

Helena Saarikoski

Spice Girlsin fanien esityksen etnografiaa

Törmäsin Spice Girls -faniuteen ensimmäisen kerran tanssiesityksessä, jonka silloin 11-vuotiaan poikani luokkatoverit pitivät Helsingin Ruoholahden ala-asteen koulun keväťjuhlassa vuonna 1998. Käytän ruumiillista törmäämisen kielikuvaa suuren vaikutuksen vuoksi, jonka tyttöjen tanssiesitys teki. Tanssi oli ihastuttavaa iloisuudessaan, itsetietoisuudessaan ja energisyydessään. Minua hämmästyttivät ja jäivät mietityttämään monet yhteiset piirteet niiden itämaisen tanssin esitysten kanssa, joita omat tanssinopettajani valmistivat samoihin aikoihin (ks. Laukkanen 2003): vieraskielinen laulumusiikki taustanauhana, erityinen liikekieli ja tietyt roolihahmot, esiintymisasut ja -naamiot, naisten rohkea estradin valtaus. Ruoholahden tyttöjen Spice Girls -show ei näyttänyt juurikaan vähemmän eksoottiselta kuin samanaikaiset itämaisen tanssin esitykset Helsingissä. Mistä oli kysymys tässä meneillään olevassa ”tyttöjen omassa jutussa” (kuten poikani sitä kutsui)?

Spice Girls -ilmiö, ”tyttöbändin” maailmanlaajuinen läpimurto ja siihen liittynyt nuorten fanityttöjen joukkoliike, oli saattanut varsinkin naistutkijat kiivaaseen keskusteluun ilmiön tulkinnoista.¹ Spice Girlsin suosion syitä pohdittiin ennen kaikkea lukemalla ja tulkitsemalla mediaviestiä, yhtyeen tähtikuvaa ja sen *Girl Powerin* nimikkeellä markkinoimaa tyttöasiaa. Mediaetnografisesta näkökulmasta (ks. Ganetz 1997: 23–24; Julkunen 1989; Saarikoski 2005) tarkastelun suunta on tavallaan päinvastainen: mediaviestin lukemisen sijasta katselen ja kuuntelen käyttöä, johon sen aineksia on pantu vastaanottajien keskuudessa, paikallista tulkintaa, jonka tietyt nuoret tytöt ovat tehneet ylikansallisesta mediakertomuksesta.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston tutkija Ulla Lipponen on tallentanut toisen, espoolaisen Spice Girls -tanssiryhmän toimintaa kuvaavan videoaineiston, jota tutkin tässä artikkelissa. Ryhmään kuului vuonna 1998 viisi 8–13-vuotiaasta tyttöä, siskoksia, luokkatovereita ja naapureita. Tanssiesityksen harjoittaminen oli osa ryhmän useita vuosia jatkunutta toimintaa, ”kerhoa”. Pienten näytelmien valmistamisesta ja esittämisestä ryhmä eteni Spice Girls -esityksen kautta valmistamaan pitkää tanssinäytelmää, samalla kun suurin osa sen jäsenistä hakeutui aikuisohjatuille tanssitunneille. Perusaineistoni koostuu kolmetuntisesta havainnointivideosta, joka kuvaa ryhmän tanssiesitykseen valmistautumista ja esitystä syyskuuisena iltapäivänä 1998 espoolaisen taloyhtiön kerhohuoneella, sekä seuraavassa vuodenvaihteessa SKS:n äänitearkistossa tehdystä 13-vuotiaan Reetan haastattelusta. Kaikki artikkelin haastattelusitaatit, ellei muuta mainita, ovat tästä Reetan haastattelusta (SKSÄ-K

1.1999). Myös havainnointivideoilla enimmäkseen Reetta toimii ryhmän puhenaisena. Toissijaista aineistoa saman ryhmän toiminnasta ovat toukokuussa 1998 pihatalkoissa kuvattu kotivideo tanssiesityksestä ja elokuussa 1998 tehty Reetan isän haastattelu (ks. aineistoluettelo).²

Vaikka Spice Girls -faniien tanssiryhmien toiminta oli uutta julkisena ja estradille nostettuna nuorten tyttöjen keskinäisen kulttuurin muotona, se ei tapana ilmaantunut tyhjästä, pelkästä esikuvayhtyeen kaupallisesta menestyksestä. 1980-luvulla Ulla Lipponen (1989, 1990) oli kentällä tutkimassa Suomeen rantautunutta tyttökulttuurin uutuutta, taputusleikkejä. Ne olivat tytöille varattu kulttuurinen esitys pienessä, koulun pihan julkisuudessa, jossa tytöt ilmensivät lastenperinteessä uudenlaista tyttöyden identiteettiä, itsestään ylpeää ”me tytöt” -tunnetta. Lasten leikkejä, joissa esitetään populaarifiktio sankareita, ovat kuvanneet esimerkiksi Eero Julkunen (1989) ja Marjatta Kalliala (1999: 128–137). Eero Julkunen (1989: 56) 1980-luvun medialorea käsittelevä artikkeli sisältää kuvauksen Kiss-yhtyeen esityksen valmistaneesta eka-luokkalaisryhmästä. 1970-luvulla suositun tv-sarjan *Charlien enkelit* leikkimisestä on tutkimuksissa toistuvia mainintoja (esim. Apo 1995: 238). Mirva Saukkola (1997) on tulkinut Charlien enkeleitä uudenaikaisena supertytön mallina, jonka piirteitä olivat upea vartalo, korkea moraali ja rautainen tahto toimia – puhtoisina feministiesikuvina, joiden roolit näyttivät kuitenkin olevan peräisin lähinnä barbieleikeistä, ”tyttömäisestä fantasiasta”.

Arjun Appadurai (1991: 196–200) on hahmotellut mielikuvituksen etnografiaa, ”mahdollisten elämien” ja fantasian muuttumista ylellisyydestä laajasti omaksutuksi sosiaalisiksi käytännöksi. Hänen mukaansa joukkotiedotus tarjoaa rikkaan ja alati muuttuvan varaston mahdollisia elämiä, joista jotkut tulevat osaksi tavallisten ihmisten elettyä mielikuvitusta menestyksekkäämmin kuin toiset. Tavallisten ihmisten elämäkerrat ovat rakennelmia tai luomuksia, joissa mielikuvituksella on tärkeä sija (ks. myös Apo 1995). Paikallisen elämäntavan ”tiheyteen” sitoutuneen – ja sen ”aitoutta” ihannoineen – etnografian uudenaikaisena haasteena on esittää globaalin, epäpaikallisen mielikuvitusvarannon ja paikallisen sosiaalisen elämän välistä suhdetta nykyihmisten elämäkokemuksessa.

Faniudessa tyttöjen elämäkokemusta ei esitetä ensi sijassa sanallisina kertomuksina, vaan ruumiillisena toimintana, kuten tanssiesityksen valmistamisena ja esittämisenä (vrt. Hoppu 1999: 28, 45–52). Esityksen etnografian³ ilmeinen tutkimuskysymys on: mitä Spice Girls -tanssiesityksessä esitetään? Mistä ja miten voin tutkijana lukea esityksen sisältöä, viestiä ja merkitystä, ja miten kerron tai esitän nämä tutkimuksen sivuilla lukijalle?

Kulttuurinen esitys ja sukupuolikoreografia

Tarkastelen tyttöjen tanssiryhmän toimintaa ja sitä määritteleviä keskusteluja kulttuurisena performanssina eli esityksenä.

Richard Bauman (1984, 1986) tutkii folklorea ”kansan sanataiteena” eli ensisijaisesti taiteellisina esityksinä. Hänen analyysinsä koskee kuitenkin yleisesti minkä hyvänsä esitystilanteen rakennetta ja tekijöitä, ei pelkästään taiteellisia näyttämösuorituksia. Baumanin mukaan ensimmäinen tehtävä esitystapahtumien tutkimuksessa on tunnistaa nämä tapahtumat tavoilla, jotka ovat sekä yhteensopivia paikallisten ymmärrysten kanssa että relevantteja käsillä olevien tutkimusongelmien suhteen. Esitystapahtumat ovat kulttuurissa määriteltyjä näytöksiä, toiminnan, kokemisen ja tapahtumisen virrassa rajoittuvia segmenttejä, jotka muodostavat merkityksellisiä konteksteja toiminnalle ja sen tulkinnalle ja arvioinnille. Esitystapahtuma edustaa tulkintakehystä, jossa välitetyt viestit ymmärretään *frame*, esim. Goffmann 1974; Bauman 1984: 9; Turner 1992: 140). Kehysten sisäkkäinen järjestyminen muodostaa laajenevia tulkintakehiä. Esimerkiksi tanssiteot merkityksellistyvät eri tavoin sen mukaan, onko esitystapahtuma harjoitus, lämmittely, läpimeno vai konsertti, mutta laajemmassa kehyksessä kaikki kuuluvat tanssiharrastukseen, joka liittyy edelleen Spice Girls -faniuteen. Faniuteen kuuluu sekä harrastuksina että leikkeinä esitettyä toimintaa ja erikoistapauksena, kuten tutkimusaineistossa, haastattelukerrontaa siitä.

Victor Turner (1992: 81) määrittelee performanssin goffmanilaisittain ”itsen esittämiseksi jokapäiväisessä elämässä”. Kulttuurista esitystä luonnehtii esteettinen ulottuvuus, mikä on yleensä ominaista folklorelle. Kulttuuriset esitykset rakenteellistavat kulttuurihistoriallisia prosesseja ja jäsentävät ja tuottavat niitä yksilöiden arkielämän tasolla. Ne voidaan nähdä draamallisina yrityksinä hallita järjestelmällisesti jotakin elämänaluetta (Turner 1992: 93): esimerkiksi Spice Girls -fanius tyttöjen tapana tuottaa ja muokata nuorta naiseutta 1990-luvun jälkipuoliskon Suomessa (vrt. Lähteenmaa 1989: 79–86; Katja Laitinen 2003).

Susan Leigh Foster on kehittänyt sukupuolikoreografian käsitettä tanssintutkimukselliseksi vastaukseksi Judith Butlerin performativiteetin käsitteelle. Butlerin (1999) teorian mukaan sukupuoli ei ole ihmisen pysyvä ominaisuus, vaan illuusio ja fantasia pysyvistä sukupuolesta tuotetaan jatkuvasti toistavilla sukupuolta esittäville teoilla. Sukupuolen esitykset itse asiassa muodostavat sen sukupuolen, jonka fantasmaattisesti käsitämme olevan näiden esitysten ”takana”. Butlerin näkemykset vastaavat konstruktionistisen kulttuurintutkimuksen näkemystä kulttuurista jatkuvasti toiminnassa ilmenevänä ja rakentuvana prosessina. Kulttuuri ei ”ole” pysyvissä rakenteissa, vaan se ”tulee” performatiivisissa teoissa, jotka jatkuvasti tuottavat sen.

Foster (1998: 3, 5) näkee sukupuolta esityksenä tarkastelevien teorioiden ongelmana kuitenkin sen, että niitä ei ole perusteltu teatteri-, tanssi- tai performanssitut-

kimuksen käsittein ja tuloksin, vaan ne yleensä lähtevät J. L. Austinin puheaktiteoriasta.⁴ Performativiteetti koostuu koreografian tavoin esitystä koskevista säännöistä ja sopimuksista, mutta koreografia käsittää sekä ruumiillisen että sanallisen jäsennyksen ja keskittyy puhetekeojen sijasta ruumiin eleisiin ja liikkeisiin, jotka tuottavat sukupuolitettua identiteettiä.

Koreografia on tanssin (kirjoitettu tai kirjoittamaton) käsikirjoitus, tietovarasto, joka koskee tanssin prototyyppistä esitystä, liikekaaviota, sen sisältöjä ja merkityksiä. Se on ”koodien ja konventioiden perinne, jonka välityksellä tanssin merkitys rakentuu” (Foster 1998: 5). Koreografia (paremmin kuin performativiteetti) rakenteellistaa sitkeitä kulttuurisia arvoja ja toistaa muissa kulttuurisissa käytännöissä esitettyjä arvojärjestelmiä. Eri kulttuuristen käytäntöjen ja instituutioiden kautta toistuvasti esitettyjä, syviä arvo- ja normijärjestelmiä kutsutaan kulttuurisiksi teemoiksi (Holland & Quinn 1987: 35; Ehn & Löfgren 1982: 21–28).

Yvonne Hirdman (1988: 54) on kutsunut sukupuolikoreografiaksi neuvottelua sukupuolisopimuksesta. ”Koreografia” on Hirdmanilla väljä kielikuva, jota hän avaa monella muulla tutkimuksen käyttämällä metaforalla eli teoreettisen mallin nimellä: sukupuolikoreografia on sukupuolten välillä jatkuvasti käynnissä oleva peli/elämä/leikki/draama/tanssi. Kirsti Salmi-Niklander (2004: 59, 241) on tarkentanut Hirdmanin kielikuvaa tarkoittamaan rakennetta, jonka välityksellä yleisen tason kulttuuriset diskurssit merkityksellistävät aktuaaliset puheteot. Tekstintutkimuksen näkökulmasta ruumiillisiin ilmaisumuotoihin, kuten voimisteluun, tanssiin ja näyttelemiseen, kytkeytyy koreografian välityksin ideologisia merkityksiä niitä koskevassa puheessa. Sukupuolikoreografia tanssin skriptin merkityksessä (Foster) tarkoittaa vastaavasti sitä, miten kulttuurin yleiset sukupuolidiskurssit merkityksellistävät tanssimista ja päinvastoin, miten tanssiteot rakentavat näitä diskursseja.

Sukupuolisopimus kantaa Hirdmanin mukaan sisällään konfliktin siementä aina käynnissä olevan neuvottelun muodossa, jossa katsotaan, miten pitkälle sopimuksen rajoja voidaan venyttää oman sukupuolen eduksi. Judith Butler (1999: 188) puhuu samasta asiasta, kun hän asettaa feministisen tutkimuksen tehtäväksi sellaisten kumoksellisten strategioiden paikallistamisen, joissa osallistumalla identiteettiä konstituoiin toistaviin käytäntöihin niitä kiistetään, tehdään toisin. Butler (1993: 124–137) pohtii karnevaaliteorian vanhaa kysymystä siitä, missä määrin liioittelevien, ironisten ja käänteisten eleiden esittäminen voi olla normijärjestelmiä kumoavaa ja vastarintaa tuottavaa, missä määrin se vain vahvistaa vallitsevaa järjestystä viittaamalla siihen ja perustamalla käänteisyytensä siihen (ks. myös Kupiainen 2004: 38–39).⁵

Valtarakenteet, jotka muodostuvat toistavissa käytännöissä, itse mahdollistavat myös vastarinnan käytännöt (ks. myös Turner 1992: 79). Spice Girlsin fanius ei ensi näkemältä vaikuta järin kumoukselliselta tavalta tuottaa nuoren työn identiteettiä.⁶ Toisin tekemisen ja kiistämisen mahdollisuuden siinä olen paikallistanut leikin luo-

vuuteen, itse tekemisen omaehtoisuuteen (Saarikoski 2005). Median välittämä Spice Girls -kertomus transformoituu leikinomaisessa luovassa tilassa eli mielikuvituksessa esityksiksi: leikiksi, keräelmäksi tai tanssiesitykseksi, tai haastattelupuheeksi niistä. Kyse on kulttuurisesta kääntämisestä, josta Foster (1998: 18) puhuu tanssista kirjoittamisen yhteydessä: se on tekstin siirtämistä yhdestä diskursiivisesta tai semioottisesta järjestelmästä toiseen. Kääntää ei voi koskaan ilman omaa ymmärrystä ja tulkintaa. Tiukkojenkin sääntöjen, valmiin koreografian, soveltamisessa käytäntöön on aina neuvotteluvара, jopa neuvottelupakko, tulkinnan, muokkaamisen ja myös kiistämisen paikka (Turner 1992: 78–79).

Tutkimani tanssiesitys perustui Spice Girlsin konserttivideoon *Live in Istanbul*. Ryhmän vanhin tyttö Reetta oli opetellut tanssit videolta ja opetti ja harjoitti ne muulle ryhmälle. Kaiken kaikkiaan lähes puoli vuotta kestäneen harjoitusperiodin aikana tanssit muotoutuivat ”aika paljon”. En ole tässä kiinnostunut vertaamaan Spice Girlsin ja tyttöjen tanssikerhon tulkintoja enkä katso lainkaan ns. alkuperäistä Spice Girlsin esitystä, joka mielestäni on vain yksi tanssin koreografian tulkinta muiden joukossa. Esitys on koreografian tulkinta joka tapauksessa; mitään ”suoraa” kopiointia tai matkimista esityksestä toiseen ei ole olemassa. Jokainen tulkinta esittää uuden version koreografiasta, joka on eri esitysten myötä muuttuva, niissä muotoutuva rakenne (Foster 1998: 17).

Esitystapahtumat

Aineistossa on kuvattu neljänlaisia esitystapahtumia: tanssiesitykseen valmistautumista (100 minuuttia videonauhaa), kahta tanssiesitystä (15 + 58 minuuttia), esityksen purkamista (14 minuuttia) ja Reetan ja hänen isänsä haastattelut (62 + 60 minuuttia). Tapahtumia voidaan eritellä Baumanin (1986: 4) luettelemien tilannetekijöiden avulla; näiden systeeminen yhteispeli tuottaa esitystapahtuman rakenteen:

1. Osanottajien identiteetit ja roolit.
2. Esityksessä käytetyt ilmaisevat keinot, ilmaisulajien eli genrejen kirjo.
3. Sosiaalisen vuorovaikutuksen perussäännöt, normit ja esitysstrategiat sekä esityksen tulkinnan ja arvioinnin kriteerit.
4. Toimintasekvenssi, joka muodostaa tapahtuman prototyyppisen kulun, käsikirjoituksen.

Judith Butlerin ainoita muihin kuin puhetekoihin soveltamia tulkintoja on Jennie Livingstonen elokuvan *Paris Is Burning* kuvaamien dragtanssien erittely (Butler

1993: 124–137, josta ks. myös Väättäinen 2003: 45; Kupiainen 2004: 38–39). Butler kiinnittää huomiota muun muassa elokuvan esittämiin pukeutumiskoodeihin ja henkilöiden dragroolien rinnastamiseen yhteisön arkisiin rooleihin. Foster (1998: 4) kritisoi Butleria siitä, että hän ei analysoi lainkaan tanssien liikesanastoja ja niiden sekvensoitumista, joiden läpi dragtanssien esittämä sosiaalinen kommentaari kuitenkin muotoutuu. Tanssi toimii transgressiivisten mahdollisuuksien metaforana, mutta tutkimuksissa ei koskaan päästä aktuaalisiin tanssikäytäntöihin, jotka osoittaisivat nämä mahdollisuudet (Foster 1998: 19–20). Miten tanssikäytäntöihin siis päästään, ja miten tanssien esittämää sosiaalista kommentaaria voidaan niistä lukea?

Fosterin mukaan näyttämöroolien liikekieltä tulisi detaljoidusti verrata samojen ihmisten arkielämän vastaavaan roolityöhön. Samoin Baumanin (1984: 31) mukaan performanssiroolien (eli taiteellisten roolisuuritusten) analyysissa on huomioitava niiden sekä sosiaalinen että toiminnallinen suhde muihin saman yksilön yhteisössä tuottamiin rooleihin, mikä on osa yhteisön esitysjärjestelmän rakennetta. Yhteisön esitysjärjestelmä tutkimuskohteena siirtää huomion yksilön kokemuksista esittäjän ja yleisön jakamaan merkitysjärjestelmään, johon ymmärrettävien esitysten tuottaminen perustuu (Foster 1998: 25–26; Välipakka 2003) – esimerkiksi mahdollisuus tuottaa ymmärrettäviä sukupuolen esityksiä (Kothoff & Baron 2001).

Haastattelutilanteessa haastateltavan rooli määräytyy kerrottujen tapahtumien (*narrated event*, Bauman 1986) perusteella: Reetta on ”yksi spaisarityöistä, ryhmän johtaja ja koreografi ja esiintymisvalmiuden luoja, ryhmän alkuunpanevia voimia”, kuten Ulla Lipponen nauhalla juontaa ennen haastattelun alkua. Videolle kuvattu haastattelutilanne ei ole jokapäiväinen tapahtuma eikä haastateltava arkiroolissaan Fosterin tarkoittamalla tavalla, mutta hän ei ole myöskään näyttämöroolissaan Spice Girls -tanssijana. Esimerkiksi kerronnassa esiintyvää liioittelevien ja ironisten eleiden, ilmeiden ja äänenpainojen kirjoa voidaan verrata näyttämöroolin vastaavaan ja tanssikoreografian voidaan nähdä resonoivan toiseen representaatiojärjestelmään, haastattelukerrontaan, mutta näiden liikesanastojen vertailu ei voi tuottaa suoraan tietoa arkielämän identiteetistä (vrt. Foster 1998: 4).

Näyttämöroolin ja arkiroolin oppositioparin vastakkainasettelun sijasta aineisto antaa mahdollisuuden tarkastella tanssijan näyttämöroolin rakentamisen prosessia, etenevää liikettä ideaalityyppisten ääripäiden välillä. Puolentoista tunnin videotaltiointi yhteen esitykseen valmistautumisesta näyttäytyy jonkinlaisena tiivistelmänä tanssiryhmän elämänhistoriallisesta tapahtumasarjasta, jossa ryhmä on muodostunut, roolit on jaettu ja valmistettu ja esitys harjoitettu. Taltiointi alkaa Reetan ja Roosan kotona tyttöjen huoneesta (SKSÄ-K 36.1998). Kaikki viisi tyttöä ovat koonneet huoneen lattian täyteen vierä vierä aseteltuja kuvia, lehtiä, vaatteita, videokasetteja ynnä muuta Spice Girls -tavaraa Ulla Lipposelle esiteltäviksi. Kysymykseen, kuka huoneessa asuu, Reetta vastaa roolinotolla: ”Minä ja Roosa, Geri ja Mel C”.

Havainnointivideot on kuvattu olkavaralta siten, että kuvatut tytöt puhuvat kuvaajalle ja vastaavat hänen kysymyksiinsä, eli he puhuvat kameran kautta suoraan katsojalle. Kameran läsnäolo on kuvassa merkitty, mikä vieraannuttaa katsojaa kuvan todellisuuteen samaistumisesta. Liikkuva kuva näyttäytyy kertomuksena, jonka kuvatut tytöt ovat valinneet kertoa. Arjun Appadurain (1991: 206–208) sanoin näin kuvatusta tilanteesta tulee ”paikka jossa kuviteltuja elämiä neuvotellaan” (Mira Nairin elokuvasta *India Cabaret*). Etäännyttäminen perustelee termin *fanikulttuuri* käyttöä heijastetun toiseuden merkityksessä tai erilaisuutena, jona paikka määrittyy (vrt. Abu-Lughod 1991). Dokumentti on etnodraama: se esittää draamallisen rakenteen (tanssiesityksen valmistamisen) ja henkilöahmot (faniytöt), jotka animoivat tiettyä paikallisen elämäntavan osa-aluetta (*Spice Girls* -faniutta). Aktorit ovat samalla rooli- hahmoja; ei niinkään siksi, että he kantavat joitakin ilmeisiä stereotyyppisiä, vaan koska he ovat neuvoteltuja (mielikuvituksen) luomuksia. ”Meille [katsojille] tulee tunne, että he koostavat elämäänsä, luovat omat hahmonsensa, käyttäen käytettävissään olevia elokuvallisia ja sosiaalisia aineksia” (Appadurai 1991: 207).

Spice Girls -ryhmän roolien jakamisesta Reetta kertoo kuvaajalle tässä havainnointitilanteessa:

No se oli sille selvä että ku Amandalla on vaaleet hiukset ni siitä tuli ihan selvästi Emma, katottii vähä luonteestaki että mä oon Geri ja meil on samanlainen luonne vähän ja Amandal on kans sellane beibimäinen luonne vähän ja ja sitte Juulia on vähän sellane – no ei se oo kamalan hieno mut se on sellanen, ja Heidi on vähän sellanen räpätäti kans ja Roosa on aika sporttinen sillee nii että - - .
(SKSÄ-K 36.1998.)

Havainnointitilanteessa kerrottua voidaan verrata saman tytön myöhemmin haastattelussa kertomaan samaan asiaan:

[Hiihtolomalla] minä, Roosa ja Amanda oltiin tanssimassa sitä *Live in Istanbulii* sitten siellä kertsillä ja sit mä sanoin niinku et hei et mehän voitais tehdä täst tällanen konsertti ja sitte Roosa on sillee ’kyllähän me voitais’ ja mä olin sitte että mä oisin Geri, mä hinkuun oikein olla Geri - - . Sitte kävi sillee että sit me tanssittiin siin jotain ja sitte me aateltii et kuka me otetaan siihen mukaan, Heidi vois olla hyvä Mel B - - .

Haastattelussa kerrottu roolien jakaminen on paikallistettu tanssitapahtumaan ja ruumiillistettu tanssiviin tyttöihin. Haastateltava istuu toimistohuoneessa ja puhuu puolilähikuvassa haastattelijalle, joka istuu näkymättömissä seisovan kameran vieressä. Kontekstiton haastattelutilanne on vaatinut kerrotun tapahtuman kontekstualisoinnin puhutussa tekstissä. Tämäntapaisten kerronnan keinojen tarkkailu merkitsee, että haastattelu ja haastateltavan taito ovat arvioitavissa esitystapahtumana ja esityksellisenä kykynä.

Fanityttöjen meikkikoulu: seksikkyyden naamio

Ensimmäinen roolijaon kriteeri, joka toistuu jatkuvasti keskeisimpänä tanssiesitysten arviointikriteerinä, on hiusten väri. Kampausten laittaminen – käherrysraudoin, geelein, tupeerauksin, pannoin – on myös aikaa vievin osa esitykseen valmistautumista. Hiusten tärkeys Spice Girls -esityksessä on pieni kulttuurianalyttinen päähkinä. Eriväriset ja -pituiset hiukset ovat yksi erotteleva piirre, jolla Spice Girlsin tyyppien ”yksilöllisyys” eli kullekin roolihahmolle erityinen ulkonäkö tuotettiin. Hiuksia toisaalta voi muokata, toisaalta pitää muokata esitystä varten, esimerkiksi roolityö edellyttää hiusten värjäämistä tai pitkänä pitämistä, mikä merkitsee myös rooliin sitoutumista. Näinkin nuorten tyttöjen kohdalla hiusten värjääminen tanssiesitystä varten, samoin kuin esiintymismeikkien tekeminen, voi merkitä jonkinlaista initiaatiota aikuisten naisten ruumiinprojekteihin, joissa ulkonäköä työstetään arkisesti näillä keinoilla.

Vahvat meikit olivat yksi niistä Spice Girls -faniuden piirteistä, jotka yhdessä fanien nuoruuden kanssa nostattivat jopa nuoreen nykynaiseuteen kohdistunutta moraalista paniikkia ja tyttöjen syyllistämistä (Ganetz 1998). Kun seuraa esiintymismeikkien tekemistä videolta (SKSÄ-K 37.1998), initiaatiotulkinta ei tunnu kaukaa haetulta. Esityspaikkana toimivan talon kerhohuoneen lattialla on vierä vieraissa useita suuria meikkilaukkuja. Roosaa meikkaa hänen 15-vuotias isosiskonsa, sama joka on ollut pienempien tyttöjen oppaana shoppailukierroksilla ostoskeskuksessa, ”kattoo vähän ettei me osteta mitään turhaa, tyhmää pikku krääsää, vaikka jotain ihan huonoa huulirasvaa, hiletä naamaan, jotain sellasta mikä ei oo niin kauheen tarvittua.” Isosiskon levittäessä erivärisiä varjostuksia Roosan silmäluomille ja opastaessa 8-vuotiasta Amandaa ripsivärin harjaamisessa toimitusta seuraavat tiukasti lähietäisyydeltä vielä pienemmät 3–5-vuotiaat tytöt, jotka pyörivät kerhohuoneessa odottamassa esityksen alkua.

Tapahtumassa välittyy meikkaamisen erittäin yksityiskohtainen taitotieto, johon kuuluvat silmien ja huulten rajaukset, varjostukset, värilliset luomivärit ja huulipunat ja erilaiset kynsilakat sekä näiden kaikkien värien valinnan perusteet. Tätä voidaan verrata suunnilleen samanikäisen tytön kuvaukseen hänen tavanomaisesta koulussa käyttämästään meikistä: ripsiväriä, huulikiiltoa ja välillä hieman huulipunaa (Saarikoski 2001: 159). Tyttöjen samoin kuin aikuistenkin naisten elämässä meikki tai meikkaamattomuus ja meikin yksityiskohdat kantavat moninaisia merkityksiä, kuten ”kasvojen” sosiaalisen identiteetin merkityksen perusteella voi odottaa. Keskeisimpiä on hallinta: meikin oikea käyttö täytyy osata. Itsehallinnan menetys uhkaa tytön mainetta, moraalisia kasvoja, näykykseen se liikana, liian vähäisenä tai vääränlaisena meikkinä (Saarikoski 2001: 159–162). Fanityttöjen meikkikoulu opettaa, *Girl Power* -ideologian perusteiden mukaisesti, tyttöjä pitämään puolensa naiseuden ristiriitaisten vaatimusten keskellä.

Ovatko 8–13-vuotiaat tytöt aivan liian nuoria pukeutumaan ja meikkaamaan ”seksikkäästi”, kuten Spice Girls -faniuden vastaisen, tyttöjä holhoavan julkisen polemiikin yksi keskeisin väite kuului? ”Lasten tulee näyttää lapsilta” -argumentti ilmaisee, että näin nuoret tytöt eivät ”todella” ole seksikkäitä tai edes sukupuolisia, mutta vääränlaiset vaatteet ja meikit tekevät heidät seksikkäiksi. Keskustelu muistuttaa oudosti Michelle Kisliukin (1998: 195–196) kuvaamaa baAka-kansan parissa käytyä keskustelua siitä, onko tanssijan maskissa ”todella” henkiolento vai vain lehtiä, joiden sisällä on ihminen. BaAkat neuvottelivat sukupuolten välisestä valta-asemista: miehiä suututti naisten skeptisismi heidän naamiotanssijoitaan kohtaan. Ajatus, että tuomittava ”seksi” ei todella sijaitisi tytöissä, vaan niissä, jotka uskovat vähäpukaiseen ja meikattuun seksikkyyden naamioon, herättää vastaavaa raivoa suomalaisessa julkisessa keskustelussa. Se näyttäytyy enemmän neuvotteluna sukupolvi- kuin sukupuolivallasta (ks. Anttila 2005). Valtajulkisuudessa esitetyn tyttökuulttuurin tuomitsemisen voi nähdä ilmentävän Spice Girls -faniuden jonkinasteista vastakulttuurisuutta (ks. myös Saarikoski 2005). Taputusleikeissä vastaava ilmeni verbaalisena tabuaiheiden suosimisena. Seksi- ja olostepitoisten tekstien kärki kohdistuu Ulla Lipposen (1989: 42) mukaan aikuismaailman auktoriteetteihin. Päivi Honkatukia (1998: 159) on taas havainnut, että tytöt voivat meikkaamisella kapinoida äidin harjoittamaa meikkikontrollia vastaan. Hillevi Ganetz (1998) on tulkinut samansuuntaisesti Spice Girls -yhtyeen esittämää seksikkyyttä luonteeltaan provokatoriseksi.⁷

Tanssiesityksessä ryhmä näyttää jollain ehkä karnevaalisella tavalla ottavan puheenvuoron tässä keskustelussa⁸: esityksen edellyttämät korkeapohjaiset kengät on saatu hankittua vain aivan liian isokokoisina.

Heidil oli sit sellaset sen jättiläiskengät siin jossain vaiheessa, vaik sen piti laittaa ne toiset, ne on sellaset kolmeysi kokoo sellaset jättiläiset, ne kyl näkyy siin aika hienosti - -. Sit Juulial oli - - sen äidin hääkengät [naurahtaa] sellaset kermanväriset ihanat, nekin oli isot, niis oli tollanen pohja ja ne oli sellaset ihanat jättiläiset neki ja niilläki oli hankala tanssii.

Äidin hääkenkien lainaaminen esitykseen, vastoin itse tanssimisen vaatimuksia, tuntuu viittaavan päinvastaiseen kuin Hillevi Ganetz (1998: 11) esittää Spice Girlsin suosion syyksi, nimittäin että Spice Girls -näytelmä rooleineen tarjoaisi fanityöille mahdollisuuden löytää naisellisuus, joka on ”äidin edustaman tuolla puolen”. Ganetz ilmeisesti tarkoittaa tällä samaa kuin Eeva Jeronen (1998) *Girl Power* -ideologiaa tarkastelevan artikkelinsa väliotsikolla ”Äitien jäljillä – äitien saappaissa?": äitiä *Girl Powerin* vastatoimijana, vanhemman polven akateemisen tosikkofeminismin henkilöitymänä, joka tasa-arvon tavoittelussaan kieltää ns. naisellisuuden, kuten kauniit vaatteet, meikit ja seksikkyyden. Tässä esityksessä äiti hääkenkineen edustaa pikemminkin aikuista seksuaalisesti aktiivista naiseutta, johon pyritään liittymään – vaikka ne kengät toki vielä ovat aivan liian isot.

Näyttämöroolit ja arkiroolit

Vaatteet ovat tärkeässä osassa tanssiesityksen kokonaishahmon rakentamisessa. Tunnin pituisessa esityksessä oli yhteensä kuusi eri puvustusta. Ensimmäinen vaatteiden vaihto oli väliajalla. Toisen näytöksen aikana tytöt kävivät kolme kertaa pukuhuoneessa vaihtamassa vaatteita noin minuutin kestäneillä vaihdoilla. Neljäs vaihto tapahtui näyttämöllä ennen viimeistä kappaletta *Wannabe*, tyttöjen heittäessä toppiensa päältä Spice Girls -t-paidat yleisölle. Pelkkä esityksen vaatima vaatemäärä oli vaikuttava. Videotaltioinnin alussa Ulla Lipponen näkee tyttöjen huoneessa neljä isoa muovikassia täynnä vaatteita: esitysvaatteet ovat niissä, tyttöjen päällä olevat vaatteet ovat heidän arkivaatteensa, toisin kuin hän oli luullut (SKSÄ-K 36.1998).

Reetan isän kertoman mukaan (SKSÄ-K 32.1998) osa esitysvaatteista on tavallisessa arkikäytössäkin, toiseksi kotona on iso kassi vanhoja roolivaatteita joista voi löytyä esityksiin sopivia vaatteita, ja ainakin Heidin äiti myös ompelee esitysvaatteita. Varta vasten esityksiin vaatteita ei osteta, mutta kun esimerkiksi hihattomat topit olivat olleet kesällä muotia, tytöillä oli niitä riittämiin yhtenäisten esiintymisasujen valintaan yhteenlasketusta arkivaatevarastostaan.

Isän mukaan esitysvaatetukset korkokenkineen ja ulkonäöt hiusten värjäyksineen muodostavat ”kokonaisvaltaisen systeemin”, joka näkyy tanssiesityksessä. Tämä systeemi, esiintymishahmon rakentaminen, limittyy tyttöjen arkisten hahmojen rakentamiseen. Jotkut samat vaatteet käyvät molempiin tilanteisiin. Esimerkiksi hiukset on värjätty pysyvästi, samoin kuin tanssin harjoittamisen vaikutukset näkyvät lihaksissa pysyvästi. Tyttöjen arkiroolin ja näyttämöroolin välillä ei siis ole mitään selvää rajaa, vaan näyttämörooli muodostaa jotenkin äärimmäisen, tyylitellyn hahmon tytölle mahdollisten arkiroolin hahmojen kirjossa. Faniuden esitys on yksi tyttöyden esitys muiden joukossa.

Hiustenväriin jälkeen roolijaon toisena kriteerinä viitattiin kaavamaisiin ”luonteen” piirteisiin, jotka on jokseenkin tyhjentävästi ilmaistu Spice Girlsin jäsenten roolinimissä: Geri on omapäinen johtajatyyppe, *Ginger Spice*, Emma lapsenomainen *Baby Spice*, Victoria hieno *Posh Spice*, Mel C verkkarihousuihin ja lenkkittossuihin pukeutuva *Sporty Spice* ja tummaihoisen, eläinkuoseihin pukeutuva Mel B on *Scary Spice* (Ganetz 1998; Jeronen 1998; Pajala 1999). Signaalinomaiset ”luonteen” piirteet olivat kuin nimilappuja, joilla Spice Girlsin tyyppien ns. yksilöllisyys merkittiin. Tämä bändin roolihahmojen eriyttäminen tulkittiin keskusteluissa usein kyynisen markkina-logiikan mukaan, tempuksi, jonka avulla bändi tarjosi jokaiselle jotakin. ”Ne on just tehty sillai että kaikki pystyy samaistuun siihen”, toteaa Rooson ja Reetan 15-vuotias, Spice Girls -faniudesta jo ulos kasvanut isosisko (SKSÄ-K 36.1998).

Mel B:n ”pelottavuus” oli faniyttöjen tanssiryhmän roolijaossa käännetty muotoon ”vähän sellanen räpätäti”. Rohkeasti tulkiten voisi ehdottaa, että Mel B:n ”rodullinen”

toiseus on käännetty tytön aggressiivisen verbaalin ilmaisun toiseudeksi. Spice Girlsin julkisiin esiintymisiin kuului ”rääväsuiinen” omasta puolesta puhuminen (mm. Saukcola 1997), jollaiseksi myös tanssiesitysten tekeminen voidaan laajasti ottaen tulkita: aggressiiviseksi julkisen tilan ottamiseksi omalle nuorten tyttöjen puheenvuorolle aikuisen ”miehen puheen” dominoimassa kulttuurin esitystilassa.

Tyttöryhmän identiteetti ja vastaryhmät tanssiesityksessä

Tanssivan tyttöryhmän identiteetti määrittyy niiden ulkoryhmien kautta, jotka tanssiesitys osoittaa sellaisiksi. Spice Girls -fanien ryhmä on ennen muuta sukupuoliryhmä, ”tyttöjen oma juttu”, josta pojat on suljettu ulos lähes samoin sanoin kuin tyttöjen taputusleikistä kymmenisen vuotta aikaisemmin (Lipponen 1990: 105).

[Nauraa] Ei pojat osaa tanssia tai mitään, ei ne sit kehtaa ees tulla siihen mukaan.
 - - Aleks, Jussi on, mutta ne ei tuu, 'tosi tyttömäistä, ei me voitais siihen tulla', silleen, 'se vaan on tosi tyhmää'. Ei ne tuu mihinkään tollasiin juttuihin että jos tulee niin apu-miehiksi, ei ne niinku muuta tee. Kantaa ne tuolit siihen, antaa meille ne nuottelineet ja mikrofoni, auttaa siinä – sillee. Katsomossa oli, kyl ne katsoo, mut ne ei tee itte mitään niinku.

Poikien osa on avustajan ja katsojan, tyttöjen itse tekijän. Katsomossa pojatkin määrittyvät lähinnä ikäryhmänsä edustajiksi: ”Taloyhtiön lapset tuli kattoon sitä, ei vanhemmat sillee kauheesti ehtiny tai sillee, lapset tuli istuun sinne, yleensä ne oli ne lapset.” Havainnointivideolta päätellen yleisön valtaosa on huomattavastikin nuorempia lapsia kuin tanssijat – pienimmät, ehkä 2-vuotiaat katsojat istuvat äitiensä sylissä. Haastattelun ”ne lapset” merkitseekin ulkoryhmää, vanhempien lisäksi: haastateltu 13-vuotias katsoo itse edustavansa ja ryhmän edustavan lapsia vanhempaa ikäryhmää, nuorisoa tai nuorisokulttuurista esitystä.

Parikymmenhenkinen yleisö käyttäytyy tilanteen arvon mukaisesti, täsmälleen kuten mihin hyvänsä lastenteatteriesitykseen uteliaana ja varuillaan saapuva lapsi-yleisö. Yleisö määrittelee esiintyjät esiintyjiksi ja esityksen esitykseksi: yleisö näkee esitykseen sitä ylläpitävän illuusion. Näin yleisö myös tekee todeksi esitettyjen ”mahdollisten elämien” tulemisen eleyksi mielikuvitukseksi.

”Niit spaismaisii liikkeitä”

Itse tanssi on esitysten arviointikriteerinä toissijainen. Reetta arvioi kotivideolle (SKSÄ-K 33.1998) tallennettua toukokuun esitystä:

Alkeisesitys ku voi ajatella, mulla ei ollu vielä punasii hiuksii ja Juulialla oli viel vaaleet hiukset tai sellaset, se oli sellanen alkeisesitys, siin ei viel osattu kauheen hyvin niit tansseikaan. Pari kappaletta.

Ilmaisulajien tulkinta lähtee liikkeelle siitä, mitä kaikkea niistä sanotaan: tulkinta tapahtuu väljemmin tai tiukemmin sen kehyksissä, mitä aktorit puhuvat eri ilmaisulajeista ja niissä esitetyistä detaljeista. Tutkimuksessani penkinpainajaisperinteestä olen määritellytkin penkinpainajaisten ilmaisulajin aiheeksi, joka niistä puhuttaessa organisoii puhetta (Saarikoski 1994: 132). Itse tanssista kuitenkin puhutaan paljon vähemmän ja ylimalkaisemmin kuin muista tanssiesityksen ilmaisulajeista, kuten vaat-teista, meikeistä ja musiikistakin. Silti on ilmeistä, että tanssin ruumiillisuus juuri on keskeisin osa esityksen viestiä. Minkälaiseen ja minkä arvoiseen tanssin kuvaukseen siitä tehtävät tulkinnat voivat perustua?

Tanssintutkimuksessa on kehitetty formaaleja tanssiliikkeen kuvausmenetelmiä, kuten Labanotaatio. Formaali kuvaus on tarkkaa ja uskottavaa, mutta sen ongelma on, että siitä ei ole mitään siltä tanssin merkitykseen (ks. myös Hoppu 1999, 78). Merkityksen tulkinta perustuu johonkin muuhun tanssin kuvaukseen, joka pahimmassa tapauksessa on kokonaan implisiittisenä vain tutkijan mielessä. Olen päätenyt tässä yrittämään tanssiliikkeiden sanallista kuvausta sellaisena, kuin olen itse nähnyt niitä videon erittäin monessa katselussa. Kyseessä ei siis ole tanssi sellaisena kuin tanssijat ovat sen käsittäneet, minkä kirjoittaminen vaatisi huomattavasti yksityiskohtaisempaa haastattelua kuin aineistossa on.⁹ Arvelen kuitenkin, että tanssijat saattaisivat tunnistaa tanssinsa kuvauksestani, mitä yhteyttä tanssijoiden kokemukseen formaalit tanssiliikkeiden notaatiojärjestelmät eivät tarjoa. Formaali kuvaus katkaisee kulttuurisen merkitysyhteyden, jossa tanssi on tulkittavissa, vaikka tulkinta perustuisikin pääasiassa tutkijan eikä tutkittavien esittämiin merkitysyhteyksiin.¹⁰

Mihin ylipäättään tarvitaan tanssin sanallista tai formaaliakaan kuvausta, jos itse tanssi kerran on nähtävissä videolla arkistossa? Heikki Laitisen (2003: 330) näkemykset musiikkiesityksen äänitteen ja nuotinnoksen suhteista pätevät myös liikkuvaan kuvaan ja sanaan tanssin kuvauksessa:

Äänite on täydellisin nuotinnos. Tämän takia sitä ei voi mikään nuotinnos korvata. Nuotintaminen ei silti ole turhaa, sillä se opettaa tutkijaa kuuntelemaan äänitettä herkällä korvalla ja havaitsemaan asioita, joita ei muuten tulisi ajatelleeksi. Toisaalta nuotinnos osoittaa, kuinka tutkija haluaa äänitettä kuunneltavan.

Puhuttu aineisto ei sisällä yhtään yksittäisen tanssiliikkeen nimeä, ainoastaan akrobaattisia liikkeitä kuvataan niiden yleisesti käytössä olevilla nimillä, kuten karrynpyörä ja puolivoltti. Kuvauksessa käyttämäni sanat tulevat omasta sanavarastostani, jota on kartuttanut kymmenvuotinen itämaisen tanssin harrastus. Myös tapa käsittää tanssi liikkeitä kuvaavien sanojen jonona on tanssiharrastuksen tuottama erityistaito. Näkemystäni ohjaa ”henkilökohtainen teoria” tanssista (vrt. Heikki Laitinen 2003: 322). Liikkeiden käsitteellistäminen sanoiksi merkitsee, paitsi kääntämistä semioottisesta järjestelmästä toiseen, myös redusointia ja abstrahointia, liikesarjojen koreografian tasolla tapahtuvaa kuvausta (esim. Soikkeli 2004; Hoppu 1999: 228 ym.). Tämä on oma tulkintani, tai jos niin halutaan sanoa, esitykseni Spice Girls -tanssin koreografiasta.

Kahden tytön läpimienona tanssima jakso osoittaa tanssin tiukan yksityiskohtaisen koreografioinnin. Jakso on muodoltaan ryhmätanssi, jossa tytöt tanssivat vierekkään saman koreografian mukaan.

Kaksi tyttöä menee näyttämölle Spice Girls -julisteilla tapetoitua takaseinää vasten seisomaan vierekkään selin yleisöön, noin metrin päähän toisistaan, huutoja ”esitys, esitys”, musiikki nauhalta

[*Say you'll be there*]

intro 4 x 4/4, seistään selin

1. 4/4 käännös oikean kautta päin vasemman jalan arabeskilla (1, 2), nopeita tasajalkahyppyjä, polvet yhteen – erilleen (3, 4)
- 2.–4. kävely eteen lantion keinuvilla vaihtoaskelilla, kädet koukussa edessä, 6 x käsien ojennus vuorotellen sivulle
5. [Laulu alkaa: ”Say you’ll be there...”] oikean jalan ulkosyrjäpotku vaakasuoraan eteen
6. 4 x vasemman lantion twist (taakse ylös isku), ylävartalo ja kädet 4 x eteen alas oikealle
7. 4 askelta taaksepäin, hartioiden kierrot eteen – taakse
8. hartioiden vuoroylösiskut; *käsikoreografia* (8.–16.)
9. käsivarret vartalon eteen koukussa, (pariin nähden) sisempi käsi koukussa eteen, ulompi suorana sivulle, vuorokädet x 2
10. kävely paikalla, 4 askelta
- 11.–12. käsien vaihtelu (kuten 9.), samalla painonvaihtelu jalalta toiselle
13. osoitetaan etusormilla alas, kädet viedään vartalon edessä alas
14. kädet suorana ylös yhteen, heilutus ympyrässä pään yläpuolella, lantion vaakaympyrä
- 15.–16. käsien vaihtelu (kuten 9.)
17. 2 potkua takaviistoon vuorojaloin
18. tasajalkahyppely polvet yhteen – erilleen (kuten 1.)
19. 4 x vasemman lantion twist (kuten 6.)
20. *katkos*: seistään paikallaan, kysyviä katseita, hapuilevia eleitä
21. käsien iskulyönti alas – ylös sormet harallaan
22. 2 potkua etuviistoon vuorojaloin
23. 4 askelta taaksepäin
24. kädet ristiin rinnalle

25. lantion pystykaarilla alas – ylös
 26.–28. kahdella pitkällä hitaalla askeleella (kaanonissa, 1–6) eteen vaihtaen paikkoja ristiin, tauko,
 29. [Chorus: "I'm giving you everything..."] oikean jalan ulkosyrjäpotku (kuten 5.).

(SKSÄ-K 37.1998, 26.44–27.54).

Myöhemmässä haastattelussa Reetta kritisoi tanssia: ”Se Spice Girls oli vähän sellasta että siin ei ollu kauheesti mitään erilaisii liikkeitä, ne oli niit samoja, mä en nyt tiedä mitä mä sanosin, niit spaismaisii liikkeitä.” Liikekieli on sanastoltaan kyllä monipuolista, mutta yhtenäinen tyyli ilmeisesti synnyttää yksitoikkoisen tunteen. Tanssi ei ole isoitua eikä synkopoitua, vaan eri ruumiinosat tanssivat koko ajan samassa tasatahdissa. Liike myös vaihtuu lähes koko ajan tahdeittain, mikä varsinkin kirjoitettuna näyttää yksipuoliselta. Spice Girls -tanssi on tyyliltään omaleimaista (”spaismaista”), vaikka ei nykysuomalaisessa tanssimaisemassa harvinaista. Se on diskotanssia (Nykyri 1996: 47–52), samaa laajaa genreä, johon kuuluu tytöille myöhemmin ”showtanssina” opetettuja ”erilaisii tanssei, hiphoppii, jatsii, kaikkee, niinku sekasin siellä.”

Spaismainen tanssi on tehokasta, vaikka se on kevyen näköistä: laajaliikkeistä ja terävän iskevää, maasta koko jalkapohjalla voimaa ponnistavaa; urheilullista pikemmin kuin sulokasta, voimakasta, ei eteeristä. Tanssityylin voi tulkita vastaavan *Girl Power* -ideologian mukaista tyttökuvausta, voimakasta, räväkkää ja puoliaan pitävää tyttöä.

Myös laulu kuuluu osana Spice Girls -tanssiesitykseen. Reetta kertoo haastattelussa, kuinka laulut täytyi opetella ensinnäkin laulamaan, toiseksi laulamaan englanniksi, jota pienimmät tytöt eivät osanneet ennen laulujen opettelua ollenkaan, ja kolmanneksi jokaisen täytyi oppia ”laulaan ne omat roolit ja laulaan omalla osallaan” eli laulamaan sooloa ja taustalaulua esityksen osajaon mukaan. Esityksen videotaltioinnissa kukin tyttö ”laulaa omalla osallaan” omatekoisiin ”mikrofoneihin” ja jopa taustanauhan välispiikit esitetään huulisynkassa. Lämmittelyharjoituksissa neljä tyttöä tanssii kappaletta *If you can't dance* pelkän oman laulun varassa, kohtausta joka osoittaa vakuuttavaa laulun osaamista. Sen sijaan laulutekstien merkityksistä tai tulkinnasta koko aineistossa ei puhuta sanaakaan.

Tanssiliikkeiden yksityiskohdilla ei näy olevan suoraa yhteyttä laulutekstiin, ainakaan tanssi ei ole miimistä. Analysoidussa jaksossa huomiota kiinnittää kuitenkin ainoa liike, jossa tytöt tanssivat symmetrisesti eivätkä identtisesti (lopun paikkojenvaihtoa ja joitakin katsekontakteja lukuun ottamatta), tekstin kuullessa ”I decided we should be friends” (12., liike tahdeilla 9., 11.–12. ja 15.–16.). Sää on johtolause tekstissä, joka erittelee ystävyys ehtoja sinälle. Ystävyys edellyttää samuuden sijasta kaksinaisuutta, erillisten subjektien erottumista, mutta samalla koko ympäröivä identtinen tanssi näyttää osoittavan, että se edellyttää myös rikkumatonta samanmielisyyttä. Liikedetaljin ylitulkinnan uhkaa (vrt. Hoppu 1999: 32) lieventää se, että tämä merkitys toistaa ja ilmentää myös koko tanssiharrastuksen keskeistä kulttuurista teemaa, harmo-

nian vaatimusta ja kilpailua (ks. alla). Toisaalta se, että tällainen detalji on ylipäättään erottunut tarkasteltavaksi, on edellyttänyt liikejaksosta esittämäni yksityiskohtaisen analyysin ja se puolestaan toistuvat katselut mahdollistavan videotaltioinnin. Kyseessä on tutkijan ja tanssin katselijan näkemys, ei välttämättä tanssijan kokemus tai käsitys tanssista.¹¹ Yksityiskohtaisen analyysin kohteena on vain minuutti yli tunnin tanssitaltioinneista. Samanlainen analyysi pidemmistä tanssijaksoista osoittaisi, onko liikededaljin yhteys tekstiin satunnainen, samoin kuin se voisi saattaa huomaamaan monia vielä kiinnostavampia tanssin piirteitä. Analysoimani jakso toimii vain esimerkkinä spaismaisen tanssiliikkeen detaljiallyysin mahdollisuuksista. Tämä kohta on ollut helpompi analysoida näin tarkasti muun muassa siksi, että tanssijoita on siinä vain kaksi.

Tanssimuodostelmissa on paljon vaihtoehtoja yllä kuvatulle yhtenäiselle rivitanssille: esimerkiksi jokainen tanssii omaa sooloaan; jokainen tanssii ja laulaa vuorollaan edessä sooloa muiden kehystäessä takana; kertosaie tanssitaan yhtenäisen koreografian mukaan, muu yksilöllisesti. Yksittäisinä lyhyinä jaksoina on vielä muita muodostelmia, esimerkiksi jonopiiritanssi. Suhteellisen sananmukaisesti tanssimuodostelmissa nähdään erilaisia sosiaalisia asetelmia, joissa tyttöryhmä esiintyy.

Eri spaistansseissa toistuu tiettyjä tunnusomaisia liikkeitä, esimerkiksi Mel C:n iskevästi rytmitetyn undulaation kaltainen lantion ja rintakehän eteen–taakse -keiutus ja Mel B:n ulkosyrjäpotku eteen. Potku on kaikkienkin tyttöjen yhteinen liike (5. ja 29. yllä), mutta se on samalla *Scary Spicen* oma, tunnusomainen liike. Tämä ns. karatepotku on eri tanssilajeissa käytetty sitaatti, joka Fosterin (1998: 14) mukaan liittyy tanssin globaalin populaarikulttuurin näyttämölle erityisesti breaktanssissa. Potku yhdistettynä tekstiin ”I’m giving you everything” (6. ja 29.) näyttää liittävän tanssin myös *Girl Powerin* ideaan antaa miehille viimeinkin samalla mitalla takaisin heidän ikiaikainen naisten alistamisensa (Jeronen 1998). Fosterin (1998: 14) mukaan sitaattit toimivat dialogina eri tanssilajien ja niiden edustamien populaarikulttuurin tyyliuuntien välillä. Vastaavia muita sitaatteja tanssiryhmän repertuaarissa edustavat akrobaattiset liikkeet, käärynyörä, käsilläseisonta, puolivoltti ja spagaatti. Taitovoi-misteluliikkeet viittaavat viime kädessä sirkusperinteeseen, kansanomaiseen esittävän taiteen perinteeseen tyttöjen esityksissään siteeraamien tanssitraditioiden laajempaa kulttuurihistoriallisena viitekehysenä.

Kilpailu kulttuurisena teemana

Ulkosyrjäpotkun luenta sitaatiksi kiinnittää huomiota muodostelmaan, joka spaistanssissa esitetyistä sosiaalisista asetelmista puuttuu, breaktanssin *battleen*, kahden tai useamman tanssijan keskinäiseen kilpailuun, joka toteutetaan vuorosooloina muun tanssiryhmän keskellä sen toimiessa yleisönä ja tuomarina (Isomursu 2003: 296). Tanssijoiden keskinäinen taitomittelo tunnetaan samanmuotoisena erittäin laajalla afrikkalais-eurooppalaisella tanssialueella. Spice Girls -tanssissa kaikki eleet ja esitykset suuntautuvat tyttöryhmästä ulos yleisölle, poikkeuksena lyhyt taputusleikin omainen parin vastakkaistanssijako yhdessä kappaleessa. Vuorosoolot eivät keskustele keskenään, vaan ne ovat muun ryhmän taustoittamia kunkin solistin puheenvuoroja yleisölle. Ryhmän tuki ja yksimielisyys sen takana on ikään kuin ennalta neuvoteltu soolon esittämisen edellytys.

Simon Frith (1996: 201–202) on tulkinnut päinvastoin keskustelevuudeksi popmuusiikin yhtyelaulun naisperinnettä, jossa sooloääni on jaettu usealle laulajalle. Spaismaisen tanssin muodostelmissa soolo-osa edellyttää nähdäkseni ryhmän hyväksyntää ja sen äänitorvena toimimista.¹² Jokainen vuorollaan todistaa tätä tyttöryhmän rikku-mattoman harmonian vaatimusta. Soolojen jakaminen ei esitä sisäisten ristiriitojen ja kilpailun käsittelemisen tai erilaisuuden ja epävarmuuden sietämisen keinoja. Yksiäänistä keskustelua tuskin voi kutsua keskusteluksi, vaikka äänessä olisikin useampi kuin yksi ihminen vuorollaan.¹³

Reetan kertoessa, kuinka hän harjoitti tanssit muulle ryhmälle, yksinvaltainen johtamistyyli näyttäytyy ainoana mahdollisena, mutta samalla problemaattisena:

Meiän harkat oli tosi rasittavii, mä olin se joka huusi niille jos ei ne osannu mitään ja se oli sellasta että jos joku tanssii väärin, 'hei meiän piti tehdä se juttu', mä huudan ihan täysillä, mä sammutan musan ja että joo 'koko konsertti alusta', ja ne on sillee 'eei koko konserttii alusta', 'kyllä konsertti alusta', - -. Täytyy vaan komentaa, et ne oppii sen sitte ku niit kiduttaa vähäsen että -. [U. L.: Pitää kiduttaa?] Pitää kiduttaa, ei ne muuten mitään opi. Et Heidiki vaan niinku riehu ja kävi koton hakeen jotain syötävää, tuli syömään sinne ku piti opettaa ja suunnilleen heitin ruuat sit roskikseen, vessanpöntöst alas et nyt kyl harjotellaan tätä tanssii - -.

Kiduttaminen ja ruuan heittäminen roskiin tai vessanpönttöön ovat tabuoituja kuvia, jotka ilmentävät kerronnassa rikottua harmonian vaatimusta. Harjoitusperiodi on ollut välillä kaukana sellaisesta ”tyttöjen välisestä ystävydestä”, jota *Girl Power!* pitää ylimpänä arvona, harmittomasta tyttöjen kesken hengaamisesta ja hauskanpitämisestä. Katsojan silmään tämä arvo sen sijaan luonnehtii hyvinkin tanssiesitystä.

Ulla Lipponen kysyy esityksen jälkeen tytöiltä, onko täällä kilpailevia Spice Girls -ryhmiä. Vastauksena on armoton toisen ryhmän mitätöiminen: ”Ei.” ”Onhan ne...” ”Ei me voida kilpailla niiden kanssa kun ne on niin huonoja.” ”Se tummahiuksinen on

Emma!” ”Vaaleehiuksinen Mel C!” (SKSÄ-K 38.1998). Kyseessä ei ole vain onnistuneen esityksen jälkeinen voitonriemu, vaan Reetta arvioi myöhemmässä haastattelussa samaan tyyliin toista Spice Girls -ryhmää, josta hän oli lähtenyt pois, koska ryhmä ei suostunut hänen toiveeseensa saada Gerin rooli: ”Sitte mä en ollu siin mukana ja se oli ihan surkee.” Reetta esittää perusteellisia ja pilkallisia arvioita ryhmän jokaisen tytön sopimattomuudesta rooliinsa ja laulun ja tanssin huonoudesta ja puolustelee sitten nihiloivaa kritiikkiään yhteenvedolla: ”Se [tanssiesitys] oli oikeestaan mun idea, mut sit ku mua ei päästetty siihen, ku mä en halunnu olla Emma, ni se oli sitten epäreiluu.” Reetalle Gerin johtavan roolin sijasta tarjottu Emman rooli on ilmeisesti vähiten arvostettu, koska se on lapsenomaisin. Tässä ryhmässä ei ole kyetty kompromisseihin tai neuvotteluun erimielisyyksien tullen, vaan se on lukkiutunut hajaannuksen, epäreilouden ja keskinäisen nöyryyttämisen ja halventamisen tilaan.

Reetan ryhmän Spice Girls -esityksensä jälkeen valmistelema uusi tanssiesitys oli muodoltaan tanssikilpailuun osallistuvaa ryhmää kuvaava näytelmä; ilmeisen askarruttava aihe (ks. myös Anttila 2005). Kilpailu on esimerkki kulttuurin keskeisestä teemasta, jota tanssiryhmän toiminta artikuloi eri tasoilla. Ryhmien välinen kilpailu saa sosiaalisesti tuhoavia muotoja sekä ryhmien välisessä että niiden sisäisessä vuorovaikutuksessa. Julkisen harmonian säilyttämisen vaatimus, jonka myös Spice Girls -tanssin voidaan tulkita esittävän, ei edistä erimielisyyden ja kilpailun käsittelemisen keinoja, vaan ristiriitojen torjumista kielletyiksi tabuaiheiksi. Tilanteeseen suoraan vaikuttavien toimintamallien puuttuessa ristiriidat voivat kanavoitua epäsuorana väkivaltana, kuten ryhmästä ulos sulkemisena ja selän takana parhaamisena. Aggression ilmaisemisen kieltoon liittyy piiloisen, manipulatiivisen aggression esitysstrategioiden kehittäminen tyttökulttuureissa (Lagerspetz 1998: 57–67, 275).

Tyttöjen välinen kilpailu osoittautuu samanveroiseksi tabuaiheeksi kuin (nuoren) naisen ilmaisema aggressio yleensä. Näiden yhteen kietoutuvien tabujen tehtävänä näen yhteiskunnallisten valta-asemien ylläpitämisen. Oman tilan puolustamisen kielto eli kilpailun ja aggression tabu on naiseuden alistamisen performatiivinen strategia kulttuurissa ja yhteiskunnassa.¹⁴ Tyttöjen voidaan tulkita Spice Girls -faniuden käytännöissään samalla sekä artikuloivan tämän kiellon että rakentavan vastastrategioita eli vastakulttuurisia keinoja oman esitystilan ottamiseen.

Nuoren naiseuden performatiivinen tekeminen

Olen kuvannut sanallisesti spaismaisen tanssin liikesanastoa ja tyyliä ja muita tanssiesityksen ilmaisulajeja, sen koreografiaa, samaan tapaan kuin Michelle Kisliuk (1998) kuvaa tutkimuksessaan baAka-kansan tanssia ja musiikkia. Olen lähtenyt liikkeelle siitä,

mitä tanssijat ovat tanssista puhuneet, mutta esittämäni tulkinta on omani: tanssikoreografian esitys sanallisella tasolla, sen siirtäminen kulttuurin tekstuaalisiin diskursseihin. Kulttuuriset yhteydet, joihin olen spaismaisen tanssin tällä asettanut, avaavat ”tilan, jossa tanssin merkitys resonoi” (Browning 1995, xxi). Tämä on tutkijana luomani dialoginen tila, jossa kuuntelen aineistoa ja keskustelen sen kanssa ja oma kulttuurinen ymmärrykseni asettuu tulkitsemaan tanssin. Michelle Kisliukin (1998: 12–13) sanoin: meidät kaikki – tanssijat ja tutkijat – etnografioidaan,¹⁵ tai jos käytetään koreografian käsitettä, eri esityksemme spaismaisesta tanssista koreografioidaan tutkimuksessa.

Tyttökulttuuri ja sen tutkimus eivät ole erillisiä ilmiöitä: tutkimus tuottaa kohteensa erilleen asetettuna ”kulttuurina”, mutta myös tytöt tuottavat kulttuurisia esityksiä puheenvuoroina tyttökulttuurin ilmiöistä käytyyn keskusteluun (esim. Saukkola 1997; Sorainen 1998). Tällaisena sosiaalisena kommentaarina olen tarkastellut nuoren tytön esittämistä ”seksikkäänä” spaistanssiesityksessä. Aikuisille naisille ominaisten ulkonäköä muokkaavien ruumiinprojektien omaksuminen tanssijoiden roolityössä merkitsee siirtymää pois lapsuudesta ja esitystä katsovien ”lasten” määrittelemistä itsestä eroavaksi ulkoryhmäksi. Fanitytöt eivät kuitenkaan esitä eivätkä yritä esittää aikuisia naisia, vaan päinvastoin jotakin aikuisten torjumaa: spaismainen hyvin nuoren tytön seksikkyyden provokatorista. Kulttuurin naisellisten kauneushanteiden noudattaminen näyttäytyy kasvavalle tytölle asetettuihin vaatimuksiin mukautumisena, mitä tanssikäytännön tasolla vastaa sovitun koreografian opetteleminen. Samalla tanssi esittää jotain muuta kuin mukautumaan ja miellyttämään pyrkimistä: se on eleiltään ja ilmeiltään jopa aggressiivista. Osallistumalla identiteettiä konstituoi viin toistaviin käytäntöihin niitä tehdään uusiksi, naistutkimuksen ajankohtaisesti seuratuimman oppitunnin mukaisesti (Butler 1999: 188).

Butlerin (1993: 129) tulkinnan mukaan elokuvan *Paris Is Burning* kuvaamissa dragtansseissa kilpaillaan pohjimmiltaan esityksen ”todenmukaisuudesta”. Sama pätee spaistanssiesityksiin: ryhmät kilpailevat keskenään sillä, kuinka tarkasti tanssijat toistavat Spice Girlsin roolihahmojen ulkonäön. Toisaalta tanssijoiden näyttämöroolit eivät eroa jyrkästi tyttöjen arkirooleista, vaan esittävät näistä vain taiteellisessa tyyllitelyssään poikkeavan version. Samalla kun spaismainen tanssiesitys kaikkine pikku yksityiskohtineen on hyvin tietoisesti ja tosissaan rakennettu, juuri tämän työstämisen on tarkoitus luoda illuusio siitä, että esitys on tyttöjen ”oma juttu”, itse elettyä mielikuvitusta. Esityksen illuusiossa tämä tuotetaan todeksi: tanssijat ruumiillistavat niitä spaismaisista elämiä, jotka he tanssin esittäjinä tulkitsevat.

Kiitän FL Anna Anttilaa ja FT Hanna Väättäistä sekä Etnomusikologian vuosikirjan arvioijia hyvistä kommentteista käsikirjoituksen eri vaiheissa. Artikkelini on valmistunut Suomen Akatemian tutkimushankkeessa Sanoin ja teoin kerrottu sukupuoli (104801).

Viitteet

- 1 Tutkimukseni sekundaariaineistona on yhdeksän vuosina 1997–1999 julkaistua artikkelia (hakutulos yliopisto-kirjastojen Arto-tietokannasta), joissa tätä keskustelua kuvataan ja käydään, esim. tässä viitatus Ganetz 1998, Jeronen 1998, Pajala 1999, Saukkola 1997 ja Sorainen 1998.
- 2 Olen eritellyt aineiston tallennusta ohjanneita kysymyksenasetteluja lähdekirjittaiselta kannalta tarkemmin artikkelissani Saarikoski 2005. Aineiston perusanalyysinä olen litteroinut haastattelut ja tehnyt havainnointivideoista pöytäkirjat, joissa kuvien sisältökuvauksen lisäksi puhuttu teksti on litteroitu.
- 3 Performanssitutkimus on muodostunut omaksi monitieteiseksi tutkimusalakseen 1980-luvulta lähtien kommunikaatiotutkimuksessa, folkloristiikassa, kielitieteessä, antropologiassa, kirjallisuudentutkimuksessa, teatteritieteessä, etnomusikologiassa ja filosofiassa tehdyssä esitysten ja kielen käytön tutkimuksessa. Esityskeskeiselle paradigmalle tyypillisiä ovat performanssin sisältävät metaforat kuten teatteri, draama, peli ja leikki malleina, ihmisen toiminnan symbolinen ja strukturaalinen analyysi sekä etnografinen metodologia. Esitysmallin mukaan puhetekoja tutkitaan narratiivisena performanssina, joka konstituoii kulttuurista todellisuutta. Tässä viitattuja tutkimusalan perustavia nimiä ovat Victor Turner, Richard Bauman ja Erving Goffman (Fine & Haskell Speer 1992: 2; Kisliuk 1998: 11–14; Foster 1998).
- 4 Kuten Butlerin teorialta; ks. myös Väättäinen 2003: 44–45.
- 5 Kirjallisuutta karnevaaliteoriasta ks. Saarikoski 1994: 31–34; Väättäinen 2003: 107–110; Spice Girlsin tähtikuvan queerluenta Sorainen 1998.
- 6 Median manipuloimien höllyttömien kuluttajien stereotyyppi ohjaa helposti faniuden tulkintoja varsinkin silloin, kun fanit ovat nuoria tyttöjä (Ganetz 1997: 33; Lähteenmaa 1989: 78, 80–82; Modinos 2003; Pajala 1999).
- 7 Vrt. Katja Laitinen 2003: 265–267 Tori Amosista.
- 8 Vrt. vastaavia keskustelupuheenvuoroja nuorten esityksissä pohjoismaisessa taidetapahtumassa, Saarikoski 2000: 55–59.
- 9 Muiden muassa Tuija Nykyri (1996), Maarit E. Ylönen (2004) ja Inka Välipakka (2003) ovat tutkimuksissaan tulkinneet omia tanssimiskokemuksiaan fenomenologisilla välineillä. Anu Laukkasen tutkimus (2003) on harvinainen esimerkki siitä, että käytettävissä on hyvin yksityiskohtaisia tanssijoiden itse tanssiliikettä koskevia haastatteluita.
- 10 Yhteyksiin asettamisen tulkintamenetelmästä ks. Browning 1995: xxi; Kisliuk 1998: 13; Abu-Lughod 1991; Väättäinen 2003.
- 11 Katselijan ja tanssijan tanssiedon eroista ks. esim. Hoppu 1999: 84; Nilsson 1998: 190–191.
- 12 Vrt. ryhmään sulautuva me-kertoja Spice Girls -fanien leikkiryhmän kerronnassa, Saarikoski 2005.
- 13 Vuorosoolojen tanssivan ”keskustelun” rakennetta voi verrata esim. vertaistukiryhmän ”keskusteluun”, jossa jokaiselle puhujalle on varattu sama aika puhua omaa tarinaansa muiden keskeyttämättä tai kommentoimatta. Puheenvuorot eivät keskustelee keskenään, mutta niiden edellytetään pysyvän ryhmän yhdistävässä ”asiassa”, ja niiden esittäminen edellyttää ja ilmentää ryhmän keskustelusaantoihin mukautumista. Tyttöryhmän kyvyttömyydestä käsitellä ristiriitoja sisällään muin kuin väkivallan keinoin Saarikoski 2003, jossa viitattu tyttöjen ystävyysskulttuurin tutkija on Sinikka Aapola (1992: 95–96). Koululaisten kulttuurin tutkija Tarja Tolonen on esittänyt (kirjan *Lähentelyistä raiskauksiin* julkistamiskeskustelussa Helsingin Tieteiden talolla 19.6.2000) suomalaisessa kulttuurissa vallitsevan ristiriitojen avoimen käsittelemisen kiellon ja julkisen harmonian säilyttämisen vaatimuksen, joka on ehdottomuudessaan verrannollinen inuit-kulttuurin vastaavaan; tutkijan väkivaltaisesta karkotuksesta inuit-yhteisöstä, koska hän ei kyennyt sietämään tätä vaatimusta, ks. Briggs 1970.
- 14 Lagerspetzin (1998: 54–56) referoimien suomalaisten seurantatutkimusten mukaan tyttöjen lapsuusiän aggressiivisuudella (ellei kyse ole fyysisestä aggressiosta) on myönteinen ennustearvo muun muassa akateemiseen koulutukseen osallistumisen ja ammatissa menestymisen suhteen. Poikien kohdalla aggressiivisuus ennustaa päinvastoin ongelmia, epäsosiaalisuutta ja sopeutumattomuutta.
- 15 ”We are all ’ethnographers’, so to speak”.

Lähteet

Haastattelu- ja havainnointiaineisto

- Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkiston äänitearkistossa.
 SKSÄ-K 32.1998. Haastattelija ja kuvaaja Ulla Lipponen 20.8.1998, kesto 60 min. Haastateltavana kahden Spice Girls -tanssiryhmään kuuluvan tytön isä.
 SKSÄ-K 33.1998. Äänitearkistoon kopioitu kotivideo. Kuvattu 31.5.1998 Espoossa, kesto 15 min. Tanssiesityksen taloyhtiön pihatalkoissa.
 SKSÄ-K 36–38.1998. Kuvaaja Ulla Lipponen 5.9.1998 Espoossa, kesto 3 x 60 min. Tanssiesitykseen valmistautumista ja esitys taloyhtiön kerhohuoneessa.
 SKSÄ-K 1.1999. Haastattelija ja kuvaaja Ulla Lipponen 4.1.1999, kesto 62 min. Haastateltavana yksi tanssiryhmän työstä (s. 1986).

Kirjallisuus

- Aapola, Sinikka (1992) ”Helsinkiäistyttyjen ystävyysuhteet: ihanteina itsenäisyys, läheisyys ja monipuolisuus”. *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Toim. Sari Näre ja Jaana Lähteenmaa. Helsinki: SKS, 83–102.
- Abu-Lughod, Lila (1991) ”Writing Against Culture”. *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Toim. Richard G. Fox. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press, 137–162.
- Anttila, Anna (2005) ”’Mulla se alko aina diskossa sillee jos tanssii sen kanssa’. Varhaisuorten diskot romanttisen kulttuurin näyttämönä”. *Leikkikentiltä. Lastenperinteen tutkimuksia 2000-luvulta*. Toim. Helena Saarikoski. Helsinki: SKS.
- Apo, Satu (1995) ”Naisten henkilökohtainen mytologia”. *Naisen väki. Tutkimuksia suomalaisten kansanomaisesta kulttuurista ja ajattelusta*. Helsinki: Hanki ja jää, 228–246.
- Appadurai, Arjun (1991) ”Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology”. *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Toim. Richard G. Fox. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press, 191–210.
- Bauman, Richard (1984) *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press. (1. p. 1977.)
- Bauman, Richard (1986) *Story, Performance, and Event. Contextual Studies of Oral Narratives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Briggs, Jean L. (1970) *Never in Anger. Portrait of an Eskimo Family*. Cambridge: Harvard University Press.
- Browning, Barbara (1995) *Samba. Resistance in Motion*. Bloomington: Indiana University Press.
- Butler, Judith (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1999) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 10th Anniversary Edition. New York: Routledge.
- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar (1982) *Kulturanalys*. Stockholm: Liber.
- Fine, Elizabeth C. & Haskell Speer, Jean (toim.) (1992) *Performance, Culture, and Identity*. ”Introduction”, 1–22. Westport: Praeger.
- Foster, Susan Leigh (1998) ”Choreographies of Gender”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 24, no. 1, 1–33.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Ganetz, Hillevi (1997) *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. Stockholm: Symposium.
- Ganetz, Hillevi (1998) ”Spice Girls – sexiga, självständiga och provocerande”. *Opsis Kalopsis* 1, 8–11.
- Goffmann, Erving (1974) *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper & Row.
- Hirdman, Yvonne (1988) ”Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning”. *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 3, 49–63.
- Holland, Dorothy & Quinn, Naomi (1987) ”Culture and Cognition”. *Cultural Models in Language and Thought*. Toim. Dorothy Holland & Naomi Quinn. Cambridge: Cambridge University Press, 3–40.
- Honkatukia, Päivi (1998) *Sopeutuvat tytöt? Sukupuoli, sosiaalinen kontrolli ja rikokset*. Helsinki: Oikeuspoliittinen tutkimuslaitos.
- Hoppu, Petri (1999) *Symbolien ja sanattomuuden tanssi. Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan*. Helsinki: SKS.
- Isomursu, Anne (2003) ”Breikkaus on mun elämäntapa. Kertomuksia break-tanssista” (valokuvaaja Nina Tuitun kanssa). *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Toim. Helena Saarikoski. Helsinki: SKS, 295–329.
- Jeronen, Eeva (1998) ”Spice Girls. Uutta naista etsimässä”. *Musiikin suunta* 3, 5–9.
- Julkunen, Eero (1989) ”Lasten ja nuorten joukkotiedotusperinne”. *Betoni kukkii. Kirjoituksia nykyperinteestä*. Toim. Jyrki Pöysä. Helsinki: SKS, 49–63.
- Kalliala, Marjatta (1999) *Enkeliprinsessa ja itsari liukumässä. Leikkikulttuuri ja yhteiskunnan muutos*. Helsinki: Gaudeamus.

- Kisliuk, Michelle (1998) *Seize the Dance! BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance*. Oxford University Press, New York.
- Kothoff, Helga & Baron, Bettina (toim.) (2001) *Gender in Interaction. Perspectives on Femininity and Masculinity in Ethnography and Discourse*. Amsterdam: John Benjamins.
- Kupiainen, Tarja (2004) *Kertovan kansanrunouden nuori nainen ja nuori mies*. Helsinki: SKS.
- Lagerspetz, Kirsti (1998) *Naisten aggressio*. Helsinki: Tammi.
- Laitinen, Heikki (2003) *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Acta Universitatis Tamperensis 943. Tampere: Tampere University Press.
- Laitinen, Katja (2003) ”Sitruunoista limonadiksi. Faniyhteisössä neuvoteltu sukupuoliuus”. *Mikä ero? Kaksikymmentä kirjoitusta yhteiskunnasta, kulttuurista ja sukupuolesta*. Toim. Marianne Roivas ja Risto Turunen. Helsinki: SKS, 255–270.
- Laukkanen, Anu (2003) ”Luonnollista liikettä, epäsovivia asentoja. Haastattelututkimus itämaisen tanssin liikekielestä Suomessa”. *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Toim. Helena Saarikoski. Helsinki: SKS, 191–223.
- Lipponen, Ulla (1989) ”Taputusleikit. Raportti tyttöjen uudesta muotileikistä”. *Betoni kukkii. Kirjoituksia nykypereinteestä*. Toim. Jyrki Pöysä. Helsinki: SKS, 32–48.
- Lipponen, Ulla (1990) ”Tyttöjen taputusleikki – feminiinistä kulttuuria?” *Louhen sanat. Kirjoituksia kansanperinteen naisista*. Toim. Aili Nenola ja Senni Timonen. Helsinki: SKS, 105–114.
- Lähteenmaa, Jaana (1989) *Tytöt & rock*. Helsinki: Kansalaiskasvatuksen keskus.
- Modinos, Tuija (2003) ”BSB:n elämää suuremmat fanit – pojat?” *Etnomusikologian vuosikirja 15*. Toim. Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 41–56.
- Nilsson, Mats (1998) *Dans – kontinuitet i förändring. En studie av danser och dansande i Göteborg 1930–1990*. Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige.
- Nykyri, Tuija (1996) *Naiseuden naamiaiset. Nuoren naisen diskoruumiillisuus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Pajala, Mari (1999) ”Terveisiä maustemaailmasta! Spice Girls -fanit tuottajina ja kuluttajina”. *Lähikuva* 1, 27–42.
- Saarikoski, Helena (1994) *Koulujan kivoin päivä. Folkloristinen tutkimus penkinpainajaisperinteestä*. Helsinki: SKS.
- Saarikoski, Helena (2000) *Ung i Norden, ett ungdomens konstevenemang*. Helsingfors: Ungdomsforskningssällskapet.
- Saarikoski, Helena (2001) *Mistä on huonot tytöt tehty?* Helsinki: Tammi.
- Saarikoski, Helena (2003) ”Kateus vie”. *Yliopisto* 4, 35–36.
- Saarikoski, Helena (2005) ”Tyttöjen leikit Spice Girls -kertomuksen inspiroimina”. *Leikkikentiltä. Lastenperinteen tutkimuksia 2000-luvulta*. Toim. Helena Saarikoski. Helsinki: SKS.
- Saukkola, Mirva (1997) ”Runoneidoista maustemimmeihin. Tyttökulttuurin tuhannet kasvot”. *Peili* 3, 12–13.
- Salmi-Niklander, Kirsti (2004) *Itsekasvatusta ja kapinaa. Tutkimus Karkkilan työläisnuorten kirjoittavasta keskusteluyhteisöstä 1910- ja 1920-luvuilla*. Helsinki: SKS.
- Soikkeli, Saara (2004) *Kavaasi zilleillä. Koreografia kappaleeseen 6 ”Dance music” levyllä Music of the Ghawazee* (Associated Research Arabic Folklore DA 700). Moniste. Helsinki: Tanssikeidas.
- Sorainen, Antu (1998) ”Spice Girls – täydellistä dragia”. *Kuva* 1, 28–29.
- Turner, Victor (1992) *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications. (1. p. 1987).
- Väliapakka, Inka (2003) ”Tanssiesityksen kulttuurinen luenta. Subjektiviteetti ja ’yhteisesti jaettu’ Lumienkelin koreografiassa”. *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Toim. Helena Saarikoski. Helsinki: SKS, 259–293.
- Väättäin, Hanna (2003) *Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Ylönen, Maarit E. (2004) *Sanaton dialogi. Tanssi ruumiillisena tietona*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.