

**Jaana Arvisto, Ritva Lehtiö ja Hanna Väättäinen**

## **ONKO TIMPPA KYYDISSÄ?**

### **Vammaiskulttuurinen näkökulma taidetanssiteoksen saavutettavuuteen**

Tanssilattiolla viisi naista on ryhmittynyt rinkiin ja yksi heistä on lähettänyt liikeimpulssin matkaan. Impulssi kulkee ja muuntautuu kulkiessaan tanssijalta tanssijalle. Katsomossa mies nousee seisomaan. Hänen sormensa liikkuvat pistekirjoitusliuskoilta. Miehen esittäessä runoan liikeimpulssi etenee ringissä. Mies sanoo: "Oleellisinta meissä vammaisissa on se, että me voimme odottaa." Naiset keskeyttävät äkkiä liikkeiden antamisen ja vastaanottamisen. He kääntyvät mieheen päin ja jäävät hämmästyneinä tuijottamaan tätä. Naisista kolme on käveleviä ja kaksi tanssii sähköpyörätuolia käyttäen. Mies jatkaa: "On selvää, että matkojen yhdistely tulee." Hän istuu. Naiset jatkavat miehen tuijottamista. Hiljaisuus muuttuu käsin kosketeltavaksi. Se alkaa tuntua sietämättömältä. (Liite 1, kohtaukset 11 ja 12.)

Olemme olleet vuoden 2004 syksyllä ja vuoden 2005 kesällä mukana tekemässä turkulaisen Taika-tanssi-ryhmän ensimmäistä teosta, *Kimppakyytiä*.<sup>1</sup> Teos käsittelee matkustamista, liikkumisen vapautta ja ihmisen mahdollisuuksia valita, kenen kanssa kulkea. Taika-tanssi on eri tavoin liikkuvien naisten tanssiryhmä, joka kuuluu vammaisten ihmisoikeusjärjestö Kynnys ry:n taidetoimintaan. Kun tanssiryhmä alkoi suunnitella teosta keväällä 2004 yhteistyössä Kynnyksen Turussa toimivan kirjoittajaryhmän kanssa, kunnalliset kuljetuspalvelut olivat ajankohtainen keskustelunaihe suomalaisissa vammaisjärjestöissä.

Tulkintamme *Kimppakyydistä* asettuu osaksi vammaisuuden emansipatorista paradigmaa, joka painottaa vammaisten ihmisten mahdollisuutta vaikuttaa heitä itseään koskevaan tutkimukseen (Barnes & Mercer 1997; Oliver 1997; Priestley 1997).<sup>2</sup> Olemme eri tavoin vammaisia naisia, joita yhdistää kiinnostus sekä ruohonjuuritason vammaispoliittiseen järjestötoimintaan että vammaistutkimuksen teorioihin ja metodeihin. Aloitimme artikkelin hahmottelemisen sähköpostitse ja jatkoimme tutkimustyötä yhdeksässä tapaamisessa. Kirjoitimme toisillemme muistojamme ja tulkintojamme *Kimppakyyti*-teoksen esityksestä 13.11.2004 ja keskustelimme näistä tulkinnoista sekä sähköpostitse että kasvokkain. Artikkelissa esiintyvissä dialogeissa esitämme omia tulkintojamme ja kokemuksiamme minä-muodossa. Vastaavanlaisia dialogeja käymällä muodostimme myös yhteisiä tulkintojamme, jotka esitämme artikkelissa me-

muodossa.<sup>3</sup> Muistot olivat *Kimppakyydin* analyysin ensimmäinen vaihe, vaikka esitykseen osallistuneina tanssijoina ja kirjoittajina olimme tietysti muodostaneet teoksesta useita tulkintoja jo sen tekovaiheessa. Esityksestä kirjoittamiemme muistojen lisäksi tutkimusaineistoomme kuuluu kaksi haastattelua,<sup>4</sup> esityksessä kuvattu videonauha ja havaintoja Taika-tanssin toiminnasta. Näihin havaintoihin kuuluvat myös muistiinpanot tilanteesta, jossa ryhmä kokoontui katsomaan esitysvideota.

Emansipatorisen vammaistutkimuksen mukaisesti metodimme on reflektiivinen ja itsekriittinen. Tarkastelemme positioitamme *Kimppakyydin* tekijöinä suhteessa teoksen muihin tekijöihin ja katsojiin. Itsekriittisyys on *Kimppakyydin* analyysin kohdalla paikallaan, koska tutkimuksen on tarkoitus sekä tukea tanssiryhmän työskentelyä että parantaa tanssitaiteen saavutettavuutta: poistaa esteitä vammaisten harjoittaman tanssin tieltä. Lähtökohtana on tarkastella *Kimppakyytiä* vammaisten henkilöiden luomana omana taiteena ja kulttuurina. Vaikka *Kimppakyydin* tekijöinä oli monella eri tavalla vammaisia naisia ja miehiä, teos ei kuitenkaan täyttänyt saavutettavuuden kriteereitä niin hyvin kuin se olisi voinut ne täyttää. Keskitymme kuvaamaan analyytisesti *Kimppakyyti*-esityksen kolmea kohtausta: artikkelin alussa kuvatun kohtauksen vaihtumista toiseksi, esityksen kolmea ensimmäistä kohtausta ja esityksen lopettavaa kohtausta. (Liite 1.)

Esitystutkimuksen piirissä on jonkin verran analysoitu teatteria ja performanssitaiteita vammaistutkimuksen näkökulmasta (Sandahl 1999, 2003 ja 2004; Strickling 2002; Fox & Lipkin 2002). *Kimppakyydillä* tuntuukin tämän tutkimuskirjallisuuden perusteella olevan paljon yhteistä materialistisen esitysparadigman piiriin kuuluvan vammaisteatterin kanssa. Materialististen teorioiden viitekehyyksessä toimiva vammaisteatteri ei tyydy vain stereotyyppisten representaatioiden haastamiseen vaan pyrkii muotoilemaan vammaisten ihmisten ruumiillisille kokemuksille perustuvaa *vammaisestetiikkaa*: yhdistämään taiteen ja vammaispoliittisen aktivismin (Fox & Lipkin 2002: 80–85). Paradigman piirissä tuotetut teokset ovat usein vammaisten ja ei-vammaisten yhteistyön tuloksia. Niille on kuitenkin tunnusomaista se, että vammaiset ihmiset esittävät vammaisia ihmisiä. Valtakulttuurin piirissä on tavallisempaa, että ei-vammaiset esittävät vammaisia ja että vammaisuutta käytetään metaforana. (Ks. Strickling 2002: 148; Fox & Lipkin 2002.) Vammaisestetiikkaa noudattavan tanssitaiteen keskeisin piirre on vammaisen ruumiin läsnäolo tanssilattialla.

Mielenkiintomme kohdistuu tapaan, jolla tekijöiden ruumiilliset ominaisuudet ja vammaiskulttuurinen tausta vaikuttivat toisaalta yleisön ja tanssijoiden ja toisaalta liikkeen, tekstin ja musiikin välisten suhteiden muotoutumiseen *Kimppakyydin* esityksessä 13.11.2004. Taika-tanssin teoksen nimi, *Kimppakyyti*, inspiroi meitä hahmottamaan teoksessa rakentuneissa vuorovaikutussuhteissa hetkiä, joita kutsumme *kimpoiksi*. Viittaamme kimpan käsitteellä tuokioihin, joissa yleisön, esiintyjän ja ohjaajan (tai liikkeen, musiikin ja tekstin) välinen suhde muodostui vammaisesteettiseksi. Kimppojen muodostumisen hetket olivat luonteeltaan sattumanvaraisia yhteenliittymisen ja

liittoutumisen hetkiä, joissa vammaisestetiikkaa tulkintamme mukaan muotoutui.

Kiinnitämme huomiota esityksessä tapahtuneisiin virheisiin. Kysymme miten niitä voi tulkita vammaisestetiikan muodostumisen hetkinä kimpan käsitteen avulla. Kiinnostuksemme virheisiin kumpuaa ristiriidasta, joka kuuluu liikeimprovisaation harjoittamiseen ja siten myös Taika-tanssin toimintaan. Liikeimprovisaation ideologiaan kuuluu se, että kukaan ei voi liikeimprovisaatiota harjoittaessaan tanssia väärin. Improvisoidessa ei voi tehdä virheitä. Opettajat käyttävät tätä ajatusta rohkaistakseen sekä uusia että vanhoja tanssijoita etsimään omaa liikekieltään improvisaatiotunneilla. Katsoessaan *Kimppakyydin* esityksessä kuvattua videonauhaa 17.11.2004 ryhmä kuitenkin reagoi tavalla, joka antoi olettaa, että improvisaatiota hyväksikäyttäen rakennetussa tanssiteoksessa saattoi sittenkin tapahtua virheitä.

Virheiden tulkitseminen vammaisestetiikan muotoutumisen hetkinä on perusteltua, koska tuossa luennassa kyseenalaistuu virheettömän tanssimisen ihanne, johon kuuluu elimellisesti ajatus virheettömästi toimivasta ruumiista.<sup>5</sup> Etnomusikologi Alex Lubet (2004) kyseenalaistaa virheettömän soittamisen ihanteen länsimaisessa taidemusiikissa analysoimalla yhdessä soittamista vammaisuuden näkökulmasta. Hän ihmettelee näkövammaisten muusikoiden puuttumista orkestereista huomauttaen, ettei yhdessä soittamisen kyky ole riippuvainen muusikon kyvystä nähdä orkesterinjohtajan liikkeitä. Teknisen täydellisuuden tavoittelun, yhtäaikaisuuden ja virheettömyyden ihanoinnin voi kriittisen vammaistutkimuksen lisäksi problematisoida myös käytännön tasolla, epätarkkuuksia sisältävää tanssitaidetta tekemällä. Virheiden tulkinta vammaisestetiikan muotoutumisen hetkinä erottaa analyysimme Chris Anne Stricklingin (2002) tavasta tulkita vammaisteatteria edustavan *Actual Lives: Cripples in the House*-näytelmää, jossa hän kertoo olleensa mukana fasilitoimassa näytelmän kirjoitusprosessia. Stricklingin tulkinnassa näytelmän toteutuksessa tapahtuneet virheet jäivät virheiksi. (Ks. Strickling 2002: 158–160).

Vammojen huomioiminen analyysissa ei tarkoita sitä, että haluaisimme supistaa *Kimppakyydin* teossa mukana olleet miehet ja naiset heitä määrittäviksi ruumiillisiksi ominaisuuksiksi. Tanssissa ruumis on esittäjänsä, mutta näkyvyydessään ja läsnäolossaan se luo monitasoista kerroksellisuutta. Haluamme vain nostaa tulkinnan keskiöön ruumiillisia ominaisuuksia, joita länsimaisen taidetanssin piirissä on totuttu pitämään epätoivottavina mutta joista me olemme vammaiskulttuurin edustajina tottuneet tuntemaan ylpeyttä. *Kimppakyydin* saavutettavuuden ja vammaisestetiikan synnyttämisen kannalta ratkaisevaa oli se, miten esiintyjäryhmä kykeni käyttämään improvisaatiossa hyväkseen (tai edes kunnioittamaan) kunkin esiintyjän erityisyyttä vammaisena ihmisenä.

*Kimppakyydin* tekijöinä esityksellisenä vaikuttimenamme oli sosiaalisen sitoutumisen esteettinen perinne, sillä halusimme ottaa kantaa vammaisten liikkumisvapauden puolesta.<sup>6</sup> Tähän antoi mahdollisuuden Runoviikon teema, joka oli vuoden 2004 syksyllä ”liike”. Kun suunnittelimme *Kimppakyytiä* Kynnyksen kirjoittajapiirissä,

meitä kiinnosti tutkia liikettä monella eri tasolla ja tuoda esiin se, kuinka liike voi tarkoittaa sekä poliittista liikettä että ruumiin liikettä. Äänen antamisessa, ottamisessa ja saamisessa oli kyse vammaisten ja ei-vammaisten välisten valtasuhteiden näkyväksi tekemisestä ja neuvottelusta. Tehdas-teatterilla yleisö koostui suurimmaksi osaksi ei-vammaisista taiteen opiskelijoista ja ammattilaisista. Myös muut illan aikana esiintyneet taiteilijat olivat ei-vammaisia. *Kimppakyydissä* vammaisia esiintyjä oli enemmän kuin ei-vammaisia.

Ryhtyessämme tutkimaan *Kimppakyytiä* uteliaisuutemme kohdistui niihin kohtiin, joissa aistimme naurua. Huumori ja nauru ovat kiinnostaneet vammaisuuden tutkijoita strategioina, jotka ylittävät erilaisten kulttuuristen ryhmien välisiä kuluja (Albrecht 1999; Shakespeare 1999; Stronach & Allan 1999). Naurua tutkimalla halusimme kytkeä *Kimppakyydin* narriperinteeseen (Bahtin 1995; Korhonen 1997), joka on vammaisten ihmisten esityksellistä perinnettä. Nykypäivän vammaishuumorin ja keskiajan ja renessanssin narriperinteen välillä on yhteyksiä, joista vähäpätöisin ei ole angloamerikkalainen *freak show*, kummajaisina pidettyjen ihmisten julkinen näytteillepano (ks. Thomson 1996). Tämä perinne jatkui 1950-luvulle asti, ja siitä ovat nykypäivän vammaiset esiintyjät ammentaneet aineksia omaan työskentelyynsä.<sup>7</sup> Analysoimme vammaisestetiikan muotoutumisen hetkistä esiin *viisaan narrin hiljais-ta naurua*, joka ei kohdistu vain vammaisten ihmisten syrjintään vaan myös siihen, kuinka korkean ja matalan välistä eroa tehdään tanssitaiteessa.<sup>8</sup> Tanssiesitys sitoi eri tavoin vammaisia ihmisiä toimintaan yhteisestä ideologisesta näkökulmasta, liikkumisen esteiden esiintuomisesta, mikä valotti itsenäistä elämää kahlitsevia kulttuurisia arvoja. Poliittisena strategiana tämä on pidemmälle vietyä itsenäistymistaistelua (vrt. Shakespeare 1999: 51).

ARVISTO: Tietoinen valinta oli myös viedä esitys Tehdas-teatterille, foorumille, missä on pääsääntöisesti nähty vain ei-vammaisia esiintyjä. Tulimme konkreettisesti marginaalista, Ruusukorttelin liikuntatilasta, taiteen tekemisen keskiöön.

VÄÄTÄINEN: Toisaalta myös Tehdas-teatteri on marginaalinen foorumi. Siellä tehdään pienellä budjetilla kokeellisia esityksiä. Eikö taiteen tekemisen keskiö sijaitse pikemminkin Suomen Kansallisoopperassa Helsingissä kuin Tehdas-teatterilla Turussa?

LEHTIÖ: Sisältä ulos lähteminen määrittää tässä nimenomaan vammaisia kulttuurintekijöinä. Tähän jakoon perustavat vaihtoehdonsa mm. Fox ja Lipkin (2002: 80). He kysyvät kuuluvatko vammaisteatterin piiriin kaikki vammaiset näytelmäkirjailijat, kanonisen teatterin vammaiskuvat, pitkän perinteen omaavat esitykset, joiden tuottajina ovat vammaisleiman kyseenalaistavat yhteisöt (esimerkiksi Kuurojen teatteri) tai taide, jolla on pääasiassa terapeuttisia tai katartisia tavoitteita.

Analyysissamme huolestuimme siitä, miten olimme teoksen suunnitteluvaiheessa mieltäneet yleisön. Aiemmassa runotilaisuudessa, jossa kirjoittajat lausuiivat mm. tanssinäytökseen valittuja tekstejään, esitykset tulkittiin viittomakielellä. Tanssinäy-

töksen halusimme naurun kautta tehdä helpommin vastaanotettavaksi nimenomaan ei-vammaisille katsojille. Sysäyksenä analyysillemme toimi juuri tämä havainto. Oletuksemme ei-vammaisen yleisön tarpeista, odotuksista ja vastaanottokyvystä oli muodostunut tekoprosessin aikana tärkeämmäksi ohjaavaksi tekijäksi kuin esimerkiksi kysymys siitä, tulisiko teoksemme välittymään kuuroista, sokeista tai kuurosokeista ihmisistä muodostuvalle yleisölle. Sen sijaan kannoimme huolta liikuntaesteisten, erityisesti pyörätuolia käyttävien katsojien pääsystä esitystilaan. Esteelliset tilat ovatkin olleet eräs syy siihen, miksi vammaiskulttuuriset esitykset ovat jääneet sivuun. Tehdas-teatterilla jouduimme selvittämään ja keksimään ratkaisuja siihen, miten katsojien lisäksi myös pyörätuolia käyttävät tanssijat pääsivät mahdollisimman esteettömästi paikalle.

Kutsumme analyysiamme *kulttuuriseksi vammaistutkimukseksi*.<sup>9</sup> Tarkoitamme tällä vammaisuuden näkökulmasta tehtyä kulttuurintutkimusta, joka voi kohdistua mihin hyvänsä kulttuuriin murtaen samalla korkean ja matalan välisiä rajoja.<sup>10</sup> Vammaiskulttuuri on siis vain yksi mahdollinen kulttuurisen vammaistutkimuksen kohde. Artikkelimme otsikossa esiintyvällä vammaiskulttuurisella näkökulmalla tarkoitamme sellaista analyysitapaa, joka ammentaa vammaistutkimuksen teorioista ja metodeista ja vammaiskulttuurien eli vammaisten ihmisten omien kulttuurien tuntemuksesta. Ymmärrämme *Kimppakyyti*-teoksen sellaiseksi vammaiskulttuuriseksi toiminnaksi, jonka status on vähemmistökuulttuurinen, joka käsittelee vammaisena elämisen kokemuksia ja on luonteeltaan kantaaottavaa. Vammaiskulttuurien piiriin kuuluu vammaisuuden kokemuksia käsittelevää taidetta eli vammaistaidetta, jota näemme *Kimppakyydin* edustavan.<sup>11</sup>

## Kärsimätöntä odottamista

Odottamisen teeman variaatiot läpäisevät *Kimppakyydin*. Ensimmäisessä kohtauksessa tanssijat esittivät taksikyytiä odottavia ihmisiä. Kaksi esiintyjää istui kohtauksen ajan yleisön joukossa odottamassa omaa esiintymisvuoroaan. Toinen heistä oli pyörätuolilla liikkuva nainen, joka siirtyi myöhemmin näyttämölle. Toinen oli sokea mies, joka nousi seisomaan yleisön joukosta teoksen loppuvaiheilla. Artikkelin alussa kuvatun kohtauksen jännite rakentui katseen ja odottamisen varaan. Naiset tuijottivat eteensä ja odottivat musiikin alkamista.

Teoksen harjoittelu- eli tekoprosessin aikana tanssijat puhuivat siitä, kuinka teoksessa oli sekä *pakotettuja* että *vapaaehtoisia kimppoja*. Toinen kohtaaminen kuvasi pakotettua kimppaa, yhteiseen taksikyytiin ahtautumista ilman mahdollisuutta valita matkakumppaneita tai odotusajan pituutta. Teoksen loppupuolelle sijoittuvassa kolmannessatoista kohtauksessa taas muotoutui vapaaehtoisia kimppoja, improvisoituja yhdessä tekemisen hetkiä.

Artikkelin alussa kuvattu kohtaaminen yleisön kokemaan samankaltaista piinaavaa odottamista, joka liittyy oman vuoron odottamiseen. Tämä kuuluu nyky-Suomessa monien vammaisten ihmisten jokapäiväiseen elämään. Musiikin oli tarkoitus laukaista tilanne ja antaa yleisön kokea helpotusta: vapauttaa tanssijat ja yleisö tuijottamisesta, paikallaan olosta ja odottamisesta. Tanssijoiden oli tarkoitus ruveta liikkumaan musiikin alkaessa. Tuijotuskohtauksessa on merkillepantavaa, että kaksi tanssijaa liikkui kuitenkin jo ennen kuin musiikki alkoi soida. Pohdimme seuraavassa sitä, mitä mieslausujan sokeus, yhden naistanssijan heikkonäköisyys ja toisen naistanssijan cp-vammaisuus tekivät odottamiselle ja tuijottamiselle artikkelin alussa kuvatussa kohtauksessa. Olemme kiinnostuneita siitä, millaisia kimppoja kohtauksessa syntyi, kun näkö- ja liikuntavammaisuus toimivat musiikin odottamisen ja tuijottamisen tulkintakehyksinä.

Rosemarie Garland Thomsonin (2000: 335) mukaan tuijottamisen dynamiikka on vammaiskielteisessä yhteiskunnassa sellainen, että ei-vammaiset ihmiset tuijottavat vammaisia ihmisiä. Tuijotusta säestää tuijottajan halu kuulla vammautumista koskeva kertomus. Thomson kutsuu tuijotusta ulossuljennan rituaaliseksi esitykseksi. Kun tanssijat *Kimppakyydyissä* pysähtyivät tuijottamaan yleisöön päin, he panivat yleisön hetkeksi kokemaan tuijotetuksi tulemisen piinan. Samalla he kuitenkin paradoksaalisesti kutsuivat yleisöä tuijottamaan itseään. Koreografia ohjasi yleisössä istuvien katseet kohdistumaan yhteen kohtaan tanssilattialla: tanssijoiden tapaan *tuijottaa takaisin*. Odottaminen tiivistyi molemminpuoliseksi tuijottamiseksi, jota tulkitsemme samoin kuin Thomson tulkitsee vammaisen performanssitaiteilija Mary Duffyn tapaa asettua katsottavaksi: tuijottamisen dynamiikan manipuloinniksi ja hyväksi käyttämiseksi vammaiskulttuurisesta näkökulmasta. Takaisin tuijottaminen teki näkyväksi kulttuurisen käytännön, joka oli kaikille tuttu, mutta jota ei seurannutkaan vammautumista koskeva kertomus – vaan musiikin alkaminen. Kohtauksen loppu ja sen vaihtuminen toiseen tarjosi täten yhden mallin siitä, kuinka tuijotuskin voi johtaa johonkin uuteen.

Ryhmän ainoa näkövammaisen naistanssija kertoi, että heikkonäköisyydestä oli etua esitystilanteessa. Hänen mukaansa se, ettei voinut nähdä yleisöä, teki esiintymistilanteesta vähemmän pelottavan. Pimenteröön jäävä yleisö, josta ei kuulunut ääniä, ei ollut samalla tavalla läsnä hänelle kuin niille, jotka saattoivat tavoittaa yleisössä istuvien katseita. Juuri tämän tanssijan liikkuminen tuijotuskohtauksessa rikkoi naisten tuijotuksen yhtenäisyyden. Hän vaihtoi painoa vasemmalta jalalta oikealle jalalle, vaikka ohjaaja oli kehottanut tanssijoita tuijottamaan miestä niin liikkumattomina kuin mahdollista. Kyseinen tanssija ei nähnyt mitään me muut naiset tuijotimme. Hän ei erottanut tuijotuksen kohdetta, yleisön joukosta seisomaan nousutta miestä, mutta tuijotti silti samaan suuntaan kuin muut. Ääntä kohti kääntyessään hänen voi tulkita esittäneen kohtauksessa tarkasti näkevää tanssijaa. Tämä on ristiriidassa sen kanssa että aivan odottamiskohtauksen alussa hän varjosti kädellä silmiään ikään kuin olisi

halunnut tarkentaa katsettaan. Jälkimmäisen voi tulkita hetkenä, jossa tanssija teki vammaansa näkyväksi katsojille ja käytti siis huonoa näköä improvisaation tekoon. Asennon vaihdoksesta voi sen sijaan aistia kärsimättömyyttä. Liikahduksesta välittyvä tunne siitä, ettei paikallaan pysyttelemisen ole ollut tälle tanssijalle juuri tässä tilanteessa mielekäästä. (Miksi tuijottaa jotain, mitä ei todellisuudessa erota?)

Toinen tuijottamisen yhtenäisyyttä rikkova elementti oli cp-vammaisen naisen liikahdus. Hän ojensi kättään ja kallistui näkövammaista naista kohti tämän liikahdaessa. Nämä liikahdukset yhdistivät ja lähensivät naisia toisiinsa tanssilattialla. CP-vammaiselle tanssijalle täysi liikkumattomuus oli mahdotonta. Vaikka ennalta sovittu periaate, oman vuoron hiljainen odottaminen, olikin tanssijalla selkeänä mielessä, hänen ruumiinsa ei tästä periaatteesta piitannut. Ruumiin sisällä oleva liike purkautui näkyville tahattomasti. Näkövammaisen esiintyjän liikahdus tarjosi tulkintamme mukaan cp-vammaiselle tanssijalle väylän ulos ennakkosopimuksesta, johon kumpikaan tanssija ei kyennyt vastaamaan. On kiinnostavaa huomata, että tuijottamishetken alku oli niin ikään asteittainen. Ilman apuvälineitä liikkuva ei-vammaisen tanssija ja CP-vammaisen tanssija kääntyivät tuijottamisasentoon hiukan muita myöhemmin. Ei-vammaisen tanssija harmitteli myöhästymistään katsoessamme esitystä videonauhalla. Aivan kuin tilanteessa olisi hänen kokemuksensa mukaan tapahtunut virhe.

Naisten välille rakentui tuijottamisen alussa ja lopussa tulkintamme mukaan kaksi vammaiskulttuurista kimppaa. Tulkitsessamme tanssijoiden tekoja (sekä myöhästyneitä että liian aikaisin tapahtuneita liikahduksia) vammaiskulttuurisina kimppoina muistutamme, että tilanteita voisi halutessaan tulkita myös pelkinä virheinä ja ohjeiden noudattamatta jättämisenä. Paikallaan pysyminen hän oli kohtauksessa käytetty keino, jonka tehon ohjaaja ymmärsi tanssin ja teatterin tekemisen parissa hankkimansa kokemuksen perusteella.

Liikahdukset enteilivät tilanteen laukeamista (ja siten helpotuksen) tunteen tuloa jo ennen musiikin alkamista. Vaikka mies sanoi runossaan, että oleellisinta meissä vammaisissa on se että me voimme odottaa, naisten liikahdukset viestivät, että vammaisten ihmisten odottamaan paneminen on mahdoton ajatus. Miehen lause oli ironinen ilmaisten valtakulttuurisen näkökulman vammaisuuteen. Mutta naisten liikahdukset puolestaan viestivät, etteivät kaikki pysty odottamaan eivätkä edes halua odottaa samalla tavalla. Odottamista rikkova, liikahdusten muodostama kimppa, oli laadultaan kärsimätön ja miehen ironiaa kritisoiva. Tämä kimppa syntyi naisten yhtenäisyyden rakoilusta.

Heikkonäköinen tanssija, jonka maltti ei ollut riittänyt paikallaan olemiseen, sai ohjaajalta leikkimielisen huomautuksen asiasta esityksen jälkeen. Piinaavuuden tunteen yksi tärkeä rakennusainehan kohtauksessa oli nimenomaan tanssijoiden liikkumattomuus. Liikahdusten ansiosta musiikin odottamisen jännite purkautui siis osittain jo ennen kuin musiikki<sup>12</sup> alkoi soida. Yleisö ryhtyi taputtamaan musiikin sykkeen tahdissa. Ne tanssijat, jotka odottivat sopimuksen mukaisesti paikoilleen

jähmettyneinä, antoivat jännityksen laukaisemisen kokonaan äänitarkkailijan käsiin. Kahden naisen liikahdukset lievensivät hetkeen ladattua piinaavuutta ilman että kohta-  
us olisi kokonaan menettänyt tehonsa. Liikahdukset tekivät nimittäin näkyväksi erään  
liikeimprovisaatioon keskeisesti kuuluvan ajatuksen. Liikeimprovisaatiossa paikallaan  
olo ei tarkoita samaa kuin liikkumattomuus. Tanssijat pyrkivät liikeimprovisaatiotun-  
neilla tiedostamaan sitä kehon sisällä olevaa liikettä, joka kuuluu liikkumattomuuteen.  
Sisäinen liike purkautui nyt yllättäen esiin.

VÄÄTÄINEN: Kun yleisö alkoi taputtaa tunsin, että se oli hyväksynyt meidän esi-  
tyksemme. Meidän oli tarkoitus tässä kohtauksessa mennä mukaan musiikin iloiseen  
tunnelmaan. Kukaan ei tanssinut musiikin tunnelman vastaisesti tai alleviivannut liike-  
keen itsenäisyyttä musiikista. Näitäkin taitoja olimme tanssitunneilla koettaneet oppia.  
Tanssijoiden välille syntyi lyhyitä yhdessä tekemisen hetkiä, vapaaehtoisia kimppoja.  
Pyöräitin lantiotani paikallani seisten ja lähdin sitten ryntäilemään sinne tänne. Minulla  
oli kiire paikasta toiseen. En malttanut pysähtyä.

LEHTIÖ: Hannan säntäilyssä näin yhteisyyden ja sooloilun rajankäyntiä. Hän toi mieleen  
ni hulluttelevat narrit, jotka ovat hetken lähellä ja samassa jo kaukana, kääntävät asioita  
oikein ja nurin. Yksilöllisyyden hyväksyminen, tanssin sooloiluelementit, liittyvät vam-  
maishuumorin lähtökohtiin, erilaisuuden ylittämiseen. Toisaalta sitten Hannan tanssissa  
ryhmän yhteisyyttä tähdentävät hetket tulkitsevat nähdäkseni sitä, että esiintyjäryhmä on  
kyennyt ohjaamaan naurun kohdetta. Vapauttava musiikki yhdistää tanssijoiden ja yleisön  
reaktiot. Tämä on rajankäyntiä toiseuden yli, vähemmistön ja valtaväestön tasolla. (Vrt.  
Shakespeare 1999: 50; Albrecht 1999: 70.)

VÄÄTÄINEN: Olen usein huomannut, että minun tanssini herättää naurua joko opet-  
tajassa tai muissa tanssijoissa, kun esitämme harjoitteita toisillemme tanssitunneilla.  
*Kimppakyydin* ohjaaja Sanni Sihvola kertoikin haastattelussa minun marssittaneen  
tanssilattialle narrihahmoja, jotka uskalsivat tuijottaa ihmetellen sitä, mitä muut tanssijat  
tekivät. Hän kuvasi narrihahmojani välittäjärooleiksi. Narri ihmettelee muita tanssijoita  
tavalla, jolla yleisökin haluaisi vammaisia tanssijoita ihmetellä (ellei tätä ihmettelyä  
pidettäisi sopimattomana). Hän sallii tyrmistyneen katseen. Tulkintani mukaan narra-  
roolini saattaa liittyä siihen, että toimin ryhmässä ristiriitojen esiintuojana ja välittäjänä.  
Haluan tuottaa hyvää mieltä ja sopua tanssin kautta. Esittäessäni ääneen kysymyksiä  
tanssitunneilla osallistavaa tutkimusta tekevän etnografin asemasta käsin tunnen olevani  
kyseenalaistaja, yhtenäisyyden tunteen rikkoja.

ARVISTO: Tuijotuskohtauksen aikana olin ärtynyt kun huomasin, että kaikki tanssijat  
eivät olleet ohjaajan toiveen mukaisesti paikoillaan vaan liikkuivat. Minusta he rikkoivat  
yhteisiä sääntöjä. Vasta analysointivaiheessa ymmärsin, kuinka ristiriitaista on vaatia  
vammaisilta liikkumattomuutta ja odottamista. Sen sijaan, että olin ärtynyt, olisin voinut  
ottaa impulsseja naisten liikkeistä. Lähteä mukaan liikkeeseen. Itse asiassa me kaikki  
olisimme voineet tehdä niin ja muodostaa improvisoidun kimpan ohjaajan näkemyksen  
vastaisesti. Loppumusiikki oli iloista ja vei vapautuneesti tanssijan ja yleisön mukaansa.  
En usko, että yleisö olisi ymmärtänyt, jos olisimme tanssineet *tarkoituksella* musiikin  
vastaisesti. Yleisöllä ei luullakseni olisi ollut tarpeeksi tietoa ja kokemusta vammaisten  
tanssijoiden liikekielestä. Se olisi luullut, ettemme *pysty* tanssimaan musiikin mukai-  
sesti.



Tanssijoiden lähtiessä liikkumaan yleisökin sai tilaisuuden liikkua. Katsojat eivät kuitenkaan lähteneet tanssilattialle tai vaihtaneet toistensa kanssa istumapaikkoja. Heidän liikkeensä rajoittui käsiin. *Kimppakyyti*-esityksen videotallenteelta voimme nähdä kuinka innokkaasti runonsa hetki sitten esittänyt sokea mies ryhtyi taputtamaan musiikin alettua soida. Hän hädin tuskin pysyi tuolilla lyödessään käsiään niin voimakkaasti yhteen. Musiikin alkaminen merkitsi mahdollisuutta muodostaa kontakti tanssilattian tapahtumiin kuulo- ja liikeaistin kautta. Kun mies oli ollut tanssiryhmän harjoituksissa mukana seuraamassa teoksen valmistumista ja auttamassa laitteiden kanssa, hän kertoi, että hänestä oli tuntunut samalta kuin koulun liikuntatunneilla. Hän oli kokenut olevansa ulkopuolinen, koska ei saanut mitään kontaktia siihen, mitä tanssilattialla tapahtui.

Vaikka musiikin alkamista edeltävä kohtaaminen oli rakennettu tuijotuksen varaan, runoan lukenut mies ei esityksessä eikä *Kimppakyydin* harjoituksissa saanut tietää edes sitä, miltä naisten tuijotus näytti, koska kukaan ei ollut hänelle kuvailemassa tilanteita. Tuijotus oli *Kimppakyydissä* vain näkeviä katsojia varten, ei sokeita eikä heikkonäköisiä. Mies vieläpä nousi seisomaan yleisön joukosta aivan kuin olisi nähnyt tanssijoiden toisilleen lähettämät liikeimpulssit. Näkymätön sokeus muuttui kuitenkin näkyväksi miehen sormien alkaessa lukea pistekirjoitettua runoa. Yleisö saattoi havaita sormien liikkeen ennen kuin se kuuli miehen äänen. Vaikka mies kääntyikin lausuaan yleisöön päin, katse osoittautui äkkiä riittämättömäksi vuorovaikutuksen tavaksi yleisön ja esiintyjän välillä. Vammaisteatteria tutkiva Carrie Sandahl (2004) kertoo, että sokean Lynn Manningin omaelämäkerrallisen *Weights*-näytelmän eräässä esityksessä yleisö teki itseään kuuluvaksi esiintyjälle. Se keksi äänellisiä vastineita niille visuaalisille vihjeille, joilla teatteriyleisö yleensä ilmaisee esiintyjälle arvostuksensa. Keskittynyt katse, pään nyökäyttely tai hymyileminen eivät riitä palautteeksi, jos esiintyjä on sokea. Tehdas-teatterin yleisö pysyi hiljaisena, vaikka se olisi voinut äännellä esimerkiksi paheksuvasti, hyväksyvästi, innostuneesti tai kyllästyneesti. Teatteriyleisö voi oppia uudestaan äänekkääksi, sillä oppihan se viime vuosituhaten lopussa olemaan hiljaa.

Tanssin ja tekstin vuorovaikutuksen suhteen on huomionarvoista, ettei miestä ollut *Kimppakyydin* tekoprosessin aikana kutsuttu eikä houkuteltu tanssilattialle, vaikka tanssijoiden keskelle meneminen olisi epäilemättä antanut *Kimppakyydin* ainoalle sokealle tekijälle jonkinlaisen käsityksen liikeimprovisaation luonteesta. Taika-tanssi oli ennen *Kimppakyydin* tekoprosessia profiloitunut eri tavoin liikkuvien naisten tanssiryhmäksi eikä se siis *Kimppakyytiä* tehdessään pystynyt olemaan edes tilapäisesti jotain muuta. Tanssijat antoivat *Kimppakyydissä* miehen lausumien sanojen vaikuttaa liikkeisiinsä. Mies ei kuitenkaan halunnut antaa tanssijoiden vaikuttaa runoonsa ryhmän ryhtyessä työstämään *Kimppakyydin* toista esitystä vuonna 2005. Hän ei myöskään syksyllä 2004 vaatinut missään vaiheessa tanssiryhmää ottamaan huomioon näkövammaisia katsojia. Saavutettavuuden kriteerien huomioonottaminen taiteen

tekemisessä on havaintojemme mukaan haastavaa jopa niille vammaisille ihmisille, jotka ovat kiinnostuneita taiteen ja aktivismin yhdistämisestä. Voimme vain arvailla, miten vaikeaa se on muille.

## Vieläkin Timppa kydyissä

Esityksen ilmaisulliseen valintaan vaikuttivat vammaisiin ihmisiin kohdistuva ajan-kohtainen päätöksenteko. Johdantorunoksi valikoitui helposti Eki Linkorannan Kimppalaulu (liite 2), joka toimi esityksen avainrunona. Opimme harjoitusprosessin aikana Kimppalaulun ulkoa ja lausuiimme sitä yhteen ääneen matkatessamme invataksissa Tehdas-teatterilta Turun kauppatorille 13.11.2004 *Kimppakyydin* esityksen jälkeen. Toiveemme mukaisesti Kimppalaulu painettiin käsiohjelmaan, jonka Kynnyksessä työskennellyt Katriina Rautavuoma suunnitteli Tehdas-teatterilla pidettyä esitystä varten. Ohjaaja ei kuitenkaan halunnut Kimppalaulua mukaan enää *Kimppakyydin* toiseen versioon, jonka esitimme Billnäissä 30.7.2005. Harjoitellessamme teoksen toista versiota vuoden 2005 heinäkuussa kävi ilmi, ettei ohjaaja pitänyt Kimppalaulua tasokkaana tekstinä. Vammaisten narritanssijoiden uskalluksemme ei kyseisessä tilanteessa riittänytään korkean ja matalan, taidetanssin ja populaarin kansantaiteen välinen hierarkisen suhteen kyseenalaistamiseen. Miespuolisen narrin ääni jäi ilman puolustajia. Timppa jäi kydyistä. Tässä luvussa olemme kiinnostuneita siitä millainen vuorovaikutus esitystilanteessa syntyi Kimppalaulu-tekstin ja tanssijoiden liikkeiden välille.

LEHTIÖ: *Kimppakyydyissä* tanssi, teksti ja musiikki toimivat tulkintakehyksinä yhdessä ja erikseen. Tanssi perustuu ruumiillisuuden nykyhetkelle, eikä näin ollen voi toistua samanlaisena esityksestä toiseen. Performanssitaidetta tutkinut Peggy Phelan (1993: 148) pitää ainutkertaisuutta samanaikaisesti preesensin ja katoavuuden ilmentymänä. Hetkelisyyden ainutkertaisuuden ja katoavuuden hyväksyminen mahdollistaa muutoksen. Se, että *Kimppakyydin* esiintyjillä on ollut tämä mielessä, näkyi heidän suhtautumisessaan uusintaesitykseen: He olivat valmiita luopumaan ensi-illan keskeisistä runoista. Tämä on hyvin merkitsevää, koska runot olivat *Kimppakyydyissä* tanssia liikkeelle lähettäviä impulsseja. Suurin osa välittyi paperilta näyttämölle äänitettynä. Myös musiikki oli nauhoitettua. Äänittäminen on muistin elementti, välittää pidemmän ajan kokemista. Äänitetty runo häivytti kirjoittajan ruumiin näkyvistä ja tähdensi sitä, että vammaisten ihmisten kokemukset ruumistaan ja syrjinnästä ovat yhteistä erityisyyttä suhteessa valtaväestöön. Soololaulusijat muistuttivat oman subjektiivisen kokemuksensa perustavasta yhteydestä tähän yhteiseen erityisyyteen.

ARVISTO: Kimppalaulun edetessä tanssijat poimivat yksitellen toisensa mukaan yhteiseen kimppaan, yhteiseen tanssiin. Minun alkuasentoni oli olla istumassa sähköpyörätuolissa esiintymislavan oikealla sivulla, tilan etureunassa. Viimeisenä minulle jäi eniten aikaa odottaa muiden tanssijoiden saapumista kohdalle, jolloin saatoin saada heiltä impulssin ja liittyä mukaan. Olemiseni oli odottamista. Odotin vammaisten kuljetuspalvelua ja odotin pääsyä mukaan tanssiin.

Tanssini oli kuitenkin alkanut jo levottomalla liikehdinnällä, johon impulsseja antoi taustalla kuuluva Linkorannan Kimppalaulu. Pysin tekemään tiukkoja ja teräviä 180 asteen käännöksiä Kimppalaulun rytmin mukaisesti, jolloin katseeni oli vuoroin vasemmassa vuoroin oikeassa sivuseinässä. En kuitenkaan tehnyt käännöksiä yhtä usein kuin teksti loppusointuineen ja riimityksineen olisi antanut mahdollisuuksia. Yleisöön en ottanut kontaktia. Kuvittelin olevani yksin, sillä enhän voinut tietää, kuinka monen kilometrin päässä kimppakuljetus oli vasta tulossa. Sähköpyörätuolin kääntösäde ja outo lattiamateriaali aiheuttivat yllätyksiä, sillä tuoli ei kääntynyt aivan runon tahdissa, vaan liikkeeseen tuli ”pehmeyttä ja pyöreyttä”, jota en olisi siihen halunnut. Se ei kuvannut mielestäni tarpeeksi odottamisen kiukkuista tunnelmaa.

Kun tanssijoiden kimppa ehti kohdalleni, taustalla ei enää kuulunut Linkorannan esitystä, joten en voinut tarttua liikkeellä runon tekstiin. Keinoni reagoida Kimppalauluun olivat siis varsin rajatut, niinpä elein ja ilmein yritin lisätä runon sanomaa. Kellon katsominen oli eräs tapa kuvittaa Kimppalaulua.

*Kimppakyydin* kirjoittajat halusivat kuvata sekä vammaisten ihmisten erityisiä että kaikille ihmisille yhteisiä kokemuksia. Kirjallisuuden lajeista valittiin runo: kokemus ennemmin kuin kertomus. Lajivalinnalla haastettiin sellainen kanssakäyminen valtaväestön kanssa, jossa vammaisen ruumis vaatii primaaristi kertomusta, syytä poikkeamalle.<sup>13</sup> Runojen avaamat kokemukset rakentuivat vammaiskulttuurisesta perspektiivistä ja näyttivät maailman valossa, jossa ongelmat eivät johdu vammasta. Nauru jännittyi esityksen ylle alun Kimppalaulun irvailusta lopun ryhmätanssin riehakkaaseen ilotteluun.

Kimppalaulu kärjisti satiirin avulla. Se oli ”pienen ihmisen” asialla, vastusti byrokratiaa ja ajoi yksilönvapautta. Analyysivaiheessa nämä tavoitteet ja runon muoto toivat mieleemme kupletin tai rallin. Linkorannan mukaan Kimppalaulun esikuvana toimikin juuri kupletti, joka on säkeistöjä ja kertosäkeitä sisältävä humoristinen laulu.

Vammaisesteettiseltä kannalta kupletin valinta ilmaisuvälineeksi yhdistää *Kimppakyydin* vammaishuumorin pitkään traditioon. Emansipatorisesta näkökulmasta kupletin valinta on merkitsevä juuri siksi, että se liittyy vammaisuuden yleiseen esitysgenreen, joka on perinteisesti ylittänyt normien rajoja ja rikkonut dikotomioita. Kupletin luonteeseen kuuluu vapaaehtoinen matalakulttuurisuus. Rose Galvin (2003: 687–688) on kiinnittänyt huomiota siihen, että myös vammaiskulttuurien kohdalla rajat ovat aina sumeita. Pelko toiseudesta luoduttaa muutoksen mahdollisuuden. Vammaisliike on tehnyt tietoista työtä nostaakseen omaa kulttuuriaan ja taidettaan muun taiteen kanssa samalle arvostuksen tasolle. Tästä ovat esimerkkinä mm. Opetusministeriön Kulttuuria kaikille -projekti ja Vammaiset ja kulttuuri -toimikunta. Valtion taidemuseo on ollut uranuurtaja vammaistaiteen esittelyssä. Vammaiskulttuurin ja -taiteen asema ei kuitenkaan tulkintamme mukaan ole vielä niin vahva, että vammaiset taiteilijat uskaltaisivat tehdä teoksia, jotka ammentavat ns. kansanomaisesta esityspiriteestä. Vammaistaiteen esityksiä leimaa pelko tulla määritellyksi harrastajamaiseksi. *Kimppakyydin* voisi silti kategorisoida myös ITE-taiteeksi (engl. outsider art), koska siinä on sekä taidetanssin että kansantaiteen piirteitä.

Matalan ja korkean välinen ero tuli esiin katsoessamme esityksessä tehtyä videotallennetta ja kirjoittaessamme muistoja *Kimppakyydistä* analyysia varten. Vaikka *Kimppakyyti* oli tekoprosessin aikana ollut meille pilkka- ja huumoriesitys, jossa päättäjät näytettiin naurunalaisina, muistoja kirjoittaessamme huomasimme, että esityksen aikana yleisöstä kuului naurua vasta lopussa. Olimme kuitenkin esityksen aikana aistineet yleisöstä iloisia ilmeitä. Olimme myös huomanneet, että eturivin vammaiset katsojat hörähtelivät joillekin yksittäisille sanoille ja säkeille. *Kimppakyydin* ensimmäisen version esityksessä olikin tulkintamme mukaan hiljaista naurua. Hiljainen nauru on jaettua tietoisuutta tilanteen koomisuudesta ilman, että kukaan nauraisi ääneen. Hiljainen nauru on myös vallanpitäjälle nauramista ilman, että tämä huomaa joutuneensa naurun kohteeksi. Eturivissä istuneiden vammaisten katsojien hörähdellessä syntyi tulkintamme mukaan vammaiskulttuurinen kimppa vammaisten esiintyjien ja vammaisista muodostuneen yleisönsosan välille. Tämän kimpan tunnuspiirre oli matalaksi luokitellun runokielen tuottama ilo. Eturivissä istuneiden katsojien arkipäiväiseen elämään kuuluvat kokemukset yhteiskunnallisista epäkohdista ja ennakkoluuloista mahdollistivat ehkä sen, että he ymmärsivät ja hyväksyivät Kimppalaulun sisältämän vammaiskulttuurisen huumorin.

Sihvolan mukaan *Kimppakyyti* sisälsi tahatonta komiikkaa. Hän oli kuitenkin tuntenut esityksen aikana epätietoisuutta sen suhteen oliko hänen luvallista nauraa sille innolle, jota hän aisti tanssistamme. Sihvola kertoi haastattelussa, että me tanssijat emme voineet tietää miten hassulta tanssimme näytti. Hän päätyi kuitenkin siihen, että innokkuuden synnyttämä nauru oli sallittua sen puhdistavan ja vakiintuneita ajattelutapoja purkavan luonteen vuoksi. *Kimppakyydin* herättämä nauru purki Sihvolan mukaan käsityksiä siitä, mikä tanssilattialla voi olla sallittua ja mikä ei. Vammaisille oli luvallista nauraa. Seppo Knuuttila arvelee, että ”[s]ivistyksellisen itsehillinnän ja keskinäisen kontrollin lisääntyminen on kasvavassa määrin saanut meissä aikaan sen, ettemme anna hilpeydelle valtaa sellaisen koomisen edessä, jonka arvelemme loukkaavan hyvää makua ja käytöstä” (1992: 268).

Ei-vammaisen yleisönsosan pidättäytyminen naurusta Kimppalaulun aikana saattoi siis johtua siitä kulttuurisesta oletuksesta, ettei vammaisille ihmisille yleisesti ottaen sovi nauraa. Päivi-Tuulikki Hynysen (1998) vammaishuumoria käsittelevä tutkimus on tehnyt näkyväksi tapoja, joilla vammaiset keskenään uskaltavat nauraa ruumiillisille ominaisuuksilleen ja kokemuksille, jotka saattavat olla luonteeltaan syrjiviä. Hynysen mukaan vammaishuumori käsittelee usein vammaisten ja vammattomien välisiä kohtaamisia. Myös Kimppalaulussa oli kyse syrjivistä kohtaamistilanteista, joissa vammaisen Timppa ei itse asiassa tullut kohdatuksi lainkaan. Nämä tilanteet Linkoranta näytti koomisessa valossa.<sup>14</sup>

Linkorannan laulutekstiin ei ole sävellystä. Kirjoittaja itse luki riimiin laatimansa tekstin nauhalle esitystä varten. Kuplettiperinnettä tutkineen Laura Henrikssonin (2003: 50) mukaan kuplettien tekijät eivät useinkaan ole olleet runoilijoita vaan koo-

mikoita tai iskelmälaulajia, minkä vuoksi kuplettien teksteissä esiintyy poikkeamia oikeaoppisesta runomitasta. *Kimppakyyti*-esityksen kupletintekijäkään ei ole runoilija vaan pakinoitsija. Kuplettitekstin ontuvuus oli kuitenkin tulkintamme mukaan keskeistä vammaisestetiikan muotoutumisen kannalta *Kimppakyyti*-esityksen alkukoh-  
tauksessa.

Linkorannan luennan rytmi oli sellainen, että painon paikka säkeessä vaihteli. Esimerkiksi kolmannessa ja viidennessä säkeistössä paino oli säkeen viimeisillä sanoilla 'taksi', 'kaksi', 'vaari' ja 'klaari'. Viimeisessä säkeistössä paino sen sijaan asetui säkeiden ensimmäisille ja toisille sanoille 'vieläkin', 'arkussakin', 'yhä', 'vieläkin', 'Timppa'. Kertosäkeessä Linkoranta painotti aina kimppakyydissä-sanana alkua ja sen kanssa sointuvaa 'Timppa'-sanaa. Linkorannalle sattui äänitustilanteessa ainoastaan yksi kömmähdys. Hän luki kolmannen kertosäkeen lisäten sinne yhden ylimääräisen tavun: "Lopulta ti-, kimppakyydissä, pääs Timppa kyydissä". Ylimääräinen tavu ennen 'kimppakyydissä'-sanaa rikkoi luennan rytmien siten, että Linkoranta jätti painottamatta sanoja virhettä seuranneen viiden säkeen aikana. Hän sai kiinni rytmistä neljännen säkeistön viimeisessä säkeessä.

VÄÄTÄINEN: Kun katsoin esityksessä tehtyä videonauhoitusta vammaisesteettistä toisin tekemistä etsien, huomioni kiinnittyi näyttämön vasemmassa reunassa olevaan sähköpyörätuolia käyttävään cp-vammaiseen tanssijaan. Hän ohjasi pyörätuolia jalallaan ohjaimen sijaitessa jalkalaudassa. Improvisaation periaatteena tuossa kohtauksessa toimi se ajatus, että tanssijat kääntyivät oikealta vasemmalle ja vasemmalta oikealle tuijottaen kaukaisuuteen. Juuri kun Linkoranta lisäsi kuplettitekstiin ylimääräisen tavun ja alkoi lukea painottamatta mitään sanoja, kyseinen tanssija jätti käännähdyksensä puolitiehen. Hän etsi jalallaan ohjainta hetken aikaa ja jatkoi sitten tuolinsa kääntämistä. Tämä käännös meni selvästikin pidemmäksi kuin mikä oli tanssijan aikomus. Tanssija haki jälleen ohjainta jalkapohjansa alle voidakseen korjata tuolin suuntaa. Tuoli lähti kuitenkin etupyörien asennosta johtuen kääntymään vielä kauemmas halutusta suunnasta. Lopulta tanssija sai käännettyä tuolin sivuttain suhteessa katsojiin.

Vammaiskulttuurinen tulkintakehys on avainasemassa pohdittaessa Linkorannan äänen ja tanssijan käännähdysten välille muodostunutta kimppaa. Aivan kuten esitystä ennen tanssijat koettivat lieventää esiintymisjännitystään sillä ajatuksella, että virheet ovat improvisaation helmiä, niin myös esityksen jälkeisessä tulkinnassamme saamme luvan iloita virheistä. Pidämme tällaista virheistä iloitemista improvisaation ideologian mukaisena tekona. Ensisilmäyksellä haparoinnilta näyttävä hetki osoittautuikin mielekkääksi ja vapauttaa uteliaan katseen vaivautuneen sijaan. Suunnan hakeminen osoittautuu sinänsä kiinnostavaksi tapahtumaksi, jossa cp-vammaisen tanssijan ruumiillinen erityisyys tunkee esiin koreografian, yhteisesti sovitun periaatteen alta luoden vammaiskulttuurisen suhteen Linkorannan luentaan.

Runon sanat huvittivat monia meistä *Kimppakyydin* harjoitusvaiheessa. Arvelimme kuitenkin, että Kimppalaulun aihe saattaisi olla yleisölle vieras. Satiiri voisi jäädä avautumatta. Tästä syystä runo painettiin ohjelmalehtiseen. Esityksessä tanssijat eivät

nauraneet Linkorannan tekstille. Heidän ilmeensä olivat vakavia ilmaisten turhautunutta odottamista. Tanssijoiden toimista voi kuitenkin löytää hiljaista naurua, joka liittyy ylösalaisuuksiin. Heikkonäköinen nainen istui lehti edessään, vaikka lukeminen tuotti juuri hänelle erityisiä vaikeuksia. Tämä tanssija kertoi *Kimppakyytiä* ja naurua koskevassa haastattelussa, että sisäänpäin nauraminen on hänelle luonteva tapa nauraa. Hiljainen nauru oli hänelle tuttua niin tanssilattialla kuin sen ulkopuolellakin. Vaikka kyytiin *pääsemisen* voisi ajatella olevan myönteinen asia, Kimppalaulussa matkaava Timppa oli hyväuskoisuuttaan *joutunut* kyytiin eikä pääse enää pois. Hän oli mukana virallisessa tavassa tehdä ja toimia. Tanssilattialla liikkuvat naiset eivät sen sijaan olleet vielä päässeet kyytiin ollenkaan. He odottivat edelleen. He olivat yhä virallisen toimintatavan ulkopuolella, vaikka olivatkin päässeet tanssilattialle ja vieläpä esiintymään.

Kupletin viimeisten sanojen aikana (”vieläkin Timppa kyydissä”) näyttämön oikeassa laidassa oleva sähköpyörätuolia käyttävä tanssija, joka ohjasi tuolia kädellään, nosti rannettaan ja katsoi kelloa. Tuo liike antoi lisämerkityksiä kupletin viimeisille sanoille. Videotallenteelta katsottuna kellon katsomista esittävä liike saa ajattelemaan, että Timpan olisi jo aika poistua kyydistä, sillä kelloa katsova nainen ei itse ole vielä päässyt kyytiin. Kyydin voi tuossa kohtaa kuulla tarkoittavan muutakin kuin taksi-kyytiä: sen voi kuulla ylhäältä annettujen toimintatapojen seuraamisena, virallisten periaatteiden noudattamisena. Kyydissä oleminen ja kyydin odottaminen onkin ollut kilttiä tottelemista. Kellon katsomisen liike vihjasi tuon tottelemisen jatkuneen tuskastuttavan pitkään.

Kimppalaulun päätyttyä suurimpien etenemisen esteiden kanssa näyttivät kampailevan ei-vammaisen nainen ja nainen, jolla oli käsivamma. Ensin mainittu hapuili kömpelösti itselleen sopivia asentoja suhteessa sähköpyörätuolin liikkeisiin ja muotoihin. Käsivammaisen tanssija puolestaan päätyi lopulta pitkälleen kahden sähköpyörätuolin ja niissä roikkuvan tanssijaryppään väliin, ikään kuin hän olisi ollut vaarassa katketa keskeltä. Tässä tuokiossa ryhmä ilkkui tulkintamme mukaan myös apuvälineen avulla: kun esteitä ei poisteta ympäristöstä, apuvälineestäkin tulee haitta. Tämä väistämättömyys kumottiin heti seuraavassa tanssissa, jossa vapauduttiin etsimään yhteisiä kuvioita. Esiintyjien irvailu loi näyttämölle vammaiskulttuurisen kimpan.

LEHTIÖ: Vammaisena katsojana mietin, välittyikö ironia tanssin kautta myös ei-vammaiselle yleisölle. Näikö yleisö esityksen liioittelun ja alleviivaamisen elementtien vain korostavan vammaisuuteen ja apuvälineisiin kliseisesti liitetyt arjen hankaluudet? Vielä tässä vaiheessa kysymys jäi auki. Sama kysymys ei jäänyt arvuuttelun varaan esityksen lopussa, jossa naistanssija nousi sähköpyörätuolistaan ja heilautti yleisölle takapuoltaan.

## Takapuoli heiluu

*Kimppakyyti* päättyi kohtaukseen, jossa sähköpyörätuolissa tanssiva nainen teki soolon. Hän oli yksin tanssilattian keskellä ja pysähtyi valokeilaan kasvot yleisöön päin. Muut tanssijat olivat pimennossa tanssilattian reunoilla. Yleisön joukosta kelattavassa pyörätuolissa istuva nainen luki mikrofoniin toisen naisen kirjoittamaa runoa. Hän lopetti sanoen: ”Kyllä parempi on kynsien kissana kuolla kuin lopun ikää sortovallan persettä nuolla.” Valokeilassa oleva nainen tuijotti yleisöön kyllästyneen, uhmakkaan näköisenä. Hän nosti nilkoillaan jalkalautansa pystyyn ja katkaisi virran sähköpyörätuolistaan. Sitten hän nousi seisomaan ja lähti kävelemään takavasemmalle. Valokeilan reunalla hän pysähtyi hetkeksi. Hän heilutti takapuoltaan. Yleisö nauroi. Pysähdymme lopuksi analysoimaan takapuolen heilautusta narrin kategorian ja kimpan käsitteen avulla. Pohdimme millaista narriutta takapuolen heilautus edusti ja millaisen kimpan se mahdollisti yleisön ja esiintyjien välille.

*Kimppakyydin* ohjaaja Sanni Sihvola kuvasi takapuolen heilautusta kohdaksi, joka antoi katsojalle katharsiksen kokemuksen. Sihvolalle *Kimppakyydin* loppukohta oli voimaannuttava, koska se käsitteli rajojen ylittämistä. Vaikka naistanssijalla oli silmin havaittava vamma kehossaan, mikään ei estänyt häntä ”liikkumasta ja olemasta hauska ja olemasta nainen”. Sihvolan kokemus antaa olettaa, että takapuolen heilautus kutsui yleisöä muodostamaan kimpan esiintyjien kanssa jollakin yleisemmällä kuin vain matkojenyhdistelyn tasolla.

Takapuolen heilautuksen uhmakas humoristisuus on tiivistetty ilmaus koko *Kimppakyydin* ilmaisuvireestä, jossa nauru valjastetaan rajojen ylittämiseen ja toisin tekemiseen. Naisilla on ollut omia ilveily- ja kapinaperinteitä Euroopassa, ja takapuolen heilautus liittyy teoksen näihin narriperinteisiin. Samalla nykyajan vammaisia naisia on vaikea sijoittaa narriperinteisiin kuuluviin kategorioihin, koska yhteiskunnassamme käänteisyyden mentaliteetti on komplisoitunut. Varhaismodernin Ranskan pilajuhlien, kirjallisuuden ja arkielämän naisroolin sallittujen ylösalaisuuksien funktiota tutkinut Natalie Zemon Davis (1987: 131) näkee pilkan kuitenkin ilmiönä, joka on pelkkää huvia ja vapauttavaa naurua herättävää ilmiötä syvemmin vaikuttava. Alistuvuutta pilkkaava enemmän tai vähemmän sallittu käyttäytyminen on suonut naisille mahdollisuuden muuttaa perusvallanjakoa, koska se on laajentanut naisten käytösvalintoja ja oikeuttanut kapinan.

Nykyajan vammaisilla narreilla ei ole muun yhteisön hyväksymiä vapauksia toimia toisin ja tulla samalla otetuksi vakavasti taiteilijoina. He eivät useimmiten edes pääse sisälle sellaisiin oppilaitoksiin, joista on mahdollista valmistua ammattitaiteilijoiksi. Heistä ei voi valmistua nykypäivän kylähulluja. Jos taiteilijat ovat ottaneet kyläorigi-nellien paikan, käänteisyyden ilmiön voi löytää mainosten maailmasta. Niissä komii-kan ja naurun lähteinä voivat olla ylösalaisin käännetty sukupuolisterotyytiat. Niissä voi esiintyä nainen, joka arvioi miestä katsellaan. Arvoton muuttuu arvokkaaksi, alhainen ylhäiseksi ja ylhäinen alhaiseksi (Sarpavaara 2005: 50.)

Meidän tanssissamme vammainen muuttui katseen kohteena olevaksi naiseksi. Pyörätuolia käytävä liikuntavammainen muuttui käveleväksi.

VÄÄTÄINEN: Minun tulkintani on se, että takapuolen heilautus aiheutti naurun, koska runossa oli juuri hetki sitten sanottu sanat ”persettä nuolla”. Naisen heilauttaessa takamustaan, syntyi sellainen vaikutelma, että juuri tässä on se perse, jota (yleisön) kannattaisi nuolla. Runossa perse oli kuulunut sortovallalle. Yleisö nauroi, koska sen mielestä oli riemastuttavaa kuvitella vammainen kynnysläinen nainen sortovallan edustajaksi. Narrihan tuo esiin muka mahdollittoman vaihtoehdon. Hän tekee hölmöjä ehdotuksia. Vaihtoehdon mahdollittomuus on juuri se, mikä naurattaa narrin toiminnassa. Voisiko olla niin, että nykypäivän vammaiskulttuurinen narri pyrkii siihen, ettei vaihtoehto jäisi mahdolltomuudeksi. Esiintyjän valtapositiostaan käsin narri koettaa oikeasti muuttaa ihmisten käsityksiä.

ARVISTO: Vammaisina henkilöinä olemme luonnonnarreja, riippuvaisia muista, mutta esitykseen meillä oli mahdollisuus tuoda vammaispoliittinen, melko raju teksti. Teksti arvosteli yhteiskuntaa suorasukaisesti ja selvin sanoin. Otimme tietoisesti tekonarrin roolin. Mielenkiintoista on, että Korhosen (1995: 84) mukaan uuden ajan alun teatterissa narrin roolit olivat usein improvisoituja ja painokelvottomia. Noustessani lopussa pyörätuolista aiheutin katsojille yllätyksen. Liikuntavammainen henkilö lähti liikkeelle kävellen. Syntyi hämmennys. Asiat olivat pääläellään. Minun piti tehdä riittävä rajoja rikkova ele, jotta vammaiselle uskallettiin nauraa. Se oli sellainen TV-uutisista tuttu loppukevennys. Heilauttaessani takapuolta yleisö nauroi myös vammaisen naisnarrin rumuudelle, kömpelyydelle ja groteskiudelle.

LEHTIÖ: Jaanan pyörätuolista lähtemisen ja lanteen heilautuksen herättämä hilpeä nauru johdatti minut etsimään vastauksia sekä vammaisuuden että naiseuden kontekstista. Takamuksen heilautus oli odottamaton ja samalla pilaileva ele. Pienimuotoisuudessaan ja nokkeluudessaan sen voisi nähdä vitsinä. Vammaistutkijat ovat todenneet vitsin tavalliseksi keinoksi, jolla liennytetään vammaisuuden muissa aiheuttamaa epävarmuutta. (Albrecht 1999; Shakespeare 1999; Stronach & Allan 1999). Toisaalta nauruun voi liittyä myös täsmennetympi oivallus, joka kulminoituu apuvälineen ja naiseuden käsittelyssä: Yleensä apuvälineet nähdään puutteen kautta. Ajatellaan että niitä tarvitaan, koska ihmiseltä puuttuu joku kyky eikä nähdä sitä, että apuvälineen avulla saavutetaan joku kyky. Ilmiön perusteita voidaan hakea valtarakenteista, vahvempien halusta määrittää normit ja niiden kautta etuoikeutensa. Tätä erilaisista vähemmistötutkimuksista tuttua dikotomista strategiaa on käytetty Lacanista ja Derridasta lähtien ja annettu normin mukaiselle ja siitä poikkeavalle erilaisia nimityksiä (ks. esim. Phelan 1993: 1; Galvin 2003: 687).

On tavallista, että apuväline ja sen käyttäjä sidotaan mielikuvissa yhteen. Kun ihminen jättää äkkiä tuolinsa, vammainen ylittää konkreettisen tilansa. Rajanylitys on vapaudessaan vammaiskuvan kontrollin murtamista. Se, että tämä kontrolli on yleisesti ottaen ahdistavaa, heijastuu siinä että yleisö reagoi vapauden ottoon naurulla vasta takapuolen heilahtaessa.

Lanteen heilautuksen sisältämä uhma on puettu naisellisen kokettiin leikkisyyteen. Esiintyjä paljastaa, että vammaisena hän ei ole vain apuvälineen käyttäjä vaan vammaisen ihminen, joka on sitä paitsi nainen. Tässä kohdin takapuolen heilautus voi olla viisaan narrin ilmaisullisesti äärimmäisen tiivistynyt muutosyllyke. Yleisön spontaani nauru näyttää, miten aliedustettu vammaiskuva on edelleen. Kun vammaisen näyttää ihmisyytensä sukupuolen kautta, rajan ylitys yllättää katsojan. Yleisön reaktio osoittaa mahdollisuuden muuttaa vallitsevaa kuvaa huumorin keinoin.



Runo, joka edelsi takapuolen heilautusta, kuului yleisön eturivistä äkäiseen ja aggressiiviseen sävyyn. Ryhmä ei halunnut painaa runoa käsiohjelmaan. Tekstiä editoitiin ennen ensi-iltaa vähemmän aggressiiviseksi jättämällä kertosäkeen toisto pois. Runon lausunut nainen lähes huusi viimeisen säkeen. Voisiko olla niin, että takapuolen heilautuksen hetkellä syntyi sellainen vammaiskulttuurinen kimppa, joka ei vaatinut vammaiskulttuurista tietoa ja tulkitsemisen taitoa yleisön joukossa istuneilta ei-vammaisilta ihmisiltä? Tuo kimppa sai ilmaisunsa yleisön nauraessa ääneen. Kimppa syntyi, koska Arvisto osasi huojentaa vakavan tunnelman, joka oli jäänyt ilmaan aggressiivisesti esitetystä runosta. Takapuolen heilautus oli siis itsetietoisesti esitettyä kritiikkiä huojentava liike. Se auttoi yleisöä ottamaan vastaan juuri esitetyn yhteiskunnallisen kritiikin. Kohtaus salli vammaisten ja ei-vammaisten nauraa yhdessä. Vammaiset esiintyjät tulivat ei-vammaista yleisöä vastaan.

## Johtopäätöksiä

*Kimppakyydin* tekijöinä ja tutkijoina toimimme välittäjinä kahdessa merkityksessä. Siinä missä *Kimppakyydissä* narrit toimivat välittäjinä esiintyjien ja yleisön välillä, etnografit toimivat välittäjänä tiedeyhteisön ja tutkimansa yhteisön välillä. Narrin ja etnografin kaksoisrooli mahdollisti vammaiskulttuurisia tulkintoja, joissa pääsivät kuuluviin sekä henkilökohtaiset että yhteisölliset kokemuksemme *Kimppakyydin* tekijöinä ja tulkitsijoina.

Analyysimme valotti taiteen ja vammaisaktivismin yhdistäviä elementtejä. Hahmotimme *Kimppakyydin* tapahtumia suhteessa narriuteen, sillä vammaistaiteelle on vaikea löytää vakiintuneita ilmaisukeinoja ja käytäntöjä. Vammaisten harjoittaman improvisaation analyysi ei voi lähteä liikkeelle kaikille yhteisen liikekielen tulkinnoista suhteessa ruumiin mahdollisimman täydelliseen hallintaan. Eri tavoin vammaisten mahdollisuudet ja rajat liikeilmaisussa panivat meidät pohtimaan täydellisyyden ja epätäydellisyyden funktioita. Se, miten hedelmällistä tällainen pohdinta voi olla, ilmeni ”virheen” analyysissä ja kimpan käsitteen soveltamisessa. Kun vammaistaiteen yksi funktio on identiteetin etsintä, virheelliseksi koodattu teko voi piirtää tarkkaa kuvaa sekä tanssijan ruumiin mahdollisuuksista että katsomisen mahdollisuuksista avaten laajoja tulkintanäkymiä. Jos esimerkiksi näkö- tai cp-vammaisten naisten liikahdus nähdään vain koreografian vastaisena ja tulkitaan täydellisiin suorituksiin *pyrkimisenä*, vamma nähdään yksilöllisenä suorituksen esteenä. Kun tanssija itse huomaa liikahduksensa ja päättää käyttää sitä improvisaation aineksena, hänelle voi aueta uutta tietoa oman ruumiinsa ilmaisualueesta. Tanssi voi siis toimia itse-identifikaation väylänä. Jos tulkintoja muotoiltaessa huomataan keskenään erilaisten tanssijoiden mahdollisuudet ja tulkitaan virheitä kimppoina, analyysi saa paljon laajemmat yhteiskunnalliset yhteydet, joilla voi olla poliittinen sisältö. Tällainen tulkinta pyrkii dialogiin koreografien ja ohjaajien kanssa.

Täydellisen ja epätäydellisen välisen rajankäynnin tutkiminen ja hyväksikäyttäminen tanssitaiteessa ei välttämättä liity korkean ja matalan taiteen väliseen jakoon. *Kimppakyydin* ensiesitystä tehdessämme emme vielä pohtineet korkean ja matalan välistä rajaa. Esityksen tekijöinä kuulimme nimirunon ennen kaikkea vammaispoliittisena tekstinä. Meitä ei mietityttänyt se, oliko teksti taidetta vai ei. Mielenkiintoista on, että toisessa esitysversiossa matalan ja korkean välistä rajaa kuitenkin vedettiin. Vaikka nimiruno poistettiin, esitykseen jäi kuitenkin mukaan myös kansantaiteen elementtejä kuten nykykansanmusiikkia.

Matkojenyhdistelyä koskeva kantaottaminen jäi nimirunon myötä pois *Kimppakyydin* toisesta esityksestä, mikä harmitti joitakin tanssijoita. Matkojenyhdistelyyn viittasikin toisessa esityksessä ehkä vain esityksen nimi, *Kimppakyyti*. Kimppalaulun ja kahden muun runon poistaminen esityksen toisesta versiosta antoi meille aiheen käyttää analyysissa performanssia käsittelevää tutkimuskirjallisuutta. Kun *Kimppakyytiä* lähestytään teoksena, jossa on performanssin piirteitä, virheitä voi ryhtyä tulkitsemaan teoksen ajallisuuteen liittyvinä tapahtumina. Tekstin tasolla poistot voidaan nähdä siirtymisenä ajankohtaisesta sanomasta yleisempään vammaisnäkökulmaan. Tanssiryhmälle jäi *Kimppakyydistä* kuitenkin paljon omaa tietoa, jota se on voinut vahvistaa esimerkiksi niillä tanssitunneilla, joilla esityksen ohjaaja ei ole ollut läsnä. Ryhmä halusi kuitenkin tehdä yhteistyötä nimenomaan tanssitaiteen ammattilaisen kanssa tullakseen otetuksi vakavasti liikeimprovisaatiota harjoittavana tanssiryhmänä ja oppiakseen uusia taitoja. Jos olemme *Kimppakyydin* tutkijoina iloinneet tanssijoiden virheistä niin olemme yhtä lailla iloinneet myös niistä ohjaajan tekemistä valinnoista, joita voi jälkeenpäin tulkita sekä virheinä että mahdollisuuksina. Vastuu tuijottamiskohtauksen muotoutumisesta ei kuulunut vain ohjaajalle vaan myös kaikille muille teoksessa mukana olleille. Tulkintamme mukaan tuijotuskohtaus teki näkyväksi sen, että fyysisesti erilaiset tanssijat voivat toteuttaa yhtenäisyyden vaatimuksen toisin kuin ne, jotka pystyvät odottamaan täysin liikkumattomina. Liikahdukset edustivat liikkeiden tasolla käytyä neuvottelua siitä, mikä voidaan laskea liikkumattomuudeksi, mitä voidaan pitää yhtenäisyytenä ja miltä liikkumattomuus, yhtenäisyys ja epäyhtenäisyys voivat näyttää.

*Kimppakyydissä* viisaan narrin hiljaista naurua oli läsnä tilanteissa, joissa esiintyjät yhdistivät kansantaiteen ja tanssitaiteen käytäntöjä sekä haastoivat liikeimprovisaation esteettisiä periaatteita, esitykseen kuuluneita ennakkosopimuksia tai opettajan antamia ohjeita. Esitys mahdollisti kuitenkin monenlaista naurua. Jos vammaiset ihmiset saivat nauraa sekä itselleen että päättäjille niin myös yleisö sai nauraa sekä itselleen että vammaisille. *Kimppakyydin* teossa mukana oleminen vahvisti käsitystämme siitä, että nykypäivän Suomessa vammaisen ihminen pääsee osalliseksi taiteen tekemisestä hallitsemalla valtakulttuurin diskurssin taiteesta sekä profiloitumalla selkeästi ja vahvasti vammaistaiteen tekijäksi. Tämä aiheuttaa tiettyä ristiriitaa, sillä vammaiset taiteentekijät ovat kasvaneet ympäröivän kulttuurin ja taiteen traditiossa, missä vam-

maistaidetta ei ole totuttu näkemään. Vammaisten taiteilijoiden on toimittava ainakin osittain samoilla ehdoilla kuin ei-vammaisten. Vammaistaiteen tunnetuksi tekeminen yleisölle ja taiteilijoille sekä vammaistaiteilijoiden oman äänen esiintuominen on ollut Suomessa kuitenkin mahdollista vaikkakin hidasta. Osalliseksi tuleminen vaatii esteettömiä näyttämöitä, katsomoita ja oppilaitoksia. Muuten Timppa ei pääse kyytiin.

\* \* \*

Jaana Arvisto (1960–2006) ei ehtinyt nähdä artikkelia valmiina. Olemme kiitollisia Jaanal-le Taika-tanssia ja vammaiskulttuuria koskevista aktivistisista, elämäniloisista ideoista.

## Viitteet

- <sup>1</sup> *Kimppakyyti* on liikeimprovisaatiota hyväksi käyttäen rakennettu teos, jonka ohjasi ja harjoitutti tanssitaiteilija Sanni Sihvola. *Kimppakyyti* on esitetty Tehdas-teatterilla Turussa 31.11.2004 ja Faces-etnofestivaalilla Billnäsissä 30.7.2005. Näitä esityksiä varten *Kimppakyydistä* valmistui kaksi eri versiota.
- <sup>2</sup> Artikkelin on osa Väätäisen ja Taika-tanssi –ryhmän yhdessä tekemää osallistavaa tutkimusta ja se on valmistunut Suomen Akatemian rahoittamassa tutkimushankkeessa Sanojin ja teoin kerrottu sukupuoli. Arvisto ja Väätäinen olivat *Kimppakyydissä* mukana tanssijoina ja Lehtiö ja Väätäinen kirjoittajina. Lehtiö oli myös yleisössä katsojana 13.11.2004.
- <sup>3</sup> Yhdessä kirjoittaminen merkitsi kahden tutkittavan ryhtymistä kanssatutkijoiksi. Päävastuu artikkelin etenemisestä oli Väätäisellä, joka välitti tutkimuskirjallisuutta kanssatutkijoilleen ja innosti heitä kirjoitustyöhön.
- <sup>4</sup> Väätäinen haastatteli artikkelia varten yhtä *Kimppakyydin* molemmissa versioissa mukana ollutta tanssijaa (haastattelu 20.9.2005) ja ohjaaja Sanni Sihvolaa (haastattelu 31.5.2005).
- <sup>5</sup> Artikkelin kirjoittajista Väätäinen (2001) on aikaisemmin analysoinut vammaisen naistanssijan kilpatanssiharjoituksissa tekemää virhettä ja sen tahallista toistoa vammaisuuden epävirallisena esityksenä sambassa.
- <sup>6</sup> Sukupuolta, seksuaalisuutta ja etnisyyttä käsittelevästä sosiaalisesti sitoutuneista esittämisen perinteistä, erityisesti performanssitaiteesta (engl. socially engaged performance) ks. Carlson 1998, 144–164.
- <sup>7</sup> Yksi heistä on ”talidomidi-ninjanakin” tunnettu näyttelijä, runoilija ja muusikko Mat Fraser.
- <sup>8</sup> Narriutta ja ruumiillisuutta tutkineen Anu Korhosen mukaan 1500-luvun Englannissa narreilla oli kyky tuoda esiin yhteiskunnan sosiaalisia vaikutuksia ja niiden aiheuttamia ongelmia. (Korhonen 1995: 192). Narreja jaoteltiin luonnonnarriihin (engl. natural fools) ja tekonnarriihin (artificial fools). Edelleen oli olemassa viisaita narreja (wise fools) ja narrirooleihin erikoistuneita näyttelijöitä (theatrical fools). Viisaan narrin kategoriaan kuuluvaa Scoginimistä miestä Korhonen kuvaa narriksi Oxfordin yliopistosta (1997: 173.) *Kimppakyyti*-esityksen narrihahmoina oma akateeminen taustamme on Turun yliopiston kansatieteessä ja mediatutkimuksessa (Arvisto), kirjallisuustieteessä (Lehtiö) ja Åbo Akademin musiikkitieteessä (Väätäinen). Viisaan narrin roolimme ei kuitenkaan johdu yliopistotaustastamme vaan vammaispoliittisesta tiedostamisesta. Korhosen (1997: 163) mukaan viisaat narrit olivat niitä, jotka ottivat narrin roolin tietoisesti, koska tämä rooli antoi vapauden arvostella yhteiskunnallisia oloja.
- <sup>9</sup> Vallitseva paradigma vammaistutkimuksessa 1990- ja 2000-luvuilla on ollut vammaisuuden sosiaalinen malli. Sen lähtökohdat ovat marxilaisessa kapitalismin kritiikissä. Malli painottaa sitä, että vammaisuus on tulosta taloudellisista alistamisen rakenteista. Ihmistä ei vammauta hänen ruumiinsa vaan materiaaliset ja sosiaaliset tekijät, esteellinen ympäristö ja vammaiskielteiset asenteet. (Oliver 1990.) Sosiaalinen vammaistutkimus (Vehmas 2005) pitää lähtökohdanaan vammaisuuden sosiaalista mallia (engl. *the social model of disability*). Alexa Schriempf on puolestaan muotoillut vammaisuuden interaktionistisen mallin suhteessa sekä konstruktivistisille että materialistisille lähestymistavoille vammaisuuteen. Hahmotamme interaktionistisen mallin uusmaterialistiseksi näkökulmaksi vammaisuuteen. Uusmaterialistisia teorioita ja interaktionistista mallia yhdistää ruumiin materiaalin ymmärtäminen aktiiviseksi toimijaksi. Uusmaterialistisista lähtökohdista sukupuolen tutkimuksessa ks. Hird 2004.
- <sup>10</sup> Tässä mielessä kulttuurisen vammaistutkimuksen määritelmämme muistuttaa Pirkko Moisalan ja Taru Leppäsen tapaa määritellä kulttuurisen musiikintutkimuksen lähtökohdat ja tavoitteet. Moisalan ja Leppäsen (2003: 77)

mukaan kulttuurinen musiikintutkimus on musiikin tarkastelua kulttuurisena ilmiönä ja musiikin kulttuuristen merkitysten tulkintaa. Kulttuurinen musiikintutkimus on etnomusikologian, kulttuurintutkimuksen, populaarimusiikintutkimuksen sekä sukupuolistavan ja feministisen musiikintutkimuksen kohtauspaikka. Samoin nimike kulttuurinen vammaistutkimus painottaa vammaisuuden tutkimista kulttuurisena ilmiönä ja vammaisuuden kulttuuristen merkitysten tulkintaa.

- <sup>11</sup> Julie Allan (2005: 31) määrittelee vammaistaiteen (engl. *disability arts*) sellaiseksi taiteelliseksi toiminnaksi, joka paljastaa vammaisten ihmisten elämää vaikeuttavia esteitä yhteiskunnassa. Vammaistaiteena *Kimppakyyti* tekee näkyväksi liikkumiseen liittyviä esteitä.
- <sup>12</sup> Musiikki, jota tanssijat tuijotuskohtauksessa odottivat, oli Poza-yhtyeen esittämää juutalaista kansanmusiikkia, klezmeriä. Ohjaaja oli valinnut kohtaukseen Freylekh-nimisen kappaleen. Nimi viittaa itäeurooppalaiseen juutalaiseen ryhmätanssiin, freylekhsiin. Kun musiikki alkoi soida, tanssijat alkoivat liikkua sen mukana.
- <sup>13</sup> Myös Strickling (2002:150) on hyödyntänyt *Actual Lives* -teatteriesityksen analyysissään tätä Thomsonin (2000: 334) esittämää ajatusta.
- <sup>14</sup> Helena Saarikoski (2001: 88–89) on rinnastanut vammaishuumorin, homojen keskinäisen leikinlaskun homoudella, mustien ghettojen jenginuorten sananmittelön ja tyttöjen keskinäisen huoraksi nimittelyn pitäen niitä stigmati-soitujen ryhmien sisäisenä rituaalisena pilailuna, jonka aiheena on stigma ja joka karnevalisoi haukkumasanojen alentavia merkityksiä.

## Lähteet

- Haastattelu 31.5.2005 Sanni Sihvolan kanssa tanssinopettajan kokemuksista Taika-tanssi-ryhmässä. Haastattelijana Hanna Väättäinen. Kaksi c-kasettia.
- Haastattelu 20.9.2005 Taika-tanssin *Kimppakyydissä* mukana olleen tanssijan kanssa. Haastattelijana Hanna Väättäinen. Kaksi c-kasettia.
- Taika 2004. Hanna Väättäisen havaintoja Taika-tanssi-ryhmän toiminnasta vuonna 2004.
- Jaana Arviston, Ritva Lehtiön ja Hanna Väättäisen muistelutekstit *Kimppakyyti*-teoksen esityksestä Tehdas-teatterilla 13.11.2004.
- Kimppakyyti* 13.11.2004. Tehdas-teatterilla Turussa taltioitu esitys. Yksi VHS-kasetti.

## Kirjallisuus

- Albrecht, Gary, L (1999) Disability Humor: What's in a Joke? *Body & Society* 4, ss. 67–74.
- Allan, Julie (2005) Encounters with exclusion through disability arts. *Journal of Research in Special Educational Needs* 1, ss. 31–36.
- Bahtin, Mihail (1995) *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki. Taifuuni.
- Barnes, Colin & Geof Mercer (1997) ”Breaking the Mould? An introduction to doing disability research.” *Doing Disability Research*. Edited by Colin Barnes & Geof Mercer. Leeds: The Disability Press, ss. 1–14.
- Carlson, Marvin (1998) *Performance: A Critical Introduction*. Repr. London: Routledge.
- Davis, Natalie Zemon (1987). *Society and Culture in Early Modern France*. Cambridge: Polity Press.
- Fox, Ann M. & Joan Lipkin (2002) ”Res(Crip)ting Feminist Theater Through Disability Theater: Selections from The DisAbility Project.” *NWSA Journal* 3, ss. 77–98.
- Galvin, Rose (2003) ”The Paradox of Disability Culture: The need to combine versus the imperative to let go.” *Disability & Society* 5, ss. 675–690.
- Henriksson, Laura (2003) ”Mä mistä laulunaiheet saan. Katsaus viiden suomalaisen kuplettilaulajan laulunaiheisiin.” *Musiikin suunta* 2: 49–59.
- Hird, Myra J. (2004) ”Feminist matters: New materialist considerations of sexual difference.” *Feminist Theory* 2, ss. 223–232.
- Hynynen, Päivi-Tuulikki (1998) *Vamman kanssa huumorin keinoin*. Raportteja 219. Helsinki: Stakes.
- Knuuttila, Seppo (1992) *Kansanhuumorin mieli: kaskut maailmankuvan aineksena*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Korhonen Anu, (1995) *Naurettavaksi tekemisen taito. Narrius ja käänteisyyden mentaliteetti uuden ajan alun Englannissa*. Painamaton lisensointitutkimus. Turun yliopisto. Kulttuurihistoria.
- Korhonen, Anu (1997). ”Bodies through a Distorting Mirror – Attitudes towards the Fool’s Body in Early Modern England.” *Bodies in Evidence: Perspectives on the History of the Body in Early Modern Europe*. Toimittaneet Marjo Kaartinen & Anu Korhonen. Publications of the Institute of History, 13. Turku: Cultural History,

- University of Turku, ss. 161–203.
- Korhonen, Anu (1999) *Fellows of Infinite Jest. The Fool in Renaissance England*. Turku: Cultural History, University of Turku.
- Leppänen, Taru & Pirkko Moisala (2003) "Kulttuurin musiikintutkimus." *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, ss. 71–86.
- Lubet, Alex (2004) "Tunes of Impairment: An Ethnomusicology of Disability." *Review of Disability Studies* 1, ss. 133–156.
- Oliver, Michael (1990) *The Politics of Disablement*. Basingstoke: Macmillan.
- Oliver, Mike (1997) "Emancipatory Research: Realistic goal or impossible dream?" *Doing Disability Research*. Edited by Colin Barnes & Geoff Mercer. Leeds: The Disability Press, ss. 15–31.
- Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Priestley, Mark (1997) "Who's Research?: A personal audit." *Doing Disability Research*. Edited by Colin Barnes & Geoff Mercer. Leeds: The Disability Press, ss. 88–107.
- Saarikoski, Helena (2001) *Mistä on huonot tytöt tehty?* Helsinki: Tammi.
- Sandahl, Carrie (1999) "Ahhhh Freak Out! Metaphor of Disability and Femeness in Performance". *Theatre Topics* 1, ss. 11–30.
- Sandahl, Carrie (2004) "Black Man, Blind Man: Disability Identity Politics and Performance". *Theatre Journal* 4, ss. 579–602.
- Sarpavaara, Harri (2005) "Naurettava sukupuoli. Koomisen rakentuminen Billys Pizza –mainoselokuvassa". *Tiedotustutkimus* 4–5, ss. 43–54.
- Schriempf, Alexa (2001) "(Re)fusing the Amputated Body: An interactionist Bridge for Feminism and Disability". *Hypatia* 4, ss. 53–79.
- Shakespeare, Tom (1999) "Joking a Part". *Body & Society* 4, ss. 47–52.
- Strickling, Chris Anne (2002) Actual Lives: Cripples in the House. *Theatre Topics* 2, ss. 143–162.
- Stronach, Ian & Julie Allan (1999) "Joking with Disability: What's the Difference between the Comic and the Tragic in Disability Discourses?" *Body & Society* 4, ss. 31–45.
- Thomson, Rosemarie Garland (2000) "Staring Back: Self-Representations of Disabled Performance Artists". *American Quarterly* 2, ss. 234–238.
- Thomson, Rosemarie Garland (1996) "Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity". *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Edited by Rosemarie Garland Thomson. New York: New York University Press, ss. 1–19.
- Vehmas, Simo (2005) *Vammaisuus. Johdatus historiaan, teoriaan ja etiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Väätäinen, Hanna (2001) "Liukumisen juhlaa. Toisin luetut virheet Maija Ylisen samboissa". *Etnomusikologian vuosikirja* 13, ss. 38–61.

## Liite 1

Taika-tanssin *Kimppakyyti* 13.11.2004 (n. 20')

Numero ilmoittaa kohtausten sijainnin teoksessa. Kohtausten sisällön kuvaus noudattaa tapaa, jolla tanssijat ja ohjaaja keskustelivat kohtauksista *Kimppakyytiä* tehtäessä.

Alkutilanne:

Tanssijat ovat eri puolilla näyttämöä. Kaksi heistä istuu lattialla, kaksi sähköpyörätuoleissa ja yksi tuolissa.

1

Tanssijat kääntyilevät paikallaan, liikahtelevat kärsimättömästi ja tuijottavat kaukaisuuteen.

Kyydin odottelua.

Linkorannan *Kimppalaulu* soitetaan nauhalta tekijän lukemana.

2

Tanssijat etenevät vaikean oloisesti pakotettuun kimppaan eli yhteiseen taksikyytiin. *Kimppalaulu* päättyy kohtausten aikana.

3

Tanssijat jähmettyvät patsaaksi.

4

Patsas hajoaa. Tanssijat ottavat tilan haltuun. Vapaata tanssia tilassa. Cirrus-yhtyeen esittämä Leaves-kappale alkaa soida (*Land's End*, 1998).

5

Kaksi kävelevää tanssijaa esittää merileviä. Muut tanssijat esittävät kaloja ja merta.

6

Tanssijat asettuvat riviin ihmettelemään itseään ja muita. Musiikki päättyy yhtäkkisesti. Merenneito tulee näyttämölle. *Antakaa heille anteeksi* (Matilainen). Tekijä esittää runon näyttämöltä.

7

Merenneidon soolo. Merenneito tyrkitään pois. Kolme tanssijaa peräännyttämön takaosaan. Leaves-kappale soi kohtauksen ajan.

8

Kahden tanssijan duetto, jonka teemana on torjunta ja estäminen. Muut ihmettelevät takaa solisteja. *Vielä niitä honkia humisee* (Lehtiö) soitetaan Jatkolan lukemana.

9

Tanssijat tekevät patsasmaisia muodostelmia. Muodostelma vaihtuu toiseksi muutu-sana, jonka joku tanssijoista sanoo ääneen. *Otamme tänä iltana esille sormen* (Väätäinen) soitetaan nauhalta. Kaikki tanssijat peräännyttämön takaosaan.

10

Rajanylitys ja yleisön tuijottaminen. Tanssijat tulevat näyttämön takaosasta kohti yleisöä ja peräännyttävät. *Ahvenruoho* (Väätäinen) soitetaan nauhalta.

11

Tanssijat muodostavat piirin keskelle tanssilattiaa. Liikeimpulssi kulkee piirissä. *Turun satama* (Jatkola). Tekijä esittää runon yleisön joukosta.

12

Tuijotus. Tanssijat pysähtyvät tuijottamaan ääntä kohti.

13

Pozan Freylekh alkaa soida (*"Odessa": Jewish Music from Russia*, 1995). Tanssijat lähtevät liikkeelle tilaan ja muodostavat itse valitsemiaan kimppoja. Vapaata tanssia.

14

Yksi tanssija jää improvisoimaan keskelle näyttämöä. Freylekh päättyy. Tanssijan soolo jatkuu. *Turkulaiset poliitikot* (Leinonen). Merenneito esittää runon yleisön eturivistä.

15

Takapuolen heilautus.

## Liite 2

Eki Linkoranta: *Kimppalaulu*

Tätä nykyä kilpailukykyä!  
vaati valtuusto ja muutakin ytyä.  
Päätä raapi ja keksi.  
Niinpä kimppakyydissä  
on nyt Timppa kyydissä.

Timppa osoitti aivan uutta  
solidarisuutta.  
Maailmalle mieli, siis taksin tilasi.  
Pääsisi kimppakyydissä  
myös Timppa kyydissä.

Kellon viisarit nopeammin kulki  
kuin taksi,  
tunteja vierähti melkein kaksi.  
Lopulta kimppakyydissä  
pääs Timppa kyydissä.

Kotiin kun kaihosi mieli  
kohmeessa järki ja kieli  
taas kadulla vartosi sylissä kinos.  
Oivoi kimppakyydissä  
höyryst Timppa kyydissä.

Sairaalasängyssä vieressä vaari  
totta kai, se on klaari  
leikkaussaliin kiireellä viedään.  
Yhdessä kimppakyydissä  
on taas Timppa kyydissä.

Hautausmaalle kun menossa ollaan  
vieläkin ottaa pollaan  
kun arkussakin on ahdasta.  
Yhä kimppakyydissä  
vieläkin Timppa kyydissä.