kun tietää miten vaikea on niitä omia jalkojakaan hallita, niin tässä – varmasti on vielä omat – vaikeutensa mukana ja – täytyy vain sanoa, että – erittäin kevyen näköistä se on kaikesta huolimatta”.¹⁴ Helajärven juontoon sisältyvät sanat ”kevyen näköistä se on kaikesta huolimatta” herättävät sukupuolieron teorian viitekehyksessä kysymyksen niistä merkityksistä, joita nimenomaan pyörätuolissa istuva pyöreä ruumis voi antaa wieniläiselle valssille. Tulkitsen juonnossa esiintyvän sanan ”kaikesta” tarkoittavan sekä pyörätuoleja että vammaisten tanssijoiden ruumiinosien muotoja, ääriviivoja ja ominaisuuksia. Sana viittaa tanssijan ruumiin materiaalisuuteen.

Ruumiillisen toimijuuden analysoimisen kannalta on merkillepantavaa, että wieniläisen valssin estetiikkaan kuuluu ruumiin materiaalisuuden häivyttäminen. Sally Peters kuvaa wieniläistä valssia englanninkielien sanalla *ethereal*¹⁵, joka ei merkitse vain eteeristä vaan myös kevyttä, ilmavaa ja haurasta. Mutta suuri-

¹⁴ Video 1: 6.

¹⁵ Peters 1992, 167.

kokoinen tanssija, jonka alla on noin 11 kg painava pyörätuoli, ei välttämättä liiku niin kevyesti kuin mitä vaivattomuuden vaikutelman luomiseen pyrkivä pari antaa ymmärtää. Pyörätuolikilpatanssissa tähdätään aina siihen, että liikkuminen näyttää helpolta. Tanssijoiden kokemus oman ja toistensa ruumiin painavuudesta tehdään niin näkymättömäksi kuin mahdollista.

Kun Ylinen ja Lehtiranta harjoittelivat Turun Vähä-Heikkilässä 29. 8. 1999 Kreikassa pidettäviä EM-kilpailuja varten, paikalle saapui minun lisäksi toinenkin vieras, Lehtirannan naispuolinen tanssinopettajakollega, joka keskittyi neuvomaan Ylistä pään ja ylävartalon asennoissa ja liikkeissä. Seurattuaan hitaan valssin, tangon, quickstepin ja foxtrotin harjoittelua hän Lehtirannan kehotuksesta kokeili wieniläisen valssin tanssimista Ylisen kanssa, mikä ei käynyt vaivattomasti pyörätuoliin tottumattomalta kävelevältä kilpatanssijalta. Hän ei pysynyt musiikin tahdissa. Liikkeet olivat hitaita ja katkonaisia suhteessa salissa soivaan valssiin. Ensimmäisen pyörähdysrytyksen jälkeen hän irrotti otteensa Ylisestä ja huudahti: ”Liian vaikee. Tosi raskas!” Tätä seurasi vielä kaksi lyhyttä tanssimisyritystä ja hetki keskustelua, jonka jälkeen vieras peruutti kauemmas Ylisestä ja Lehtirannasta tehden tilaa heidän tanssilleen.¹⁶ Ensikosketus valssin tanssimiseen pyörätuolia käyttävän naisen kanssa jäi siis muutamaaan pyörähdykseen. Ne riittivät tekemään Ylisen ruumiista toisella tavalla läsnäolevan kuin mitä se oli ollut Lehtirannan kanssa tanssiessa. Pyörätuolitanssijan ja hänen apuvälineensä painavuudesta tuli näkyvä osa wieniläistä valssia. Parin fyysinen ponnistelu muutti wieniläisen valssin ei-eteeriseksi tanssiksi.

Kuvioiden ja liikkeiden tasolla wieniläinen valssi on pyöreitä muotoja esille tuova tanssilaji. Suljetussa otteessa käsivarret muodostavat ympyrän tanssijoiden väliin.¹⁷ Lehtiranta sanoi, että tanssijoiden väliin jäävän *pallon* tulisi säilyä koko tanssin ajan.¹⁸ Hän korosti, että miehen ja naisen välisen etäisyyden säilyttäminen tekee parista ison. Tanssilattialla jokaisen parin pitää ottaa oma tilansa ja näkyä.¹⁹ Naistanssija puolestaan pyrkii saamaan pänsä liikkeet mahdollisimman kaareviksi.²⁰ Jos naisella on pitkät hiukset, ne ovat vakiotansseissa usein nutturalla. Muiden ruumiinosien kuin pään ominaisuutena pyöreää muotoa ei kuitenkaan pyritä nimenomaisesti tuomaan esiin valssia ja muita vakioita tanssittaessa. Merja Sirénin haastattelemat tamperelaiset kävelevät kilpatanssijat kuvasivat vakiotansseihin soveltuvaa naisruumista siroksi ja hoikaksi.²¹ Kun aja-

¹⁶ Video 3.

¹⁷ Tätä ympyrää Ylisen tanssinopettaja Päivi Leppänen (PL 1.17) kuvasi sekä pyöriväksi akseliksi, ympyräakseliksi että voiman akseliksi. Sen avulla pyörätuolitanssija pystyy liikuttamaan itseään suhteessa kävelevään pystypariinsa. Voiman akseli kulkee molempien tanssijoiden olkavarsista kyynärvarsiin ja edelleen kämmenistä toisen tanssijan kehoon.

¹⁸ JL 1.29.

¹⁹ Ibid. 1.27.

²⁰ MY2 1.4.

²¹ Sirén 1998, 56–59.

tellaan pyöreän muodon keskeisyyttä wieniläisen valssein koreografiassa, on syytä kysyä, miksi tanssijan ruumiin pyöreyttä ei voitaisi pitää pikemminkin valsin estetiikan mukaisena kuin sen vastaisena ominaisuutena.

Ylisen tanssinopettaja Päivi Leppänen teki seuraavanlaisen eron pyörätuolitanssin ja kävelevien pystytanssin välille:

– jos tääl [kävelevien pystytanssissa] laitetaan kaksyt kiloo ylipainonen tyttö lattialle ni se ei tasan tarkkaan tuolla pärjää. Mutta meillä [pyörätuolitanssissa] taas voi pärjätä. Et Pohjoismaiden mestari-pariki tänä vuonna niin oli tämmönen pariskunta, joilla molemmilla on veikkaan että ainakin kolmekyt kiloa ylipainoa – sekä pystytanssijamiehellä että naisella. – Eliikkä tota se ei oo meidän lajissa niin ratkasevaa – ainakaan vielä.²²

Hoikkuus ei vaikuttanut olevan keskeistä pyörätuolitanssissa menestymisen kannalta vuonna 1999, jolloin haastattelin Leppästä ja jolloin Ylinen ja Lehtiranta palkittiin parhaana combi 2 -luokan parina Raisiossa pidetyissä SM-kilpailuissa. Combi 1 -luokassa voittajaksi valittiin kävelevän Jenni Heinosen ja pyörätuolissa istuvan Tapio Elfvingin muodostama pari. Heinosen mukaan suhtautuminen pyörätuolikipatanssijoihin muuttui ajan myötä myös Turun Erityisliikunnan piirissä.

Tärkeempää oli se, et sä ootki yht'äkkiä kaikkien normien mukaan – kaunis, laiba – hyvännäkönen nykyaikaisesti sanottuna. Et sä oot niinku, et sä edustat kaikkee niinku – mun mielest pinnallisii aineksii. Ja se et sä menestyt – niinku äärettömän hyvin, aina.²³

Heinosesta oli kyseenalaista, että kävelevien pystytanssin hoikka ja pitkä naisihanne alkoi saada jalansijaa pyörätuolitanssissa. Ylinen puolestaan ei kokenut kävelevien pystytanssissa vallitsevaa hoikkuuden normia häiritseväksi asiaksi. Hän sanoi, ettei itse ole *koko ajan* laihdutuskuurilla. Ylinen totesi, että tanssijan on silti hyvä katsoa, mitä syö.²⁴

Anna Johansson toteaa, että lihavuutta pidetään länsimaisessa kulttuurissa rumana. Siitä on tullut huonouden, itsekurin puuttumisen ja laiskuuden merkki.²⁵ Sandra Lee Bartky tulkitsee naisten itsetarkkailua heidän kuuliaisuutensa osoituksena patriarkaattia kohtaan. Bartkyn foucaultlaisessa analyysissä painottuu se, että kurinpidollinen valta on samanaikaisesti kaikkialla läsnä eikä missään erityisesti. Painon tarkkailu ja laihduttaminen ovat vain osa niistä naisten itsensä sisäistämistä kurinpidon muodoista, joita anonyminä esiintyvä patriarkaatti kohdistaa naisten ruumiiseen. Kurinpito toimii salakavalasti naisten itsensä sisäistämien, heidän omaksi kokemiensa kauneusihanteiden kautta.²⁶ Bartky kirjoittaa,

²² PL 2.25.

²³ JH 1.13.

²⁴ MY2 1.84.

²⁵ Johansson 2001, 17. Cheri K. Erdman (1994, 161–163) kutsuu naisen lihavuutta vieroksuvia käsityksiä ”*fat is bad*” -paradigmaksi.

²⁶ Bartky 1988, 81.

että ruumiista on tehty vihollinen, joka ei saa kasvaa liian suureksi. Naisen ei kuulu viedä tilaa.²⁷ Grosz suhtautuu kuitenkin kriittisesti Bartkyn tulkintaan. Hänen mukaansa naiset voivat käyttää itsensä tarkkailua jopa strategiana patriarkaattia vastaan. Itsensä tarkkailemisen tavat eivät toimi naisia passivoivina vaan subjekteja ja ruumiita konstituivina voimina.²⁸

Lihavan tanssijan toiminta ei merkityksellistä valssia vain niiden merkitysten puitteissa, joita ruumiin rehevillä muodoilla tai painavuudella voi olla. Tanssijan toiminnassa on kyse aina paljosta muustakin kuin vain lihavuudesta ja laihoodesta. Oman tanssiharrastukseni alkua ajoilta muistan selvästi, kuinka ikävää minusta oli se, että oman miespuolisen tanssiparini suuri koko suhteessa minun kokooni aiheutti huvittuneisuutta tanssitunnilla. Huomasin varsin pian, ettei tanssiparin hoikkaus ole mikään tanssin onnistumisen tae. Vaikka liihottelun ja keveyden vaikutelma on mahdollista tuottaa myös pyörätuolista käsin, on syytä kysyä ketä tämän vaikutelman ylläpitäminen viime kädessä hyödyttää. *Tanssiurheilija*-lehtien rakentamaa kilpatanssin maailmaa tutkinut ja itsekin 12 vuotta kilpatanssia harrastanut Lasse Lehtinen kirjoittaa, että kävelevien pystytanssissa halutaan korostaa lajin sopivuutta kaikenlaisille ihmisille. Hän toteaa kuitenkin, että kilpatanssissa menestyvät vain sellaiset nuoret ja hoikat tanssijat, joilla on taloudellinen mahdollisuus matkustaa kilpailemaan ulkomaille ja hankkia paljon valmennusta. Lehtisen mukaan ”[k]aljut ja lihavat eivät pitkälläkään harjoittelulla ja panostuksella voi saavuttaa kansainvälistä huipputasoa, eivätkä Suomessa kansallistakaan”.²⁹

Lehtisen synkkien havaintojen perusteella saattaa vaikuttaa kovin epätodennäköiseltä, että lihaviin vammaisten kilpatanssijoiden toiminta voisi saada aikaan muutosta tanssiurheilun hoikkassa ruumisihanteessa. Kävelevien pystytanssi vaikuttaa pyörätuolitanssiin mutta pyörätuolitanssi ei voi vaikuttaa kävelevien pystytanssiin elleivät sen piirissä toimivat naiset ja miehet itse koe tanssijoiden keskinäistä monenlaisuutta houkuttelevaksi. Lihava ruumis rakentaa vaihtoehtoisia valssia, jossa toteutuvien periaatteiden soveltamisesta kävelevien pystytanssiin voisi monille sen parissa toimiville olla paljon iloa. Ei-vammaisten naisten ja miesten vammaisuusnäkökulmia tutkivan Marjo-Riitta Reinikaisen mukaan ”normatiivista ja yhdenmukaista ruumiillisuutta ja ulkonäköä korostavat kulttuurin ilmiöt koituvat uhaksi ensisijaisesti naisille – ja erityisesti vammaisille naisille”.³⁰

²⁷ Ibid., 73.

²⁸ Grosz 1994, 144.

²⁹ Ibid., 150.

³⁰ Reinikainen 1999, 346. Reinikaisen tutkimusaineisto koostuu ei-vammaisille opiskelijoille annettujen kirjoitustehtävien tuottamista kertomuksista, jotka käsittelevät pyörätuolia käyttävää naista ja miestä. Reinikaisen keräämissä kirjoituksissa vammaisurheilu näyttäytyy lähinnä vammaisten naisten keinona kamppailla ruumiinsa puutteellisuutta vastaan. (Ibid., 348–350.)

Hoikkuuden suosimisessa ei siinä tapauksessa olisi kyse mistään harmittomasta ulkonäköasiasta, joka kilpatanssilattialle mielivän pitää vain hyväksyä ja joka syrjii samalla tavalla sekä vammaisia että ei-vammaisia lihavia naisia. Koska kävelevien pystytanssin ruumisihanteet voivat saada jalansijaa pyörätuolitanssissa helpommin kuin pyörätuolitanssin periaatteet kävelevien pystytanssissa, kyse on hoikkuuden normiin kriittisesti suhtautuvien vammaisten naisten oikeudesta osallistua jatkossakin tanssiin sellaisina kuin he ovat.

HUUMAAVASTI PYÖRITTÄVÄ VALSSI

Media-aineistooni kuuluvissa pyörätuolitanssia käsittelevissä lehtiartikkeleissa on sellaisia kohtia, joissa toimijuus paikantuu mies- tai naistanssijan apuvälineeseen, kävelevään tanssijaan tai musiikkiin. Toimijuus asetetaan vammaisen tanssijan ympärillä oleviin asioihin kirjoittamalla esimerkiksi musiikista liikkeelle panevana voimana, tanssin aktiivisena osapuolena, joka saa aikaiseksi tanssijoiden liikkeet. Sinikka Sajama esittelee Suomen lähi- ja perushoitajaliiton lehdessä *SuPerissa* Turun Erityisliikunnan toimintaa otsikolla ”Pyörätuoli tuo vauhtia valssiin ja hyppyä jiveen” (1996). Hän kuvaa tanssiharjoituksia kertomalla, että ”[v]oimistelusalissa soivat vuorotellen kuumat lattarirytmit, villi rokki ja huumavasti pyörittävä valssi”.³¹

Vuoden 1999 kesäkuussa käydyissä kilpailuissa molempien suomalaisten valssien musiikki soitettiin Topi & Toivottomat -nimisen yhtyeen cd-levyltä *Iloinen mies* (1995). Pyörätuolitanssikilpailut alkoivat suomalaisen valssin karsinnoilla, ja jatkoon selvinneet parit tanssivat myöhemmin samana iltapäivänä vielä toisen valssin. Ensiksi soi Timo Vuoren säveltämä ja sanoittama *Kaunein ruusu*, myöhemmin Jorma Simolan säveltämä ja Reino Hinkkasen sanoittama kappale *Haaveiden tietä kuljen*. Molemmat valssit olivat Per-Olof Ekströmin sovittamia. Raisiossa 24.4.1999 pidetyissä pyörätuolikilpatanssin SM-kilpailuissa wieniläisenä valssina soi Nat King Colen laulama *After the Ball Is Over*³² ja Kaarinassa 4.12.1999 käydyissä kilpailuissa taas amerikkalainen joululaulu nimeltään *The Most Wonderful Time*³³. George Wylene säveltämän ja Edward Polan sanoittaman kappaleen lauloi miessolisti. Kuvaamillani kilpailuvideoilla tanssijat liikkuvat siis suhteessa miesten tekemään musiikkiin.

³¹ Ibid., 30.

³² Kappale on peräisin Colen vuonna 1963 tekemältä levyllä *The Lazy, Hazy, Crazy Days of Summer*, mutta se soitettiin Raisiossa kilpatanssimusiikin tuottamiseen erikoistuneen Casa musicin kokoelmalevyllä *The Best of Ballroom Music* (1997).

³³ Kappale soitettiin kilpatanssimusiikkia tuottavan Dancelifen levyllä *Dancelife's Christmas Best* (1994).

Valssia määrittävä sanapari ”huumaavasti pyörittävä” representoi musiikin, tanssijan ruumiin ja tietoisuuden välistä suhdetta. Kun musiikki on huumaavasti pyörittävä, tanssija ei välttämättä ole vastuussa omista liikkeistään vaan hän voi heittäytyä musiikin vietäväksi. Miestanssijan vientiasema suhteessa naiseen siirtyy taka-alalle, koska naisen lisäksi myös hän näyttäytyy (miesten tekemän) musiikin pyörittävän ”viennin” kohteena. Sanna Rojola kirjoittaa, että teknokulttuuriin kuuluvissa reiveissä tanssijan ”[r]uumiin liikkeitä ei enää päättä tanssija itse vaan beat”.³⁴ Reiveissä on kyse liikkumaan pakottavalle beatille alistumisesta. Tanssijoiden liikkeitä ei hallitse inhimillinen rationaalinen mieli vaan kone, jolloin ruumiin ja mielen dikotomia joutuu uhatuksi. Rockin rakentaman maskuliinisuuden kyseenalaistava beat ei silti ole vapauttava, sillä se tekee reivereistä tanssikoneen osia.³⁵ Tästä huolimatta teknossa on Rojolan mukaan havaittavissa myös feministisen teoretisoimisen kannalta huomionarvoinen muutoksen malli, joka liittyy siihen, että mielen ja ruumiin välisiä rajoja vedetään uusiin kohtiin.³⁶

Vaikka valssimusiikin voi ajatella kutsuvan kilpatanssijoita liikkumaan, kävelevä tanssija on omien tanssimiskokemusteni mukaan se, joka saa aikaiseksi kelattavaa manuaalituolia käyttävän parinsa pyörimisen silloin kun pari tanssii suljetussa tanssiotteessa. Wieniläisen valssin *flekkerl*-nimisessä kuviossa tanssipari pyörii useita kertoja paikallaan ympäri. Ylinen kertoi, että jatkuvaan pyörimiseen parin kanssa liittyi hänen kohdallaan tasapainon tunteen katoaminen ja kaatumaisillaan olemisen kokemus. Ylinen koki *flekkerlin* pyörryttäväksi tilanteeksi, jota leimasi epätietoisuus siitä, milloin pyöriminen loppuu.³⁷ Tämä viedyksi tulemisen pyörryttävyys on mielestäni osittain verrannollinen Sajaman luonnehdintaan valssista huumaavasti pyörittäväksi musiikkina. Ylisen kokemus tasapainon katoamisesta ja Sajaman luonnehdinta valssin huumaavasta voimasta ovat siinä mielessä erilaisia, että jälkimmäinen luo vaikutelman miellyttävästä olotilasta kun taas edellinen viittaa tuntemukseen, joka ei ole selkeästi myönteinen eikä kielteinen. Kun tasapainon tunne katoaa, tietoisuus oman ruumiin suhteesta tilaan hämärtyy ja muuttuu epävarmaksi. Tietoisuuden hämärtyessä pyörätuolitanssija joutuu korostetusti kävelevän tanssiparinsa tasapainoainin armoille. Miten tällainen ”huumattuna” olemisen ruumiillinen kokemus merkityksellistää wieniläistä valssia? Millaiseksi rakentuu ruumiillinen toimijuus tilanteessa, jossa vammaisen naistanssija kokee menevänsä pyörälle päästään miesten tekemän musiikin soidessa ja kävelevän miehen viedessä hänet *flekkerliin*? Näitä kysymyksiä muotoillessani minusta alkoi tuntua siltä, että naistanssi-

³⁴ Rojola 2001, 22.

³⁵ Ibid., 23.

³⁶ Ibid., 26.

³⁷ MY2 1.39.

jan tietoisuuden ja kontrollin tunteen säilymisellä on paljonkin väliä. Naisenhan on mahdollista jopa kadota tanssin pyörteisiin.³⁸

Valssin muotoutuminen eteläsaksalaisesta kansantanssista porvarilliseksi salonkitanssiksi sijoittuu aikaan, jota kirjallisuuden historiassa kutsutaan nimellä *Sturm und Drang*. Tunnekuohut ja itkukohtaukset ravistelevat 1770-luvun kaunokirjallisten teosten miespuolisia päähenkilöitä. Kun Goethen kirjeromaanin sankari Werther kertoo ystävälleen tanssineensa valssia nuoren naisen kanssa – tämän varsinaisen kavaljeerin suostumuksella – hän myöntää tunteneensa, että kaikki heidän kahden ympärillä oleva katosi. Valssin pyörteissä olivat olemassa vain Lotte ja hän. Romantiikan aikana valssin pyörteisiin heittäytyminen asettuu barokkihovien tansseissa vaalittua itsekontrollin ihannetta vastaan. Vaikka valssista tuli erittäin suosittu tanssi porvariston keskuudessa 1700-luvun viimeisinä vuosikymmeninä, aatelisto suhtautui siihen pitkään säädettömänä toimintana. Tanssin pyörteissä toisiinsa kiinnittyneitä vartaloita ei katsottu hyvällä.³⁹

Petersin mukaan kilpatanssin wieniläinen valssi symbolisoi romanssia, jossa nainen ja mies eivät ole tasavertaisia. Nainen esiintyy tanssilattialla joko miehen ylentämänä tai tämän hallitsemana.⁴⁰ Huumaavasti pyörittävänsä tanssina valssia onkin mahdollista tarkastella tämän kaltaisen viettelyn ja vietellyksi tulemisen representaationa. Kilpatanssin tarjoilema fantasia romanttisista tanssiaisista etenee ymmärtääkseni seuraavasti: naisen alkaessa mennä pyörälle päästään tämä voi tukeutua mieheen ja luottaa siihen, että miehen askelet ja ote pysyvät vakaina. Näin miehelle avautuu mahdollisuus hurmata nainen. Hän voi antaa naiselle esimakua siitä, että tämä voi turvallisin mielin antautua miehen vietäväksi myös tanssin loppumisen jälkeen. Tanssiurheilukilpailuissa miehen roolina on esittää sitä sulavakäytöksistä hurmuriä, joka ”oikeissa” tanssiaisissa kattokruunujen loisteessa onnistuisi ehkä tekemään naiseen vaikutuksen. Rai-siossa järjestetyissä kilpailuissa soineen *After the Ball Is Overin* sanat tukevat tulkintaani kilpatanssin varjelemasta fantasiasta. Laulun tarinassa hurmaus tanssiaisten tuoksinassa ei kuitenkaan onnistu. Nainen ei rakastu mieheen, vaikka pari pyörähtelee ympäri tanssilattiaa. Mies hymyilee urheasti mutta haluaisi itkeä naisen hyvästien jälkeen. Mies onnistuu hallitsemaan naisen liikkeitä vain väliaikaisesti, valssin tanssimisen ajan.

³⁸ Pyörteistä puhuminen on vakiintunut varsinaisista pyörimistansseista koskemaan mitä hyvänsä tanssimista. Tanssin pyörteitä esiintyy esimerkiksi Klas Backholmin rivitanssia koskevassa artikkelissa ”Det går som en dans på hjul” (VBL 17. 2. 2002). Vaasassa pidettyä pyörätuolirivitanssikurssia seurannut Backholm kertoo, kuinka yksi tanssijoista, Stina Österbro, katoaa haastattelun jälkeen tanssin pyörteisiin.

³⁹ Bakka 1997, 153–160.

⁴⁰ Peters 1992, 167.

Kun miesten tekemää musiikkia tarkastellaan tanssin aktiivisena osapuolena, jolla on huumaavia vaikutuksia, naistanssija saatetaan helposti asettaa analyysissä musiikin kohteeksi tavalla, joka on musiikin ja liikkeen välisiä suhteita yksinkertaistava eikä tee oikeutta naistanssijan taidolle seurata. On myös syytä muistaa, että musiikkia pidetään kilpatanssikulttuurissa asiana, jonka sisälle on sekä mies- että naistanssijan koetettava päästä, jotta esitys onnistuisi.⁴¹ Musiikin tarkastelu sekä tanssijat sisäänsä sulkevana että heitä liikuttavana toimijana edellyttää kuitenkin sen seikan huomioimista, että kaikilla tanssijoilla ei ole varaa antautua samanaikaisesti musiikin tarjoaman huuman valtaan. Jos kävelevä naistanssija menettää tasapainon tunteen kesken tanssin, hänen horjumistaan eivät tuomarit ja yleisö voi olla huomaamatta. Pyörätuolissa istuvan naisen pyöräyttävä olo taas ei välttämättä välity tanssilattian reunalle tai katsomoon asti. Kelattavassa manuaalituolissa tanssivan naisen on siis mahdollista menettää hetkellisesti tasapainon tunne ilman että kukaan huomaa sitä. Olisikin houkuttelevaa tulkita musiikin tai toisen tanssijan aiheuttaman pyörinnän ”huumaamaksi” heittäytymistä vammaiselle tanssijalle tarjoutuvana kokemuksena, jota ei kävelevälle nais- tai miestanssijalle suoda. Tulkitsen tanssin pyörteisiin antautumista eräänlaisena passiivisen aseman aktiivisena ottamisena tanssilattialla, joka vaatii tietoa ja taitoa.

Sari Näre käyttää käsitettä aktiivisen passiivisuuden strategia kuvaamaan tyttöjen tasapainoilua pidättyvyyden ja seurusteluhalukkuuden välillä tilanteissa, jossa tyttöjen maine on uhanalainen.⁴² Saadakseen haluamansa ja säilyttääkseen samalla maineensa, tytön on saatava itsensä näyttämään passiiviselta, mikä vaatii tietoa ja taitoa. Groszin mukaan naisten on mahdollista omaksua feminismin vastaisilta vaikuttavista asemista ja panna ne palvelemaan miesten intressien sijaan omaa autonomiaansa.⁴³ Groszin ajatusta mukaillen väitän, että vammaisen naistanssija voi käyttää pyörityksiä tulemistaan tällaisiin tarkoituksiin. Vaikka passiivisen vietävänä olemisen voi tulkita tarkoittavan aktiivista viedyksi tulemistä, jonka vammaisen tanssijan ruumiillisuus tekee mahdolliseksi ja joka ei kokemuksena voi avautua kävelevälle tanssijalle, passiiviseksi heittäytymisestä avautuu myös kriittinen näkökulma aktiivisuuden ehtoihin. Kun pyörityksiä asettumista ajatellaan passiivisen aseman aktiivisena haltuunottamisena ja passiiviselta näytävä toiminta tulkitaan aktiivisuudeksi, feministinen analyysi ikään kuin ”pelas-

⁴¹ *IT Invalidityö* -lehdessä J. -P. Majjala (1995, 98) kiittää EM-kilpailuihin vuonna 1995 osallistuneita Kira Gyllenbergiä ja Mika Ratilaista siitä, että ”he ovat tanssiessaan musiikissa sisällä”. Musiikin ja tanssijan ruumiin välistä suhdetta luonnehditaan kilpatanssikulttuurissa tavallisesti ilmentäverbillä (ks. esim. Järvinen 1991, 9).

⁴² Näre 1992, 30.

⁴³ Grosz 1995, 57.

taa” vammaisen naisen passiivisuudelta. Mielestäni passiivisuus on kuitenkin juuri sellainen vammaista ruumiillisuutta koskeva essentialistinen käsitys, jonka vammaiset naiset voivat valjastaa omaan käyttöönsä. Passiiviseksi asettuminen panee nimittäin pohtimaan, onko oman ja parin ruumiin hallitsemiseksi ymmärretty aktiivisuus ylipäänsä tavoittelemisen arvoinen asema.

Ylinen kertoi, että vauhdikkaissa vakiotansseissa hänelle saattoi käydä niin, että hänen alaruumiinsa ja pyörätuolinsa katosivat kokonaan. Hän koki kirjaimellisesti leijuvansa ilmassa, mitä Ylinen kuvasi *jännäksi* tunteeksi. Se asia, minkä hän näissä tilanteissa aisti kaikkein vahvimmin, oli vauhti.⁴⁴ Horjahtamisen ja kaatumisen riski wieniläisessä valssissa väheni harjoittelun myötä ja kilpailukokemuksen karttuessa.⁴⁵ Parin oppiessa tanssimaan yhdessä ja pyörätuolitanssijan oppiessa käyttämään ylävartaloaan oikealla tavalla kaatuminen lakkasi olemasta jatkuva tanssin onnistumista varjostava uhka.⁴⁶ Mielestäni kävelevän miestanssijan, musiikin ja pyörimisen vietäviksi harjaantumista voi Ylisen kokemusten valossa tulkita aivan erityislaatuisen valtapolitiikan asettumisena. Tällainen viedyksi tuleminen valtapolitiikka on avoin ainakin niille mies- ja naispuolisille tanssijoille, jotka käyttävät kelattavaa manuaalituolia. Positio on siinä mielessä kiinnostava, että se ei millään tavalla pyri tekemään tyhjäksi kävelevän tanssijan valtaa suhteessa pyörätuolitanssijaan. Leijumisen tunne on vakiotansseissa mahdollinen juuri sille jota viedään eikä se edes synny muutoin kuin toisen tanssijan toiminnan seurauksena. Valssista voi muodostua jännittävällä tavalla huumaavasti pyörittävä vain sille, joka osaa asettua parinsa ja musiikin vietäväksi.

NAISTEN KESKEN RAKENTUVA TOIMIJUUS JA SEN VÄHÄTTELY

Tanssiurheiluseurojen järjestämiin kilpailuihin voivat osallistua vain tyttö-poika -parit, joten varsinkin edistyneemmät tanssitytöt kaipaavat kiihkeästi miehisiä partnereita. Prinssejä odotellessaan he harjoittelevat tyttöpareina, joille on järjestetty kilpailuja ja näytöksiä oman seuran puitteissa.⁴⁷

Aineistoni lehtiartikkeleille on yhteistä se, että ne pyrkivät antamaan vammaisten ja ei-vammaisten yhteisestä tanssista niin myönteisen kuvan kuin mahdollista. Vaikka kirjoittajien tarkoitukset ovat hyvät, näen artikkeleissa vammaisten naisten toimijuuden kannalta ongelmallisia piirteitä. Naisten toimijuuden kannalta kaikkein silmiinpistävin piirre lehtiartikkeleissa on se, miten naiset ja tytöt esite-

⁴⁴ MY4 2.7–10.

⁴⁵ Ks. MY2 1.39.

⁴⁶ Ks. MY1 1.54.

⁴⁷ Sajama 1996, 31.

tään miesten ja poikien puutteessa olevina. Media-aineistossa toistetaan naisten ja tyttöjen tuntemaa pulaa mies- tai poikatanssijoista ja pyörätuolitanssijoiden pulaa kävelevistä tanssijoista.⁴⁸ Mitä tällainen naissukupuolen ja pyörätuolissa tanssimisen muodostaminen epätäydellisyydeksi oikein merkitsee naistanssijoiden ruumiillisen toimijuuden kannalta? Kun naistanssijat esitetään miesten puutteessa olevina, naisten keskinäiset suhteet näytetään väliaikaisina ja heidän toimijuutensa kilpatanssijoina miehistä riippuvaisena eikä autonomisena. Naistanssijoiden toimijuus rakentuu miehen läsnäolon ja sen puuttumisen kautta. Tilapäinen, alempiarvoinen toimijuus rakentuu suhteessa toiseen naiseen eikä kahden naisruumiin muodostama kokonaisuus näyttäyty sinänsä riittävänä. Kävelevien tanssijoiden puutetta koskevat representaatiot sen sijaan tukevat käsitystä siitä, ettei kaksi pyörätuolia käyttävää tanssijaa voi muodostaa paria keskenään. Tällä tavalla kahden pyörätuolinkäyttäjän paritanssi, jota kutsutaan nimellä duo-tanssi, merkityksellistyy huonoksi – jopa mahdottomaksi – vaihtoehdoksi.

Kesäkuun 20. päivänä 1999 pidettiin Turun terveydenhuolto-oppilaitoksessa pyörätuolitanssikilpailut pari- ja free style-tanssissa (ns. kesäkilpailut, video 2). Kilpailuihin osallistui sekä kilpa- että seurataanssipareja. Seurataanssiparien joukossa oli sekä kahdesta naisesta että miehestä ja naisesta koostuvia pareja. Tarkastelen seuraavassa yhden naisparin suomalaista valssia. Kohdistan tarkasteluni koskemaan vammaisen naistanssijan ruumiillista toimijuutta suhteessa toiseen naiseen ja tanssikilpailuissa soineisiin kappaleisiin. Tutkimusaineistooni kuuluvista viidestä valssista neljä on sellaisia, joissa on laulettu sanat. Näistä neljästä valssista kaikissa muissa paitsi amerikkalaisessa joululaulussa on kyse naisen ja miehen pariutumista, varsinkin sen vaikeudesta. *After the Ball Is Over, Kaunein ruusu ja Haaveiden tietä kuljen* lähestyvät pariutumista täyttymättömien toiveiden kautta. Kappaleissa kerrotaan vaikeudesta joko löytää tai säilyttää kerran jo löytynyt pari. Niissä surraan eroa tai sitä, ettei pariutumista ole ylipäänsä tapahtunut. Kesäkilpailuissa soitettu suomalaiset valssit kulkevat mollisävällajissa kun taas Raisiossa ja Kaarinassa pidetyissä kilpailuissa käytetyt wieniläiset valssit kulkevat duurissa.⁴⁹ Kesäkilpailuissa ensimmäisen suomalais-

⁴⁸ Kävelevien pystytanssijoiden puute mainitaan aineistossa kymmenen kertaa. Yli puolessa näistä esimerkeistä tilanne näyttyy juuri miesten tai poikien puuttumisena (ks. TS 11. 2. 1995; ÅU 16. 11. 1996; TS 22. 2. 1998; Turkulainen 21. 7. 1999; Sajama 1996, 31, Hytönen 1995, 92). Muissa maininnoissa ei määritellä, mitä sukupuolta kävelevän pystytanssijan toivotaan edustavan (ks. HBL 27. 1. 1997; Itä-Helsingin Uutiset 12. 10. 2000; HBL 10. 9. 2001; Hytönen 1998, 13). Kahdessa artikkelissa kerrotaan pyörätuolia käyttävän miestanssijan jäävän pian ilman nykyistä kävelevää naispuolista tanssiparia. Vain toinen näistä miehistä näyttyy pulassa olevana (ks. Hytönen 1998, 13). Toisella ”on jo katsottuna uusi pari”(TS 19. 10. 1997).

⁴⁹ Iloisuuden ja surullisuuden tematiikasta suomalaisten iskelmien lyriikassa ks. Kukkonen 1997. Tanssimusiikista ruotsinsuomalaisten identiteetin rakentajana ks. Suutari 2000.

sen valssin tanssi yhteensä 11 paria, joista kahdeksan oli naispareja ja kolme mies–nais -pareja. Kaikki mies–nais -parit pääsivät jatkoon. Suomalaisen valssin voittivat Reino Laapotti ja Sanna Kytömäki Kouvolasta. Jatkoon päässeistä kolmesta naisparista kaksi oli sellaisia, joissa keski-ikäinen nainen tanssi nuoren pyörätuolia käyttävän naisen kanssa. Videokuvaukseni keskitin kuitenkin kahdesta keski-ikäisestä naisesta koostuvaan pariin, Seinäjoen seudun cp-yhdistyksessä tanssia harrastaviin Tita Koskiseen ja Tuula Koivusaareen, joiden valssi palkittiin toiseksi parhaana.

Kun kesäkilpailuissa tanssittuja suomalaisia valsseja katselee media-aineiston kontekstissa, ensimmäinen huomio on se, että kuvaamalla videolla yksikään kilpailuun osallistuneista vammaisista naistanssijoista ei näytä varsinaisesti tarvitsevan miestä. Kukaan naistanssijoista ei myöskään tanssi mieheksi pukeutuneena – paikatakseen jollain tavalla oikean miestanssijan poissaoloa.⁵⁰ Kun Koskisen ja Koivusaaren tanssia puolestaan tarkastelee kilpailuissa soineiden valssikappaleiden kontekstissa, voi panna merkille, että parin iloisuus ei vastaa valssikappaleiden alakuloa. Vaikka Topi & Toivottomat -yhtyeen esittämissä valsseissa päällimmäisinä tunteina ovat suru ja kaipuu, naisten liikekieli viestii myönteistä mielialaa. Koskisen ja Koivusaaren valssissa on kyse iloisuuden esityksestä. Varsinkin *Haaveiden tietä kuljen* -valssia tanssiessaan naiset näyttävät siltä kuin heillä olisi hauskaa yhdessä. Ilo ei välity ainoastaan tanssijoiden leveästi hymyilevistä kasvoista vaan myös heidän tanssiasennoistaan ja eleistään. Molempien päät ovat eräissä kohdin koreografiaa takakenossa aivan kuin naisia naurattaisi. Päät saattavat valssissa tulla myös hyvin lähelle toisiaan, mikä synnyttää vaikutelman parin osapuolten keskinäisestä naureskelusta.⁵¹

John Fiske ja John Hartley pitävät pyörimiselle perustuvia paritanssikuvioita sosiaalisen yhtenäisyyden ja koherenssin merkinä. Ympyrä representoi harmoniaa, ja yhdessä toteutettava pyöriminen vaatii tanssijoita keskittymään siihen, että heidän keskinäinen suhteensa pysyy kitkattomana.⁵² Analysoimani naisparin tanssissa harmonia ja yhtenäisyys eivät kuitenkaan perustu sille, että parin käsien muodostama ympyrä säilyisi koko tanssin ajan. Koskisen ja Koivusaaren kohdalla on kyse parista, jonka toinen osapuoli tanssii kelattavassa manuaalituolissa – kelaamatta kuitenkaan itse. Kävelevä tanssija saa aikaiseksi pyörätuolin liukumisen viemällä pariaan joko avoimella tai suljetulla otteella tai käyttämällä

⁵⁰ Ks. video 2: 1–3 ja 31.

⁵¹ Ks. *ibid.*, 31.

⁵² Ks. Fiske & Hartley 1993, 47. Englannin television *Come Dancing* -ohjelmasarjassa, jossa miehestä ja naisesta muodostuvat amatööriparit tanssivat kilpaa seurattavaksi, on Fiske ja Hartleyn (1993, 40–42) mukaan kyse urheilusta ritualisoituna sosiaalisena konfliktina ja tanssista ritualisoituna sosiaalisena koherenssinä. Fiske ja Hartleyn analyysi ei ole järin sydämellinen itse tanssijoita kohtaan, sillä kirjoittajat tulkitsevat parien huolellisesti harjoittelemaa tanssia tietoisesti toteutettuna itsetpetoksena ja ”oikeasta” seuraelämästä muokattuina muodollisina versioina.

pyörätuolin selkänojan yläosassa sijaitsevia työntönuppeja. Merkityksellistä ruumiillisuuden ja toimijuuden analyysin kannalta on se, että Koskinen ja Koivusaari eivät tanssi pelkästään suljetussa tanssioitteessa vaan käyttävät valssissa sekä suljettua että avointa otetta. Suljetussa tanssioitteessa molemmat kädet pidetään partnerin käsissä. Ote representoi kahden tanssijan muodostaman yksikön suljettua ja tiivistä luonnetta. Parin tanssiessa avoimella eli yhden käden otteella molemmat naistanssijat saavat enemmän tilaa tehdä omia liikkeitään kuin suljettua otetta käyttäessään. Avoimella otteella tanssiva pari myös avautuu yleisön katseille toisin kuin jatkuvasti suljettua otetta käyttävä pari. Yhden käden ote päästää katsojat tanssijoiden väliin. Tästä huolimatta pari pysyy yhdessä eikä hajoa. Koskisen ja Koivusaaren käyttäessä avointa otetta Koivusaari ojentaa vapaan käteensä suoraksi, mikä tehostaa parin avautumista sivustaseuraajien katseille.

Koskisen ja Koivusaaren suljettua ja avointa otetta vaihteleva valssi sisältää parikymmentä parin yhdessä tekemää pyörähdystä. Yhdessä pyörimisen iloisuus kontrastoituu siihen kaipaamisen lohduttomuuteen, josta *Haaveiden tietä kuljen* kertoo. Tekstin mieslaulaja muistelee entistä kumppania, valittaa nykyistä yksinoloaan ja unelmoi uudesta yhteisestä alusta. Vaikka katsoja pääseeekin osallistumaan Koskisen ja Koivusaaren hauskanpidon esitykseen, mieslaulajan äänestä vaikuttaa rakentuvan parin muodostaman kokonaisuuden ulkopuolelle jäävä kolmas pyörä. Topin & Toivottomien epätoivo saakin Koskisen ja Koivusaaren tanssia seuratessa lähes surkukupaisan sävyn. Jos tanssiparin kävelevä osapuoli olisi ollut mies, vaikutelma ei olisi ollut sama. Vain kahden naisen muodostama pari voi tuottaa miehen laulamien sanojen suhteen edellä mainitun kaltaisen koomisen vaikutelman. Vaikuttaa siis siltä, että suomalainen valssi mahdollistaa naisten keskinäisen toimijuuden analyysin jonain muuna kuin tilapäisenä miesten puutteessa olemisena. Vaikka sukupuolieron teoriassa naisruumiin erityisyyttä saattavatkin edustaa nimenomaan kuukautiset, raskaus, synnyttäminen ja imettäminen⁵³, pyörätuolitanssia koskevassa tutkimuksessa sukupuolieroa ei mielestäni kuitenkaan ole syytä sitoa vain kohtuun ja rintoihin. Niitä keskeisemmiksi sukupuolisesti spesifin ruumiin ominaisuuksiksi omassa aineistossani muodostuvat jalat, kädet, pää, niska ja selkä.⁵⁴

Pyörätuolia käyttävän Koskisen ja pystyssä tanssivan Koivusaaren liikekiellessä yksi merkittävä ero muihin pareihin on se, että Koivusaari ei pidä selkäänsä niin suorassa kuin muut kävelevät tanssijat. Hän saattaa paikka paikoin taivuttaa ylävartaloaan eteen tai sivulle joko Koskista kohti tai tästä pois päin.

⁵³ Ks. esim. Grosz 1995, 36–37.

⁵⁴ Myös tilassa liikkuvaa pyörätuolia voisi olla kiinnostavaa analysoida sukupuolieron sopimuksenvaraisena ja tilannekohtaisena merkinä.

Koivusaari myös koukistaa polviaan enemmän kuin muut kävelevät tanssijat. Vaikka Koivusaaren liikkuminen eroaa edellämäinuiluilla tavoilla muiden pystytanssijoiden liikkumisesta, se lähenee hänen parilleen ominaisia asentoja ja liikkeitä. Myös Koskisen selkä kaareutuu sekä sivuttain että pyörätuolin selkänöjasta erkaantuen ja pyöristyy etusuuntaan.⁵⁵ Polvien, selän ja pään koukistuminen saa aikaiseksi kaareutuvia ääri viivoja. Valssimusiikin soidessa ja pyörätuolitanssijan hakeutuessa tanssilattialle myös pakkoliikkeiden voimasta syntyvät kaaret voivat merkityksellistyä tanssillisiksi. Ruumiinosien koukistuessa muodostuvat kaarevat ääri viivat ovat valssiin kuuluvien pyöreiden muotojen osia.

Selän suorassa pitäminen on keino, jolla tuotetaan sukupuolieroa pyörätuolikipatanssissa. Vammaiset ja ei-vammaiset miestanssijat osoittavat vientiasemansa pitämällä selkensä vakiotansseissa suurempana kuin naiset, joiden selkä kaareutuu taaksepäin. Kesäkilpailuissa pyörätuolia käyttävien naisten ja miesten pareina tanssineiden kävelevien naisten asento yhdistyy selän suorassa pitämisen osalta kilpatanssijamiesten liikekieleen. Suoraselkäisyydestä pidättäytyminen tekee Koskisen ja Koivusaaren valssista tanssin, jossa tällä nimenomaisella maskuliinisuuella merkitsevällä asennolla ei ole sijaa. Omien tanssikokemukseni mukaan käveleviä naistanssijoita ohjataan seurataanssitunneilla pitämään selkensä aluksi niin suorassa kuin mahdollista. Opittuaan tanssimaan selkä suorana he voivat ryhtyä taivuttamaan selkää taaksepäin. Suoran selän ajatellaan tuovan tanssiin ryhdikkyyttä ja tekevän tanssista vaivattomamman näköistä kuin paria kohti kurkottava asento.

Koska Koskisen ruumiinkielelle ominaisen kaareutumisen voi nähdä toistuvan Koivusaaren tanssissa, vartalon ääri viivojen pyöristyminen ei jää ainoastaan Koskisen liikkumista leimaavaksi asiaksi. Siitä tulee kahden keskenään erilaisen naistanssijan muodostaman parin erityisyyttä merkitsevä piirre. Selän ja niskan pyöristyminen ja polvien koukistuminen ovat Koskisen vammaiselle ruumiille ominaisia liikkeitä. Ne eivät Koskisen ja Koivusaaren valssissa silti näyttäytyä asioina, jotka tanssijoiden tulisi ylittää tai pyrkiä karsimaan tanssistaan vaan ominaisuuksina, joita pari pystyy käyttämään omaksi hyväkseen. Niistä rakentuu parin autonomisuus suhteessa muihin pareihin.

Tanssiurheilija-lehtiä tutkineen Lehtisen mukaan lajilehden rakentama kuva naisesta on ”subjekti, jota mies pyörittää”.⁵⁶ Pienin muutoksin Lehtisen luonnehdinta sopii mielestäni myös pyörätuolitanssijoiden toimijuuden analyysiin. Tarkastelemissani pyörätuolitanssijoissa on kyse subjekteista, joita kävelevät tanssijat pyörittävät. Lehtinen kirjoittaa myös, että naisen ja miehen muodostaman kilpatanssiparin kitkaton yhteistyö vaatii tasavertaisuutta siten, että mies

⁵⁵ Video 2: 31.

⁵⁶ Lehtinen 2000, 142.

koordinoi kahden ruumiin muodostamaa kokonaisuutta.⁵⁷ Parin keskinäinen tasa-arvoisuus ei kuitenkaan saa alkaa hallita kilpailukoreografioita.⁵⁸ Lehtisen näkemys huomioi tanssiurheilulle ominaisen seksismin mutta on samanaikaisesti naistanssijan toimijuutta kunnioittava. Turun Sanomissa 11. 2. 1995 ilmestyneessä Mervi Luotosen artikkelissa pyörätuolia käyttävän Sirkka-Liisa Collinin tanssipari Harri Laine sen sijaan kiteyttää, että ”[t]ytön on tiedettävä, että se tekee vain sen, mitä mies antaa sen tehdä”.⁵⁹ Kyse on naisten toimijuuden kannalta vahingollisesta, tanssijoiden suhteita yksinkertaistavasta viennin ja seuraamisen representaatiosta, joka väheksyy vammaisen naistanssijan osuutta paritanssissa.⁶⁰ Kahden naisen muodostaman tanssiparin kohdalla naisten toimijuus onkin mielestäni syytä käsitteellistää tavalla, joka ei noudattele Laineen ymmärrystä tanssijoiden välisistä valtasuhteista vaan suuntautuu kohti moniulotteisempaa näkemystä tanssilattian tapahtumista. Pyörätuolitanssija saa tehdä paljon muutakin kuin mihin kävelevä pari antaa luvan.

APUVÄLINE TOIMIJANA

Hufvudstadsbladetissa 27. 1. 1997 ilmestyneessä artikkelissa ”Som en dans också på hjul” Mathias Luther kirjoittaa Turun Erityisliikunnan toiminnassa mukana olleen Anne Saarisen tanssista. Lutherin tekstin loppupuolelta löytyy vammaisen naistanssijan ruumiillisen toimijuuden kannalta huomionarvoinen kohta. Siinä vammaisen tanssija esitetään pyörätuoliin sidottuna.⁶¹ Ilmaus on kyseenalainen, sillä on virheellistä olettaa, että kaikki pyörätuolitanssijat käyttäisivät remmejä. *Rullstolsbunden* näyttää pyörätuolin käyttämisen tilana, jossa ruumista ei määritä vapaus liikkua vaan kahlittuna oleminen. Kun tanssija representoidaan pyörätuoliin sidottuna, liikkumisen mahdollistava apuväline merkityksellistyy ruumista rajoittavaksi taakaksi tai esteeksi. Pyörätuolille annetaan valta määrittää siinä

⁵⁷ Ibid., 59.

⁵⁸ Ks. *ibid.*, 142.

⁵⁹ TS 11. 2. 1995.

⁶⁰ Pyörätuolitanssin mediarepresentaatioissa naistanssija saattaa myös kadota kokonaan näkyvistä. Ylisen ja Lehtirannan voitettua pyörätuolitanssin suomenmestaruuden Raisiossa järjestetyissä kilpailuissa, Paimiossa, Sauvossa ja Piikkiössä ilmestyvässä Kunnallislehdessä ilmestyi 6. 5. 1999 lyhyt uutinen otsikolla ”Lehtirannalle kultaa pyörätuolitanssissa”.

⁶¹ Lutherin artikkelissa esiintyvä termi on ruotsinkielinen *rullstolsbunden* (HBL 27. 1. 1997). Patricia Bruunin artikkelissa ”Dans på hjul” (ÅU 16. 11. 1996) sama termi määrittää Turun Erityisliikunnassa tanssinutta Ilari Einoa. Malin Hollménin kirjoittamassa turkulaista TaimiDancers -ryhmää käsittelevässä artikkelissa ”De dansar på egna villkor” (ÅU 26. 5. 2001) termillä puolestaan viitataan kaikkiin Turun Erityisliikunnan pyörätuolitanssijoihin. Tanssijoiden representoiminen pyörätuoliin sidottuina ei kuitenkaan koske vain Turun Erityisliikuntaa tai sen piirissä paritanssia harrastaneita vammaisia naisia ja miehiä. Helsingiläisen Gruppo Z -ryhmän toimintaa käsittelevässä kirjoituksessaan Jonna Hongell kertoo, että tanssiminen onnistuu oikein hyvin, vaikka olisi-kin pyörätuoliin sidottu (HBL 10. 9. 2001).

istuva ruumis tavalla, joka kertoo enemmän ruotsinkielen vammaiskielteisyydestä ja ei-vammaisten ihmisten ennakkoluuloista kuin vammaisten tanssijoiden ja heidän pyörätuoliensa suhteesta.⁶² Kun Malin Hollmén viittaa Turun Erityisliikunnan toimintaan kertomalla, että kyseessä on tanssiryhmä pyörätuoliin sidottuja varten⁶³, toimijuus sijoittuu viime kädessä niihin, jotka järjestävät toimintaa vammaisille tanssijoille, sen sijaan että toimijuus sijoittuisi pyörätuolia käyttäviin tanssijoihin.⁶⁴

Kilpatanssiparin wieniläisessä valssissa pyörätuolia käyttävä tanssija liukuu istuvassa asennossa parinsa käsivarsista kiinni pitäen. Yläruumiin liikkeet saattavat vaikuttaa verkkaisilta jos niitä vertaa siihen liikkeeseen, joita pyörätuolitanssijan alla sijaitsevassa laitteessa tapahtuu. Tuolin pyörät pyörivät vinosti tanssijan jalkojen pysyessä liikkumattomana. Pyöriin sijoittuvan nopean liikkeen ansiosta apuväline saattaa ulkopuolisesta tarkkailijasta vaikuttaa jopa niin aktiiviselta tanssin osapuolelta, että jättää tanssia koskevissa representaatioissa varjoonsa henkilön, joka siinä istuu. Itä-Helsingin Uutisissa ilmestyi 12. 10. 2000 helsinkiläisen Gruppo Z -tanssiryhmän toimintaa esittelevä artikkeli, jonka väliotsikko kertoo, että tanssin aikana ”[r]ullatuoli määrää tahdin”. Väliotsikossa apuväline, josta artikkelin kirjoittaja käyttää pyörätuolin käyttäjille itselleen vierasta nimitystä, representoidaan toimijana vammaisten tanssijoiden sijasta.

Pyörätuolia käyttävän feministin Lois Keithin mukaan ei ole mitenkään epätavallista, että ei-vammaiset ihmiset näkevät vain pyörätuolin kun he kohtaavat pyörätuolia käyttävän naisen. He näkevät vammaisen naisen tällöin yleensä eri tavoin kuin tämä haluaisi tulla nähdyksi, kuulluksi ja kohdelluksi. Pyörätuoliin liitetyt kielteiset merkitykset tuntuvat näissä tilanteissa ikään kuin määräävän sen, minkälaisia kysymyksiä pyörätuolissa istuvalle naiselle voi esittää. Toisilleen vieraiden ihmisten välistä vuorovaikutusta ohjailevat käyttäytymissäännöt lakkaavat pätemästä, ja silmin havaittava liikkumistavan ero saa ei-vammaiset ihmiset esittämään loukkaavia ja tunkeilevia kommentteja pyörätuolia käyttäville naisille.⁶⁵

Lehdistöllä on keskeinen asema sekä vammaiskielteisten asenteiden voimistajana että niiden muuttajana. Vammaiset naiset ja miehet esitetään mediassa usein

⁶² Pyörätuoliin liitetystä kielteisistä käsityksistä ja niiden outoudesta pyörätuolia käyttävän naisen näkökulmasta ks. Keith 1996.

⁶³ ”Det finns också en annan dansgrupp i Åbo för rullstolsbundna” (ÅU 26. 5. 2001).

⁶⁴ Vammaiset tanssijat näyttäytyvät Hollménin käyttämässä ilmauksessa henkilöinä, joiden puolesta tanssiryhmä on perustettu ja joita varten joku muu – ilmeisesti ei-vammaisen nainen tai mies – järjestää tanssitoimintaa sen sijaan, että vammaiset tanssijat itse näyttäytyisivät toiminnan subjekteina. Erityisen räikeästi pyörätuolia käyttävät ihmiset esitetään hyväntekeväisyyden ja avun passiivisina mutta iloisina vastaanottajina Viveca Dahlin artikkelissa ”En dans för gruppen Kram” (VBL 26. 4. 1998).

⁶⁵ Keith 1996, 70–74.

stereotyyppisesti – joko apuvälineidensä määrittäminä uhreina tai supersanka-reina ja neroina – ja heitä koskevat asiat kerrotaan puutteellisesti ja epätarkasti.⁶⁶ Kun toimijuus sijoitetaan apuvälineisiin, vammaisen tanssijan pyörätuolin käyttämistä koskeva tieto jää vaille huomiota. Pyörätuolin liikkeet, muoto ja siihen liittyvät virheelliset käsitykset tulevat representaatiota hallitseviksi teemoiksi. Välineiden hallitsevuus tapahtuu niiden naisten tai miesten kustannuksella, jotka välineitä käyttävät – tekivät he sen kuinka taitavasti hyvänsä. Apuväline hallitsee tanssia ja tanssijaa sen sijaan, että vammaisen tanssija hallitsisi välineen.

Pyörätuolin osuudesta yhtenä tanssiin kuuluvana asiana on kuitenkin mahdollista kirjoittaa tavalla, joka ei ole alentava vammaisia naistanssijoita kohtaan. Reija Longi kuvailee hollantilaisten pyörätuolitanssinopettajien Eric Jeursenin ja Els van Soestin tanssia: ”Valssissa on tärkeää, että liike on jatkuvaa ja pyöreää. Kun katselin Elsen ja Ericin [- -] valssia, mieleeni tuli jäätanssi. Kädet liikkuvat kauniisti ja kaarevasti mukailleen pyörätuolin liikettä”.⁶⁷ Katkelmassa toisen tanssijan ruumiiseen kuuluvasta pyörätuolista muodostuu mielestäni toimija, jonka ominaisuuksia tanssijoiden liikkeet voivat seurata. Pyörätuolin jatkuva ja pyöreä liike näyttäytyy sopivana, jopa esimerkillisenä valssin tanssimisen kannalta. Pyörätuolille annettu toimijuus asettuu tanssijoiden toimijuuden rinnalle. Vammaisen ruumiin ja siihen tanssilattialla kuuluvan ulkopuolisen esineen suhde näyttäytyy tanssijan toimijuutta kunnioittaen.

Teoksensa *Volatile Bodies* (1994) kolmannessa luvussa ”Body Images” Grosz pohtii ruumiinkuvaamme kuuluvia lihan jatkeita. Kun jostakin esineestä tulee riittävän tuttu, se kasvaa kiinni käyttäjänsä ruumiiseen. Tällaiset tavarat eivät ole mitä tahansa esineitä. Ne ovat välineitä, jotka Grosz sijoittaa elollisen ja elottoman välimaastoon.⁶⁸ Mielestäni pyörätuolia saattaisi olla hedelmällistä analysoida tällaisena elollisen ja elottoman välimaastoon asettuvana paritanssin osapuolena, joka antaa merkityksiä sekä vammaisen tanssijan että tämän kävelevän parin ruumiille. Tämä merkityksenanto olisi kuitenkin käsitteellistettävä tavalla, joka ei häivyttä itse vammaista tanssijaa kuvasta ja luovuta koko toimijuutta pyörätuolille. Pyörätuoli on sekä väline, jota tanssija käyttää, että toimija, joka määrittää tanssijan ruumista. Lihaa ja verta olevaa ruumista sen sijaan ei Groszia seuraten olisi syytä ymmärtää tanssijan tietoisuuden palveluksessa olevaksi ilmaisun välineeksi. Se nimittäin vain vahvistaisi mielen ja ruumiin välistä hierarkiaa.⁶⁹ Se ei myöskään olisi omiaan nostamaan ruumiin statusta vammaisia tanssijoita koskevissa teksteissä – olivat nämä tieteellisiä tai eivät.

⁶⁶ Gold & Auslander 1999a ja 1999b.

⁶⁷ Longi 1990b, 19.

⁶⁸ Grosz 1994, 80–81.

Pyörätuolitanssia koskevassa media-aineistossani vammaisten naisruumiiden erityisiä ominaisuuksia ja niiden suhteita apuvälineisiin kuvaillaan vain vähän. Se tapa, jolla pyörätuolitanssijoiden ruumiiden erityisyydestä kerrotaan, on vammaisuutta medikalisoiva⁷⁰. Tanssijoiden ruumiin ominaisuudet saattavat esimerkiksi olla läsnä tekstissä vain tanssijoiden oireyhtymän kuvaamisen kautta tanssin näyttäytyessä auttavana toimenpiteenä.⁷¹ Pyörätuolitanssi pyrittiin 1990-luvun alussa legitimoimaan uutena liikuntamuotona ja urheilulajina. Tämä tehtiin tanssimisen hyödyllisistä vaikutuksista kirjoittamalla. 1990-luvun aikana pyörätuolitanssi vakiinnutti asemaansa ja siitä tuli uusi vammaisurheilulaji. Lehdissä alkoi ilmestyä kilpailuissa menestyneitä pyörätuolikilpatanssipareja käsitteleviä juttuja, joissa ei medikalisoinnilla enää ole sijaa. Vammaisten naisten mahdollisuudet osallistua kilpatanssitoimintaan eivät silti muuttuneet ongelmattomiksi. Kun Turun Erityisliikunnan pyörätuolitanssijat osallistuivat Kaarinassa 4. 12. 1999 järjestettyihin pyörätuolitanssikilpailuihin, he saivat tanssia wieniläistä valssia keskenään. Saman yhdistyksen jäsenet kilpailivat toinen toisiaan vastaan.⁷² Pyörätuolitanssia kilpailumielessä harrastavien naisten ja miesten määrä oli vähentynyt niin paljon, ettei Kaarinassa pidettyihin kilpailuihin ollut ilmoittautunut yhtä ainoaa paria muista suomalaisista tanssiyhdistyksistä tai -seuroista kuin Turun Erityisliikunnan piiristä.

PÄÄTELMIÄ VAMMAISEN NAISEN RUUMIILLISESTA TOIMIJUUDESTA

Wieniläisen ja suomalaisen valssin analysoiminen asetti eteeni monia vammaisen naistanssijan ruumiillisen toimijuuden kannalta keskeisiä kysymyksiä, jotka koskivat vammaisten naisten mahdollisuuksia vaikuttaa tapahtumien kulkuun ja tanssilattialla liikkumisen ehtoihin. Huomasin, että vammaisen naistanssijan ruumista käsitteellistetään aineistoissani tietoa ja merkityksiä tuottavana sekä vammaisia naisia hyödyttävillä että heitä vahingoittavilla tavoilla. Pyörätuolia käyttävän naisen toimijuus on siis mahdollista kytkeä ruumiiseen ja pyörätuo-

⁶⁹ Ruumiin välineellistämisen tietoisuuden palvelukseen ks. esim. Grosz 1994, 9. Kehon esineellistämisen välineeksi ks. Parviainen 1995, 34.

⁷⁰ Medikalisoimisella tarkoitetaan vammaisuuden ymmärtämistä yksilön toimintaa rajoittavana lääketieteellisenä ongelmana tai tautina, johon voidaan vaikuttaa kohdistamalla erilaisia toimenpiteitä ruumiiseen. Vammaisuutta medikalisoivista representaatioista mediassa ks. Barnes 1992, Evans 1999 ja Gold & Auslander 1999a. Vammaisuuden medikalisoimisen ja lihavuuden medikalisoimisen suhteista ks. Cooper 1997.

⁷¹ Pyörätuolitanssia ohjaava fysioterapeutti Reija Tynkkynen (1997a, 54) käyttää piiritanssina toteutettavaa valssia esimerkkinä sellaisesta toiminnasta, joka voi auttaa CP-vammaisia tanssijoita hahmottamaan tilaa. Ks. myös Tynkkynen 1997b; Leppänen 1991 ja 1992. Tanssista lääkkeenä ks. Virtanen 1994.

⁷² Video 4: 3.

liin keinoin, jotka sekä tukevat naistanssijan toimintamahdollisuuksia että rajoittavat niitä. Feministisestä näkökulmasta ei olekaan yhdentekevää miten nämä kytkennät tehdään ja minne toimijuus vammaisia naistanssijoita koskevissa representaatioissa sijoitetaan. Pyörätuoli, musiikki tai kävelevä pari eivät voi evätä vammaiselta naiselta tämän toimijuutta vaan asettua sen rinnalle.

Haastattelu- ja videoaineistossani on sekä ruumiinrakenteiden kirjoa vaativia että niitä vieroksuvia piirteitä. Liittäessäni naistanssijan toimijuuden hänen ruumiinsa ja apuvälineensä pyöreisiin muotoihin, en väitä, että naistanssijan toimijuudessa voisi olla kyse nimenomaan tai ainoastaan pyöreiden muotojen tai kaareutuvien ääriivujen voimasta. Väitän, että tanssijoiden ruumiiden ja apuvälineiden suuri koko voi tehdä valssista sekä pyörätuolitanssijan että hänen parinsa vaatimaa tilaa korostavan tanssin. Kun artikkelini ensimmäisen analyysiluvun alussa tarkastelin tanssiurheilukilpailujen kuuluttajan toteamusta, jonka mukaan pyörätuolikipatanssiparien wieniläinen valssi näytti kevyeltä ”kaikesta huolimatta”, tulkitsin sanan ”kaikesta” merkitsevän pyörätuoleja ja vammaisten tanssijoiden ruumiin ominaisuuksia. Lausahduksessa pyörätuolin ja vammaisen tanssijan painavuus ja isokokoisuus muodostuvat asioiksi, jotka on onnistuttava voittamaan tai peittämään. Pyörätuolitanssiparien wieniläisen valssin luonnehtiminen kevyen näköiseksi pyörätuoleista ja tanssijoiden ruumiinosiensa ominaisuuksista huolimatta on teko, joka koettaa uskotella, etteivät wieniläinen valssi ja ruumiin materiaalisuus – sen painokas ja huomiotaherättävä läsnäoleminen tanssilattialla – voi kuulua yhteen.

Koska hoikkuuden ihanne on mielestäni aiheeton kilpatanssissa, sukupuolieron teoria innosti minua kysymään, voiko valssia tanssiva pyöreä ruumis vaikuttaa lihavuutta halveksuviin käsityksiin ja muuttaa niitä. Aineistoni valossa on kuitenkin vaikea nimetä niitä tilanteita ja olosuhteita, joissa lihavan nais- tai miestanssijan toiminta tekee naisen ruumiin materiaalisuutta vieroksuvasta diskurssista niin kyseenalaisen, että tuloksena on konkreettinen muutos. Rehevän ruumiin läsnäolo haastaa valssin ilmavuuden estetiikan ja hauraana esiintymisen vaatimuksen, mutta ei välttämättä vaikuta tanssiurheilukilpailujen käytäntöihin. Se voi kuitenkin muuttaa laihana tanssimisen merkitystä. Lihavan tanssijan liikkuessa valssin pyörteissä hoikkana tanssiminen alkaa näyttää vain yhdeltä vaihtoehdolta muiden joukossa; vaihtoehdolta, jota kaikki eivät allekirjoita.

Aineistossani esiintyviä mies- ja kävelevien tanssijoiden puutetta koskevia kohtia tulkitsen naisparien kustannuksella toimivina heteroseksistisinä representaatioina, jotka eivät mielestäni palvele kenenkään etuja. Puutetta koskevat representaatiot asettavat naisten keskinäisen toimijuuden vähempiarvoiseen asemaan suhteessa miesten ja naisten kesken rakentuvaan toimijuuteen. Tämä puolestaan on naisten toimintamahdollisuuksia kaventava teko. Aineistossani

wieniläisen ja suomalaisen valssilyriikan keskiössä on heteroseksuaalisen pariutumisen vaikeus, jonka Koskisen ja Koivusaaren tanssi asettaa koomiseen valoon. Pariutumistematiikka siirtyy sivuun Koskisen ja Koivusaaren valssia seurattessa. Vaikka naisten liikkeitä olisikin mahdollista tulkita myös seksuaalisuuden representaatioina, Koskisen ja Koivusaaren suomalaista valssia on mielestäni hedelmällisintä lähestyä tavoilla, jotka eivät jatkuvasti pyri seksuaalisoimaan valssia tanssivaa naista.

Pidän Koskisen ja Koivusaaren valssia tanssina, joka ei vain lähene kävelevien pystytanssin kuvioita vaan jossa kävelevän tanssijan liikekieli näyttäytyy vammaisen tanssijan liikkeitä lähenevänä ja niiden lomaan sovittautuvana. Tässä mielessä Koskisen ja Koivusaaren tanssiminen on vammaiselle naisruumiille ominaisia liikkeitä arvostavaa. Pari ei erotu muista pareista Koskisen pakkoliikkeistä huolimatta vaan niiden ansiosta. Kaareutuvat liikkeet merkityksellistyvät lisäksi tanssijoiden keskinäistä ilonpitoa viestiviksi ja niitä voimistaviksi tanssin elementeiksi, jolloin parin tapa ilmaista tanssimisen iloa tapahtuu vammaisen tanssijan ehdoilla. Vaikka pakkoliikkeet eivät tietenkään sinänsä merkitse iloa, asetan ne tulkinnassani palvelemaan sellaista toimijuutta, jonka erityispiirre on ilo. Koskisen ja Koivusaaren yhteinen ruumiinkieli nimittäin sulkee miehen surun parin ulkopuolelle. Kaareutuvat liikkeet antavat naisten valssille miehen surua hylkivän luonteen.

Pyörätuolitanssijan tarkasteleminen subjektina, jota kävelevä tanssija pyörittää, tekee mielestäni oikeutta tarkastelemieni pyörätuolitanssijoiden toimijuudelle valssissa. Tarkasteleman viedyksi tulemisen kokemukset synnyttävät valssia, jossa vammaisen ruumis ja kävelevän tanssijan valta suhteessa pyörätuolitanssijaan näyttäytyvät jännittäviä kokemuksia mahdollistavina. Vaikka wieniläinen valssi voidaan nähdä romanssin esityksenä, jossa nainen ja mies eivät ole tasa-arvoisia, naistanssijan ruumiillisuuteen keskittyvä analyysi monipuolistaa kuvaa tanssijoiden välisistä valtasuhteista tanssilattialla. Pyöritettäväksi asettuminen ei ole vammaisen naistanssijan toimintamahdollisuuksia rajoittavaa eikä vammaista naista kielteisellä tavalla passivoivaa toimintaa. Valssin pyörteissä vammaisen nainen voi olla passiivinen tavalla, joka merkitsee valtaposition asettumista.

Artikkeli on valmistunut Suomen Akatemian rahoittamassa projektissa "Feminist Interpretations of Music" (2001–2002).

LÄHTEET

Erikois- ja aikakauslehdet

- Hytönen, Johanna 1995. Pyörätuolitanssi etsii uusia tahteja. *IT Invalidity* 11:92–93.
 Hytönen, Johanna 1998. Pyörätuolitanssin sietämätön keveys. *SIU Sportti* 2: 12–13.
 Järvinen, Harri 1991. Uusi vammaisurheilulaji: Pyörätuolitanssi. *Tanssiurheilija* [4]: 9.
 Leppänen, Päivi 1991. Tanssi kuuluu meille kaikille. *Tehy* 22: 46–47.
 Leppänen, Päivi 1992. Tanssimaan! *CP-lehti* 1:12.
 Longi, Reija 1990a. Pyörätuolitanssi tulee! *Liikunta ja tiede* 2: 88.
 Longi, Reija 1990b. Jarrut auki – pyörätuolitanssi tulee! *Ketju* 2: 18–19.
 Majjala, J-P. 1995. Gyllenberg ja Ratilainen tanssivat vapautuneesti EM-finaaliin. *IT Invalidity* 12: 98.
 Sajama, Sinikka 1996. Pyörätuoli tuo vauhtia valssiin ja hyppyä jiveen! *SuPer* 4: 30–31.
 Tynkkynen, Reija 1997a. Piirin sykettä pyörillä. *Fysioterapia* 3: 54.
 Tynkkynen, Reija 1997b. Piiritanssia pyörillä. *Ketju* 6: 60–61.
 Virtanen, Heini 1994. Uutta Viron vammaishoidossa: Tanssi korvaa psyykenlääkkeet. *Kotilääkäri Terveys Plus* 12: 48–50.

Sanoma- ja paikallislehdet

- Hufvudstadsbladet* 27. 1. 1997, Mathias Luther: Som en dans också på hjul.
Hufvudstadsbladet 10. 9. 2001, Jonna Hongell: Glädjen att dansa.

Itä-Helsingin Uutiset 12.10.2000: Laajasalossa pyörätuolitanssitaan joka viikko.

Kunnallislehti 6.5.1999: Lehtirannalle kultaa pyörätuolitanssissa.

Turkulainen 21.7.1999, Lasse Virtanen: Sielujen sympatiaa.

- Turun Sanomat* 11.2.1995, Mervi Luotonen: Tanssia pyörätuolissa.
Turun Sanomat 19.10.1997, Jari Terho: Viimeinen tango Naganossa.
Turun Sanomat 22.2.1998, Sari Säynekoski: Pystytyttö ja tuolipoika.

- Vasabladet* 26.4.1998, Viveca Dahl: En dans för gruppen Kram.
Vasabladet 17.2.2002, Klas Backholm: Det går som en dans på hjul.

- Åbo Underrättelser* 16.11.1996, Patricia Bruun: Dans på hjul.
Åbo Underrättelser 26.5.2001, Malin Hollmén: De dansar på egna villkor.

Opinnäytetyöt

- Lehtinen, Lasse 2000: *Tanssiurheilijan sosiaalinen maailma – sisällönanalyysi Tanssiurheilija-lehdistä*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, sosiologia.
 Sirén, Merja 1998: *Ruumiillisuudesta amatöörikilpatanssissa*. Julkaisematon sivuaineen tutkielma. Tampereen yliopisto, sosiaalipsykologia.

Nauhoitetut haastattelut

- MY1 Maija Ylinen 11. 12. 1998. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.
 MY2 Maija Ylinen 31. 5. 1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.
 MY4 Maija Ylinen 2. 2. 2000. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.
 JH Jenni Heinonen 9. 11. 2001. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.
 JL Jouni Lehtiranta 27. 7. 1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.
 PL Päivi Leppänen 15. 6. 1999. Haastattelijana Hanna Väätäinen. Nauhat kirjoittajan hallussa.

Videomateriaali

- VIDEO 1, Pyörätuolitanssin SM-kilpailut Kerttulan liikuntahallissa Raisiossa 24. 4. 1999. Nauha kirjoittajan hallussa.
 VIDEO 2, Pyörätuolitanssikilpailut pari- ja free style -tanssissa Turun Terveystieteiden oppilaitok-

- sessä 20. 6. 1999. Nauha kirjoittajan hallussa.
 VIDEO 3, Maija Ylisen ja Jouni Lehtirannan kilpatanssiharjoitukset Tanssiurheiluseura Boleron salilla Turussa 29. 8. 1999. Nauha kirjoittajan hallussa.
 VIDEO 4, Valtakunnalliset tanssiurheilukilpailut Hovirinnan koululla Kaarinassa 4. 12. 1999. Nauha kirjoittajan hallussa.

Levyt

- Topi & Toivottomat 1995: *Iloinen mies*. Snap-Production Oy. SNAP CD 319.
The Best of Ballroom Music 1997. Part 3, Vol. 8. EMI ELECTROLA GMBH. Casa musica CM-CD 010.
Dancelife's Christmas Best 1994: Danselp DCD 033/2.

KIRJALLISUUS

- Bakka, Egil 1997: *Europeisk dansehistorie*. Gyldendal Undervisning, [Oslo].
 Barnes, Colin 1992: *Disabling Imagery and the Media*. BCODP & Ryburn Publishing, Halifax.
 Bartky, Sandra Lee 1988: Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. Irene Diamond & Lee Quinby (eds): *Feminism & Foucault: Reflections on Resistance*. Northeastern University Press, Boston.
 Cooper, Charlotte 1997: Can a Fat Woman Call Herself Disabled? *Disability & Society* 1: 31–41.
 Erdman, Cheri K. 1994: Nothing to Lose: A Naturalistic Study of Size Acceptance in Fat Women. Karen A. Callaghan (ed.): *Ideals of Feminine Beauty: Philosophical, Social, and Cultural Dimensions*. Greenwood Press, Westport.
 Evans, Jessica 1999: Feeble monsters: making up disabled people. Jessica Evans & Stuart Hall (eds): *Visual culture: the reader*. Sage, London.
 Fiske, John & Hartley, John 1993: Dance as Light Entertainment [1978]. Stephanie Jordan & Dave Allen (eds): *Parallel Lines: Media Representations of Dance*. London: John Libbey.
 Gold, Nora & Auslander, Gail 1999a: Newspaper Coverage of People with Disabilities in Canada and Israel: an international comparison. *Disability & Society* 6: 709–731.
 Gold, Nora & Auslander, Gail 1999b: Gender Issues in Newspaper Coverage of People with Disabilities: a Canada–Israel comparison. *Women & Health* 4: 75–96.
 Grosz, Elizabeth 1994: *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, Bloomington.
 Grosz, Elizabeth 1995: *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. Routledge, New York.
 Johansson, Anna 2001: *Norsu nailoneissa – naiseudesta, ruumiista ja nälästä*. Ruotsinkielestä suomentanut Jaana Nikula. Kääntöpiiri, Helsinki.
 Keith, Lois 1996: Encounters with Strangers: The public's responses to disabled women and how this affects our sense of self. Jenny Morris (ed.): *Encounters with Strangers: Feminism and Disability*. The Women's Press, London.
 Kukkonen, Pirjo 1997: *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poploreen*. Yliopistopaino, Helsinki.
 Näre, Sari 1992: Liisa Älä! Älä! -maassa. Tyttöjen autonomian säätely. Sari Näre & Jaana Lähteenmaa (toim.): *Letit liebumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
 Parviainen, Jaana 1995: Taideteoksen kehollisuus. Kehollisuuden ja tanssiteoksen olemuksesta. *niin & näin* 4: 33–37.
 Peters, Sally 1992: The Elegant Passion. *Journal of Popular Culture* 4: 163–171.
 Reinikainen, Marjo-Riitta 1999: Vammaisen nais- ja miesruumiin arvo. *Janus* 4: 341–351.
 Rojola, Sanna 2001: Koneen lumoissa. Teknologia ja ruumis teknokulttuurissa. *Naistutkimus – kvintoforskning* 3: 16–28.
 Ronkainen, Suvi 1999: *Ajan ja paikan merkitsemät. Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus*. Gaudeamus, Helsinki.
 Schriempf, Alexa 2001: (Re)fusing the Amputated Body: An Interactionist Bridge for Feminism and Disability. *Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy* 4: 53–79.
 Suutari, Pekka 2000: *Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana*. Suomen etnomusikologinen seura, Helsinki.
 Thomas, Carol 1999: *Female Forms: Experiencing and understanding disability*. Open University Press, Buckingham.

FROM THE RUMBA TO THE RAMPA

The Physicality of a Disabled Female Dancer in Wheelchair Dance Sports

The topic of this study is the physicality of a disabled woman participating in wheelchair dance sports, especially in its Combi Dance form where a wheelchair dancer dances with a standing partner. Field research for this study was carried out among the wheelchair dancers of Turun Erityisliikunta from 1998 to 2001. The notion of physicality is analysed by looking at how a female dancer's body is constructed as gendered and disabled in wheelchair dance sports. Gender and disability are analysed as performative acts that belong to the performance of dancing and to the interpretation of music on the dance floor. Gender and disability are also studied as identities that can be represented both in dance and in verbal discourse.

The thesis consists of five articles and an introduction. It is a feminist ethnographic study that belongs to the cultural study of music and dance. The theoretical framework consists of feminist theories of sexual difference. It combines insights from Judith Butler's notion of performativity, from Elizabeth Grosz' notion of bodily subjectivity and Teresa de Lauretis' theory of representation, to Michail Bakhtin's thoughts on the carnivalesque, and to feminist criticism of the social model of disability presented by numerous feminist disability scholars such as Liz Crow, Susan Wendell and Alexa Schriempf.

The analyses presented in the five articles concentrate on the details that appear both in the act of dancing and in verbal accounts of dancing. A close reading method is used in order to analyse these details. The close reading method involves relating the details under scrutiny to a critical discussion about the agency of disabled women, competitive ballroom dancing and feminist disability politics. This method enables connections to be drawn between details and issues relevant to the research problem. Although the performances of gender and disability consist of small details, they are not insignificant. Paradoxically, these minute details may be hard to notice, but they contain much knowledge about the ways in which gender and disability are constructed.

The field material contains interviews with, as well as observations and participant observations of mainly one female wheelchair dancer, Maija Ylinen,

who rehearsed and competed in Turun Erityisliikunta from 1997 to 1999. The most central methods used when collecting the material were thematic interviews and observations. Dance events were videotaped and notes were taken at Turun Erityisliikunta's competitive wheelchair dancers' rehearsals, shows and competitions. In order to be a participant observer I also took part in social dance classes myself and wrote down my observations after class. In addition to the field material, the study also analyses newspaper articles dealing with wheelchair dancing.

The multidisciplinary approach of this study places it in the field of Cultural Studies and Critical Musicology. My analyses of physicality combine the interpretative understanding that belongs to dance anthropology with the criticism inherent in feminist philosophy, ethnography and disability studies. The combination of feminism and disability politics results in a multi-dimensional view on power relations. Through such an analysis it becomes clear how dancers may simultaneously belong both to marginalized minorities and privileged majorities. My main interest in physicality lies on a theoretical and empirical level, which means that the body is analysed as an abstract as well as a concrete phenomenon. My work is thus part of a current discussion within feminist disability studies concerning the relationship between the material and the discursive. The idea of a mutual constitution of material and discursive spheres belongs to the feminist critique of the social model of disability. I assess the applicability of Butler's and Grosz' thoughts to the theorizing of disability and gender. I also offer a critical reading of the manner in which Grosz writes about disabled people as if they were freaks.

The title of this thesis takes the reader from the Rumba to the Rampa. The word rampa – which in English means cripple – is a name given to the Rumba by the competitive wheelchair dancers of Turun Erityisliikunta. In this manner they have taken possession of a colloquial and formerly derogatory word that connotes inability, thus creating a sense of self-worth for themselves as members of a sub-culture within a larger ballroom dance culture in which the bodies of wheelchair dancers are not as highly appreciated as the bodies of standing dancers. A non-disabled woman or man can take part in the Rampa only when co-operating with a disabled dancer. The Rampa also suggests a mutual sense of humour cultivated by a group of disabled and non-disabled dancers and their wish to laugh at the underestimation of disabled bodies. The Rampa stands for the willingness of wheelchair dancers to unite themselves under one singular heading despite their respective differences.

STIFF, NORMAL AND RELEASED

The first article “Stiff, Normal and Released: The Disabled Body in the Verbal Discourse of a Wheelchair Dancer” examines the manner in which Maija Ylinen talked about her disabled body in an interview in December 1998. The article concentrates on the meanings given to the disabled body and analyses disability identity with the help of the notion of discourse. How is the disability identity of a woman in a wheelchair constructed in her verbal accounts of dancing bodies?

During the interview, Ylinen spoke about her own body in a variety of ways. The definitions I focus on are stiff, normal and released. When talking about being Finnish, Ylinen characterized her own body as being stiff. When defining her sexual orientation, she described her body as normal. And when talking about the use of a wheelchair, she talked about her body being released. I analyse these three terms as representations of a disability identity that is gendered, ethnic, sexual and defined by the experiences of dancing in a wheelchair. Since Ylinen identified herself with both marginalized and privileged groups, I use the notions of passing and coming out - which are analytical tools currently used within disability research and feminist studies – in order to read these three representations. During the interview I noticed that Ylinen was able to take turns in passing and coming out, depending on which aspects of her disability identity were at stake: the gendered, ethnic or sexual aspect.

I interpret stiffness and normality as representations that indicate that Ylinen has passed as a member of two privileged majorities in Finland. In other words, I understand the use of the word stiff in relation to the body as an act in which white ethnicity is produced in talk about being Finnish. I also read the naming of the same body as being normal as an act that produces normative heterosexuality. In contrast to these two possibilities of passing as a member of a majority group, the experience of being released when dancing in a wheelchair is seen as an act that produces minority identity. I thus analyse the experience of being released as a representation of an identity that is characterised by coming out as a disabled woman.

THE PERFORMANCE OF GENDER IN THE BALLROOM RUMBA AND TANGO

The second article looks at the representations of gender in the Ballroom Rumba and Tango choreographies of Ylinen and her standing male dance partner, Jouni

Lehtiranta. It offers a close analysis of the positions of leading and following, Tango head-flicks (the sharp head-turn of the International Style Ballroom Tango) and the flirtatious hand movements in the Rumba.

The analysis is based on videotaped dance performances, interviews and observations carried out during dance rehearsals. Instead of reducing the positions of leading and following to male activity and female passivity, my interpretation focuses on the ways in which the activities of a woman in a wheelchair deviate from some of the norms of competitive ballroom dancing and thus discreetly subvert the domination expected of her dance partner on the dance floor. Analysed in the context of feminist and disability studies, the performance of gender and the positions of leading and following in the Ballroom Tango and Rumba prove to be more complex phenomena than suggested by previous dance scholarship.

To my mind, Ylinen's Rumba choreography resists the over-sexualisation of Latin American womanhood which is typical for competitive ballroom dancing. I also interpret the sharp head-turn of the Tango as a representation of being in control, which can be used by those wheelchair dancers who are able to turn their heads. The couples who use this move aim to produce a smooth and seamless entity formed by two different kinds of dancers. The shifts in power relations caused by Ylinen and Lehtiranta moving forwards and backwards equally much in the Tango was not something the dancers strove for when they rehearsed and planned their choreography. Still, the performative nature of dancing makes it possible to interpret Ylinen's and Lehtiranta's way of alternating the positions of power in the Tango as a representation of gender equality.

GLIDINGS ON THE DANCE FLOOR

In the Combi Dance form of wheelchair dance sports, keeping your feet motionless is as self-evident a part of the body language of disabled dancers as steps are within the choreographies for standing dancers. The performance of a wheelchair dancer is based on gliding movements while in a seated position, as well as on the movements of the upper body. In wheelchair dance sports, the movements of the dancers are required to follow the beat of the music. In the third article entitled "The Joys of Gliding. Reading Mistakes Otherways in the Samba of Maija Ylinen" I interpret the mistakes made by a disabled dancer as actions that contain laughter directed towards the conventions of competitive ballroom dancing. Using carnival theory I also commit myself to a disability

politics that looks for possibilities to act in alternative ways.

The two analytical concepts used in this article are gliding and unofficial feast. These concepts help us become aware of some of the rules of ballroom dancing that I claim discriminate against certain women with disabilities. One discriminatory rule is the demand for simultaneity, i.e. the notion that women dancers should always subordinate their movements to a male dancer's lead as well as to the music. I interpret the behind-the-beat hand movements that Ylinen made when controlling her wheelchair as an activity that critically comments on the performance of gender expected of women on the dance floor. Ylinen's movements represent a gendered disability identity that resists the lead taken by a non-disabled dance partner, as well as the subordinate position of movement in relation to the music. Interpreting Ylinen's inaccurate movements as glidings from a successful performance to one that upsets the criteria of skilfulness, I wanted to distance myself from the idea that bodies should look as perfectly controlled as possible on the dance floor. The article also contains an analysis of the ways in which distinctions between disabled and non-disabled dancers are drawn within wheelchair dance sports. This is done by examining disability and able-bodiedness as performances which require a temporary minimizing of the differences that exist between disabled dancers, as well as a temporary maximising of the differences between wheelchair dancers and their standing partners.

INVESTIGATING THE INVITING GAZE

The fourth article "Investigating the Inviting Gaze: The Feminist Possibilities of Dance Observation" deals with dance observation as a means of collecting material. In this article I use a feminist perspective in order to explore the meanings of the gazes exchanged when observing wheelchair dancing. The research material consists of my observations during the rehearsals and performances of the wheelchair competitive dancers of Turun Erityisliikunta in 1999. I combine my own experiences of watching and being watched with the views on the relations between intimacy, distance and knowledge presented by researchers within dance anthropology, ethnomusicology and feminist ethnography. The central issues under scrutiny here are how the gazes between the dancers and the researcher were gendered and how they formed and altered the power relations in the dance situations I observed.

The article begins with a discussion of my own watching as a disciplinary action and the fact that a male dancer parodied my manner of observation. To

my mind, his gaze was an interruption that shortened the distance between me as a researcher and the dancers. Secondly, I examine the gazes exchanged between the women during the dance rehearsals and the emotional watching of wheelchair dancing in relation to the observation of the dance performance. I find that the gazes analysed can momentarily question the authority of one of the people present at the time of observation since they reflect the intimate emotion realised through the watching. Although a non-symmetric power relation between the researcher and the research objects was formed during the observation, I do not approach it as a simple one-way exploitation. The gaze of the researcher is not always distancing and objectifying, since a pair of eyes belonging to an outsider observing dance rehearsals can also be of use to the dancers. Small changes are constantly taking place within the power relations that form the act of gazing. Such minute alterations are meaningful incidents when one uses observation as a feminist method. A sense of intimacy between the researcher and the dancers is possible even if the former remains a bystander and does not enter the dance floor.

IN FAVOUR OF FULL FIGURES

In competitive wheelchair dancing the characteristics, figures and movements of the female dancers differ from those of standing couples who represent the norm within ballroom dance culture. In wheelchair dance sports an interdependent relation is formed between a disabled dancer, her wheelchair, her standing partner and the music. In the fifth article called "In Favour of Full Figures: The Physical Agency of a Disabled Woman in the Waltz" I analyse the construction of the agency of a female wheelchair dancer in the Finnish and the Viennese Waltz.

A typical feature of the triple meter waltz is circularity. The Viennese Waltz in particular consists almost exclusively of a rotary motion that is repeated in order to produce a constant whirling movement. Although the Waltz is a dance that accentuates roundness, the bodily ideal of a female dancer in ballroom dance culture does not adhere to this rule. This article begins by focusing on the meanings that the body of a female dancer with a full figure gives to the Viennese Waltz. Secondly, attention is turned towards examining the rounded form of the figures of the dance and the dizzy feeling that whirling with one's partner can create. Thirdly, the analysis centres around the construction of the agency of a female wheelchair dancer in relation to another woman dancer, as well as to media representations that show women dancers to be in need

of male partners. Finally, the article deals with representations of competitive wheelchair dancing where the wheelchair is presented as an active agent both alongside the disabled dancer and in her place.

The most central analytical concept in this article is that of physical agency. With this concept I want to explore how to write about disabled dancers' activities in bodily terms. I seek knowledge about how agency might be understood physically in a way that would support the wheelchair dancers' possibilities to be active subjects. Using the concept of physical agency, I also wish to capture what the dancers' bodies bring into the dance. A central question asked is therefore what part the body plays in the formation of the dance.

THE BENEFITS OF MULTI-DISCIPLINARY RESEARCH

During the process of writing this thesis I have become convinced that it is fruitful to investigate physicality on a conceptual as well as a practical level. The concreteness of individual female bodies has to be born in mind when studying physicality on an abstract level. Likewise, the impact of discourses on physicality should not be forgotten when analysing specific bodies of real, individual, disabled women.

The contribution of this study to the theorising of female physicality lies in the performances and experiences of dancing in a wheelchair that my analyses foreground. In my view, the representations of disabled women that appear in the writings of the theorists of sexual difference do not yet respect disabled women. Although the construction of disability differs from the construction of gender, the differences among women should be studied without representing disability merely as a freakish phenomenon. The disabled body can affect the theory in ways that serve the interests of disabled women only if their bodies are examined as disabled bodies - not as the bodies of monsters or freaks. All female bodies exist in some relation to the cultural boundary between disability and able-bodiedness. The feminist theorising of physicality cannot ignore this relation which influences the way in which women can perform their gendered bodies to music. The contribution of this study to the feminist and cultural study of music lies in the ways in which the activities of a disabled woman are able to render ballroom dance music meaningful.

The contribution to the feminist study of dance is twofold. In the analysis of the dancing body I emphasize the importance of minute details both in performance and choreography. I also expand the notion of close reading to

include the relations of these details to the various contexts that are motivated by the research problem. In wheelchair dance sports the body is constructed as gendered and disabled in ways that rely just as much on the details of an individual performance as on general principles such as those of leading and following. My analysis of the meaningfulness of transient acts is a political interpretative strategy which aims to make the subversive potential of the details visible. To my mind, the envisioning of alternative ways of doing things can be done in a manner that respects the agency of disabled women - no matter what they do on the dance floor. In wheelchair dance sports the body is constructed as gendered and disabled through minimal acts that are of a paradoxical kind. These contradictory acts create power relations which are complex and allows for multiple interpretations.

Rampa on nimitys, jota pyörätuolitanssijat käyttävät rumbasta.

Rumbasta rampaan on feministinen etnografia vammaisen naistanssijan ruumiillisuudesta pyörätuolikilpatanssissa. Se on kulttuurista musiikin- ja tanssintutkimusta, joka ammentaa sukupuolieron teoriasta.

Kilpatanssissa, jossa pari koostuu pyörätuolia käyttävästä ja kävelevästä tanssijasta, vammaisuuden ja sukupuolen representaatiot ovat monitulkintaisia ja paradoksaalisia.