

Liukumisen juhlaa

Toisin luetut virheet Maija Ylisen samboissa

Kilpatanssin combi-muodossa¹ jalkojen pitäminen paikoillaan kuuluu pyörätuolin-käyttäjän 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. Keski-tyn 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 samba koskevia

¹ Combi-muodossa pari koostuu pyörätuolissa istuvasta tanssijasta ja kävelevästä tanssijasta ja duo-muodossa kahdesta pyörätuolia käyttävästä tanssijasta. Pyörätuolikiilpatanssin 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. Pyörätuolitanssikilpailut 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 Lehtirantaa (JL 27.7.1999) ja hänen tanssinopettajaansa Päivi Leppästä (PL 15.6.1999) haastattelin kumpaakin yhden kerran. Videomateriaalini koostuu kolmesta kilpailu- ja yhdestä harjoituksissa tehdystä taltioinnista. Nämä ovat pyörätuolitanssin SM-kilpailut 24.4.1999 (video 1), pyörätuolitanssikilpailut 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.

sanoja, sambakoreografiaan kuuluvia liikkeitä ja kilpailukoreografiaan kuulumattomia liikkeitä vammaisuuden representaatioina, 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 käsittän ne samanaikaisesti tapahtuviksi.⁵

Kuinka Ylinen esitti vammaisuuden sekä haastatteluissa että kilpatanssilattialla liikkueksaan? Mikä oli musiikin osuus näissä esityksissä? Millä tavalla vammaisen ja eivammaisen 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 värityneille sanoille, jotka määrittivät 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. Näi-

⁴ Representaation käsite kytkee analyysini konstruktionistiseen paradigmaan, joka vastustaa identiteetin biologisoimista ja oletuksia ruumiinrakenteen ja identiteetin välillä vallitsevasta kausaalisuhteesta. ”Pyörätuolipotilas” 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 tietoisien 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 viitekehyksessä 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 soudessa (*a musically situated gender performance*).

den liukumisten ja epävirallisen juhlan analyysissä hahmottuu kuva Ylisen *musiikillista vammaisidentiteetistä*. Tarkoitán musiikillisella vammaisidentiteetillä karnevaaliteorian viitekehýksessá laatimaani tulkintaa musiikin ja vammaisuutta representoivien liikkeiden suhteesta. Musiikillinen vammaisidentiteetti ei ole asia, joka Ylisellä ilman muuta oli kenttátyön tekemisen aikaan, vaan se on tulkinta musiikin osuudesta vammaisuuden esityksessá.⁶

Esittelen aluksi teoreettisen viitekehýksen, minká jälkeen teen katsauksen vammaisuuden esittámisen ehtoihin combi-tanssissa. Sitten tarkastelen Yliselle tanssiharjoituksissa sattunutta virhettä ja taustoitán musiikin ja liikkeiden suhteita käsitteleviá lukuja esitellen harjoituksissa ja kilpailuissa käytettyá musiikkia. Sen jälkeen siirryn videoaineiston analyysiin, joka keskittyy Ylisen musiikillista vammaisidentiteettiá leimaaviin liukumiin kahdessa kilpailusambassa.

Karnevalistisuudella kontrollia vastaan

Mihail Bahtinin 1960-luvulla muotoilema karnevaaliteoria on keskiaikaisen naurukulttuurin analyysi, joka perustuu ranskalaisen kirjailijan François Rabelaisin karnevalistiseen kirjalliseen tuotantoon. Bahtin kirjoittaa karnevaaleista kirkon ja feodaalivaltion virallisten juhlien káántöpuolena, *epávirallisena juhlan*a (ks. esim. 1995, 66; 83; 135–137). Kulttuurintutkijat ovat kuitenkin soveltaneet karnevaaliteoriaa mitä erilaisimpiin tutkimuskohteisiin 1980–1990-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 karnevaalielámán tunnusmerkit (esim. Fiske 1989, 69–102; Sherlock 1996; Castellanos 1994; Klinkman 1998).

Karnevaaliteoriassa on kyse siitä, miten jokin ryhmá uhmaa sen toimintaan kohdistuvaa kontrollia. Combi-tanssin kontekstissa taitamattomana pidetty liikehdintá, 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 tilápáisyyden ja vastakohtaisuuden ideoihin. Epávirallinen

⁶ Populaarimusiikkia on tutkittu runsaasti suhteessa sukupuoleen, seksuaalisuuteen, etnisyyteen ja kansallisuuteen mutta vain vähán suhteessa vammaisuuteen. Musiikillisen identiteetin on ajateltu rakentuvan muun muassa niistä merkityksistä, joita ihmiset antavat elámánsá 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; Frith 1998, 271–277).

juhla on väliaikainen poikkeustila, jolloin on lupa toimia toisin mutta jonka sisältämä muutosvoima ei välttämättä ulotu karnevaalin jälkeiseen aikaan. Karnevaaliteoriaa sovellettaessa kannattaakin keskittyä juuri sellaiseen kontrollia uhmaavaan toimintaan, joka ei pysytele 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; 1995; Castellanos 1994, 35–37). Bahtinin analyysi keskiajan karnevaalikulttuurista on nostalginen. Siinä muodostuu kuva ihanasta menetetyistä 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; 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 suoritusajan 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 vammaainen nainen voisi rakentaa itselleen kilpatanssijan identiteetin, häneltä vaaditaan kuitenkin aivan tietyllä tavalla fyysisesti vammaainen 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 luokitteluteistiin, 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 esiintyksen osallistuneella naispuolisella pystytanssijalla oli pitkä vatsan paljastava latinalaistanssiasu. Minun vatsassani on pitkä pystysuora leikkausarpi. Ajattelin, että hienostuneesti koristeltuna se tosin voisi säväyttää. Jyrkkä jako vammaiseen ja vammaattomalta vaikuttavaan tanssiin oli mielestäni epäoikeutettu.

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 vammaainen, 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.

Combi-tanssissa on kaksi ristiriitaista tendenssiä: parien keskinäiseen samankaltaisuuteen ja toisista erottautumiseen pyrkiminen. Luokittelun kautta koetetaan minimoida tanssiparien väliset erot. Tämä helpottaa tuomareiden työtä, kilpailijoiden paremmuusjärjestykseen panemista. Jos pystytanssija olisi näkyvästi vammainen, erot parien välisessä liikekielessä olisivat suurempia kuin nykyisessä tilanteessa, jossa vain pyörätuolin käyttäjällä on liikuntavamma. Videoimissani kilpailuissa kaikki tuomarit olivat sellaisia miehiä tai naisia, jotka liikkuvat 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 combi 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). Ylinen myös nimitti

¹¹ Kysyin Ylisen tanssinopettaja Päivi Leppäselältä, kuinka hyvin tuomarit osaavat lukea pyörätuolitanssia. Leppänen oli sitä mieltä, että Suomessa pyörätuolitanssikilpailujen tuomarit ovat tottumattomia 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, yleisinhimillisyyden ja ihmisten välisten erojen ylittämisen teema (ks. *ibid.*, 195–200).

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, selkäydinvammaisuus 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 vammaisen et (nauhahduksen), ettei ne huomaa siel, ettei mua diskata niinku. (MY2 2.91.)

Ylinen kertoi samaan hengenvetoon nostaneensa toisissa harjoituksissa kummatkin jalat ylös ja liikkuttaneensa niitä ristikkäin, tehneensä niillä sik sak -kuviota ilmassa. Tämä oli ollut tanssiparin ja opettajan mielestä hyvä vitsi. (Ibid.) Ylisen kertoi jalkojen liikkuttamisesta 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 liikkuttamaan alaraajojaan tai esimerkiksi kävelemään lyhyitä matkoja joko ilman kepejä 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 välisten rajojen monimutkaistamista luokittelutilanteessa. Päätäkseen tanssilattialle ja tullakseen otetuksi vakavasti tanssijana ja urheilijana, hänen oli Kansainvälisen Paralympiakomitean sääntöjen mukaisesti suostuttava lääkärin arvioitavaksi. Vaikka Ylisellä oli vammaisten kansalaisoikeusjärjestöön 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 nii-

den 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 naisen 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 käänteisessä *passing*-tilanteessa voinut Ylisen kohdalla merkitä hylätyksi tuleamista.

Raision ja Kaarinan kilpailuissa soinit 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 sambakappalet olivat valtaosin eurooppalaisten kilpatanssimusiikkiin erikoistuneiden tuotantoyhtiöiden, Casa musican ja Dancelifen[®] levyiltä. Sambojen sanat olivat usein espanjan-, portugalintai englanninkieliset. Ne käsittelivät yleensä juhlimista, tanssimista ja rytmissä 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

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

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 ennaltasovittua 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 Boi Bumba* olevaa versiota samasta kappaleesta.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 Povon* 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 keinuvampi ja pehmeämpi sävy.

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 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-mamãona 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

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 määritetty 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* määritetty latin popiksi internet-levykauppojen sivuilla (ks. MiMusica 2001 ja GetMusic 2001).

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 caboclo*on 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 työnte-koa karttelevan mustan miehen ja naisen hahmoina.¹⁸ Samban historian kontekstissa onkin perusteltua kysyä, minkälaisista 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 pyörätuolitanssiparien toteuttamina niiden koreografiat erosivat niin paljon kävelevien pystytanssiin vakiintuneista tavois-
ta.

Kappaleiden sanojen perusteella sambaa voi pitää nimenomaan juhlimisen ja ilonpidon esityksenä. Ylisen puheessa samba ei kuitenkaan saanut pelkästään hauskanpitoon

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

¹⁸ 1930–1940-lukujen brasilialaista sambalyriikkaa tutkinut Lisa Shaw (1999, 7–23) kirjoittaa, että
rasistinen käsitys mustista entisistä orjista laiskoina ja huonoina työntekijöinä johti siihen, että kurin-
alaista työnte-koa karttavasta miehestä tuli mustan vastarinnan symboli Brasiliassa. Sambojen sanoissa
mies esitettiin työn välttelyn vuoksi ihailtavana kun taas kunniallista työnte-koa 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).

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 sambamusiikin 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 asiantuntemuksen varassa. Hänen asemaansa leimaa kuuliaisuus.

Ylisen tanssinopettaja Päivi Leppänen luonnehti vähän aikaa tanssineen valmentavan 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 voiskos tämän tehdä toisin päin, ni ei voi tehdä, koska vakiot on kuitenkin niin eri tyyppinen sarka, kun se lattari / joo / lattaripuoli, missä on ehkä pikkasen vapaampaa. (PL 1.20.)

Leppänen korosti tässä katkelmassa sekä omaansa että Jouni Lehtirannan, Ylistä kokeneemmän 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 mitä se oli suhteessa kävelevien pystytanssijoiden samboihin. Ylisen harjoituksissa tanssiman epävirallisen samban leimaavin piirre oli pilailu, joka kohdistui kolmeen seikkaan:

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 uskalletaan sitte heittää huulta – – ” (PL 2.41).

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.) Epäviraalisessa sambassaan Ylinen toisti vahingossa tekemänsä 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 ihmeperantamista 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 hiestä märkä, aivan paniikissa. Siis sillai et mä, hyvä etten mä niinku päästä suustani ääniä (haastatteli ja haastateltava nauravat). [- -] Jouni sanoo mul aina et jatka liikettä. Et (naurahaen), et vaikken mä mitään muut tekis ku niinku hetkuttaisn yläkroppaani niinku lattareis nyt yleensä, ni tota se auttaa, koska tuomarit kattoo sen, et aha nyt toi muija on aivan sekasin (haastattelijaa alkaa naurattaa), et se on ihan paikallaan tuol et (haastateltava ja haastatteli nauravat) et se on niinku sen näkönen et se on väärin kilpailuis mut – mut tota ni se on hirvee tunne. Ja siis just se et ku huomaa 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 *hetkuttamisella*. 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.

Samanaikaisuuden vaihtoehdot tanssiparketilla

Musiikin rytmin tunnistettavuus tanssijan liikkeistä on yksi tanssiurheilun tärkeimmistä arvostelukriteereistä.²² Rytmin tulkitseminen perustuu siihen, että tanssija yli-

²¹ Vaikka Bahtin (1995, 13) vakuuttaa, että kansanomainen nauru on universaalialia 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).

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

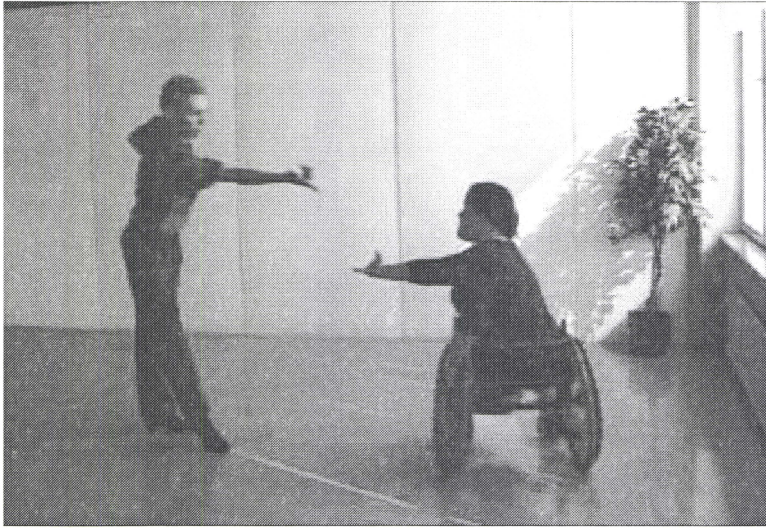
päänsä pysyy musiikin tahdissa.²³ Liikkeiden ajoittaminen musiikin iskuille on kilpatanssissa luonnollistettu sääntö. Sille vaihtoehdotset musiikin tulkitsemisen tavat sallitaan vain lavatanssikilpailuissa. Kuvasin Turun Erityisliikunnan järjestämät pyörätuolitanssikilpailut vuoden 1999 kesäkuussa Turussa (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 jäsentyivät 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 puolelentoista 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 johdatelivat 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; 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 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,

²³ Liikkeiden ajoittamista oikeille iskuille ei kävelevien pystytanssissa pidetä vielä musiikin tulkitsemisenä. Alli Talvitie ja Pentti Talvitie tarkoittavat musiikin tulkitsemisellä 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 tahdinosille. 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 päätyntä vatsalleen tanssilattian pintaan epäonnistuneen nostoyrityksen seurauksena. (Video 2: 1.)



Maija Ylinen ja Jouni Lehtiranta harjoittelemassa samba
29.8.1999 tanssiurheiluseura Boleron salilla Turussa.

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. Raison kilpailuvideota katsoessamme Ylinen kritisoi sekä samba-, cha cha cha- ja rumbakoreografioitaan siitä, että niissä oli liikaa kelaamista (MY2 1.98; 1.117; 2.12). Kelaaminen oli pyörätuolin tavanomaiseen, arkiiseen käyttämiseen assosioituvaa liikkumista. Arkisuuteen yhdistyvä kelaaminen oli siis uhka virallisen juhlan onnistumiselle, koska se saattoi tehdä sambasta banaalin. Kelaamista voi tulkita epävirallisen juhlan elementtinä virallisuuden pyrkivässä kilpailuohjelmassa; asiana, jonka ei olisi pitänyt olla koreografiassa mutta joka silti oli siellä, epätoivottavana arkisen vammaisuuden representaationa. Sellaisia käsi- liikkeitä, jotka eivät liittyneet pyörätuolin käyttämiseen, vaan olivat samoja kuin kävelvien naistanssijoiden käyttämät liikkeet, Ylinen teki tanssiessaan paikallaan tai kelatessaan vain toisella kädellä (video 1: 14; video 4: 6).

Ylisen tanssinopettaja Päivi Leppänen huomautti, että tanssilattialla ”sä et voi kela- ta 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 assosioituva ruumiin- kieli oli Leppäselä kokemattomuuden ja taitamattomuuden merkki. Se oli epäsoviva tapa tulkita kilpatanssimusiikkia tanssiurheilukilpailuissa, koska se toi tanssilattialle viitteitä sinne kuulumattomista toiminnoista. Karnevaaliteorian ja vammaistutkimuksen viitekehysessä tarkasteltuna 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 tuttuun tervehtimiseen (MY3 1.3). Vaikka Ylinen piti haastatteluissa 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 erottamisesta (Bahtin 1995, 9). Tanssiruheilukilpailujen parketti on varsin kaukana Bahtinin kuvaamasta karnevaalitorista. Tuomarit seisovat tanssilattian reunoilla tarkastelemassa 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, jossa 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. Ration kilpailuissa sointu *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 Povon* 11. iskulla. Ensimmäinen venytys sijoittui kahta iskuä myöhemmäksi kuin Lehtirannan aloitusaskeleet, kappaleen kuudennelle tahdille. (Video 1: 14). Vaikka Ylinen ei aloittanut koreografiaansa kelaten, liukumisen käsite

²⁵ Arkipäiväiseen liikkeeseen suhtaudutaan eri tanssikkulttuureissa eri tavoin. 1920- ja 1930-luvuilta lähtien muotoutuneessa modernin tanssin perinteessä jokapäiväisinä ja ihmiselle mahdollisimman luonnollisina pidettyjä liikkeitä pidetään perustana, josta koreografian liikekieli työstetään. 1960-luvulla kehkeytyneessä postmodernissa tanssissa puolestaan tanssijan arkinen liikkuminen kelpaa sellaisenaan koreografian osaksi. (Ks. Thomas 1995, 99.)

kuvaa mielestäni osuvasti Raision samban alkua. Tanssille on nimittäin vaikea määrittää täsmällistä alkamiskohtaa.

Koreografian ensimmäinen osa alkoi siten, että Lehtiranta siirtyi Ylisen vierelle, 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 kertosäkeeseen ja etenkin sen ensimmäiseen puoliskoon, jonka muodosti kolme o-tavua. Liikkeet eivät silti tapahtuneet synkroniassa kertosäkeen 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 kokoneemman 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 alistaisena tanssin osapuolena. Musiikkia ja liikettä on pystyttävä katsomaan analyysin kannalta samanarvoisia seikkoina, oli liike millainen hyvänsä.²⁷ Tällaisesta lähtökohdasta käsin niin tanssijoiden keskinäinen eritahtisuus kuin myös Ylisen ja musiikin 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 myöhästymiset edelsivät aina tanssijoiden yhdessä tekemiä kuvioita. Viiveellä tapahtuneet käsiliikkeet

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 Yemanjån 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.

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 tanssitussa sambassa siirtyivät yhteisestä kuviosta erilleen, Lehtiranta siirtyi yleensä Ylisen rinnalta tanssin keskiöön ja Ylinen siirtyi taka-alalle myötäilemään parinsa liikkeitä (video 4: 6). Kaarinassa tanssitussa sambassa oli viisi tällaista siirtymäjaksota, joista neljässä Ylinen kelasi kohti Lehtirantaa ja joista yhdessä hän kääntyi tästä poispäin. Lehtiranta tanssi paikallaan kaikissa välikkeissä. Vaikka Ylinen yhdessä välikkeessä kääntyikin Lehtirannasta poispäin, välikkeiden leimallisimman 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 välikkeissä muodostui vammaisen tanssijan erityisyyttä representoivista kelausliikkeistä. Vain yhdessä välikkeessä Ylinen kelasi silmännähdän epätahtiin. Tämä välike 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 pakkomielteellinen tanssiminen ja herättää tämän seksuaalinen kiinnostus.

Kun sambana soi naislaulajan esittämä kappale, katsoja voi kuvitella sen nais- ja miestanssijoiden muodostamien parien yhteiseksi ääneksi tai yhdistää sen vuorollaan siihen tanssijaan, jota kulloinkin keskittyy katsomaan. Jos katsominen keskittyy johonkin naistanssijaan, tämän voi kuvitella antavan näkyvän ruumiin sille äänelle, joka kaiuttimista kuuluu. Laulajan ääni ikäänkuin ruumiillistuu tanssijan liikkeissä. Jos B-osaa pysähtyi kuuntelemaan Ylisen ruumiinkielen mukaisena äänenä, epätahtisia kelausliikkeitä säestävänä lauseena ”jos minä saisin määrätä” sai kiintoisia, toisin tanssimisen mahdollisuuksiin vihjaavia sävyjä. Ensinnäkin lause kyseenalaisti Ylisen välikkeitä leimaavan seuraamisaseman 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 musi-

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

kin iskuihin. 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 ihanteille. Arkinen kelaaminen edusti tällä tavalla tulkittuna virallisuutta kohti pyrkivän 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 liikekielen erityisominaisuuksiin. Keulinta representoi kelaamisen ja liukumisen tavoin vammaisen ja ei-vammaisen tanssijan erilaisuutta tanssilattialla. Keulinta kuului Kaarinassa esitetystä sambassa kuitenkin sellaiseen kuvioon, joka synnytti vaikutelman tanssijoiden välisestä samankaltaisuudesta. Ylinen teki keulintaliikkeen vuorollaan kolmeen eri suuntaan. Lehtiranta toisti nopean eteen suuntautuvan askeleen samoihin suuntiin tanssiparinsa vierellä seisten. Samankaltaisuuden vaikutelma syntyi tanssijoiden yhtäaikaista 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 kappaleen osa vaihtuivat samanaikaisesti. Keulintaliike rinnastui 20 tahtia aikaisemmin suoritettuun toiseen kuvioon, jossa Ylinen ja Lehtiranta tekivät yhtäaikaista käännöksiä puolet hitaammassa tempossa kuin keulintakuviossa. Tässä kuviossa Ylinen ei keulintuun vaan ojensi ensin oikean ja sitten vasemman käsivartensa vartalon etupuolelle. Hänen käsiliikkeensä rinnastuivat Lehtirannan eteen ja taakse ottamiin askeliin. Lehtiranta nimesi kyseisen kohdan *mambojutuksi* (JL 2.16). Sitä edelsi kolmen tahdin mittainen välike koreografiassa, jonka aikana tanssijat siirtyivät suljetusta otteesta vieretysten. Välike alkoi kappaleen koukun muodostavan 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. Kaarinassa 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

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

Roland Barthes (1977, 179–189) on käyttänyt kitkan käsitettä kuvaamaan laulu-äänien ja laulettavan kielen välistä kosketusta. Barthesin *grain* ei tarkoita vain äänen väriä vaan ruumiin aistittavuutta musiikissa. *Grain* on rosoisuutta ja epätäydellisyyttä, 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 samanaikaisesti 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.

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 sisäلتä. 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; 104). Mielestäni sekä käsitys liikkeistä musiikille alisteisena tanssin osapuolena että vaatimus parin keskinäisestä samanaikaisuudesta ovat kuitenkin vammaisia tanssijoita

syrtiviä. Ylisen musiikillista vammaisidentiteettiä leimaavat liukumiset edustavat pyörätuolitanssin kilpatanssikulttuuriin tuomaa muutosta. Karnevaaliteoreettiseen viitekehykseen sitoutuminen mahdollistaa liikkeen ja musiikin välisen kitkan arvostamisen ja kilpatanssin katsomisen toisin.

Yhteenvedo 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 sarjoina tapahtuneet kelausliikkeet liukuivat suhteessa kaksijakoiseen tahtilajiin. Samalla ne rinnastuivat kertosaheen 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 ulkomuodostaan 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 harjoi-

tuksissa – tanssiparin ilkkurinen mutta hyväntahtoinen ärsyttäminen. Sambamusiikki 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. Karnevaaliteorian 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. Karnevaaliteoreettinen 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 Lehtirannan 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 herkkyys 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*. (Suom. 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. Ss. 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*, toim. 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? – teksti, yleisöt ja populaarikulttuurintutkijat. *Bahtin-boo-mi!*, 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, ss. 1–16.
- Moisala, Pirkko 2000. Sukupuolen esittyminen tanssiravintolassa – reflektiova raportti monikulttuurisesta kenttätutkimuksesta. *Etnomusikologian vuosikirja* 12, toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 65–75.
- Negus, Keith 1996. *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Parker, Andrew & Sedgwick, Eve Kosofsky (toim.) 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 (toim.) 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)*, ss. 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, ss. 525–533.
- Sirén, Merja 1998. *Ruumiillisuudesta amatöörikilpatanssissa*. Sivuaineen tutkielma. Tampereen yliopisto, sosiaalipsykologia. Painamaton.
- Tannock, Stuart 1995. Nostalgia Critique. *Cultural Studies* 3, ss. 453–464.
- Talvitie, Alli & Talvitie, Pentti 1994. *Tanssiurheilun rytmikka*. 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 Boï 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 Boï 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 Väättäin. Nauhat tekijän hallussa.
- MY2 Maija Ylinen 31.5.1999. Haastattelijana Hanna Väättäin. Nauhat tekijän hallussa.
- MY3 Maija Ylinen 21.9.1999. Haastattelijana Hanna Väättäin. 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 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.

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 Boï Bumba. Rendezvous Entertainment 1996. RCA 0036341.