Hauskasti puvuttomina -

Burleskin esteettisen vastarinnan traditio ja nykyilmiö Suomessa

Oona Latto

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Humanistinen tiedekunta

Taidekasvatus

Maaliskuu 2011

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	**Laitos – Department** Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Latto Oona Rebekka	
Työn nimi – Title Hauskasti puvuttomina – Burleskin esteettisen vastarinnan traditio ja nykyilmiö Suomessa	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	**Työn laji – Level** Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Maaliskuu 2011	**Sivumäärä – Number of pages** 105

Tiivistelmä – Abstract

Tutkielmassani tarkastelen burleskin nykyilmiötä suhteessa sen historiallisiin juuriin, tyyliin ja traditioon esteettisen vastarinnan näkökulmasta etsien siitä vastakulttuurisia yhdessä nauramisen elementtejä. Tutkin, mitä historiallisten burleskien ja karnevalistisuuden piirteistä nykyilmiö yhä kantaa mukanaan, ja miten nykyburleski uudenlaisena, yhteisöllisenä, yksilöllisenä, heterogeenisenä, uudistavana ja uudistuvana esteettisen vastakulttuurin muotona liittyy erilaisten strategioiden kautta osaksi burleskin traditiota.

Näkökulmani on useimpien aihetta käsittelevien tutkimusten naisnäkökulmasta poiketen laajemmin sukupuolen representaatioita, murroksia ja tulkintoja, sekä inhimillistä naurua ja burleskin huumorin strategioita yleisemmin koskeva. Käytän tutkielmassa burleskoinnin käsitettä välittääkseni erityisesti burleskin tekijyyteen liittyvää, aktiivista, strategista ja merkityksiä tuottavaa puolta suhteessa käsiteltyyn aiheeseen. Nykyilmiön tarkastelun ja lineaarisemman teatterihistoriallisen näkökulman rinnalla teoreettisen viitekehyksen lähtökohtana toimivat muun muassa Mihail Bahtinin ajatukset karnevalismin ja vastakulttuurisen naurun luonteesta.

Tutkielmasta piirtyy kuva burleskista tyylinä, formaattina ja strategiana, jossa yhdistyvät ylösalaisin kääntämisen ja yhdessä nauramisen luonne, juhlivan yksilön ja yhteisöllisen toiseuden tyyli, riisumisen ja riisumatta jättämisen tarinallisuus sekä vakavuutta ja ehdottomia dikotomioita vastustava leikillisyys. Haastattelujen kautta tutkielma lisäksi kartoittaa suomalaisen nykyburleskin kehitystä, nykytilaa, ominaispiirteitä ja sen toimijoiden subjektiivista kokemusmaailmaa.

Asiasanat – Keywords
Burleski, burleskointi, karnevalismi, vastakulttuuri, striptease, sukupuoli, camp

Säilytyspaikka – Depository
Tutkielma löytyy digitaalisena versiona Jyväskylän yliopiston kirjaston tietokannasta.

Muita tietoja – Additional information

SISÄLLYSLUETTELO

1. **Johdanto** 5

2. **Nykyilmiö tutkimuskohteena** 9

2.1 Observointi 9

2.2 Teemahaastattelu 10

2.3 Haastateltavien valinta ja haastattelujen kulku 12

3. **Burleskin vaiheita** 15

3.1 Modernin burleskin kehitys 15

3.2 Säärien säihkyttelyä Suomessa 22

3.3 Burleskin uusi aalto 27

3.4 Suomi-burleski 29

Toimijoita ja tapahtumia 29

Formaatti ja sen haasteet 34

Sauna, Säihke ja Pikku pikku bikinit 38

4. **Burleskoinnin esteettinen vastarinta** 41

4.1 Vastakulttuurinen nauru 41

Karnevalismista … 42

…urbaaneiksi karnevaaleiksi 47

Riisuttu nauru 49

4.2 **Ylösalainen kehon spektaakkeli** 53

Groteski keho mediumina 54

Uusi kapinallinen 58

Takaisin marginaaliin 64

Muodonmuutoksia 69

Metamorfoosi 70

Eskapistisuus 73

4.3 **Naiseuden kaappauksia, sukupuolen murroksia** 76
Riisumisen historiaa 76
Strip/Tease 78
Iloisia strippareita? 82
Drag ja camp 85
Boylesque ja queerlesque 92

5. **Päätäntö** 95

Lähdeluettelo 98

Liitteet
Liite 1: Kuvat 102
Liite 2: Haastattelurunko 105

1. Johdanto

> In certain fiestas the very notion of order disappears. Chaos comes back and licence rules. Anything is permitted: the customary hierarchies vanish, along with all social, sex, caste and trade distinctions. Men disguise themselves as women, gentlemen as slaves, the poor as rich. The army, tha law and the clergy are ridiculed. (…) Regulations, habits and customs are violated. Respectable people put away the dignified expressions and conservative clothes that isolate them, dress up in gaudy colours, hide behind a mask, and escape from themselves.[1] (Octavio Paz)

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen nykyilmiötä nimeltä burleski (burlesque) suhteessa sen historiallisiin juuriin, tyyliin ja traditioon esteettisen vastarinnan näkökulmasta. Burleski on ilmiö joka kiehtoo, ärsyttää ja hämmentää. Sen historiassa sekä nykyisyydessä moraalikäsityksiä kiusoitelleet ja koetelleet piirteet tekevät siitä mielenkiintoisen ja häilyvän suhteessa esimerkiksi kauniin, ruman, naiseuden tai voimauttavan käsitteisiin. Nykyburleskin sanotaan voivan olla mitä, kuka ja millainen vain, ja silti se tuntuu pakenevan tai nauravan yrityksille määritellä sitä – ainakaan lyhyesti. Erilaiset burleskoinnin ja burleskin muodot sekoittuvat nykyilmiössä perinteestä tietoiseksi, sitä toistavaksi, uudistavaksi ja kumoavaksi cocktailiksi – lasissa, jossa on tilaa klassisen pin-up kylpijän lisäksi monelle ja monenmuotoiselle muulle.

Usein burleski rajataan vahvasti amerikkalaiseksi ilmiöksi, irrallaan sen eurooppalaisista juurista ja etymologiasta. Tutkielmassani kuitenkin pyrin liittämään nykyilmiön osaksi laajempaa modernin ja historiallisen burleskin jatkumoa ja etsin siitä mahdollisesti yhä toteutuvia länsimaisen, vahvasti vastakulttuurisen juhlamielen elementtejä. Näin piirtyy yhteys karnevalistisen yhdessä nauramisen sekä tarkastelemieni burleskoinnin strategioiden välille. Tutkimuskysymyksiä ovat, mitä historiallisen vastakulttuurisen naurun piirteistä nykyilmiö yhä kantaa mukanaan? Mitkä burleskoinnin strategiat ja merkitykset nousevat merkittävimmiksi nykyburleskissa suhteessa sen traditioon ja kehitykseen? Missä piilee burleskin vastakulttuurinen voima, miten se ilmenee ja toteutuu nykyilmiössä? Miten suhteellisen nuori ilmiö Suomessa sijoittuu tähän jatkumoon ja mitä ominaispiirteitä se on kenties saavuttanut?

[1] Paz, 1985, 51.

John Kenrick esittää: "I would suggest that there is a natural human need for the bold comic challenge that burlesque poses to the social, cultural and sexual status quo."[2] Tämä väite vastaa omaakin käsitystäni. Uskon, että vaikka nykyisellään ilmiö onkin kaukana sanan "burlesque" alkuperäisestä etymologiasta ja merkityksistä, se ei ole siitä irrallinen. Esiymmärrykseni mukaan, vaikka burleski on muuttunut ja muotoutunut merkittävästi matkallaan Atlantin vastarannalta toiselle ja takaisin (aina maailman ympäri), sen pohjimmainen voima sekä tietyt burleskoinnin ja vastakulttuurisuuden strategiat ovat vallalla ja toimivat yhä. Toisaalta nykyilmiö tietoisesti tulkitsee, uudistaa ja kääntää ympäri tiettyjä burleskin perinteeseen liittyviä konventioita ja tyyliä. Ilmiö myös laajenee ja muuttuu omaksuessaan uusia merkityksiä ja tyylejä suhteessa muihin alakulttuurisiin ilmiöihin.

Historiallisen näkökulman lisäksi tämän tutkielman fokus on nykyburleskin suomalaisessa kontekstissa ja sijoittumisessa burleskin kansainvälisen kehityskaaren rinnalle. Suomessa burleski nykykulttuurisena ilmiönä sai lähtölaukauksensa vuonna 2008 ja on sen jälkeen vakiinnuttanut paikkaansa suomalaisen viihteen ja kulttuurin kentällä suhteellisen nopeasti. Kun 1990-luvulla Yhdysvalloissa burleskin traditio uudistettiin neo- tai nykyburleskiksi, Suomen tapauksessa ilmiö luotiin paremminkin tyhjästä. Vaikka burleski on lisännyt näkyvyyttään mediassa, yleistynyt puheessa ja kasvattanut rooliaan viihteenmuotojen kentällä, on se vahvasti alakulttuurisia piirteitä omaava, vielä muotoutuva ja kartoittamaton ilmiö. Kuitenkin suuremman yleisön lisääntyessä, valtamedian kasvattaessa kiinnostustaan ja kaupallistenkin intressien herätessä vaihtoehto- ja vastakulttuurinen ilmiö on paineen alla säilyttää ne piirteensä, joiden vuoksi kyseisen vuosisataisen ilmaisunmuodon ylipäätään voi katsoa olevan yhä olemassa ja jatkavan kehitystään.

Mainittavia katsauksia suomalaiseen ilmiöön ovat keväällä 2010 Nelonen-kanavalla esitetty Suomi D -dokumentti "Burleskin hekumaa", sekä samoin keväällä 2010 julkaistu "Burleskin paluu", suomenkielinen painos Michelle Baldwinin teoksesta "Burlesque and the New Bumb-and-Grind". Kirjan esipuheessa tutkija Tiia Aarnipuu esittelee burleskin historiikin lisäksi ilmiötä Suomen kontekstissa. Lisäksi valmistumassa on ollut ainakin yksi vaatetuksen opinnäytetyö burleskista puvustuksen ja vaatetuksen rooliin näkökulmasta. Suomalaisen revyyn historian

[2] Kenrick, 2010.

tarkasteluun tietoa antoi erityisesti Jukka Pennasen ja Kyösti Mutkalan teos ”Punainen Mylly - tuo pahennusta herättävä teatteri” (2008).

Suomenkielisen kirjallisuuden ja taustatutkimuksen puuttuessa, mutta myös vastakulttuurista toimijuutta korostaakseni, päädyin käyttämään tutkielmassani omaa suomennostani *burleskoida*, johdettuna käsitteestä *burlesquing* (engl.), joka taas juontuu verbiin *burlare* (ital.), pilkata tai tehdä naurunalaiseksi[3]. Burleskoinnilla kirjaimellisesti tarkoitetaan siis pilkantekoa, parodiointia tai vakavan asian kääntöä hullunkuriseksi. Termi on mielestäni tärkeä, jotta se välittäisi parhaiten burleskin tekijyyteen liittyvää, aktiivista, strategista ja merkityksiä tuottavaa puolta suhteessa käsiteltyyn – burleskoituun – aiheeseen.

Tutkielmaani soveltaman teoreettisen viitekehyksen lähtökohtana toimivat Mihail Bahtinin käsitykset karnevalismin ja vastakulttuurisen naurun luonteesta. Hänen teoksensa ”Francois Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru” (1965) kuvaa karnevalistisen kansanjuhlan juuria ja käytänteitä, sekä avaa esimerkiksi groteskin käsitettä esteettisellä tasolla, jolla se vertautuu mielenkiintoisesti burleskin kanssa. Akateemisen näkökulman burleskin tilaan ja naiseuden rooleihin avaa puolestaan Jacki Wilsonin teos ”The Happy Stripper: Pleasures and Politics of the New Burlesque” (2008).

Nainen, naiseus, naisellisuus, sekä yleisemmin sukupuolen representaatiot ja tulkinnat, parodiat ja ylilyönnit nousevat nykyburleskissa lähtökohtaisesti voimakkaina esiin. Postfeministisen tutkimuksen kiinnostuksenkohteiden tavoin burleskissa huomio on laajemmin sukupuolta ja sen murroksia käsittelevää, vaikkei oma tutkimukseni suoranaisesti nojaa mihinkään noista metodeista. Vastakarvaan tapahtuvan lukutapansa ja asemointinsa kautta postfeministinen tutkimus tarjoaa kuitenkin avaavia lähestymistapoja aiheeseen. Esimerkiksi burleskin suhteessa campin käsitteeseen, esteettisten ominaisuuksien ja yhteneväisyyksien kautta on löydettävissä yhteisiä asenteita ja merkkejä. Tämä taas auttaa käsittämään nykyburleskin monimuotoisuutta ja strategioita. Ottaessaan kantaa siihen miten naiseus, naisellisuus, mieheys ja miehisyys käsitetään sekä voidaan käsitellä, burleski tuoreena, esteettisenä, vastakulttuurisena ilmiönä näyttäytyy mielenkiintoisena, uudenlaisena esteettisen vastarinnan strategiana[4].

[3] Willson, 2008, 155.
[4] von Bonsdorff & Seppä, 2002, 16.

Niin naiseuden kannalta, kuin myös osana esittävien taiteiden historiaa, eri lähteissä ilmenee jokseenkin selviä arvottavia näkökulmia mielipiteitä herättävän burleskin historiaan, kehityksen ja asemaan. Kun eräs pyrkii miltei kuin kieltämään minkäänlaiset burleskiin liitettävät negatiiviseksi koettavat piirteet, korostaen sen voimauttavuutta ja feministisyyttäkin, toinen taas näkee ilmiön alentavana, kyseenalaisena tai puutteellisena. Erityisesti arvolataus korostuu burleskin läheisessä sukulaisuudessa stripteasen kanssa. Ehdottomuuden ja yksipuolisuuden sijaan oma intressini on laajentaa näkökulmaa ihmisyyttä yleisemmin koskevaksi, naiseutta sekä miehisyyttä käsitteleväksi, inhimilliseksi naurun strategisuudeksi. Tämän toteutuu haastattelujen kautta avautuvassa henkilöiden subjektiivisessa kokemusmaailmassa suhteessa lineaarisempaan historialliseen näkökulmaan.

Etenen tutkielmassani seuraavaksi käsittelemään burleskia nykykulttuurisena tutkimuskohteena sekä tekemiäni haastatteluja. Tämän jälkeen tarkastelen yleisemmällä tasolla burleskin ja revyyn historiaa runsaan viimeisen vuosisadan ajalta, sekä ilmiön kehitystä Suomessa. Lopuksi tutkielmani syventyy erilaisiin burleskoinnin ja esteettisen vastarinnan strategioihin naurusta kehollisuuteen ja eskapismista camppiin, peilaten keskenään historiaa sekä nykypäivän kokemuksia.

2. Nykyilmiö tutkimuskohteena

Onnistuneeseen tutkimukseen Sirkka Hirsjärvi ja Helena Hurme liittävät intuition siitä, että työ on jollakin tapaa tärkeää ja ajankohtaista.[5] Vaikka käsittelenkin tutkielmassani burleskia ja sen traditiota vahvasti historiallisesta näkökulmasta, on yksi tutkielman tavoitteista peilata tuohon traditioon nimenomaan ajankohtaista nykyburleski-ilmiötä ja sen tilaa Suomessa. Tutkimuksen lähtökohdan kannalta ilmiön tuoreus luo myös omat haasteensa. Nykyburleski osana esittävien taiteiden kenttää ja visuaalista kulttuuriamme asettaa ilmiön myös taiteentutkimuksellisen ongelman eteen – Kuinka tutkia ja soveltaa metodeja suhteellisen uuteen taiteenlajiin (mikäli se halutaan sellaisena nähdä) ja nykykulttuuriseen ilmiöön, joka on lisäksi jatkuvasti muotoutuva ja muuttuva? Teatteri- tai tanssiesitysten tapaan suurin osa itse burleskiesityksistä on tutkimuskohteena katoavaa, hetkessä tapahtuvaa ja dokumentoimatonta. Tämä suuntaa huomion toisaalta juuri ilmiön traditioon ja laajempiin kokonaisuuksiin, toisaalta henkilökohtaistenkin merkitysten ja merkkien tarkasteluun.

Myös tutkimusaineistoa ja -kirjallisuutta on tähän asti kertynyt lähinnä burleskin kansainvälisen historian kontekstissa, keskittyen pitkälti sen syntyyn ja kehitykseen Yhdysvalloissa. Suhteessa tuohon kirjattuun tietoon oma kiinnostuksenkohteeni ja täten tutkimukseni fokus on kuitenkin burleskin eurooppalaisissa juurissa ja suomalaisen nyky-burleskin ominaispiirteissä. Aloitin siis tiedonkeruuni täysin omista lähtökohdistani ja lähdin etsimään tietoa sekä kokemuksia nimenomaan tapahtumissa ja ihmisiltä ilmiön sisällä.

2.1 Observointi

Omat kokemukseni, huomioni ja käsitykseni perustuvat vahvimmin juuri suomalaisen burleskin kehitykseen, joten luonnollista on viitata ja käyttää esimerkkinä tutkielmassa juuri kyseisiä esityksiä. Näihin ihmisiin minulla oli myös mahdollisuus olla henkilökohtaisesti yhteydessä ja näin saada merkittävää ja ajankohtaista tietoa ihmisiltä jotka ilmiön muotoutumiseen ja kehitykseen ovat olleet vaikuttamassa. Ihmistutkimukseen liittyvä huomio on tutkijana oman itseni tunnistaminen ja sijoittaminen tutkittavan ilmiön ympärille ja läheisyyteen. Positioni tutkijana voitaisiin kokea ongelmalliseksi oman subjektiivisen kiinnostukseni ja

[5] Hirsjärvi & Hurme, 2008, 13.

konkreettisenkin kosketuspintani (aktiivinen osallistumiseni tapahtumiin kävijän roolissa ja esityksistä avoimesti nauttiminen) vuoksi. Ongelmallisuuden sijaan näkisin kokemukseni ”kentällä” ja varsinaisten tapahtumien, esitysten ja yleisön reaktioiden havaitsemisen kuitenkin oleelliseksi ja korvaamattomaksi osaksi tutkimustani. Observointi on ollut jo ennen varsinaisen tutkimuksen alkamista merkittävä osa tiedonkeruutani, ja se on auttanut minua hahmottamaan ilmiön nykytilaa. Osallistumalla tapahtumiin yhtenä yleisön joukossa olen tehnyt tuosta perspektiivistä havaintoja vallitsevasta käytöskoodistosta, tapahtumien kulusta ja laadusta sekä päässyt näkemään itse esitysten kirjon. Tämä on aiheeni kannalta tärkeää, sillä ilmiössä merkittävää on juuri sen ulottuvuus tekijän ja yleisön välisenä vuorovaikutuksellisena tapahtumana.

2.2 Teemahaastattelu

Metodikseni ja aineistonhankinnan menetelmäkseni päätin haastatella suomalaisen burleskin kentällä vaikuttavia henkilöitä, tuottajia ja esiintyjiä, tavoitteena saada selville heidän subjektiivisia kokemuksiaan ja antamiaan merkityksiä. Hirsjärvi ja Hurme kuvailevatkin haastattelua toimivaksi metodiksi juuri nykykulttuurisen ilmiön tutkimukseen.[6] Haastattelun koen myös itselleni sopivaksi tavaksi lähestyä ihmiskeskeistä ilmiötä, jossa yksilöiden ja yhteisön jäsenten panos, kokemukset ja ajatukset ovat keskeinen osa, synnyttäen merkityksiä ilmiöstä sisältä päin suhteessa yleisöön, yhteisöön ja ympäröivään. Oletukseni on, että tärkein ja yksityiskohtaisin tieto nuoren ja nopeasti kehittyneen ilmiön synnystä ja kehityksestä on nimenomaan ihmisillä ilmiön sisällä, ja kyseinen ilmiö taas on vahvasti osallistujiensa näköinen. Ihmiset koen näin ollen tutkimukseen syventäviä merkityksiä luovana osapuolena.

Tavoitteena on, että kvalitatiivinen tutkimus ja keskusteleva tutkimusmetodi tuovat esille tutkittavien havainnot ja huomiot ilmiön kehityksestä ja omasta osallisuudestaan. Näin päästään lähemmäksi niitä merkityksiä ja näkökulmia jotka he antavat ilmiölle ja tapahtumille.[7] Kvalitatiivisen tutkimuksen mukaisesti yleistysten sijaan pyrkimyksenä on ymmärtää ilmiötä syvällisemmin, saada tietoa paikallisesta ilmiöstä ja etsiä uusia teoreettisia näkökulmia ilmiöön. Myös tutkimuksen ongelmien on mahdollista tarkentua ja muotoutua tutkimuksen kuluessa.[8]

[6] Hirsjärvi & Hurme, 2008, 35.
[7] Hirsjärvi & Hurme, 2008, 27-28; Taik:in virtuaaliyliopisto, 2010.
[8] Hirsjärvi & Hurme, 2008, 57-59.

Haastattelumuodokseni tarkentui puolistrukturoitu teemahaastattelu, joka perustuu kohdennetun haastattelun ideaan. Sen pääpiirteinä voidaan pitää tietoa siitä, että haastateltavat ovat kokeneet tietyn tilanteen. Tutkijana taas olen jo alustavasti tutustunut ilmiöön ja selvittänyt sen osia ja rakenteita sekä luonut tiettyjä oletuksia siitä. Tämän pohjalta syntyi haastattelurunko jonka suuntana oli selvittää tutkittavien henkilöiden subjektiivisiin kokemuksiin ilmiöstä. Teemahaastattelua suositellaan tilanteessa, jossa tutkittavaa asiaa ei tarkoin tunneta, tutkimusasetelmaa ei ole tarkoin määrätty tai tutkija ei osaa etukäteen arvata mahdollisia vastauksia. Kysymysten aiheena voi olla sanatontakin kokemustietoa ja metodi säilyttää mahdollisuuden esittää täydentäviä kysymyksiä. Haastattelu etenee teemoittain (kaikille haastateltaville samat) mutta kysymysten järjestys tai kysymysten muoto saattavat vaihdella, tuoden haastateltavan äänen kuuluviin. Kysymykset ovat muodoltaan avoimia kysymyksiä joihin ei siis ole valmiita vastausvaihtoehtoja. Teemahaastattelun positiivisena ominaisuutena on nähty sen keskustelevuus, joka saattaa auttaa vastaamista ja myös haastattelijaa vastausten ymmärtämisessä.[9] Tavoitteena on dynaamisuus, jossa kysymykset edistävät myönteistä ja motivoivaa interaktiota sekä pitävät yllä mielenkiintoa.[10] Pyrin muun muassa minimoimaan tutkimuksesta haastateltaville koituvan vaivan muotoilemalla kysymykset mahdollisimman mielekkäiksi sekä pitämällä haastattelun pituuden kohtuullisena.[11]

Haastattelun avulla pyrin keräämään sellaista aineistoa, jonka pohjalta voitaisiin tehdä päätelmiä ilmiöstä. Haastattelun sisältö jakautui metodin mukaisesti vahvasti teemoihin. Teemahaastattelua käytettäessä ollaan yleensä, kuten myös omassa tapauksessani, kiinnostuneita ilmiön perusluonteesta ja -ominaisuuksista sekä hypoteesien löytämisestä pikemminkin kuin niiden todentamisesta.[12] Haastatteluteemojen suunnittelu onkin tärkeä osa metodia, ja itse käytin suhteellisen pitkän ajan juuri haastattelujen valmistelemiseen.

Teemoiksi muotoutuivat tutkimuskysymyksiä mukaillen (Ks. Liite 2: Haastattelun kysymysrunko): Miten burleski mediumina tai formaattina vertautuu muihin esittävän taiteen- tai ilmaisunmuotoihin? Mikä merkitys hahmoon, rooliin tai alter-egoon liittyvällä leikillä on? Millaisiin teemoihin esiintyjä tarttuu tai mitä tavoitteita

[9] Hirsjärvi & Hurme, 2008, 47-48; Taik::in virtuaaliyliopisto, 2010.
[10] Hirsjärvi & Hurme, 2008, 105.
[11] Taik:in virtuaaliyliopisto, 2010.
[12] Hirsjärvi & Hurme, 2008, 65-67.

hänellä esiintyjänä on? Millaisena hän kokee yleisön ja yhteisön roolin? Millaisia paikallisia tai kulttuurisia ominaispiirteitä burleski on kenties saavuttanut Suomessa?

2.3 Haastateltavien valinta ja haastattelujen kulku

Tutkimani ilmiön tapauksessa merkittävän ja oleellisimman tiedon koin olevan tällä hetkellä yksittäisten henkilöiden, vaikuttajien ja toimijoiden hallussa.

Haastateltaviksi valikoituivat:

- Petri Myllynen aka Lafayette Lestrange
- Mona Laitinen aka Olivia Rouge
- Aiju Salminen aka Jackie O'Lantern
- Tiitta Räsänen aka Tralala Polaire
- Petra Innanen aka Bettie Blackheart
- Sini Muuronen aka Sugar Kane

Haastateltavien joukkoon valitsin henkilöt, joiden esiintyjätaustaan perehtyneenä ja esiintymisiään nähneenä tiesin liittyvän oleellisesti Suomen burleskiesiintyjäkaartiin ja -toimintaan sekä näin ollen vaikuttaneen ilmiön muotoutumiseen. Osalla haastateltavissa on kokemusta Suomen ulkopuolella esiintymisestä, joka taas tarjoaa vertailupintaa suomalaisen ilmiön kanssa. Haastateltavat ovat tehneet myös niin sooloesiintymisiä kuin ryhmänumeroitakin. Pyrin saamaan haastateltavien joukkoon kattavasti niin klassisemman kuin kokeellisemmankin burleskin edustajia, esiintyjiä ja tuottajia, sekä niin naisesiintyjiä kuin boylesquen/draglesquen (Ks. Kappale 4.3) edustajiakin. Kaikkien kohdehenkilöiden olen henkilökohtaisesti nähnyt esiintyvän. Tietenkään rajanveto ei ole selkeä ja useat haastateltavista edustavat useaa osa-aluetta burleskista. Sukupuolijakaumaltaan haastattelut olivat naisvoittoiset – kuten ilmiö itsessään – mutta alusta alkaen oli selvää, että halusin mukaan myös miesedustajia.

Yhteydenottoja aloittaessani hieman yllättäen sähköposti osoittautui jo jokseenkin kankeaksi keinoksi olla yhteydessä haastateltaviin. Joustavammaksi vaihtoehdoksi löytyivät melko pian sosiaaliset mediat Facebook/Myspace, joiden viestitoiminto

tuntui tavoittavan haastateltavat parhaiten. Tähän osaltaan vaikutti seikka, että ajan saatossa olen luonut henkilökohtaisia kontakteja henkilöihin ja tutustunut heihin tapahtumien yhteydessä. Tämä todennäköisesti vaikutti myös positiivisesti korkeaan vastausprosenttiin, sillä haastattelupyyntöihini vastattiin poikkeuksetta myöntävästi, ja useimmiten haastattelutapaaminen saatiin sovittua viikon - kahden viikon varoitusajalla. Yhden haastateltavan kanssa toisen osapuolen kiireiden takia yhteydenpito oli aluksi hankalaa tai katkonaista, ja aikataulu jouduttiin pariin kertaan uusimaan. Toisen haastateltavan kanssa, joka aluksi ilmaisi halukkuutensa osallistua haastatteluun, yhteydenpito valitettavasti katkesi. Tämä vaikutti myös lopullisen haastattelusaldon sukupuolijakauman naisvoittoisuuteen, sekä myös draglesquen roolin pelkistymiseen lopullisessa tekstissä.

Haastattelut toteutin kolmen kuukauden aikana (välillä syyskuu-marraskuu 2010), osan Tampereella ja osan Helsingissä. Keskustelut tallensin digitaaliselle haastattelukoneelle, ja haastattelujen kesto vaihteli noin 15 minuutista 50 minuuttiin. Tilanteena haastattelut olivat suhteellisen vapaamuotoisia, vaikka kysymysrunkoa etenkin alussa, jännityksestäni johtuen, seurasin melko orjallisestikin. Kysymykset yleensä täydentyivät ja lisäkysymyksiä nousi haastattelun edetessä ja haastateltavasta riippuen.

Litteroinnit suoritin useimmiten pian heti haastattelun suorittamisen jälkeen. Haastattelun osapuolten välisen vuorovaikutuksen ja muun oheisviestinnän ilmeineen ja eleineen jätit litterointivaiheessa enimmäkseen huomioimatta, sillä ei-kielellisten sanomien tulkitseminen ei ollut tutkimukseni kannalta oleellista. Lukemista ja ajatusta selkeyttääkseni jätin lopullisesta tekstistä pois enimmät täytesanat ja toin ilmaisua lähemmäksi yleiskieltä. Pyrin kuitenkin säilyttämään haastateltavan oman kielen ja sanavalintojen vivahteet mahdollisimman uskollisesti.

Haastattelumetodiltaan poikkeava haastateltava oli Sini Muuronen, joka asuu ja esiintyy Englannissa, joten kasvotusten tapahtuva teemahaastattelu ei ollut mahdollinen. Tahdoin hänet kuitenkin mukaan tutkielmaani, sillä Suomessa syntynyttä Muurosta voi kuvailla niin sanotuksi suomalaisen burleskin ”pioneeriksi”, sillä muutettuaan Englantiin hän on esittänyt burleskia jo ennen varsinaista ilmiön syntyä Suomessa. Häneltä toivoin saavani myös ”ulkopuolisen” näkökulman tarkasteltaessa suomalaista burleski-ilmiötä maailmalta. Muurosen kohdalla päädyin siis ottamaan käyttöön sähköpostihaastattelun. Tällöin itse kysymysrunko oli paljon

pelkistetympi ja toisaalta tarkennetumpi ja tarkemmin muotoiltu kuin yleinen haastattelukysymysrunkoni.

Verraten perinteiseen teemahaastatteluun ja kyselyyn, sähköpostihaastattelun aineistonkeruumenetelmänä negatiivisiin ominaisuuksiin voidaan liittää muun muassa vastausten kontrolloimattomuus (esim. tarkentavat kysymykset kyselytilanteessa), interaktion hitaus ja fyysinen/henkinen etäisyys, positiivisiin taas esimerkiksi litteroinnin tarpeettomuus ja haastattelun toteutukseen tarvittavien kustannuksien vähyys.[13] Kontrolloimattomuutta ja hitautta pyrin vähentämään muotoilemalla kysymykseni mahdollisimman selkeästi ja tarjoamalla esimerkkejä, sekä antamalla vastauksen lähettämiselle takarajan. Vastaukset olivatkin jäsenneltyjä, mietittyjä ja selkeitä, joka oli tutkimukseni kannalta positiivista.

Kaiken kaikkiaan koen haastattelujen olleen oikea valinta aineistonkeruun menetelmäksi tutkimustani ajatellen. Prosessin aikana huomasin kehitystä myös omissa haastattelutaidoissani. Haastatteluista nousi osittain tuttua, osittain yllättävääkin tietoa, sekä erityisesti haastateltavien henkilökohtaisia mielipiteitä ja kokemuksia, jotka koin jo lähtökohtaisesti yhtenä mielenkiintoisimmista motiiveista haastatteluille. Tämän vuoksi pyrin tulevissa kappaleissa käyttämään mahdollisimman paljon haastatteluaineistoa ja haastateltavien kokonaisia ajatuksia tutkimustekstini rinnalla.

[13] Kuoppala, 1998, 60-63.

3. Burleskin vaiheita

Aloitan lähestymisen burleskiin vaiheesta, josta ilmiön historiankirjoitus yleisimmin alkaa. Esittelen sen juuria ja historiaa erityisesti amerikkalaisen varieteeviihteen lajina, lähtökohtanani nähdä monet esittävän taiteen muodoista saman oksiston haaroina. Näin pyrin myös välttämään arvottelevaa erottelua eri viihteenlajien välillä, nähden burleskin nimenomaan osana esittävän taiteen ja viihteen kenttää, sekä tuoden esille sen niin suosioon kuin kritiikkiinkin johtaneita piirteitä. Vaikka Yhdysvaltoihin saapunut burleski kantoi vielä mukanaan eurooppalaisen burleskoinnin perinteen parodioivia, koomisia ja kommentoivia piirteitä, tästä voi kuitenkin nähdä alkaneen ilmiön kehityksen suuntaan, johon voi viitata ”amerikkalaisena” tai ”uutena” burleskina. Rachel Shteirin käsityksiä mukaillen viittaan ilmiöön noin vuodesta 1870 vuoteen 1960 modernina burleskina [14] – erotukseksi myöhemmin käsittelemistäni historiallisista burleskeista jatkumona karnevalistisille kansanjuhlille ja Euroopan teatteriperinteelle, sekä burleskin uudesta aallosta eli nyky- tai neo-burleskista vahvasti post-modernina, leikkisän eklektisenä ja visuaalisen kulttuurin kollaasimaisena ilmentymänä. Noita varhaisempia eurooppalaisia vaiheita, nykytilaa ja sitä kautta burleskoinnin strategioiden ominaispiirteitä keskityn kuvaamaan tarkemmin kappaleessa 4.

3.1 Modernin burleskin kehitys

Modernin burleskin nähdään useimmiten saaneen alkunsa 1800-luvun loppupuolella Lydia Thompsonin ja hänen British Blondes -ryhmänsä (Ks. Kuva 1) saavuttua syyskuussa 1868 Iso-Britanniasta Yhdysvaltoihin. Naisryhmän tausta oli brittiläisessä music hall -teatterissa, jossa draamalliset burleskit[15] olivat juuri tuona aikana suosionsa huipulla. Thompsonin ja Blondesien ensimmäinen show ”Ixion” nähtiin suuressa teatteritilassa New Yorkin Broadwaylla ja siitä tuli hitti. Esityksessä he alkuperäiselle myytille ivaillen muun muassa lauloivat, parodioivat can-cania, esittivät satiirisia psalmeja, kommentoivat ja pilkkasivat avioliiton ongelmia tai aikansa muotivillityksiä.[16] Lavalla nähtiin muun muassa viskiinmenevä Minerva, jigiä tanssiva Jupiter ja can-cania potkiva Venus. Kriitiikki kuului: ”…we could almost hate Miss Thompson and her assistants for spoiling this pretty story.” Yleisö

[14] Shteir, 2004, 122.
[15] Ks. Jump, 1972.
[16] Shteir, 2004, 28-31.

kuitenkin tuntui rakastavan heitä.[17] Rachel Shteir on nimennyt esityksen ensimmäiseksi burlesque show'ksi.[18] Jo tässä vaiheessa "ensimmäisen polven feministit"[19] ja naisten oikeuksien puolustajat tuomitsivat esitykset huomionhakuisena itsensä lähes alastomana esittelynä, ja tosiaankin Thompson ja Blondes tarjosivat "more leg than had ever been seen on an American stage."[20]

Pääsyy Thompsonin ja Blondesien suosioon olikin epäilemättä heidän naisellinen viehätysvoimansa ja rohkea vähäpukeisuutensa (tai ainakin illuusio siitä), eli korsetilla kiristetty vyötärö ja paljastetut, ihonvärisiin trikoisiin verhotut jalat eroottisena spektaakkelina. Kuitenkin eräs shokeeraavimmista ja kumouksellisimmista piirteistä oli seikka, että ryhmä esiintyi juuri *en travestie*. Aikalaisarvostelu kuvaili heidän esitystään:

> …(T)hough they were not like men, they were in most things as unlike women, and seemed created a kind of alien sex, parodying both. It was certainly a shocking thing to look at them with their horrible prettiness…[21]

Etenkin burleskin tapauksessa, travestialla viitataan näyttämölliseen ristiinpukeutumiseen eli naisiin housurooleissa, mutta yleisemmin myös miehiin hamerooleissa. Kun vielä renessanssin aikaan esittävissä taiteissa miehille kuuluivat niin mies- kuin naisroolitkin, 1800-lukuun mennessä arvojen ja maun muututtua feminiinisyyttä ja naisellisuutta arvostavaksi naiset astuivat usein miessopraanoiden ja -tanssijoiden, jopa romanttisten pääosien, saappaisiin.[22] Naisiksi pukeutuvat miesartistit ("female impersonators") ja miehiksi pukeutuvat naisartistit ("male impersonators") ovat olleet olennainen osa klassisen burleskin ja varieteiden ohjelmanumeroita sekä brittiläisen music hall -viihteen ja amerikkalaisen vaudevillen historiaa. Tosin: "the masquerade of transvestism fooled no one, nor was it meant to".[23]

Toiset teatterit alkoivat pian ottaa vaikutteita ja matkia suuren suosion saavuttanutta uudentyyppistä show'ta ja sen naisesiintyjien vähäpukeisuuteen perustuvaa

[17] Price, 1998, 100; Jump, 1972, 71.
[18] Shteir, 2004, 28.
[19] Yhdysvalloissa naisasialiike perustettiin virallisesti 1848. Wilson, 2008, 53.
[20] Shteir, 2004, 28-31; Cullen, 1998, 161.
[21] William Dean Howells, teoksessa Shteir, 2004, 30.
[22] Garafola, 2001, 210-213; Hekanaho, 2009, 23.
[23] Garafola, 2001, 210-213.

vetovoimaa Useimmiten asuun kuului vartalotrikoon päällä aikakauden uimapukua muistuttava asu, vyötäröä korostava korsetti ja rooliin kuuluvat asusteet paljeteista ja hapsuista koruihin ja peruukkeihin (Ks. Kuva 1). Hahmoihin kuuluivat niin Antiikin jumalattaret, orientaalit geishat kuin Amazonin naissoturit.[24] Burleskin kehityskaareen ja siihen liitettyihin mielikuviin verraten huomattava kuitenkin on, että vaikka suhteessa ajan normeihin tuon ajan burleskiesiintyjät olivat pukeutuneet paljastavasti tai ainakin loivat illuusion siitä, he eivät varsinaisesti riisuneet tai vähentäneet vaatetustaan.

Seuraava askel burleskin kehityksessä voidaan nähdä tapahtuneen vuoden 1893 Chicagon Maailmannäyttelyssä, jossa yleisölle etnologisena kuriositeettina esiteltiin orientaalien tanssijattarien vatsatanssin sukuisia esityksiä. Merkittävässä roolissa oli heistä kuuluisimman, Little Egyptin, asu, joka verrattain rohkeasti paljasti lanteiden ja vatsan väristyksen. Liike sai nimityksen hootchy-kootchy, jonka burleskitanssijattaret sitten, muun muassa jazz-tanssista tuttujen liikkeiden kanssa, omaksuivat erilaisina variaatioina.[25] Nämä termit ja liikkeet, kuten ”shimmy” (olkapäiden ja käsivarsien ravisteleva liike), ”freeze” (koko vartalon värisyttäminen), ”bump” (nopea lantion isku eteenpäin) ja ”grind” (kiertävä lantion liike) ovat yhä oleellinen osa nykyburleskia ja sen liikekieltä. Hootchy-kootchyn omaksumisen myötä alkoivat lisääntyä tarinat väristyksen voimasta tai olkaimen katkettua vahingossa lavalle pudonneista asuista. Itse riisuutumisesta alkoi muodostua esityksen päätekijä. Vaikka kokovartalosukkahousuun pukeutumatta jättämisestä saattoi joutua pidätetyksi, riskejä alettiin ottaa.[26]

Vuosisadan vaihteen tienoilla kilpailu eri viihteenlajien ja teattereiden välillä kiristyi, ja burleskiesitykset pyrkivät tarjoamaan yhä enemmän mitä niiltä odotettiinkin. Enimmäkseen miesyleisön ajanvietteenä varietee ja burleski koettiin usein liian ”karkeaksi” nais- ja lapsiyleisölle. Myös 1800-luvun puolivälissä syntynyt rako työläisluokan ja yläluokan välille jakoi yleisöjä. Monipuolisemman, ”kunniallisen” ja suuremman yleisön viihteen tarpeeseen syntyi amerikkalainen revyyn muoto – Vaudeville. Burleski huumori ja esitysten sisältö vetosi etenkin työväenluokkaan ja vaudeville suuntasi itseään entistä vahvemmin keskiluokan ja erityisesti naisyleisölle sopivaksi viihteeksi. Esitys koostui varieteen tavoin vaihtelevista esityksistä

[24] Shteir, 2004, 28-31; Cullen, 1998, 161.
[25] Stearns, 1979, 105; Baldwin, 2004, 2-5; Cullen, 1998, 414; 524.
[26] Kenrick, 2010.

kahlekuninkaista ajatuksenlukijoihin ja loistokkaista tanssiesityksistä koomikoihin.[27] Vaudevillen visuaalisen perinnön voi nähdä jatkuneen nykypäivään esimerkiksi Las Vegasin näyttävässä show-perinteessä ja laajamittaisissa esityksissä [28], kuten myös nyky-burleskin spektaakkelimaisemmissa klassisissa numeroissa. Vaikka monet vaudeville-ammattilaiset katsoivat burleskiesiintyjiä alaspäin, useat heistä, esimerkiksi Sophie Tucker tai Laurel & Hardy, saivat esiintymiskokemuksena juurikin burleskilavoilta. Osa vaudevillen esiintyjistä esiintyi salanimellä burleskishow'ssa lisärahan toivossa.[29]

Vuosisadan vaihteen ajan burleskiesitys koostui pääasiassa vuorottelevista koomikoista, sketseistä tai varietee-kohtauksista sekä vähäpukeisista naistanssijoista. Esityksissä panostettiin lavastukseen, valaistukseen, pukuihin sekä muusikoihin. Mieskoomikoiden eli baggy pants'ien odotettiin olevan aidosti hauskoja ja taas tanssijattarien viehättäviä.[30] Huumori ja puujalkavitsit käsittivät usein viittauksia seksiin tai ruumiinaukkoihin.[31] Suosio ja arvostus oli kuitenkin vaihtelevaa ja hiipuvaa. Muun muassa New York Times kuvaili vuosisadan alun burleskia: "a riotous whirligig of clumsy entertainment – coarse and immodest – with intimate glimpses of immodest girls."[32] Charlie Chaplin kuvailee omaelämänkerrassaan vuoden 1910 Chicagon aikaansa ja sen tunnelmaa, jossa

> oli vielä jälkiä pioneeriajan kiihkeästä raisuudesta, ja kaiken takana vaistosi maskuliinista yksinäisyyttä. Tämän somanttisen sairauden vastapainoksi oli siellä huvipaikkoja, jotka tunnettiin burleskinäytäntöjen nimellä. Niissä esitettiin rajua, kovakouraista komiikkaa, ja parinkymmenen tytön ryhmä tanssi ja lauloi. Muutamat näistä tytöistä olivat sieviä, toiset käytössä kuluneita. Muutamat koomikot olivat huvittavia, useimmat kohtaukset kuvasivat haaremielämää ja ne olivat karkeita ja kyynillisiä. Ne olivat kerta kaikkiaan vain miehille tarkoitettuja näytäntöjä, mutta – omituista kyllä – kaikki normaali seksisyys oli niin laimeaa, että yleisö vain virnisteli sille. Chicago oli täynnä näitä burleskiteattereita; eräässäkin esiintyi kaksikymmentä suunnattoman lihavaa keski-ikäistä naista trikoot yllään ja ilmoituksessa sanottiin, että he painoivat yhteensä tonnin.[33] Heidän valokuvansa teatterin ulkopuolella, missä he poseerasivat veikistellen, oli surullinen ja masentava näky. [34]

---

[27] Kenrick, 2010.
[28] Zarrilli, 2006, 316.
[29] Kenrick, 2010.
[30] Cullen, 1998, 162; Shteir, 2004, 33; Baldwin, 2004, 105.
[31] "Tarjoilija: Saisiko olla kieltä? Nainen: En voisi syödä mitään mikä on ollut eläimen suussa. Tarjoilija: Entä saisiko olla kananmuna?" Shteir, 2004, 33; 123.
[32] Shteir, 2004, 122.
[33] Mm. burleski-tuottaja Billy Watson julisti, ettei hänen ryhmässään ollut yhtään alle 90 kiloista tanssijatarta. Shteir, 2004, 32.
[34] Chaplin, 1964, 116.

Se, että kommentin esittää nimenomaan brittiläisiltä music hall -lavoilta esiintymiskokemuksensa alun perin saanut koomikko, on mielestäni kuvaava ja mielenkiintoinen katsaus ajan burleskiin suhteessa sen koomisiin eurooppalaisiin juuriin. Myös kommentti seksikkyyden laimeudesta ja toisaalta huvittavuudesta luo hieman yllättäenkin yhtymäkohdan nykyburleskiin, jonka korostettu motiivi on viihdyttää, ei suinkaan kiihottaa.

Jos vielä vuosikymmentä aiemmin burleskiesitystä arvostettiin sen taidokkaiden koomikoiden ja viihdyttävyyden vuoksi, voidaan burleski 1920-30 -luvuista eteenpäin jakaa entistä selkeämmin puoliksi komediaan ja stripteaseen. Tuolloin burleskista puhuttiin jo modernin stripteasen synonyymina.[35] Tämä osaltaan selittää termiin sitkeästi tarttuneen mielleyhtymän. Yleisesti burleskiteattereita pidettiin huonomaineisina ja alaa paheksuttiin. Vaudeville, elokuvat tai radio eivät kuitenkaan tarjonneet stripteasea, joten mitä enemmän riisuttiin, sitä tyytyväisempi nimenomaan burleskiteattereiden yleisö oli. Laman aikana halvat lippujen hinnat ja tarve arjesta irtautumiselle pitivät miesyleisön tiukasti burleskiteatterin penkeillä. 1920-luvun puolivälistä alkaen tehdyt siveyspoliisien ratsiat alkoivat ajaa alas burleskiteattereita ja etenkin New Yorkin pormestari La Guardian aikakausi on tunnettu puhdistusmielisyydestään.[36]

Burleski kuitenkin mukautui ajan vaatimuksiin. Yleisten moraalikäsityksien turmelemisesta saattoi joutua vankilaan, joten sensuurisäädöksiä alettiin kiertää mielikuvitusta käyttäen. Vaikka korsetit ja trikoisiin verhotut jalat olivat 20-luvun loppuun mennessä – naisten emansipaation, seksuaalisen vallankumouksen ja helmojen radikaalin lyhenemisen myötä – jo historiaa, ei lavalla nähty täyttä alastomuutta. Vähintään string-alushousut pysyivät jalassa (periaate vallitsee nykyburleskissa yhä), ja koska sensuurimääräysten mukaan nännit tuli olla peitossa, kiinnittivät esiintyjät niihin värikkäät nännisuojat (pastie) joista riippuvia tupsuja (tasseli) pyörittämällä saatiin aikaiseksi oma huomion ylläpitävä ohjelmanumeronsa.[37] 1926 kuuluisa oli muun muassa Carrie Finnellin ”kouluttu povi”; Aikalaiskirjoitus kuvailee, kuinka

[35] Shteir, 2004. 122; Baldwin, 2004, 8.
[36] Shteir, 2004, 4; Kenrick, 2010.
[37] Cullen, 1998, 164-165.

> [f]aster anf faster it (the first tassel) would spin while its fellow tassel lay limp and neglected on the other bosom. Then the other tassel would come to life. It would start spinning slowly, while the first tassel was at full speed.[38]

Tasselit, niiden pyörityskisat ja koristeelliset pastiet ovat yhä oleellinen osa nykyburleskitapahtumia ja merkittävässä roolissa osana tarinallista kokonaisuutta Esimerkkinä toimii vaikkapa rakastuneen hahmon sydämen muotoiset, geisha-hahmon sushi-rullan malliset tai amerikkalaisuudelle irvailevan white trash-hahmon oluttölkki-pastiet. Kylmäkköhahmon rinnoista roikkuvat nakkimakkara-tasselit ja Ukkosen Jumalattaren tasselit ovat tulessa.

Kun stripteasesta oli tullut enemmänkin sääntö kuin poikkeus burleskilavoilla, yleisön huomiosta piti kilpailla muilla keinoin. Tarinallisuus, viihdyttävyys ja show-elementit palasivat burleskilavoille. Burleskimaailman sijoittuvassa musikaalissa Gypsy lauletaankin: "You got to get a gimmick." Kohtaukset sijoittuivat usein riisumisen ja pukeutumisen eri vaiheita vaativiin tilanteisiin, kuten kylpyhuoneeseen tai budoaariin.[39] Erilaiset lavasteet sekä tarpeisto muodostivat merkittävän osan show'ta. Mikäli lain mukaan tanssijatar itse ei saanut poistaa vaatekappaleitaan esityksessä, mukaan alettiin kouluttaa eläimiä tekemään se heidän puolestaan. Esimerkiksi Rosita Royce käytti koulutettuja kyyhkysiä poimimaan vaatekappaleet yksitellen hänen yltään.[40] Kuuluisa luovasta tarpeistonkäytöstään oli Sally Rand, jonka alastomuuden illuusiolla leikittelevässä viuhkatanssissa vuorottelivat strutsinsulkaviuhkoihin verhotut piruetit sekä sermeille heijastuvat varjokuvasiluetit. Tunnetussa kuplatanssissa hänen tarpeistonaan oli suuri kuplamainen pallo ja koiperhostanssissa tulen ympärillä tapahtuneen esiintymisen jälkeen vaatteet paloivat hänen yltään.[41]

1930-lukua on kutsuttu burleskin kulta-kaudeksi. Tuo aika oli burleskin Kuningattarien eli "Literary Strippers"ien loistokautta, tunnetuimpina heistä muun muassa juuri Sally Rand, Gypsy Rose Lee ja Ann Corio. He olivat myös aikansa tähtiä ja julkisuudenhenkilöitä elokuvatähtien tapaan. Termi "kirjakielinen strippari" kuvastaa heidän verbaliikkaan, huumoriin ja älyyn perustuvaa tyyliänsä, joka uudisti jälleen burleskia ja toisaalta vei sen lähemmäksi komediaan pohjaavia juuriaan. He

[38] Shteir, 2004, 97.
[39] Baldwin, 2004, 7-10.
[40] Shteir, 2004, 122-125; 177-195.
[41] Shteir, 2004, 153-154.

pitivät lausunnoin yllä tuota sofistikoituneisuuden mielikuvaa ja muokkasivat sitä; Ann Corio ilmoitti lukevansa Spinozaa takahuoneessa, Sally Rand esiintyi Chopinin tahtiin ja Gypsy Rose Lee viittaa kuuluisassa "Strip-teaser's education" esityksessään muun muassa Van Goghiin ja Oscar Wildeen. "I can't sing, I can't dance", Lee julisti, mutta oleellista näiden "kuningattarien" esityksissä olikin älyllisen naisen ääni – puoli, joka mieskoomikoiden myötä oli burleskilavoilta kadonnut.[42]

Vuosisadan puolivälin vaihteessa ja toisen maailmansodan aikana naisellinen viehätysvoima valjastettiin erityisesti sotilaiden virkistykseksi ja hengen nostattamiseksi. Kappale "Strip polka", jonka muun muassa The Andrew Sisters teki kuuluisaksi, kirjoitettiin varta vasten sota-aikana.[43] Kappale kuvaa burleskiteatteria, jossa tanssijatar Queenie "Take it off!" -huudoista huolimatta jättää tyylikkäästi aina jotain arvailujen varaan: "But she's always a Lady/ even in pantomime /So she stops – and always just in time!". Aika oli myös klassisen pin-up kuvaston kukoistuskautta. Burleskiesitykset voikin nähdä eräänlaisina aikansa *tableau vivre*'ina, eloon heränneinä pin up kuvina.

Toisaalta, burleskiteattereiden ja -esiintyjien alkavassa ahdingossa vain harvat saavuttivat samankaltaisen aseman kuin esimerkiksi Gypsy Rose Lee. Sodan jälkeen burleskin suosion suunta vaihtui jälleen alamäkeen. Arvosteltiin, että esiintyjät olivat hylänneet "taiteensa" ja keskittyivät enää luomaan seksuaalisia kuvaelmia lavalle. Poliisiratsioita ja pidätyksiä tapahtui usein, burleskiteattereita ajettiin alas ja monet esiintyjistä siirtyivät tien päälle osaksi kiertäviä teatteri- tai viihderyhmiä, taikka yökerhoihin ja herrainklubeille, nykyisten strippiklubien esimuotoihin. Samankaltaisen kohtalon kokivat yleisesti muutkin vaudeville- ja varieteeteatterit, kun ajan, maun ja moraalin muutoksissa yleisö kaikkosi ja paikkoja alettiin muuntaa elokuvanäytännöille sopiviksi.[44] Vaudevilleläinen June Havoc kuvaili: "Show business as I knew it had simply dwindled and vanished before my eyes."[45] 1940- ja -50 -luvuista eteenpäin kiusoittelun taito ei enää riittänyt, ja "strip" vei voiton "tease'sta". 1960- ja -70 -lukuihin mennessä omiin klubeihinsa keskittynyt striptease oli siirtynyt lähemmäksi pornoteollisuutta kuin showbisnestä. Puhuttiin burleskin kuolemasta.[46]

[42] Baldwin, 2004, 8-11; Shteir, 2004, 195.
[43] Shteir, 2004, 224.
[44] Shteir, 2004, 196-197; Baldwin, 2004, 12-13.
[45] Kenrick, 2010.
[46] Baldwin, 2004, 13-14.

3.2 Säärien säihkyttelyä Suomessa

Aika tarvitsee ruoskansa ja ihmiskunta
pippuroidut vitamiininsa.[47] (Ossi Elstelä)

Varsinaisia burleskiesityksiä tai -esiintyjiä ei suomalaisen viihteen historiankirjoitukseen omien löytöjeni perusteella ole kirjautunut. Maamme varietee- ja revyyviihteen historia sekä niiden visuaalisuus, naiseuden representaatiot ja vastavoimaisuuden elementit nousevat kuitenkin naisesiintyjyyden ja nyky-burleskin strategioiden kannalta merkittäviksi. Vaikka varsinaista burleskia maassamme ei siis toteutettukaan, eli revyy jokseenkin samankaltaisen elinkaaren arvostuksesta jopa halveksuntaan kuin burleski aikoinaan Yhdysvalloissa ennen uutta aaltoaan.

Pelkistetysti suomalaista revyytä voi kuvailla ketjuksi muutaman minuutin mittaisia tarinoita, esiintyjiä ”hauskoissa puvuissa ja hauskasti puvuttomina”[48], musiikkia, leikinlaskua ja parodiaa. Nämä elementit, joiden lisäksi voimakas, vaihteleva ja monimutkainen suhde yleisöön sekä mediaan, kuin myös visuaaliset puitteet, näen eräänlaisena burleskin vastineena oman sodanjälkeisen yleisömme viihteen, vähäpukeisten tanssijattarien tirkistelyn, naurun ja eskapismin nälälle.

1800-luvun alkuvuosikymmenillä Turussa ja Helsingissä nähtiin vakavien näytelmien lomassa revyymäisiä, lyhyitä, keveitä laulunäytelmiä ja ajankohtaisia aiheita käsitteleviä laulunumeroita. 1850 Kaivohuoneen Tivoli-teatterin esitykset koostuivat yksinäytöksisestä huvinäytelmästä, tanssi- tai voimisteluesityksestä ja pantomiimista – kolminäytöksinen rakenne, joka muistuttaa varhaisten Yhdysvaltojen minstrel- ja burleskiesitysten muotoa [49]. Helsingin teatteri- ja viihdetarjontaa rikastuttivat erityisesti Pietarin ja Tukholman välillä matkaavat teatteri- ja varietee-seurueet. Jo tässä vaiheessa kevyt teatteriohjelmisto kirvoitti kritiikkiä ”arvottomana tyhjänpäiväisyytenä”. [50]

1900-luvun alussa Suomeen alkoi rantautua ranskalainen kulttuuri kahviloineen, kabareineen sekä chansoneineen, ja kupletteja, eräänlaisia pilkkalauluja, esitettiin teattereissa varietee-numeroiden välissä. 1910-luvulla syntyi vauhdilla uusia

[47] Pennanen, 2008, 38.
[48] Pennanen, 2008, 135.
[49] Ks. Kappale 4.1 Riisuttu nauru
[50] Pennanen, 2008, 12-15.

elokuvateattereita ja ravintoloita, joiden ohjelmistoon kuului erinäisiä varieteenumeroita sekä ajanviete- ja tanssimusiikkia. Kieltolain astuttua voimaan ravintoloiden oli houkuteltava asiakkaitaan uudenlaisella kevyellä viihteellä. Elokuvasali Helikonissa huomattiin, että filmikelojen vaihtotauoille sijoitettu musikaalinen ohjelmisto alkoi olla yhtä suosittua kuin varsinainen filmikin. Tästä syystä Helikoniin on viitattu ensimmäisenä kotimaisena kiinteänä revyynäyttämönä ja ensimmäisenä uuden, kevyen, kotimaisen teatterin tuottajana. Esitykset olivat lyhyitä koomisia näytelmiä, pilailuja tai laululliset parodioita, kupletteja ja operetteja. 1920-luvulla Helsingissä esitettiin esimerkiksi Oopperakellarissa kabareemaisia ruotsinkielisiä numeroita, ja Unioninkadun "Chat doré" oli suosittu, kuitenkin vain muutaman kuukauden ajan toiminut kabaree. Jazz-musiikin rantautuminen[51] kasvatti myöhemmin musikaalien ja iskelmän suosiota ja vaikutti tulevien laulunäytelmien ja revyiden tyyliin. [52]

Huvivero lakkautettiin vuonna 1933 jolloin kotimaisen revyyoperetin suosio kasvoi. Esitykset oli tarkoitettu vastavedoksi ulkomaisille opereteille, ja yleisö otti ne lämpimästi vastaan. Kritiikkiä sai kuitenkin osakseen esimerkiksi Kansanteatterin esitys, joka sisälsi monen mielestä paheksuttavaa can-can-tanssia. Muun muassa Kansanteatterin valtionavustuksia vähennettiin vedoten ohjelmiston keveyteen. "Lautakunnan katsannon mukaan 'kevyt' ja 'vakava' olivat synonyymeja huonolle ja hyvälle." Sodan sytyttyä huvivero palasi.[53]

Sota loi Suomessa kevyelle näyttämöviihteelle suuren kysynnän. Sotarintamalla ja kotikaupungeissa esiintyivät erityyliset kotimaiset viihdytysryhmät ja viihdetaiteilijat, muun muassa Tauno Palo, Henry Theel, Siiri Angerkoski, Leo Lähteenmäki ja Ossi Elstelä. Viihdytyskiertueille oli kysyntää, ja tuo kysyntä vain kasvoi sodan jälkeen. Musiikkiin, tanssiin ja huumoriin perustuva suomalaisen estradiviihteen malli kehittyi noilla kiertueilla. Vaikka kysyntää arjesta irrottavalle ja optimismia herättävälle toiminnalle riitti, oli huvitilaisuuksia tarjolla vähän. Säännöstelyn tuoma tanssikielto oli voimassa vuoteen 1944 asti.[54]

Armeijan propaganda- ja ajanvieteosastolla toimineet Reino Palmroth, Ossi Elstelä ja Paavo Päiwiö päättivät tuolloin perustaa Helsinkiin kansainvälisen tason

[51] Jazzin sanotaan saapuneen Suomeen 1926 Andania-laivalla.
[52] Pennanen, 2008, 14-27.
[53] Pennanen, 2008, 27-29.
[54] Pennanen, 2008, 29-32.

revyyteatterin. Vaikutteita haettiin niin Berliinin, Kööpenhaminan, Tukholman ja Pariisin kabareista ja revyyteatteriesityksistä. Palmroth kuvaili Saksalaisia revyitä sanoin: "[K]evyempiä ja krouvimpia, siellä oli jo napatanssia ja sellaista.", kun taas ruotsalaisia hän kuvaili "kulttuuripitoisempina" ja enemmän vitsikkäisiin lauluihin perustuvana.[55]

Syntyi Iloinen teatteri. Keväällä 1945 Iloisen teatterin avajaisrevyytä Vaasa-lehti kuvaili sanoin, kiteyttäen samalla suomalaisen revyyn olemuksen:

> Siinä tehdään pilaa – toisinaan kirpeän sattuvaa – nykyajasta, yhteiskunnallisista epäkohdista, jopa maailmanpolitiikastakin. Ja näiden kohtausten väliin on sijoitettu hivelevän kauniita tanssikohtauksia sekä laulu- ja soitinesityksiä. [56]

Revyyn tyyli oli tasapainoilua viihdyttävän "ruoskankäytön" ja poliittisina ylilyönteinä koettujen kommenttien kanssa. "Ihmisen hermot tuli vapauttaa ylipingottuneesta poliittisesta arjen paineesta. Teatterin tarkoitus oli tuoda esille monen liikatärkeyden naurettavuus ja samalla suvaitsevaisuus kanssaihmistä kohtaan."[57] Propagandaosastotaustansa vuoksi, sekä revyysanoitustensa tulenarkuuden vuoksi, perustajajäsen Reino Palmroth pidätettiin jo 1945 ensimmäisen revyyn aikaan "levitetty[ään] mitä ilkeämielisimpiä ja lapsellisimpia huhuja Neuvostoliiton mustaamiseksi". 1946 Useat teatterin esittämistä revyistä kiellettiin Neuvostoliitolle vihamielisenä. Tällöin Palmroth myös jätti Iloisen teatterin.[58]

Revyiden lakkauttamista seuranneena kautena Ossi Elstelä siirtyi teatterin johtohahmoksi. Tämän myötä teatterin poliittinen maine kohosi ja tyyli muuttui enemmän suuntaan, joka elementtiensä kannalta tuo sen lähemmäksi eurooppalaista varieteen ja revyyn perinnettä ja toisaalta myös nykyisiä burleskeja. Alusta alkaen teatteriin kuului oma orkesteri ja oma baletti. Varieteemaisesti esityksiin kuului muun muassa akrobatiaa, mustalaistanssia, imitaatioita ja komiikkaa. Revyyt muodostuivat useimmiten lyhyistä, muutaman minuutin irrallisista, sketsimäisistä kohtauksista.[59]

---

[55] Pennanen, 2008, 32-33.
[56] Pennanen, 2008, 60.
[57] Pennanen, 2008. 38-40.
[58] Pennanen, 2008, 58-67.
[59] Pennanen, 2008, 71-74.

Syksyllä 1946 Elstelä perusti revyy-teatteri Punaisen Myllyn – esikuvansa Pariisin Moulin Rougen mukaan. Inspiraatiota alettiin hakea nimenomaan mannermaisista, näyttävyyteen ja visuaalisiin tehokeinoihin luottavista Montmertre'n revyistä, erotukseksi suomenruotsalaisista revyistä, jotka nojasivat enemmän verbaliikkaan ja satiiriin. Lehdet kirjoittivat: "Revyy ja kabaaretti ovat tänä syksynä lopullisesti valloittaneet Helsingin". Voimaan astui kuitenkin myös sopimukseen kirjattu sääntö: ohjelma ei saanut sisältää "mitään hallitusta eikä ulkovaltoja loukkaavaa eikä hyvien tapojen vastaisia kohtauksia tai numeroita".[60]

Elstelä pyrki suunnittelemaan revyynsä vahvasti pariisilaistunnelman mukaisiksi. Mukaan otettiin niin rivitanssi, apashitanssi, strutsinsulat kuin erilaiset valoilla leikittelytkin. Merkkinä amerikkalaisen burleskin suosiosta ja vaikutuksesta maailmalla voi nähdä esimerkiksi Merenpohjabaletiksi nimetyssä numerossa, jossa Sally Randin kuuluisasta numerosta inspiroituneena Myllyn baletin tarpeistona oli suurikokoisia, kuplamaisia palloja.[61]

Naisesiintyjän viehätysvoima tiedostettiin suomalaisenkin viihteen kentällä jo alusta alkaen; muun muassa jo rintamalla suosittuihin naisvoimistelu- ja balettiryhmiin ja heidän can-can esityksiinsä viitattiin nimellä "kiihdytyskiertue". Jo eräs Palmrothin varhaisista Iloisen Teatterin ohjelmasuunnitelmista sisälsi aitiossa istuvan, punaiseen trikooasuun ja valkoiseen harsoleninkiin pukeutuneen naisen, jonka siluetti punaisella ja vihreällä valolla valaistuna saatiin esille.[62] 1929 ensi-iltansa saaneelle "Hei heipparallaa Helsinki"-revyylle nimimerkki Leikari antoi kuitenkin arvostelussa kehuja, koska "alastomuudelle ei anneta ylivaltaa ja että herttainen hyväntuulisuus on tärkeämpänä tekijänä kuin korea silmänruoka, joka ulkomaisissa revyissä nykyään muodostaa olennaisimman sisällön."[63]

Aluksi Iloisen Teatterin ja myöhemmin Punaisen Myllyn oleelliseksi, ihailluksi ja arvostetuksi osaksi kehittyikin pian juuri sen oma baletti. Ammattitanssijoista ja tanssijaksi pyrkineistä koostuva tanssityttökuoro sai jo alkuvaiheesta lähtien huomiota ja kehuja, toisinaan vaikka itse revyy olisi saanut osakseen kritiikkiä. Myllyssä vaikuttaneista tanssijoista osa siirtyi myöhemmin muun muassa Pariisin

[60] Pennanen, 2008, 71-74; 80-81.
[61] Pennanen, 2008, 133-140.
[62] Pennanen, 2008, 32-38.
[63] Pennnen, 2008, 27-29.

Folies-Bergére -kabareen esiintyjiksi.[64] Anna-Liisa Hämeensalo oli Oopperan baletissa koulutuksensa saanut ja toimi aluksi Myllyn baletin esitanssijakolmikossa ja vuodesta 1959 eteenpäin hän siirtyi tanssikohtausten koreografiksi.[65] Baletti oli kunnianhimoinen ja ammattitaitoinen osa teatteria.

Toisaalta tanssijattaren ammattia pidettiin romanttisena, toisaalta muun maailman tavoin yhteiskunnallisen arvostuksen tasolla revyyn tanssijattarien ammatti oli kyseenalainen, eikä sitä pidetty ”kunnon naiselle” sopivana. ”Kevyet aatteet, keveät vaatteet”, kirjoitettiin lehdissä.[66] Baletti sai siis osakseen niin paheksuntaa kuin ihailua. Vaikka Myllyn baletti olikin kuuluisa vähäpukeisuudestaan, täyttä alastomuutta ei nähty eikä varsinaista vaatteiden riisumista striptease-mielessä tapahtunut. Hämeensalon mukaan prioriteettina oli aina tanssi. Elstelän mukaan revyyt leikkivät eroottisilla unelmilla niin, ”ettei niille voinut muuta kuin nauraa”, joka muistuttaa aiempaa Chaplinin kommenttia burleskin virnisteltävästä seksikkyydestä. Hämeensalo on kuvaillut näkemyksiään seksikkyydestä sanoin, joissa kieltämättä on jotain nykyilmiöstäkin tuttua burleskiutta:

> Jos minä saisin määritellä seksin, sanoisin, että joku toinen on seksikäs, toinen ei ole. Se on seksiä kun esimerkiksi romaaninainen kulkee pää koppavasti pystyssä lanteet keinuen ja tietää, että hän on Nainen. Tai kun rehevä maalaisnainen istahtaa läähättäen junanpenkille, levittää lihavat reitensä, se on maa, jossa huonompikin siemen itää ja minä sanon, että se on seksiä.[67]

Useat baletin tanssijattarista Punaisen Myllyn esitysten jälkeen jatkoivat illaksi töihin kabaree Fenniaan. Tietyn aikaa Fenniassa maksettiin ”tissilisää”, jota sai rinnat paljaana esiintymisestä. Virallisen tahon ”seitsemän sentin sääntö” kuitenkin lopulta määräsi, että rinnat tuli peittää vähintään seitsemän sentin kokoisilla pastie’illä. Tanssijattarien keskuudessa säännön näennäinen moralismi kuitenkin enimmäkseen närkästytti.[68] Myös seuraava tapaus kommentteineen kuvastaa asetelmaa osuvasti:
1945 Iloisen teatterin ”Syntiset enkelit” -revyyn ”Havis Amandan kaupunkiin” sijoittuvaan tarinaan kuului alaston, elävä ”Manta”-patsas. Aiemmin Ateneumissa mallina toiminut Mantan esittäjä nousi

[64] Pennanen, 2008, 106.
[65] Pennanen, 2008, 90-92.
[66] Pennanen, 2008, 152.
[67] Pennanen, 2008, 153.
[68] Pennanen, 2008, 135.

> jalustalle (…) otti asennon ja käänsi peppunsa Senaatintorille päin. Se oli niin hyvä, että siinä ei kukaan tiennyt, että se oli elävä. Näyttämöllä oli kauniit valot niin kuin iltavalaistus. (…) Minä ihmettelin, että minkä takia sinne vasemmalle puolelle aina myytiin enemmän lippuja, mutta ne kaikki miehet tirkistelivät siellä. Niin lapsellisia meidän miehet ovat olleet sodan jälkeen. Sitten tuli kauheata: pukusensori! ” [69] (Anna-Liisa Hämeensalo)

”Seitsemän sentin säännön” tapauksen tavoin pukusensuuria kohtaan esitetyistä kommenteista välittyy sensuurin olleen vain välttämätön, kaksinaismoralistinen paha. Kommentti ”lapsellisista miehistä” taas kuvastaa Hämeensalon, ja yleisemminkin teatterin käsitystä lapsenomaisista, poikamaisista tirkistelijöistä, rikkoen kuvaa miehisestä auktoriteetista ja tuoden miltei eräänlaisen viattomuuden tai naiiviuden tunnun suhteessa nykyisiltä strippiklubeilta tutumpaan likaisuuden mielikuvaan.

Lopulta revyyt ja varieteet Suomessa jakoivat yhdysvaltalaisten sukulaistensa kohtalon. Status ”toisen luokan teatterina”, veroviranomaiset, materiaalipula ja poliittinen painostus ajoivat lopulta myös Punaisen Myllyn ahtaalle. Sitä kuvailtiin osana kadonnutta maailmaa, ”ennen sotaa syntyneiden teatterina”. Muutamassa vuodessa se menetti tilansa, katsojansa ja balettinsa tanssijattarien aloitettua kiertueensa ympäri Eurooppaa. Kuten Yhdysvalloissa, toisaalta tv ja elokuvat lisäsivät suosiotaan, toisaalta yleisön maku siirtyi lähemmäksi pornoteollisuutta eikä ”säärien säihkyttely”[70] enää riittänyt. 1960-luvulla Myllyn baletin tanssijattaria poseerasikin esimerkiksi Kalle-lehdessä.[71] 1960-luvun puolivälissä Punainen Mylly tuli tiensä päähän. Vuonna -64 eräässä tv-ohjelmassa kysyttiinkin osuvasti: ”Onko cabaret, revyy ja varieteetaide Suomessa kuollut vai onko se kuolemaisillaan?” [72]

3.3 Burleskin uusi aalto

Yhdysvalloissa burleskin uusi aalto (neo-burlesque, nykyburleski, uusburleski) sai alkunsa 1990-luvulla, kun muun muassa taide- ja performanssi-, go-go-, punk-, swing-, fetissi- ja vintagepiirit alkoivat kiinnostua kertomuksista burleskista ja sen kuvastosta. Myös perinteisempiin stripteasekilpailuihin oli alkanut ilmestyä showelementtejä kuten viuhkoja. Harva kuitenkaan vielä tiesi nimeä ilmiölle; Termin

[69] Pennanen, 2008, 45-48.
[70] Pennanen, 2008, 226.
[71] Pennanen, 2008, 149.
[72] Pennanen, 2008, 227-234.

”burlesque” sijaan käytettiin sanoja kuten ”koominen eroottinen esitys”, ”performanssi” tai ”luova strippaus”.[73] Länsi- ja itärannikon esiintyjät toimivat aluksi erillään toisistaan tietämättä, kunnes vuonna 2001 New Orleansissa järjestettiin ensimmäinen burleskitapahtuma, Tease-O-Rama, joka toi esiintyjiä yhteen. Michelle Baldwin kuvailee:”In one weekend the community was born. Everyone left with stars in their eyes and dreams of what this little revival could become.”[74]

Osa jatkoi rekonstruoiden entisajan amerikkalaisia, klassisia stripteaseburleskinumeroita. Tätä kutsutaan yleisesti nykyburleskin kartalla *klassiseksi* burleskiksi. Tällöin esitysten paino on juonellisen rakenteen, kantaaottavan kommentoinnin, ylilyöntien tai koomisuuden sijaan enemmän tanssillisessa ja liikekieleen pohjautuvassa teoksessa, viimeistellyssä eleganssissa tai hekumoivassa performatiivisuudessa. Esitykset kumartavat suoraan 1900-luvun alkupuoliskon burleskiin niin musiikillisesti kuin asuineenkin, kuin myös klassiseen stripteaseen. Esityksen tyyli on usein vakavampi ja dramaattisempi. Puvustus henkii retroa glamouria, Hollywoodin kulta-aikaa ja menneiden kabareiden estetiikkaa, johon kuuluvat useimmiten kimallus, ylelliset materiaalit, korsetit, puuhkat, höyhenviuhkat ja satiinihansikkaat. Klassisia burleskinumeroita, joita kierrätetään ja muokataan jatkuvasti, ovat esimerkiksi viuhkatanssi (Ks. Kuva 2), ilmapallonumero (jossa esiintyjän ympärille sidottu ilmapallokimppu puhkoutuu pallo kerrallaan), kylpy cocktail-lasissa tai budoaari-numero.

Erilasten alakulttuurien vaikutuksesta burleskin klassiset elementit alkoivat kuitenkin saada uuden asenteen kautta myös uusia muotoja. Osa otti formaatin ja alkoi liittää siihen elementtejä esimerkiksi populaarikulttuurista, sirkuksesta, performanssitaiteesta, teatterista, rock’n’rollista tai drag-kulttuurista. Sulkaviuhkat vaihtuvat pizzalaatikoiksi ja satiinihansikkaat kumihanskoiksi. Tätä kautta ilmiö on laajentanut siihen monimuotoiseen suuntaan, jollaiseksi se nykyään useimmiten mielletään. Nykyburleskissa inspiraation lähteenä voi toimia niin 20-luvun flapper-tyyli, 50-luvun kotirouvat kuin 80-luvun aerobic’kin, ja futuristisesta avaruusajasta liikutaan rokokoon kautta takaisin kivikauteen. Vain mielikuvitus tuntuu olevan rajana kun esimerkiksi puujaloilla kävelevä Frankensteinin Morsian astuu lavalle, hullun tiedemiehen kauko-ohjattavat jättimaatuskanuket nousevat kapinaan tai kirurgit alkavat ahmia potilastaan. Kulta-ajan glamouria, pin-up poseerauksia,

[73] Koljonen & Innanen, 2010 ; Baldwin, 2010 (YleX); Baldwin, 17-23.
[74] Baldwin, 2004, 116.

strutsinsulkia, swarowski-kristalleja, Martini-kylpy, tutu-asuinen ilkeä apina, kääreistään vapautuva muumio, Lucha libre -painija, tenniksenpelaaja, tanssiva tulivuori tai laulava kirsikkaleivonnainen – kaikki nykyään burleskia, ja siksi kai niin kiehtovaa sekä hämmentävää.

Esimerkiksi New Yorkissa burleski on vakiinnuttanut paikkansa viihdetarjonnassa nykytanssin, stand-upin, teatterin tai elokuvien rinnalla ja se käsitetään omaksi viihteenlajikseen muiden joukossa. Esityksiä järjestetään pitkin viikkoa ja yleisö poikkeaa burleskiklubeille arkivaatteissaan.[75] Burleskin suosion myötä se on omaksuttu myös osaksi populaarikulttuurin kuvastoa; ”Charlien Enkelit – Kurvit suoriksi” (2003) elokuvassa nähdään Dita Von Teesen kuuluisa Martini-kylpynumero Cameron Diazin versiona, The Pussycat Dolls -ryhmä viittaa esityksiinsä burleskina, ja elokuvaa nimeltä ”Burlesque” (2010) tähdittävät Christina Aguilera sekä Cher. Siitä, mitä tekemistä mainituilla esimerkeillä on ”oikean” burleskin kanssa, ollaan montaa mieltä.[76] Burleski-ilmiöllä on ollut vaikutuksensa myös muotimaailmaan esimerkiksi Von Teesen nauttiessa tyyli-ikonin asemasta. Lisäksi esimerkiksi Dirty Martini on esiintynyt Karl Lagerfeldin muotikuvissa, sekä Voguen sivuilla, ja Kitten Deville on toiminut Jean-Paul Goultierin mallina, kuten myös Von Teese.

3.4 Suomi-burleski

Neljäkymmentä vuotta Punaisen Myllyn jälkeen revyyn visuaaliset puitteet ja eri viihteenlajeja yhdistelevä tyyli herätti uutta kiinnostusta uudessa sukupolvessa myös Suomessa. Noista ”kadonneen maailman” aineksista alettiin luoda ilmiötä, joka nyt tunnetaan nykyburleskina. Vaikka viihteen ja visuaalisuuden nälässä oli piirteitä menneen aikakauden revyistä, suoranaisen revyyn sijaan inspiraatio ilmiön synnyttämiseksi löytyi kuitenkin suoraan Yhdysvaltojen nyky-burleskista.

Toimijoita ja tapahtumia

Ilmiön voi nähdä saaneen alkunsa vuonna 2007, kun kuvataiteilija Petra Innasen ja yhteisötaiteilija Suvi Aarnion New Yorkin matkan jälkimainingeissa kehittyi into ja idea tuottaa burleskitapahtumia myös Suomessa. Syntyi burleskitapahtumia

[75] ”Burleskin hekumaa”, 2010.
[76] Valtavirtakulttuurin tapaa brändätä kaikesta helpommin pureskeltavaa, homogeenisempää, kaupallisempaa ja miellyttävämpää on mm. The World Famous *BOB* kommentoinut esityksessään ”McBurlesque”. Baldwin, 2004, 44.

tuottavan yhdistys nimeltä HulaPirates ry. Jo tätä ennen oli suomalainen Sini Muuronen, esiintyjänimeltään Miss Sugar Kane tutustunut ilmiöön ja toteutti burleskiesiintyjän uraa Lontoossa. Suomalainen yleisö oli tästä kuitenkin tietämätön.[77]

Ensimmäinen askel oli järjestää Turussa kabareepiirustusklubi Dr. Sketchy's Anti-Art School, joka on taiteilija/kuvittaja Molly Crabapplen kehittämä elävänmallinpiirustusklubiformaatti. Crabapple siirsi piirustustilanteen baari-miljööseen, jossa alkoholi, erilaiset leikkimieliset kilpailut sekä burleskit mallit asuineen ja esityksineen muodostivat tapahtuman kulmakivet. Ensimmäinen klubi järjestettiin New Yorkissa 2005, mistä se on levinnyt tähän mennessä kymmeniin maihin.[78] Vuonna 2008 Molly Crabapple vieraili myös Suomen Dr. Sketchy's illassa Helsingissä.

Ensimmäinen HulaPiratesien tuottama varsinaisen burleskitapahtuma oli Helsinki Burlesque Fest helmikuussa 2008. Esiintyjinä olivat muun muassa ruotsalainen The Knicker Kittens Revue, sekä jälleen Suomeen esiintymään saapunut Sugar Kane. Tapahtuman suosio ja sen herättämä kiinnostus yllättivät järjestäjät.[79] Nopeasta suosiosta päätellen burleski tutui tarjoavan yleisölle jotakin, jota he olivat kaivanneet, mutta jonka olemassaolosta he eivät olleet tienneet. Tämä tunne oli päällimmäisenä myös itselläni, kun ilmiöön ensimmäistä kertaa noihin aikoihin tutustuin.

HulaPirates -ryhmittymän ylläpitämät Helsinki Burlesque -internetsivut olivat yksi ensimmäisistä suomalaisista burleskista tietoa tarjoavista sivustoista. Burleskia kuvaillaan sivuilla muun muassa sanoin:

> Esiintyjä voi olla "kuka tahansa" ikään, kokoon, ihonväriin, sukupuoleen katsomatta. Esityksessä voi kääntyä kaikki päälaelleen, sukupuoliroolit ja yleisesti hyväksytyt normit saavat kyytiä. (…) **Meille burleski on** kanava monenlaiselle itseilmaisulle, sekä esiintyjille että yleisölle. Voit nauttia ja iloita itsestäsi arvostavassa ilmapiirissä juuri sellaisena kuin olet. Voit ilmaista – niin halutessasi – seksuaalisuuttasi positiivisessa hengessä asuilla ja asenteella, ilman yleisesti hyväksyttyjen roolien ja normien paineita. Se, mikä meille burleskissa on tärkeää, ei

[77] Aarnipuu, teoksessa Baldwin, 2010, 14; Romppainen, 2010.
[78] Crabapple, 2006, 16-21; Dr. Sketchy Suomi, 2010.
[79] Huhtala, 2009.

> välttämättä tarvitse toteutuakseen puuhkaa, korsettia ja oikeanmerkkistä huulipunaa.[80]

Manifestimaisesta tekstistä välittyvät voimakkaasti ne piirteet ja puolet, joita Innanen ja Aarnio halusivat burleskista välittää. Suomessa aiheen ”asiantuntijoina”, joiden puoleen etenkin alkutaipaleella media usein kääntyi, he eivät ole arastelleet tuoda esille nimenomaan omia näkemyksiään ja käsityksiään ilmiöstä. He myös antoivat ilmiölle sen alkumetreillä ikään kuin kasvot burleskihahmoillaan Bettie Blackheart ja Kiki Hawaii. Erityisesti Innanen ja Aarnio ovat korostaneet tapahtumien yhteydessä burleskin suvaitsevaisuutta ja kollektiivisuutta. ”Meitä kiinnostaa aika performatiivinen, humoristinen villiys, erilaisten normien ja sukupuoliroolien rikkominen”, Innanen on kuvaillut. ”Me voimme esiintyjävalinnoillamme näyttää, mistä burleski on tullut ja mitä kaikkea se voi olla.”[81] Burleski- ja dragesiintyjä Jari Koljosen mielestä ilmiön tuoreus vaikuttaa positiivisesti juuri siten, että sitä on mahdollista muokata haluttuun suuntaan.[82] Yhteisötaiteilijana Aarnio on maininnut tavoitteikseen saada ihmiset kiinnostumaan omasta elämästään, ja burleski merkitsee hänelle kuulumista monikulttuuriseen yhteisöön.[83]

Ilmiön levittäydyttyä laajemmalle, useampaan kaupunkiin ja ilmiön sisällä vaikuttavien ihmisten lisääntyessä Suomen nyky-burleski on saanut luonnollisesti uusia muotoja, lisää kasvoja ja uusia määritelmiä. Tällä hetkellä Suomen burleski-ilmiöstä ovat eriytyneen itsenäisiksi nimikkeikseen Helsinki Burlesque, Turku Burlesque sekä Tampere Burleski, joiden alla kunkin paikkakunnan tapahtumat usein järjestetään. Lisäksi Pohjois-Suomea edustaa Oulu-Burlesque Ystävyysseura. Oulua lukuun ottamatta mainittujen paikkakuntien toimintaan kuuluvat myös Dr. Sketchy’s Suomi -jaoston piirustusklubit.

Burleskia huumoria, eskapistisuutta ja pastissimaisuutta kuvastavat tapahtumien ja klubien teemat, joita ovat olleet esimerkiksi kuriositeettikabinetti, El Dia de los Muertos, David Lynchin maailmat, aikamatkustus, kylmä sota ja Tuhannen ja yhden yön tarinat. Esiintyjät ja piirustusmallit mukailevat usein tapahtuman teemaa, pukeutuneena esimerkiksi mustekalaksi, kasakaksi tai 70-luvun imurikauppiaaksi.

---

[80] www.helsinkiburlesque.com, 2010.
[81] Yli-Lassila, 2009; Huhtala, 2009.
[82] Koljonen & Innanen, 2010.
[83] Pettersson, 2009; Yli-Lassila, 2009.

Perinteinen tapahtuma on myös vuosittain järjestettävä Newcomers' Night, jossa uudet esiintyjät näyttäytyvät. Lisäksi erilaiset yhteistyökumppanit ovat laajentaneet ja luoneet monikerroksisuutta burleski-ilmiön sateenvarjon alle. Jari Koljosen aka Lola Vanillan luotsaamat Drag me to Hel -tapahtumat yhdistävät dragia ja burleskia. Tamperelaisen Cirkus Ruskan, joka edustaa vahvasti visuaalista nykysirkusta, kanssa toteutetut Circus & Burlesque -tapahtumat yhdistävät nimensä mukaisesti sirkusesityksiä ja burleskinumeroita.[84] Burleskia on nähty myös muun muassa vammaisten ja ei-vammaisten taiteilijoiden poikkitaiteellisella Cross Over festivaalilla ja Suomen kinky- ja fetissiyhdistys SMFR:n tapahtumassa. Yhteistyötä Helsinki Burlesque Festivaali on tehnyt myös Helsingin Seta:n kanssa sekä saanut avustusta Helsingin kaupungilta.[85]

Pisimpään ja aktiivisimmin Suomessa vaikuttaneita ryhmiä, joiden jäsenet esiintyvät lisäksi soolona, ovat muun muassa The Tease Queens[86], The Itty Bitty Tease Cabaret, HulaPirates Kabaree, Burlesque Polaire ja Finnish Blonde Burlesque Troupe. Burleskiesiintyjien skaalaan kuuluu niin nais-, mies-, kuin drag-esiintyjiäkin, sekä esityksiä koko nykyburleskin skaalassa klassisesta striptease-glamourista koomisiin, juonellisiin mininäytelmiin ja sukupuolipoliittiseen performanssitaiteeseen.[87] Suomalaisista esiintyjistä kokeellisimmiksi on kuvailtu esimerkiksi Welma Jackpotin ja Burlesque Polairen esiintymisiä, ja puolestaan Tease Queensin klassista tyyliä on nähty Las Vegasin Burlesque Hall of Fame'ssa asti.

Tapahtumakohtaisempia kokeiluja ovat olleet muun muassa improvisaatio-burleski, burlesque-battle, tasselienpyörityskilpailu ja tasselimaalaushuutokauppa. Burleskin alakategoriat boylesque/manlesque, draglesque sekä queerlesque ovat löytäneen myös nopeasti paikkansa ja esittäjänsä ilmiössä. Useimmin esityksistä puhutaan kuitenkin vain yleisesti nimellä burleski/burlesque. Pohjimmiltaan tapahtumien kulku mukailee Yhdysvalloista levinnyttä "formaattia", johon liittyvät tietyt hahmot, rakenne ja käytöskoodisto.

Burleskitapahtumien formaattiin, ilmapiirin nostatukseen ja tapahtuman kulun ohjailuun liittyy oleellisena osana useimmiten juontaja tai seremoniamestari. Usein

[84] http://burlesque.circusruska.com/info, 2009.
[85] Huhtala, 2009.
[86] Trio muuttui Holy Curves! duoksi alkuvuodesta 2011.
[87] Aarnipuu, teoksessa Baldwin, 2010, 15.

tämä hahmo jatkaa esiintyjien tapaan ekstravaganttien hahmojen ja räikeiden lavapersoonien linjaa, esimerkkinä vaikkapa Voodoo-Paroni, Dolly Parton tai sirkustirehtööri. Formaattiin kuuluvat myös pick-up tytöt/ -pojat, jotka statistin rooleissa, tapahtuman henkeen pukeutuneita esimerkiksi piccoloksi tai salapoliisiksi, vievät esitysten välillä tarpeiston lavalle ja esityksen jälkeen poimivat lavalle jääneet vaatekappaleet pois. Kuten esityksiä, juontoja ja siivousta siivittävät yleensä suosionosoitukset.

Formaattiin ja tapahtumien kulkuun vaikuttaakin voimakkaasti eräänlainen kirjoittamaton käytöskoodisto tai niin sanottu ”burleskietiketti”, jonka burleskiyhteisö on omaksunut. Yleinen kaava on, että esiintyjät toivotetaan tervetulleeksi lavalle aplodein. Esityksen aikana kiusoittelevaan eleeseen, riisuttuun vaatekappaleeseen, miimiseen vitsiin tai temppuun reagoidaan taputuksin, kiljahduksin, huudoin, vihellyksin ja naurulla. Toisinaan juontajan rooli on toimia myös eräänlaisena opettajana tai ohjaajana; Tapahtumissa, joissa voidaan olettaa olevan erityisen paljon ensikertalaisia, koodisto tai säännöt saatetaan tiivistetysti kertoa ennen varsinaisten esitysten alkua. Esiintyjänä, juontajana ja tapahtumajärjestäjänä toiminut Petri Myllynen aka Lafayette Lestrange kertoo, kuinka

> jossain vaiheessa me kokeiltiin sitä, että aloitetaan ihan kylmiltään, että ”kylhän kaikki tietää mistä tässä on kysymys”. Okei eipäs tienneetkään. Yleisö ehkä esim. ei tiennyt sitä tiettyä käytöskoodistoa, et ovatko he seuraamassa nyt tärkeää performanssia, että heidän pitää istua hiiskahtamatta paikallaan ja sit lopuksi antaa semmoiset kohteliaisuusaplodit ja sit ehkä seuraavana päivänä keskustella siitä, että mitä siellä on tapahtunu – vai et voiko niinku *(villiintyä)* (…) Ja tavallaan kaikki bileethän on aina jonkun ensimmäiset burleskibileet… tai ainakin suurella todennäköisyydellä on.

Burleskitapahtumien ilmapiiriä ja suosionosoituksin kohoavaa tunnelmaa kuvastavat muun muassa ne motiivit, jotka saivat Molly Crabapplen aikoinaan perustamaan Dr.Sketchy’s klubinsa. Hän on kuvaillut omia aiempia kokemuksiaan alastonmallina olosta ankeiksi: steriilit, kylmät piirustustilat, alhainen palkka ja henkinen etäisyys piirtäjiin, joille malli tuntui olevan tuskin oikea ihminen. Crabapple halusi uudistaa asetelmaa, tuoda piirustustilanteisiin samaa tunnelmaa, hauskuutta ja asennetta, jota

hän itsekin esiintyessään oli kokenut burleskitapahtumissa.[88] Dr. Sketchy's klubien etikettiin kuulukin, burleskitapahtumien tavoin, että mallit astuvat lavalle vasta aplodien saattelemana ja session jälkeen heille annetaan jälleen suosionosoitukset. Mallit myös liikkuvat piirtäjien keskellä valikoidessaan suosikkityötään, joka sitten palkitaan. Tämä tekee tilanteesta perinteinen subjekti-objekti – katsoja ja katseen kohde – asetelman sijaan yhteisöllisen ja kollektiivisen tapahtuman. Käsittelen lisää nykyburleskin katseen, katsojan ja katsottavan ulottuvuuksia kappaleessa 4.

Formaatti ja sen haasteet

Useimmiten tapahtumapaikkana burleskitapahtumille on lavallinen ravintola-, klubi- tai baarimiljöö. Tämä myös rajaa luonnollisesti kävijäkunnan täysi-ikäisiin. Vaikka burleskista puhutaankin yleensä kaikenikäisten, -kokoisten ja -näköisten lajina, ovat lapset ja nuoret lähtökohtaisesti ilmiön ulkopuolella. Burleski ei siis ole varsinaisesti kokoperheen viihdettä, vaikka toisinaan rajoja voidaan yrittää venyttää. Esimerkiksi Finnish Blonde Burlesque Troupe on tehnyt tilausesityksen kokoperheen päivätapahtumaan.

Myös The Itty Bitty Tease Cabaretin syksyllä 2010 järjestämä Bittyfest oli yritys siirtää burleski baariympäristöstä lähemmäs sen juuria esittävänä taiteena. Tapahtumapaikaksi valikoitui Helsinkiläinen Koko-teatteri. Aiju Salminen aka Jackie O'Lantern kuvailee:

> Sen takia me haluttiin järjestää se *(Bittyfest)*, että kun usein joutuu esiintyy kaikennäköisillä kummallisilla lavoilla missä ei oo välttämättä mitään valoja, ei oo mahdollista tuoda mitään lavasteita tai muuta sellasta. Niin että sit pystyy järjestämään sellasen tapahtuman missä on kunnon lava ja kunnon valot. Kun kuitenkin monet numerot on suunniteltu sillä tavalla, et siinä on ajateltu vaikka joku tietty valaistus. Ja sit toinen syy on se, että kun noi burleskitapahtumat usein on just jossain baariympäristössä, mikä ittelle tietenkin on luontevaa ja mukavaa, mut että haluttiin jotenkin tavallaan koko kulttuuria tuoda enemmän semmoseen taideympäristöön. Että sinne vois tulla kaikenlaiset ihmiset (…) joille se myöhäinen esiintymisaika baarissa tuntuu vieraalle. Niin sit se, että on enemmän tollanen teatteriympäristö ja enemmän alkuillasta, niin jospa se ois se helpompi paikka tulla kattomaan. Sithän tavallaan koko burleski genrenä menis tai nousis sellaseen suuntaan että sitä vois pitää ihan kulttuurin muotona, ettei se oo pelkästään joku sellanen baarihuvitus.

[88] Crabapple, 2006, 16-21; Crabapple, 2008; www.drsketchysuomi.com, 2010.

Hieman samankaltaisin motiivein, toisaalta nurinkurisesti, samainen ryhmä on ollut myös parina vuonna osana Helsingin Art goes Kapakka -kaupunkitapahtumaa, jonka tarkoitus on tuoda taide takaisin osaksi elävää kaupunki- ja kapakkaperinnettä. The Tease Queens puolestaan lähti keväällä 2010 Suomea kiertävälle burleskikiertueelle tarkoituksenaan esitellä ilmiötä juurikin paikkakunnilla, joissa burleskia ei muuten nähdä. Mukana kiertueella olivat myös yhdysvaltalainen Kitten Deville sekä ranskalainen Miss Anne Thropy.

Teatterimiljööseen burleskia on vienyt myös HulaPirates Kabaree, jonka Turun kaupunginteatterin kanssa yhteistyönä tuotettu Burn Inn! niminen esitys sai ensi-iltansa syksyllä 2010. Liveorkesterin säestyksen ja stand-up'maisten välijuontojen kautta burleskin voi nähdä esityksessä lähentyneen jälleen music hall- ja amerikkalaisen varieteeviihteen juuriaan. Turun Sanomien kritiikki toi kuitenkin ilmi kenties burleskin heikon kohdan taiteen kentällä:

> On kuitenkin eri asia esittää burleskitaidetta omassa alakulttuurisessa kontekstissaan tai kaupunginteatterin kaltaisessa taidelaitoksessa. Ammattiteatterissa esiintyjille asetettava taiteellinen ja tekninen vaatimustaso nousevat (…) Ammattilaisvoimin tuotetun musiikin ja sisällöllisesti onttojen riisumisperformanssien välillä vallitsee silti kiusallinen epäsuhta. Kaksituntinen esitys paljastaa burleskitaiteilijoiden puutteet: tanssi jää sävyttömäksi jokamiehen/-naisen ketkutteluksi.[89]

Petra Innasen ja Jari Koljosen mukaan vielä nuorena ja niin sanotusti epävirallisena taidemuotona suhteessa esimerkiksi teatteri-instituutioon, burleski on erityisen altistettu kritiikille.[90]

> Mä toivoisin että se *(burleski)* sijoittuis pikkuhiljaa osaksi… tai että siitä tulis yksi esittävien taiteiden laji muitten joukossa. Siihen menee kyllä vielä aikaa, ja ylipäätään se pohdinta siitä, että voiko taide olla myös viihteellistä – tai että onko se sitten enää oikeaa taidetta vai onko se *vain* ikään kuin viihdettä, on loputon keskustelu. Myös että mitä aiheita tavallaan saa käsitellä ja mitä siellä sopii olla ja minkälainen. (…) Siihen on tietysti vielä pitkä matka että se jotenkin asettuu jonnekin, enkä mä itse tiedä oikeen edes, että onko se *(esimerkiksi teatteri)* se paikka. (…) Et katsojat mietti väliajalla et olis se niin ihanaa taputtaa mutta ei kehtaa (…) koska se ei oo sopivaa teatterissa. Et sit taas sellaset instituutiot kohtaa, jotka ei oo välttämättä auki sillä tavalla. (Petra Innanen)

[89] Karhu, 2010.
[90] Koljonen & Innanen, 2010.

Muita baarimiljööstä laajentuvia tapahtumapaikkoja Suomessa ovat olleet esimerkiksi Ravintolalaiva Wäiski, Rautatietorin Jääpuisto, Kulttuuriareena Gloria, Suomen valokuvataiteenmuseo sekä Nykytaiteen museo Kiasma. Viimeksi mainituista voisi olla aistivinaan, mikäli ei hyväksyntää, niin ainakin burleskia kohtaan herännyttä mielenkiintoa maamme taidemaailmankin taholta.

Tilanteeseen, jossa monenlaisia reaktioita herättävää ja erilaisia mielipiteitä nostattavaa ilmiötä lähdetään viemään paikkoihin, jossa yleisö ei ehkä tiedä tulleensa katsomaan burleskia, liittyy toisaalta suuri vapaus, toisaalta vastuu. Mikäli käytöskoodisto ei ole tuttu ja vuorovaikutuksellisuus ei toteudu, tai huudot muistuttavat strippiklubeilta tutumpia kehoituksia riisua kaikki pois, on tilanne niin sanotusti epäonnistunut. Kokemuksia haastateltavat ovat kuvailleet muun muassa näin:

> Jos esiintyy burleskitapahtumissa niin silloin tietää, et yleisö on tullut sinne katsomaan burleskia. Se ei samalla tavalla jännitä, koska tietää et ne on valmiiks hyväksyny sen asian. Mut sit noilla *(keikoilla, joissa esimerkiksi bändi ja burleskia)* on aina se, et vähän jännittää, että jos sinne on nyt tultu kattomaan bändiä ja sit siellä on jotain mitä ei haluta nähdä niin… Just kun oli Psychorama festarit niin kuulin (…) et siellä oli jotkut miehet ollu pahana siitä, et burleskia tulee sinne, et ”mitä ne läskit feministit tulee tänne hillumaan”. (Aiju Salminen)

> Se on ihan fakta, että burleskibileissähän on kaikista kivoin esiintyä, koska siellä se yleisö ottaa sut aina vastaan. Sä voit kaatuu lavalla ja se ei haittaa mitään siellä. *(Muualla)* siinä on aina vähän enemmän semmonen jännitys, että kun ei tosiaan tiiä yhtään miten ihmiset reagoi. Varsinkin jos on ainoa illan ohjelma, niin se tuo vielä isommat paineet. Ehkä se on myös se, et burleskibileissä sä oikeesti annat kaikkesi lavalla, koska silloin sä saat yleisöltä sitä kontaktia, niin sä annat itsestäs myös paljon enemmän. (Mona Laitinen)

> Esim joku yökerhon ihan klubi-ilta, johon on tilattu burleskia, ne on olleet tosiaan ehkä joskus vähän turhauttavampia. Niissä, useinkaan, ei ole sitä, että yleisöä prepattais hirveesti siihen, et mitä nyt tulee tapahtumaan. (…) Osalle yleisöstä se voi olla ikään kuin vaan vesitetty striptease-esitys, eli että se ei oo läheskään tarpeeksi, ja sit taas toisille se on liikaa. Et se yleisö on niin heterogeeninen. Ja sitähän ei tietysti voi siinä mitenkään kontrolloida, eli et ei oo ollut itse vastuussa mitenkään esimerkiksi markkinoinnista. (Petri Myllynen)

Yhdysvaltalaisen nykyburleski-ilmiön tavoin ilmiö ja termi ovat löytäneet Suomessakin tiensä mediaan ja populaarikulttuurin kuvastoon. Ensimmäisiä askelia edusti Sini Muurosen aka Sugar Kanen esiintyminen TV2:n Maria Maria -ohjelmassa 14.11.2007. Muuronen kuvailee kokemusta:

> Otin asemani todella vakavasti ja suunnittelin ohjelmaa varten numeron ihan erikseen. Minulle oli kauhean tärkeää, että esitys oli erittäin ammattitaitoinen, tyylikäs, glamouri ja kevyt. Teen muutenkin esityksiä tällä kaavalla mutta halusin olla todella tarkka eritoten riisuutumisen suhteen. Tiesin, että heti kun mainitaan striptease, sitä paheksutaan. Suomessa ollaan kuitenkin tosi konservatiivisia. Halusin näyttää, että kyseessä on taiteen ja viihteen muoto, jossa mukana myös seksuaalinen sävy ja kiusoittelu.

Burleskin estetiikkaa on ollut näkyvillä myös esimerkiksi Olavi Uusivirran "Erika" -musiikkivideolla, jolla esiintyy joukko suomalaisia burleskiesiintyjiä. Lisäksi suomalaisista suunnittelijoista esimerkiksi Minna Parikka ja Kirsi Nisonen ovat mallistoissaan ammentaneet nykyburleskin visuaalisuudesta, eklektisyydestä ja tyylistä.[91]

Tietyssä pisteessä burleski tuntui maassamme saavuttaneen aseman mediaseksikkäänä, jopa trendikkäänä mainossanana. Esimerkiksi iltapäivä- ja viihdelehdistössä sanalla "burleski" otsikoitiin asioita Pamela Anderssonin tanssiesityksestä Johanna Tukiaisen alastonkuvaussession tuloksiin.[92] Konkreettisin ja näkyvin yritys valjastaa ilmiö kaupallisesti oli Helsinkiin alkukeväästä 2010 avattu "Sedu" Koskisen yökerho Burleski Club, jota promottiin näyttävästi mainoskampanjalla. Toisessa klubin lehtimainoksessa esitettiin mies takaapäin jalassaan pelkät alushousut, toisessa kädessä cowboy-hattu, toisella kädellä tarttuneena alushousujensa vyötäröön ikään kuin ne pois riisuakseen. Mies on rajattu kuvassa polvista hartioihin niin, että pää ja sääret jäävät kuvan ulkopuolelle. Miehen edessä sohvalla istuu joukko naisia, jotka nauraen katsovat miehen esitystä. Toisessa kuvassa esitettiin baaritiskin takana seisovaa miesjoukkoa, joka katselee ylöspäin tiskillä seisovaa naista. Nainen on kuvattu takaapäin ja rajattu niin, että kuva näyttää ainoastaan sääret. Nainen on pukeutunut korkokenkiin ja verkkosukkahousuihin.

[91] Koljonen, Laura, 2008, 51.
[92] IL: "Pamela pisti pystyyn huikean burleskiesityksen"; Hymy: "Johanna Tukiainen burleski-henkisissä alastonkuvissa", 2010.

Miesjoukko nauraa, baaritiskille on levitelty rahaa ja kuvan keskelle aseteltu mies polttelee sikaria.[93]

Muun muassa Helsingin burleskipiirien jäsenet reagoivat tilanteeseen voimakkaasti ja pöyristyneinä. Syntyi vastakkaisasettelu ja polemiikkia mediassa. Hieman myöhemmin Kuluttajavirasto totesi yrityksen mainonnan hyvän tavan ja lainvastaisiksi: ”Mainokset loivat yksiulotteisen ja harhaanjohtavan kuvan burleskitaiteen sisällöstä ja esineellistivät sekä miestä että naista.” Klubi sulki ovensa saman vuoden alkukesästä.[94] Painokas sisältöero välittyy nimenomaan kuvan esiintyjän *pään pois leikkaamisen* ja todellisen burleskiesiintyjän itsevarman, älyllisen subjektiuden kontrastista. Kuvista puuttui myös se yhteisöllisyyden, yhdessä nauramisen ja juhlivan naurun luonne, jota bahtinilaisittain tarkasteltuun burleskiin liittyy (Ks. Kappale 4.1).

Sauna, Säihke ja Pikku pikku bikinit

Ulkoapäin ilmiötä tarkastelemaan päässyt Sini Muuronen on kuvaillut Suomen burleski-ilmiötä täysin omanlaisekseen.[95] Vaikka lähtökohtaisesti kyseessä onkin Suomeen tuotu tai omaksuttu viihteenmuoto/taideformaatti, on mielenkiintoista ottaa tarkasteluun myös, mitä ominais- tai kansallisia piirteitä ilmiöön on kenties jo muodostunut. Luultavasti vaatii vielä aikaa ennen kuin todella voi nähdä mitkä nuo ominaispiirteet olisivat. Ilmiö on vielä muotoutuva ja aktiivisia esiintyjiä löytyy maastamme noin toistakymmentä, joten suoraviivaisia määritelmiä on vielä vaikea tehdä. Tietyt piirteet liittävät kuitenkin ilmiön ja esitykset nimenomaan Suomeen, ja tietyt puolet niistä tekevät ilmiöstä jopa ainutlaatuisen burleskin kartalla maailmanlaajuisesti.

Yksinkertaisimmillaan suomalaisuus tai suomalaisuuden merkit korostuvat esityksen kulttuurisidonnaisen aiheen tai esimerkiksi kielen kautta. Hyvin vahvoilla suomalaisuuden merkeillä pelaa esimerkiksi The Tease Queensien saunanumero. Rekvisiittaan kuuluvat vastat ja ammeet, ja tarinallisesti esitys etenee saunaa varten riisuutumisesta löylyn heittoon ja loppukylpyyn. Suomalaisuuden merkit ovat esityksessä niin vahvoina, että numeron esittäminen ulkomailla, jossa saunakulttuuria ei ole, tuntuisi lähes mahdottomalta mikäli esityksen tarinan

[93] Kuluttajavirasto, 2010.
[94] HS: ”Sedun burleskimainos epäilyttää piirejä”; Kuluttajavirasto: ”Burleskiklubin strippaukseen viittaava mainos oli lainvastainen”, 2010; IL: ”Sedun Burleski Club floppasi: Ihmiset luulivat strippaukseksi”.
[95] Romppainen, 2010.

”loogisuus” halutaan säilyttää. Tarinan tasolla myös The Itty Bitty Tease Cabaretin numero suomenkielisen Pikku pikku bikinissä -iskelmän tahtiin nojaa laulettuun tarinaan, joka siten avaa myös toimintaa lavalla hahmojen ujostellessa pyyhkeiden riisumista yltään. Koska kyseessä on kuitenkin monella kielellä tulkittu kappale, numeron voi huoletta esittää myös Suomen ulkopuolella, kuten ryhmä esimerkiksi Tukholman burleskifestivaaleilla 2010 tekikin, muuttamalla osan Laila Kinnusen kappaleesta Lill-Babsin ruotsinkieliseksi versioksi.

Yleisimmin esiintyjät ja ryhmät ympäri maailmaa, Suomi mukaan luettuna, koostavat esiintyjänimensä burleskin tradition mukaisesti esimerkiksi englannin- tai ranskankielen sanoista ja niillä leikittelystä, joka osaltaan kuvastaa myös burleskin kieli poskessa -asennetta ja kiusoittelevaa huumoria. Esimerkkinä toimivat vaikkapa Cherrie Dee Licious, Miss Anne Thropy, Mela Lugosi, Jackie O’Lantern, Candy Barr tai Immodesty Blaize. Kuitenkin linjalle, joka pyrkii korostamaan nimenomaan suomenkielen vivahteita, ovat lähteneet esimerkiksi suomalaisen Jumppapirkot-ryhmän jäsenet Unelma Säihke ja Sussu Väkevä. Useissa tapahtumissa DJ’nä toimiva Fiona Timantti on omaksunut toisinaan alter-egokseen drag-hahmo Jalo Kivisen, ja Sally Vanilla puolestaan on esiintynyt nimellä Punavuoren Sälli. Suomenkieliset nimet ovat kuitenkin huomattavan marginaalinen ilmiö.

Suomalaisesta burleskiskenestä ja yhteisöstä laajemmin kysyttäessä, haastatteluissa nousivat esille tietyt piirteet, esimerkiksi miesten määrä esiintyjien joukossa:

> Se on ominaista että täällä on paljon miehiä… mikä on siis kansainvälisestikin katsottuna tosi harvinaista ja erikoista. Ja et täällä on, et jos ajattelee maailmanlaajuisesti boylesque-esiintyjiä, niin semmosia näkyviä esiintyjiä on olemassa maailmalla suunnilleen yhtä paljon kuin suomessa on esiintyjiä. (…) Ja että ne miehet on myös tosi erilaisia keskenään. (Petra Innanen)

Petri Myllynen kuvailee suomalaisia burleskiesiintyjiä hyvin valmistautuneiksi, merkityksessä esiintyjälähtöisesti hyvin tehty, harjoiteltu ja rakennettu.

> Oon aika harmissani lukenut esimerkiksi jotain kolumneja tai blogikirjotuksia missä on puhuttu suomalaisista burleskiesityksistä että: ”nämä kotikutoiset ja epäglamourikkaat” ja sitten samaan hengenvetoon mainittu että ”oi ihana Dita Von Teese ja Kalani Kokonuts kun he ovat niin glamourikkaita ja kauniita, ja nämä suomalaiset on täällä jossain puuvilla-alkkareissaan.” (…) Okei mä arvostan Ditaa tosi paljon (…) Hän on tehnyt itsestään taideteoksen ja se on tosi ihailtavaa. (…) Dita on kaunis ja onhan

> ne gimmickit tottakai hienoja. (…) mutta että sit hänen esiintymisensä on yleensä aika karismavapaita ja ne ei oo hirveän kiinnostavia. (…) Et kun pilkataan sit niitä suomalaisten puuvilla-alkkareita, niin tavallaan… suomalaiset esiintyjät usein kuitenkin antaa tosi paljon *enemmän*.

Samaa mieltä on myös Sini Muuronen:

> Jos taas vertaan suomalaisia esiintyjiä brittiläisiin, huomattavia eroja ovat selvästi tanssijoiden kyvyt ja omistautuminen. Suomessa jopa aloittelevat esiintyjät ovat panostaneet asuihin, koreografiaan ja kokonaisuuteen huomattavasti enemmän kuin täällä Briteissä. Taso Suomessa on siis korkeampi.

Myös verrattuna esimerkiksi Lontoon tai New Yorkin burleskiyleisöön, joka arkipäiväistymisen myötä poikkeaa tapahtumiin farkuissa ja t-paidoissaan, silmiinpistävä piirre suomalaisyhteisössä on, että yleisö pukeutuu, laittautuu ja panostaa tapahtumiin paljon. Monet suunnittelevat asukokonaisuuttaan, rakentavat pukuaan tai teetättävät sitä ompelijalla esiintyjien lailla euro- ja kuukausikaupalla. Innanen kertoo: ”Yksi ihanimmista palautteista mitä on saanut: (…) ’Kiitos siitä että olette meidän kaikkien tavallisten glamourinnälkäisten ihmisten asialla.’” Toisaalta, vaikka tapahtumissa korostetaankin, ettei pukupakkoa tai -koodia ole, osalle ajatus ”pakollisesta” laittautumisesta saa heidät jäämään tapahtumista pois. Tätä glamourin suhdetta burleskiin käsittelen lisää kappaleen 4.2 lopussa.

Edellä tarkastellun perusteella nyky-burleski Yhdysvalloista omaksuttuna formaattina on siis Suomessa löytämässä paikkaansa ja saavuttamassa muotonsa. Nykykulttuurisena ilmiönä se on muokannut ja muovannut niin ulkoasuaan kuin sisältöään omannäköisekseen ja kehittyy jatkuvasti uusien esiintyjien ja uusien kokeilujen myötä. Entä miten tämä ilmiö peilautuu ja palautuu osaksi eurooppalaista traditiota ja burleskin juuria?

4. Burleskoinnin esteettinen vastarinta

Seuraavaksi erittelen tarkemmin burleskin aktiivisesti merkityksiä luovaa tasoa ja esteettisen vastarinnan muotoja. Tätä korostaakseni päädyin käyttämään tapahtumasta nimenomaan nimitystä burleskointi, ja taas burleskoinnin vaikuttamisen keinoja nimitän strategioiksi[96]. Burleskin strategioita tarkastellessani pyrin yhdistämään niin historiallisen, modernin kuin nyky-burleskinkin tasoja ja keinoja, löytääkseni yhteneväisyyksiä ja liittääkseni ilmiöt osaksi samaa lajin perintöä. Aikatasollisesti siirtymät tulevat olemaan poukkoilevia. Vuosisatoja välissään yhtenäistävänä ilmiössä vallitsee esimerkiksi ajatus ala- tai vastakulttuurisuudesta eräänlaisena yhteiskunnallisen tai valtakulttuurisen järjestyksen vertauskuvallisena häpäisynä.[97] Burleskissa – sen historiassa ja nykypäivässä – tuo vertauskuvallinen häpäisy toteutuu nimenomaan naurun, huumorin ja parodioinnin keinoin. Pyrin luomaan kuvaa ilmiöstä antamalla esimerkkejä esityksistä ja esiintyjistä, ja yksityiskohtaistenkin piirteiden avulla löytämään kenties samankaltaisuuksia ilmiöistä vuosisatojen ja mantereiden päässä toisistaan. Peilaan tekstiäni rinnakkain teorian ja keräämästäni haastatteluaineistosta nousseiden teemojen välillä.

4.1 Vastakulttuurinen nauru

> By means of the fiesta society frees itself from the norms it has established. It ridicules its gods, its principles, and its laws: it denies its own self. (…) Everything is united: good and evil, day and night, the sacred and the profane. (Octavio Paz) [98]

Tässä kappaleessa lähestymistapani burleskiin marginaalisena ilmiönä ja sen strategioihin suhteessa valtakulttuuriin ammentaa erityisesti bahtinilaisen kansanjuhlan, karnevalistisen perinteen, vallankäytön ja vastakulttuurisen naurun käsitteistä. Fokuksessa on burleski ennen matkaansa Yhdysvaltoihin, osana eurooppalaista juhlamieltä ja draamaperinnettä, sekä toisaalta muutos joka sitä ja muita karnevalistisesta naurusta versonneita kansanviihteen muotoja kohtasi. Tähän

[96] Pohjaan "strategian" käsitteeni mm. von Bonsdorffin & Sepän (2002) "esteettisen vastarinnan strategian" ja Hekanahon (2009) "campin strategisuuden" ajatuksiin.
[97] Koponen, 2008, 13.
[98] Paz, 1985, 50-52.

liittyvät ajatukset vallasta, vallankäytöstä ja sen ylösalaistamisesta, kuin myös burleski osana toiseuttavan viihteen ja kuriositeettimaisen tirkistelyn historiaa.

Karnevalismista...

Keskiajan ja renessanssin eurooppalaista naurun maaperää ja mielenlaatua, josta burleskikin ponnistaa, Mihail Bahtin valottaa Francois Rabelais'in koomisia romaaneita kommentoivassa teoksessaan. Omaa tutkimustani ajatellen se on eritoten kuvaus historiallisista vastakulttuurisista strategioista, sekä juhlivan Euroopan karnevalistisesta ja siihen liittyvästä groteskin estetiikan kulttuurista.

Juhlinnan Bahtin näkee olennaisena inhimillisen kulttuurin alkumuotona viitaten jo primitiivisen yhteisön rituaalinauruun ja antiikin satyyrinäytelmiin. Koko keskiaikaisessa Euroopassa nauruun perustuvat rituaalit, karnevalistiset näytelmämuodot, verbaaliset nauruteokset ja kansanomainen torikieli olivat yleisiä, mutta erityisen rikkaina ne ilmenivät esimerkiksi Ranskassa. Kaikkia edellä mainittuja Bahtin nimittää kansan yhteiseksi nauruksi ja karnevaalikulttuurin osiksi. Bahtin puhuu karnevaalirituaalien ilmapiiristä ja "nauruaspektista". Hän liittää nuo rituaalit aistimellisen luonteensa ja voimakkaan leikkielementtinsä vuoksi lähelle taiteen kuvallisia muotoja, erityisesti teatterinäytöstä, mutta sijoittaa ne ennemminkin taiteen ja elämän rajoille, kuten "elämä itse, mutta erityisessä leikkimuodossa".[99]

Keskiajan ja renessanssin kansanjuhlat ja karnevalismi erosivat jyrkästi vakavan virallisista valtiollisista ja kirkollisista seremonioista, joiden idea oli vahvistaa vallitsevia hierarkioita, moraalisia arvoja ja normeja. Kansan karnevaali loi ikään kuin toisen maailman, jossa juhlittiin tilapäistä vallitsevan järjestyksen, säädyllisyyden ja etiketin kumoamista sekä siitä vapautumista. Parodisia, travestisia ja rituaalisia karnevalismin strategioita olivat esimerkiksi narrien kruunajaiset ja kruununriistot.[100] Kyseessä ei ollut kuitenkaan niinkään poliittinen vaan kevytmielinen vastalause yhteiskunnan totuuksia ja kunniallisuutta kohtaan.

Bahtinin mukaan karnevaalin aikana eletään sen omien karnevaalivapauden lakien mukaan, ja sen ajan elämä on leikkiä – olemassaolon toinen, vapaa, omaehtoinen

[99] Bahtin, 2002, 6-9.
[100] Bahtin, 2002, 7-13.

muoto, kansan juhlaelämää. Bahtin ei tee jakoa karnevaalissa esiintyjiin ja katsojiin, vaan siinä elävät kaikki. "Koko maailma tajutaan naurettavaksi." Negatiivisen parodioinnin sijaan kyseessä oli ambivalentti, juhliva, uudistava, *yhdessä* nauraminen, joka kohdistuu kaikkeen ja kaikkiin. Bahtinin mukaan uuden ajan satiirisessa, negatiivisessa naurussa nauraja asettaa itsensä pilkkaamansa ilmiön ulkopuolelle, kun taas kansannaurussa nauraja ei sulje itseään ulkopuolelle – naurettavana on samalla nauraja itse.[101] Yhdessä nauramisen ilmapiirin näkisin vahvana tarkasteltaessa juuri nykyburleskin tapahtumia ja yhteisöä. Monet esimerkiksi teatterin tai tanssin piiristä burleskia esittämään siirtyneet ovat ilmaisseet nykyburleskin vahvuudeksi suhteessa muihin taiteenlajeihin sen, ettei se ota itseään liian vakavasti – Naurunalaisena ovat siis kaikki esiintyjästä yleisöön.[102]

Vasta- ja valtakulttuurisen toisistaan erottamisen sijaan, karnevalismin funktioksi Bahtin toteaakin mahdollisuuden lähentää toisilleen vierasta Tähän traditioon hän liittää muun muassa 1600-luvun ivamukaelmat, joihin burleskit liittyvät, sekä commedia dell'arten, joka oli 1500-luvun puolivälissä kehittynyttä improvisoitua taitokomediaa.[103] Kyse oli nimenomaan kansan ja torien viihteestä, kontrastina korkeakulttuurisille tragedioille. Yhteistä ja oleellista karnevaalille ja commedia dell'artelle on niiden kansanomaisuus sekä yhteiskuntaluokkien välisen kontrastin kyseenalaistaminen ja sillä leikittely. Commedia dell'arteen kuuluvat oleellisena toistuvat tyyppihahmot, jotka representoivat tiettyä yhteiskuntaluokkaa ja joiden tarkkaan määritetylle tyypittelylle improvisaatio nojaa. Hahmoja ovat muun muassa Pantalone ja Zanni – auktoriteetti ja altavastaaja, herra ja palvelija, rikas ja köyhä. Kiivasluontoinen, seniili, yksinäinen ja rikas Pantalone, sekä maanläheinen, viettiensä, impulssiensa ja vatsansa johdattelema vetelehtijä-Zanni ovat luokka- ja hahmorakennelman kaksi ääripäätä, toistensa vastakohdat, joiden kustannuksella komedia, nauru, jännitteiden laukeaminen ja tasapaino saavutetaan lopulta.[104] Yhdessä nauramisen funktioon liittyy jälleen, että nauru tapahtuu molempien kustannuksella.

Ralph Allen on kuvaillut 1900-luvun alun burleskikoomikkoa eräänlaiseksi luonnonlapseksi, joka kykenee kumoamaan vallitsevat säännöt ja Zanni-hahmon tavoin nousemaan voittoon kömmähdysten kautta. Komedia sijoittui tuolloinkin

[101] Zarrelli, 2006, 195; Bahtin, 2002, 9-13.
[102] Baldwin, 2004, 32-35.
[103] Bahtin, 2002, 33.
[104] Rudlin, 1994, 32-33.

sketseissä usein altavastaajan puolelle, hyökäten ylempää luokkaa vastaan. Linda Shteir kuvailee burleskien komediaa: ”The idea in burlesque was to bring those who had risen too high down to earth”, ”Much of this comedy celebrated the underdog, attacked the upper class, and focused on sex.” [105]

Commedia dell’arten maailmaa, viitaten Justus Möserin kirjoituksiin, Bahtin kuvailee karnevalismin tavoin omaksi koomiseksi erityismaailmakseen, jossa klassiset ylevän tai kauniin periaatteet eivät päde. Möser on korostanut groteskin nauruaspektia liittäen sen ihmissielun tarpeeseen iloon ja hilpeyteen.[106] Tämä liittää ne samaan sarjaan karnevaalien, tivolien ja sirkusviihteen kanssa. ”They all belong to the same world of entertainment, of spectacle, of ’low’ sensuous pleasures.”[107] Myös Jacki Willson korostaa commedia dell’arten epävirallisuutta ja viihdeaspektia. Vakaudesta ja vallitsevasta vakavuudesta vapauduttiin uhmakkaan kevytmielisellä purkauksella. Tämän inhimillisen tarpeen iloon, hilpeyteen ja eskapistiseen kokemukseen Willson on liittänyt myös nyky-burleskin suosioon ja kasvuun.[108]

Bahtin ei itse asiassa tekstissään varsinaisesti käsittele burleskia tai siihen liittyviä ilmiöitä, mutta hänen ajatuksensa auttavat käsittämään burleskin mielenlaatua ja yhteiskunnallista sijoittumista. Sen sijaan John D. Jumpin teos ”The Critical Idiom: Burlesque” (1972) avaa nimenomaan termin ”burlesque” alkuperäistä käyttöä kirjallisena käsitteenä 1600-1800-luvuilla. Hänen pelkistetyn määritelmänsä mukaan ”[b]urlesque is mockery, it is joking, it is fun.” Se koostuu vakavan tai virallisen aiheen imitoinnista, ja tuo ristiriita tyylin sekä aiheen välillä on huvittavaa ja synnyttää naurun.[109] Myös Jumpin käsitykset auttavat mielestäni suhteessa nyky-burleskiin käsittämään ulottuvuuksia, jossa ylevän, virallisen ja vakavan rajoja vastakulttuurisen naurun avulla rikotaan.

Erityisen mielenkiintoinen suhteessa valtaan ja vallankäyttöön on käsitys, jossa Jump jakaa kirjallisen burleskin kahteen eri suuntaan toimivaksi – alhaalta ylös ja ylhäältä alas. Toisessa kevytmielinen ylevöitetään (”low burlesque”) ja toisessa arvostettu tai vakava alennetaan (”high burlesque”) naurettavaksi tekemällä. Alhaalta ylöspäin suuntautuvaksi burleskiksi Jump jakaa termit ”travesty” ja ”hudibrastic”, kun taas

[105] Shteir, 2004, 33; 122.
[106] Bahtin, 2002, 34.
[107] Willson, 2008, 154-155.
[108] Bahtin, 2002, 30; Willson, 2008, 154-156.
[109] Jump, 1972, 72.

ylhäältä alaspäin suuntautuviksi parodian ja pilkka-runon käsitteet.[110] Travestiassa burleskioinnin kohteena on jokin tietty, esimerkiksi Vergiliuksen tai Shakespearen, teos. Hudibrastic'it[111] käsittelevät taas jotakin tyyliä yleisemmin. Nimensä se on saanut Samuel Butlerin *Hudibras*-teoksesta (1662), joka hyökkäsi puritaanien uskonnollisia ja poliittisia käsityksiä vastaan. Parodiassa tietyn teoksen tai kirjailijan tyylillä käsitellään jotakin "alempiarvoista" aihetta jolloin burleski, vulgaarikin ristiriitaisuus syntyy. Pilkkarunossa tietyllä kirjallisella tyylillä yleisemmin käsitellään jotakin naurettavaa aihetta. Rajat ovat kuitenkin häilyviä, päällekkäisiä eivätkä aina selviä.[112]

Jump kirjoittaa erilleen edellisistä kirjallisen tyylin edustajista myös draamallisesta burleskista, joka sijoittuu selkeämmin draaman genreen. Hän viittaa muun muassa teatraalisiin kliseisiin jotka suorastaan "kerjäävät" tulla burleskoiduiksi, esimerkiksi herooisten draamojen tapauksessa. Näin Jump liittää ne lähimmäksi pilkkarunon tyyliä. Draamalliseen burleskiin hän liittää myös esimerkiksi katsojiksi naamioituneet näyttelijät sekä todellisuuden ja fiktion hämärtymisen, joka johtaa illuusion särkymiseen.[113] Brechtiläiseen, ei-aristoteeliseen käsitykseen peilaten tämä vieraannuttaa katsojan, tehden hänet tietoiseksi itsestään ja suhteestaan yhteiskuntaan.

Jump antaa esimerkkinä historiallisesta draamallisesta burleskista kohtauksen Shakespearen "Kesäyön unelmasta" (n.1595).[114] Kyseessä on kohtaus Theseuksen ja Hippolyteen hääjuhlassa, johon harrastajateatteriseurue on saapunut esittämään Pyramuksen ja Thisben tarinaa. Huolen siitä, että katsomossa istuvat naiset saattaisivat tarinan raakuutta kavahtaa, esiintyjät ratkaisevat osoittamalla prologeja suoraan katsomoon. Katsojat taas kommentoivat läpi näytelmän huvittuneena, ärsyyntyneenä ja lopulta ihastuneenakin sen kömpelyyttä. Kielellinen leikittely yltää suomennokseen[115] asti:

> Demetrius: "Mies kuoli ja kuu meni."
> Lysander: "Kylmeni pikemminkin kuin kuumeni. Surkea paikka ja asia."[116]

---

[110] Jump, 1972, 1-2.
[111] Oma suomennokseni.
[112] Jump, 1972, 3-37.
[113] Jump, 1972, 52-58.
[114] Jump, 1972, 52-54. Kyseessä ei kuitenkaan ole varsinainen burleski teos. Oikeastaan Shakespeare aikansa korkeakulttuurisena hahmona ja populaarit teoksensa olivat useammin burleskien kohteena.
[115] Yrjö Jylhän suomennos.
[116] Shakespeare, 1999, 91.

Tiettyjä burleskeja piirteitä voi nähdä myös kohtauksessa, jossa haltijakuningatar Titania rakastuu silmittömästi Pulman groteskiin, maalliseen, aasinpäiseen hahmoon. Tällöin eteerinen, ylevä valtijattaruus muuntuu naurunalaiseksi. Samankaltaista koomisuutta on tilanteessa, jossa samainen aasinhahmoinen Pulma pyytää metsänhovissa toimivia keijukasia raapimaan päätään tai tuomaan tälle kauroja. Burleskin ja sukupuolen kannalta mielenkiintoinen on tapa, jolla Shakespeare kirjoitti komedioihinsa, kenties ironisestikin, moninkertaisia ristiinpukeutumisen kerroksia. Esimerkiksi komediassa "Miten haluatte" (1599-1600) ajan tavan mukaan miesnäyttelijä esittää naista, joka esittää miestä, joka omaksuu naisen roolin. Osuvasti näytelmän hahmo lausuukin:

> Koko maailma on näyttämö
> ja miehet, naiset, kaikki
> siin' esiintyvät; kukin tulee, menee;
> Jokaisell' eläissään on monta osaa.[117]

Bahtin viittaa ja kommentoi tekstissään myös Heinrich Schneegansin kirjoituksia, joiden mukaan koominen pohjaa psykologiselle estetiikalle ja perustuu aina tyytymättömyyden ja tyydytyksen tunteiden vastakohtaisuuteen. Koomisen Schneegans on jakanut *narrimaiseen*, *groteskiin* ja *burleskiin*. Lähtökohtana koomiselle hänen mukaansa on, että kaikki ylevä alkaa ajan mittaan kyllästyttää; Mitä pitkäaikaisempi ylevän herruus, sitä voimakkaampi tyytymättömyys. Voimakas tyydyttyneisyys sitämyöten seuraa burleskeissa ivamukaelmissa ylevän halventamisesta ja alentamisesta. Burleskia naurua hän kuvaa epäsuoraksi, sillä siinä oletetaan, että parodioitava teos tunnetaan. Commedia dell'artea Schneegans nimittää esimerkiksi narrimaisesta, välittömästä, naiivista ja hyväntahtoisesta naurusta, ja groteskissa komiikassa taas halvennetaan satiirin ja äärimmäisen liioittelun avulla tiettyjä sosiaalisia ja kielteisiä ilmiöitä.[118]

Bahtin kuitenkin kritisoi Schneegansin näkemystä koomisen kolmijaosta, ja erojen sijaan hän löytää ilmiöistä oleellista samankaltaisuutta ja sukulaisuutta. Kun Schneegans tuomitsee burleskin vain kyllästyttävän ylevän alentamisena ja usein pelkkänä säädyttömyytenä, Bahtin näkee ilmiössä sen ruumiillisen ja positiivisen

[117] Shakespeare, 1950, 44.
[118] Bahtin, 2002, 270-274.

ulottuvuuden.[119] Tässä myötäilen Bahtinin ajatuksia. Käsitys narrimaisen, groteskin ja burleskin yhteenliittymästä nykyilmiössä tuntuu erityisen kuvaavalta., ja oman tutkimukseni yhtenä motiivina voisikin nähdä juuri noiden sukulaisuuksien löytämisen.

Vakavamielisen, vastakulttuurisen tai väkivaltaisenkin voimankäytön ja omaksi saarekkeekseen irtautumisen sijaan burleskin historiallisten piirteiden ja yhdessä nauramisen voima vaikuttaisi siis olevan jossain muualla: Vastakkainasettelun sijaan naurun ja burleskoinnin funktiona vaikuttaisi olevan vastapuolien – kansan ja valtion, maallisen ja ylevän, vakavan ja kevytmielisen – lähentäminen toistensa kanssa. Burleski tekee näkyväksi kontrasteja, näin pyrkien tasa-arvoisuuteen ja suvaitsevaisuuteen. Ristiriitaisuudet ja aiheen käsittelyn tyylillä, joka on yllättävä, uusi, tabuja rikkova ja sitä kautta huvittava tai riemastuttava, näkisin yhdeksi nykyburleskin vahvimmista naurun välineistä.

...urbaaneiksi karnevaaleiksi

Yhteisen karnevaaliruumiillisuuden hiipumisen voi nähdä liittyvän yhteiskunnan muutoksiin ja jopa juhlan marginalisointiin 1600-luvulta 1800-luvun lopulle. Maantieteellisesti markkina- ja vapaa-ajanviettoalueet siirtyivät kaupunkien reunamille ja rannikkoalueille, ja kalendaarijuhlien jäsentämä aika korvautui vähitellen teollistumisen edellyttämällä työviikolla. Kunnialliset porvarissäädyn edustajat, etenkin kunnialliset naiset, suljettiin pois karnevalistisuuden piiristä. Karnevalismi edusti eräänlaista symbolisesti alhaista toiseutta, josta erottautumalla porvarillinen identiteetti määritteli itseään.[120] Muuttuvassa maailmassa, modernismin ja teollistumisen jyllätessä sekä kaupunkien kaupunkilaistyöväenluokan kasvaessa kansa tahtoi kuitenkin edelleen viihtyä ja ihminen nauraa. Keskiajan ja renessanssin karnevaalikulttuurin onkin nähty kehittyneen ja muuntuneen niin sanotuiksi ”urbaaneiksi karnevaaleiksi”, kansan viihteeksi ja varieteen muodoksi.[121]

Kansasta lähtöisin oleva, ilakoiva ja vastakulttuurinenkin nauru säilyi, muuttui ja kukoisti varietee-viihteenlajien joukossa. Revyyt saivat alkunsa 1800-luvun lopun

[119] Bahtin, 2002, 270-274.
[120] Matilainen, 1996.
[121] Zarrilli, 2006, 312-313.

Pariisin työläiskaupunginosissa, joissa humoristinen mielenlaatu, chanson[122], dekadenssi ja can-can olivat "aineksia, joista ilotteleva ranskalainen sielu kokosi kabareen [123]". Tästä samasta rikkaasta naurukulttuurin maaperästä myös Bahtin puhui. Muun muassa kabareekahvila Le Chat Noir'issa erityisen suosittuja olivat provokatiiviset ja solvaavat laulunumerot jotka kommentoivat porvaristoa.[124] Se oli taiteen, sukupuoliroolien ja yhteiskuntarakennelmien kumousten aikaa, ja vuosisadan vaihteessa teki syntyään uusi, aktiivinen, pyöräilevä, työssäkäyvä ja seksuaalisuuttaan ilmaiseva nainen. Muun muassa can-canin on nähty heijastelleen myös naiseuden muutosta ja vallankumouksellisuuttakin.[125]

Vastakulttuurisen naurun ja kansanviihteen kannalta merkittävää oli työväenluokan kabareeviihteeseen sisältyvä poliittinen aspekti. Aikalaiskommentti kuvaileekin:

> The can can dancers pour scorn on all those things that are held to be noblest and holiest in life. (…) The can can ignores … all that recalls rules, regulations and method… (I)t is absolutely a dance of liberty.[126]

Muun muassa kuuluisa hatun potkaiseminen katsojan päästä tanssin lomassa on nähty eräänlaisena teatraalisena ja eroottisena *épater la bourgeoisie*'na, symbolisena keskiluokan hämmentämisenä tai shokeeraamisena.[127]

Kanaalin toisella puolella Viktoriaanisen ajan Englannissa vastakulttuurinen nauru ja kansanviihde ilmenivät varieteen muodossa, josta käytettiin nimitystä music hall. Myös se kehittyi nimenomaan kansanviihteeksi, viihdyttämään teollisen vallankumouksen myötä syntynyttä kaupunkityöläisluokkaa, joskin myöhemmin myös yläluokka löysi tiensä esitysten ääreen. Yleisössä istuivat niin naiset, miehet kuin toisinaan lapsetkin, kun taas Yhdysvalloissa varietee oli enemmänkin miesyleisön viihdettä. Vastavuoroisuus oli music hall'ien ilmapiirissä oleellista yleisön kommentoidessa esityksiä tai buuatessa ne lavalta [128].

---

[122] Myös chansonit juureutuvat keskiajan satiirirunoihin, kaksimieliseen karnevaaliperinteeseen sekä yhteiskuntakriittiseen lauluperinteeseen burleskien lailla. Pennanen, 2008, 10.
[123] Pennanen, 2010, 10.
[124] Pennanen, 2010, 10; Baldwin, 2010, 12.
[125] Price, 1998, 9-20.
[126] Rigolboche, teoksessa Shteir, 2004, 23.
[127] Shteir, 2004, 19-23.
[128] http://www.musicals101.com/variety101.htm, 2010; Zarrelli, 2006, 312-315.

Erityisen merkittävää oman aiheeni kannalta on, että draamalliset burleskit elivät nimenomaan osana music hall -esityksiä, joihin liittyivät vahvasti karnevalismin hengessä ivamukaelmat, ristiinpukeutuminen ja asioiden nurinkurinkääntö. Music hall oli rikkaan yläluokan ja korkeakulttuurin parodiointia, päivän puheenaiheiden ja sen hahmojen kommentointia koomisin keinoin, satiirista pilkantekoa, laulua, tanssia ja alkoholia.[129] Kuten Jump aiemmin kuvaili burleskien strategisuutta ja suuntia, music hall -esityksissä burleskoinnin kohteena olivat juuri suositut korkeakulttuuriset näytelmät, melodraamat kuin oopperatkin. Myös yhteiskunnan päättäjät, porvaristo sekä uutisten otsakehahmot saivat sivalluksensa. Musiikin ja komedian keinoin *status quota* ja vallitsevia ranteita kyseenalaistettiin ja haastettiin. Huumori koostui usein pikkutuhmuuksista, sanaleikeistä, auktoriteettien tai avioliiton kiemuroiden koomisesta käsittelystä ja poliittisten skandaaleiden kustannuksella vitsailusta.[130] Johtopäätös on, että urbaaneissa karnevaaleissa voidaan yhä nähdä jatkuneen karnevalistisen vastavoimaisuuden strategioita, jolloin kansan nauru ja vastakulttuurisuus pitivät siis yhä pintansa.

Riisuttu nauru

Merkittävin murros ja suunnanmuutos tuon ajan varieteeviihteen lajeissa suhteessa karnevalistiseen vastavoimaisuuteen ja yhteisnauruun tapahtui kuitenkin naurun tavassa – tai oikeastaan sen suunnassa. Kun karnevalismissa vallan, nurinkääntämisen ja naurun suunta oli erityisesti alhaalta ylöspäin, kansasta kohti ylevää, auktoriteettia ja hallintoa, osa uudenaikaisista urbaaneista karnevaaleista ja viihteen muodoista, kuten kiertävät kuriositeettishowt ja friikkisirkukset, toimivat toiseen suuntaan, ylhäältä alas, toiseuttavasti ja rodullistaen. Siinä missä karnevalistinen nauru oli yhteistä ja yhdistävää, oli toiseuttavan naurun merkitys jotakuinkin päinvastainen, luoden eroja ja korostaen eriarvoista suhdetta.

Ensimmäistä Maailmannäyttelyä Lontoon Kristallipalatsissa 1851 on pidetty uudenaikaisten urbaanien karnevaalien merkkipaaluna, ja tämän vanavedessä erinäiset kiertävät karnevaali-, sirkus-, eläin-, tirkistely- ja ”friikki”numerot rautatieverkoston avulla alkoivat levitä Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Mekaaninen ja optinen viihde toi ihmisille maailmanpyörät, karusellit, panoramat sekä laterna magicat, ja valokuvauksen yleistyminen tarjosi silmänruokaa maailman eri kolkista.

[129] http://www.musicals101.com/variety101.htm, 2010.
[130] http://www.musicals101.com/variety101.htm, 2010.

”Popular audiences have always enjoyed spectacular bodies – bodies that are meant to be looked at.” Näihin ”spektaakkeleihin” lukeutuivat niin voimamiehet, ”friikit”, käärmeihmiset kuin eksoottiseksi koetut orientaalit tanssijat [131] – myöhemmin epäilemättä myös burleskitanssijattaret.

Naurun suunnan muutos ilmenee selkeimmin siirryttäessä Yhdysvaltoihin, jossa varieteemuotoinen viihde oli suosittua 1800-luvun puolivälistä lähtien.[132] Yhteiskunnan arvoja heijastellen 1800-luvulta 1900-luvun alkuun suosiossa olivat esitykset jotka naurun ja naurettavaksi tekemisen avulla demonisoivat ja toiseuttivat koihteensa. Eräs noista viihteen muodoista olivat minstrel’it, josta vielä eriteltävässä blackface minstrel’issä valkoiset esiintyjät värjäsivät kasvonsa mustiksi ja esittivät karrikoituja, stereotyyppisiä, pilkkaavia ja rasistisia tulkintoja mustasta väestöstä viihdyttävinä, avuttomina hölmöinä tai vaarallisina eläimenkaltaisina olentoina. Mustista koostuvien minstrel-ryhmien voi nähdä lisääntyneen vasta Sisällissodan jälkeen. Tullakseen toimeen, myös heidän tuli kuitenkin imitoida tuota valkoisten ”mustien” hahmojen tyyliä, pitäen yllä ja representoiden noita samoja rasistisia stereotypioita.[133]

Minstrel kuitenkin loi myös myöhemmin mahdollisuuksia mustalle väestölle saada jalansijaa showbisneksessä ja varieteessa. Minstrelissä myös Euroopasta muuttoliikkeen myötä maahan saapuneet eri kansallisuudet saivat omat karikatyyrinsä. Stereotyyppiset irlantilaiset olivat juoppoja, saksalaiset uhkapelureita jne. Burleskin kehityksen kannalta merkittävää myös oli, että minstrelien hiipumisen yhtenä syynä voidaan katsoa olleen sen miesvoittoisuus – ”In other words, no sex appeal” – ja yleisön kiinnostus alkoikin 1900-luvun alussa kääntyä naisvoittoisempaan viihteeseen. Burleskiesitykset saivat myös kolminäytöksisen muotonsa minstrel showlta ja niihin onkin viitattu myös termillä ”female minstrel”.[134]

.

Lähtökohtaisesti naisvoittoisessa burleskissa olivat vallalla music hallista periytyneet karnevalistisen, vastakulttuurisen naurun ja burleskioinnin strategiat. Vielä Lydia Thompsonin ja British Blondes’ien aikana esityksissä shokeeraavaa, uhkaavaa, naurattavaa ja vallankumouksellista oli niiden parodiaan, satiirin ja nurinkuriseen

[131] Zarrelli, 2006, 284-316.
[132] Cullen, 1998, 162; http://www.musicals101.com/variety101.htm, 2010.
[133] Cullen, 1998, 768-769; Zarrelli, 2006, 319-324; ; Stearns, 1979, 43-57.
[134] Cullen, 1998, 768-769; Zarrelli, 2006, 319-324; ; Stearns, 1979, 43-57.

komediaan pohjaava tyyli. Vuosikymmenten myötä amerikkalaisen burleskin kehittyessä ja roolien vakiintuessa puhe- ja sketsiosuudet osuivat yhä useammin vain miehille. Tällöin naisesiintyjien rooliksi jäi ainoastaan suoraviivaisempi striptease. Robert C. Allenin mukaan vaiennettu burleskiesiintyjä menetti tällöin rajoja rikkovan voimansa ja potentiaalinsa, jolloin hänestä tuli puhdasta spektaakkelia.[135] Thompsonin ja Blondiesien luoma uhka puhuvista naisista ikään kuin torjuttiin. Nauru vaiennettiin ja näin mitätöitiin sen kumouksellinen voima.

Merkittävä askel vallan saavuttamisessa takaisin oli jälleen 1900-luvun puolivälissä ”Burleskin Kuningattarien” esittelemä tyyli, joka merkitsi paluuta verbaaliseen, vastavuoroiseen ja vihjailevaan burleskiin. Naisesiintyjät saivat jälleen äänen. Gypsy Rose Leen hahmo ja tähtipersoona antaa tästä kuvaavan esimerkin. Poikkeuksellisuudessaan ja paradoksaalisuudessaan hän kuului kiistatta aikansa suosituimpiin burleskiesiintyjiin. Työläisluokkaan syntynyt ja vaudevillessä uransa aloittanut Gypsy rakensi ja saavutti itselleen lähes aristokraattisen habituksen, samalla tuoden ylhäisen statuksensa naurunalaiseksi. Toisaalta eleganssin ja komiikan kautta hän vieraannutti itsensä stripteasen stigmasta, ja toisaalta viittasi itseensä häpeilemättä stripparina. Yleinen käsitys striptease-esiintyjyydestä oli hänelle samanaikaisesti pilkan kohde, komiikan lähde ja ylpeyden aihe.[136]

Gypsy Rose Lee oli kuuluisa eritoten siitä, kuinka *vähän* hän riisui numeroissaan. Gypsyn esitykset kiusoittelivat paljastaakseen, että kiusoittelu oli vain huiputusta. Paradoksaalisuuteen liittyi lisäksi tapa, jolla hän yhdisti miehisenä pidetyn älyn naisellisuuteen, joka antoi vihjeitä itsestään loistokkaiden glamouriltapukujen ja huippusuunnittelijoiden luomusten kerrosten alta. Hänen tyylinsä oli ironinen, itsetietoinen ja sofistikoitunut. Kuuluisimmassa numerossaan ”A Stripteaser’s Education”[137] Gypsy pukeutuneena viktoriaaniseen, pitkään Gibson Girl -asuun ja kukikkaaseen hattuun irvaili niin stripparin kuin ylhäisöleidin imagolleen, seksikkyydelle ja yläluokkaiselle yleisölleen (suosionsa vuoksi Gypsy teki esiintymisiä niin Broadwaylla kuin tv:ssäkin[138]). Monologimaisessa numerossa viitataan tieteen ja taiteen lajeihin, ja puheensa Gypsy suuntasi koko ajan suoraan yleisölle.[139]

---

[135] Willson, 2008, 39.
[136] Shteir, 2004, 176-177.
[137] Ks. Youtube: ”Gypsy Rose Lee strip routine”.
[138] Ks. Youtube: ”What’s my line? Gypsy Rose Lee”.
[139] Shteir, 2004, 176-184.

> Have you the faintest idea of what the private life of a stripteaser?
> My dear, it's New York's second largest industry.
>
> Now a strip-teaser's education, requiers years of concentration
> And for the sake of illustration, take a look at me.
> I began at the age of three, learnig ballet at the Royal Imperial School of Moscow. And how I suffered and suffered for my Art.
> Then ofcourse, Sweet Briar, ah those sweet college days.
> And after four years of Sociololy, Zoology, Biology, and Anthropology
> My education was complete.
> (…)
>
> For example – when I lower my gown fraction,
> And expose a patch of shoulder,
> I am not interested in your reaction,
> Or in the bareness of that shoulder.
> I am thinking of some paintings,
> By Van Gogh or Cézanne.
> (…)[140]

Koko esityksen ajan Gypsy hitaasti riisui säntillisesti ja huolellisesti käsitellen vaatekappaleitaan valkeista hansikkaista alushameeseen. Merkityksellistä on erityisesti tapa, jolla hän riisuessaan jatkuvasti kertoi mitä hänen mielessään liikkui ja mitä mieltä hän tilanteesta oli. Myös todellisessa elämässä Gypsy hallitsi lankoja julkisesta imagostaan esiintymisasuihin.[141] Tämä palauttaa naisesiintyjän vallan sen aikoinaan Thompsonin ja Blondesien saavuttamalle tasolle; Erotukseksi ajan fantastisista ballerinoista, anonyymeistä, nymfimäisistä *tableau vivant* jumalattarista ja kuorotanssijattarista, Thompson ja Blondes erottuivat "oikeina" henkilöitä, joilla oli nimi, persoona ja *ääni*. He olivat yksilöiden muodostama ensemble, ja naisryhmä *en travestie* piti kädessään autonomisesti kaikkia lankoja niin mies- kuin naisrooleista koreografioihin, taloudenhoitoon ja musiikkiin.[142] Valta ja päätöksenteko pysyivät heillä.

[140] Shteir, 2004, 185.
[141] Shteir, 2004, 181-182.
[142] Kirsten Pullen, tutkielmassa Fargo, 2008, 11; Kenrick, 2010.

4.2 Ylösalainen kehon spektaakkeli

Burleskin kuningattarien takaisin suuntaama katse, valtaama ääni sekä langettama hymy tekivät katseen objektista jälleen toimijan ja subjektin. Jackie Willson antaa erityistä painoa sille tavalle, jolla burleskiesiintyjä jo Lydia Thompsonista lähtien nimenomaan käänsi ylösalaisin katsojan, katsomisen ja katseen kohteen konventiot katsomalla yleisöään takaisin lavalta, hymyillen ja puhutellen heitä suoraan. "[M]y expectations and my desire for anonymous theatrical distance were violated by the directness of her gaze, smile, wink and sexual charisma (…) This gesture held (and holds) empowering potential."[143]

Toisenlaisesta, konkreettisesti ylösalaistavasta suunnanmuutoksesta tarjoaa esimerkin 1800-luvun lopun Pariisin tunnetuimman can-can tanssijan La Goulue'n esiintyminen:

> Goulue (…) would whirl her sixty-odd yards of black lace petticoat. On her knickers, she had mischieveously embroidered a heart which would be revealed on her little behind when she disrespectfully bowed to the audience. (…) The dancer would flip off her partner's hat with a smart kick, sink into the splits with her bust straight and her body slim in its sky blue satin bodice.[144]

Takamuksen paljastamisen ehdottoman eroottisuuden lisäksi tekoa voi tarkastella myös toiselta kantilta. Karnevalismin jälkeläisenä tuossa Gouluen kiusoittelevassa, provosoivassa, koristellussa pyllistyksessä on nähtävissä myös sen karnevalismin vastakulttuuriset, materiaaliset, ylösalaistavat naurettavuuden strategiat. Kuten härnäävässä hatunpotkaisussa ylhäinen hetkeksi alennetaan, tapahtuu keikaus myös toisin päin, kun takamuksesta tehdään yläpää.

Suunnanmuutokset, asioiden kääntö nurinkuriseksi ja materiaalisruumiillinen taso kehollisuuden leikkikenttänä ovat vastakulttuuriselta strategisuudeltaan burleskoinnille merkittäviä Tarkastelen seuraavaksi noita ylösalaistamisen muotoja, materiaalisruumiillista tasoa, sekä muun muassa groteskin ja burleskin sukulaisuutta. Perehdyn myös ehdotukseen burleskista "uutena punk rockina" ja näiden ilmiöiden

[143] Willson, 2008, 37; 8.
[144] Guilbert, Yvette, teoksessa Shteir, 2004, 19-23.

samankaltaisuuksiin ja merkityksiin keskittyen esimerkiksi niiden vastavoimaisuuden ja ruumiillisuuden tasoihin.

Groteski keho mediumina

Ylösalaistamisen strategia palautuu jo karnevalismiin ja sen historian käytänteisiin. Bahtin näki karnevalismille ominaisena kaiken vastakkaiseksi ja nurinkuriseksi kääntämisen logiikan – ylhäisestä tehdään alhainen, kasvoista takapuoli. Oleellinen on nimenomaan tapa jolla ylevä ja abstrakti alennetaan ja muokataan materiaalis-ruumiilliselle, hedelmälliselle, seksuaaliselle, hillittömälle, juopuneelle tasolle.[145] Ajatteluun ja viisauteen viittaava pää (kasvot) korvataan muun muassa ulostamiseen ja seksuaalisuuteen viittaavalla alapäällä (takamus). Noihin ruumiillistavan karnevalismin käsityksiin Bahtin liittää esteettisen konseption, jota hän nimittää *groteskiksi realismiksi.* Oleellista tässä groteskin käsitteessä on sen ruumiillinen ulottuvuus, jota Bahtin itse kuvailee sanoilla juhlava, juhliva, riemuitseva, suurenmoinen, liioiteltu ja yletön. Hän viittaa groteskin koomisiin kuviin, ja groteskin realismin termin hän johtaa renessanssin ornamentista käytettyyn nimitykseen *grottesca* (ital.) jotka kuvaavat staattisen, tavallisen luonnonkuvaamisen kumoamista naurun ja vapaan leikin avulla (esim. toisikseen muuntuvia kasvi- ja eläinhahmoja).[146]

Ruumiillisuuden ulottuvuuden voi nähdä itse asiassa juontuvan jo karnevaali-sanan etymologiaan. Niin pakanallisessa kuin kristillisessäkin historiallisessa traditiossa karnevaali liittyy nimenomaan hiipumisen ja kasvun, vanhan ja uuden sadon, talven ja kesän taistelun aikaan. *Carne*, liha, liittyi nautiskeluun ja juhlintaan ennen paastoa.[147]

Bahtinin kuva karnevalistisen groteskista ruumiista on avoin ja itseensä sulkeutumaton, säännöttömästi versoileva, aukkojen ja eritteiden kyllästämä jatkuvien muodonmuutosten syntysija. Ruumiin kaikki osat ja elementit edustavat koko materiaalis-ruumiillista maailmaa.[148] Bahtin käyttää esimerkkinään groteskeja terrakottafiguureita, jotka esittävät nauravia, vanhoja, ryppyisiä, raskaana olevia

[145] Zarrelli, 2006, 195.
[146] Bahtin, 2002, 6-31.
[147] Rudlin, 1994, 31-32.
[148] Bahtin, artikkelissa Matilainen, 1996.

naisia.[149] Groteski nauru, jopa hulluus, antavat Bahtinin mukaan mahdollisuuden nähdä maailmaa toisin silmin, joita ”normaali” (yleisesti vallitsevat mielikuvat ja arvot) ei ole samentanut. Groteski hulluus on iloista virallisen järkevyyden ja ”totuuden” yksipuolisen vakavuuden parodiaa.[150]

Mary Russo on erottanut kaksi groteskin tulkintamallia. Niistä toinen on Bahtinin karnevalistinen groteskin tulkinta, joka viittaa erilaisten sosiaalisten muodostumien ja sosiaalisten konfliktien alueeseen. Toinen tulkinta taas on näkemys groteskista pelottavan vieraana ja kauhua herättävänä. Siinä groteski viittaa freudilaisittain pikemminkin psyykkiseen hysteeriseen kuin sosiaaliseen ulottuvuuteen. Olennaista on Russon huomio siitä, että molemmissa tulkinnoissa groteski samastuu naiseuteen (esimerkkinä terrakottafiguurit) – eräänlaisena feminiinisenä groteskina. Tässä Russo näkee mahdollisuuden uhmata toiseuden monologisia representaatioita.[151]

Bahtinin groteskiin (nais)ruumiillisuuteen viittaa myös Harri Kalha, ottaen tarkasteluun Marilyn Monroen hahmon. Hän kuvaa Marilynin runsasta, hekumoivaa, ruumiillista ja aaltoilevaa hahmoa taktiilisuuden ja katseen tasoilla kiusoittelevaksi. Groteski ruumis korostaa niitä ruumiin osia, joissa se yhtyy ulkomaailmaan: kohoumia, haarautumia, avointa suuta, nenää, rintoja, fallosta tai paksua mahaa. Tämä luo vastakohdan etäiselle, kiinteälle, sulkeutuneelle saman ajan naistyypille, esimerkkinä Audrey Hepburn, joka edustaa Kalhan mukaan Bahtinin esittämää klassista ruumiin kuvaa, joka ”on ikään kuin puhdistettu kaikesta syntymän ja kasvun kuonasta.”[152] Klassinen, patsasmainen ruumis on staattisen symmetrinen, jossa kaikki kasvun ja avoimuuden merkit, aukot ja ulkonemat on huolellisesti siloteltu. Klassinen ruumis liittyykin renessanssin ja sitä myöhempien aikakausien virallisen kulttuurin ihanteisiin. Groteski ruumis puolestaan samastuu epäviralliseen karnevalistiseen (populaari)kulttuuriin ja sosiaaliseen muutokseen.[153] Se on ambivalentti, jossa ei ole mitään rauhaisaa, pysyvää ja lopullista. Kalha liittää groteskin unelmiin ja levottomiin unikuviin, ja taas Marilynin ikonisen ruumiin juuri tuolle levottomien unelmien tasolle. Hän liittää naisen ruumiin myös kulttuurisessa alitajunnassa näyttäytyneeseen kaaoksen uhkaan. Sen voi nähdä jonakin kiehtovana ja kammottavana eräänlaisessa rajatilassa.[154] Ikonisen traagisena hahmona Marilynin

[149] Bahtin, 2002, 25.
[150] Bahtin, 2002, 37-38.
[151] Mary Russo, artikkelissa Matilainen, 1996.
[152] Kalha, 2009, 148; Bahtin, 2002, 25-26.
[153] Bahtin, artikkelissa Matilainen, 1996.
[154] Kalha, 2009, 148-150; Matilainen, 1996.

ruumiillisuus tarjoaa yhä tarttumapintaa jonka representaatioista pop-kulttuuri, taiteet ja nykyburleskikin ammentavat.

Materiaalisuus, sukupuolisuus ja ruumiillisuus, sekä ylevän tai abstraktin palauttaminen tuolle tasolle, ovat nykyburleskissa vahvasti läsnä. Ruumis on sen materia, minuuden välittäjänä ja kehon mediumina. Keho, seksuaalisuus, alastomuus, liha, sen poimut ja karvat, sen liike ja liikuttaminen ovat pohja, jolla burleskiesitys kertoo tarinansa. Keho on väylä ilmaisulle. Muun muassa Petra Innanen onkin verrannut kehoaan burleskissa käytettävään työvälineeseen öljyvärien ja siveltimen tapaan.[155] Konkreettisesti tämä ilmenee Innasen (Bettie Blackheartin) ja Sally Vanillan yhteisnumerossa, jossa kekseliäästi viitataan tähän kehollisuuden tasoon. Numerossa ranskalaisiksi taiteilijoiksi pukeutuneen Blackheart ja Vanilla tuskailevat aluksi maalauspohjien ja siveltimien kimpussa. Inspiraatio ei iske tai formaatti kahlitsee ilmaisua. Viimein taitelijat luopuvat perinteisistä välineistään, kastavat rintoihinsa kiinnitetyt sivellintasselit maalipurkkeihin, tarttuvat maalauspohjiin ja ryhtyvät raivokkaan shimmy- ja tasselinpyöritys liikesarjan avulla luomaan teoksiaan. Tuloksena syntyneet konkreettiset maalaukset huutokaupattiin tapahtuman yhteydessä. ”Money”-kappaleen soidessa taustalla esitykseen syntyi jälleen uusia tasoja taiteen, jopa naiskehon, kaupallisuudesta.

Keho taideteoksena, ruumiillisuuden ja naiseuden kysymykset tuovat burleskin lähelle kehollisuutta käsitelleitä naistaiteilijoita. 1960- ja 1970-lukujen naisten kehollisessa performanssitaiteessa pyrittiin voimallisesti luomaan vaihtoehtoisia kuvia naiskehosta, vallaten takaisin oikeuttaan itserepresentaatioon. ”Female performers wanted in some way to symbolically give women back their bodies, bodies that had been hijacked and violated by the media and patriarchy.” Mediumina performanssi koettiin ideaaliksi tuoreiden ajatusten välittämiseen, sekä miltei tabuksi tai pyhäksi koetun naisen kehon käsittelyyn. 1990-luvulla mukaan tulivat käsitykset kompleksisemmasta suhteesta teknologiaan ja mediatisoidusta kehosta. Muunmuassa Orlan valjasti konkreettisesti lihansa muuntuakseen taideteoksekseen, veistäen siitä kauneusleikkauksin erilaisia median ja taiteen ideaaleja hahmoja. Osa leikkauksista julkaistiin webkameran avulla. Puhutaan myös kehotaiteesta. [156]

[155] Koljonen & Innanen, 2010.
[156] Willson, 2008, 56-60.

Burleskiesiintyjä Dirty Martini on kuvaillut kehoaan, minuuttaan ja taiteilijuuttaan eräänlaisena kokonaisvaltaisena taideteoksena – "Life as an art project." Jo nuorena balettioppilaana hän kapinoi ulkonäköihanteita vastaan, lopulta jättäen lajin kyllästyttyään kehotuksiin laihduttaa. Tilan ilmaisulle, tanssijuudelle ja rubeneskeille kurveilleen hän löysi New Yorkin burleskipiireistä, johon hän drag-kulttuurin tapaan viittaa perheenä ja kotina.[157] Paradoksaalinen, voimauttava ja burleski kuva syntyy, kun runsasmuotoinen hahmo klassisin baletin *en pointe* askelin ja hartaudella tanssii lavalle enkelinsiivin Amerikan-lippuun kietoutuneena. Dirty Martinin tapauksessa, kuten myös nykyburleskissa yleisemmin, kehonmuokkaus tapahtuu kuitenkin kirurginveitsen sijaan meikillä, kimalteella, irtoripsin ja peruukein.

Elämästään taideteoksena puhuu myös Dita Von Teese. Hahmo, joka on tullut kuuluisaksi korpinmustasta tukastaan, valkeasta ihostaan ja äärimmäisen kapeasta vyötäröstään, on kaikki tietoisesti rekennettua – myös hänen silikonirintansa, kuten Dita avoimesti myöntää. Määrätietoisuudella hän on luonut itsestään eräänlaisen ihaillun taideteoksen ja ikonisen hahmon. Kirjansa "Burlesque and the Art of the Teese" Von Teese aloittaa jopa ilmoittamalla kehonmuokkaukseen lukeutuvan tight-lacingin kautta saavutettuja muutoksia kehossaan tuumantarkkuudella; "Vyötärö: ilman korsettia 22 tuumaa, korsetilla 16 tuumaa."[158] Hän viittaa esikuvaansa Marchesa Luisa Casatiin:

> It was her stated goal to be a work of art, a painting, a thrilling show for the masses (…) How can I admire so frivolous life, you wonder? How can I *not*? Casati's entire identity lay in the creation of fantasy. She made Europe more colourful. She sought immortality and she got it. What more can a fetish goddess ask for?[159]

Omanlaisensa osoitus burleskin potentiaalista suhteessa kehon rajoihin ja niiden kyseenalaistamiseen ja kokeilevuuteen ilmeni Suomessa sen sijoittumisena vammaisten ja ei-vammaisten taitelijoiden Cross Over -festivaalin ohjelmistoon. Poikkitaiteinen tapahtuma järjestettiin keväällä 2010. Alun perin suunnitelmissa oli järjestää yleisölle avoimia burleskityöpajoja, joista kuitenkin päällekkäisyyksien vuoksi jouduttiin luopumaan. Tapahtumassa nähtiin kuitenkin teatteri-ilmaisun ohjaaja ja burleskiesiintyjä Kristiina Puukon sekä näyttämötaiteilija Johanna

[157] del Campo, 2009.
[158] Von Teese, 2006, viii-ix.
[159] Von Teese, 2006, 10 (Fetish and the Art of the Teese).

Röholmin kanssa toteutetun työpajan tuotoksena syntynyt ”Bu-Burleksia” esitys, joka koostui useasta burleskinumerosta.[160] Esitys käsitteli ja otti kantaa erilaisiin kehon kysymyksiin esimerkiksi yhden esiintyjistä istuessa pyörätuolissa, toisen liikkuessa kainalosauvoilla. Koska henkilökohtaisesti en ollut näkemässä esitystä, en osaa tarkemmin tarttua sen tyyliin tai välittämään sisältöön. Burleskia ja sen koomisuutta sekä toisaalta seksuaalisuutta ajatellen, merkittävä ja ajatuksia herättelevä asetelma syntyy kuitenkin suhteessa tabuinakin koettuihin vammaisuuden koomisuuteen sekä vammaisen seksuaalisuuteen.

Uusi kapinallinen

Burleskiesiintyjä Kitten Deville on kuvaillut burleskin uuden aallon syntyhetkiä sanoin:

> To me burlesque in 1994 seemed like punk rock. It was a natural transition. It was a small group of like-minded girls who were saying ”fuck you” to the cookie cutter models and the sex industry, run by men telling us what we should look and act like. We had a different idea of sex and glamour, body size and music, and we were not afraid to put ourselves on stage and say “Look at this, we are putting some danger back into being a girl, some tease and surprise.”

Esikuvikseen Deville on maininnut muun muassa Iggy Popin ja Tha Cramps yhtyeen Lux Interiorin, molemmat punkin ikonisia hahmoja, joiden asennetta ja esiintymistä hän kuvailee raa’aksi, aidoksi ja intohimoiseksi.[161] Devillen omaan tyyliin kuuluvat esimerkiksi klassisen viuhkatanssin rinnalle sovitetut voimakkaat lantion bumpit, kuperkeikat ja polvilleen heittäytymiset. Hänen tapauksessaan esiintymisen fyysisyydessä yhdistyy niin klassinen striptease-burleski kuin rock-asenteesta muistuttava liikekieli.

Myös Dirty Martini toteaa burleskin ja punkin lähekkäisiksi: ”Burlesque is the new punk rock. It offers a way for women to redefine themselves without the limits that society places.”[162] Kyseisen sitaatin moni burleskin parissa toimiva on tuntunut allekirjoittaneen, ja Suomessakin siihen on viitattu usein. Burleski nykykulttuurisena ilmiönä sijoittuukin arvoiltaan lähelle vasta- ja alakulttuureita ja ammentaa niistä.

[160] Helen, 2010; http://www.eucreafinland.org/crossover/burleski, 2010.
[161] Burlesque Magazine, Nro 5.
[162] http://www.helsinkiburlesque.com, 2010.

Myös yhteisön ja yhteisöllisyyden käsitteet vaikuttavat siinä voimakkaasti. Varsinaisesta alakulttuurista ei kuitenkaan, verrattuna esimerkiksi punkiin, voida tai ole tarve mielestäni puhua. Ala- ja vastakulttuuristen piirteiden yhteneväisyyksiä vertailemalla punk auttaa kuitenkin mielenkiintoisella tavalla löytämään nykyburleskista uutta ja sijoittamaan sen yhteiskunnalliseen kontekstiin. Tässä kappaleessa etenen tarkastelemaan väitettä punkin ja burleskin samankaltaisuudesta lähestymällä molempia eräänlaisina vaihtoehtokulttuureina tai esteettisen vastarinnan strateigioina

On määritelty, että vastakulttuureissa pyritään yleensä toteuttamaan arvoja tietyn liikkeen kainoin, kun taas alakulttuureissa on useimmiten kyseessä johonkin emokulttuuriin kytkeytyvät ryhmät, elämänmuodot ja tyylit. Vastakulttuurit ovat tulosta yrityksistä ratkaista emokulttuurin ristiriitoja kehittämällä kriittisiä vaihtoehtoja, käytäntöjä ja miljöitä. Ne ovat artikuloitua kapinaa jotain yhteiskunnallista instituutiota vastaan. Punkin identiteetti on perinteisesti saanut voimansa vastakulttuurin myötä syntyneistä ja voimakkaista "me vs. muut" -asenteesta, jossa tietyt arvot ovat yhteisiä kyseiselle ryhmälle, mutta usein miltei vastakohtaisia niin sanotun valtavirran ilmiöille.[163]

Alakulttuuriksi puolestaan voidaan käsittää sellainen kulttuurinen ryhmä, joka rakentuu valtakulttuurista irrallaan siitä osia lainaten. Alakulttuurien voidaan nähdä tuovan, varastavan, siirtävän, lainaavan merkkejä muiden sosiaalisten ryhmittymien tyyleistä, historiasta, kulttuuriteollisuuden tarjonnasta ja tuovan ne omiin yhteyksiinsä. Kulttuurien varastojen sisältämien objektien uudelleenkoodaus näyttäytyy aktiivisena ja luovana toimintana. Sen synnylle olennaisena nähdään yhteisössä syntyvä kollektiivinen tietoisuus, yhteinen tulkinta eri ilmiöistä. Alakulttuurilla on myös usein arvojen seurauksena syntyneitä, vallitsevien olosuhteiden muutokseen tähtääviä päämääriä, joihin pyritään kollektiivisella toiminnalla. Alakulttuuriset liikkeet saavat osakseen huomiota yhteiskunnallisen järjestyksen vertauskuvallisella häpäisyllä, kannustaen arvostelemaan ja toimimaan alakulttuuristen merkitysten periaatteiden mukaisesti.[164]

1970-luvulla urbaanissa Suomessa hallitsevia alakulttuureita olivat niinsanotut diinarit (eräänlainen 50-luvun tedi-kulttuurin muoto) ja punkkarit. Molemmat on

[163] Koponen, 7; 22.
[164] Koponen , 2008, 7; 13-22.

nähty kahtena erilaisena tapana ratkaista imaginaarisesti synkkien tulevaisuuden visioiden edessä kamppailu; tedit puolustivat maagisesti nuoruuden tulevaisuusoptimismia ja punkkarit taas puolestaan edustivat tulevaisuuspessimismiä.[165] Mielenkiintoista on ajatella nyky-burleskin vastaavan 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen post-modernissa, globaalissa, taloudellisen taantuman Suomessa osaltaan samankaltaisiin tunteisiin. Burleskin voisikin nähdä nuo aiemmat, jopa vihamielisesti toisiinsa suhtautuneet diinari- ja punk-kulttuurit yhdistävänä risteyskohtana, jossa nostalginen kadonneen optimismin etsintä sekä kyllästymisestä ja negatiivisista näkymistä kumpuava uutta luova kapinallisuus ja performatiivisuus yhdistyvät.

Alakulttuureille ominaisen arjessa esiintyvän ulkopuolisuuden korostamisen, faniuden ja tyylillisen itseilmaisun sijaan burleskin käsite laajenee vaikeammin määriteltäväksi, sillä varsinaiseksi alakulttuuriksi se on vielä kovin epämääräinen ja tilannesidonnainen. Burleskin, kuten punkin, voidaan katsoa olevan sisäiseltä olemukseltaan diffuusi-ilmiö, jolla ei ole sosiaaliselle liikkeelle ominaista yhtenäistä todellisuuskäsitystä ja arvostruktuuria. Punkliike teki paitsi vastarintaa käsitteellistämiselle ja luokittelulle, se oli samalla kaikessa ristiriitaisuudessaan moniselitteinen määriteltävä. Punk saattoi kerätä itseensä miltei mitä tahansa yhteiskunnassa esiintyviä piirteitä ja ilmiöitä – kuten myös burleski.[166]

Enemmän kuin omana alakulttuurinaan burleskin yhteisö vaikuttaisi tarjoavan eräänlaisen sulatusuunin ja sateenvarjon muille nykypäivän alakulttuurikirjon edustajille. Ihmiset ilmiön laitamilta, yleisössä tai lavalla, tuovat uusia ilmentymiä ja tyylillisiä piirteitä burleskiin mukanaan. Tämä liittyy oleellisesti ilmiön ominaispiirteisiin Suomessa vahvasti lukeutuvaan yleisön rooliin, joka pukeutumisellaan ja panostamisellaan laajentaa yhteisön tyyliä. Eri alakulttuurisia tyylejä tai yhteisöjä burleskitapahtumissa edustavat esimerkiksi gothic lolitat, psychobillyt, steam punk -harrastajat, taikka vintagesta, dragistä tai fetisismistä intoutuneet. Jackie Wilson on kuvaillut: "[B]urlesque is a form that 'expands' with every new body and with every new interpretetion and aesthetic."[167]

Eri alakulttuurien kirjon burleskiyhteisössä näkisin kuvastavan sen roolia vastakulttuurina nimenomaan *vaihtoehtokulttuurisena* ilmiönä. Niin punk kuin

[165] Koponen, 2008, 24.
[166] Söderholm, tutkielmassa Koponen, 3.
[167] Wilson, 2008, 182.

burleskikin edustavat pohjimmiltaan vaihtoehtoa vallitsevalle, ylhäältä annetulle, yleisesti hyväksytylle konventiolle ja tavoille. Näinollen ne ovat kapinaa. Molemmat huutavat, punk ääneen ja burleski asettamalla röyhkeän värikkäästi näytille sen, mitä jotkut eivät tahdo nähdä. Tietynlaista vapauttavaa, ylpeää röyhkeyttä kuvastaa Aiju Salmisen ilahtunut kommentti:

> Kun me oltiin esiintymässä jossain ammattikorkeakoulun opiskelijabileissä (…) niin siellä oli jotkut nuoret pojat (…) ihmetelly silmät auki, ja sit joku oli sanonu et "noit ei kiinnosta vittujakaan mitä niistä ajatellaan". Ja se oli mun mielestä semmonen positiivinen, yllättävä kommentti yllättävässä paikassa.

Kun burleskin päällimmäisenä kapinoinnin kohteina hahmottuvat useimmiten vallitsevat naisihanteet ja naiseuden esittämisen tavat, nousi haastatteluissa esiin myös toisenlainen kapinallisuus:

> Monet on puhunu sitä, että niille burleskissa tärkeetä on ollu tää ulkonäköherätys, että kun kaikennäköiset ihmiset voi tehdä burleskia. Mulla se ei oikeestaan liittyny siihen. Itelläni ei ollu niinkään ulkonäkökriisiä, mutta *aikuistumiskriisi.* Et kun sehän on vähän tyhmää hommaa toi burleski. *Naurua* Aikuiset ihmiset menee jonnekin ja ilman mitään taloudellista korvausta ja sosiaalisia konventioita vastustaen riisutaan ja hölmöillään ja esiinnytään tai pukeudutaan hupsusti ja tälleen. Niin eli ehkä se oli mulle enemmän jotenkin semmonen aikuisuuden vastainen kulttuuri-ilmiö ja siihen liittyvä kaikki se hauskuus. (…) Se on kuitenkin jonkinnäköistä kapinaa semmoseen kiltti-tyttö-kulttuuriin. Että koska periaatteessa kun ajatellaan (…) et kunnon naisen pitäis jotenkin varjella tätä ruumistaan ja et sitä ei sais nyt tieten tahtoen kenellekään paljastaa. Niin sit siin on just kapinapuolta, että tehdään jotain sellaista joka ei oo sopivaa. (Aiju Salminen)

Vastakkaiseen suuntaan, mutta saman asia puolesta myös Petra Innanen ottaa esille aikuistumisen ja vanhuuden kysymyksen suhteessa erityisesti seksuaalisuuteen tai oletettuun aseksuaalisuuteen:

> Mä arvostan sitä koko burleskin perinnettä ihan mielettömästi, se on mulle tosi sydäntä lähellä, noi legendat jotka yhä vaan esiintyy, 80-90 -vuotiaat naiset. Se on mun mielestä jotain niin käsittämättömän hienoa ja tarpeellista! Jotenkin kun ajattelee miten ihmistä käsitellään, kun se vanhenee vaikka. Se että sillä ei oo enää oikeastaan persoonaa eikä sukupuolta, se on vaan niinkun vanhus jollain tavalla, mut et eihän se ihminen siellä sisällä muutu miksikään.

Innanen käytti myös haastattelussa itseään esimerkkinä 40-50 -vuotiaasta, entisestä punkkarista, joka burleskin myötä on löytänyt kaipaamaansa ilmaisun ja olemassaolon muodon yhteiskunnassa, jossa samankaltaista ”ulkopuolisuutta” edustanut henkilö olisi vuosikymmeniä sitten suljettu mielisairaalaan tai vankilaan.

Antiikin Kreikan näytelmäkirjailijaa Aristofanesta on usein kuvailtu draamallisen burleskin isäksi. Hän tarttui yhteiskunnan ajankohtaisiin aiheisiin ja muunsi ne naurettaviksi komedioiksi, joissa oli mukana myös burleskin poliittinen aspekti: Näytelmässä ”Lysistrata” vaimot kieltäytyvät seksistä miestensä kanssa, ennen kuin he lopettaisivat sotimisen. Näytelmän voi nähdä kuvauksena niin naisen seksuaalisesta voimasta, mutta myös pasifistisena kannanottona sodalle.[168] Karnevalismista lähtöisin olevan vastakulttuurisen naurun jälkeläisenä ja nykyaikaisena vaihtoehtokulttuurin muotona burleskiesityksissä teemat kuten uskonto, isänmaa tai heteronormatiivisuus ovat usein kapinan, irvailun, liioittelun, parodian tai naurun materiaa. John D. Jumpin ajatuksia mukaillen ne ovat nimenomaan teemoja jotka kerjäävät tulla burleskoiduiksi. Tabuja rikotaan ja käsitellään provokatiivisestikin, esimerkkinä vaikkapa tankotanssiva Jeesus drag king [169]-hahmo. Burleskiyhteisön ilmapiiri on myös yleisesti suvaitsemattomuuden, rasismin, homofobismin ja seksismin vastainen.

Toisaalta, kuten Tiia Aarnipuu esittää, suuri osa burleskista on nimenomaan viihteellistä ilman sen suurempaa tai poliittisempaa agendaa, ideologista sanomaa tai päämäärää. Useimmiten burleskiesitys onkin taidokas, viihdyttävä ja nautittava viihde-esitys, ja arvokas juuri siksi.[170] Yleväkin aihe, kuten kansallistunne, voidaan burleskissa muokata kauniiksi, suloiseksi, naiselliseksi, viihdyttäväksi numeroksi. Rienaavuuden sijaan esimerkiksi Sugar Kane on tahtonut ”Finlandia”-numerollaan (Ks. Kuva 5) nimenomaan kunnioittaa suomalaisuuttaan ja kotimaataan.[171] Vaikka burleskiesityksissä nykyään musiikin kirjo on laaja, voi Sibeliuksen ”Finlandiaa” pitää jokseenkin rohkeana ja poikkeavana valintana. Hyvin klassisen, arvokkaan, kullanhohtoisen numeron lopuksi Kane paljastaa asunsa alta sinivalkoisen korsetin ja siniristein koristellut tasselit. Vaikka jollekulle esitys voisi näyttäytyä hyvinkin provokatiivisena, jopa loukkaavana, Muuroselle itselleen ja oletetulle yleisölle

[168] Baldwin, 2004, 62; Von Teese, 2006, 3-4.
[169] Drag-termi naiselle miesroolissa.
[170] Aarnipuu, artikkelissa Kaarela, 2010, 46.
[171] Maria!, 2009.

kyseessä on nimenomaan hänen esiintyjäjuhlavuotensa ja suomalaisuutensa kunniaksi luodusta esityksestä, jossa sisällöltään ei ole mitään loukkaavaa tai siihen pyrkivää.

Kysyessäni esitysten potentiaalisesta poliittisuudesta tai agendasta, haastatteluista välittyikin aatteellisuuden sijaan yleisesti halu tehdä burleskia monipuolisesti, mielenkiintoisesti ja tyylikkäästi:

> En mä ehkä halua esityksissäni olla mitenkään poliittinen, merkityksessä puoluepoliittinen, mutta ehkä kuitenkin yksi tapa millä mä haluan ilahduttaa yleisöä, on myös se, että siinä voi yleisölläkin aivoissa raksahtaa jotain. (…) Mut sitten se viihdyttäminen on yksi aika tärkee aspekti. Mä en voi väittää, jos on kaks ääripäätä, että haluisin viihdyttää mahdollisimman laajaa yleisöä, että olis jotenkin kaupallisesti hyvin markkinoitava esitys. Mut burleskin tekeminen ei oo mulle myös pelkästään mitään itseni terapiointia muiden ihmisten läsnä ollessa. Se on jotain siltä väliltä (…) Et se yleisö voi yllättyä ja ehkä joku yleisö on joskus jopa närkästynyt (…) mut pääasiassa niin, että siinä esityksessä olis jotain hauskaa ja yleisölle myös miellyttävää. (Petri Myllynen)

> Mä haluun yrittää tehdä kaikenlaista mahdollista. Ja ainakin itse mä haluan, että se juttu olis hauska… että mä voisin kuvitella *(klassisesta burleskista)* et se ois mulle helpompaa olla vaan sellainen viehkeä. Että sit haluaa olla kuitenkin vähän se pelle. (…) Siinä voi lyödä leikiks ja tehdä pellen itestään, mikä muuten on vähän hankalaa mulle ainakin… et mä oon hirveen huono olemaan hassu. (Tiitta Räsänen)

> Me (*Itty Bitty Tease Cabaret*) tykätään tehdä sellasia söpöjä ja kivoja ja nättejä numeroita, mut kuitenkin sillä tavalla että niissä on jotain huumoria ja ehkä vähän jotain semmosta outoutta. Ettei ne oo ihan semmosta perinteistä, kuitenkin et jotain sellasta pientä performanssi/teatteri juttuu siihen on yhdistelty, mut sit ei kuitenkaan ihan mitään kaikista kummallisinta. On hauskaa, että kuiteskin se semmoinen söpöilypointsi on siinä aina mukana. (Aiju Salminen)

> En halua olla vaan se hahahaa-tyyppi, mutta en mä haluu et kaikki numerot olis jotenkin totisia. Se nyt on kuitenkin aika tärkeekin osa burleskia, että siinä on myös se huumori mukana. Aina niin sanotusti hyvällä maulla haluun tehdä kaikki. Ja silleen että siinä on kuitenkin aina se pieni ripaus sitä klassista. (…) Mulle tää ei oo mikään feminismijuttu. Et mä en haluu sillä tätä paukuttaa pöytään. Mutta kyllähän mäkin nyt oon hyvä esimerkki siitä, että tosiaan en ehkä oo se perus mallimittainen, niin et se on varmaan tosi monelle se miks halutaan tulla sit kattomaankin esityksiä. Mutta oon myös kuullu tosi paljon sitä, että ”kauheeta kun nuo läskit tuolla lavalla heiluu.” (Mona Laitinen)

Takaisin marginaaliin

Punkin sukulaisena burleski tuntuu myös noudattelevan tiettyä syklimäisyyttä, kun marginaalinen ala-/vastakulttuurinen kuriositeetti tulee valtavirran, median ja kaupallisuuden syleilemäksi. Molempien ilmiöiden tapauksessa on puhuttu niiden ”kuolemasta”. Punkin kuolemalla viitattiin tilaan, jossa vaarallisesta, nuorison vastakulttuurisesta, epäkorrektista ilmiöstä kehittyi vaaraton, kesytetty muoti-ilmiö. Myös musiikillisesti punkin koettiin menettäneen oleellisimmat elementtinsä. Kun alun perin punk kontrastoi ja korosti eräänlaista vaaran tuntua suhteessa mielestään sofistikoituneeseen ja vaarattomaksi tehtyyn rokkiin, ”kuoleman” myötä eli punkin kadotettua voimallisimman vastakulttuurisen äänensä, syntyi hardcore-punk tuota lippua kantamaan.[172] Hardcore-punkia on mielenkiintoisesti kuvailtu jopa anarkiaa ilmentäväksi *ilveilykulttuuriksi*, jolle ominaista on nurinkurisuus ja näennäisyys.[173]

Burleskin tapauksessa kuolemalla viitataan erityisesti -60-70 -lukujen aikaan, jolloin ilmiö muututtuaan pelkäksi suoraviivaiseksi stripteaseksi siirtyi hämärille herrainklubeille ja strippibaareihin. Kuitenkin myös nykyilmiön, jos korostetaan nimenomaan sen vastakulttuurisia ja kapinallisia puolia, voi nähdä kokeneen punkkia muistuttavan lientymisen, ”pienen kuoleman”, kun marginaalisesta ilmiöstä tulee median ja kaupallisuuden syleilemää. Sykliä mukaillen suosio kasvaa, ilmiö kaupallistuu, taas unohtuu ja palaa jälleen marginaaliin siinä toimijoiden pariin. Muun muassa Petra Innanen ja Jari Koljonen ovat kuvailleet, kuinka kuumasta mediailmiöstä tunnuttaisiin olevan siirtymässä jälleen tilanteeseen, jossa ”tarina jatkuu marginaalissa”[174], aivan kuten punkin voi nähdä voivan hyvin, elävän ja kehittyvän yhteiskunnan ja musiikin marginaalissa. Suvi Aarnion mukaan ”marginaalisuus tuo vapautta, koska siellä viihtyvät monenlaiset ihmiset”.[175]

Kärjistetysti, jos Yhdysvalloissa Christina Aguileran tähdittämän ”Burlesquen” voi nähdä edustavan sitä siloteltua, kaupallista, musiikkivideoista tuttua seksikkyyttä korostavaa puolta ilmiöstä, edustaa vastavirtaa sille ranskalaisen Mathieu Amalricin elokuva ”Tournée” (2010). Tarina kuvaa Ranskaa kiertävää burleskiesiintyjien

[172] Koponen, 2008, 16.
[173] Söderholm, tutkielmassa Koponen, 37.
[174] Koljonen & Innanen, 2010.
[175] Väntänen, 2010.

joukkoa, rooleissa nykyburleskin kärkinimiä Dirty Martinista Julie Atlas Muziin, omina itseinään, omine esityksineen, eräänlaisen road movie -genren hengessä.

Burleskin hardcorena voitaneen pitää Yhdysvaltojen Itä-rannikolla vallalla olevaa, esimerkiksi New Yorkin kokeilevuudestaan kuuluisaa bureskiskeneä. Näissä esityksissä nähdään kaupungin lakien puitteissa täysalastomuuttakin, ja esimerkiksi Coney Islandin esityksissä tavoitellaan entisajan friikkisirkusperinnettä. Näissä esityksissä alastomasta takamuksesta vedetään Amerikan lippuja, rukousnauhoja ja krusifikseja, kehoa valellaan omilla ulosteilla tai muuten inhon, kauhun, ruman ja maun rajoja koetellaan. Yleisöön fyysisesti lähestyminen ja vaikkapa sylkeminen tai muu yksilön rajoja koetteleva tai jopa loukkaava ele edustaa sitä hardcorempaa, hämmentävämpää, kohahduttavampaa, ja performanssia lähentelevämpää burleskia. Näissä esityksissä keho ja sen rajat on asetettu irvailun ja kokeilun kohteeksi, materiaaliksi ja mediumiksi. Kyse on usein myös tabuilla ja moraalikäsityksillä leikittelystä sekä korostetusta poliittisesta epäkorrektiudesta. ”Alastomuus on yksi radikalismin muoto burleskissa. Sen voi katsoa kallistuvan joko strippauksen tai performanssitaiteen puolelle”, Suvi Aarnio kuvailee.[176] Yleensä nyky-burleskissa on sovellettavissa sääntö: ”Mikä vain on esityksessä sallittua, paitsi itsensä ja muiden vahingoittaminen”[177]. Roisimmissa esityksissä etenkin ensiksi mainittu on kuitenkin kyseenalaistettu. Näissä esityksissä liha, ruumis ja sen aukot tuodaan näytille sekä materiaksi provosoivalla ja äärimmäisellä tavalla. Täysalastomuus näyttäytyy kehona alisteisimmillaan ja paljaimmillaan, erotukseksi kiihottavuuteen pyrkivästä stripteasesta.

Tämä performatiivisuus tuo burleskiesiintyjän jälleen lähelle (nais)performanssi- ja kehotaiteen jatkumoa. Muun muassa Carole Schneeman on käyttänyt kehoaan taiteessaan hyvin samankaltaisella tavalla. ”Interior Scroll” (1975) teoksessaan hän alastomana lavalla veti vaginastaan tekstikäärön, jonka hän sitten luki yleisölleen.[178] Taiteessaan hän kyseenalaisti naiskehon rinnastamisen kauppatavaraan ja katsomisen tavan, joka taiteen kaanonin alastonhahmoihin liitettiin. ”I didn’t stand naked in front of three hundred people because I wanted to be fucked.” Samalla tavoin burleski aikoinaan Lydia Thompsonista lähtien kyseenalaisti naisesiintyjyyden automaattisen vertautumisen prostituoituun. [179]

[176] Väntänen, 2010.
[177] Koljonen & Innanen, 2010.
[178] Willson, 2008, 58.
[179] Willson, 2008, 65-66.

Huomioitavaa on myös, että ruumiin rajojen koettelu, ruumiin eritteet, aggressiivisuus ja tapa jolla esiintyjä rikkoo ”neljännen seinän” itsensä ja yleisön välillä ilmenevät lopulta kuitenkin niin punkissa kuin nykyburleskissakin ilmiöiden äärimuodoissaan – ikään kuin marginaalin marginaalissa. Suomessa esimerkiksi New Yorkiin verrattavaa kokeilevaa, fyysistä, rajoja rikkovaa ja myös verbaalisempaa burleskia ei vielä juurikaan tehdä. Eron suomalaisten ja ulkomaisten esitysten välillä huomasi esimerkiksi vuoden 2010 Helsinki Burlesque Festivaaleilla, kun ulkomaisista esiintyjistä Scott The Blue Bunny, korkokenkineen kaksimetrinen mies sinisessä jänisasussa, sylki lavalla pureskelemansa porkkanan yleisönjäsenen kämmenille, Fancy Chance puski takamuksensa päin yleisönedustajan naamaa ja Major Suttle Tease sai apua housujensa riisumiseen.

Tähän liittyy myös yhteisöllisyyden mentaliteetin ja luottamuksen taso, joka esiintyjän ja yleisön välillä vallitsee. Petri Myllynen kuvailee yhtä järjestämistään tapahtumista:

> Esimerkiksi kun Lamey Crackhouse oli juontajana, niin meitä vähän jännitti se, että miten tamperelaisyleisö suhtautuu pelkästään englantia puhuvaan drag-queeniin. Mutta hyvinpä suhtautui. (…) Lameyllä jotkut ne vitsit oli aika rankkoja, niinkun että hän esittää, että hän kaivaa verisen tamponin ja puristaa sen viinilasiin ja juo sitä. (…) Siinähän liikutaan jo sellaisella alueella, mikä yleensä tuomitaan hyvän maun vastaiseksi, mutta sit taas siinä kontekstissa se toimi! Ja totta kai sille yleisölle on turvallista, et ne ymmärtää et tuo esiintyjä ensiksikään ei ole nainen, toiseksi ei voi kaivaa oikeasti veristä tamponia mistään. Hyvänen aika, et yleisönkin pitää ymmärtää se teatterimaisuus siinä ja että siinä kenenkään terveys ei oo oikeasti vaarattuna. (…) Suomalainen burleskiyleisö on siitä ihan mahtavaa että siihen voi luottaa, ja yleisö taas luottaa sitten esiintyjään, et se esiintyjä ei tee mitään joka – tai siis siinä kontekstissa – mitenkään loukkais sitä yleisöä. Jossain toisessa kontekstissa tuollainen gimmick, tuollainen temppu, aivan satavarmasti loukkais sitä yleisöä. Mut jotenkin siinä pitää olla kuitenki aika herkkä, et mikä missäkin tilanteessa on sopivaa. ”

Eräs punkista muistuttava asenteeseen ja alakulttuurisuuteen liittyvä puoli burleskia on sen tee-se-itse/DIY (”do it yourself”) -mentaliteetti. Punkissa perustavanlaatuiseen alkuajatukseen liittyi käsitys siitä, että kuka tahansa voi tehdä sitä; Jokaisella on oikeus ja mahdollisuus perustaa bändi. Musiikilliset lähtökohdat ja toimintaperiaatteet haluttiin omiin käsiin. Tämä mahdollisti itsensä toteuttamisen ilman ammattitaitoa tai musiikin teorian opiskelua. Punk korosti, etteivät esiintyjät

eronneet yleisön edustajista sen enempää uskomustensa, kuin soittotaitonsakaan puolesta. Jokaisella on oikeus ja mahdollisuus olla esiintyvä artisti, ja kaikki mitä tarvittiin, oli välttävä laitteisto sekä halukkuus.[180]

Samankaltainen perusajatus toistuu nykyburleskissa. Etenkin suomalaisen burleskin tapauksessa asetemaan liittyy vahvasti se seikka, että ilmiö luotiin alusta-alken niin sanotusti tyhjästä. Tämä mahdollisti sen muotoutumisen siksi omaehtoiseksi yhteisöksi ja foorumiksi jonka burleski tänään tarjoaa – ja tuo omaehtoisuus on kapinaa. Oikeudesta ja mahdollisuudesta kelle vain nousta lavalle viestii myös burleskissa vallitseva suvaitsevaisuuden ajatus, jota muun muassa Helsinki Burlesque vahvasti julistaa: ”Esiintyjä voi olla ’kuka tahansa’ ikään, kokoon, ihonväriin, sukupuoleen katsomatta.”[181] Vuosien tanssiopintoja, notkeutta tai täydellistä rytmitajua ei tarvita. Suomessakin järjestettävät Newcomer’s Night’it ovatkin esimerkki nimenomaan esiintymistään aloitteleville tarkoitetusta foorumista ja kannustuksesta.

Totta on myös, että osa burleskin vetoavuudesta on juuri sen “amatööriyden” ulottuvuudessa. “Performers today agree that burlesque remains ‘an amateur art form,’ in which ‘[p]art of the allure is that the audience feels, ‘I can do that.’”[182] Esiintyjät usein myös *tekevät-sen-itse* eli ompelevat, rakentavat ja valmistavat omat esiintymisasunsa ja tarpeistonsa. Letkautus strippauksen ja burleskin eroista (”Stripparit saavat palkkaa”. Ks. Kappale 4.3: Strip/tease) merkitsee myös, että burleskiesiintyjän mahdollisesti saama palkka useimmiten kuluu uuden esiintymisasun hankintaan ja materiaaleihin.[183]

Esteettisellä tasolla tietyt punkin ja burleskin tyylilliset piirteet ammentavat samoista ”vaarallisen” tai vaietun kuvista ja niiden kanssa flirttailusta. Aikoinaan sterotyyppinen ja osaksi mediankin tuottama kuva punkkarista kapinoi ja provosoi nimenomaan ulkomuodollaan yleisesti hyväksyttyjä konventioita ja valtakulttuurin ihanteita vastaan, lainaten punk ”univormuunsa” elementtejä kuten bondage-asusteet, hakaneulat ja hakaristit, joita sitten lehtien sivuilla saatettin päivitellä. Myös klassisessa burleskissa Von Teese etunenässä innoitusta on haettu klassisesta fetissi- ja S&M kuvastoista, johon liittyvät muun muassa korsetit, piiskat ja lateksi.

[180] Koponen, 2008, 17-41; 73-74.
[181] www.helsinkiburlesque.com, 2010.
[182] Fargo, 2008, 54-55.
[183] Kantola, 2009.

Inspiraation lähteitä ovat esimerkiksi Betty Pagen 1950-luvulla kohua herättäneet ”damsel in distress”[184] kohtaukset, joihin liittyy esimerkiksi bondagea ja piiskaamista. Nykykatsojalle ne ilmenevät kuitenkin usein hyvin viattomina ja viehättävinä.

Burleskissa sen ”univormun” vakiovarusteesta, korsetista, on tullut rajoittavan kidutusvälineen sijaan osa nautintoa ja hauskuutta.[185] Tuo nautinto ilmenee lopulta yhteisössä vallitsevana tyylinä. Vastaavasti 1990-luvulla popikoni Madonna Jean-Paul Goultierin kartiorintaliiveissä ja korsetissa muunsi tietoisesti käsityksiä eroottisista, piilotetuista alusvaatteista tehden niistä ikonisen, naisen voimautunutta seksuaalisuutta edustavan muoti-ilmiön.[186] Kuten ylhäisestä tehdään alhainen ja takapuolesta yläpuoli, piilotetusta tehdään julkinen ja alusvaatteesta esiintymisasu.

Kehollisuuden ja koristeellisuuden esteettisen vastakulttuurisuuden taso saa konkreettisen ilmentymänsä myös siinä lihaan tatuoidussa koristautumisessa, joka näyttäytyy niin punk- kuin burleskipiireissäkin suhteellisen runsaana. Tekemättä sen pidemmälle meneviä johtopäätöksiä, mielestäni skenejen edustajien mieltymys kehonmuokkaukseen ja koristamiseen voi kuitenkin nähdä viestivän jotakin hahmojen esteettisestä suhteutumisesta, asenteesta ja suhteesta kehoonsa. Tuntuukin kovin sopivalta, että tatuointi leikittelevänä, kokeilevana, voimauttavana, naurettavana, koristavana kuin koettelevanakin kokemuksena istuu nykyburleskiesiintyjän kehoon niin luontevasti.

Tatuointien värikkäässä, pop-kuvastoa kierrättävässä, rönsyilevässä, tummassa, groteskissakin koristeellisuudessa ja tatuoidun ihmisen ruumiillisuudessa on lisäksi jotakin ”burleskia”. Tuo yhteys konkretisoituukin Petra Innasen kuvataiteessa, jossa hänen mukaansa esitystaide muodostaa luonnollisen jatkumon maalaustaiteensa teemojen kanssa.

> Jos maalaus on liikkumaton ja animaatio liikkuu, niin burleskiesitys on kolmiulotteinen. Ne liittyy suoraan. Mä huomaan että mä oon ehkä saanu käsiteltyä jossain burleskiesityksessä sellaisia asioita joita mä en oo saanu maalauksessa käsiteltyä. (…) Ihmiset käsittelee enemmän aiheita populaarikulttuurista omassa kuvataiteessa kuin mitä taidekoulutuksessa ehkä vielä pysytään perässä (…) ja esimerkiksi burleskin ajattelumaailma voi olla sellanen minkä kautta niitä pystyy työstämään. (Petra Innanen)

[184] Klassinen hätää kärsivä naishahmo.
[185] Willson, 2008, 133-136.
[186] Gamble, teoksessa Willson, 2008, 144-145.

Piilotettu ja eksoottinen ovat teemoja, joiden parissa Innanen on työskennellyt pitkään, ja muodonmuutokset, naamioituminen sekä suojavärit ovat Innasta kiehtoneita aiheita niin kuvallisessa ilmaisussa kuin burleskiesityksissä.[187] Kiinnostus värikkääseen, groteskiin, outoon, ”huonoon” ja eroottiseen, b-elokuviin, kabareehen, rock-musiikkiin, ja alakulttuureihin näkyy. Innanen itse sanoo haluavansa, että hänen teoksensa ovat "värikkäitä ja houkuttelevia kuin kirkkaisiin papereihin kääritytt makeiset, mutta sisältä saattaa kuitenkin löytää jonkun hiukan myrkyllisen tai oudon yllätyksen".[188] Tuon groteskin rönsyilevän visuaalisuuden voisi nähdä kuvastavan myös burleskia visuaalisuutta yleisemmin.

Innasen värikkäissä miljöissä ihmiset maastoutuvat tatuointeineen ornamentteihin, kuoseihin, esineisiin ja väreihin. Teokset ovat usein muotokuvamaisia kuvia häntä kiehtovasta alakulttuurista. Monet teoksista, kuten ”Meanwhile, deep in the jungle…” (2006. Ks. Kuva 3) kuvaavat hahmoja kotiympäristöissään, joihin maalauksen tasolla ornamenttimainen, groteski ja rönsyilevä visuaalisuus tatuoitujen iholta levittäytyy. Tunnelma on ylitsepursuavan värikäs, leikkisä, seksikäs mutta viaton. Henkilöt eläinkuoseissaan sekoittuvat ympäröiviin eläinhahmoihin. Raja elollisen ja elottoman, sekä liikkuvan ja liikkumattoman välillä on sekoittunut, ja peilin kautta kuvan maailmat jatkuvat yhä. Kotiin luotua viidakkoa reunustavat verhot lisäävät kuvan kohtausmaisuutta, ja luovat siihen esityksen tai eräänlaisen performatiivisuuden tunnun. Seikka, että kuvassa esiintyvät henkilöt ovat nykyään molemmat burleskiesiintyjiä, tuo ainakin mielikuvan tasolla teoksen yhä lähemmäksi burleskia ilmaisua.

Muodonmuutoksia

Rönsyilevä muodonmuutosten estetiikka näyttäytyy toistuvana teemana ja motiivina burleskissa yleisemmin, jossa muutosvoimaisuus ja metamorfoosit toteutuvat usein vähintään numeron välittämän tarinan tasolla. Sen lisäksi että burleskinumeroiden esittämissä tarinoissa hahmot muuntuvat toisiksi, mielet vapautuvat ja kehot paljastuvat, potentiaalinen muutosvoima jatkuu myös lavan ulkopuolelle esiintyjän arkeen ja yleisöön saakka.

[187] Vakkari, 2008, 2-8.
[188] Kantokorpi, 2010 ; http://www.petrainnanen.com, 2010.

Metamorfoosi

Lili St.Cyr oli 1900-luvun puolivälin burleskitähti, joka oli erityisen tunnettu tarinallisista, laajamittaisista numeroistaan, joiden kantavana voimana usein näyttäytyvät erilaiset muodonmuutokset: Eräässä hänen kuuluisimmista numeroistaan naishahmo riisuuntuu sydänsuruissaan vaatteistaan, heittäytyy epätoivoissaan ikkunasta ja lopuksi hän palaa lavalle kuolemanenkelin hahmossa. Taas versiossaan klassisesta tuhkimotarinasta hän muuntui satujen kaunottareksi taikasauvan avulla, vain kirjaimellisesti menettääkseen taian rauettua vaatteet yltään keskiyön lyödessä. [189]

Bahtinkin liitti karnevalistiseen nurinkuriseen logiikkaan sen ruumiillisen, hillittömän, nautiskelevan ja juopuneen tason, sekä puhui groteskin koomisista kuvista jatkuvan muodonmuutoksen tilana. Naamioissa ruumiillistuu hänen mielestään elämän leikkiulottuvuus. Se liittyy siirtymiin ja metamorfooseihin, sekä kieltää iloisesti samuuden ja "tylsän itsensä kanssa yksiin käymisen". Nykyajan tavallisen elämän oloissa naamio luo aina jonkin erityisen ilmapiirin.[190] Liike ja muodonmuutokset hahmossa liittyvät vahvasti myös nykyburleskin esitysten rakenteeseen ja draamaan. Toistuvana teemana esityksissä ovat erilaiset unimaailmat, humalatilat, laajenneet tajunnat, ja toisaalta persoonaan muutokseen liittyvä vapautuminen, ilo ja heittäytyminen.

Esimerkkejä suomalaisten esiintyjien muodonmuutoksista löytyy paljon, joka kertoo motiivin perustavanlaatuisesta asemasta formaatissa. Innasta kiehtonut Punahilkka-tarina muuntuu hänen videotaiteessaan ja burleskiesityksessään muodonmuutoskauhutarinaksi, jossa tyttöhahmosta itsestään syntyy susi. Sally Vanillan merihenkisessä numerossa taikka Pepper Sparklesin Absinth-keiju -esityksessä ujouteen nautittu rohkaisuryyppy saa aikaiseksi vapautumisen ja ilomielisen vaatteista riisuutumisen. Sandy Junglen tylsistynyt Kissanainen puolestaan villiintyy kissanmintusta. Toisessa Vanillan numerossa naisfakiiri onnistuu spiraalihyrrän avulla vahingossa hypnotisoimaan itsensä, joka vaatteista löytyvän kumikäärmeen lisäksi toimii motiivina vaatteista riisuutumiselle. Lucy Goodnesin jäätelömyyjätär, ahmittuaan liikaa jäätelöä, kylmettää päänsä ja kirjaimellisesti tärisee vaatteet yltään paljastaakseen lopuksi lumihiutaleen malliset

[189] Shteir, 2004, 256-260.
[190] Bahtin, 2002, 38.

pastiet. Kiki Hawaiin unissakävely muuntuu unen logiikalla eteneväksi tanssiksi, Cherrie A'Dorablen siivoojattaresta kuoriutuu kyllästymisen myötä glamourikas diiva, Loulou D'Vilin Lumikuningatar sulaa tulenpunaiseksi vampiksi ja Lafayette Lestrangen kaalimadosta kuoriutuu kaalin ahmimisen myötä perhonen.

Kuvaavan monikerroksisen esimerkin tajunnanlaajenemiseen ja muodonmuutokseen nojaavista nykyesityksistä antoi vuoden 2010 Helsinki Burlesque festivaaleilla esiintynyt Fancy Chance. Numerossa ensimmäinen draamallinen muodonmuutos tapahtuu, kun Liisaa Ihmemaassa muistuttava tyttö poimii maasta sienen ja maistaa sitä. Hahmo jäykistyy, silmät kääntyvät ympäri ja lapsekas musiikki vaihtuu The Beatlesin "Lucy in the sky with diamonds" kappaleeseen, joka melko suoraviivaisesti viittaa huumekokemukseen ja mielenlaajenemiseen, alkuperäiselle Carrollin tarinallekin irvaillen. Hahmo horjuu lavalla tuijottaen käsiään ja kosketellen kasvojaan kuin ne suurenisivat tai muuttaisivat muotoaan. Toinen muutos hahmossa tapahtuu musiikin myötä, tällä kertaa sen muuttuessa hyvin klassiseksi burleskiorkesterikappaleeksi. Hahmo alkaa kouristuksenomaisesti bump'n'grind liikkein reagoimaan sen rytmiin. Tyyli muuttuu jälleen hienostuneemmaksi ja klassisen kiusoittelevaksi. Vaatekappaleet riisuutuvat musiikin myötä, kunnes Chancen kädet osuvat hänen vaaleaan peruukkiinsa. Kolmas muodonmuutoksen taso syntyy kun hahmo kauhistuu päätään ympäröivää vaaleaa peruukkia ja repäisee sen kiljaisten pois, paljastaen esiintyjän omat pitkät, mustat hiukset. Satuhahmosta muuntuu todellinen henkilö. Monitasoisen muodonmuutostarinan ja huonon LSD-tripin kuvauksen lisäksi esitys toimii nykyburleskin hengessä kommenttina yhtenäisiä, keinotekoisia ulkonäkövaatimuksia ja niiden ihannointia vastaan.

Nämä esimerkit kuvastavat mielestäni sitä tarinallisuuden tasoa, joka burleskissa usein on nähtävissä. Kuten tarinankerronnassa yleensä, oli kyseessä tanssiesitys tai näytelmä, draaman kannalta merkittäviä ovat ne motiivit, liikkeellepanijat ja muutoksen aiheuttajat jotka vaikuttavat tarinan kulkuun. Jälleen, koska burleskiesityksiä on yhtä monenlaisia kuin esiintyjiäkin, nämä huomiot koskevat vain osaa esityksistä – suurta osaa, omien havaintojeni pohjalta. Oma mielipiteeni kuitenkin on, että useimmissa onnistuneissa burleskiesityksessä nuo motiivit, tarinallisuus tai kantava idea ovat vahvasti mukana. Tarvitaan alku, draaman kaari ja loppu, jolloin katsoja tempautuu mukaan tarinaan, ilahtuu, liikuttuu tai samastuu hahmoon. Kuten tarinassa olevat kerrokset, burleskissa kerroksellisuus paljastuu konkreettisesti vaatekappale kappaleelta, mutta parhaimmillaan samalla symbolisesti

tuoden esille naiseuden, ihmisen tai hahmon erilaisia kerroksia, tasoja tai rooleja. Tätä kautta hahmottuu jälleen ero mielikuvaan burleskista ”pelkkänä strippauksena”.

Aiemmin puhuin burleskista eräänlaisina *tableau vivre* pin-up kuvina, ja tämä ajatus tulee ilmi juuri tarinallisuuden kautta. Esimerkiksi klassisten Enoch Bollesin, Gil Elvgrenin tai Alberto Vargasin pin-up kuvien (jotka ovat kuin still-otoksia tapahtumaketjusta, jossa tuulenpuuska tai vauhkoontunut lemmikkikoira juuri saa aikaan hameenhelman kohoamisen) tarina ikään kuin täydentyy burleskiesityksessä ja muuttuu kolmiulotteiseksi. Jälleen teko seuraa motiivia ja tulos tapahtumaketjua. Burleskiesityksissä lautasliinan puuttuessa turvaudutaan hameenhelmaan tai muurahaisten hyökätessä asu riuhdotaan yltä.

Itse esitys mediumina tai formaattina tarjoaa omanlaisensa lähestymistavan käsiteltävään aiheeseen tai teemaan. Lainatessaan elementtejä muun muassa musiikista, stripteasesta, teatterista, akrobatiasta ja performanssista, burleski määrittyy kuitenkin lopulta joksikin täysin erilliseksi ilmaisun keinokseen. Tämä mielestäni tekee juuri burleskista ilmaisumuotona niin mielenkiintoisen. Eräät sisällyttävät esityksiinsä piirteitä esimerkiksi balettitanssitaustastaan, eräät laulavat ja eräät nielevät tulta tai työntävät nauloja nenäänsä. Haastateltavat kuvailivat muun muassa teatterin, kuvataiteen ja animaation, roolia suhteessa burleskiin formaattina:

> Mulla ehkä näkyy eniten burleskin tekemisessä se teatteri, mikä on ehkä lähinnä mua. Mua kiinnostaa sellaset juonelliset esitykset, tai burleskin puitteissahan se usein on lainausmerkeissä, että sen juonen ei tarvii olla kovin ihmeellinen. Että siinä on joku sellanen jippo, ja joku sellanen juju. Ja tietysti burleskihan, kun siinä pelataan tavallaan hyvin voimakkaasti sillä visuaalisuudella, niin totta kai sekin näkyy. (Petri Myllynen)

> Kun on tehnyt animaatiota, ja tekee kuvituksia ja kuvitushommia, niin se kuvallinen, mikä tavallaan kuitenkin liittyy tohon hommaan, on aina ollut tärkeätä ja et.. (…) vaikka ne nyt on aika alkeellisia ne tarinat mitä burleskin kautta voi kertoa, niin kyllähän se semmosta dramaturgiaa tarvii. Jossain rytmityksessä ja siinä et miten saa selkeästi selitettyy asioita. (Aiju Salminen)

Eskapistisuus

> It all occurs in an enchanted world: time is transformed to a mythical past or a total present; space, the scene of the fiesta, is turned into a gaily decorated world of its own; and the persons taking part cast off all human or social rank and become, for the moment, living images. And everything takes place as if it were not so, as if it were a dream. [191] (*Octavio Paz)*

Whatever happened to Fay Wray?
That delicate satin draped frame
As it clung to her thigh, how I started to cry
'Cause I wanted to be dressed just the same
(…)
Don't dream it, be it!
God bless Lili St. Cyr![192]

(Rocky Horror Picture Show)

Fay Wray oli kultakauden Hollywoodin ikonisia naishahmoja, jonka edustamaa glamouria ja naisellisuutta Transylvania-planeetalta saapunut transvestiitti-hahmo Frank'n'Further musikaalissa "Rocky Horror Picture Show" *(Rocky Horror Picture Show, USA, 1975)* kaipaa. Kohtauksessa kehotetaan toimimaan tuon haaveen puolesta, ei vain haaveilemaan, ja kuin rukoukseksi mukaan huudetaan burleskitähti Lili St.Cyr'in nimi.

Samankaltaista kaipuuta entisajan glamourin ja naishahmojen pariin tuntuu osoittavan nykyburleskista intoutunut esiintyjä ja katsoja. Nykyburleskin muodonmuutosleikissä on siis jotain hyvin eskapistista, jota Jacki Wilson kuvailee:

> In this sensual world, when we go through the mirror, down the rabbit hole, we catch glimpses of flesh, exquisite costume, fairground attractions, pink candyfloss, and cheeky, anarchic fun… The Technicolour world of Dorothy's sparkling red shoes.[193]

[191] Paz, 1985, 50-52.
[192] Sherman, 1975.
[193] Willson, 2008, 156.

Eskapismi on hetkittäistä pakoa todellisuudesta, arjesta ja ympäröivästä. Aikanaan sodan jälkeisen jälleenrakennusajan Suomessa ja sen jälkeisessä kylmän sodan poliittisessa ilmapiirissä Punaisen Myllyn revyy pyrki vastaamaan viihteen keinoin suomalaisten tulevaisuuden uskon, ulkonaisen loiston, unelmoinnin ja myös puheenvapauden kaipuuseen. ”Revyissä ei yritetty ymmärtää maailmaa vaan kaipaavaa, surevaa ja iloitsevaa kanssaihmistä”.[194] Naurun, viihteen ja visuaalisuuden kautta syntyi tila, jossa ympäröivän maailman huolet unohtuivat hetkeksi. Inspiraatiota esityksille haettiin esimerkiksi elokuvien pohjalta. Vuoden 1946 revyistä kirjoitettiin: ”[N]e takaavat väsyneille kansalaisille silmiä viihdyttävän, piristävän ja helposti nautittavan illan.” Revyyn tekijät kokivat funktiokseen nimenomaan tuoda hymy katsojan kasvoille, lieventää sodan jättänyttä ahdistusta sekä tuoda romantiikkaa, naurua, glamouria ja show-elementtejä muuten säännösteltyyn arkeen. Niin lavastuksessa ja puvustuksessa pyrittiin loistokkuuteen ja näyttävään esillepanoon, kun suomalaiselle lavalle pyrittiin tuomaan ripaus ”Hollyhollyhollyhollyhollywoodia”. [195]

Myös aikoinaan Yhdysvalloissa Vaudevillen alullepanija Florenz Ziegfeldin ajatus oli korostaa esityksissään nimenomaan Pariisin revyiden glamouria ja eskapistista puolta. Ziegfeld tunnettiinkin näyttävistä lavasteistaan, fantastisista puvustuksistaan ja kauniista naisistaan. Omien sanojensa mukaan hän glorifioi amerikkalaisen naisen ja piti itseään naiskauneuden *connoisseurina*. Siinä missä hän nimesi tanssityttönsä esikuviensa mukaan follies'eiksi, viitattiin ajan burleskitanssijattariin ”köyhän miehen follies'eina”.[196] Kuitenkin nykyään tilanne on jokseenkin päinvastoin nykyburleskin tanssijattarien ja esitysten edustaessa juurikin klassista naisellisuutta, glamouria, juhlallista yleellisyyttä ja eskapistisuutta. Burleski tuntuu siis perineen tuon naiseuden glorifioijan roolin. The World Famous *BOB*' tiivistää: ”Burlesque is glamour.[197]”

Pari vuotta sitten Helsinki Burlesque Festivaalia mainostettiin sanoin: ”Haastamme pimeyden, viileän asenteen ja skandinaavisen tyyneyden. Turha hankkia kirkasvalolamppua, laita mieluummin naamaan glitteriä.” Festivaali sijoittuu aina kevät-talvelle, ja järjestäjien mukaan kaamos ja talven pisimmältä tuntuvin vaihe

[194] Pennanen, 2008, kansi.
[195] Pennanen, 2008, 74; 111.
[196] Berry, 2000, 60; Von Teese, 2006, 38.
[197] Baldwin, 2008, 30.

ovatkin juuri sopiva ajankohta kyseisenlaiselle juhlalle.[198] Siitä, että tapahtumat ovat usein loppuunmyytyjä, voitaisiin päätellä, että tuolle kaikelle on myös tarve ja kysyntä.

Yhteiskunnassa, jossa ketjuravintolat, viihdeohjelmin tehtaillut laulajat ja mainonnan sanelemat ihanteet määrittävät makumme, kaipaamme kenties sittenkin makua, hajua, väriä. ”Perhaps we yearn for some colour, some veriety. We yearn to have our senses re-awekened and re-invigorated (…) we want to have a ’glam’ put on us.”[199] Peilaten aikoihin, jolloin burleski, tivolit ja sirkukset nauttivat suurta suosiota (1860- ja 1920-luvuilla), nykyään burleskishow tuntuisi tarjoavan jälleen pakoväylän harmaudesta. Ja kun sota-aikaan Ginger Rogers ja Fred Astaire tanssivat ihmisille unelmia elokuvien kautta, tarjoaa nykyburleski tyylillään ja kimalteellaan jälleen omanlaisensa annoksen ”hollyhollyhollyhollyhollywoodia” niin esiintyjälle kuin yleisöllekin. Immodesty Blaizen sanoin: ”[O]ur show is a place of absolut escapism, a velvety, decadent cocoon from reality…a chance to dress up and show again.”[200] Myös Dita Von Teese, lainaten ranskalaista näyttelijätärtä Mistinguettia, toteaa: ”We sell (the audience) a trip to nowhere, canvas landscapes, moonbeams made out of gelatin.”[201]

Väittäisin, että meihin iskostetun ”Rumat ne vaatteilla koreilee” -sanonnan sijaan burleskin tarjoamassa juhlamielessä on jotakin kovin tervetullutta. Muistettava on kuitenkin myös: ”Burleski ei ole vain naisten sokerileikkiä, siellä voit olla muita asioita”, kuten Petra Innanen ilmaisee.[202] Bahtinin ajatuksia mukaillen nykyburleskia voisikin tarkastella eräänlaisena uudenlaisena kruununriistona tai takaisinkaappauksena, joka tuo esiin sen jopa poliittisen potentiaalin.

[198] Yli- Lassila, 2009.
[199] Willson, 2008, 155.
[200] Immodesty Blaize teoksessa Baldwin, 2004, 156.
[201] Von Teese, 2006, 10.
[202] Huhtala, 2009.

4.3 Naiseuden kaappauksia, sukupuolen murroksia

[H]ijackin femininity [203]

Mikä sitten on vaikutin naisellisuuden ja eskapistisen glamourin kaipaamisen taustalla? Jacki Willson kuvaa tilannetta, jossa nykypäivän nuori, koulutettu nainen ei löydä tarttumapintaa periteisistä feministisistä käsityksistä. Sen sijaan, että hän vastustaisi tai kokisi alentavana miehisen katseen ja tuijotuksen, jolle hänen on ilmaistu alistuneen, hän nauttii tuosta katseen kohteena olemisesta.[204] Hän haluaa tulla nähdyksi seksikkäänä objektina ja samanaikaisesti voimautuneena subjektina. Burleskin suosio näyttäisi liittyvän juuri tuohon välitilaan. Tässä kappaleessa tarkastelen burleskin puolia, jotka suhteessa sen naiseutta, sukupuolta, seksuaalisuutta ja näiden rajoja rikkovaan olemukseen ovat sen kyseenalaistettavuuden ja kuohuttavuuden keskiössä. Tähän liittyy suurin osin burleskin suhde sen sisarpuoleen stripteaseen – suhde, joka määrittää ilmiötä pitkälle sen menneisyyteen ja nykyisyyteen. Muita tämän kappaleen merkittäviä teemoja ovat naisen ja miehen representaatiot, sekä näitä pakkoja sekoittavat strategiat, kuten drag ja camp.

Riisumisen historiaa

Vaikka eroottinen tanssi ja vaatteiden vähentäminen sen lomassa lieneekin vuosituhansia vanha viihteenmuoto, stripteasen – lähempänä sellaista jollaisena se nykyään ymmärretään – voi katsoa syntyneen ensimmäisen ”nykyaikaisen” striptease-tanssijan myötä 1890-luvulla Moulin Rougessa.[205] Viattoman lähtölaukauksen voi nähdä tapahtuneen jo 1832 ”La Sylphide” baletin puvustuksessa, jossa asun tarkoituksena oli alun perin tehdä jalkatekniikka ja kärkitossutyöskentely näkyvämmäksi. Samalla se siis paljasti jalat ja lantion, ja vaikkakin verhottuna ihonväriseen vartalosukkahousuun, piruetissa ”säädyttömiin” korkeuksiin nousevat helmat aiheuttivat pahennusta monissa ajan ”kunniallisissa” katsojissa. Kontrasti syntyi suhteessa esitanssijatar Marie Taglionin olemukseen, joka vaikutti merkittävästi totutun, hennon, eteerisen ballerinahahmon syntyyn.[206] Eteeriset, nymfimäiset, palvotut, idealisoidut ballerinat olivat ristiriitaisesti maineeltaan

[203] Willson, 2008, 178.
[204] Wilson, 2008, 3.
[205] Pennanen, 2008, 147; Baldwin, 2010, 11.
[206] Garafola, 2001, 210-212.

myöhempien revyytanssijattarien tasolla, ja takahuoneet tarjosivat valikoidulle yleisölle kohtauksia riisuutumisen ja pukeutumisen eri vaiheissa.

Taiteilijoista muun muassa Toulouse-Lautrec, Degas ja Manet hakivat inspiraatiota töilleen 1800-luvun Pariisin revyy-konserttisalien ilmapiiristä, erityisesti kurtisaanien parista, joina can-can -tanssijattaret myös toimivat.[207] Geishan tavoin kurtisaani oli kuitenkin lähempänä seuralaista ja erotukseksi prostituoiduista nämä hahmot saattoivat omanarvontunnollaan, karismallaan ja bisnesvaistollaan kohota yhteiskunnan arvoasetelmassa ylös ja seurapiirihahmoiksi asti.[208] Tuon shokeeraavuuden, uhkaavuuden, röyhkeyden ja naisellisuuden on nähty konkretisoituvan Edouard Manet'in "Olympiassa" (1863). Teos makaavasta prostituoidusta, joka haastaen ja omanarvontuntoisena tuijottaa takaisin katsojaan, herätti aikanaan kohun. Katseen kohteena ei ollutkaan passiivinen objekti, vaan seksuaalinen, itsenäinen subjekti, jonka katse sai mieskatsojat tuntemaan voimattomuutta ja pelkoa uudistamalla naisalastonkuvauksen genreä.[209] Tuo katse muistuttaa myös burleskin aikoinaan uhkaavasta naisellisuudesta, äänekkäistä naisista ja takaisin suunnatusta, tietoisesta katseesta.

Työväenluokkaisuus yhdistettynä vahvaan seksuaalisen löyhyyden mielikuvaan leimasi naistanssijoita pitkälle 1900-luvulle saakka. Tuolloin vuosisadan vaihteessa elettiin yhteiskunnassa, jossa vain prostituoidut saattoivat vilauttaa nilkkaansa julkisesti. Seksin tai seksuaalisuuden esiintuominen oli äärimmäisen paheksuttua – ainakin julkisesti. Naisen kunniallisuus verhottiin krinoliineihin, kangaskerroksiin ja kurottiin korsetteihin – tyyli, jota on kuvailtu toisaalta äärimmäisen rajoittavana, toisaalta äärimmäisen eroottisena. Juuri korsetin voi toisaalta nähdä symbolisoivan koko Viktoriaanisen ajan muodin ja miehisen hallinnan tyranniaa. Toisaalta myös naiset itse olivat ylpeitä saavuttamista ampiaisvyötäröistään, ja korsetittomuus nähtiin henkisen köyhyyden ja löyhän moraalin merkkinä.[210]

Koko suhtautumista seksuaalisuuteen ja pukeutumiseen tuntui leimaavan eräänlainen kaksinaismoralismi ja ristiriitaisuus, kuten juuri päästä varpaisiin verhotun naishahmon krinoliinin alta pilkahtava äärimmäisen kiihottava nilkka. Tämän vuoksi koko jalan, koristeltujen pikkuhousujen ja sukkanauhojen paljastuminen esimerkiksi

[207] Shteir, 2004, 11-14.
[208] Willson, 2008, 106-107.
[209] Willson, 2008, 66-67.
[210] Price, 1998, 3-7.

can-can tanssissa oli korostetun eroottinen teko ja yhteiskunnan normeja ravisteleva. Shokeereevaa oli myös tanssijattarien tapa liikkua ja potkia liioitellusti ja hurjasti.[211] Aiemmin käsittelin La Goulue'n pyllistystä ilomielisenä ja ravistelevana karnevalismin perillisenä. Kuitenkin suhteessa nykypäivään sana striptease ja sen herättämät mielikuvat ovat piintyneet synkkinä ja likaisinakin ihmisten mieliin. Sisarussuhteensa kautta riisumisen historiaan ja stripteasen kehitykseen, burleski istuu vähintään toinen jalka samassa veneessä. Pohjimmainen ongelma burleskin suhteen ei piilekään varsinaisessa sanassa, vaan juuri sen herättämissä mielleyhtymissä ja historian nostattamiin moraaliin pohjaavissa mielipiteissä (Jo 1930-luvulla burleskin nähtiin stripteasen myötä muuntuneen puhtaaksi pornografiaksi [212]). Eronteko strippaukseen näyttäytyikin painokkaasti etenkin ilmiön alkuaskelilla eräänlaisena puolustuskeinona burleskille kaikkia siitä kumpuavia negatiivisia mielleyhtymiä vastaan. Strippauksen stigmasta haluttiin eroon.

Strip/Tease

Yritykset hahmottaa hämmennystä herättänyttä ilmiötä tuntuvat Suomessakin usein kulminoituvan kysymykseen "Miten burleski eroaa stripteasesta?". Kysymys on niin perustavanlaatuinen, että se tuntuu olevan usein ensimmäinen ja oleellisin ihmisten mielissä syntyvä tapa yrittää hahmottaa burleskia. Burleski ikään kuin määrittyy noiden yhtäläisyyksien ja erojen kautta. Käytännössä ero on hiuksenhieno – olematonkin – ja toisaalta painokkaan merkityksekäs. Sinä elinaikanaan, noin vuodesta 2008 eteenpäin, jonka burleski on Suomessa elänyt, kehitys on ollut mielenkiintoinen: Kun aluksi pyrittiin luomaan selkeä ero näiden kahden ilmiön välille, jopa kieltämällä minkäänlainen sukulaisuus, nykyään vastaus lähentelee jo vitsiä ("Eipä juuri mitään eroa" tai "No, stripparit saavat palkkaa"). Itse asiassa vitsaileva vastaus kysymykseen kuvastaa hyvin sitä kieli-poskessa asennetta, jolla eroa formaattien välille ei väkisin haluta luoda, mutta joka tekee tuon eron ikään kuin vastaajan puolesta.

Toiset viittaavatkin tekemäänsä burleskiin nimenomaan klassisena stripteasena vastustaen kaksinaismoralistista tapaa yrittää määrittää burleski täysin stripteasesta irrallisena. Muun muassa Dita Von Teese, jonka oma esiintyjätausta on stripteasessa

[211] Price, 1998, 3-7.
[212] Shteir, 2004, 197.

ja fetissi-piireissä, korostaa, ettei strippauksella ja burleskilla varsinaisesti ole paljonkaan eroa. Burleskissa riisuudutaan ja se on fakta. Hän ilmoittaa: ”If it was a term that was good enough for Gypsy, and it’s good enough for me!”[213]

Omakohtaisen kokemuksen striptease- sekä burleskilavoilla esiintymisestä antaa Sini Muuronen, joka aloitti uransa striptease-esiintyjänä, mutta ihastui myöhemmin burleskiin. Hän tiivistää eron muun muassa yleisörakenteeseen, joka strippibaareissa painottuu miehiin kun taas burleskiyleisöstä suurin osa on naisia. Strippibaarin tunnelmaa hän kuvailee levottomammaksi ja mölyäväksi, burleskiklubilla yleisö taas ”istuu hienoissa vaatteissa ja syö samalla pihviä.”[214] Tapahtumaan liittyy oleellisena myös sen interaktiivisuus.

> Perinteinen striptease on rahantekoa ja usein tanssiminen tapahtuu vain yhdelle ihmiselle kerrallaan. Kyseessä ei ole esitys vaan tanssi maksua vastaan. (…)Tarkoitus on kiihottaa tanssin ostajaa ja tyydyttää hänen halu nähdä alaston tai puolialaston nainen. Burleskissa ei ole kyse kiihottamisesta vaan viihdyttämisestä. Tärkeintä lavalla on se kuinka luo kontaktin yleisöönsä.

Olisi kuitenkin tekopyhää väittää burleskia irralliseksi seksuaalisuuden ja sen ilmaisemisen ulottuvuudesta. Vaikka esityksien tarkoitus ei ole kiihottaa, ilmentävät ne usein eroottisuuden, seksikkyyden tai seksuaalisuuden eri puolia. Muuronen kuvaileekin suhdettaan burleskiin:

> Tärkeintä minulle on nauttia seksuaalisuudestani ja naiseudestani. Olin lapsena todella poikamainen ja olen burleskin avulla oppinut nauttimaan naisena olemisesta. Burleski on myös auttanut minua hyväksymään kehoni "virheet" tai ongelma-alueet. (…) Olen aina ollut hyvin tietoinen seksuaalisuudestani ja yleensäkin naisen kyvystä hallita yleisöään kehollaan.

Sanassa ”burlesque show”, painottuen jälkimmäiseen osaansa, vaikuttaisi myös olevan se merkityssisältö, joka erottaa burleskin stripteasesta – show, viihde, esitys. Siinä missä striptease muun muassa pornon ohella kuuluu osaksi seksiteollisuutta (”sex industry”), lukeutuu burleski niin varhaisessa kuin nykymuodossaan enemmänkin osaksi viihteen kenttää (”show business”), jota burleskiyhteisöissä

[213] Von Teese, 2006, xvii.
[214] Romppainen, 2010.

pyörittävät enimmäkseen naiset. Jo ”Boobs” Weldon tiivistää eron sanoin: ”[s]tripping is mostly about nudity; burlesque is mostly about the costume”, ”[p]eople who come into a strip joints are usually called customers; people who go to a burlesque show are usually called an audience.”[215] Varsinaista palkkatyötä burleski ei merkitse monellekaan, kun ammattilaisburleskiesiintyjäksi yltää maailmanlaajuisestikin vain harva. Erotukseksi leipätyöstä, jollaisena stripteasea useimmiten voi pitää, varsinkin Suomessa burleski on vielä useimmiten intohimoisen harrastuksen tasolla. Tähän Petra Innanen kuitenkin huomauttaa:

> Vaikka puhutaan paljon burleskiharrastajista, mä näen että se harrastaminen loppuu siinä vaiheessa, kun joku ihminen maksaa pääsymaksun ja tulee kattomaan sua. Silloin siitä tulee jollain tavalla ammattimaista ja silloin on myös vastuussa sille yleisölle. Et se ei voi olla enää sun henkilökohtainen, voimauttava, terapeuttinen hulluttelu, vaan sen pitää olla mahdollisimman laadukas siihen nähden mitä itse pystyy tekemään.

Vaikka tee-se-itse-asenne korostaa, että kuka vain voi nousta lavalle muodosta ja taidosta riippumatta, tavoitteena on useimmille viimeistelty, hyvin harjoiteltu, omaperäinen ja toimiva esitys. Oleelliseksi nousee molemmissa niin tahto kuin asennekin. Kuten missä tahansa esittävässä taiteessa, burleskinumeron koreografian, tarpeiston hallinnan ja liikekielen harjoitteluun saattaa kulua kuukausia.

Täysalastomuus/paljaat rinnat on myös seikka joka useimmiten tarjotaan burleskin ja stripteasen maailmoja erottavana seikkana. Useimmiten burleskiesityksessä päälle jäävät vähintään pastiet/tasselit ja stringit tai alushousut. Mielipiteitä ja tulkintoja rajoista on monia. Kuten Punaisen Myllyn revyytanssijattarien närkästys ”tissilisää” kohtaan, tuntuu peittävyyssääntö nykyäänkin olevan toisinaan vain huvittava kaksinaismoralismin muoto. Toiset luovatkin illuusion tai lähentelevät esityksissään täysalastomuutta. Toisaalta esimerkiksi Suomessa yleinen mielenlaatu tuntuisi olevan, että rajat ovat nimenomaan burleskin genreen kuuluva osa-alue, sekä henkistä turvallisuutta luova puoli.

> Tässä on kuitenkin kyseessä tietty genre, johon mun mielestä ei kuulu olla täysin alasti. Se ei mun mielestä olisi enää kiinnostavaa. Okei teatteriproduktiossa taas mä voisin olla lavalla alasti jos se olis perusteltua, ei siinä mitään. Mutta mä en näkis että se lisäis milään tavalla sen esityksen viihdearvoa. (Petri Myllynen)

[215] Jo Weldon, tutkielmassa Fargo, 2008, 19.

> On kaikkii semmosia henkilökohtasia rajoja, että tietyt osat mun kehosta… esim mä en menis koskaan vaan stringit päällä lavalle, koska mä inhoon mun persettä. *Naurua* (*Toisaalta*) se on jotenkin sillain, et kaikki menee, jos siinä on joku pointti, että miks tehdään. (Tiitta Räsänen)

> (*Tämä henkilö*) koki sen jotenki huonona ja jotenki ahdasmielisenä, et burleskissa pidetään aina osa vaatteista päällä. Ittestä se tuntuu kummalliselle, et miks siihen pitäis lähteä. Että sit on ne eri genret, porno ja strippaus jos sen suuntasta haluu. Mutta et kyse on ihan sama mun mielestä, että jollekin blues-muusikolle mentäis ehdottelemaan että "mikset ottais jotain syntetisaattoria tähän sun settiin mukaan". Et se on niinku se tietty genre. Miks pitäis blues-muusikon tehdä konemusiikkia? (Aiju Salminen)

Petra Innanen esittää myös huomion koskien alastomuuden kulttuuria nimenomaan Suomessa:

> Täällä on kuitenkin saunakulttuuri ja se että jokaisessa kesäteatteriesityksessä aina viuhahdetaan. Et se alastomuus ei oo mitenkään semmonen *juttu*. Ehkä se sit on kulttuurisidonnaista, mutta mä luulen että se ei esimerkiksi olis kiinnostava täällä.

Yleinen vastaus kysymykseen lajien eroista on, että vakka burleskissa vaatteet vähenevät ("strip") on paino voimakkaasti kiusoitteluelementissä ("tease"). Puhutaan kiusoittelun taiteesta. Tämä taas liittyy oleellisesti nimenomaan burleskiin genrenä tai formaattina. Kun puhutaan burleskista tai stripteasesta nimenomaan omana formaattinaan, vertautuen esimerkiksi stand-uppiin tai akrobatiaan, se merkitsee, että lajilla on olemassa tietyt raamit tai periaatteet joilla esitys luodaan. Vaikka burleskiin lukeutuukin esityksiä, joissa mitään ei välttämättä riisuta – tai jopa päinvastoin, siinä puetaan ylle lisää vaatekerroksia [216] – voisi formaatin perustavanlaatuisena muotona pitää juuri riisuutumista, merkityksessä poistaa vaatekappaleita yltä. "Miten" ja erityisesti "miksi", erotukseksi perinteisen stripteasen konventioista, ovat sen jälkeen kysymyksiä joiden ratkaisusta syntyy esityksen tunnelma, draaman kaari, merkityssisältö ja oivaltavuus.

> Vaikka burleskiesitykset menee tavallaan aina tietyn kaavan mukaan, niikun vaikka joku haiku-runo, et on se tietty formaatti, musa soi ja vaatteet vähenee ja sit esitys on ohitse, mutta kun sen formaatin sisällä voi tehdä niin erilaisii asioita mitkä kertoo eri jutuista. (Aiju Salminen)

[216] Esim. Miss Immodesty Blazen "Reverse Strip".

> Burleskin puitteissahan se *(juoni)* usein on niinkuin lainausmerkeissä. Että sen juonen ei tarvii olla kovin ihmeellinen, mut että siinä on joku jippo ja joku juju. (…) Että tavallaan siinähän voidaan luoda niitä mielikuvia mihin vaan ja mistä vaan. Ja *(verbaalisesti)* sitä rajaa voidaan työntää vielä pidemmälle. (Petri Myllynen)

Myllynen kuvailee myös tilannetta, jossa hänet ja parinsa tilattiin esiintymään ikärajattomaan päivätapahtumaan:

> Siinä pitää taas neuvotella et miten se pidetään burleskiesityksenä, mut kuitenkin, että siinä huomioidaan et se olis ikärajaton. (…) Koska tavallaan se burleskin historiallinen konteksti huomioon ottaen, niin vaatekerroksiahan voi olla vaikka kuinka paljon ja sit siinä voidaan sälyttää se "tease" elementti edelleen. (…) Et ei siinä tarvii tähdätä siihen, että näkyis mahdollisimman paljon ihoa, kuitenkaan, vaan että se leikittely mielikuvilla on paljon oleellisempaa.

Kyseessä on kuitenkin poikkeustapaus, sillä, kuten todettu, useimmiten tilaisuudet ovat ikärajallisia, kuten myös strippiklubit. Kommentista siitä huolimatta heijastuu nykyburleskiesityksestä "se oleellinen", eli kiusoitteluun ja leikittelyyn pohjautuva vaatteiden riisuminen tiettyyn rajaan asti.

Iloisia strippareita?

Jacki Willson liittää burleskin ilmiötä käsittelevässä teoksessaan laajemmin feminismiä ja sen kriisejä lähentyväksi. Hän kysyy: "what this potent re-emergence of burlesque reveals about our contemporary post-feminist condition."[217] Mielenkiintoinen ja kuvaava onkin Wilsonin esittämä pohjimmainen ajatusleikki: "Is the contemporary burlesque performer a 'happy stripper'?"[218]

Feminismin ja burleskin ristiriitaiseen suhteeseen vaikuttaa etenkin, että meitä ympäröivässä kulttuurissa feminismi, lesbous ja tosikkous liitetään yhteen yhä uudelleen. Oletuksena on, että ironian ja "vakavan sisällön" sijasta huomion kiinnittäminen pintaan ja tyyliin on pahasti ristiriidassa kriittisen ja valtasuhteita näkyväksi tekevän feministisen asenteen kanssa.[219] 1800-luvun puolivälin

[217] Willson, 2008, 4.
[218] Wilson, 2008, 8.
[219] Hekanaho, 2009, 20.

ensimmäisen polven feministit hyökkäsivät äärimmäisen rajoittavaa, S-siluettia tavoittelevaa, ”oikeanlaista” naisellisuutta tarkoittavaa korsettia vastaan. 1960-luvulla puolestaan rintaliiveistä vapautumisesta (ja polttamisesta) tuli symboli feministiselle vastarinnalle. Tämän feminismin jälkeläisinä burleskin edustama feministisyys tai voimauttavuus on siksi niin käsittämätöntä tai outoa: Miten koristautuminen ja riisuminen voi olla naiselle vapauttavaa?

Esimerkkinään Dita Von Teesen ”täydelliseksi” hiottu hahmo Jackie Wilson kysyy aiheellisesti, kuinka ideaalin stereotyyppinen miehistä fantasiaa vastaava hahmo voi olla samanaikaisesti voimauttava tai kumouksellinen? Von Teese onkin enemmän pastissi kuin parodiaa tai ironiaa.[220] Naiseuden ihanteista (isoista rinnoista kapeaan vyötäröön) ja fetisismin eroottisesta kuvastosta inspiraationsa hakevan Von Teesen voisi hyvinkin nähdä vain vahvistavan naisen alisteista, ulkonäkövaatimuksiin palautuvaa olemusta. Kuitenkaan Von Teesen tai muunkaan burleskiesintyjän erotiikkaa tihkuvissa kuvissaan ei ole esimerkiksi mitään pornografista: niissä ei näy sukupuolielimiä tai miehiä.[221] Itsevarma ja itsetietoinen femme fatale -olemus, menneiden aikakausien tyyli ja glamourelementit, sekä esimerkiksi kurinalainen tiimalasivartalo myös erottavat hänet nykypäivän valtavirran naisihanteesta ja ulkonäkövaatimuksista. Feminististä on olla niin feminiininen kuin mahdollista.[222] Willson esittää:”In the contemporary burlesque revival the retro look, with its hats, long glowes and corsets equally plays on the modern young women’s choise in erotic femininity and self-attentiveness and a female-identified sensual awareness.[223]”

Emily Layne Fargo väittää: ”Burlesque performers may not command much money for their brand of gender performance, but simply by making gender a show, a theatrical spectacle, rather than a natural part of everyday life, they are calling into question established expectations about gender.”[224] Toisaalta eskapististen spektaakkelimaisuuden lisäksi nykyburleskin suosima tyyli muistuttaa nimenomaan siitä menneiden vuosikymmenten jokapäiväisestä, arkisesta, kurinalaisesta naisellisuudesta, jolloin joka-aamuiseen rutiiniin kuului tarkistaa ovatko sukkien saumat suorassa. Burleskissa moniin vetoaakin nimenomaan sen entisaikojen naisellisuutta henkivä, toisenlaisen kehon siluetin tarjoava, uusimmista trendeistä ja pintamuodista vieraantunut, nostalginen tyyli.

[220] Willson, 2008, 108; 179.
[221] Willson, 2008, 124.
[222] Willson, 2008, 144.
[223] Willson, 2008, 178.
[224] Fargo, 2008, 37.

Voimauttavuuden ajatus nousee usein esiin nykyburleski-ilmiöstä puhuttaessa. Tähän liittyy korostettu ajatus siitä, että kuka vain ulkomuodosta, sukupuolesta tai iästä huolimatta voi tuntea olevansa kaunis, näkyvä, seksuaalinen tai tyylikäs. Erityisesti burleski tarjoaa vaihtoehtoisen naisuden ja naisellisen kuvan. Kauneusleikkauksien sijaan burleskissa kehon kanssa tullaan sinuiksi lisäämällä siihen glitteriä ja kietomalla se höyheniin. "In our current, size 0-obsessed society, simply displaying such a body onstage is arguably a radical act.[225]" Sanana voimauttava tuntuu kuitenkin kokeneen jo eräänlaisen inflaation burleskin(kin) keskuudessa. Jari Koljonen myös kritisoi "anteeksipyytävän eheytymisen"[226] ajattelutapaa, jossa lähtökohtaisesti henkilössä olisi jotakin "vikaa" ja burleskin avulla tämä vaillinaisuus sitten paikattaisiin. Toisaalta, vaikka määritelmää kuinka yrittäisi kiertää, piilee tuossa voimautuvuuden tunteessa iso osa burleskin vetoavuudesta. Burleskiesiintyjä Bella Beretta onkin todennut:

> Women in the audience left our show thinking, 'Wow, she can be flippant, she can be rude, she can be really sexy, she can be big – I want to be like that.' I hate the word empowered, but I think that's what they felt. [227]

Siinä missä historiallisten burleskien parodioinnin kohteeksi joutuivat korkeakulttuuriset teokset ja kuuluisuuden hahmot, nykyburleskissa parodian kohteeksi tuntuisivat osuvan erilaiset naiseuden roolit ja stereotypiat, ideaalit ja esitystavat. Kategorioiden rajat häilyvät ja sekoittuvat – hyvä tyttö, paha tyttö, huora, äiti, neitsyt, vapauttava ja alistava, verhottu ja alaston. Tämä osittain tekee burleskista niin vaikeasti hahmotettavan, sillä se vastustaa kaikkia vakiintuneita ja ehdottomia, hierarkkisia dikotomioita.[228] Näitä rooleja, staattisuutta ja kulttuurista soveliaisuutta uhkaavana näyttäytyi jo Lydia Thompsonin ajan burleskiesiintyjä. Sijoittuminen neitsyt-huora -jaossa jonnekin sen ulkopuolelle, burleskiesiintyjä kiusoitellen käyttää hyväksi kumpaakin ääripäätä, aiheuttaen näin hämmennystä. Eteerisen nymfin ja voimakkaan femme fatalen hahmot sekoittuvat klassisin *en pointe* balettiaskelin tanssivan Dita Von Teesen hahmossa ("a ballerina with breasts"[229]) –

[225] Fargo, 2008, 50-51.
[226] Koljonen & Innanen, 2010.
[227] Willson, 2008, 11.
[228] Willson, 2008, 182-183.
[229] Lowthrope, teoksessa Willson, 2008, 114.

puolestaan Dirty Martinin *en pointe* askelissa tuo klassinen nymfimäisyys saa lopullisen burleskit piirteensä.

Katse, huumori ja hymy ovat se väylä, jossa burleskin feministinen kriittisyys ja post-feministinen nautinnollinen pöyhkeily kohtaavat. Wilson puhuu tiedostavasta, ”tietävästä hymystä”. Suora katse, hymy ja silmänvinkkaus yhdessä rikkovat tilan anonyymin etäisyyden pilkaten, kiusoitellen ja haastaen katsojan katseen ja katsomisen konventiot. Se on väline, joka ilmaisee haltuunottoa ja vastarintaa, satiiria ja seksikkyyttä. Itsetietoinen olemus ja konstruoitu glamour edustavat äärimmäisen viekottelevaa elämän iloa – *joie de vivre.*[230] Esityksistään saama nautinto, välittämä huumori ja hymyily erottavat burleskiesiintyjän alisteisen objektin ja ilottoman stripparin mielikuvasta. Intohimo esiintymiseen ja omistautuminen burleskin tekemiseen välittyvät siitä pyyteettömyydestä, jolla esiintyjät useimmiten ilman korvausta burleskia tekevät. Objektiivisesti tarkasteltunakin, niin katsojien kuin esiintyjien keskuudessa, burleskitapahtumissa hymyillään paljon. Näin tarkastellen ja omiin kokemuksiini pohjaten, vastaisin kysymykseen siis: Kyllä, burleskiesiintyjä on iloinen strippari.

Drag ja camp

Viitaten burleskiin uutena punk rockina Dirty Martini jatkaa määritelmäänsä burleskista sanoin:

> Burlesque is akin to drag and I believe that drag defies gender. Some people are crazy about building airplanes and some people need to dress up and wear feathers. Isn't it a beautiful thing![231]

Eräs tavoista määritellä nyky-burleskia, on sen kuvailu ”naisilta naisille drag’ina”. Sen lisäksi, että termi pitää sisällään merkin nykyburleskin naisvaltaisuudesta – eli seikan, että enimmäkseen naisesiintyjät esiintyvät burleskissa enimmäkseen naisyleisölle – se rinnastaa ilmiön myös eräänlaiseksi drag kulttuurin sukulaiseksi. Martinin lisäksi burleskiesiintyjä Kitten on the Keys on kertonut esikuvinaan aina olleen drag kuningattaria ja transvestiitteja, koska ”he ovat burleskiesiintyjiä pähkinänkuoressa.[232]”. Kuten drag-kulttuurissa henkilöt, jotka muutoin saattavat

[230] Willson, 2008, 37-38; 118; 179-180.
[231] http://www.helsinkiburlesque.com, 2008.
[232] Willson, 2008, 137.

tuntea ulkopuolisuutta, löytävät ja valitsevat ikään kuin uuden perheen itselleen drag-yhteisöstä, Martini on viitannut burleskiyhteisöönsä ”valittuna perheenä”. Hän mainitsee myös itsekin toimineensa eräänlaisena drag-yhteisöstä tuttuna Drag-Äitinä. [233] Myös World Famous *BOB* on kertonut burleskiuransa alkaneen halusta tehdä nimenomaan dragia. Se seikka, että hän itse oli nainen, vain rohkaisi häntä luomaan tyyliään eteenpäin.[234] Kuten burleskin kapinallisuutta tarkastellessani lähestyin sitä väitteen punkin ja burleskin samankaltaisuudesta kautta, on mielenkiintoista lähteä tarkastelemaan burleskia ja sen visuaalisia, tyylillisiä, asenteellisia ja kumouksellisia ominaisuuksia myös suhteessa dragiin. Draglesque onkin yksi burleskin ala-kategorioista.

Esimerkiksi Dirty Martinin oma hahmo on sekoitus klassista eleganssia mutta myös dragista tuttua liioittelua naiseuden merkeillä. Iban del Campon dokumentissa ”Dirty Martini” (2009) kuvataan pitkälti nimenomaan sitä Martinin arkea ja elämää siivittävää prosessia, jossa henkilöstä nimeltä Linda Marraccini tekoripsien, meikin, kimalteen ja peruukin avulla muuntuu burleskitähti Dirty Martini. Burleskiesiintyjän perusasusteisiin, kuten myös drag-esiintyjän asuun, liittyvätkin oleellisena osana muun muassa näyttävät tekoripset, peruukit, kimalle ja paljetit, höyhenet ja strassit. Näistä elementeistä luodaan campilla tavalla liioitteleva, rönsyilevä, näyttävä ja näkyvä hahmo. Kuten Innanen tiivistää: "Burleski on liioittelun taidetta. Kaikki on suurempaa, kimaltavampaa ja värikkäämpää.”[235] Tietenkään kaikkeen burleskiin eivät kuulu humoristiset ylilyönnit. Etenkin klassisemmassa burleskissa raja, jonka ylitettyä ripsien pituudesta tai kimalteen määrästä tulee camppiä, on häilyvä. Toisinaan hyvinkin klassisen numeron, esimerkiksi juuri Dirty Martinin budoaari-tribuuttinumerossa, ”vakavuuden” tason rikkoo ainoastaan elementti kuten liioittelevuudessaan naurettava peruukki.

Dragia laajemmin voitaisiin puhua campista, jonka yhtenä ilmentymänä drag voidaan nähdä. Myös nykyburleskiin campin käsitteellä on vahva yhteys tyylillisiltä ja asenteellisilta ominaisuuksiltaan. Niin dragissa, campissa kuin burleskissakin sukupuolen (”gender”) ilmentymät ja kysymykset ovat vahvasti läsnä. Nainen ja mies, sukupuolien (”sex”) vallitseva dikotomia sekä maskuliinisen ja feminiinisen käsitykset ovat yleistä campin materiaalia, ja niin campin kuin nykyburleskikin kohdalla voidaan puhua niiden kumouksellisuudesta suhteessa etenkin sukupuolijärjestelmään.

[233] Del Campo, 2009.
[234] Baldwin, 2004, 99.
[235] Romppainen, 2010.

Juha Varto toteaakin: ”gender is a key subject to camp. The socially accepted manifestations of the sexes are a neverending source in camp.”[236] Livia Hekanaho mainitsee uuden burleskin yhtenä tämän päivän estradiviihteen sukupuolen ”venyttämisen” esimerkeistä, oopperan, sketsiviihteen, homo- ja lesbokulttuurin ja drag queen ja -king esitysten rinnalla, kuten aikoinaan travestia kuului välineistöön, jolla näyttämöille tuotettiin korkeakulttuurin parodian ja yhteiskunnallisen satiirin ohella campia niin tietoisesti kuin tahattomastikin. [237]

Yksi merkittävimmistä pyrkimyksistä määritellä campia ja sen olemusta on Susan Sontagin vuonna 1964 ilmestynyt ”Notes On Camp” -teos. Sontagin 1960-luvulla luomia campin määritelmiä on kuitenkin kritisoitu siitä, että niiden tarkoituksena on nähty liittää camp osaksi taidemaailmaa, omaksi tyylisuunnakseen ja osaksi pop-taiteen puolustuspuhetta. Muun muassa Juha Varron mukaan Sontag poisti campista sen parodisuuden ja siten vastavoimaisuuden ja karnevalistisuuden. ”Camp maku” muuntui merkitsemään sofistikoitunutta makua, jolloin ilmiöstä tulisi hyväksytty, suosittu ja rahaa tuottava. Varron mukaan ”todellinen” camp kuitenkin säilyi eri alakulttuurisissa yhteisöissä, esimerkkinä Greenwich Villagen ja Herlemin homo- ja mustien yhteisöt, jotka parodioivat valtakulttuuria. Sontag taas vastusti tätä ajatusta.[238] Myös Anu Koivunen kritisoi Sontagin käsityksiä, sillä se on ”taas yksi esimerkki siitä, että alakulttuuria käytetään hyväksi eliitti- tai valtakulttuurisin tarpeisiin – tässä tapauksessa pop-taiteen legitimoimiseen taidemaailmassa.”[239] Hekanahon mukaan ajatus campista sukupuolipoliittisenakin strategiana korostaa sen kriittisiä ja emansipatorisia mahdollisuuksia, jotka on yleensä unohdettu puhuttaessa Sontagin teesiä mukaillen campista ehdottoman epäpoliittisena estetismin lajina.[240] Campin kumouksellinen potentiaali burleskin tavoin piilee siis vahvasti sen strategisissa ja vastakulttuurisissa piirteissä.

Campin käsittely irrallisena käsitteenä tai sen vertailu ei ole täysin ongelmatonta. On esitetty, että camp nimenomaan homomiesten kulttuurille ominaisena huumorin ja vastarinnan strategiana menettää tehonsa, mikäli se irrotetaan homokulttuurin kontekstista.[241] Moe Meyerin mukaan camp on nimenomaan queer-kulttuurinen vastarinnan muoto: ollakseen campia käytännöllä on oltava tiivis yhteys queer-

[236] Varto, 2008, 158-159.
[237] Hekanaho, 2009, 25-26.
[238] Varto, 2008, 154-156
[239] Koivunen, 2007, 188.
[240] Hekanaho, 2009, 21.
[241] Andy Medhurst, artikkelissa Hekanaho, 2009, 19.

kulttuuriin ja tapoihin, joilla maailmaa rakennetaan ei-heterosta perspektiivistä. Queer-kulttuurin ulkopuolella, heterokulttuurissa, campia voidaan Meyerin mukaan vain mukailla ja lainata.[242] Tämä tiukka tulkinta määrittää campin joksikin, mitä ei enää ole tai voi olla. Jos käsitettä kuitenkin laajennetaan, se voi näyttäytyä tekstin ominaisuutena – tyylinä tai estetiikkana – tai sitten katsomisen ja kokemisen tapana – sensibiliteettinä. [243] Tällöin sen vertautuminen esimerkiksi nykyburleskin kanssa muuntuu mielekkääksi. Harri Kalhan ajatuksia mukaillen, campin suhteesta pelkästään homokulttuurin itseironisiin asenteisiin ja rönsyilevään tyyliin tuntuu kiinnostavalta edetä pohtimaan ilmiötä laajemmalle suhteessa normatiivisiin järjestelmiin – ja sitä vastustaviin ilmiöihin.[244] Tässä campin suhde nykyburleskiin tuntuisikin luontevalta lähestymistavalta.

Yllättäen, Juha Varto on erottanut campin käsitteen nimenomaan ironiasta, sarkasmista – ja *burleskista*. Hän kuitenkin kuvailee sitä hyvin läheisenä parodian kanssa – esittämisen tapana joka muuttaa vakavista asioista campia. Burleskin, brutaalin ja groteskin hän liittää toistuviin ilmenemismuotoihinsa; burleski sekä commedia dell'arte absurdina vitsinä, brutaali väkivallan ilmentymänä ja groteski fyysisenä muotona. Campiin hän sen sijaan liittää monimuotoisuuden ja variaation sekä kategorisointia pakoilevuuden. Camp tekee itsestään naurunalaisen, naurun kohdistuessa kuitenkin loppujenlopuksi johonkin muuhun. Varto on kuitenkin myös viitannut suoraan ylösalaistavaan karnevaaliin campin ilmentymänä.[245] Tämä taas omien käsityksieni mukaan luo yhteyden burleskin ja campin vastakulttuurisen strategisuuden ja potentiaalin välille. Karnevalistisuutta ja kumouksellista potentiaalia henkii taso, jolla molemmat tarjoavat mahdollisuuden luopua sosiaalisesta kontrollista (kuten "hyvä maku") ja antautua raadolliselle ihmisluonnolle.[246]

Campin etymologia juontuu ranskankielen sanaan camper (elehtiä voimakkaasti) ja italiankielen sanaan campeggiare (pistää silmään, loistaa). 1960-luvulla termin sanakirjamääritelmä kuului "käyttäytyä naismaisesti" tai "ilmentää räikeästi homoseksuaalisia ominaisuuksia". 80-luvulla määritelmänä oli "tapojen ja tyylin keinotekoisuus, jota arvostetaan huumorin, kliseemäisyyden ja vulgaariuden

[242] Hekanaho, 2009, 19.
[243] Koivunen, 2007, 187-188.
[244] Kalha, 2009, 14.
[245] Varto, 2008, 153-156.
[246] Kalha, 2009, 9.

vuoksi".[247] Camp esittäytyy tiivistetysti esteettisenä ja kulttuurisena ilmiönä, jossa ironiseen, parodiseen, absurdiin tai outoon valoon saattamalla luodaan normatiivisille hierarkioille vaihtoehtoisia merkityksiä. Campin on sanottu edustavan tietoista huonoa makua ja vastustavan ryppyotsaisia totuuksia. Se on porvarillisen, normaalin ja keskivertoisen kliseiden, kuten perheen, heteroseksuaalisuuden tai kirkon liioittelua tai parodiointia.[248]

Camp, kuten myös nykyburleski, tuntuu pakenevan kaikkea ehdotonta määrittelyä. Se "väistelee käsitteellistä haltuunottoa". Harri Kalha onkin kuvaillut campia ennemmin liikkeessä olevaksi asenteeksi ja ironiseksi arvomaailmaksi. Tuo liike muistuttaa puolestaan Bahtinin käsityksistä groteskista, ambivalentista muodonmuutoksen tilasta. Campin huonolla maulla flirttailevia elementtejä ovat esimerkiksi liioitteleva, teatraalinen, ylinäyttelevä esiintyminen, poseeraus, näyttävyys, (itse)ironisuus, sanaleikit, glamour, melodraama, roolipeli ja naamioleikki. "Camp rakastaa epätäydellisyyttä: säröilevää loistokkuutta, kompuroivaa glamouria."[249] Samankaltaiset piirteet toistuvat lähes poikkeuksetta myös nykyburleskiesityksissä.

Kuten mielestäni burleskissa, myös campissa oleellista on sen aktiivisuuteen ja asenteeseen liittyvä taso. Objektien sijaan huomio on suunnattu siihen tapaan jolla ilmiöihin suhtaudutaan ja jolla se muokataan. Livia Hekanaho puhuu campin kohdalla erityisestä suhteesta. Hän painottaa, ettei camp palaudu kohteen ominaisuuksiin, vaan kyseessä on suhde katsojan ja kohteen välillä. Hänen mukaansa campista on syytä puhua korostaen sen merkitystä juuri strategiana, verraten yleisempään määritelmään sensibiliteettinä tai rakkautena liioitteluun. "On kysymys huumorista aseena, nautinnon välineenä ja tiedon tuottamisen keinona."[250] Erityisesti Hekanahon näkemykset lesbocampista tulevat mielenkiintoisesti lähelle burleskin ulottuvuuksia. Campilla on voimakas strateginen ulottuvuutensa, jonka avulla kulttuureja ja identiteettejä muovaavia valtasuhteita tehdään näkyviksi. Juuri tämä ulottuvuus korostuu erityisesti feministisessä ja lesbocampissa. Sukupuolen ja sen rakentuneisuuden ajatus osoittautuukin yhdeksi campille ja feminismille yhteiseksi teemaksi. Hekanaho tarjoaa feministisen campin käsitteeksi, jolla analysoida ja tehdä näkyviksi vaihtelevia keinoja, joilla erilaiset feministiset katsojat tuottavat

[247] Kalha, 2009, 7.
[248] Varto, 2008, 153-156.
[249] Kalha, 2009, 3-4; 11-13.
[250] Hekanaho, 2009, 18-20.

vastahankaisia tulkintoja näkemistään ja kuluttamistaan kulttuurituotteista – ja tätä strategiaa hän nimittää campiksi.[251]

Campiin, kuten myös nykyburleskiin, liittyy tietty tahattomuuden ja oivaltavuuden ulottuvuus; vaikka ironia olisikin alleviivattua ja näyttävää, se ei ole valmiiksi pureskeltua.[252] Tähän liittäisin etenkin burleskin suhteen esiintyjän ja yleisön välisen keskinäisen kommunikaation ja luottamuksen. Nautinto syntyy oivalluksesta, yhteisöllisestä ja jaetusta toiseuden kokemuksesta ja omaehtoisesta arvomaailmasta. Se imee voimansa toiseudesta: erilaisuudesta, marginaalisuudesta ja alisteisuudesta.[253]

Camp eräänlaisena kielenä tai välineenä yhteisöllisyyden tunteen, ”jaetun toiseuden”, saavuttamiseen liittyy erityisesti juuri sen historiaan sekä rooliin vähemmistö- ja homoyhteisössä. Camp-asenne on yleensä tiedostavaa, jopa vieraannuttavaa, asennetta. Puhutaan myös camp-herkkyydestä/-sensibiliteetistä ja -tuntosarvista. Varron mukaan Camp on lukemisen (näkemisenä) strategiaa. Tyylittelyn kautta lähes kaikki voidaan nähdä campin valossa (Englanniksi ”camp up”). Triviaalista tulee erityistä, erityisestä naurettavaa.[254] Sontagin kuvaama camp-herkkyys pitää sisällään etäisyyden ja samaistumisen dynamiikan tai kahden lukutavan, ironisen ja ihailevan, jännitteen. Campissa naiivius liittyy vakavuuteen – tosin ”[s]itä on ainoastaan sellainen vakava, johon sisältyy sopiva sekoitus liioittelua, mielikuvitusta, intohimoa ja naiiviutta. (…) Ilman intohimoa kyse on pseudo-campista, ja se on vain koristeellista, turvallista”.[255]

Campin tapauksessa, suhteessa massa- ja populaarikulttuuriin, olennaiseksi tuleekin sen läheinen sukulaisuus kitschin kanssa. Yhdstävänä tekijänä yleisesti voidaan pitää niiden suhdetta huonoon makuun ja siitä nauttimiseen. Siinä missä kitsch kuitenkin nautiskelee ja viittaa objektiin, sen pikkusieviin, koristeellisiin, halpamaisiin tai tyylittömiin ominaisuuksiin, camp korostaa normatiivisen makukäsityksen ulkopuolista subjektia ja tämän asennetta. Kitsch on usein lähtökohtaisesti negatiivinen termi, camp puolestaan positiivisemmin latautunut, intoa ja intohimoista harrastusta konnotoiva termi. Objektien tasolla kitsch näyttäytyy pienenä, suloisena ja koristeellisena, kun taas camp korostaa suurieleisyyttä ja

[251] Hekanaho, 2009, 21.
[252] Kalha, 2009, 6-14.
[253] Kalha, 2009, 13-15.
[254] Kalha, 2009, 6-14; Varto, 2008, 156-158; Koivunen, 2007, 190.
[255] Sontag, artikkelissa Koivunen, 2007, 189.

näyttävyyttä. ”Camp on kieli poskella, kitsch kieli keskellä suuta.”[256] ”Kitschiä luonnehtii kosiskeleva sentimentaalisuus, camp puolestaan on ironian kohottamista elämäntaiteeksi. Kitsch on pienisieluista ja sovinnaista, mutta camp Elämää Suurempaa.”[257] Useimmiten campina käsitellään objekteja menneiltä vuosikymmeniltä – muttei liian kaukaa. ”[K]un me olemme vähemmän kiinni niissä, voimme turhautumisen sijaan nauttia niiden epäonnistuneesta yrityksestä.”[258] Uudet ilmiöt harvoin ovat campiä, mutta niistä tulee sitä vasta ajan myötä. Nykyburleskin ja campin esteettisyyden yhtymäkohtana näyttäytyykin campin temporaalinen ulottuvuus ”esteettisenä viiveenä” eli suhteessa menneeseen.[259]

Menneiden vuosikymmenten visuaalisuuden mutta myös populaarikulttuurin kanssa flirttailun näkisinkin esteettisellä tasolla yhtenä campia ja nykyburleskia yhdistävänä tekijänä. Populaarkulttuurissa erityisesti elokuva-formaatista camp tyylilajina tuntuu löytäneen sijaa.[260] Esimerkkinä toimivat vaikkapa Ed Woodin (tahattoman campit) b-luokan elokuvat, Russ Myerin väkivaltaa ja vähäpukeisuutta yhdistelevät teokset, Pedro Almodovarin värikäs hahmogalleria ja John Watersin tietoisesti huonon maun rajoja koettelevat elokuvat Pink Flamingosta Cry-Babyyn. Jokainen edellä mainituista elokuvista ja niiden b-tyylistä ikään kuin kerjää tulla siirretyksi burleskilavalle esitykseksi, ja niiden kuuluisimmat kulttihahmot Vampirasta Divineen taas ovat inspiroineet lukuisia burleskiesiintyjiä. Muun muassa Petra Innaseen burleski-ilmiössä alun perin vetosi nimenomaan sen Almodovarin maailmoista muistuttava tyyli, hahmot, värikkyys ja ronskius, ja Suvi Aarnio taas kehuu burleskitapahtumien yleisöä, joka ”on pukeutunut kuin drag queenin hautajaisiin tai John Watersin leffaan.” [261]

Feministiselle teorialle keskeiset ajatukset sukupuolen rakentumisesta ja sukupuoliparodiasta ovat samalla osa campin – ja burleskin – historiaa ja nykypäivää. Pastissimaisuus tuo ilmi naiseuden ja sukupuolen rakentumisen ja rakentamisen mekanismeja, viitaten esimerkiksi Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuuden ja konstruktiivisuuden käsityksiin, taikka Joan Rivierin käsityksiin naiseuden masqueradista.[262] Camp on tämän näkemyksen mukaan samanaikaisesti sekä huvia ja

[256] Kalha, 2009, 3-6; 10-13.
[257] Hekanaho, 2009, 18.
[258] Sontag, artikkelissa Koivunen, 2007, 190.
[259] Kalha, 2009, 11-13.
[260] Varto, 2008, 159.
[261] Huhtala, 2009; Pettersson, 2009.
[262] Ks. esim. Judith Butler, ”Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity” (1990) ja Joan Riviere, ”Womanliness as Masquerade” (1929).

mielihyvää tuottavaa että yhteiskuntakriittistä – poliittista – ilmiöiden uudesti merkityksellistämistä. Feminististä campia tutkinut Pamela Robertson on huomauttanut, että naiset ja naispuoliset tähdet on yleensä nähty campin objekteina mutta ei subjekteina. Ikonisten filmitähtien ja diivojen, kuten Mae West, Marlene Dietrich, Judy Garland, Marilyn Monroe ja Dolly Parton, feminiinisyyden merkit saavat camp-tulkinnan homoyhteisössä diivakultin ja drag-esitysten muodossa. Yleensä suhde ihailtujen diivojen ja homoyleisön välillä on tulkittu kuitenkin yhdensuuntaiseksi, kun naissubjektien on ajateltu jäävän tämän vaihdannan ulkopuolelle. Toisaalta taas esimerkiksi drag king -kilpailut maskuliinisten kliseiden kierrätyksen muodossa ovat venyttäneet camp-tulkintojen kirjoa.[263] Nykyburleskin voisikin nähdä tarjoavan feministisen campin tavoin naisille omat samaistumiskohteensa ja tulkintansa noista hahmoista sekä kliseistä. Kuten Michelle Baldwin asian esittää, joka pätee yhtälailla burleskin hahmoihin:

> Drag queens are sometimes parodies of women, but more often they are superwomen. They embody all the femininity that women rejected in the ultrafeminist years, helping to keep the wig and other glamour industries alive after most of the female population turned their backs on them.[264]

Boylesque ja queerlesque

Burleski tarjoaa monikerroksisen ja moninkertaisen leikkikentän kääntää ja muokata sukupuolta ja sen ilmentymiä. Aiemmin mainitun draglesquen lisäksi nykyburleskin alakategorioita ovat myös queerlesque ja boylesque. Queerlesquella viitataan erityisesti queer-yhteisössä toimiviin, esimerkiksi sateenkaariyleisölle suunnattuihin taikka sukupuolen kuvia uudistavien ryhmien, esityksiin. Kuten naiseuden kuvien suhteen yleisemmin, burleski antaa mahdollisuuden rikkoa myös esimerkiksi lesbouteen liittyviä stereotypioita. Sini Muuronen kokeekin yhdeksi burleskin voimauttavista ominaisuuksista hänelle lesbona sen, että naisellista glamouria korostamalla hän saa samalla rikkoa lesbouteen liittyviä maskuliinisuuden stereotypioita ja feminisminkin raja-aitoja. ”For gay women, it is a place where you can dress up if you don’t exactly fit the androgynous or masculine image.” ”Olisi hienoa jos kauttani yleinen lesbo-kuva muuttuisi ja lesbous saisi näin uudet kasvot.”[265]

---

[263] Hekanaho, 2009, 21-22.
[264] Baldwin, 2004, 99.
[265] Romppainen, 2010; Morton, 2010.

Boylesquella tarkoitetaan yleisesti miesten esittämää burleskia. Suhteessa naisesiintyjiin määrä on vähäinen. Tunnetuimpia hahmoja maailmalla ovat esimerkiksi Tigger, Rocky Roulette ja The Evil Hate Monkey. Kuten jo aiemmin Suomen skenen ominaispiirteitä käsitellessä ilmeni, Suomessa miesesiintyjien määrä on kuitenkin suhteellisen suuri. Burleskitermistöön on otettu täällä käyttöön jopa uusi nimike "manlesque", koska yhteen ensimmäisistä suomalaisista miesesiintyjistä, Frank Doggensteiniin ja hänen lähemmäs kaksimetriseen, jäyhään imagoonsa sana "boy" ei tuntunut istuvan. Frank itse on kuvaillut numeroitaan "äijäesityksiksi[266]", joiden hahmot vaihtelevat Frankensteinista nyrkkeilijätiikeriin ja cowboyhin. Noissa numeroissa sukupuoli, miehisyys, sen stereotypiat, jäykkyys ja kovuus tulevat korostuneesti esiin, mutta kuten naisten esittämässäkin burleskissa, tyylejä on yhtä monta kuin esiintyjiä. Erityylisiä esiintyjiä Suomessa edustavat muun muassa Bent van der Bleu (dragissa Lola Vanilla), Lafayette Lestrange ja Willy Waterlily. Sittemmin joukko Suomen boylesque-esiintyjiä on muodostanut ryhmän nimeltä Hell Monty (Ks. Kuva 4), joka kuvastaa hyvin eri tyylejä ja tyyppejä boylesquen kartalla.

Petri Myllynen aka Lestrange kuvailee rooliaan boylesque-esiintyjänä:

> Mä oon miesesiintyjä, ja miesesiintyjät on tavallaan burleskin marginaalissa. Ja burleski itsessäänkin se on kuitenkin marginaali-ilmiö ja alakulttuuri-ilmiö vaikka se onkin saanut paljon mediahuomiota. (…) Burleski on tietyllätapaa naisten laji, kuitenkin, on ollut ja edelleenkin kuitenkin suurin osa esiintyjistä on naisia, jos mietitään tämmöstä dikotomiaa kuin miesvaltaisuus/naisvaltaisuus, niin burleski on pitkälti naisten kenttää (…) Eli siis tavallaan se et mä oon siellä marginaalin marginaalissa, niin se antaa tiettyjä vapauksia. (…) Miesten täytyy, se näkökulma täytyy aina jotenkin keikauttaa, koska burleskiesitykset on aina kuitenkin… no ensinnäkin ne on jollain tavalla striptease esityksiä (…) Se on kuitenkin se historiallinen näkökulma siihen myös. Se on se traditio. Ja koska mä en kuitenkaan vastaa myöskään sellain esteettistä ideaalia siitä et minkänäköiset miehet ovat viehättäviä, niin siinä on ehkä mahdollisuus nyrjäyttää sitä vielä.

Useimmiten burleskin pukuhuoneissa vallitsee tasa-arvo. Kuitenkin yleinen puhe burleskista vain naisten ilmiönä voi näyttäytyä paradoksaalisesti jopa miesesiintyjiä syrjivänä. Esimerkiksi Yhdysvalloissa yhteisössä toimivia miehiä ei saateta kohdata niinkään "miehinä", vaan jonkinlaisina "friikkeinä".[267] Suomessa miesesiintyjien suuri määrä ja vaihteleva tyyli "heteroäijästä" kokeelliseen dragiin on kuitenkin nostanut

[266] "Burleskin hekumaa", 2010.
[267] Koljonen & Innanen, 2010.

boylesquen luonnolliseksi osaksi naisesiintyjien rinnalle ilmiöön. Burleskissa voidaan kumota siis myös miehen kapeita rooleja, ahtaita raameja ja ulkonäköpaineita:

> Kun tietää että miehillä on ihan niitä samoja vartalokomplekseja ja kaikkea. Et se voi olla tosi vapauttavaa ja (…) se voi olla myös semmosesta homofobisesta ajattelusta vapauttavaa, että ei aina se toisen miehen katsominen heti automaattisesti tarkoittais sitä. (Petra Innanen)

Jälleen on kyse myös katseesta, kun burleski tarjoaa miehelle, kuten myös naiselle, uudenlaisen tavan katsoa.[268] Taustalla vaikuttavat mielikuvat (hetero)miesten välisestä ”ongelmallisesta” katseesta, sekä strippiklubien hämäryydestä ja likaisuudesta, naisesta rahalla ostettavana objektina ja miehestä tuijottavana, himoavana katselijana, ovat syyllistäneet miehen katseen. Toisaalta, tilanteen voi nähdä, kuten Aiju Salminen ilmaisee:

> Sivistyneille kunnon pojille on opetettu se, että naisia ei saa missään nimessä pitää seksiobjekteina, niin sitä varotaan melkien jo liikaa.

Burleskitapahtumissa mies osana heterogeenistä yleisöä saa katsoa ja nauttia katsomisesta avoimesti. Suomessakin ilmiön alkutaipaleella tuntui vallitsevan huoli siitä, saako vaimolle kertoa osallistuvansa burleskitapahtumaan. Usein vastauksena kehotetaan ottamaan vaimo mukaan.

[268] ”Burleskin hekumaa”, 2010.

5. Päätäntö

Octavio Pazin karnevalismin kuvauksen mukaisesti, jolla aloitin tutkielmani, olen lähestynyt burleskia naurun vastakulttuurin, ylevän ja virallisen ylösalaistamisen logiikan, toisilleen vieraan lähentämisen sekä sukupuolen ilmentymien, värittymisten, korostamisten ja murroksien kautta. Kuten aikoinaan naurun funktiona voitiin nähdä erojen korostamisen sijaan toisilleen vieraan lähentämisen, tutkielmani on pyrkinyt luomaan jatkuvuutta historian ja nykyajan välille. Burleskoinnin, yhdessä nauramisen, juhlivan yksilön ja yhteisöllisen toiseuden strategioita tarkastelemalla hahmottuvat sukupuun haarat, jotka ovat kantautuneet Aristofaneen ja La Goulue'n kautta stripteaseen, camppiin ja punkkiin, sekä suomalaiseen burleskiin asti. Jotakin symbolista on mielestäni eleessä, kun jo 50-luvulla esiintynyt burleskilegenda Satan's Angel päätti jakaa nimikkotaitonsa – tulitasselien pyörityksen – eteenpäin suomalaiselle Bettie Blackheart'ille. Amerikkalaisen burleskitradition palava soihtu (tässä tapauksessa tasselit) jatkavat siis elämäänsä nuoressa Suomen burleskiyhteisössä, uudella tyylillä.

Esiymmärryksestäni nousseista teemoista esimerkiksi miesesiintyjien asema suomalaisessa kontekstissa pienensi lopulta rooliaan – ei siksi, etteikö miesten rooli yhteisössä oli merkittävä, vaan syystä, että burleskissa niin nais- kuin boy- ja drag-esiintyjätkin muodostivat lopulta melko yhtenäisen esteettisen vastarintaman. Myös esimerkiksi esiintyjyyteen ja roolityöhön liittyvä alter-egouden pohdinta, joka hastetteluissani vielä oli yhtenä tausta-ajatuksista, teki lopulta epäoleellisena tilaa muille merkityssisällöille. Tausta-ajatuksissani myös nousseen poliittisuuden tai agendan sijaan, suomalaisten esiintyjien haastattelujen kautta, korostui lopulta monipuolisempi ja kunnianhimoinen suhtautuminen esittävään taiteeseen. Itse haastattelujen tekemiseen puolistukturoitu teemahaastattelu osoittautui odotusten mukaisesti toimivaksi metodiksi, ja sen avulla sain kerättyä ajankohtaista ja yksilöllistä tietoa ilmiöstä. Vastauksia pyrin peilaamaan läpi tutkielman siitä esiin nousseisiin teemoihin.

Aivan tutkielmani loppusuoralla törmäsin vielä melko tuoreeseen, Yhdysvalloissa kirjoitettuun Emily Layne Fargon opinnäytetyöhön, joka tarkasteli ilmiötä osittain samoin intressein ja lähtein kuin omani. Tutkielma painottui kuitenkin vahvimmin nykyilmiön, naisesiintyjyyden ja naiskatsojuuden tarkasteluun, jolloin oman

tutkimukseni pääpiirteet – eurooppalaisia juuria ja yleisinhimillisempää vastakulttuurisen naurun mielenlaatua tarkasteleva, sekä Suomi-ilmiötä avaava lähestymistapa – pysyivät edelleen suhteellisen omanlaisenaan ja vielä kartoittamattomana tapana hahmottaa burleskia. Tämän koin positiivisena seikkana, ottaen huomioon, että juuri tuo kyseinen näkökulma on kantanut tutkielmaani aivan alusta loppuun saakka. Fargo jakaakin mielenkiintoisesti burleskin kahteen perustavanlaatuiseen komponenttiin (”1) comedic social commentary, often delibarately turning social mores on their heads, and 2) sexualized display of the female body”[269]), ja siinä missä useimmat tekstit pohtivat juuri osista jälkimmäistä, sen representaatioita ja politiikkaa, omani painottuu vahvemmin ensimmäiseen, koomiseen ylösalaistavuuden puoleen.

Prosessiin on kuulunut myös huomata: Aina burleski ei naurata. Välillä se on kaunista, välillä koskettavaa tai ihailtavaa. Välillä se on latteaa, välillä tylsää tai vaivaannuttavaa. Pahimmillaan burleski, kuten Tiia Aarnipuu viittaa dragiin, voi toisintaa naisvihamielisiä stereotypioita ja pitää yllä sukupuolidikotomiaa. Parhaimmillaan se voi kyseenalaistaa ja rikkoa sukupuoleen, maskuliinisuuteen ja feminiinisyyteen liittyviä kuvia.[270] Toisille ilmiön olemus pysyy ”läskeinä feministeinä” hassuissa hatuissa. Toisille se on historialliset juuret omaava taidemuoto, elämän- ja itseilmaisun tapa, sekä sukupuolen paineista vapauttava juhlinnan muoto. Kuten Jackie Willson tiivistää: “Burlesque is more that just individualist quenching of female pleasure, it is more than just tantalizing feast for male delectation, it is more than just humorous parody.”[271] Vaikka oma tutkielmani onkin painottunut vahvasti burleskin vastakulttuurisiin ja koomisiin pirteisiin, on se vain yksi mielenkiintoinen puoli ilmiötä. Jatkotutkimusta ajatellen uusia näkökulmia yhteisölliseen, yksilölliseen, heterogeeniseen, uudistavaan ja uudistuvaan ilmiöön nousee varmasti.

”Fantasiafeminismi” on termi, joka lanseerattiin Turun kulttuuripääkaupunkihojelmistoon lukeutuvan Liisa ihmemaassa -näyttelyn yhteydessä. Nykyvalokuvan keinoin näyttelyn kuvat pohtivat muun muassa katsomisen ja katsottavana olemisen tapoja nykykulttuurissa [272], joka - kuten itse ”fantasiafeminismi” sanana - tuo sen lähelle myös nykyburleski-ilmiötä. Näyttelyssä

[269] Fargo, 2008, 7.
[270] Aarnipuu, artikkelissa Kaarela, 2010.
[271] Willson, 140.
[272] Kivirinta, 1/2011, 10-11.

onkin mukana Helsinki Burlesquen kanssa yhteistyötä tehnyt, viktoriaanista valokuvaperinnettä toisintava ja uudistava duo Atelieri O. Haapala, jonka parin vuoden takaiseen kabinettikuvaan (Ks. Kuva 6) on ikuistettuna hahmo yhdestä itseeni kenties suurimman vaikutuksen tehneistä burleskiesityksistä. Siinä puoliksi King Kongin asuun, puoliksi Faye Wrayn hahmoon pukeutunut Little Brooklyn kohtaa romanttisen traagisen loppunsa pahvisen Empire State Buildingin juurella lelulentokoneiden pommituksessa.

Tuossa kuvassa kulminoituvat myös ne piirteet, jotka tämä tutkielma on tuonut esille, eli burleski tyylinä, formaattina ja strategiana, jossa yhdistyvät ylösalaisin kääntämisen ja yhdessä nauramisen luonne, juhlivan yksilön ja yhteisöllisen toiseuden tyyli, riisuuntumisen tarinallisuus sekä vakavuutta ja ehdottomia dikotomioita vastustava leikillisyys: Hahmossa yhdistyvät klassinen muodonmuutosteema ja burleskin tyyli sekä nykyilmiön humoristisuus ja sukupuolella leikittely. Riisumisen, näyttämisen ja näyttämättä jättämisen kautta, burleskin formaatissa se kertoo traagisenkin tarinan, kuitenkin kieli poskessa ja komiikan keinoin. Se uudistaa pulassa olevan neitohahmon, sekoittaen sukupuoliroolit, nauraen samalla itselleen ja muille. Se myös konkretisoi eskapistisen hetken, jossa arkeen luotu rinnakkaistodellisuus tulee hetkeksi todeksi.

* * *

Kun kyltti kieltää astumasta nurmikolle, burleskienne astuu rubiinikenkineen nurmelle, kohentaa olemustaan, hymyilee, vinkkaa silmää, pyllistää ja astuu portista suosionosoitusten saattelemana.

LÄHDELUETTELO

Painetut lähteet

Bahtin, Mihail, 2002, ”Francois Rabelais: keskiajan ja renessanssin nauru”. Like, Helsinki.

Baldwin, Michelle, 2004, ”Burlesque and the New Bumb-n-Grind”. Speck Press, Denver.

Baldwin, Michelle, 2010, ”Burleskin paluu”. Like, Helsinki.

Berry, Sarah, 2000, ”Screen Style: Fashion and femininity in 1930s Hollywood”. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Chaplin, Charlie, 1964, ”Oma elämänkertani”. WSOY, Porvoo.

Crabapple, Molly, 2006, ”Dr. Sketchy’s Official Rainy Day Colouring Book”. Sepulculture, New York.

Cullen, Frank, 1998, ”Vaudeville Old & New: an encyclopedia of variety performers in America. Vol I-II”. Routledge, New York.

Garafola, Lynn, teoksessa Dills, Ann & Cooper Albright, Ann, 2001, ”Moving history / dancing cultures: a dance history reader”. Wesleyan University Press, Connecticut.

Hekanaho, Livia, 2009,”Housurooleja ja sukupuolen taivutuksia”, teoksessa ”Camp! Taipuisaa teatteria”, Teatterimuseon sähköinen julkaisu.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena, 2008, ”Tutkimushaastattelu – teemahaastattelun teoria ja käytäntö”. Gaudeamus Helsinki University Press, Helsinki.

Jump, John D, 1972, ”The Critical Idiom: Burlesque”. Methuen, London.

Kalha, Harri, teoksessa von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita, 2002, ”Kauneuden sukupuoli: Näkökulmia feministiseen estetiikkaan”, Gaudeamus, Helsinki.

Kalha, Harri, 2009, ”Camp: Mitä? Missä? Milloin?”, teoksessa ”Camp! Taipuisaa teatteria”, Teatterimuseon sähköinen julkaisu.

Koivunen, Anu, ”Vielä kerran, tunteella”, teoksessa Rossi, Leena-Maija & Seppä, Anita, 2007, ”Tarkemmin katsoen: Visuaalisen kulttuurin lukukirja”, Gaudeamus Helsinki University Press, Helsinki.

Koponen, Olli, 2008, pro gradu, ”Punk ja hardcore sosiologisina ilmiöinä: Ideologioiden, identiteetin ja alakulttuurin nykyiset ilmentymät?”, Jyväskylän yliopisto.

Kuoppala, Ansa, 1998, pro gradu, ”Sähköpostihaastattelu aineistonkeruumenetelmänä: Tapaustutkimus saksalaisten ja japanilaisten harjoittelijoiden sähköpostihaastattelusta”, Jyväskylän yliopisto.

Fargo, Emily Layne, 2008, pro gradu, "'The Fantasy of Real Women': New Burlesque & The Female Spectator". The Ohio State University.

Paz, Octavio, 1985, "The Labyrith of Solitude". Grove Press, New York.

Pennanen, Jukka & Mutkala, Kyösti; 2008, "Punainen mylly". Multikustannus, Helsinki.

Price, David, 1998, "Cancan!". Cygnus Arts, London.

Rudlin, John, 1994, "Commedia dell'Arte: an Actor's Handbook. Routledge, London.

Shakespeare, William (suom. Jylhä, Yrjö), 1999, "Kesäyön unelma". Otava, Helsinki.

Shakespeare, William (suom. Cajander, Paavo), 1950, "Kootut draamat III". WSOY, Porvoo.

Shteir, Rachel, 2004, "Striptease: the Untold History of a Girlie Show". Oxford University Press, New York.

Stearns, Marshall and Jean, 1979, "Jazz dance: The Story of American Vernacular Dance". Schirmer Books, New York.

Vakkari, Johanna, 2008, "Sammakkoprinssi – kurkistus Petra Innasen taiteen visuaalisiin muodonmuutoksiin", näyttelyjulkaisu.

Varto, Juha, 2008, "The Art and Craft of Beauty". University of Art and Design, Helsinki.

von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita, 2002, "Kauneuden sukupuoli: Näkökulmia feministiseen estetiikkaan". Gaudeamus, Helsinki.

Von Teese, Dita, 2006, "Burlesque and the art of the Teese / Fetish and the art of the Teese". Harper Collins, New York.

Willson, Jacki, 2008, "The Happy Stripper: Pleasure and politics of the New Burlesque". Tauris, London.

Zarrelli, Phillip B, 2006, "Theatre histories: an introduction". Routledge, New York.

Burlesque Magazine. http://www.burlesquemag.com
Nro 1: Morton, Ella. "*Burlesque in… Scandinavia*" (17.8.2010)
Nro 5: "*The Queen of the Quake*" (17.8.2010)

Circus Ruska: http://burlesque.circusruska.com/info/ (30.8.2010)

Cross Over Festival: http://www.eucreafinland.org/crossover/burleski.html (30.8.2010)

Dr. Sketchy Suomi: www.drsketchysuomi.com (1.6.2010)

Helsinki Burlesque: www.helsinkiburlesque.com (26.8.2008 ja 1.9.2010)

Huhtala, Hannele. 2009. *Burlesquen keisarinna.* Voima 1/2009. 25-27.

Innanen, Petra. http://www.petrainnanen.com (26.10.2010)

Kaarela, Ilari. 2010. *"Sukupuoli on jumalaisen monimutkainen asia."* Normihomolehti 3/2010. 46.

Kantokorpi, Otso. 2010. *Julkaistua 69: "Kiteymiä jostain oudosta"* http://alastonkriitikko.blogspot.com/2010/10/julkaistua-69-kiteytymia-jostain_09.html (25.10.2010)

Karhu, Annina. 2010. *Vapauttava vai vaivaannuttava burleski?* http://www.ts.fi/online/kulttuuri/arviot/teatteri/176747.html (25.11.2010)

Kenrick, John. http://www.musicals101.com/variety101.htm (28.3.2010)

Kivirinta, Marja-Terttu. 2011. *Liisan seikkailut Logomossa.* Taide 1/2011. 10-11.

Koljonen, Laura. 2008. *B-tyyli.* Trendi 12/08. 51.

Matilainen, Kari. *Bahtinin karnevalistinen modernin kriisi-diskursseissa*, 1996. http://www.netn.fi/396/netn_396_mati.html (29.8.2010)

Pettersson, Maria. 2009. *Lisää glitteriä!* City 2/2009. 5.

Romppainen, Hanna. 2010. *Nainen ihanimmillaan.* Etelä-Saimaa. 17.08.2010. 12.

Taideteollisen korkeakoulun virtuaaliyliopisto, http://www2.uiah.fi/virtu/materiaalit/tuotetiede/html_files/100_tutkimusmen.html (29.5.2010)

Väntänen, Ari. *Turku Burlesque Grand Opening.* http://www.sue.fi/livearviot/turku-burlesque-grand-opening (14.8.2010)

Yli-Lassila, Jukka. 2009. *Kirkasvalon sijaan glitteriä kasvoille.* Helsingin Sanomat. 30.01.2009.

http://library.osu.edu/sites/exhibits/burlesque (16.12.2010)

Pamela pisti pystyyn huikean burleskiesityksen: http://www.iltalehti.fi/viihde/2010052611739780_vi.shtml (25.8.2010)

http://www.hymy.fi/tasta-puhutaan/johanna-tukiainen-burleski-henkisissa-alastonkuvissa-ja-fanijuliste (25.8.2010)

http://www.hs.fi/artikkeli/Sedun+burleskimainos+ep%C3%A4ilytt%C3%A4%C3%A4+piirej%C3%A4/1135253015090 (25.10.2010)

Sedun Burleski Club floppasi: http://www.iltalehti.fi/viihde/2010060211789101_vi.shtml (25.8.2010)

http://www.kuluttajavirasto.fi/fi-FI/arkisto2010/?announcementId=05913af5-9e58-415b-b5bd-9a70f1aec608&groupId=a2f08f23-a072-4d56-98ec-a5873c3acc66 (25.8.2010)

Painamattomat lähteet

”Dirty Martini”, del Campo, Iban, 2009.

”Maria!” keskusteluohjelma. Nelonen, 21.10.2009.

”New Burlesque in New York”, Kantola, Risto, 2009.

”Rocky Horror Picture Show”, Sherman, Jim, 1975.

”Suomi D: Burleskin hekumaa”. Nelonen, 9.2.2010.

”*Gypsy Rose Lee strip routine*”
http://www.youtube.com/results?search_query=gypsy+rose+lee+education&aq=f (Viitattu 20.8.2010)

”*What’s my line? Gypsy Rose Lee*”
http://www.youtube.com/watch?v=1aROHygwnjE (20.8.2010)

Baldwin, Michelle. YleX:n radiohaastattelu, 5.2.2010.

Crabapple, Molly, luento, Dr. Sketchy’s Anti-Art School, Kiasma, Helsinki, 22.8.2008.

Koljonen, Jari & Innanen, Petra, "*Kehon politiikka populaarikulttuurissa*" -seminaari, Helsinki, 8.5.2010.

Helen, Ismo. Sähköpostiviesti 26.8.2010.

Muuronen, Sini. Sähköpostihaastattelu 6.12.2010.

LIITTEET

Liite 1: Kuvat

Kuva 1: Pauline Markham British Blondes ryhmästä. Charles H. McCaghy Collection. (http://library.osu.edu/sites/exhibits/burlesque/)

Kuva 2: Postikortti klassisella burleskin viuhka-aiheella. Charles H. McCaghy Collection. (http://library.osu.edu/sites/exhibits/burlesque/)

Kuva 3: Petra Innanen, ”Meanwhile, deep in the jungle…”, 2005

Kuva 4: Hell Monty boylesque-ryhmä Major Suttle-Tease’n charmi-koulussa. Kuva: Rik Stavale, 2010

Kuva 5: Sugar Kane ja ”Finladia”. Kuva: Kerttu Malinen, 2010

Kuva 6: Little Brooklyn ja ”King Kong”. Kuva: Atelieri O. Haapala, 2009

Liite 2: Puolistrukturoidun teemahaastattelun kysymysrunko

HAASTATTELUN KYSYMYSRUNKO

Nimi:

Esiintyjänimi:

1) Henk. koht. tausta, esim. esittävät taiteet, kuvallinen ilmaisu, alakulttuuri... Miten suhteessa siihen burleski mediumina/formaattina vertautuu?

2) Burleskihahmosi, tyylisi?

3) Millaisiin aiheisiin, teemoihin tartut? Mitä tahdot sanoa /tuoda esille esityksilläsi? Millaisia reaktioita toivot saavuttavasi yleisössä?

4) Vapaus/vastuu nuoren ilmiön rakentuessa, tietoiset valinnat? Hyvän maun/moraalin rajat?

5) Burleskitapahtumat, kirjoittamaton ”käytösetiketti” ja ilmapiiri? esim. tilausesitykset muunlaisissa tilaisuuksissa: Miten eroavat? Millaisia kokemuksia (hyviä/huonoja)?

6) Suomen burleski-ilmiön/ -esiintyjien ominaispiirteitä? ”Suomalainen” burleski? Kansallisia tai paikallisia piirteitä?

7) Onko ajassamme, kulttuurissamme jotakin burleskille otollista? ”Miksi nyt?”

8) Millaisena näet burleskin tulevaisuuden Suomessa? Toiveet?