

**"EI PELKÄSTÄÄN SILMÄNILOA" -  
BURLESKIN MERKITYS BURLESKIESIINTYJÄLLE**

Noora Eränen  
Maisterintutkielma  
Kulttuurit ja yhteisöt muuttuvassa maailmassa -tutkinto-ohjelma (KUMU)  
Historian ja etnologian laitos  
Jyväskylän yliopisto  
Kevät 2023

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Historian ja etnologian laitos
Tekijä Eränen Noora Maria Tuulikki	
Työn nimi "Ei pelkästään silmäniloa" - burleskin merkitys burleskiesiintyjälle	
Oppiaine Kulttuurit ja yhteisöt muuttuvassa maailmassa (KUMU)	Työn laji Maisterintutkielma
Aika 12.6.2023	Sivumäärä 87 sivua + liitteet
Tiivistelmä <p>Tutkin suomalaista nykyburleskia burleskiesiintyjien näkökulmasta. Tarkoitan burleskilla 1800-luvulla muotonsa saanutta näyttämötaiteiden lajia. Tutkimuskysymykseni on: "Mitä merkityksiä burleskiesiintyjät antavat burleskille?" Empiirisen aineiston olen kerännyt puolistrukturoituina teemahaastatteluina. Analyysini menetelmänä olen käyttänyt keskusteluanalyysiä.</p> <p>Burleski on näyttämötaiteen muoto, joka on tarinankerrontaa striptease-elementeillä eli burleskiesitys on teatteria, jossa tarinaa kerrotaan asujen ja riisumisen kautta. Sille on keskeistä se, että esiintyjä päättää, kuinka paljon hän riisuuntuu. Burleskille on tyypillistä muodonmuutos ajan saatossa sekä ajan-kohtaisten asioiden kommentointi. Olen haastatellut tutkimustani varten kuutta eri burleskiesiintyjää, joiden nimistä käytän pseudonyymejä.</p> <p>Tutkimuksessa selvisi, että burleskille annetut merkitykset ovat henkilökohtaisia, ja siksi keskenään usein varioivia. Yhteistä näille tekijöille oli se, että burleski on keino konstruoida omaa identiteettiään. Burleski täyttää tietyt tarpeet ja funktiot, kuten kanavan purkaa itseään ja luovuuttaan sekä täyttää sosiaalisia tarpeita. Tutkimuksessa ilmeni myös toistuvia ja siten yhteisiä merkityksiä. Näiden perusteella burleski merkitsee ajallista, rahallista, taidollista ja tiedollista satsausta. Se on burleskiesiintyjille sopiva ja puhutteleva itseilmaisun muoto. Burleski merkitsee myös kokonaisuutta, josta burleskiesiintyjällä on päättävä valta. Vaikka esityksen tulee olla viihdyttävää, siinä säilyy esiintyjän tunne omasta subjektiudesta. Burleskiin liittyvät rohkeus, vapaus ja itsensä hyväksyminen sekä itsensä kantaminen ylpeydellä. Burleski merkitsee myös tiettyjä arvoja. Burleskia tehdäänkin aina jotain syytä ja päämäärää varten. Ennen kaikkea burleski merkitsee yhteisöllisyyttä, sillä sekä esiintyjä että yleisö vaikuttavat toinen toisiinsa riippuen, millainen vuorovaikutussuhde on ollut heidän välillään. Burleskiesityksessä keskustelevat olennaisesti sen nykyhetki ja historia.</p>	
Asiasanat burleski, esitystutkimus, kertomus, esitys, esityksellisyys, keskusteluanalyysi	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto, JYX	

**SISÄLLYS**

1	JOHDANTO .....	1
1.1	Tutkimuskysymys.....	1
1.2	Aikaisempi tutkimus .....	2
2	BURLESKI KANSAINVÄLISENÄ ILMIÖNÄ .....	5
2.1	Burleskin synty ja kehitys Euroopassa.....	5
2.2	Yhdysvallat ja moderni burleski .....	8
2.3	Burleskin renessanssi: neoburleski.....	11
3	BURLESKI SUOMESSA.....	15
3.1	Ensimmäinen aalto: varhaismoderni ja moderni burleski.....	15
3.2	Toinen aalto: neoburleski.....	17
4	AINEISTO JA ANALYYSI.....	19
4.1	Haastattelut.....	19
4.2	Haastattelukenttäpäiväkirja .....	23
4.3	Tutkimusetiikka .....	25
4.4	Tieteenteoriaa .....	27
4.5	Keskustelunanalyysi.....	29
5	BURLESKI ESITYKSENÄ JA PERFORMANSSINA.....	32
5.1	Esitystutkimus .....	32
5.2	Burleski kertomuksina .....	35
5.3	Burleski esityksenä.....	37
5.4	Burleski esityksellisyytenä.....	39
6	TÄMÄN TUTKIMUKSEN ESIINTYJÄT .....	41
6.1	Maija.....	42
6.2	Matti.....	43
6.3	Reetta.....	44
6.4	Anne.....	45
6.5	Mimosa .....	45
6.6	Emma .....	46
7	BURLESKILLE ANNETUT SISÄLLÖT .....	48
7.1	Reetan ja Annen polku kohti burleskiutta.....	48
7.2	Matin ja Mimosan burleskitie.....	54

7.3	Maijan ja Emman väylä kohti burleskia .....	63
8	BURLESKIN MONET MERKITYKSET .....	67
8.1	Burleski esityksenä.....	67
8.2	Burleskin teemoja .....	71
8.2.1	Yhteisöllisyys, vapaus ja kasvu .....	72
8.2.2	Omat ja muiden burleskiesitykset, burleskiyleisö.....	72
8.2.3	Sukupuolisuus, visuaalisuus sekä käsityötaito.....	74
8.2.4	Moniaistisuus, vuorovaikutus .....	75
8.2.5	Historia, traditio .....	76
9	YHTEENVETO .....	79
9.1	Tutkimustehtävä ja tutkielman tulokset.....	79
9.2	Tutkimuksen luotettavuus ja jatkotutkimuksen ideat.....	80

## LÄHTEET

## LIITTEET

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tutkimuskysymys

Tutkin maisterintutkielmassani burleskin ilmiötä esitystutkimuksen näkökulmasta, jolloin burleskia tarkastellaan performanssina, esityksenä ja koettuna ilmiönä. Kysyn, mitä burleski merkitsee esiintyjille ja miksi sitä halutaan esittää. Empiirisen aineiston olen kerännyt puolistrukturoituina teemahaastatteluina.

Tiia Aarnipuun mukaan sana "*burlesque*" tarkoittaa ranskaksi "hullunkurista". Hänestä se kuvaa hyvin myös burleskin ydintä estradiviihteen muotona. Lisäksi burleski voi tarkoittaa kirjallisuuden 1600-luvulla levinnyttä termiä. Kirjallisuudessa termi tarkoittaa korkeakulttuuristen teosten groteskia pilkkaa ja parodiointia. 1900-luvulla sana "burleski" liitettiin osaksi vaudevillea, kun osaksi teatteriesitystä liitettiin riisuminen. Sekä burleskin etymologia että juuret taidemuotona löytyvät Euroopasta. (Aarnipuu 2010, 11.) Myös Marissa Mehr analysoi burleski-sanan alkuperää. Etymologia syntyy paitsi pilailua ja liioittelua tarkoittavista sanoista (ransk. *burlesque*, ital. *burlesco*) myös romaanisilla kielillä vitsiä tarkoittavasta sanasta (ital. *burla*). Myös Mehr mainitsee Aarnipuun tavoin, että kirjallisuudessa burleskillä tarkoitetaan tyyliä, joka on satiirinen ja liioitteleva. Siinä sekoitetaan ylevää ja alhaista. (Mehr 2019, 21.) Mehr näkee burleskin satiirisena näyttämö-, ja esitystaiteen lajina. (Mehr 2019, takakansiteksti.) Näiden lisäksi havaitsin hakusanan "*burlesque*" tarjoavan myös musiikillista sisältöä, esimerkiksi nuotteja. Tästä päättelen, että burleskillä on sanana myös oma musiikillinen merkityksensä, vaikken itse ole mikään musiikin teorian tai terminologian tuntija. Sen sijaan totean, että burleski yleisesti sanana voi viitata moneen taiteen lajiin.

Sen sijaan burleski teatterimuotona on itselleni varsin tuttu. Koska sanalla "*burlesque*" voi olla useita merkityksiä, selvennän, että tässä tutkimuksessa tarkoitan burleskillä tätä vaudeville -teatterin myötä syntynyttä estradiviihteen muotoa (Ks. tarkemmin

luvusta 2.1).<sup>1</sup> Mehr toteaa, että burleskiin kuuluu hidas ja tarinallinen riisuminen. *Tease* eli kiusoittelu on yksi keskeisimpiä tapoja määrittää kyseinen taiteenlaji. Toisaalta, koska burleski pakenee määritelmiä, hidas riisuminen voikin kääntyä esimerkiksi päälaelleen *dressteaseksi*, joka on ohjelmanumero, jossa riisumisen sijasta esityksen aikana puetaan päälle. Mehr toteaaakin, että burleskin monipuolisuus näkyy sen kielenkäytössä ja sanastossa. (Mehr 2019, 110–113.)

Valitsin tutkimusaiheekseni burleskin, koska koen sen henkilökohtaisesti mielenkiintoiseksi ja tärkeäksi aiheeksi. Harrastan ja seuraan itsekin burleskia. Näin ollen minulla on tutkimusaiheeseeni henkilökohtainen sidos. Olen tutkijana jo lähtökohtaisesti varsin lähellä tutkimuskohdettani.

Kun aloitin burleskigradun tekemisen, mielenkiintoni kohdistui juuri burleski-esiintyjiin ja esiintymiseen. Itselleni tanssi ja teatteri olivat entuudestaan tuttuja harrastuksia, ja halusin maisterintutkielman myötä tutustua juuri burleskiesiintyjiin. Miten burleskin esittäminen eroaa muista esiintyvän taiteen lajeista? Näin ollen päädyin pohdinnoissani tutkimaan burleskia esiintyjien näkökulmasta. Tutkimuskysymykseni on: ”Mitä merkityksiä burleskiesiintyjät antavat burleskille?”

Burleskia on tutkittu sekä Suomessa että ulkomailla (ks. seuraava alaluku). Halusin tutkia burleskia lisää, sillä vaikka olen itse alan harrastaja, en silti osaa antaa kyseisestä esiintyvän taiteen lajista tarkkaa ja tyhjentävää määritelmää. Minua jäi usein vaivaamaan burleskiharrastukseni lomassa seuraava kysymys: ”*Mitä burleski tarkoittaa ottaen on?*” Koin painetta löytää itselleni tähän kysymykseen vastaus, mitä enemmän olin tekemisissä burleskin ilmiön kanssa.

## 1.2 Aikaisempi tutkimus

Burleskiin teatterimuotona liittyviä teoksia ja artikkeleita löytyy runsaasti, mikäli tutkii kansainvälisiä aineistoja. Tutkimuksia löytyy runsaasti (esim. Allen 1991; Shteir 2004 & 2009; Londré & Latchaw 2007; Willson 2008; Frankel 2009; Ross 2009; Baldwin 2010; Monod 2016; Cervellon & Brown 2018, Eklund 2019). Lisäksi burleskista löytyi myös monia englanniksi kirjoitettuja tai käännettyjä artikkeleita eri tieteellisissä lehdissä ja julkaisuissa (esim. Pruiksma 2021; Tait 2013; Nally 2009; Waddell 2013). Itselleni tässä tutkielmassa tärkeimmiksi lähteiksi muodostuivat Robert Allenin ja Michelle Baldwinin teokset. Ne kuvaavat burleskin historiaa kattavasti eri aikakausilta (moderni burleski, neoburleski). Lisäksi Allen pohtii burleskia hieman myös

---

<sup>1</sup> Ks. Mehr 2018 (online) <http://mustekala.info/teemanumerot/burleski-2-2018-vol-71/paakirjoitus-vapautunut-nauru-ja-lentavat-ruumiinneest/>

esitystutkimuksen ja Victor Turnerin teorioiden näkökulmasta. Näin Allen tarkastelee burleskia hieman samoista lähtökohdista kuin minäkin.

Tiia Aarnipuu toteaa, että burleski-historiaa on kirjoitettu ja tutkittu Suomessa varsin vähän (Aarnipuu 2010, 12). Tilanteen täytyi vuonna 2010 olla varsin totta. Lisään, että suomalaista burleskia paitsi historiallisena ilmiönä, myös nykypäivän kontekstissa on tutkittu vielä varsin vähän. Harvat suomalaista burleskia käsittelevät pro gradu -tutkielmat (Latto 2011; Silventoinen 2013 ; Ritola 2014 ; Vuorinen 2014) ovat ilmestyneet vasta Michelle Baldwinin teoksen suomentamisen (suom. Tytti Heikkilä) jälkeen, johon Aarnipuu kirjoitti suomenkielisen esipuheen (Aarnipuu, 2010). Ensimmäinen suomenkielinen tietokirja burleskista ilmestyi Marissa Mehrin kirjoittamana vuonna 2019. Kyseessä on yleisteos, joka käsittelee muun muassa burleskin historiaa, esiintyjä ja burleskin suhdetta yhteiskuntaan. Salli Ritola on tämän tutkielman kirjoittamisen aikoihin tekemässä burleskista väitöskirjaa (Ritola 2020, online). Kotimaisia tieteellisiä artikkeleita ei toistaiseksi löydy vielä kovin montaa. Sanna Nyqvist tarkastelee artikkelissaan suomalaisen burleskin historiaa viktoriaanisen ajan esiintyjä Lydia Thompsonin kautta (Nyqvist 2022). Löysin burleskista muutamia artikkelikatsouksia (Hollmström 2010; Poutiainen 2014). Lisäksi kulttuurilehti Mustekalan burleski-aiheisessa teemanumerossa löytyy ajatuksia herättäviä artikkeleita koskien burleskia (esim. Kukkonen 2018, online; Ritola 2018, online; Mehr 2018, online).

Vaikka kaikki löytämäni suomalaista burleskia tai sen historiaa koskevat tutkimukset ja artikkelit olivat oman tutkielmani kannalta hyödyllisiä ja tarpeellisia, osoittautui Mehrin tietokirja minulle kaikista keskeisimmäksi lähteeksi sen kattavuuden vuoksi. Yllä luettelemieni burleskia koskevien tutkimusten lisäksi hyvänä taustalukemisena ja taustakontekstin luojina toimivat suomalaisen teatterihistorian tutkimukset burleskia hyvin lähellä olevien teatteriformaattien saralta, kuten drag ja kabaree (Aarnipuu 2010b; Pennanen & Mutkala 2008). Esimerkiksi Aarnipuu kertoo, että vaikka hän tarkasteleekin suomalaista drag-kulttuuria, löytyy teoksesta samalla tietoa myös burleskin historiasta (Aarnipuu 2010b, 39-41).<sup>2</sup> Samoin Mehr kertoo, että termit kuten revyy, varietee, kabaree ja extravaganza ovat saattaneet sisältää esitysmallina burleskia (Mehr 2019, 60).<sup>3</sup>

Vaikka burleskin tutkimus on kenties edelleen Suomessa vasta alkutekijöissään, voimme havaita, että aihepiiriä on Aarnipuun ajoista hieman kuitenkin enenevässä määrin tutkittu. Samoin voimme huomata, että aihe on varsin ajankohtainen omassa

---

<sup>2</sup> Itse asiassa Aarnipuu mainitsee, että eri viihdemuotojen (drag, varietee, vaudeville, burleski) välillä on haastavaa tehdä tiukkaa rajanvetoa, sillä ne ovat sekä lajeina että käsitteinä olleet historian saatossa keskenään kytköksissä (Aarnipuu 2010b, 39-41). Samoin hän toteaa, että jo sata vuotta sitten tarkka rajanveto burleskin, komediateatterin, kabareen ja striptease-esitysten välillä oli haastavaa (Aarnipuu 2010, 12-13).

<sup>3</sup> Tämä on saattanut johtua burleskin ajoittaisesta sensuurista sen historiassa. Sanalle onkin keksitty erilaisia kiertoilmauksia, kuten *burlesk*, *burly*, *burley* ja *girlie show*. (Mehr 2019, 60.)

tieteenalassani etnologiassa tulevan väitöskirjan vuoksi. Nähdäkseni suomalaisen burleskin tutkimus on joko keskittynyt sen historiaan eli moderniin burleskiin (esim. Silventoinen 2013; Ritola 2014; Nyqvist 2022) tai nykyisin nähtävään ilmiöön eli neoburleskiin ja sen vertailua moderniin edeltäjänsä (Latto 2011; Vuorinen 2014; Mehr 2019) hieman eri painotuksin ja erilaisista näkökulmista.<sup>4</sup> Molempia tutkimussuuntia mielestäni tarvitaan, sillä nykyburleskia on erittäin vaikeaa ymmärtää ilman sen historiallista kontekstia. Oma tutkielmani edustaa suomalaisen nykyburleskin tutkimusta, tarkastellen burleskille annettuja merkityksiä burleskiesiintyjien näkökulmasta.

---

<sup>4</sup> Esimerkkejä näistä näkökulmista ovat vaikkapa suomalaisen teatteri Punaisen Myllyn tutkimukset (Silventoinen 2013; Ritola 2014), viktoriaanisen ajan burleskiesiintyjä Lydia Thompsonin esitykset Suomessa (Nyqvist 2022), nykyburleskin liikekieli ja kehollisuus (Vuorinen 2014) ja nykyburleskin tarkastelu leikillisyyden näkökulmasta (Latto 2011).



## 2 BURLESKI KANSAINVÄLISENÄ ILMIÖNÄ

### 2.1 Burleskin synty ja kehitys Euroopassa

Tiia Aarnipuun mukaan burleski voidaan nähdä periamerikkalaisena estradiviihteenä. Sen juuret löytyvät kuitenkin Euroopasta sekä sanana että taidemuotona. Hän mainitsee esimerkiksi 1500-luvun Italiassa syntyneen *commedia dell'arten* teatterimuotona olevan burleskille sukua. Samoin hän laskee burleskin linkittyneen vanhaan eurooppalaiseen karnevaaliperinteeseen sukupuolen ja seksuaalisuuden normien kyseenalaistuksineen. (Aarnipuu 2010, 12.) Marvin Carlson mainitsee 1600-luvun lopun Lontoon ”musiikkikojut” (*music booths*), jotka toimivat varieteeten, kabareen, vaudevilien ja kahvilakonserttien edeltäjinä (Carlson 2006, 131). Itse tahtoisin lisätä, että Aristoteles kertoo komedian syntyvaiheiden jääneen jo historian alkuvaiheessa epätarakoiksi, sillä sitä arvostettiin aluksi vähemmän kuin tragediaa (Aristoteles, luku 5).

Marissa Mehr määrittelee modernin burleskin (ja sitä kautta myös neoburleskin) syntyneen 1800-luvulla. Hän toisaalta myös tarkentaa, että se on puolestaan rakentunut monen muun tuota aikaa edeltäneen ilmiön seurauksena. Mehr kytkee burleskin synnyn balettiin ja erityisesti sen romantiikan aikaan, jolloin naisten asema lavalla muuttui. Esimerkiksi naisten tapa liikkua lavalla mahdollistui aiempaa vapaammaksi, heille kirjoitettiin olennaisempia rooleja, ja heille lyhentyi esiintymisasuksi polvipituisen tutu. Aiemmin teatterilavoilla oli totuttu näkemään naisten jalat humoristisesti yhdistettynä ristiinpukeutumiseen.<sup>5</sup> 1800-luvun varieteehen sisältyi romantiikan ajan

---

<sup>5</sup> Arja Turusen mukaan naisten housujen käyttö oli sallittua 1800-luvulla ainoastaan karnevaali-aikana sekä teattereiden ja oopperoiden näyttämöillä. (Turunen 2011, 22.) Naisten ristiinpukeutumisen ja housujen käytön asenteista lisää ks. Turunen 2011, 20–23. Myös Aarnipuu täsmentää

ihannoinnin mukaisesti feminiinisyden ja naisellisuuden hyväksyminen perinteisten miesroolien rinnalle. Kun aiemmin, renessanssin aikana, teatterissa miehet hoitivat sekä miesten että naisten roolit, nyt naiset saivat travestisesti eli näyttämöllisesti ristiin pukeutumalla jopa romanttisen pääosan esittäjien rooleja. Näin ollen ristiin pukeutuminen on kuulunut jo varhain osana klassista burleskia, vaudevilleä, music hallia ja varieteeta. (Latto 2011, 16.) Nyt naisten jalat korostuivat ilman, että ne leimattiin miehiksi. Tämä aiheutti yleisössä mielikuvan, että naiset esiintyivät pääasiassa miehille. (Mehr 2019, 24.) Näen jalkojen korostumisen liittyvän myös moneen muuhun ilmiöön, esimerkiksi Pariisissa syntyneeseen can-caniin. Aarnipuun mukaan juuret burleskiin löytyvät Lontoosta ja Pariisista, josta lähtikin burleskin ”isosisko” can-can (Aarnipuu 2010, 9).

Aarnipuu kertoo, että myös varhaiset burleskiesitykset syntyivät ranskalaisesta kabareesta. Lisäksi burleskille sukua on revyyteatteri. (Aarnipuu 2010, 11–12). Ritola kertoo sekä kabareeperinteen että revyyteatterin pohjautuneen Ranskan 1800-luvun alun chanson-, kupletti-, ja operettiperinteelle. Hän toteaa, että revyyt ja kabareet eivät sisällöllisesti eroa välttämättä toisistaan kuvinkaan paljon. Ero kabareen ja revyyyn välillä on se, että revyytä esitettiin teattereissa, kun taas kabareita nähtiin enemmän kahviloissa ja ravintoloissa. Ritola mainitsee myös, että Saksassa oli vuosina 1919–1933 vilkasta kabaretoimintaa natsien valtaan astumiseen saakka, jotka katsoivat kabareen olevan roskaa. (Ritola 2014, 10–11.)

Aarnipuu toteaa, että music hall on erityisesti Lontoossa 1850-luvun tienoilla suosiossa ollut teatterin muoto. Music hall oli luonteeltaan huumoripitoista ja viihdyttävää (viktoriaanisen yläluokan toivomusten mukaisesti) arjen vastapainoksi. Esitykset sisälsivät musiikkia, sirkusta ja alatyylisiä huumoria. (Aarnipuu 2010, 12.) Mehr kuvailee 1840-luvun brittiburleskia:

Väliin julmakin korkeakulttuurin pilkkaaminen, nonsense-huumori, nokkelat kaksimielisyydet sekä ristiinpukeutuminen olivat burleskin peruskuvastoa. Burleskiteatteri ilahdutti kaikenlaista yleisöä, mutta oli leimallisesti työläistäustaista, sillä pilkka kohdistui ennen kaikkea eliittiin ja valtaapitäviin. Esitykset toistivat tietynlaista kaavaa, joka koostui tanssi- ja laulunumeroista sekä sketsiviihteestä. Burleskin traditioon kuului jo tuolloin, että musiikki lainattiin surutta muualta: tulkittiin kunkin ajan suosittuja kappaleita omin sanoin. (Mehr 2019, 27.)

Tästä brittiläisestä teatterista music hallista lähti Lydia Thompsonin burleskiyryhmä British Blondes Burlesque Troupe esiintymään ensin New Yorkiin ja sitten ympäri Yhdysvaltoja. Näin voidaan katsoa, että Lydia Thompson toi burleskin Yhdysvaltoihin. (Aarnipuu 2010, 11–12.) Mehr puhuu jopa *thompsoniaanisen burleskista* (2019, 27). Sanna Nyqvist täsmentää, että Thompson oli ensimmäinen naistaiteilija,

---

ristiinpukeutumisen kuuluneen osaksi varhaista burleskia, joka oli keino irvailla ylemmille yhteiskuntaluokille. (Aarnipuu 2010b, 39–41.)

joka vei oman musiikkiteatteriseurueensa Yhdysvaltoihin (Nyqvist 2022, 64). Michelle Baldwin toteaa, että Thompson käynnisti Yhdysvalloissa teatterin vallankumouksen, joka jatkui yli vuosisadan, ja jatkuu edelleen (Baldwin 2010, 21). Toisaalta Robert Allen kertoo, että burleskia oli Yhdysvalloissa myös ennen Thompsonia, se vain oli sisällöltään erilaista. Näin Thompson muutti perustavanlaatuisesti burleskin käsitettä tullessaan Yhdysvaltoihin. (Allen 1991, 101–117; Mehr 2019, 28–29.) Mehr lisää, että ennen Thompsonia burleski oli miesten valtaamaa. Yläluokan kustannuksella vitsailu muutettiin radikaalisti, kun sitä viktoriaanisella ajalla esittääkin nainen miehen sijasta. *Thompsoniaanisisessa burleskissa* naiset tekivät burleskia omilla ehdoillaan. Tänä aikana naiset eivät vielä riisuuntuneet, mutta kritiikkiä herättivät sen sijaan miesmäiset asut ja lavapreesens ilman piiloutumista esittävän roolin taakse (toisin kuin aiemmin naisena teatterissa tai esimerkiksi baletissa). Yleisöön saatettiin ottaa jopa suoraa kontaktia. (Mehr 2019, 28–29.)

Baldwin kertoo, että British Blonde-ryhmä esitti satiiria, kaksimielisiä esityksiä sekä aikakauteen nähden paljastavia asuja (Baldwin 2010, 25). Oona Latto toteaa, että paljastavat asut olivat enemmänkin illuusio paljaudesta: British Blondes kiristi vyötärönsä korsetilla ja verhosivat itsensä ihonvärisiin sukkahousuihin, ja näyttivät mainoslauseensakin mukaan enemmän säärtä, kuin mitä Yhdysvalloissa on koskaan nähty (Latto 2011, 16). Latto kuitenkin muistuttaa, että tuohon aikaan esiintyjät eivät kuitenkaan riisuneet tai vähentäneet vaatteitaan (Latto 2011, 17).

Nyqvist kuvailee Lydia Thompsonin vaiheita esiintyjänä Euroopassa ennen British Blonden perustamista. Thompsonin kiertue ylsi jopa Suomen Suuriruhtinaskuntaan. (Nyqvist, 2022.) Esiintyvänä taiteilijana Lydia esiintyi kärkipaikoissa, kuten pääkaupunkien teatterisaleissa, ja silloin muodissa olleissa kylpyläkaupungeissa (Nyqvist 2022, 66). Nyqvist (2022, 65) myös täsmentää, että juuri Thomsonin useamman vuoden kestänyt Euroopan kiertue soolotanssijana on jopa esittävän taiteen mittakaavassa yksi oleellinen kulminaatiopiste: Lydiasta tuli maailmanluokan tähti, joka paitsi toi burleskin teatteri-ilmiönä ympäri Eurooppaa ja Pohjois-Amerikkaa, myös sekä ”hurmasi” että ”raivostutti” 1800-luvun lopun yleisöä jo elinaikanaan.

Thompsonin palauduttua kotiin Englantiin Euroopan kiertueeltaan kuvailtiin hänen esityksiään monilla muillakin termeillä kuin burleski, esimerkiksi *music hall*, *extravaganza*, *vaudeville*, *masquerade*, *opéra-bouffe* ja *burlesque pasticcio*. Vaikka nimityksiä oli useita, oli yhteistä idea viihteen muodosta, joka sisälsi mimiikkaa, tanssia, puheteatteria ja laulua. Huumorin keinoin saatettiin käsitellä niin aikalaisten tapoja, ajankohdaisia ilmiöitä kuin politiikkaakin. Esitykset saattoivat sisältää myös itseironiaa kommentoiden omaa absurditeettiaan tai tilannekomiikkaa. Esitykset saattoivat myös käsitellä antiikin mytologiaa, klassikkonäytelmiä tai naisten asemaa, jota kärjistettiin esittämällä miestä tai alleviivaamalla feminiinisyyden ideaalia. Esitysten kierto oli

tyypillisesti nopeaa ja uusista esityksistä oli helppo löytää uudesti kierrätettyjä ideoita. Nyqvist esittää, että burleskin kultakausi osuu noin 1860–1870-luvuille. Sama vuosikymmen on myös Thompsonin menestyksekkäintä aikaa. (Nyqvist 2022, 71-72.)

Nyqvist kuvailee, että Thompson ja muut burleskiartistit käyttivät uransa myötä yhä provosoivampia keinoja, jotka ajoivat lopuksi konfliktiin ja ristiriitaan ajan arvosten kanssa. Sanomalehtien burleskiarvostelu oli luonteeltaan moralistista, joten keskiluokka protestoi taiteenmuotoa vastaan. Näin burleskia ei enää esitettykään teattereissa, vaan laji muuttui kapakkaviihteeksi. Runsaat rekvisiitat poistuivat lavalta, samoin suuri esiintyjäkaarti. Laji muuttui pikkuhiljaa ryhmien sijaan lavalla esiintyväksi yksittäiseksi naiseksi, joka teki stripteasea miehisen katseen alla. (Nyqvist 2022, 72–73.) Burleskiin löytyy siis useita sekä eurooppalaisia että yhdysvaltalaisia polkuja. (Aarnipuu 2010, 11–12).

## 2.2 Yhdysvallat ja moderni burleski

Ritola kuvailee, että Amerikassa 1800-luvulla oli vallalla vaudeville, koko perheen varieteeteatterin muoto. Siihen kuuluivat musiikki, tanssi sekä sketsit. 1900-luvulle tultaessa vaudevillen yhdistyi klassinen burleski. Näin ollen vaudevillen kohdistui ”arvonalennus”, kun mukaan astui riisuminen ja vähäpukeisuus. (Ritola 2014, 11.) Latto jatkaa, että vaudeville on amerikkalainen revyyyn muoto, joka sopi paremmin ”kunniallisena” koko kansalle, lapsille ja naisille, kun taas varietee ja burleski nähtiin enemmän ”karkeana” ja siksi enemmän miesten viihteenä.<sup>6</sup> Myös 1800-luvun työläisluokka ja yläluokka loivat oman yleisöjaon. Vaudevillen kuului varieteen tavoin monia eri esityksen muotoja, kuten kahlekuninkaat, ajatustenlukijat, tanssiesitykset ja koomikot. Vaudevillen visuaalinen perinne on edelleen nähtävissä esimerkiksi Las Vegasin show-perinteessä ja nykyburleskin klassisessa muodossa. (Latto 2011, 17–18.)

Latto puhuu seuraavasta burleskin kehitysaskeleesta, eli siitä, miten 1893 Chicagon maailmannäyttelyssä nähtiin ”etnologisena kuriositeettina” orientaalisena pidettyjä vatsatanssin sukuisia esityksiä. Erylistä huomiota sai tanssija nimeltä ”Little Egypt”. Hänen asunsa aiheutti kohun vatsan alueen väristyksineen. Tästä liikkeestä syntyi nimitys ”hoochy-koochy”, jota burleskitanssijat alkoivat käyttää eri variaatioin.

---

<sup>6</sup> Myös Mehr toteaa, että omalle sukupuolelleen epätyypillisesti käyttäytyvät naiset leimattiin työläistäustaisiksi, jotka uhkaavat paitsi eliittiä, myös yleistä yhteiskuntajärjestystä. Siksi burleskista tuli yksi vuosi Thompsonin Yhdysvaltojen saapumisen jälkeen lokakampanjan väline ja näin osa yhteiskunnallista luokkakamppailua. (Mehr 2019, 29–30.)

Samoihin aikoihin syntyivät muut liikkeet, kuten shimmy (olkapäiden ja käsivarsien ravisteleva liike), bump (nopea lantion isku eteenpäin), grind (lantion kierto) ja freeze (koko vartalon värisytytys). Nämä liikkeet ovat yhä käytössä nykyburleskissakin ja ovat olennainen osa sen liikekieltä. (Latto 2011, 17.) Myös Mehr mainitsee Chicagon maailmannäyttelyn, jossa tanssijoita tarkasteltiin ”tieteellisen objektiivisesti” etnografisina kummajaisina. Tanssi nähtiin opettavaisena esimerkkinä ”idän naisten villistä ja aggressiivisesta seksuaalisuudesta”. Mehr myös täsmentää, että maailmannäyttelyn jälkeen vatsatanssista kehittyi *bump-n-grind*, josta tuli nimenomaan burleskille tyypillinen liikekieli. (Mehr 2019, 32.)

Chicagon maailmannäyttelyn myötä alkoi myös syntyä tarinoita värisevistä liikkeistä ja katkenneista olkaliiveistä sekä lavalle tippuvista vaatteista. Näin riisuminen alkoi saada burleskiesityksissä pääpainon. Ilman kokovartalosukkaa ei saanut esiintyä jopa pidätyksen uhalla, mutta esiintyjät alkoivat siitä huolimatta kiertää sääntöä. (Latto 2011, 17.)

Vuosisadan vaihteen burleski sai Laton mukaan taistella yleisöstä eri viihteenlajien ja teatterin äärellä. Burleski halusi tarjota sitä, mitä siltä odotettiin. Tuon ajan burleski sisälsi koomikoita, sketsejä, varieteekohtauksia ja vähäpukeisia naistanssijoita. Komiikka painottui baggy pantseihin eli koomikoihin ja tanssijattarien oletettiin olevan viehättäviä. (Latto 2011, 17–18.) Mehr lisää, että vuosisadan vaihteessa burleskissa alkoi näkyä enemmän soolonumeroita ryhmien tilalla. Lisäksi monet esitykset saivat inspiraationsa Little Egyptin esimerkistä. Vielä tässäkään vaiheessa burleskiesitysten keskeisin paino ei ollut riisuuntumisessa, vaikka muutamia iltatoimiin ja nukkumaan menemiseen liittyviä numeroita (= boudoir-numeroita) oltiinkin jo nähty. (Mehr 2019, 34.)

Riisuutuminen alkoi tapahtua vaiheittain: ensin 1920-luvulla riisuttiin lavan sivussa astuen takaisin lavalle entistä vähäpukeisempana. Villin shimmy-tanssin myötä vaatteet saattoivat ”vahingossa” tippua kesken tanssin. Asuun kuuluivat rintaliivien tai kokovartalosukan lisäksi paneelihame. Vasta 1930-luvulla asuksi muotoutuivat tasselit ja g-stringit. (Mehr 2019, 38–39.) Baldwin kertoo, että muiden innostuessa esittämään burleskia Yhdysvalloissa British Blonden esimerkin myötä jättäytyivät poliittiset sutkautukset ja satiiri vähemmälle, ja huomion vei itse riisuutuminen (Baldwin 2010, 26).

Mehr ylipäänsä kuvailee jazz-ajan myönteiseksi vähemmistöjen kannalta burleskin suhteen. Hän mainitsee esimerkiksi rodullistetut esiintyjät, joiden roolit olivat aiemmin olleet lavalla lähinnä halventavia. Nyt esiintyminen oli mahdollista kaupunkiyhteisön täysivaltaisina jäseninä. Mehr mainitsee Harlemin renessanssin (1917–1935), jolloin kaupunginosaan hakeutui runsaasti lahjakkaita rodullistettuja esiintyjä. Näin ollen burleskia pystyi katsomaan muidenkin kuin ei-valkoisten toimesta.

Toisaalta aikakauteen liittyi eksotismi. Osittain eksotismin myötä tarjoutui kuitenkin kiinnostus ja kysyntä muillekin kuin valkoisille burleskiesiintyjille. Tämän ajan yksi tunnetuimpia artisteja on Josephine Baker, joka esiintyi myös Suomessa. Myös *dragles-que* (drag queenin esittämä striptease) löysi jalansijaa 1920-luvulla niin Euroopasta kuin Yhdysvalloistakin. Toisaalta Yhdysvaltojen ilmapiirin (puritaanisuus, rotusorto) vuoksi esiintyjät muuttivat usein Eurooppaan, kuten aktivisti Josephine Baker teki. Jazz-ajan burleskiteatterit tarjosivat drag queeneille ja muille sukupuoli-, ja seksuaalivähemmistöille karnevalistisen sekä verrattain turvallisen tilan. (Mehr 2019, 42–44.)

Laton mukaan burleski 1920–30-luvulla oli modernin stripteasen synonyymi. Näiltä ajoilta on jäänyt nykypäiväänkin asti sitkeä mielikuva burleskin ja stripteasen välille.<sup>7</sup> Samoin mielikuva burleskin pahamaineisuudesta ajoittuu näille ajoille. Koska vaudeville, elokuvat ja radio eivät siihen aikaan tarjonneet stripteasea, veti burleskin riisumismomentti yleisöä. Laman aikana myös lippujen alhainen hinta oli omiaan vetämään yleisöä. Burleski tarjosin keinon irtautua arjesta. Samaan aikaan myös siveyspoliisit tekivät ratsioita (erityisesti New Yorkin pormestari La Guardian aikaisena puhdasmielisyytenä) kaataen burleskiteattereita alas. Koska sensuuria vahdittiin ja moraalittomasta käytöksestä saattoi joutua vankilaan, alettiin sensuurisäädöksiä välttää mielikuvituksen avulla. Kun seksuaalisen vallankumouksen, naisten emansipaation ja helmojen yleisen lyhenemisen myötä ihonmyötäisistä kokovartalosukista ja korseteista oli jo luovuttu, säilyi kuitenkin käytäntö, että vähintään stringit pysyivät jalassa. Samoin nännit alettiin peittää joko *pastieilla* eli värikkäillä nännisuojuilla tai *tasseleilla* eli pastietupsuilla, koska sensuurimääräykset vaativat, että nännit tuli olla peitossa. Nämä käytänteet ovat säilyneet nykypäivän burleskiin asti. Koska riisumisesta oli tullut vakio, piti yleisön huomio hakea muilla keinoin. Kehiin astuivat jälleen tarinallisuus, viihdyttävyyys ja show-elementit. Myös lavasteet ja tarpeisto alkoivat muodostua tärkeäksi osaksi. Esimerkiksi Rosita Royce koulutti kyyhkyseläriin riisumaan vaatteet yltään, kun itse ei voinut niin lakien puitteissa tehdä. Sally Rand käytti hyödykseen esimerkiksi viuhkatanssia ja varjokuvasilhouetteja. (Latto 2011, 19–20.)

Laton mukaan 1930-lukua on kutsuttu burleskin kultakaudeksi. Tunnetuimpia esiintyjä olivat esimerkiksi Sally Randin lisäksi Gypsy Rose Lee ja Ann Corio. He olivat elokuvatähtien kaltaisesti tuon ajan julkisuuden henkilöitä. Burleski muutti jälleen muotoon vedoten verbaliikkaan, huumoriin ja älyyn lähestyen jälleen burleskin

---

<sup>7</sup> Aarnipuu havainnoi, että Yhdysvaltoihin saapuessaan oli burleski muuntunut – enää ei niinkään ollut kyse yhteiskunnan kritisoinnista huumorin varjolla, kuten esimerkiksi music hall -perinteelle oli ominaista. Amerikkalaisessa burleskissa huumori perustui hävyttömyyksiin ja slapstickiin. Yhä olennaisemmaksi osaksi esitystä tuli riisuutuminen. Näin ollen voimme nähdä, että aikuisyleisölle suunnattu burleski, johon olennaisena osana kuuluu riisuutuminen, on nimittäin amerikkalainen burleskin muoto. Tätä amerikkalaista burleskin muotoa voi nähdä nykypäivänä parhaiten toteutettavissa burleskin klassisen striptease -tyylin esityksissä. (Aarnipuu 2010, 12–13.)

koomisia juuria. Esiintyjä pystyi kuvailemaan ”kirjakielisiksi strippareiksi”. Ann Corio luki *Spinozaa* takahuoneessa, Sally Rand käytti *Chopinia* musiikkivalinnoissaan ja Gypsy Rose Lee viittaa esityksissään muun muassa *Van Goghiin* ja *Oscar Wildeen*. Lee myös totesi esityksissään: ”*I can’t sing, I can’t dance*”. Oleellisempaa kuin laulu-, tai tanssitaito olikin älyllisen naisen ääni: puoli, joka oli ollut mieskoomikoiden myötä lavalta kadoksissa. (Latto 2011, 20–21.) Mehr kutsuu Gypsy Rose Leen esittämää burleskia älylliseksi burleskiksi, jota yritettiin myöhemmin häivyttää historiankirjoista kun burleskia pyrittiin mustamaalaamaan epä-älylliseksi, siveettömäksi ja moraalittomaksi. (Mehr 2019, 52.)

Toisen maailmansodan aikaan naisellinen viehättävyys yhdistyi sotilaiden hengenstatus-, ja virkistymistarkoituksiin. Samoin pin-up kukoisti, jolloin burleskiesitykset olivat kenties oman aikansa *tableau vivre*, eli eloon heränneitä pin-up-kuvia. (Latto 2011, 21.)

Sotien jälkeen burleskin suosio laski, koska nähtiin, että burleskin tekijät toivat lavalle taiteen sijasta lähinnä seksuaalisia kuvaelmia. Burleskiteattereita ajettiin alas, ja monet esiintyjät lähtivät kiertueille, tai esiintymään yökerhoihin tai herrainklubeille, jotka toimivat strippiklubien esimuotona. ”Strip” muuttui oleellisemmaksi kuin ”tease”. Myös vaudevillen ja varieteen olemassaolo hiipui. 1960–1970-luvulla nähty striptease meni enemmän kohti pornoteollisuutta kuin showbisnestä. (Latto 2011, 21.) Baldwin mainitsee burleskin suosion hiipuneen 1960-luvulla go-go-klubien myötä, kun tilalle astuivat roisimmat strippausesitykset ja pornoteollisuuden myötä aikuisviihde. Hän kuvailee, että ”modernissa strippauksessa ei ollut enää jälkeäkään teasesta”. (Baldwin 2010, 38).

### 2.3 Burleskin renessanssi: neoburleski

Burleskin vuosikymmenien ”kuoleman” jälkeen alkoi 1990-luvulla palata muotiin vintage-, swing- ja rockabilly-tanssien myötä. Tämä enteili burleskin uudelleen syntymistä. Tästä innostuksesta alkanut taidekustantamoiden vanhojen miestenlehtien taiteen (pin-up) uudelleenjulkaiseminen sekä goottipiirien fetissikulttuuri edisti burleskin uudelleenpaluuta. (Baldwin 2010, 42–45.) Jacki Willson katsoo burleskin elpyneen vuonna 1994, jolloin stripteasetaiteilijat, kuten Dita von Teese, aloittivat esiintymisensä strippiklubeilla ympäri Yhdysvaltoja (Willson 2008, 18). Burleski oli Baldwinin mukaan 1990-luvun aikana niin unohduksissa ollut termi, että esittäjät itse kuvailivat esityksiään ”luovaksi strippaukseksi” tai ”performanssitaitteeksi”. Vasta myöhemmin esiintyjät tajusivat tekevänsä burleskia. (Baldwin 2010, 51–52.) Samoin

Baldwin toteaa, että 2000-luvun alussa burleskiskene oli Yhdysvalloissa, Kanadassa ja Isonsa-Britanniassa melko hajanainen, mutta asiasta kiinnostuneita ihmisiä löytyi. He eivät olleet toisistaan tietoisia, vaan toimivat kukin omilla tahoillaan. Myös Mehr täsmentää, että alkuvaiheessa yhteinen alan termistö puuttui. Tämäkin osaltaan vaikeutti ja hidasti tutustumista. (Mehr 2019, 85.)

Mehr toteaa, että neoburleski on syntynyt useamman henkilön yhteisvaikutuksesta. Esimerkiksi burleskimuseon perustaminen Las Vegasiin ja Miss Exotic World Beauty Pageant-kilpailu (joka järjestettiin ensimmäisen kerran vuonna 1991) auttoivat osaltaan uuden aallon syntymisessä. Näiden takana oli henkilö nimeltä Jeannie Lee ja hänen kuoltuaan hänen aviomiehensä sekä kulta-ajan burleskiesiintyjä Dixie Evans. Mehrin mukaan neoburleski alkoi siitä, kun Miss Exotic World-kilpailuun alkoi osallistua uusi sukupolvi alkuaikojen kulta-aikojen konkareiden sijaan. Myös itäisessä kolkassa Yhdysvaltoja esimerkiksi Jo "Boobs" Weldon ja Tigger! esiintyivät samoihin aikoihin tietämättä, että voisivat kutsua esityksiään burleskiksi. Tätä estetiikkaa kuvailtiin tuolloin esimerkiksi rockabilly-, fiftari-, kabaree- tai vintage-estetiikaksi. (Mehr 2019, 83–86.)

Sanna Nyqvist kokoaa yhtäläisyyksiä Thompsonin ja neoburleskin välillä. Hän toteaa:

Thompson löydettiin uudelleen vasta 1990-luvulla, kun burleskin kipinä syttyi uuteen hehkuun, ja lajista muodostui Yhdysvalloissa oma vilkas alakulttuurinsa, joka ammentaa glamourin historiasta ja 1950-luvun plastiikkisesta pin up -estetiikasta. Nykyburleskissa yhdistyvät kepeä satiiri ja kiusoittelevan riisuutumisen estetiikka. Myös lajin yleisö on muuttunut: burleskia esitetään naisvoittoiselle ja usein myös heteronormista poikkeavalle yleisölle. 1800-luvun burleskille ja nykyburleskille on yhteistä sovinnainten rajojen rikkominen ja naisruumiin ja naisen roolien tuominen uudella tavalla koettaviksi ja käsiteltäviksi, mutta siinä missä nykyburleski muiden alakulttuurien tavoin kohdistaa viestinsä vihkiytyneelle ja pääosin samantyyppiselle sisäpiiriyleisölle, Thompson esiintyi suurissa saleissa ja muokkasi vaikutusvaltaisen keskiluokan käsityksiä naiseudesta. (Nyqvist 2022, 73.)

Mehr kertoo, että neoburleski syntyi kritisoimaan kehonormeja ja yksipuolista kauneuskäsitystä sekä pyrki tekemään asiat toisin (Mehr 2019, 86). Mehr toteaa, että burleskin viholliseksi voi nähdä missiytymisen, joka on ristiriidassa burleskin perusluonteen kanssa (Mehr 2019, 194). Hän myös havainnollistaa, että neoburleskille on tyypillistä vallitsevien kehonormien ja käsitysten kyseenalaistus ja murtaminen sekä asioiden toisin tekeminen. Näin neoburleski toteuttaa samaa ideologiaa kuin Thompson yli sata vuotta aiemmin. (Mehr 2019, 83–86.) Riisuutumista ei nähtykään pornografisena strippaamisena, vaan riisumiseen kuuluvien absurdien, humorististen ja satiiristen piirteiden vuoksi siitä tulikin protesti. (Mehr 2019, 194.) Mehr myös kuvailee, että nykyburleskissa voi havaita sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen voimakkaan läsnäolon tavoilla, jotka eivät olleet modernin burleskin aikaan mahdollisia vallitsevan yhteiskunnallisen tilanteen eivätkä lainsäädännön vuoksi (Mehr 2019, 221).



Suomessa toimiva burleskiesiintyjä Bettie Blackheart toteaa suurimman eron modernin burleskin ja nykyburleskin välillä piilevän tanssituntilaisten ja esiintyjien ikähaarukassa: se on viimeksi mainitussa laajentunut (Mehr 2019, 207).

Mehr myös lisää, että neoburleski on aikansa tuote, joten siinä näkyy 1990-luvun postmodernismi. Hän luettelee muun muassa hierarkkisuudesta luopumisen, menneisyyteen ironisesti suhtautuvan nostalgisuuden, karnevalistisuuden, intertekstuaalisuuden (=toisiin teoksiin viittaaminen sekä suoranaiset lainaukset), itseironian, korkean ja matalan sekoittumisen sekä yhden totuuden, yhtenäisyyden tai määritelmien välttämisen. (Mehr 2019, 109.)

Varsinkin nykyburleskin alkuaikoina eroteltiin toisistaan neoburleski ja klassinen burleski. Kuitenkin Mehr huomauttaa, että jo modernin burleskin aikoina tehtiin paitsi glamourintäyteisiä numeroita, myös roisimpia esityksiä, jotka hyödynsivät campia. Hän mainitsee tällaiseksi esimerkiksi Georgia Southernin esityksen. Täten termi ”klassinen burleski” kertoo ehkä enemmän suuren yleisön mielikuvista kuin totuudesta. (Mehr 2019, 141.)

Baldwinin mukaan ensimmäinen varsinainen neo-burleskitapahtuma New Orleansissa vuonna 2001, Tease-O-Rama, yhdisti nopeasti alan ihmiset. (Baldwin 2010, 61–62; Latto 2011, 28.) Tapahtumassa nähdyt esitykset vaihtelivat yllättävän paljon ottaen huomioon, että esiintyjät eivät tienneet toistensa esityksistä juuri mitään etukäteen. Esitykset vaihtelivat klassisesta tyylistä aina performanssitaidemaiseen burleskiin. Tästä tapahtumasta syntyi yhteisö. (Baldwin 2010, 139–140.) Mehr jatkaa, että muutaman vuoden päästä Tease-O-Ramasta nähdään New Yorkin ensimmäiset burleskifestivaalit. Vuonna 2016 Dixie Evansin järjestämä Exotic World-kisa muuntaa nimenkseen Burlesque Hall of Fame. (Mehr 2019, 86.)

Suomalainen esiintyjä Bettie Blackheart kertoo, että Hall of Fame oli aluksi neoburleskin hengessä tapahtuma, jossa kilpailullisuus käännettiin pääläelleen: se oli keino houkutella ihmisiä museoon. Samalla se toimi käänteisenä missikisana ja parodia. Se oli enemmän ystävien kokoontuminen kuin kilpailu, ja kuka tahansa pääsi esiintymään. Sitä voisikin kuvailla näennäiskilpailuksi. (Mehr 2019, 194.) Myös Baldwin puhuu neoburleskin ajan yhteisöllisyydestä, jolloin burleskia tekevät, mutta siitä itsekkin tietämättömät ihmiset vähitellen kerääntyivät yhteisöksi muodostaen käsitystä tekemisestään internetin välityksellä muodostaen esimerkiksi internetsivuja ja keskustelufoorumeita.

Nykyään Hall of Famen maine on lähes jumalallinen, ja kilpailu on todella kovaa. Blackheart kertoo, että riipeä muutos Hall of Famen lyhyessä historiassa johtuu omistajan vaihdoksesta, kun museo ja kilpailu siirtyivät perustaja Dixie Evansin muuton myötä muualle. (Mehr 2019, 194.)

Mehr painottaa, että burleskitapahtumat ovat kokeneet vuosien saatossa muutoksia. Vaikka itse burleskiesitykset eivät ole niinkään muuttuneet, on niiden ympäristö muuttunut sitäkin enemmän. Mehr kertoo, että tänä päivänä nähtävät burleskitapahtumat sisältävät sananmukaisesti burleskia. Sen sijaan kabaree-, ja extravaganza-tapahtumat saattavat sisältää burleskin lisäksi muutakin. Esimerkiksi burleski-show:t 1800-luvun lopulta 1910-luvulle saakka koostuivat aina kolmesta osasta: ensiksi oli vuorossa koominen kuvaelma, johon kaikki illan esiintyjät osallistuivat. Toiseksi oli vuorossa sooloesiintyjien laulu-, ja/tai tanssinumerot. Viimeinen osa koostui satiirisesta melodraamasta, jossa vitsailtiin yläluokan kustannuksella. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen rakenne muuttui niin, että sooloesityksiä nähtiin enemmän ja ne alkoivat sisältää riisumista. 1910-luvun jälkeen burleski-ilta sisälsi mieskoomikoita, sketsiviihdettä (joka läheni stand-up-komiikkaa), tanssia, laulua sekä burleskia. 1930-luvulla kriitikoiden mielestä kaava ”pornografisoitui”, sillä strip-, ja tease-esityksiä näkyi enemmän koomikoiden ja muiden side show-esitysten kustannuksella, jotka aiemmin kuuluivat tiiviisti osana burleski-iltaa. Samoin kriitikot toteusivat, että seksikkyys tapahtuu näin ollen huumorin kustannuksella. Mehr kertoo, että voimme näin havaita kriitikoiden ajatelleen näiden kahden ilmiön olevan toisilleen vastakkaisia ja toisensa poissulkevia. Burleski viittasi entistä painokkaammin yksinomaan lavalla nähtäviin vaatteita riisuviin naisiin, vaikka aiemmin se oli vain yksi osa burleskitapahtumaa. Toinen merkittävä muutos tapahtuu 1950-luvulla Yhdysvalloissa, kun koomikot poistetaan ohjelmistosta kokonaan. Näin ohjelmat suuntautuivat aiempaa enemmän miehisen katseen kohteeksi. (Mehr 2019, 162–163.) Naiset myös lakkaavat tuolloin lavalla puhumasta. Toki kaikki esiintyjät eivät esimerkiksi 1930-luvullakaan puhuneet, mutta se kuului yhtenä osana burleskia. (Mehr 2019, 198.)

Baldwin toteaa, että burleski on kehittynyt kehämäisesti syntyen Lydia Thompsonin ajan Isosta-Britanniasta siirtyen Yhdysvaltoihin. Yhdysvalloissa tämä taiteenlaji synnytetään uudelleen ja se on saanut uusia muotoja. Tämän jälkeen burleski siirtyi takaisin Isoon-Britanniaan ja ympäri maailmaa, esimerkiksi Eurooppaa, Japania ja Australiaa. (Baldwin 2010, 143.) Toisaalta Baldwin pohtii, että amerikkalaisen burleskin kasvun seurauksena se leviää ulkomaille, jolloin se sulautuu uusiin kieliin ja kulttuureihin. Toisaalta Baldwin myös pohtii, tuleeko tämä ”kansainvälinen burleski” palaamaan Yhdysvaltoihin ja muuttamaan jälleen kiertokulullaan sikäläistä burleskia. (Baldwin 2010, 144.) Mehr jatkaa, että burleskin tuleviksi haasteiksi voisi laskea missiivymisen, kauneusihanteiden kaventumisen ja kulttuurisen omimisen (Mehr 2019, 237).

## 3 BURLESKI SUOMESSA

### 3.1 Ensimmäinen aalto: varhaismoderni ja moderni burleski

Myös Suomesta löytyy oma burleskihistoriansa. Toisaalta esimerkiksi Mehr painottaa, että suomalainen 1900-luvun burleski on melko lailla vielä tutkimatta (Mehr 2019, 68). Samoin Aarnipuu toteaa, että suomalaisia varietee-esityksiä eli burleskin historiaa on vielä paljon tutkimatta ja kirjoittamatta. (Aarnipuu 2010, 12.) Sanna Nyqvist taustoittaa, että tanssi taidemuotona on tullut Suomeen vientituotteena. 1700–1800-luvun taideteessa löytyi Suomesta kierteleviä esiintyjä. Esityksiä tarjottiin muutaman päivän tai viikon ajan kaupungista toiseen. Esityksissä ei eroteltu taidemuotoja esimerkiksi tanssiksi tai teatteriksi, vaan rahan edestä sai kokea tanssin ja teatterin seassa esimerkiksi lausuntataidetta, akrobatiaa tai vaikkapa vahakabinetin sisältöä. Suomalainen taide-tanssi syntyi baijerilaissyntyisen Alisa Frasan (1834–1899) myötävaikutuksesta. Frasa liittyi Turussa vuonna 1846 kiertävään tanssiseurueeseen. Lapsitähdestä kehkeytyi muun muassa hurmaavan ja viekoittelevan huntutanssin myötä lehdistöä lainaten ”Suomen Lydia Thompson”. Sekä Frasa että Thompson olivat sikäli urauurtavia naistaiteilijoita 1800-luvulla, että he molemmat esiintyivät ulkomailla ilman vanhempiensa tukea ja elättivät itsensä taiteellaan. (Nyqvist 2022, 65.)

Latto kertoo, että 1800-luvun alussa nähtiin Turussa ja Helsingissä vakavan teatterin lisäksi revyymaisista esityksistä, jotka olivat lyhyitä laulunäytelmiä. Nämä saattoivat käsitellä ajankohtaisia aiheita, mutta kevyesti. 1850 Kaivohuoneen teatterissa nähtiin Yhdysvaltojen varhaisista minstrel-, ja burleskiesityksistä lainattu kolminäytöksinen rakenne, joka sisälsi yksinäytöksisen huvinäytelmän, tanssia tai voimistelua sekä pantomiimia. Teatteri-, ja varietee -seurueiden matkat Pietariin ja Tukholmaan

vaikuttivat tuon ajan Helsingissä nähtävään teatteriin. Jo tuohon aikaan revyytä kutsuttiin ”arvottomaksi tyhjänpäiväisyydeksi”. (Latto 2011, 22.)

Nyqvist kertoo, että brittitähti Lydia Thompson (1838–1908) esiintyi Helsingissä ainakin kahdesti, vuosina 1857 ja 1858. Esiintymispaikkana on toiminut ainakin Espanan teatterin lava. Hänen suosituin numeronsa on ollut merimiesaiheinen ”*Sailor Boy*”. (Nyqvist 2022, 63.) Kyseinen merimiesnumero on jäänyt myös suomalaisyleisön mieleen, sillä monikerroksisten hameiden sijaan Thompson on pukeutut ylleen housut. Tämä skandaalinomainen vaatekappale paljastaa jalkojen muodot (ja niiden väliin jäävän alueen muodon) tehokkaammin kuin kaiken verhoavat viktoriaanisen ajan hameet. Toisaalta ristiriitaa on herättänyt Thompsonin viehkeä karisma ja näin ollen hänen vahva kontrastinsa hänen esittämäänsä karskina pidettyyn merimiehen stereotyyppiin. (Nyqvist 2022, 63–64.)

Latto toteaa, että 1900-luvulla Suomeen saapui ranskalaisen kulttuurin tuotteet, kuten kahvilat, kabareet, chasonit, kupletit eli eräänlaiset pilkkalaulut. Kupletteja esitettiin teattereissa varietee -numeroiden taukojen aikana. 1910-luvulla perustettiin Suomeen runsaasti uusia elokuvateattereita ja ravintoloita. Niihin sisältyi usein varietee -numeroita, sekä ajanviete-, ja tanssimusiikkia. Kieltolain myötä piti ravintoloiden keksiä uusia tapoja houkuttaa asiakkaita. Esimerkiksi Kansanteatterissa esitettiin ulkomailta vaikutteita saanutta can-cania, joka sai keveytensä ja pahamaineisuutensa vuoksi kritiikkiä osakseen. (Latto 2011, 22–23.)

Aarnipuu mainitsee suomalaisen revyyteatteri Punaisen Myllyn toiminnan 1940–1950-luvulla, jossa nähtiin rohkeita varietee-esityksiä. Pennanen & Mutkala 2008 ovat tutkineet Punaista Myllyä. Vuorinen on tutkinut vuonna 2013 suomalaisia revyyteattereita jatkosodan jälkeen. Salli Ritolan vuoden 2014 tutkimus koskee Punaisen Myllyn esityksiä. Ritola täsmentää Punaisen Myllyn toimineen Helsingissä vuosina 1946–1967. Punaisen Myllyn toiminta sai vaikutteita ruotsalaisesta revyykulttuurista (Ritola 2014, 10). Hän jatkaa, että Punaisessa Myllyssä yhdistyi eurooppalainen revyyperinne, eli esityksissä käytettiin sekä tanssia että teatteria. (Ritola 2014, 2.) Myös burleski oli muun muassa baletin ja operettien ohella yksi osa teatterin valikoimaa (Ritola 2014, 12).

Sodan sytyttyä oli suomalaiselle kevyelle näyttämöviihdeelle suurta kysyntää. Suomalainen estradiviihde syntyi tästä tarpeesta, ja se nojasi musiikkiin, tanssiin ja huumoriin. Vuoteen 1944 asti säilynyt sodan tuoma tanssikielto osaltaan rajoitti huvitilaisuuksien järjestämistä.<sup>8</sup> Kysyntä vain kasvoi sodan jälkeen, ja sen sisältö pyrki olemaan arjesta irrottavaa ja optimismia herättävää. (Latto 2011, 23.)

---

<sup>8</sup> Suomen tanssin kieltämisestä vuosina 1888–1948 sekä vuosiin 1939–1948 ajoitetusta tanssikielosta lisää ks. Tikka & Nevala 2020.

Syksyllä 1946 haluttiin Suomeen perustaa kansainvälisen tason revyyteatteri. Sen nimeksi tuli Punainen Mylly. Vaikka sen repertuaari keskittyi balettiin, pystyi siitä näkemään paikoin myös silloisen burleskin vaikutteita. Esimerkiksi teatterin ohjelmistoon kuului niin kutsuttu merenpohjabaletti, josta pystyi löytämään burleskitaitelija Sally Randin innoittamana suuria, kuplamaisia palloja. Vaikka teatterin esiintyjät olivat tunnettuja vähäpukaisuudestaan, täyttä alastomuutta ei koskaan nähty, eikä vaatteita lavalla koskaan riisuttu, ainakaan striptease -hengessä. Pääfokus oli aina tanssissa. (Latto 2011, 24–26.)

Sääntö nännien peittämisestä Suomessa syntyi juuri Punaisen Myllyn aikaan. Osa tanssijoista siirtyi Fennia-nimiseen kabareeseen töihin teatterivuoronsa jälkeen, josta sai paljain rinnoin esiintymisestä niin kutsuttua tissilisää. Pian tämän jälkeen Suomeen luotiin sääntö, jossa rinnat tuli peittää vähintään 7 senttimetrin pastieilla. Tanssijattaria tämä kaksinaismoralismi kuitenkin lähinnä närkästytti. (Latto 2011, 26–27.)

Mehr toteaa, että Josephine Baker esiintyi Suomessa vuonna 1933 sekä useampaankin otteeseen 1950-luvulla (Mehr 2019, 78). Latto kertoo, että 1960-luvulla alkoi revyy ja varietee Suomessa hiipua, ja sen myötä myös Punainen Mylly. Syynä tähän olivat esimerkiksi status toisen luokan teatterina, veroviranomaiset, materiaalipula ja poliittinen painostus. Tv ja elokuvat kasvattivat suosiotaan. Samoin yleisölle ei enää riittänyt ”säärien säihkyttely”, maku siirtyi lähemmäs pornoteollisuutta. (Latto 2011, 27.)

## 3.2 Toinen aalto: neoburleski

40 vuotta Punaisen Myllyn toiminnan jälkeen alkoi myös Suomessa löytyä kiinnostusta herättää vanha revyy -toiminta uudelleen eloon. Tuo vanha toiminta toimii pohjana ilmiölle, joka tunnetaan nykyburleskina. Vaikka visuaalisia yhteneväisyyksiä Punaisen Myllyn revyy -henkeen saattoi löytyä, haettiin inspiraatiota kuitenkin suoraan Yhdysvaltojen nykyburleskista. (Latto 2011, 29.) Tästä yhdysvaltalaisesta formaatista on lainattu muun muassa tietyt hahmot, rakenne ja käytöskoodisto (Latto 2011, 32).

Latto toteaa nykyburleskin ilmiönä Suomessa alkaneen vuonna 2007, kun kuvataiteilija Petra Innanen ja yhteisötaiteilija Suvi Aarnio toivat ilmiön New Yorkin matkaltaan Suomeen (Latto 2011, 29). Aarnipuu jatkaa, että neo-burleskin Suomeen toi Petra Innanen (Bettie Blackheart) ja Suvi Aarnio (Kiki Hawaii) järjestämällä Suomeen ensimmäiset burleskifestivaalit, helmikuussa 2008 Helsinki Burlesque-festivaalit

(Aarnipuu 2010, 14). Burleskia tuottavan yhdistyksen nimi oli tuolloin HulaPirates ry (Latto 2011, 29).

Tämän jälkeen burleskiskene on kasvanut Suomessa. Latto kertoo, että vuonna 2011 Suomessa toimi Helsinki Burlesque, Turku Burlesque, Tampere Burlesque sekä Oulu-Burlesque Ystävyyssseura (Latto 2011, 31). Latto myös kertoo, miten Suomen burleski ilmiönä on löytänyt jo omia, ainutlaatuisia ominaispiirteitään. Esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa yleisö on tottunut burleskiin yhtenä esiintyvän viihteen lajina, joten burleskia on tarjolla useana päivänä viikossa. Näin yleisö saattaa tulla katsomaan arkivaatteissaan, vaikka farkuissa ja t-paidassa. Suomessa myös yleisö haluaa laittautua burleskitapahtumiin. Tämä perustuu vapaaehtoisuuteen. (Latto 2011, 40.)

Suomessa termien klassinen burleski ja neoburleski kahtiajaosta haluttaisiin osittain luopua, mutta toisaalta ne ovat hyviä työvälineitä esitysten sanallistamis-, ja tulkintaprosesseissa. (Mehr 2019, 141.) Itse näen käsitteiden olemassaolon lähinnä helpottavana, hyödyllisenä ja selkeyttävänä seikkana, vaikka burleski itsessään pakenisikin määrittelyitä. Kuten Mehr toteaa, on mielestäni huomattavasti helpompaa kirjoittaa burleskista, jos sen eri nyansseille löytyy edes jonkinlaisia määreitä ja sanoja. Samoin mielestäni historiallisten ajanjaksojen hahmottaminen helpottuu erilaisia, perusteltuja termejä käytettäessä. Toisaalta Mehr huomauttaa, että termien (klassinen burleski, neoburleski) käyttämisen osalta tulee olla tietoinen niiden tiukan kahtiajaon ongelmallisuudesta sekä punnita kyseisten termien käyttöä (Mehr 2019, 141).

## 4 AINEISTO JA ANALYYSI

### 4.1 Haastattelut

Tämän tutkielman aineistona toimivat laadulliset, puolistrukturoidut teemahaastattelut. Haastatteluihin suunnittelemani teemalista löytyy liitteestä 1. Kysymyslistani teemoiksi muodostuivat burleskin määritelmä ja burleskin näkyvyys Suomessa sekä haastateltavan oma suhde burleskiin ja burleskin esittämiseen.

Sirkka Hirsjärvi ja Helena Hurme toteavat teoksessaan *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö* (2000), että ominaista puolistrukturoidulle haastattelulle on se, että aihealueet haastattelukysymyksissä on muotoiltu, mutta itse haastattelukysymyksiä ei ole muotoiltu jyrkästi tai ehdottomasti. Näin ollen yksityiskohtaisia kysymyksiä tärkeämpää on teemasta keskusteleminen niin, että haastateltavalle jää tilaa kertoa omia ajatuksiaan ja kokemuksiaan kyseisiin teemoihin liittyen. Huomionarvoista ovat haastatteluissa ilmenneet tulkinnat, asioille annetut merkitykset sekä tieto siitä, että nämä merkitykset syntyvät vuorovaikutuksessa. Tätä muotoa Hirsjärvi ja Hurme kutsuvat teemahaastatteluksi. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 47–48). Itsekin pyrin muotoilemaan kysymykset tätä puolistrukturoidun teemahaastattelun kaavaa silmällä pitäen. Arvelin, että varsinaisten kysymysten lisäksi haastattelujen teemat saattavat liukua kohti haastateltavien itse esittämiä aiheita.

Vaikka olen itsekin burleskin harrastaja ja kokija, pohdin, että ovatko esittämäni kysymykset ainoastaan minulle elämässäni aktuaalisia. Tulenko kysymyksilläni toistettua ehkä muille liiankin itsestään selviä asioita? Halusin kuitenkin esimerkiksi tietoisesti kuulla vastaajien näkemykset burleskin määritelmästä ja verrata vastauksia keskenään. Löytyykö vastauksista eroja tai yhtäläisyyksiä? Miten haastateltavani itse asiassa näkevät burleskin?

Tämän jälkeen tein sosiaalisen median ryhmään (sosiaalisen median alustan tunnistetiedot poistettu) haastattelukutsun. Tulevat haastateltavat saivat ilmoittaa minulle kiinnostuksestaan yksityisviestillä. Sain ilmoituksia neljä kappaletta. Loput kaksi haastateltavaa löytyivät lumipalloefektillä näiden haastattelujen seurauksena. Näin ollen haastattelin yhteensä kuutta ihmistä. Haastattelut toteutin yliopistolta lainaamalla ääninauhurilla. Haastattelut tein pian sen jälkeen, kun sovimme puhelimitse haastatteluajan ja -paikan. Siirsin digitaaliset äänitteet ääninauhurista tietokoneelleni. Tämän jälkeen poistin äänitteet ääninauhurista. Litteraation toteutin MCI-transcriber-ohjelman avulla.

Haastattelukutsussa pyysin burleskiesiintyjä osoittamaan haastattelukiinnostuksensa minua kohtaan. Tein rajauksen burleskiesiintyjiin, koska arvelin heillä varmasti olevan moninainen kokemus burleskista harrastuksena. Eräs haastateltava kuitenkin teki heti selväksi, että hän ei ole esiintyjä eikä aiokaan esiintyä. Sen sijaan hän kertoi harrastavansa burleskia muuta kautta. En kieltänyt haastattelutoivetta, ja toteutimme haastattelun. Aineisto oli valtavan rikas, koska sain eri näkökulmia.

Outi Fingerroos ja Jukka Jouhki toteavat artikkelissaan *Etnologinen kenttätyö ja tutkimus: metodin monimuotoisuuden pohdintaa ja esimerkitapauksia*, että aineistoa ei arvioida ainoastaan niiden luotettavuuden, vaan myös niiden vastaavuuden perusteella: antoiko aineisto lisätietoa aiheesta, vastasiko aineistonkeruu tutkimuskysymykseen (Fingerroos & Jouhki 2014, 103). Itse koen keräämäni haastatteluaineiston antaneen minulle valtavasti lisätietoa tutkimukseni aiheesta. Olen saanut samoihin esittämiini teemoihin osittain samanlaisia, mutta myös erilaisia näkökulmia. Koen saaneeni itseni lisäksi kuuden muun alan edustajan näkemyksiä. Tämä auttaa minua vertailemaan asioita, jotka kulminoituvat tutkimuskysymykseen. Näin ollen koen, että haastatteluun liittyvä aineisto vastaa laajasti esittämiini kysymyksiin. Sen lisäksi se syventyy asioihin, joita en osannut etukäteen ennakoida. Burleski puhututti ja herätti ajatuksia ja tunteita.

Haastattelut kestivät keskimäärin noin reilu puoli tuntia, lyhin hieman yli 20 minuuttia ja pisin hieman yli tunnin. Näissä näkyy haastattelemani henkilöiden vastaustyyli: toiset vastaavat tiukasti kysymykseen, toiset puhuvat samalla myös laajasti aiheen ympäriltä. Erityisen tyytyväinen olen keräämiini haastattelujen sisältöön. Riippumatta haastateltavieni vastaustyylistä puhuimme burleskista runsaasti ilmiönä ja kokemuksina. Koen oppineeni valtavasti uutta aihepiirin saralta, jonka kuvittelin olevan itselleni tuttu.

Itse haastattelujen ympärillä aikaa kului valmisteluihin ja erityisesti haastattelujen jälkeiseen päätäntään. Pyrin haastattelujen aikana kuuntelemaan haastateltaviani, että heille jäisi kokemus, että he saivat sanottua kaiken tarpeellisen ja haluamansa. Mutta pyrin hyvin tiukasti sen jälkeen myös lähtemään (Ks. Hirsjärvi & Hurme 2000,



72). Toivon, että haastateltavilleni jäi tilanteesta kohdattu ja ymmärretty kokemus, ja että aiheesta oli helppoa puhua. Sanoisin, että haastattelutilanteessa meni kohdatessa ja hyvästeltäessä aikaa yhteensä noin tunti tai puolitoista tuntia.

Toisaalta pohdin myös haastattelujeni määrän riittävyttä. Fingerroos & Jouhki toteavat, että etnologisessa tutkimuksessa yksi hyvä mittari on saturaatiopiste: kun uusi aineisto ei enää tuo sinänsä uutta tietoa tutkimusasetelmallisesti suhteessa edellisiin (Fingerroos & Jouhki 2014, 103). Koen, että burleski on aiheena sitä harrastaville niin henkilökohtainen, että jokainen potentiaalinen vastaaja toisi jotain nyansseja tai yksityiskohtia varmasti lisää. Vaikka haastattelin sataa burleskin esittäjää, saisin luultavasti uusia näkökulmia ja yksityiskohtia. Näistä käymistäni haastatteluista löysin kuitenkin sen verran myös yhteisiä, toistuvia tekijöitä, että koen pystyväni tuottamaan tutkimusta jo keräämieni haastattelujen perusteella.

Pohdin omaa paikkaani tutkijana suhteessa haastateltaviini. Miten oma tutkijan roolini vaikutti haastattelutilanteisiin? Huomasin, että haastattelutilanteiden alussa luettavien ja täytettävien lomakkeideni määrä herätti monissa enemmän tai vähemmän kummastusta. Myös ääninauhurin olemassaolo saattoi olla eräs jännitystä tai arkuutta aluksi lisäävä tekijä. Nämä allekirjoitettavat paperit ja ääninauhuri saattoivat tuoda haastattelutilanteisiin toisaalta struktuuria, toisaalta jäykkyyttä ja formaaliutta. Toisaalta saattoi käydä niin, että itse tutkijaa jännitti tilanteen virallisuus huomattavasti enemmän kuin itse haastateltavia. Eräs haastateltavistani (Reetta) nauroi: *"Nää on niin hassuja, kun pitää olla aina virallinen näissä..."* Kaikki kuitenkin allekirjoittivat nimensä suostumuslomakkeeseen, ja haastatteluiden edetessä tunnelma selkeästi rentoutui. Myös ja ainakin tutkijan osalta.

Pohdin myös, miten mahdollinen burleskin kanssaharrastajan roolini vaikutti haastattelutilanteisiin. Osa haastateltavistani tunnisti minut burleskin harrastajaksi aiemmista yhteyksistä. Eräs haastateltavani esimerkiksi totesi:

Ni kyllä mulla tulee hiki, ja mun treenivaatteet haisee hieltä, ku mä oon tarpeeks tanssinu, sä varmaan tanssijana tiedät, et se on ihan hiton rankkaa.

Tämä toi haastatteluun välittömästi uudenlaisen nyanssin. Jaoimme tutun kokemuksen. Haastattelun tunnelmasta tuli intensiivisempi.

Eräessä haastattelussa ilmeni myös seuraavanlainen toteamus: *"(--)* nyt oli niinku *burlesque blossoms, tiedät varmaan (--)"*. Aluksi tulkitsin, että haastateltava oletti, että tiedän itsekin kyseisen tapahtuman. Saatoin samalla aaltopituudella ollakin, mutta olisin erittäin mielelläni tutkijan roolissa kuunnellut tarkempaa määritelmää haastateltavan näkökulmasta. Juuri omia oletuksiani kyseenalaistaen olin alun perin halunnut haastatteluja lähteä toteuttamaan. Vasta myöhemmin oivalsin, että sama tilanne toisaalta saattoikin olla haastateltavan puolelta varmistus, että jaanhan hänen

kanssaan saman tiedon ja että puhummehan samasta asiasta: ymmärrämmehän varmasti toisiamme. Itseäni vaivaakin ajatus siitä, että tiedän varmuudella ainoastaan oman suhtautumiseni ja ajatukseni. Haastateltavien ajatukset haastatteluista huolimatta ovat kuitenkin loppujen lopuksi vain omaa tulkintaani, kuten äskeinen esimerkki osoittaa. Totuus voi sijaita monien eri vaihtoehtojen takana, ja valitsen niistä omasta mielestäni ”oikeimman” tulkinnan. Se ei silti tarkoita, että olisin tulkinut oikein tai edes huomannut kyseenalaistaa asioita alusta saakka.

Päätin joka tapauksessa itse lähestyä tietoisesti jokaista haastateltavaani tutkijan roolissa: kerroin, kuka olen, mitä tutkin ja miksi. Mutta en tietoisesti maininnut kenellekään, että esiinnyn itsekin ja harrastan burleskia. Ajattelin, että harrastajan ja vapaaajan minäni ei ole tutkimuksen kannalta millään tavalla oleellinen tieto haastateltaville, vaan että pyrimme keskittymään haastateltaviin ja haastateltavien ajatusmaailmaan.

Pohdin tutkimuksen teon aikana useasti omaa harrastaja -minääni piilevänä osatekijänä tutkimuksen teon yhteydessä. Luin Johanna Uotisen artikkelin *Kokemuksia autoetnografiasta*. Tämä osaltaan helpotti tutkimusprosessini jaottelua. Jos tekisin autoetnografiaa eli asettaisin itseni pääsääntöiseksi tiedonlähteeksi, en saisi kenties kyseenalaistettua yhtä tehokkaasti omia mahdollisia ennako-oletuksiani burleskista. Haastatteleamalla muita saan laajempaa perspektiiviä itsellenikin mielestäni tuttuun aiheeseen. Vaikka pääasiassa ja fokuksessa ovat haastateltavani ja heidän ajatuksensa, oivalsin enenevässä määrin myös oman kahtiajakoisuuteni tutkimuksen teon prosessissa: olen yliopistoa edustava maisteriopiskelija, joka tekee lopputyötään. Toisaalta olen myös burleskia harrastava ihminen. Nämä molemmat puolet on itseni syytä burleskitutkimuksessani tiedostaa. Molemmat tulee ottaa huomioon, eikä häivyttää itsestään pois tutkimuksen ajaksi. Koen, että ne kuitenkin heijastuvat tuottamaani tekstiin, joten on syytä yrittää olla niistä tietoinen.

Hirsjärvi & Hurme toteavat, että haastattelut sopivat aineistonkeruumenetelmänä muun muassa silloin, kun tutkitaan syvällisesti ihmisten käsityksiä ja heidän antamiaan merkityksiä. Haastattelu menetelmänä saattaa parhaimmillaan tuottaa syvällistä tietoa vaikeiksikin koetuista teemoista tavalla, joka ei välttämättä toteudu yhtä helposti muilla keinoin. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 11.) Näin ollen totean, että tämä valittu aineistonkeruumenetelmä oli toimiva valinta suhteessa tutkimukselleni siitäkin huolimatta, että voin ainoastaan varmuudella esittää omat tulkintani enkä pääse täydellisesti haastateltavieni pään sisään. Kerron, millaisista teemoista keskustelimme ja millaista tietoa haastattelut tuottivat luvussa 6.

## 4.2 Haastattelukenttäpäiväkirja

Koska havahduin pohtimaan tutkimukseni aikana myös omaa burleskin harrastajan rooliani, päädyin käyttämään tutkimuksen aikana myös omaa kenttäpäiväkirjaa. Tuottamani haastattelukenttäpäiväkirjani on osaltaan auttanut minua jatkokäsittelmään muodostamaani tietoa suhteessa haastatteluihin ja lähdekirjallisuuteen.

Anu Isotalo toteaa väitöskirjassaan *Mistä on hyvät tytöt tehty? Somalitytöt ja maineen merkitykset*, että hänen aineistokokonaisuutensa koostuvat haastattelulitteraatioista ja kenttäpäiväkirjoista. Hänelle kenttäpäiväkirja on muistiinpanoja, jotka on kirjoitettu kenttätyön aikana, mutta ei välttämättä automaattisesti silti kentällä. Hän käyttää ja viittaa niihin tutkimuksessaan. (Isotalo 2015, 66.)

Itse käytin haastattelukenttäpäiväkirjaa osittain samoin kuin Isotalo. Isotalo (2015, 66) pyrki mahdollisimman pian kentällä olonsa jälkeen kotikoneelle päästyään kirjoittamaan muistiinpanoja. Itse käytin omaa kenttäpäiväkirjaani nimenomaan haastatteluja täydentämään: heti haastatteluiden jälkeen kirjoitin tutkimukseeni liittyvät asiat, mitkä arvelin, että haastattelutilanteessa tapahtuivat, mutta eivät välttämättä sanallisesti tallennu ääninauhuriin. Toinen syy, miksi päätin kirjoittaa itselleni muistiinpanoja haastattelutilanteissa ilmenneistä asioista, oli se, että usein lopetettuani haastattelun ääninauhurista ja haastateltavieni kanssa purettua haastattelutilanteen ja tehdessäni lähtöä saattoi heille tulla mieleen asioita, joita he aiheeseen liittyen kertoivat, mutta pahoittelivat, että ei saatu ääninauhuriin tallennettua. Kirjoitin nämä haastateltavien vielä esiin tuomat asiat heti haastattelun jälkeen haastattelukenttäpäiväkirjaani. Kolmanneksi saatoin kirjoittaa haastattelijan toiveesta heidän sähköpostiosoitteensa itselleni muistiin, jotta voin informoida heille, kun pro gradu -tutkielmani on valmis.

Näin ollen en varsinaisesti ajatellut viitata tai ainakaan julkaista haastattelupäiväkirjasta otteita. Pidin sitä enemmän omana, turvallisena tapana prosessoida käymieni haastatteluja ja niistä syntyneitä oivalluksia, ajatuksia ja tunteita. Pidin päiväkirjaa enemmän oman ajattelun ja työskentelyn apuvälineenä. Ne, mitä kirjoitan itselleni muistiin, pysyvät myös itselläni. Koska haastattelupäiväkirjani on henkilökohtainen työskentely-, ja apuväline litteroimieni haastattelujen tueksi, poistan kyseisen päiväkirjani tietokoneeltani tutkimuksen päätyttyä samalla, kun luovutan anonymisoidut haastattelulitteraatiot Yhteiskuntatieteelliseen tietoaarkistoon.

Myös Tuulikki Kurki pohtii kenttäpäiväkirjan käyttöä artikkelissaan *Tutkimuspäiväkirja aineiston, teoreettisten näkökulmien ja tutkijan vuoropuheluna*. Hän toteaa, että tutkimuspäiväkirjaa voi käyttää monella tavalla, ja että erityisesti etnografisessa ja

antropologisessa tutkimustraditiossa juuri kenttäpäiväkirjalla on pitkät perinteet.<sup>9</sup> Kurki näkee kenttäpäiväkirjan yhtenä tutkimuspäiväkirjan haarana. Hän toteaa, että kenttäpäiväkirjalla tarkoitetaan yleensä sellaista päiväkirjan muotoa, joka kuvaa ja reflektoi kenttätöissä havainnoitua, josta vähitellen asioiden käsitteellistämisen kautta muodostuu tieteellistä tekstiä. Kurki mainitsee tutkimuspäiväkirjan olevan laadullisissa tutkimuksissa esiintyvä päiväkirjan muoto, joka ohjaa ja dokumentoi tutkimusta ja johon tutkija voi reflektoida tunteitaan ja analysoida tutkimuskirjallisuutta. Tutkimuspäiväkirja voi olla luonteeltaan henkilökohtainen, mutta ei välttämättä automaattisesti: on olemassa myös julkisia tutkimuspäiväkirjoja esimerkiksi blogin muodossa. (Kurki 2010, 160–162).

Huomasin päiväkirjamaisen työskentelyn sopivan itselleni hyvin: saan kirjoitettua ja sitä kautta jäsennettyä omia ajatuksiani päässäni itsellenikin läheisestä aiheesta, burleskista. Jos minulla heräsi oivalluksia, näin, mistä oivallus sai alkunsa. Toisaalta burleski aiheena herätti myös itsessäni paljon tunteita: koin, että purettuani ajatukseni paperille niin, että muut eivät niitä pääse lukemaan, saan tehtyä selvemmin jaon, mitkä ajatukset ovat haastateltavan ja mitkä omiani. Koen oman, henkilökohtaisen haastattelukenttäpäiväkirjan kirjoittamisen olleen suorastaan välttämätön oman tutkimukseni jäsentymisen kannalta. Tutkimuspäiväkirjani myötä tuon lukijoillekin ilmi omia ajatuksiani suhteessa tutkimuskohteeseeni, burleskiin. Tämä antaa tutkijalle myös mahdollisuuden havainnoida omia ajatuksiaan suhteessa tutkimaani kohteeseen. Tällainen toiminta antaa minun mielestäni parhaiten kunniaa paitsi lukijoille, myös haastateltavilleni ja heidän äänilleen.

Huomasin haastattelukenttäpäiväkirjan itselleni niin luontevaksi tavaksi prosessoida ajatuksiani, että itse haastatteluiden päätyttyä siitä muuntui itselleni myös satunnainen tutkimuspäiväkirja: jatkoin esimerkiksi oivalluksieni ja ajatuksieni kirjoittamista tutkimuspäiväkirjaani lukiessani esimerkiksi lähdekirjallisuutta. Niistä syntyi usein itselleni mielenkiintoisia havaintoja, joista osa karsiutui ja osa jäsenyi tutkielmani lukuihin. Nämä tekstit siis auttoivat minua koko tutkimuksenteon ajan prosessoimaan ajatuksiani eteenpäin.

---

<sup>9</sup> Kurki mainitsee Bronislaw Malinowskin etnografisen kenttätöiden pioneerinä (ks. Malinowski, 1967). (Kurki 2010, 161.) Myös esimerkiksi Fingerroos & Jouhki toteavat, että kyseinen antropologi on toiminut yleisesti varhaisena innovaattorina etnografian ja kenttätöiden saralla (ks. Fingerroos & Jouhki 2014, 80).

### 4.3 Tutkimusetiikka

Tämä maisterintutkielma on pyritty tekemään noudattaen hyvää tieteellistä käytäntöä ja etiikkaa. Tutkimusta tehdessä noudatetaan tutkimuseettisen neuvottelukunnan (TENK) laatimia Hyviä tieteellisen käytännön periaatteita<sup>10</sup>, Jyväskylän yliopiston tutkimuseettisiä linjauksia<sup>11</sup> ja hyviä julkaisueettisiä käytäntöjä<sup>12</sup>. Aineiston tietoturva ja tietosuojaja on varmistettu koko aineiston elinkaaren ajalta.

Haastattelut perustuvat haastateltavien nimenomaiseen kirjalliseen suostumukseen ja hyvään ennalta informointiin. Informoin haastateltavia kirjallisesti tietosuojakäytänteistä koko elinkaaren ajalta (ks. rekisteriseloste liite 3). Kerroin, että säilytän keräämäni haastattelutiedot pitäen huolen sen tietosuojasta ja tietoturvasta omalla salasana -turvatulla tietokoneellani, kunnes siirrän litteroidun ja anonymisoidun<sup>13</sup> haastatteluaineiston yhteiskuntatieteelliseen tietoarkistoon. (Ks. liite 2) Halusin viedä haastatteluaineiston arkistoitavaksi, koska arvelin, että muillekin burleskin tutkijoille tulevaisuudessa voi olla aineistostani hyötyä. Burleskiesiintyjä on Suomessa kuitenkin mielestäni relatiivisen vähän, joten on ehkä taloudellisempaa, ettei mahdollisesti samoja henkilöitä haastatella vuodesta toiseen uudelleen. Arja Kuula ja Sanni Tiitinen toteavatkin, että arkistoituaamme haastattelumateriaaleja voimme välttyä päällekkäisen aineiston keruulta (Kuula & Tiitinen 2010, 446). Lisäksi tahdoin yksinkertaisesti harjoitella, miten aineiston siirtäminen arkistoitavaksi tapahtuu konkreetian tasolla. Ajattelin, että sekä minä, haastateltavat että mahdolliset myöhemmät tutkijat voivat hyötyä tästä mahdollisuudesta.

Haastattelutilanteet äänitin haastateltavien luvalla, ja digitaaliset tallenteet siirsin mahdollisimman pian omalle tietokoneelleni ja poistin tiedostot äänityslaitteesta.

---

<sup>10</sup> Näitä hyviä tieteellisen käytännön periaatteita ovat esimerkiksi tiedeyhteisön käyttämät toimintatavat kuten rehellisyys, yleinen tarkkuus ja huolellisuus. (Ks. Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohje 2012 (PDF), s. 6–7).

<sup>11</sup> Jotta tutkimus on Jyväskylän yliopistossa luotettavaa ja eettisesti kestävä, tulee se tehdä hyvien käytänteiden mukaisesti, esimerkiksi viittaamalla asianmukaisesti, tuntemalla tekijänoikeuden perusteet ja pohjaamalla tekstinsä relevantille tieteelliselle keskustelulle. (Ks. Jyväskylän yliopiston eettiset periaatteet (2012). Tutkimusetiikka ja tekijänoikeudet.)

<sup>12</sup> Myös Jyväskylän yliopisto sitoutuu noudattamaan TENKin Hyviä tieteellisen käytännön periaatteita. Nämä periaatteet pätevät myös vastuullisessa yliopiston tiedeviestinnässä. (Ks. Jyväskylän yliopiston julkaisueettiset periaatteet (2020).

<sup>13</sup> Yhteiskuntatieteellisen tietoarkiston (FSD) mukaan anonymisoinnissa poistetaan ensin suorat ja vahvat epäsuorat tunnisteet. Se ei kuitenkaan vielä riitä aineiston anonymisointiin, vaan myös epäsuorien tunnisteiden kohdalla tulee pohtia ja tehdä jatkotoimenpiteitä, jotta henkilöä tai hänen lähipiiriään ei voida kohtuullisen helposti edes tietoja yhdistelemällä tunnistaa. Aineiston anonymisoinnin keinoja ovat 1. henkilönimien vaihtaminen keksityiksi nimiksi, 2. erisnimien kategorisointi, 3. arkaluonteisten tietojen harkinnanvarainen poistaminen tai muuttaminen, 4. taustatietojen kategorisointi, 5. tunnistetietojen vaihtaminen. (Ks. Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Aineistohallinnan käsikirja: Tunnisteellisuus ja anonymisointi).

Pääsy aineistoon on tutkimuksen tekemisen ajan ainoastaan minulla eli tutkijalla ja teoriassa myös tutkielman ohjaajalla. Aineistoa pyrin käyttämään niin, ettei yksittäisiä henkilöitä voida siitä tunnistaa. Aineistosta saatuja luottamuksellisia tietoja ei jaeta kolmansille osapuolille. Pro gradu -tutkielmassa on käytetty otteita haastatteluista, mutta niin, että tunnistetiedot pyritään raportointivaiheessa häivyttämään mahdollisimman tarkkaan.

Haastattelujen jälkeen aineisto litteroitiin eli kirjoitettiin tekstimuotoon. Tutkielman valmistuttua litteraatiot anonymisoitiin ja luovutettiin Yhteiskuntatieteelliseen tietoarkistoon (FSD). Arkisto myös vastaa aineiston pitkäaikaissäilytyksestä. Näin aineisto on valvotussa avoimessa jatkokäytössä. Arkiston ohjeiden mukaisesti<sup>14</sup> arkaluonteisen<sup>15</sup> tiedon kanssa on pyritty varovaisuuteen. Haastateltavien tunnistelliset tiedot poistettiin tai muokattiin, jotta henkilöitä ei voida tunnistaa. Tutkielmassani henkilönimet on joko kokonaan poistettu tai muutettu peitenimiksi (pseudonyymi). Myös muita mahdollisia henkilötietoja on muokattu tai poistettu tarpeen mukaan niin, että tutkimani henkilöt eivät ole yleisesti tunnistettavia.

Poistin omalta tietokoneeltani sekä äänitteet että litteraatiot aineiston arkistoon luovuttamisen jälkeen. Näin minulle tutkijana ei tutkimuksen päätyttyä jäänyt haluttuun henkilötietoja sisältävää haastattelumateriaalia, vaan kaikki aineisto on luovutettu Yhteiskuntatieteelliseen tietoarkistoon.

Pyrin tutkimuksessani välttämään haastateltavieni henkilötietojen turhaa käsittelyä parhaan kykyni mukaan. Mielestäni onnistuin tutkimuksen etiikassa sillä tavalla, kuin tutkijalta vaaditaan. Pyrin huolellisuuteen ja haastateltavieni äänen kuulumiseen heille mahdollisimman ominaisella tavalla. Tähän auttoi erityisesti haastattelukenttäpäiväkirjan pitäminen. Löysin näin tutkimuksen teon kautta itselleni toimivan metodin käsitellä keräämääni tietoa mielestäni mahdollisimman sensitiivisesti. Koska tutkimuksen aihe on itselleni läheinen, sain pohtia moneen otteeseen tapaa, jolla itseäni, haastateltaviani ja tutkimustani käsitelän.

Pohdin tutkimukseni aikana erityisen paljon haastateltavieni henkilötietojen suojaamista. Eräät haastateltavistani toivat erikseen esille seikan, että heille ei ole ongelma tulla esitellyksi tutkimuksessa taiteilijanimillään. Millä oikeudella siis annan

---

<sup>14</sup> Arkaluonteisen tiedon poistaminen, muokkaaminen tai karkeistaminen tulee yhteiskuntatieteellisen tietoarkiston mukaan ajankohtaiseksi silloin, kun tieto paljastuu sattumalta, se ei ole tutkimuksen kannalta relevanttia tai vaarantaa tutkittavan anonymiteetin. (Ks. Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Aineistonhallinnan käsikirja: Tunnisteellisuus ja anonymisointi).

<sup>15</sup> Arkaluonteisella tiedolla tarkoitetaan yhteiskuntatieteellisen tietoarkiston (FSD) mukaan tietosuojalainsäädännön mukaisia erityisiä henkilötietoryhmiä koskevia tietoja. Näitä tietoja ovat esimerkiksi etninen alkuperä, poliittiset mielipiteet, uskonnollinen tai filosofinen vakaumus tai seksuaalista käyttäytymistä tai suuntautumista koskevat tiedot. Aiheen arkaluonteisuutta voi arvioida miettimällä, onko asia yhteiskunnallinen tabu, tai kuinka paljon vahinkoa tiedon paljastuminen aiheuttaisi yksilölle tai yhteisölle. (Ks. Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Aineistonhallinnan käsikirja: Tunnisteellisuus ja anonymisointi).

heille vain pseudonyymit? Sain vaikutelman, että haastateltavani eivät halua mystifioida tai eksotisoida tai erotisoida burleskia. Burleski on osa haastateltavieni arkea. Haastateltavani pääsääntöisesti myös naurahtivat nähdessään tutkimuslupa-, ja suostumuskyselyni ja erityisesti silloin, kun perustelin kirjalliset kyselyni burleskiin sisältyvällä mahdollisella arkaluonteisella tiedolla. Erityisen koomiselta tilanne ehkä tuntui, koska tiedostan, että ne asiat, mitkä esimerkiksi Yhteiskuntatieteellisessä tietoarhistossa määritellään arkaluonteisiksi, eivät sitä välttämättä ole burleskiharrastuksen parissa. Tuon toisaalta myös esille toisen, omaan ymmärrykseeni pohjaavan näkökulman, joka painoi omassa tutkijan vaakakupissani loppujen lopuksi enemmän. Olen omassa elämässäni törmännyt myös muiden negatiiviseen suhtautumiseen kertoesani burleskista harrastuksenani. Näin ollen päätin varmuudeksi pseudonymisoida haastateltavieni nimet tässä tutkimuksessa. Ymmärrän, että toisille burleski voi näyttäytyä ja vaikuttaa seksuaaliselta ja arkaluonteiselta, jopa tabulta. Tutkimusaiheeni saattaa aiheuttaa ihmisissä hyvin voimakkaitakin mielikuvia. Haluan siksi suojella haastateltaviani mahdollisilta negatiivisilta reaktioilta heidän arjessaan oman tutkimukseni puitteissa. Vaikka minä ja haastateltavani emme ehkä pitäisi tutkittavaa ilmiötä arkaluonteisena tai muuten ongelmallisena, pyytää yhteiskuntatieteellinen tietoarhisto arvioimaan tiedon arkaluonteisuutta. Olen kokenut omassa arjessani, etten voi aiheesta puhua kenelle vain pelkäämättä mahdollisia seurauksia. Silloin näen, että burleski aiheena on jossain määrin yhä suomalaisessa yhteiskunnassa marginaalinen. Näin ollen pseudonymisointi myös taiteilijanimien kohdalla on mielestäni tässä tapauksessa perusteltua.

#### 4.4 Tieteenteoriaa

Panu Raatikainen toteaa teoksessaan *Ihmistieteet ja filosofia* (2004), että sekä hermeneuttiselle perinteelle, fenomenologiselle ihmistieteelle ja sosiaaliselle konstruktivismille on yhteistä se, että ne korostavat sosiaalisten todellisuuksien ymmärtämisen tulkinnan kautta, ja että nämä tulkinnat vaikuttavat myös edelleen sosiaalisiin todellisuuksiin. Kulttuuriset ilmiöt ovat tutkijan osalta jo arkielämässä osittain tuttuja: näin ollen voidaan ajatella, että kyseiset ilmiöt ovat "esitulkittuja". (Raatikainen 2004, 126.) Myös itselleni tutkimuskohteeni, burleski, on jo esitulkittu: tämä voi tapahtua sekä hyvässä että pahassa, aiheuttaen parhaimmillaan jaettua ymmärrystä, pahimmillaan jopa väärinymmärryksiä. Myös Hirsjärvi & Hurme toteavat, että haastateltujen käsitykset todellisuudesta voivat poiketa omasta, joten merkitysten tulkintaan tulee kiinnittää erityistä huomiota (Hirsjärvi & Hurme 2000, 18). Itse huomasin tämän pohtiessani

esimerkiksi klassisen burleskin käsitettä. Puhummeko neoburleskin tyylistä, joka muistuttaa modernia burleskia? Vai onko klassinen burleski modernin burleskin synonyymi?

Etnometodologia on Harold Garfinkelin luoma ihmistieteen suuntaus, jossa ajatuksena on, että keskitytään kuuntelemaan tutkimuskohteen omia ajatuksia. Tästä on lähtenyt liikkeelle suuri tutkimussuuntaus, *keskustelunanalyysi* ja keskittyminen siihen, mitä tutkittavalla itsellään on sanottavanaan. Näin kulttuuriset ja sosiaaliset ilmiöt ovat todellisia vain, jos ne tutkittavan mielestä ovat tosia. (Raatikainen 2004, 103.) Toisaalta ihmistieteiden näkökulmasta ei ole harvinaista ajatus, että jokainen todellisuus on tosi, ja aina yksi muiden joukossa, sisältäen yhden totuuden muiden totuuksien rinnalla (Raatilainen 2004, 123). Myös Hirsjärvi & Hurme toteavat, että tutkimusyhteisössä käsitys totuudesta muuttuu ajan saatossa. Jos ihmisten todellisuus perustuu omiin käsityksiin, saattaa totuuksia olla monia, jopa keskenään ristiriidassa olevia. Näin absoluuttista yhtä totuutta ei alusta saakka ole edes olemassa, vaan totuus on Hirsjärven ja Hurmeen mukaan ”aina likiarvo”. Jotta tieteellinen tutkimus ylipäänsä mahdollistuisi, kun toisen käsitys todellisuudesta saattaa poiketa omasta, tulee ottaa huomioon intersubjektiivisuuden käsite, jolloin voimme ainakin teoriassa ymmärtää ja samaistua myös toisten todelluuksiin. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 18.)

Hirsjärvi ja Hurme kertovat myös, että kontekstuaaliset seikat, kuten historia ja kulttuuri, vaikuttavat yksilön todellisuuden rakentamiseen ja tuovat sitä kautta jo itsessään yksilöllisyyttä. Tällöin tulee henkilön kontekstikin huomioida. Tälläkin perusteella on haastavaa löytää yhtä yleispätevää totuutta, joka pätsisi kaikkeen ja kaikkialla. Jos yleispätevän totuuden sijasta haluammekin tutkia yksilöllisiä merkityksiä, on ensin tärkeää ymmärtää yksilön konteksti. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 19.)

Clifford Geertz on merkittävä tulkitsevan antropologian kehittäjä. Geertzin mukaan tulkinta on oleellinen osa tutkimusta siinä mielessä, että tutkija ei pyri tavoittelemaan totuutta ja objektiivisuutta, koska se on käytännössä mahdotonta. Hänen mukaansa ihmistutkimus on tarinoita tarinoista, siksi se on fiktiota. Tavoitteena on tutkijan ja tutkimuskohteen yhdessä kertoa tarinaa toinen toisistaan. (Raatikainen 2004, 106–107.)

Päädyin poimimaan tässä tutkimuksessa eri tutkijoiden (erityisesti Geertz, Garfinkel) ajatuksia ja yhdistelen niistä omaa ajattelutapaani parhaiten kuvailevan kokonaisuuden. Näen, että tieteenteoreettiselta lähtökohdaltani omaan jo erilaisia kulttuurisen pääoman malleja, varsinkin, kun tutkin itselleni tuttua ja rakasta aihetta, burleskia: siihen minulla itsellenikin on kosketuspintaa. Tiedostan, että tämä voi olla sekä hyöty että haitta. Siksi pyrin huolellisuuteen tulkitessani tutkimusaineistoani. Vaikka pyrin pohjaamaan päätelmäni tutkittavien omiin tulkintoihin, käsitteisiin ja



ajatuksiin, ovat ne silti loppujen lopuksi aina omia tulkintojani. Tämä ei silti poista tieteellisen objektiivisuuden mahdollisuutta, eikä tee tutkimuksestani vähäisempää.

Panu Raatikainen painottaa, että ihmistieteissä subjektiivinen ja objektiivinen tieto eivät välttämättä sulje aina toisiaan pois. Hän kertoo, että vaikka tutkimuskohteen olisivatkin tutkimuskohteiden subjektiiviset tulkinnat, se ei välttämättä tarkoita, että myös tutkimustulokset olisivat puhtaan subjektiivisia. (Raatikainen 2004, 124.) Hirsjärvi & Hurme toteavat, että vaikka tutkijan subjektiivisuus on osa työtä, tulkintojen tulee kuitenkin perustua tutkittavien maailmaan. Tutkijan tekemien tulkintojen tulee saada tukea tutkittavalta yhteisöltä ja tutkijan tulee kyetä erottamaan oma subjektiivinen osuutensa tutkimuksesta. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 18.) Tutkimuksessani sidon tulkintani haastatteluaineistooni ja lähteisiin. Pysin erottamaan omaa subjektiivista osuuttani tutkimuksesta kenttäpäiväkirjani avulla.

## 4.5 Keskustelunanalyysi

Anna Vatasen mukaan keskustelunanalyysissä tutkimusmenetelmänä mielenkiinto kohdistuu ihmisten väliseen toimintaan. Sosiaalinen vuorovaikutus rakentuu vähitellen erilaisten, usein pienten ja tiedostamattomien toimintatapojen ja käytänteiden kautta. Keskustelunanalyysin näkökulmat sosiaalisesta vuorovaikutuksesta ovat erityisesti avuksi haastatteluja tehdessä. Haastattelut nähdään paitsi tiedonlähteenä sinänsä, myös tilanteina, jotka rakentuvat vuorovaikutuksessa eri osapuolien välillä. Haastattelija on näin ollen yksi rakentava toimija muiden joukossa. (Vatanen, online.)<sup>16</sup>

Keskustelunanalyysissä annetaan Vatasen mukaan keskeinen painoarvo haastattelussa ilmenneelle vuorovaikutukselle, jossa tutkittava saa itse antaa merkityksiä ja tulkintoja keskustelun aiheelle (Vatanen, online). Myös Johanna Ruusuvuori puhuu ns. emic-ilmiöstä, jossa korostuu huomion kiinnittäminen haastateltavien itse antamiin merkityksiin (ks. Ruusuvuori 2010, 270). Vatanen jatkaa, että aineisto ikään kuin todistaa itsessään haastateltavien merkitykset ja tulkinnat. Toisaalta keskustelunanalyysissä ei tutkita ja analysoida haastateltavien sisäisiä merkityksenantoja, vaan ainoastaan vuorovaikutuksen kautta esiin nousseita seikkoja. Tutkija ei myöskään keskustelunanalyysissä pohjaa haastattelutilannetta tiukkaan määritelmään etukäteen, sillä vasta haastatteluissa ilmenevät varsinaiset tutkittavat asiat. Näin ollen keskustelunanalyysi on hyvin induktiivinen eli aineistovetoinen. Siinä pienet yksityiskohdat

---

<sup>16</sup> Ks. <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/teoreettis-metodologiset-viitekehukset/keskustelunanalyysi/>

johtavat kohti suurempia kokonaisuuksia. Oleellista on löytää, mitä tapahtui, tehtiin ja sanottiin haastattelun aikana. Olennaista on myös seurata vuorovaikutuksen kulua ja tarkastella, miten ihmiset itse toimivat ja miten he asettuvat suhteessa keskusteluun ja millaisia normeja he vuorovaikutuksessa noudattavat. Vuorovaikutusta voidaan jäsentää kahdella tavalla: tutkimalla kieltä, kehollista toimintaa, tilan ja esineiden käyttöä sekä tutkimalla keskustelun ajallisuutta: mitä edellisessä puheenvuorossa tapahtui ja miten se vaikuttaa seuraavaan. Tämä kaikki sijoitetaan myös ympäröivään kontekstiinsa. (Vatanen, online.)

Myös Ruusuvuoren mielestä keskusteluanalyysissä olennaista on haastattelussa tai muussa tilanteessa ilmenneen vuorovaikutuksen tutkiminen. Hän toteaa, että tutkimushaastattelut etenevät haastattelijan ja haastateltavan kommunikaation varassa kysymys-vastaus-tyyppisesti. (Ruusuvuori 2010, 269–270.) Ruusuvuoren mukaan tiedollinen valta on haastateltavalla, joka avaa haastatteluun teemaan kuuluvia ilmiöitä, ja haastattelija ottaa tiedon vastaan. (Ruusuvuori 2010, 281.) Näin koen vuorovaikutuksen tapahtuneen omassa tutkimuksessani. Haastateltavat ovat tutkimani aiheen eli burleskin saralla asiantuntijoita.

Ruusuvuoren mukaan erityisen olennainen kysymys keskusteluanalyysin kannalta on, *miten* haastatteluun osallistujat toimivat. Näin voidaan tarkastella vaikkapa haastattelijan vaikutusta haastattelutilanteeseen. Samoin voidaan tarkastella, *kuka* puhuu ja esimerkiksi kenellä on *oikeus* puhua: Kuka jakaa kokemuksensa? Jakautuuko keskustelu esimerkiksi niin, että se henkilö, joka on tutkittavan aiheen kannalta kerännyt enemmän kokemuksia, omaa suuremman oikeuden puhua kuin se, joka ei ole samoja asioita kokenut? (Ruusuvuori 2010, 271.) Omassa tutkimuksessani mielenkiintoista oli se, että itse tutkimuksen aihe, burleski, on ollut sekä haastattelijalle että haastateltaville tuttu aihe. Sen sijaan haastateltavien kokemuksia ja yksilöllisiä merkityksenantoja ei voi haastattelija mitenkään tietää muuten kuin kysymällä.

Ruusuvuori lisää, että vuorovaikutustilanne muodostuu aina viime kädessä keskustelijoiden välillä ja keskustelijoiden näköiseksi. (Ruusuvuori 2010, 270.) Pysin itse mahdollistamaan sen, että haastateltavat saivat mahdollisimman laajasti vastata kysymyksiini haluamallaan tavalla ja tuoden esille seikkoja, jotka olivat heille itselleen merkittäviä. Kysyin esimerkiksi haastatteluiden lopuksi: ”Tuliko sinulla muuta lisätävää vielä mieleen?” Näin ollen haastateltava sai halutessaan vielä tarkentaa ja avata haluamiaan asioita, mikäli hän koki, että jotain jäi sanomatta.

Ilkka Pietilä tuo esille näkökulman, jossa haastatteluaineiston analyysin kannalta on tärkeää pohtia vuorovaikutusta tiedon tuottamisen välineenä. Siksi haastattelijan roolia tulee pohtia yhtä lailla kuten haastateltavienkin. (Pietilä 2010, 414.) Pirjo Nikander lisää, että olennaista on tietoinen purkutapa, jossa uudelleenarvioidaan omia mahdollisia esitulkintoja. (Nikander 2010, 434–435.) Keskusteluanalyttinen tapa

analysoida haastatteluita antaa empiristä tietoa siitä, millainen vuorovaikutustilanne on ollut, miten se on edennyt, miten vuorovaikutuksessa on toimittu ja mitä säännönmukaisuuksia haastateltavat itse nostavat puheessaan (Ruusuvuori 2010, 271). Tässä maisterintutkielmassa tarkastelen vuorovaikutusta nimenomaan puheen sisältöjen ja omien vuorovaikutukseen liittyvien havaintojeni tasolla. Käytännössä litteroin aineiston, jonka jälkeen tarkastin ja lähiluin tekstiä sekä kuuntelin samalla aineistoa uudelleen. Kiinnitin huomiota, miten keskustelu eteni: kuka puhui ja milloinkin. Sen jälkeen poimin litteroidusta tekstistä tutkimuskysymykseni kannalta oleellisimman sisällön analyysin kohteeksi. Mitkä aiheet nousivat esille?

Ilkka Pietilän mukaan haastattelun varsinainen analyysi tapahtuu ensin aineistoon tutustumalla, kokonaisuuden hahmottamisella, sekä alustavalla luokittelulla ja teemojen hahmottamisella (Pietilä 2010, 413). Näin haastatteluaineiston analyysi toteutui tässäkin tutkimuksessa. Tein ensimmäisessä vaiheessa litteraatiot, minkä jälkeen aineisto oli itselleni tuttua. Sen jälkeen tutustuin litteroituun aineistoon saadakseni siitä kokonaiskuvan, jonka jälkeen pyrin havaitsemaan tutkimuskysymykseni kannalta keskeisiä teemoja ja vuorovaikutuksen elementtejä. Leikkasin ja liimasin litteraatioaineuksesta olennaisimmat osat vihkoon ja jäsentelin ne uudelleen. Tästä poimin esiin nousseet teemat. Tämän jälkeen vielä väritin kertaalleen olennaisimmat osat. Kiintoisaa oli siis tarkastella, mitkä temaattiset tekijät olivat haastateltavillani yhteisiä ja millaisia poikkeamia aineiston lähiluku ja analyysi paljastivat.

Tältä pohjalta tutkimukseni käsittely rakentui haastatteluissa esiin nousseisiin teemoihin. Näistä teemoista toistuvimmat olivat muun muassa yhteisöllisyys, vapaus, kasvu, eri burleskiesitykset, yleisö, sekä burleskiasut.

## 5 BURLESKI ESITYKSENÄ JA PERFORMANSSINA

### 5.1 Esitystutkimus

Käytän maisterintutkielmani taustateorianä esitystutkimusta. Esitystutkimus on poikkitieteellisesti sovellettavissa oleva tutkimuksen suunta, ja sen avulla voi näkökulmasta riippuen tutkia varsin laajasti esimerkiksi taiteita ja kulttuuria. Omassa tieteenalassani esitystutkimusta on hyödyntänyt muun muassa Victor Turner. Suomessa etnologiassa esitystutkimusta on hyödyntänyt esimerkiksi Helena Saarikoski. Itse tutkin tässä tutkielmassa burleskia esitystutkimuksen näkökulmasta. Kerron seuraavaksi, mitä esitystutkimus on teoriana kehittynyt sekä mitä se on merkinnyt eri ihmisille, esimerkiksi aiemmin mainitsemani Victor Turnerin ja Helena Saarikosken lisäksi Annette Arlanderille ja Richard Schechnerille.

Annette Arlander toteaa esitystutkimuksen olevan performanssitutkimusta laajempi alue. Esitystutkimus kuuluu kulttuurintutkimuksen piiriin. (Arlander 2015, 7.) 1950-luvulla teatteriesitysten tutkiminen alkoi eriytyä omaksi tutkimusalueekseen erillään näytelmäkirjallisuudesta. Teatterintutkimus on kuitenkin vain yksi esitystutkimuksen osa-alue, joka keskittyy nimenomaan taide-esityksiin. Esitystutkimus mielletään usein teatterintutkimuksen laajentumana, mutta sillä on lisäksi paikkansa myös antropologiassa, muistitietotutkimuksessa ja puheviestinnässä. Esitystutkimus tarkastelee kulttuurisia esityksiä ja toimii esittämisen analyysin keinona. Fokuksena on pikemminkin *esittäminen, performanssi ja toiminta* kuin esitys tai representaatio. (Arlander 2015, 8.) Myös Schechner kuvailee, ettei tarkastella taiteellista tai kulttuurista esinettä tai ilmiötä sinänsä, vaan pikemminkin sitä osana jatkuvaa verkostoa, ”performanssina”, toimintana. Tutkimuskohde nähdään myös Schechnerin mukaan *käytännönä, tapahtumana tai toimintana* pikemmin kuin esineenä tai asiana. Tärkeää ei ole

Schechnerin mielestä kysyä, "miten tekoja luetaan" tai mietitä, mikä teksti on kyseessä, vaan tärkeämpää on kysyä, "miten esitys toimii". Näin ollen on Schechnerin mukaan syytä keskittyä pohtimaan, *milloin ja miten esitys on tehty, kuka sen on tehnyt, mikä on sen vuorovaikutus yleisöön ja pohtia sen muutosta ajan kuluessa*. (Schechner 2016, 25). Myös Turner toteaa:

In all these cases – the aesthetic drama of the age can be only partially understood and hence appreciated if the social, political, and economic factors are overlooked. What we are looking for here is not so much the traditional preoccupation with text alone but text in context, and not in a static structuralist context but in the living context of dialectic between aesthetic dramatic processes and sociocultural processes in a given place and time. In other words, it would be necessary to do some homework on the history, social history, and cultural history of the "worlds" which encompass the dramatic traditions we are considering. And also on the history and sociology of the "ideas" which impregnate these dramas. This does not mean any rejection of the pleasures of the text, but rather a refinement of those pleasures through the increased intelligibility gained by study of the cultures in which dramas arose, -- and through an understanding of the social and political processes to which the dramas bear direct or oblique witness. (Turner 1987, 28–29.)

Victor Turner<sup>17</sup> on tutkinut muun muassa rituaalista performanssia traditionaalista antropologiasta käsin (Turner 1982, 7). Turner kertoo kannattavansa ihmiselämän kokemista suoralta kädeltä. Hän kuvaileekin tehneensä kenttätöitä useassa afrikkalaisessa kylässä. Hän havaitsi draaman olevan toistuva elementti osana sosiaalista kanssakäymistä (*social life*). Tällaiset sosiaaliset draamat saivat Turnerin oivaltamaan symbolien voimakkaan merkityksen ihmisten välisessä kommunikaatiossa. (Turner 1982, 8–9.) Hän havainnollistaa, että kommunikaatio symbolien välityksellä ei tapahdu ainoastaan kielellisesti ja kirjallisesti, vaan *jokaisessa kulttuurissa jokainen yksilö käyttää kokonaista aistirepertuaaria viestien välittämiseen*. Näitä aistirepertuaareja voivat olla esimerkiksi yksilön tasolla käden liikkeet, kasvojenilmeet, kehon asennot, nopea, raskas tai kevyesti hengittäminen ja kyyneleet. Kulttuurisella tasolla viestejä voidaan välittää esimerkiksi tyyliteltyillä eleillä, tanssikuvioilla, taukojen ja hiljaisuuden merkitsemisellä, synkronisoidulla liikkeellä kuten marssilla, sekä pelien, liikunnan ja rituaalien liikkeillä ja "leikeillä" (*plays*). (Turner 1982, 9.)

Turner toteaa, että teatterin juuret löytyvät sosiaalisesta draamasta. Sosiaalisesta draamasta löytyy hänen mukaansa useita eri tasoja, ja ihmiset ovat kehittäneet tehokkaita välineitä toistensa tarkkailuun. Yksi näistä tarkkailun muodoista on teatteri. Esitysten tehtävänä on tarkkailla yhteisön heikkouksia, saattaa johtajat vastuuseen teistaan, kyseenalaistaa (*desacralize*) yhteisön arvoja ja uskomuksia, esittää sille tunnusomaisia konflikteja sekä tarjota niihin myös ratkaisuja, sekä yleisesti ottaen tehdä havaintoja ajankohtaisista asioista maailmassa. (Turner 1982, 11). Myös Robert Allen toteaa, että teatterillisuus (*theatrical*) on moderninakin aikana paikka, joka eroaa

---

<sup>17</sup> Roger Abrahamsin mukaan Victor Turner eli vuosina 1920-1983 (Abrahams 2008, 5).

yhteiskunnan tavallisesta järjestyksestä. Tästä syystä teatterilla on edelleen valta haastaa kyseisen järjestyksen legitimitetti. (Allen 1991, 36–39.)

Esitystutkimuksellisessa ajattelussa kulttuurinen tieto voi olla muussakin kuin kirjoitetussa muodossa (Annette Arlander 2015, 15; Schechner 2016, 28–30). Arlander (2015, 15) toteaaakin, että esitystutkimus antaa mahdollisuuden tutkia muitakin kulttuurillisia ilmaisutapoja kuin kirjoitusta vakavasti otettavalla tavalla. Myös Turner havainnollistaa, että esimerkiksi italialaisen Commedia dell'Arten tapauksessa renessanssiajan Italiassa näytelmän kirjoitettu muoto eli käsikirjoitus ei anna välttämättä itse improvisoiduista näytelmätilanteista riittävästi tietoa esityksinä. Turner toteaaakin: "when we take a look at the screenplay, the written version of a motion picture – for the Renaissance Italian and modern panindustrial genres exists truly not as literature but in performance." (Turner 1987, 30.) Turner myös jatkaa, että: "In fact, the only element in a motion picture directly translatable or reproducible is the dialogue: the other elements require interpretation." (Turner 1987, 30.) Myös burleskitutkija Robert Allen toteaa, että esimerkiksi British Blonden *Ixion*-nimisen esityksen käsikirjoitus on yhä olemassa. Silti on syytä epäillä, että elementtejä lisättiin esitykseen Amerikan debyytin jälkeen. Tätä eivät käsikirjoitukset kerro. Kritiikit eivät myöskään koskeneet varsinaisesti itse esitystä. Allen toteaa:

What the critics (either the lovers or haters of burlesque) did not comment on at great length was the play itself. What made burlesque "remarkable" was its performance: the costumes, bearing, gestures, tone, inflections, and attitude of the performers themselves and their rapport with the audience – things no surviving script can begin to capture. (Allen 1991, 40.)

Allen myös kuvailee, että paperille kirjoitettaessa pilat (*gags*), sketsit (*skits*) ja vitset (*jokes*) nämä eivät välttämättä välity tuleville sukupolville, koska myöhemmin elävien on vaikeaa käsittää, mikä esityksissä oli niin hauskaa tai tuhmaa. Hän toteaa: "In a very real sense, you had to have been there." (Allen 1991, 40.) Myös Schechner havainnollistaa, että itse esine saattaa olla ajan myötä täysin muuttumaton, mutta esitykset sen ympärillä saattavat vaihdella paljonkin (Schechner 2016, 25).

Ymmärrän tässä tutkimuksessa burleskin esitystutkimuksen kautta. Tämä tarkoittaa, että tarkastelen burleskia esittämisenä, käytäntönä ja toimintana. Se on osa elävää verkostoa, joka sijoittuu jatkumossa aina johonkin aikaan ja paikkaan. Tämän vuoksi kontekstin ymmärtämisen pyrkimys on tärkeää. Näin esitystutkimuksesta tulee itselleni analyysin keino. Pohdin Schechnerin mukaisesti, milloin, miten ja kuka on esityksen tehnyt sekä sen suhdetta yleisöön.<sup>18</sup> Miten esitys muuttuu ajan kuluessa?

---

<sup>18</sup> Ymmärrän yleisön tässä yhteydessä perinteistä teatteriyleisöä hieman laajemmaksi käsitteeksi: esitystä ympäröiväksi kulttuuriksi.

Ja toisaalta: miten esitys ymmärretään ajan kuluessa? Toisin sanoen asetan suomalaisen nykyburleskin dialogiin sosiokulttuuristen prosessien kanssa.

## 5.2 Burleski kertomuksina

Määrittelen kertomuksen tutkija Matti Hyvärisen näkemystä apuna käyttäen. Hän puhuu artikkelissaan *Kerronnallinen haastattelu* (2005) kokemuksista ja niiden tutkimisesta, mutta kertomuksia tarkastellen. Hän uskoo, että kertomusten avulla ymmärretään *ajallisuutta, mennyttä, identiteettiä ja tulevaisuutta toimijoiden suuntana*. Ennen kaikkea Hyvärisen mukaan kertomuksista voimme jakaa kokemuksia, luoda luottamusta ja ylläpitää ryhmiä. Näin ollen kertomus jäsentää ihmisen eettistä paikkaa suhteessa maailmaan ja on vuorovaikutuksen väline. (Hyvärinen 2005, 189–191.)

Saarikoski käyttää artikkelissaan *Victor Turner ja kertomalla esitetyt lavatanssikokemukset* (2015) tutkimuksen lähdeaineistona ihmisten muistelukertomuksia tanssimisestaan. Samoin Saarikoski kertoo tutkimuskohteenaan olevan tanssin kertomukset. Hänen tutkimuskohteenaan ovat kerrotut tanssien maailmat. Tarkemmin sanottuna hän tutkii muistelurajoituksia tanssien kerrottuina esityksinä. (Saarikoski 2015, 28.) Tutkimuskohteenani ovat Saarikosken esimerkin mukaisesti burleskin kertomukset ja kerrottujen burleskien maailmat. Nämä kertomukset ovat itsessään esityksiä. Toisin sanoen tutkin burleskia kerrotuissa esityksissä. Koska tutkimusaineistoni on kielellinen, pohdin, mitä kielelliset kuvaukset tuottavat burleskille.

Saarikoski toteaa, että esitys on moniaistista.<sup>19</sup> Hän kuvailee: ”Kerronta on aina subjektiivista, arvottavaa, ja lataa kerrotut asiat merkityksillä, runsaan kontekstitehdon ansiosta, johon kaikki yksityiskohdat on upotettu.” (Saarikoski 2015, 32–33.) Samalla Saarikoski kuvaa, miten elämällä kokemuksissamme ja kertomalla niistä tuotamme kulttuuria (2015, 37).

Saarikoski myös kertoo, että kerronta jäsentää historiaa. Se viittaa menneeseen. Onkin hyvä kysyä, mihin kerrottu liittyy sekä mitä tämä merkitsee laajemmassa, yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa mittakaavassa. Hän tiivistää: ”Ruumiillinen tunnekokemus jäsentyy merkitykselliseksi osaksi elämänhistoriaa kerronnassa.” (Saarikoski 2015, 33.)

Saarikoski kuvailee osuvasti:

Kertomukset eivät, kuten eivät kulttuuriset esityksen yleensäkkään, synny mekaanisesti vaan tietoisesti, ihmisten tekeminä, tiettyjen tekijöiden tai kollektiivien luomuksina.

---

<sup>19</sup> Esimerkiksi tanssimusiikin tai laulun sanojen tutkimus ei kerro koetuista tansseista tai musiikin ja laulun sanojen merkityksistä tanssin aikana. Tanssiliikkeenkään tutkimus ei automaattisesti valaise tanssikokemusta. (Saarikoski 2015, 32–33.)

Tapahtumat nostetaan tapahtumisen virrasta, ne hahmotetaan ja valikoidaan kerrottaviksi, ne arvotetaan ja merkityksellistetään. Kertomukset ovat ennakoimattomia: kertomus ei toista mennyttä todellisuutta vaan luo kerrotun todellisuuden. Samalla kun kerronta tansseista toistaa ja heijastaa tanssitietämystä, se myös luo ja uudistaa tätä tietämystä, joka puolestaan muotoilee kerrottuja kokemuksia sellaisina kuin ne koetaan. (Saarikoski 2005, 37.)

Saarikoski korostaa, että koska hänen tutkimuksessaan on kyseessä *vastaanottajien kokemukset ja tulkinnat*, tulee aineistosta ilmenevien tulkintojen, käsitysten ja merkitysten moniäänisyys kuulua, ei suinkaan häivyttää esimerkiksi tutkijan yksiselitteisyyden tai tulkinnan vuoksi. Tarkoitus ei edes ole antaa aineistosta yhtenäistä käsitystä. (Saarikoski 2015, 32.) Saarikoski kertoo, että kokemus on kulttuurissa aina moniääninen, riippuen siitä, mikä on yksilön asema esityksessä. Joku voi esimerkiksi tehdä esityksen ensimmäistä kertaa, toisella voi olla jo vuosien vertailupohjaa. Myös yleisö kokee ja tulkitsee esityksen eri lailla kuin esiintyjä. Esitys ja sen tulkinta voivat muotoutua erilaisiksi esimerkiksi vastaanottajan sukupuolen, iän, varallisuuden tai muiden seikkojen mukaan. (Saarikoski 2015, 33).

Ymmärrän kertomuksen olevan vuorovaikutuksen väline, joka jäsentää ihmisten eettistä paikkaa maailmassa. Kertomuksen avulla voi jakaa kokemuksia, luoda luottamusta ja ylläpitää ryhmiä. Sen avulla pystyy ymmärtämään sekä omaa identiteettiä, ajallisuutta, mennyttä sekä tulevaa. Ymmärrän kerronnan olevan keino jäsentää historiaa. Se viittaa menneeseen. Toisaalta hahmotan kertomuksen tapahtumana, joka ei toista mennyttä sellaisenaan, vaan luo kerrotun todellisuuden. Tämä johtuu siitä, että arvotamme eli validoimme, mistä kerromme. Hahmotan burleskikerronnan toistavan ja heijastavan burleskitietämystä, mutta samalla luova ja uudistavan tätä kyseistä tietämystä.

Kerronta lataa kerrotut asiat merkityksillä sen yksityiskohdilla ja runsailla kontekstitiedoilla. Kun elämme kokemuksissamme ja kerromme kokemuksistamme, tuotamme samalla kulttuuria. Onkin hyvä kysyä, että mihin kerrottu liittyy ja mitä se merkitsee laajemmassa kulttuurisessa mittakaavassa.

Koska kerronta on aina subjektiivista ja arvottavaa eli valikoitua ja merkityksellistävää, on myös kokemus kulttuurissa aina moniäänistä. Tähän vaikuttavat burleskin yhteydessä sekä yksilön oma asema esityksessä (esiintyykö esimerkiksi ensimmäistä kertaa vai onko konkari) sekä vastaanottaja. Ymmärrän vastaanottajan yksilön tasolla tarkoittavan esimerkiksi henkilön iän, sukupuolen sekä muiden seikkojen vaikutuksen pohtimista. Laajemmalla tasolla ymmärrän esityksen vastaanottajan eli kulttuurin asemoituvan sekä aikaan että paikkaan.



### 5.3 Burleski esityksenä

What is a performance? A play? Dancers dancing? A concert? What you see on TV? Circus and Carnival? A press conference by whoever is President? (Schechner 1987a.)

Schechner toteaa, että esitystä ei ole helppoa määritellä tai paikantaa, sillä sen konsepti ja struktuuri ovat levittäytyneet. Performanssi on käyttäytymisen ilmenemismuoto, lähestymistapa kokemukseen. (Schechner 1987a.) Schechner toteaa: "performance is the art that is open, unfinished, decentered, liminal. Performance is a paradigm of process." (Schechner 1987b, 8.)

Turner tutki elämänsä ajan rituaaleja. Hän havaitsi, että rituaalit<sup>20</sup> esiintyvät sosiaalisissa prosesseissa (social processes), jotka ovat luonteeltaan performatiivisia (performative). Hän pohti paljon rituaalin ja teatterin yhteyksiä. Turner kehitti sosiaalisen draaman<sup>21</sup> teorian (1974) ja pohti myös esitystä (performance) teoksessaan *From Ritual to Theatre*. (Schechner 1987b, 7.)

Performanssi on Turnerin mukaan monitahoinen sarja symbolisia tekoja (*a complex sequence of symbolic acts*). (Turner 1987, 75.) Hän pohti myös liminaalisuuden<sup>22</sup> käsitettä (*the threshold, the betwixt and between*). Hänestä rituaalinen kokemus (*experience of ritual*) on antirakenteellista, luovaa, usein karnevalistista ja leikillistä. Turner halusi ymmärtää sosiaalisen draaman ja esteettisen draaman suhdetta. (Schechner 1987b, 7.) Schechner, Turnerin hyvä ystävä ja collega, kuvailee:

Performance is central to Turner's thinking because the performative genres are living examples of ritual in / as action. And not only when performance is overtly "ritualistic" – as in a Mass, a healing ceremony, a shamanic journey, or a Grotowskian poor theatre or para-theatrical event: all performance has at its core a ritual action, a "restoration of behavior". (Schechner 1987b, 7.)

Sekä Schechner että Arlander ovat sitä mieltä, että sanan "esitys" kohdalla tulee olla tarkkana. Arlander painottaa, että koska esitystutkimus on luonteeltaan kriittistä, tulee pohtia kielen merkitystä (Arlander 2015, 19). Hän jatkaa, että kielellä on siinäkin mielessä väliä, että "esitys" sanana voi tarkoittaa useita asioita (esimerkiksi esitys, esiintyminen, esittäminen, performanssi tai vaikkapa teeskentely tai ehdotus)

---

<sup>20</sup> Rituaalin tarkemmasta määritelmästä esimerkiksi ks. Schechner 1987b, 10.

<sup>21</sup> Turner: "I define social dramas as units of a harmonic or disharmonic social process, arising in conflict situations" (Turner 1987, 74).

<sup>22</sup> Liminaalisuudesta lisää esim. Turner 1987, 25. Turnerille esitykset ovat lähtökohtaisesti liminaalisia (Turner 1987, 25). Robert Allen kertoo, että liminaalisuuden termiä tulee Turnerin mukaan ainoastaan käyttää, kun kyseessä on aito siirtymäriitti heimo-, tai agraarisessa kulttuurissa. Vapaa-ajan rituaalit teollisessa yhteiskunnassa (sisältäen teatterin) kantavat analogisen tai metaforisen suhteen liminaaliin suoran suhteen sijasta. Tällaisesta suhteesta Turner käyttää Allenin mukaan nimeä "liminoidi". (Allen 1991, 37.) Saarikoski lisää, että mitään Turnerin käsitettä ei tule käyttää mekaanisesti, vaan pikemminkin tulkinnan ja innoituksen apukeinoina, koska se ylikorostaa sekä rakenteellisuutta että antirakenteellisuutta (Saarikoski 2015, 39).

(Arlander 2015, 16). *Performance* on Arlanderille suomeksi esitys, mutta mikään ei estä hänen mukaansa kääntämään sanaa myös nimelle performanssi (Arlander 2015, 7). Schechner käyttää performanssia ja esitystä sanoina toistensa synonyymeinä (performanssi eli esitys) (Schechner 2016, 268). Carlson puhuu rinnakkain sekä termeistä "performance" että "performance art". Suomentaja kuitenkin huomauttaa, että kun performanssista puhutaan lajina, se on käännetty termein "performanssi" ja "performanssitaide" eikä sanan "esitys" johdoksina kuten "esittäminen", "esitystaide" jne. (Carlson 2006, 124.) Käytän itse tässä tutkielmassa termiä esitys erotuksena performanssista. Kuten Carlsonin suomentaja huomauttaa, ymmärrän itse performanssin viittaavaan enemmän performanssitaiteeseen taiteenlajina. Tästä itselleni selkeänä erotuksena pyrin käyttämään esitystä terminä, kun tarkoitan burleskia esityksenä. Näin ollen en itse näe Arlanderin mukaisesti, että termejä "esitys" ja "performanssi" voidaan suomentaa toistensa synonyymeinä, vaan itse hahmotan ne kahtena eri asiana.

Schechnerin mielestä taas esitys on terminä kriittinen, koska on alusta saakka haastavaa erottaa, mikä on esittävää ja mikä ei. Hänen mukaansa esitys ideana juontaa sellaiseen ajatukseen, jossa kaikki teot, jossa "kehystetään, näytellään, esitetään, nostetaan esille tai asetetaan näytteille" on performanssi tai esitys. (Schechner 2016, 25.) Turner jatkaa, että performanssit voidaan jakaa sosiaalisiin (*including social drama*) ja kulttuurisiin (*including aesthetic or stage dramas*). Esitämme ikään kuin itseämme jokapäiväisessä elämässä. Tämä on keskeinen osa sosiaalista elämäämme. (Turner 1987, 81.) Marvin Carlson taas toteaa, että esityksessä on yksi olennainen piirre: siinä yhdistyvät esiintyjä ja yleisö. Kulttuurisessa mielessä yleisö ymmärretään siksi yleisöksi tai yhteiskunnaksi, jossa esitys esitetään. (Carlson 2006, 57.) Phillip Zarilli toteaa Carlsonin mukaan, että kulttuurinen esitys ei ole kaavamainen ja pysyvä vaan osa muuttuvia kokemuksia ja merkityksiä. Näistä muodostuu kulttuuri. (Carlson 2006, 252.)

Toisaalta Schechner lisää, että mikään tapahtuma ei ole täysin identtinen aikaisempaan verrattuna. Vaikka esimerkiksi jokin videotaltioitu esitys toistettaisiin siinänsä samanlaisena, on sen vastaanotto silti joka kerta erilainen. Näin ollen Schechnerin mielestä vuorovaikutus on oleellinen osa esitystä tai performanssia. Schechner korostaakin toiminnan, vuorovaikutuksen ja yhteyksien merkitystä: *esitys tapahtuu asioiden välillä*. Hän on jopa sitä mieltä, että *esityksen olemassaolon edellytys on toiminta, vuorovaikutus ja suhteet*. (Schechner 2016, 66–67.)

Esitys minulle tarkoittaa tässä yhteydessä perinteistä teatteriesitystä laajempaa käsitettä. Se on minulle Turnerin mukaisesti monitahoinen sarja symbolisia tekoja. Se tarkoittaa minulle myös Schechnerin mukaisesti tekoja, joita näytellään, esitetään, nostetaan esille tai asetetaan näytteille. Burleski esityksenä on minulle yksi

käyttäytymisen ilmenemismuoto ja samalla yksi lähestymistapa kokemukseen. Ajattelen Turnerin ja Schechnerin mukaisesti, että keskeistä burleskiesityksessä on toiminta.

Turnerin mukaisesti voimme esittää myös arjessa itseämme, ja tämä on keskeinen osa sosiaalista elämäämme. Myös Schechner korostaa, että esitykseen kuuluu olennaisesti toiminnan lisäksi vuorovaikutus, joka on samalla esityksen olemassaolon edellytys. Hän toteaaakin, että esitys tapahtuu asioiden välillä. Mielestäni tämä on loogista, jos linkitämme tämän ajatuksen aiemmin mainittuun kontekstin ymmärtämiseen esitystutkimuksessa. Näin ollen näen, että esitykseen kuuluvat paitsi esiintyjä ja yleisö, myös vuorovaikutus niiden välillä.

Vaikka esitystä käsitteenä on erittäin haastavaa yksielitteisesti tai tyhjentävästi määritellä, ajattelen Carlsonin mukaisesti, että esitykseen liittyvät aina olennaisesti ainakin sekä esiintyjä että yleisö. Ymmärrän myös yleisön terminä perinteistä teatteriyhteisöä laajemmin. Yleisö voi kulttuurisessa mielessä olla se yleisö tai yhteiskunta, jossa esitys esitetään. Ajattelen, että burleskiyleisö voi olla yhtä yksittäistä yhteiskuntaa moninaisempi ja laajempi: burleskiyleisö on kansainvälinen, koska burleski ilmiönä on alusta saakka kansainvälistä. Esimerkiksi British Blonden esitys *Ixion* on kansainvälinen burleskiyleisöä koskettava esitys. Toisaalta esimerkiksi Punaisen Myllyn tekemä *Merenpohjabaletti* on esitetty Suomessa, ja se voidaan näin ollen mielestäni paikantaa olevan siksi Suomessa tapahtuneeksi historialliseksi ilmiöksi. Itse hahmotan sen silti osaksi laajempaa burleskin historiaa, joka on luonteeltaan yhteiskuntien ja ajallisesti eri vuosien rajoja ylittävää. Samaan aikaan ajattelen, että burleskista voi löytyä myös omaleimaisia ja paikallisia piirteitä riippuen, missä kontekstissa sitä esitetään. Myös burleski itsessään pakenee tarkkoja määreitä taidemuotona.

## 5.4 Burleski esityksellisyytenä

Esityksellisyys eli performatiivisuus on Schechnerin mukaan vaikeasti määriteltävä termi, sillä se voi sisältää monia merkityksiä. Schechner toteaa, että perinteisessä mielessä määritellyn esityksen tai performanssin sijasta se voi tarkoittaa jotain esityksen kaltaista tapahtumaa. (Schechner 2016, 199.) Carlson toteaa, että näytelmät sisältävät sekä esittävän että viittaavan funktion. Esittävä funktio on jäänyt teatterintutkimuksessa aluksi vähemmälle huomiolle. Hän kertoo:

Näytelmien on perinteisesti katsottu olevan muuttumattomia kirjoitettuja objekteja, ja niiden monenlaisia ilmentymiä eri tuotannoissa on pidetty enemmän tai vähemmän satunnaisena osana niiden historiaa, eikä kovin olennaisina niiden ymmärtämiselle. Laajemmin inhimillisen toiminnan yhteydessä näytelmät on viime aikoihin saakka nähty vain osana

kirjallista kontekstia. – Ennen nykyistä esitykseen kohdistuneen kiinnostuksen kasvua ei useinkaan ajateltu, että näytelmä voitaisiin esittää eri kontekstissa – tai että se mielletäisiin joksikin muuksi kuin kirjallisten muotojen kuten runon tai romaanin sukulaiseksi tai liittyväksi eri esitysmuotoihin, kuten sirkukseen, täytenumeroihin ja paraateihin, tai jopa painotteluihin ja poliittisiin kokouksiin. Vaikka erottaisimmekin esityksen laajemmista, edellisistä luvuissa käsitellyistä yhteiskunnallisista ja antropologisista käytöistään ja arvioisimme sitä rajoitetummin nimenomaan yleisölle suunnattuna taiteellisenä tai viihteellisenä toimintana, tutkimuksemme on hyödyllisempi ja tuottavampi, jos tiedostamme tämän uuden kontekstualisoinnin. On tarkoituksenmukaista siirtyä teatterintutkimuksen perinteisestä viittaavasta suuntauksesta tarkastelemaan esittävämpää toimintaa, joka usein ympäröi tätä perinnettä mutta joka yleensä on marginalisoitu tai hylätty täydellisesti. (Carlson 2006, 128–129.)

Esitystutkimuksessa performatiivisuus voi Schechnerin mukaan tarkoittaa sosiaalisen todellisuuden konstruointia (esim. sukupuoli, identiteetti) tai käyttäytymisen toisintamista (esimerkiksi aamupalan valmistaminen) (Schechner 2016, 199). Toisaalta Schechnerin mukaan kaikki, mikä tapahtuu vuorovaikutuksessa, suhteissa tai toimintana voidaan nähdä performatiivisena. Esimerkiksi romaani tai maalaus voidaan tutkia näin ollen sen performatiivisesta näkökulmasta. (Schechner 2016, 66.)

Teatterissa ”ikään kuin” rakentuu roolihahmoista ja tilanteista, jotka ovat olemassa vain, kun niitä esitetään. Samalla periaatteella Schechner näkee myös yhteiskunnallisen todellisuuden – esimerkiksi sukupuoli, rotu, identiteetti – ikään kuin väliaikaisena ja ”keksittynä”. Tähän liittyy hänen ajatuksensa, että kaikki asiat, mitä teemme, on nähtävissä tekemisen esittämisenä (Schechner 2016, 267 – 268.)<sup>23</sup>

Tarkastelen burleskia performatiivisesta näkökulmasta, mikä tarkoittaa sitä, että tarkastelen burleskia vuorovaikutuksessa, suhteissa ja toimintana. Hahmotan burleskissa performatiivisuuden eli esityksellisyyden sosiaalisen todellisuuden konstruointina (esimerkiksi miten burleskin avulla rakennetaan sukupuolta tai identiteettiä) ja käyttäytymisen toisintamisena (miten esimerkiksi burleskikoreografian tekoon vaaditaan harjoitusta ja mekaanista toistoa). Burleskin tekeminen on Schechnerin ajatusten mukaisesti burleskin tekemisen esittämistä. Tämä on luonteeltaan väliaikaista ja ”keksittyä”, ja on olemassa vain, kun sitä esitetään eli kun sitä tehdään.

---

<sup>23</sup> Schechner jaottelee performanssin kolmeen osaan: 1.) merkityt ja rajatut performanssit (esimerkiksi muodolliset teatteriesitykset, julkiset seremoniat), 2.) vähemmän rajatut performanssit sekä 3.) ei-performanssit (esimerkiksi tuolilla istuminen, kadun ylittäminen, nukkuminen). Hän nimenomaan perustelee ei-performanssin muuntumisen performanssiksi, jos tarkastelukulmaksi valitsee ”ikään-kuin”-ajattelun. (Schechner 2016, 268.)

## 6 TÄMÄN TUTKIMUKSEN ESIINTYJÄT

Tutkimukseeni siis osallistui yhteensä kuusi henkilöä, joita kutsun tutkielmassani nimillä Maija, Matti, Reetta, Anne, Mimosa ja Emma. Käytän haastateltavistani pseudonymejä, millä tarkoitan aineiston tunnistesteellisten tietojen (tässä tapauksessa haastateltavien nimien) korvaamista keksityillä koodinimillä.<sup>24</sup> Haastattelupaikkoina toimivat Keski-Suomi ja Uusimaa, eikä tutkimuksen kannalta ole merkityksellistä tähden-tää esiintyjien lokaatioita tätä tarkemmin. Haastatteluja tehtiin haastateltaville mieluisissa paikoissa. Esittelen tässä luvussa lyhyesti kaikki kuusi haastateltavaani sillä tavalla, mitä he kertoivat haastatteluissa itsestään.

Keräämäni aineisto kuuden haastateltavan avulla toi esille kuusi uniikkia lähestymistapaa burleskiin. Mielestäni keräämäni aineisto on esimerkiksi siinä mielessä rikas, että haastateltavat olivat keränneet erilaisia kokemuksia esiintymisestä: toiset olivat vasta aloittaneet esiintymisen, toisilla oli esiintymisestä kokemusta jo vuosia. Voimme myös havaita, että burleski on kuulunut osana elämää haastateltavilleni eri määrän. Toisille burleski oli kuulunut elämään noin vuoden tai kahden verran, toisille lähemmäs kymmenen vuotta. Ajattelen tämän myös heijastuvan keräämäni haastatteluaineistoon.

Mietin myös paljon keräämäni haastattelun määrää. Mistä tiedän, milloin minulla on käsilläni riittävän runsas ja kattava aineisto. Ajattelen, että jos olisin kerännyt vielä lisää aineistoa, olisin saattanut kuulla lisää uniikkeja lähestymistapoja burleskiin. Toisaalta tästäkin määrästä löytyy paitsi jokaisen oma polku ja tarina, myös erilaisia yhtäläisyyksiä. Pyrin tuomaan analyysissä sekä erot että yhtäläisyydet näkyviin.

---

<sup>24</sup> Ks. Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Aineistohallinnan käsikirja: tunnistesteellisuus ja anonyymisointi.

## 6.1 Maija

Maija on noin 40–50-vuotias nainen. Hän tekee käsitöitä ja pitää esiintymisestä. Visuaalisuus ja näyttävät asut ovat kiehtoneet häntä pitkään. Maija on seurannut erilaisia taidemuotoja, ja tehnyt itsekin muun muassa pienimuotoisia sketsejä. Haastattelun teon aikana hän määrittelee burleskin kuuluneen hänen elämäänsä noin vuoden verran. Hän kuuli tuolloin järjestettävästä burleskiluennosta erään sosiaalisen median kanavan kautta. Luento oli Maijan mukaan silmiä avaava. Maija alkoi tämän jälkeen etsiä burleskista tietoa omatoimisesti. Hän kuitenkin huomasi, että kirjallisuutta oli vaikeaa löytää, joten hän etsi tietoa internetistä.

Maija saattaa tulevaisuudessa tehdä burleskiesityksen, mutta esitys on jäänyt toistaiseksi toisarvoiseksi seikaksi muiden kiireiden lomassa. Maija on ollut muun muassa *Stage Mama* (= emännöijä takahuoneessa), catering-hommissa sekä järjestämässä tapahtumia. Hän kertookin olevansa yhdistysihminen, joka pitää tapahtumien järjestämisestä. Maija nauttii yhdistystoiminnassa mukana olemisesta, koska hän kokee voivansa edistää burleskin aatetta sitä kautta.

Haastattelu oli mielestäni tiivis ja informoiva. Alkuun kertasin haastattelun kulkua, eli että esimerkiksi haastattelukysymyksistä sai halutessaan kieltäytyä. Tähän Maija vastasi: ”Ei – ei burleskialan ihmiset ole niin ujoja, että... (naurua) et tulis katumama... katumamieli (naurua).” Jatkoisin kertomalla, että minuun saa olla jatkossa yhteydessä, jos kuitenkin jostain syystä haluaa vaikkapa perua haastattelunsa. Tähän hän totesi: ”Ettei mummona sitten harmita. Hyvä.” Tämänkaltainen humoristinen ja lämmin kannustus loi haastatteluun oman rennon tunnelmansa. Aivan haastattelun lopussa kysyin, tulisiko mieleen lisätä jotain. Maijan vastaus kuului:

Musta tuntuu että mä sanoin ny kyllä aika paljon, että sulla on kyllä purkaminen tässä nauhassa, että ole hyvä ja soita ja kysy lisää, että mitä tarkotin, jos jotain jäi sitte... tulee ylös semmosta, mitä haluat vielä tarkentaa, ni.

Haastattelutilanne Maijan kanssa erosi siinä mielessä muista haastatteluista, että Maija kertoi heti kättelyssä, ettei ole burleskiesiintyjä. Hän tahtoi silti kovasti kertoa burleskista. Hän toteaa: ”Joo. Joo. Kuvittelin, että vois tuoda lisäripauksen siihen tutkimusaineistoon et se et miten muuten sitä voi harrastaa...kuin... (--) että on, että ei ole koskaan esiintynyt.” Tästä olen mitä suurimmassa määrin haastateltavan kanssa yhtä mieltä. Haastattelu Maijan kanssa todella toi tutkimusaineistooni valtavasti uusia näkökulmia. Sain esimerkiksi kyseenalaistettua koko oman esiintyjän käsitteeni hieman laajemman mittakaavan näkökulmaksi. Koen siis haastattelun olleen merkittävä osa aineistoani pikemminkin kuin Maijan kuvailema lisäripaus.

## 6.2 Matti

Matti on noin 30–40-vuotias mies. Hän kertoo pitäneensä klassisen burleskin ja 1800-luvun lopun kabareen estetiikasta jo pienestä saakka. Hän on tehnyt teatteria. Matti kertookin käyttäneensä opiskeluaikoinaan teatteriesityksissä burleskielementtejä ilman, että osasi nimetä niitä juuri burleskiin kuuluviksi. Vaikka teatteri olikin hänelle tärkeää, se jäi opintojen päättyessä. Burleskiin hän törmäsi ulkomaan matkallaan. Hänelle valkeni, että ilmiölle on olemassa nimi, ja että se ei ole ainoastaan hautautunut historian kätköihin, vaan että sitä tehdään edelleen. Matti tiesi noihin aikoihin Dita von Teesen stripteasetaiteilijana nimellisesti. Matti kuvailee: "(--)" ja siihen aikaan Dita von Teese oli mulle vaan nimenä tuttu. Aa... mut mä jotenkin niinku... mä olin jotenkin aatellu, että Dita, et hän on fetissiantisti tai niinku... tai malli, ja sit mä etsin muita nimikkeitä sille, mitä hän tekee..." Hän lähti sitä kautta ottamaan burleskista selvää hakupalvelu Googlen avulla.

Haastattelun teon aikoihin Matti on tehnyt burleskia noin 10 vuotta. Hän kertoo tuona aikana olleensa myös kaksi vuotta "eläkkeellä". Tuona aikana hän on käynyt tapahtumissa, juontanut ja opettanut, mutta hän ei ole itse esiintynyt. Hän kertoo taipuvansa tietyissä asioissa perfektionismiin. Hän ei halua olla näyttelijä työkseen. Hän toisaalta kertoo burleskin kytkeytyneen monella tavalla hänen eri töihinsä. Burleski tuntuu Matista mediana oikealta, koska siinä tehdään lyhyitä ja tiiviitä esityksiä.

Haastattelusta huokui Matin burleskikentän tuntemus. Aivan haastattelun alussa, kertoessani haastattelun kulusta, hän vastaa hyvin lyhyesti. Esimerkiksi kun kysyn, onko epäselvyyttä, hän vastaa: "Ei, ei, homma ihan ok, vaikuttaa selkeältä." Kun kysyn ensimmäistä haastattelurunkoni kysymystä (koskien, mitä burleski on), hän vastaa:

Mm... se riippuu siitä, et halutaanks antaa lyhyt vastaus vai pitkä vastaus... (--)" Mut tota... mut mielelläni haluaisin pitkän vastauksen, koska ne lyhyet vastaukset typistää sen aika pahasti.

Vastaukset olivatkin näin ollen pitkiä. Tämä haastattelu oli pituudeltaan pisin haastattelu. Matin vastaustyyli on runsas. Matti toteaa erään vastauksensa päätteeksi: "Joo, no ehkä tää on nyt tyydyttävä vastaus." Samoin kun kysyn häneltä haastattelun lopuksi, olisiko hänellä lisättävää, hän vastaa: "(naurua) Toivottavasti sanoin kaiken, mitä ajattelin sanoa."

Samoin Matti kuvailee burleskiin liittyvien käsitteiden olevan haastavia. Samalla hän rikkoo haastattelun aikaisen neljännen seinän ja asettuu minun eli haastattelijan asemaan, kuten Maijakin: "Ja siis se instituutio... ylipäänsä, taide/viihde... no, onnea

vaan sen gradun kanssa!” Koen tämän haastattelun antaneen laajasti itselleni lisätietoa burleskista, monesta eri näkökulmasta, esimerkiksi burleskihistorian kannalta.

### 6.3 Reetta

Reetta on noin 30–40-vuotias nainen. Lapsuudessa hän on tehnyt naisvoimistelua. Aikuisiällä harrastus jäi, ja Reetta kokeilikin eri urheilulajeja. Hän rakastaa muun muassa itämaisen tanssin liikekieltä ja vaatteita. Jo lapsena hän leikki naisellisilla vaatteilla ja piti keimailusta. Hän kokee olevansa estoton: kehon kanssa ei ole ongelmia. Samoin hän ei ole miettinyt häveliäisyyttä tai sitä, mitä hänen kumppaninsa tai perheensä hänen harrastuksistaan ajattelee. Hän myös kokee olevansa perfektionisti.

Burleskia Reetta näki ensimmäisen kerran Länsi-Suomessa eräillä teatterifestiivaaleilla. Toisen kerran hän näki burleskia Keski-Suomessa. Tuolloin hän päätti, että hänkin ryhtyy tekemään burleskia. Reetta kävi burleskin alkeiskurssin. Haastattelun teon aikoihin Reetta kokee burleskin kuuluneen hänen elämäänsä kaksi vuotta, joista viimeisimmän vuoden hän on esiintynyt itse. Hän kertoo tekevänsä klassista burleskia. Reetta kertoo burleskin olevan hänelle vain harrastus, sillä työlleen hän omistautuu sataprosenttisesti.

Haastattelu oli siinä mielessä samanlainen kuin Matin, että alkuun vastaukset olivat ytimekkäitä. Reetta ilmoittaa: ”Näillä mennään! Kuulostaa hyvälle.” Mutta kun kysymykset koskivat burleskia, olivat vastaukset pitkiä ja kuvailevia. Tässä haastattelussa ilmeni, että olimme entuudestaan tuttuja, sillä Reetta viittasi myös omaan tanssitaustaan. Tämä varmasti myös vaikutti osaltaan haastattelun tunnelmaan tehden siitä välittömän ja tuttavallisen. Tämä haastattelu poikkesi myös siinä mielessä muista, että se oli ainoa, jossa haastateltava toi erikseen esille, että taiteilijanimeä saisi mielellään käyttää. Reetta toteaa:

Toisaalta olis aivan ihanaa, et tätä vois tehdä niinku nimellä, et esimerkiks mun nimee saat käyttää, jos tuntuu siltä. (–) Joo. Ja varsinkin taiteilijanimeä saa käyttää [taiteilijanimi]. (–) Niin. Ja jos yks antaa vaikka luvan, turhaan sinä sitten minun nimeä, jos muut on silleen et ei missään nimessä!

Loppuun esittäessäni kysymyksen, tulisiko mieleen lisättävää, Reetta kertoi vielä loppuvertauksen siitä, miten hän inhoaa karaoken laulamista. Hänelle burleski on se oikea tapa revitellä.



## 6.4 Anne

Anne on noin 40–50-vuotias nainen. Annen serkku on harrastanut burleskia ulkomailla. Tämä jätti myös Annen takaraivoon ajatuksen, että hän itsekkin haluaisi kokeilla kyseistä lajia. Aiemmin hänellä ei kuitenkaan löytynyt riittävästi rohkeutta heittäytyä. Toisaalta hänen pyrkiessään ilmoittautumaan internetin kautta kursseille oli niiden alkamisajankohta jo mennyt tai ne olivat peruuntuneet liian vähäisen osallistujamäärän vuoksi. Etsiessään burleskikursseja hän etsi sopivaa kanavaa omalle naisseudelleen ja seksuaalisuudelleen. Anne on tehnyt myös tankotanssia.

Haastattelun teon aikoihin burleski on kuulunut Annen elämään noin vuoden verran. Kun Anne löysi sopivan ja toteutuneen alkeiskurssin, heidän ryhmänsä esiintyi eräessä kevätnäytöksessä. Hän kuvaili burleskikokeilun toistaiseksi päättyneen, sillä akuutein tarve sille oli ohi. Toisaalta omaa treenimotivaatiota söi jatkuva kurssien peruuntuminen liian vähäisen osallistujamäärän vuoksi.

Myös Anne vastasi haastattelun kulkuun liittyviin kysymyksiin tiiviisti. Annen vastaustyyli oli harkitsevainen. Kun kysyin, onko kysyttävää, hän vastasi: "Ei kyllä nyt oo (naurua)." Tämä haastattelu oli mielestäni siinä mielessä merkittävä, että se tarjosi erilaisen näkökulman esiintymiseen: Annen ensiesitys tapahtui osana ryhmää. Mielestäni näin ollen tässä haastattelussa korostuu erityisellä tavalla ryhmän merkitys. Anne esimerkiksi kuvailee esiintymisryhmää monikossa: "Ja kaikki oli loppujen lopuks silleen, että niinku ensikertaa, et ihan alkajia." Hän oli myös ainoa, joka erikseen oli valmis tarjoamaan minulle visuaalista materiaalia:

Niin, on meillä pieni pätkä videolla. (--) Niin. Tai mä voin näyttää sullekin.

## 6.5 Mimosa

Mimosa on noin 40–50-vuotias nainen. Hän on tehnyt koko elämänsä käsitöitä. Mimosalla on muun muassa flamencon ja itämaisen tanssin tausta. Burleskia hän näki ensimmäisen kerran haastatteluhetkestä reilu kymmenen vuotta takaperin lehtijutuista ja jopa hieman televisiosta. Koska hänen kotipaikkakunnallaan ei tuolloin ollut burleskiskeneä, hän tilasi erään burleskin opetusvideon Yhdysvalloista ja harjoitteli burleskia kotona ennen kuin löysi burleskikursseja kotimaasta. Mimosa laski tehneensä haastatteluhetkestä burleskia alle 10 vuotta sitten. Viimeisen vuoden ajan hän on pitänyt esiintymisestä taukoa ja siirtynyt opettamaan burleskia.

Mimosa kertoo burleskin olevan hyvää vastapainoa hänen perustyölleen. Hän kuvailee olevansa kunnianhimoinen monessa harrastuksessa, mutta burleskiin hän ei ole valmis tekemään enempiä esimerkiksi ajallisia uhrauksia. Hänelle riittää, että hän on tässä harrastuksessa tunnustettu hänen nykyisellä tasollaan.

Kuten muutkin, Mimosa toteaa haastattelun asiat aluksi tiiviisti. Kun kysyin, onko kysyttävää, hän vastasi: "Ei oo. Näyttää hyvin selkeeltä." Kun hän kuuli, että arkistoin haastattelut, hän huomautti: "Niinpä. Sehän on loistavaa, et se on sitten käytettävissä muillekin." Hänestä ei huokunut vuosien burleskikokemus esimerkiksi pitkässä vastaustyyliissä, vaan tiiviissä, hitaassa ja jäsennellyssä sisällössä. Mimosa esimerkiksi kuvaili omaa tyyliään tehdä burleskia: se sisältää improvisaatiota eikä näin ollen niin tarkkaa koreografiaa, mitä muissa tanssityyleissä on hänen mukaansa haastavampaa toteuttaa. Toisaalta Mimosa kertoo, ettei aluksi uskaltanut improvisoida, vaan siihen oppii ja harjaantuu ajan kanssa.

Tämä oli ainoa haastattelu, joka sisälsi informaatiota, jota ei tarvinnut sisällyttää osaksi litteraatiota. Mimosa toteaa: "Tähän liittyy, mun on pakko kertoa, mutta tätä ei tarvi litteroida (--)". Kunnioitin hänen toivettaan ja jätin tämän osion litteroimatta. Samoin aivan haastattelun lopussa Mimosa osoitti kiinnostusta burleskia kohtaan siitäkin huolimatta, ettei itse enää esiinny: "Joo, ja mielelläni sit lukisin sun gradun, kun se on valmis."

## 6.6 Emma

Emma on noin 20–30-vuotias nainen. Hän on tanssinut pienestä saakka. Lapsena hän teki myös käsitöitä. Sekä tanssiin että käsitöihin tuli hänellä teini-ikäisenä taukoa. Burleskiin Emma törmäsi ensimmäisen kerran haastatteluhetkestä yli 10 vuotta sitten YouTube-videon kautta. Hän huomasi, että burleski oli jotain, mitä hän ei ole ikinä ennen nähnyt. Samalla hän myös päätti, että haluaa tehdä sitä itsekkin.

Ensimmäinen esitys peruuntui reilut 5 vuotta sitten haastatteluhetkestä. Tämä oli Emman mukaan hyvä asia, koska hän sai kasvaa ihmisenä ja antaa näin yleisölle enemmän itsestään. Seuraava ja ensimmäinen burleskiesityskerta tapahtui tästä muutama vuosi myöhemmin. Burleskin kautta hän on löytänyt intonsa takaisin käsitöihin. Hän kertoo myös olevansa tietyissä asioissa perfektionisti. Emma on esiintynyt paljon. Lisäksi häneltä löytyy kokemusta myös burleskin ohjaamisen puolelta. Burleskista on tullut hänelle yksi osa ammattia.

Emman vastaustyyli oli selkeä. Tämä näkyi lyhyiden ja pitkien vastausten vaihteluna. Emma tuo esimerkiksi haastattelussa esille oman suosikkiyleisönsä (ja esittää

mielestäni näin implisiittisesti esiintymiskokemuksensa). Esittäessäni ensimmäisen burleskiin liittyvän kysymyksen, hänkin vastaa kuten Matti: "... kuinka pitkän tarinoinnin saa tässä - (naurua) saa pitää?" Samoin hän kommentoi haastattelukysymyksiäni. Hän toteaa esimerkiksi kysyessäni mitä burleski hänelle antaa: "... mm... toi on niin *hiron* *vaikea kysymys*, koska must tuntuu, et niinku... se antaa niin paljon asioita, et tota..." Kenties näistä seikoista johtuen koin haastattelun erittäin jouhevaksi, sillä Emma otti haastattelussa selkeästi oman tilansa. Hän esimerkiksi pyysi minulta reippaasti lisää harkinta-aikaa miettiä, kun lopuksi kysyin, tulisiko mieleen lisättävää. Hän toteaa:

Mmm. Mäpä mietin hetken... [hiljaisuus] ... en mä oikein tiiä. Joo. Ei... ei mulle tuu nyt niinku mitään muuta mieleen, että.

## 7 BURLESKILLE ANNETUT SISÄLLÖT

Burleskin teemoiksi nousivat haastattelujen yhteydessä hyvin monet asiat. Tässä luvussa käyn läpi keskeisiä haastattelupuheen teemoja niin, että tarkastelen niitä keskenään vertaillen ja mahdollisia yhtymäkohtia tai eroavaisuuksia etsien. Tämän vuoksi vertaan haastatteluja temaattisesti pareittain.

### 7.1 Reetan ja Annen polku kohti burleskiutta

Reetta näki burleskiesityksiä, joista inspiroitui. Hän tiesi olevansa itsekin jonain päivänä lavalla esiintymässä. Reetta toteaa: "Et se jotenkin iski heti, kun sitä näki." Myös Anne kuvailee: "(--) aina oli et se oli silleen jossain taka-alalla, et mäkin haluaisin joskus sitä kokeilla, ja jotenkin niinku heittäytyä, mutta ei ollu rohkeutta vielä ollu aikasemmin." Burleski vaatii siis rohkeutta ja heittäytymiskykyä. Sen esittämiseen on olemassa jokin kynnyks, joka tulee ylittää. Tutkielmani yksi tulos onkin, että burleskin tekeminen vaatii usein ensin tietynlaisen *mentaliteetin* ja *valmiuden* sekä *rohkeutta*. Reetta kuvailee, miten burleski imaisi hänet mukaansa:

Se vei ihan mennessään. Aatteli, et tätä mun olis pitäny tehdä aina. Tai en tiedä, oisko pitäny aina, olisinko ollu valmis. Ehkä tälle kolmenkymppin paremmalla puolen alkaa oleen niinku jo niin sinut itsensä kanssa, ettei tarvi niinku mitään epävarmuuksia...

Burleskiin tulee olla valmis. Tämä vaatii kypsytelyä ja oikeaa aikaa. Reetta myös mainitsee olleensa aluksi todella kriittinen itseään kohtaan. Hän on pohtinut, että kehataako itse esiintyä, kun muilla on niin hienoja asuja ja ideoita. Kun Reetta on katsonut esityksiä tarkemmin, hän on oivaltanut, että hänkin voi esiintyä siinä missä muutkin. Hän on myös tullut siihen johtopäätökseen, ettei tarvitse itse olla täydellinen. Samalla

hän vertaa itseään Suomen burleskin "huippuihin" ja toteaa, että heihin nähden hänellä on vielä matkaa. Muun muassa budjetti ei ole heillä samanlainen. Ajattelen, että muita esityksiä seuraamalla myös kynnyks ja rima omaan esiintymiseen voi madaltua. Burleskissa omaa tekemistä verrataan muihin. On olemassa burleskin tikapuut, jonka ylimmässä päässä ovat "huiput". Niiden olemassaolo tiedostetaan ja omaa tekemistä suhteutetaan heihin.

Toisaalta valmius ja rohkeus eivät aina välttämättä yksin riitä burleskin tekemiseksi. Esimerkiksi Anne on pyrkinyt useasti ilmoittautumaan burleskiryhmään, mutta niihin ei aina ole ollut riittäviä osallistujamääriä toteutuakseen. Tämä on ollut niin yleistä, että se on ollut hänelle varsin turhauttavaa. Annella selkeästi on ollut toive päästä tekemään burleskia jo pitkään. Siihen tarvitaan ensin muita ihmisiä, ryhmää. Pohdinkin, että voiko yhteisö aluksi olla jopa oman burleskin teon edellytys. Anne kertoo päätyneensä esiintymään yhteisen burleskiryhmän ansiosta. Myös Reetta puhuu yhteisön tärkeästä merkityksestä: "Sit niinku mitä mä sanoin, se yhteisöllisyys. Et myös sen takii mä oon lähteny niinku tähän leikkiin mukaan." Reetta on saanut burleskin myötä valtavasti uusia ystäviä. Hän kokee muiden ymmärryksen ja kannustuksen merkittäväksi.

(--) et mitä burleski on, niin mulle se on ollu aina niinku ajatus yhteisöstä, joka jakaa samanlaisii ajatuksii, halua tehdä niit samoi juttui, eikä oo jotenkin silleen, *et niin mitä sä teet? Et sä heilutat sun tissei lavalla?* Vaan kaikki on, silleen, *JEE, pyöritä vaan enemmän ja enemmän!* Tietkö, se on kans yks, mikä on mun mielest burleskissa, mun mielestä burleski ei pelkästään minulle ole, vaan on... se on niinku... se antaa ihmisille yhteisön, joka ymmärtää. Koska vaikka olis mimmosii esityksii, niin... niinku, kaikki hurraa ja taputtaa ja hyväksyy sen.

Anne kertoo myös ryhmänsä rohkaisusta:

(--) sitten niinku yks heitti, et se kevätnäytös on niinku puolentoista viikon päästä, että lähetääkö tällä porukalla esiintymään? Kaikki oli ihan et jee, ja mä olin ihan silleen, et ihan oikeesti, oottekste niinku tosissaan, että... että niinku... et me ollaan kaks kertaa harjoteltu yleensä burleskia porukalla (--)

Aistin, että esityksellä oli valtava vaikutus ja merkitys Anneen itseensä. Anne kuvaa ensimmäisen esityksensä olleen jännittävää, mutta myös mahtavaa. Voimakkaita tunnelmia hän kuvaa seuraavasti:

No olihan siis silleen, että kun se esitys alko, mähän suurin piirtein tärisin, ja sit mä aatelin, et perhana, nyt me tultiin tänne näyttään ja esiintymään ja sit siihen tuli semmonen rentous, ja... (--) ... homma veettiin loppuun. Et mahtavalta tietysti tuntu (--)

Myös Reetta kuvailee ensimmäisen esityksensä ajan olleen niin jännittynyt, että meinasi oksentaa. Esityksen jälkeen olo oli kuitenkin mahtava, ja esiintymiseen jäi "koukkuun". Näin ollen päätän burleskiesiintymisen herättävän voimakkaita

tunteita, ja siihen liittyy tietynlainen itsensä ylittämisen aspekti. Anne kertoo esiintymisen tuoneen rohkeutta muuhunkin elämään burleskin ulkopuolella. Esimerkiksi eräässä burleskiworkshopissa myöhemmin Anne havaitsi olevansa rohkeampi kuin ennen esiintymistään. Rohkeudesta ja esiintymisvarmuudesta kertoo myös Annen maininta ryhmänsä esiintymisharjoittelusta kesäaikaan ulkotiloissa, ihmisten nähtävänä: ”Ja ihmisten – niin niin, ihmiset niinku katto, että mitä te teette (naurua). (--)  
Vaikka siellä oli ehkä kaks ihmistä, mutta silti tuli sellanen, että me ollaan niinkun... näkyvillä.” Näen, että burleskilla voi täyttää tiettyä esillä olemisen tarvetta. Myös Reetta puhuu, miltä esillä oleminen tuntuu:

(--) siis tää on ihan vähän niinku narsistista, mut hetken voi olla niinku lavalla ihmisten katseen ihan niinku keskipisteenä, ei voi kieltää, että... voi olla tietenkin joku, joka menee sinne rikkoakseen epämuukavuusalueen, mut mä viihdyn lavalla.

Reetalle burleski on ennen kaikkea *viihdyttämistä*; sitä tehdään yleisölle. Reetalle burleski on myös *estetiikkaa*. Lavalle tuodaan esteettinen, viimeistelty kokonaisuus. Tähän kokonaisuuteen kuuluvat muun muassa musiikki, ilmeet, puvut sekä tarina. Reetta toteaa: ”Mulle se on ehkä myös estetiikkaa, se on estetiikkaa siinä mielessä, että mä luon esteettisen, eheän, hyvin mietityn kokonaisuuden, jonka mä vien yleisölle, ja siihen kuuluu musiikki, ilmeet, puvut ja se tarina.” Reetta toteaa myös olevansa perfektionisti. Hänestä lavalle ei kuulu mennä vain ”hölmöilemään”, vaan tietynlainen perfektisyys on yleisön arvostamista. Reetta kertoo numeronsa valmistumisprosessista:

(--) et esimerkiks tää toinenkin ohjelma, niinku mitä mä niinku tein, niin voi herra jumala, mikä luomisen tuska!! Siis mä tein sitä monta *kuukautta*, ja mä meinasin heittää musiikin joka kerta romukoppaan. (--) mut kyl se sieltä vaan tuli. Ja sit kun sen pääsee kerran vieämään lavalle, ulkoiluttaan, ni sit sä tajuut, mikä toimii, mikä ei toimi, ja sit sä viet sen uudestaan... sä tajuut taas, mikä toimii, ei toimi... niin. Loputon suo.

Esitys muuttaa siis muotoaan kerrasta toiseen. Näin myös Schechner totesi kirjoittamassani luvussa 4.3. Esiintyminen on Reetalle arjesta selviytymisen ja irtaantumisen keino. Silloin saa hetken olla joku muu. Myös asujen tekeminen voi rentouttaa:

No se – kyllä se niinku on semmonen henkireikä, et onhan tää ihan helvetin harmaata välis tää Suomi ja tää keli ja tietkö kaikki ja elämä... mut sit ku sä voit kaivaa ne bling blingit sieltä kaapist ja ruveta tieks väkertää, johonkin tasseliin liimaat niit pikkusii kiviä, ni... onhan se ihan mindfulnessii parhaimmillaan.

Hän kertoo vertauksen, jossa muut (ei-burleskia harrastavat) pitävät karaokeesta. Tässä tulee vertaus muihin, sisäpiiriin kuulumattomiin eli niihin, jotka eivät burleskia ymmärrä:

Mut ne menee karaokeen, ja sit ne on silleen *mikset sä laula, mikset sä laula, tää on niin ihanaa ku saa revitellä*. Niin mä voisin sanoa, et mikset sä mee lavalle ja ota sun liivin pois 250

ihmisen edessä ja pyöritä sun tissejä, se on vapauttavaa! Se on mun tapa tavallaan... burleski on mun karaoke! Et se on se, millä mää niinku... millä mää irrottelen. Siinä tunnen oloni kotoisaks.

Reetta korostaa, että Suomelle tekisi hyvää omaksua *burleskin arvoja*, joita ovat muun muassa kaikkien hyväksyntä, yhteisöllisesti tekeminen, sukupuolinen tasavertaisuus sukupuoli-identiteetistä riippumatta ja sukupuoli-identiteettien kunnioitus. Tämä vertautuu mielestäni lukuun 2.1.3, jossa sekä Nyqvist että Mehr kertovat neoburleskin olevan paitsi yhteisöllisesti tuotettua tekemistä – esimerkkeinä burleskitahtumat, kuten Tease-O-Rama, Exotic World, Helsinki Burlesque Festival, tai burleskikilpailut, kuten Hall of Fame – myös sukupuolisen tasavertaisuuden ilmaisua. Oivallan haastattelutilanteessa, että Reetan mainitsemat burleskin arvot itse asiassa heijastavan neoburleskin syntyä Yhdysvalloissa 1990-luvulla. Ilmiöt eivät synny vakuuissa, eristettynä toisistaan, vaan ne syntyvät ketjussa ja historiallisessa ajanjatkumossa suhteessa toisiinsa. Näenkin, että burleskin keskeinen merkitys on kaikkina aikoina ollut juuri jonkun asian esittäminen ja performointi jotakin tavoitetta varten.

Lisäksi burleski on tehokasta liikuntaa. Reetta kertoo, ettei voi mennä lavalle esiintymään ennen kuin on hyvin valmistautunut. Tämä edellyttää kehon lämmittelyä niin, että tulee hiki. Hän ei halua esiintymisestä rutiinia, sillä silloin siitä saattaisi kadota jotain jännittävää ja mystistä. Reetta esiintyykin harvakseltaan; muuten burleskiesiintymisestä voisi kadota jotain jännittävää ja mystistä. Ymmärrän, että Reetta pyrkii varjelemaan tätä burleskin jännitystä ja mystisyyttä esiintymisessään säätelemällä sen määrää. Kirjoitin myös luvussa 4.1., miten Allen näkee teatterillisuuden paikkana, joka erottautuu yhteiskunnasta. Näin näen siis myös burleskin tapauksessa: burleski irtautuu arjesta ja vakiintuneesta yhteiskunnallisesta järjestyksestä, koska se on luonteeltaan teatterillista.

Reetalle burleskissa yhdistyvät eri asiat, kuten seksuaalinen puoli ja kehosta nauttimisen puoli, lapsuuden leikit ja ylpeys omasta itsestä. Anne lähti harrastamaan burleskia, koska se edusti hänelle muun muassa itsensä ja oman naiseuden etsimistä, seksuaalisuuden purkamista ja itsensä kantamista ylpeydellä. Luvussa 4.4. myös Schechner kertoo, että esitys voi olla sosiaalisen todellisuuden muodostamista ja rakentamista esimerkiksi suhteessa omaan identiteettiin. Näen burleskin voivan olla yksi tapa konstruoida omaa identiteettiään – aivan kuten Anne toteaa: "(--) niin sitten burleski toi oikeestaan sellasen niinku, että okei, mä saan olla nainen ja haluttava ja seksikäs." Pohdinkin, että onko tämä tietyn luvan antamista itselleen ja identiteetilleen? Mielestäni kyse on luvasta olla esimerkiksi naisellinen tai luvasta näyttää seksuaalisuuttaan. Reetalle burleski ei ole kuitenkaan vapautumista estoista, koska hän ei koe omaavansa estoja alusta lähtien. Reetalle burleski oli niin oma juttu, että hän ei kerennyt hetkeäkään pohtimaan esimerkiksi häveliäisyyttä tai miten läheiset siihen suhtautuvat. Kirjoitin luvussa 2.1.2. modernin burleskin moraalien vahdinnasta, joka

äityi poliisiratsioiksi asti. Voiko Reetan häveliäisyyden pohdinta liittyä tähän burleskin lajiin historiallisesti pahamaineisena ilmiönä? Anne myös mainitsee burleskin antaneen hänelle itsevarmuuden, itsetuntemuksen, heittäytymisen, itsenäisyyden ja vapauden tunteen. Myös Reetta puhuu burleskin olevan vapauttavaa. Näenkin, että burleski on myös keino leikkiä seksuaalisuudella ja naiseudella (tai ylipäänsä laajemmin sukupuolisuudella) *ylpeästi*. Vaikka burleskissa on yhteisö ja sitä tehdään suhteessa muihin, siihen löytyy myös oma, henkilökohtainen ulottuvuutensa.

Burleski antaa luvan leikkiä asioilla, mistä Reetta on pitänyt pienestä saakka. Burleski on hänelle aikuisten leikkiä:

(--) burleski antaa mulle sellasen vapauden leikkiä, ihan niinku sellasil asioil, mil mä oon pienestä työstä asti rakastanu leikkii, eli naiselliset vaatteet ja... ja niinku... peilin edessä keimailut ja tällaset. Ja mulla on niinku nyt aikuisen lupa tehdä sitä yhen nimikkeen alla.

Reetta kertookin, että hän esiintymisen myötä otti tehtäväkseen opetella meikkaamaan, koska se on taito siinä missä muutkin asiat. Hän on huomannut, että meikkaamisesta on tullut hauskaa. Silläkin saralla voi uskaltautua kokeilemaan ja leikkimään. Myös vaatteet ovat osa leikkiä. Burleskiin liittyviin vaatteisiin voi pukeutua kotona myös ilman treenaamisen tai esiintymisen funktiota. Näin ollen ymmärrän, että Reetalle burleski on useiden osien summa, joihin kaikkiin sisältyy kokeilu, uuden opettelu ja leikki. Asiat otetaan haltuun leikkimällä ja kokeilemalla. Ne muuttuvat osaksi omaa taitorepertuaaria leikin avulla. Burleski pistää ihmiset omille epämukavuusalueille, joista tulee myöhemmin helpompaa. Nämä epämukavuusalueetkin vaihtelevat ihmisestä toiseen.

Toisaalta Reetta tuo esille myös toisenlaisen havainnon niin sanotuista kuppikunnista. Hän on huomannut, että hän pyrkii kunnioittamaan erilaisia esityksiä, mutta esimerkiksi klassista burleskia kaikki eivät ymmärrä, koska se ei sisällä yhtä voimakasta kannanottoa – ”statementtiä” – kuin neoburleski:

(--) monissa kirjoissakin tavallaan on, että niitä ei kannattaisikaan lokeroida, niinku klassiseks ja neon, koska niissä on kuitenkin ihan samat bumpit ja grindit ja shimmyt ja tasselit ja asselit heiluu. Et mikä sen niinku tekee sen jaon? Et neon on vaan, siinä on niinku hahmo, siinä on ehkä selvempi tarina, kuin taas niinku klassisessa, mut mun mielest niinku klassinen burleski on siit niin hienoo, et mä tiedän, et aina se ihminen menee lavalle, niin sillä on aina tarina siit, mitä se on sinne lavalle tuonu. Mut sen ei tavallaan tarvi alleviivata sitä, vaan mä saan mun omas päässä mieltii et ai että, mikä ihana, mikä ihana niinku soidintanssi tolla linnulla onkaan, vaikka sen ihmisen päässä olis ollu jotain ihan muuta. Mut mulle siitä tulee vahva kokemus!

Hän pohtiikin retorisesti, että kumpi on loppujen lopuksi parempi esitys, esitys väljemmällä tulkinnalla tai erittäin alleviivaava esitys. Hän kertoo tunnelmistaan klassisen burleskin tekijänä:



Niin, ja siis aina on näitä, että... mä oon kerran ollu bäkkärillä, missä oli vaan neo-burleski-ihmisii ja minä, ja ne kaikki niinku oli silleen vaan dissas klassist, ja mä oon vaan sillei, et hei, mä oon niinku klassisen tekijä, et olkaa hiljaa, ja siis silleen – mut et sinä, [nimi]. Ja sit oot sillei, joo, no enpä varmaan, hmm... (nauraa) tietkö, thanks girls...

Samoin Reetta korostaa kannustuksen merkitystä. Hän toivoisi samaa muilta.

Et mä en tykkää siitä, et (huokaus) esimerkiks dissataan klassist burleskii, ku mä oon ite klassisen burleskin tekijä, niin monet on silleen, et *se on niin tylsää, ja se on niin jotenkin... määh*. Niinku et ei oo mitään statementtii siinä... mut et en mäkään sano niitten neoburleskiesityksestä, et toi oli ihan paska, vaikka se olis ollukin ihan paska, koska mä kunnioitan niinku mun kollegoita tavallaan sillä, että mä niinku taputan, vaikka mä aattelin että ei jumaliste, että olisitteko keksiny jotain vielä huonompaa, mut niinku... se on joku sellanen, et siellä niinku tsempataan ja siellä niinku ollaan, ja kaikki, mitä ihmiset tekee, niin on niinku... jees.

Toisin sanoen tulkitsen, että vaikka burleski tarjoaa *yhteisöllisyyttä*, siitä löytyy myös *tulkintaeroja* ja *erilaisia painotuksia*, millainen esitys on hyvää. Näin ollen saattaa syntyä myös mielipide-eroja ja "kuppikuntia". Tästäkin voi toisaalta päätellä, että erilaisille esiintyjille burleski on tärkeää, ja siksi siitä keskustelu erilaisine mielipiteineen herättää tunteita. Tämäkin voi olla tapa kuulua joukkoon, kuin myös erottautua joukosta.

Reetta tuo esille näkökulman, että burleskia tehdessä näkee erottelua, milloin on harrastaja, ja milloin on taiteilija eli "tekijä". Toisaalta hän kyseenalaistaa tällaisen puritaanisuuden toteamalla, että: "(--) kyllä tuolla maailman toreilla esiinnyttäen kaikki sekasin, tietkö." Reetta myös pohtii, mikä tekee esityksestä ammattimaisen. Hän toteaaakin, että ammattilaista on hyvin vaikea määrittää. Itseään hän pitää kuitenkin "vain" harrastelijana.

Ja kuka määrittelee sen, että koska mä oon ammattilainen? Määrittääkse se, et mulla on niinku teetetty asu? Mut sit mä oon ihan paska siellä lavalla, mikä ammattilainen mä silloin oon? Saatikka et mä olisin niinku harrastaja, ja mulla on ehkä kotitekonen mekko, minkä mä teen, mut mä teen sen ihan helvetin hyvin sen jutun. Et se... se ei, se on hirveän vaikeaa niinku määrittää, mutta itse pidän itseäni vielä esimerkiksi burleskin harrastajana. Enkä menis ikinä missään kuuna päivänä niinku, tuolla isolla kirkolla sanomaan, että mä oon niinku burleskitaiteilija. Koska... jengi vähän varmaan kattois, että et oo.

Reetta myös korostaa, että burleskin tekijällä ei missään nimessä automaattisesti tule olla mitään tanssipohjaa. Lopuksi hän toteaa, että kenties burleskista tulee ammattimaista silloin, kun sitä tekee leipätyökseen. Hän pitää itseään harrastelijana, koska hän ei pysty antamaan burleskille sata prosenttia elämästään. Hän tekee burleskia tosissaan ja viihtyy yleisöä tosissaan, mutta hän ei ota burleskia tosissaan (eli kyseessä ei ole päätoiminen työ). Myös Anne tuo haastattelussa esille seikan, että tiedostaa olevansa osa esiintyvän burleskin alkeisryhmää. Näin ollen ymmärrän burleskia tehtävän tietoisesti suhteessa muihin burleskitekijöihin, ja siihen sisältyy enemmän tai vähemmän vertailua. Reetta tuo esiin omaa suhdettaan burleskiin:

Mut mä oon hirveen huonosti Suomen skenessäkin mukana. Et mä oon silleen, mä oon vähän oikeasti laiska tän suhteen, et sen takii mä oon harrastaja.

Toisin sanoen burleskin harrastaminen vaatii mielestäni aktiivisuutta ja muihin suuntautumista. Muuten ei voi väittää olevansa ”todellinen” burleskin tekijä.

## 7.2 Matin ja Mimosan burleskitie

”(--) ja sit mä niinku tajusin, että toi on se juttu.”(Mimosa)

Burleski merkitsee Mimosalle huippuhetkiä lavalla ja sen ulkopuolella muiden esityksiä katsellessa. Esiintyminen ja muiden esitysten katseleminen menevätkin mielestäni käsi kädessä; ne ovat erottamaton osa toisiaan. Tulkitsen myös muiden esitysten katselemisen tuovan Mimosalle isoja tunteita. Sekä Mimosa että Matti mainitsevan haastattelussa Helsinki Burlesque festivaalit. Mimosa kehuu sitä yhdeksi maailman hienoimmista festivaaleista, joka meillä on ollut mahdollista nähdä Helsingissä Bettie Blackheartin järjestämänä. Mimosa toteaa, että näimme maailman huiput. Täten suomalaisilla on Mimosan mukaan olemassa käsitys burleskin tasosta.

Burleski on Matille tuttu media eli ilmaisuväline, johon tarttua. Burleski puhuttelee häntä, koska se on niin monella tapaa helposti taipuva viihde- ja/ tai taidemuoto. Lisäksi Matista burleskissa puhuttelevat sen poliittinen kommentaari ja normienvastaisuus sekä feminismi. Tästä tulee mieleeni luvussa 2.1.1. mainittu Lydia Thompsonin tekemä burleski. Toisaalta burleskissa puhuttelee Matin mukaan myös sen hauskuus sekä yleisölle että esiintyjälle. Matti kertoo, miksi juuri burleski on hänelle sopiva formaatti ja yksi hyvä työ muiden tekemiensä töiden joukossa. Hän vertaa burleskia näyttelijän työhön:

(--) no se tuntuu ehkä niinku mediana oikealta. Aa... siin tehään kuitenkin melko tiiviitä, lyhyitä esityksiä. Siinä on teatterin vaikka niinku, näyttelemiseen esimerkiks liittyy voimakkaasti se, et teatteri on tietynlaista korruptiota, tyypillisesti näytelmän ohjaa ohjaaja, ja sitten tota... enemmän tai vähemmän ne näyttelijät on sellasia valkosia tauluja sille ohjaajalle, joka antaa tiettyjä impulsseja, jossa on tietyn tyyppinen käsikirjoitus, joka jotenkin suitsii sitä tiettyyn suuntaan. Burleskissa taas, siinä on niinku - se on jotenkin taas niinku sellasen niinku... teattereissa on semmosen artistiuden välimaastossa, eli burleskiesityksessähän sä tyypillisesti itse päätät, mitä sä teet, sä päätät tyypillisesti IHAN kaikesta siinä esityksessä, koko sen sisällöstä ja tuotannosta, mikä on välillä myös ihan hirveän kuluttavaa, ja mistä ei kyllä aina itse asiassa ihan käytännössä edes selviä yksin... mut siinä on, siinä on tietynlainen vapaus.

Mimosa pitää esimerkiksi siitä, että asujen puolesta burleskissa saa ”vetää överiksi”. Burleskissa ylipäänsä kiehtoo sen yltäkylläisyys. Hän toteaa, että ”(--) oon tehny elämäni käsitöitä, ja mulle iso osa burleskia on se visuaalisuus, ja se

yltäkylläisyys, että voin niinkun... koristaa itteni glitterillä ja höyhenillä ja kukaan ei voi sanoo, et nyt meni överiks." Asuissa kiehtovat siis rajaton ja runsas, rönstyilevä ilmaisuvoima.

Matti toteaa, että burleskiesitykseen liittyy vahvasti kehollisuus ja seksuaalisuus sekä kehon peittäminen ja paljastaminen tavoilla, jotka esiintyjä itse päättää. Toisin sanoen burleskissa on olennaisesti läsnä kehon peittämisen ja paljastamisen tematiikka. Kyseessä ei ole Matin mukaan burleskiesitys (vaan esimerkiksi kabaree tai muu varietee), jos esityksessä ei ole löydettävissä edes lupausta striptease-elementistä.

Burleski on hyvää vastapainoa Mimosan muulle tekemiselle, esimerkiksi hänen perustyölleen ja muille harrastuksille. Burleski merkitsee Mimosalle elämyksiä, isoja tunteita, suvaitsevaisuutta, loistoa ja glamouria. Hän myös kuvailee, että burleski on täysin omanlaistaan. Hän toteaaakin: "Se on ihan oma maailmansa." Havaitseen täten burleskin sisältävän hyvin monta puolta.

Kirjoitin luvussa 2, miten burleskin taustalla vaikuttaa yhtäältä sen kansainvälinen historia. Suomessa nähtiin Lydia Thompsonin ja Josephine Bakerin esityksiä sekä tehtiin omaa osin burleskimaista revyytä Punaisen Myllyn voimin jatkosodan jälkeen. Haastattelemistani henkilöistä etenkin Matista burleskin kontekstin ja historian ymmärtäminen on tärkeää:

Siis toki burleskiesityksestä voi nauttia, sitä voi arvostaa tietämättä siitä historiasta hölkäsen pöläystä, mut mun mielestä jotenkin sen selittämiseen... ihan samal taval ku meet taidenäyttelyyn kattoon maalauksia... niistä voi saada taidekokemuksen ymmärtämättä, et mihin kontekstiin ne kuuluu tai mistä historiasta ne nousee. Mun mielestä se on mielekkäämpää, jossain vaiheessa, jos siit kiinnostuu tarpeeks, ymmärtää se, et mistä kontekstista se nousee, tämä kyseinen teos, mitä nyt katson.

Myös Mimosalle burleskin historian tuntemus on merkittävää. Hänelle burleskikyhteisö on iso perhe, jossa toisia arvostetaan. Mimosa toteaa, että burleski merkitsee hänelle erittäin *suvaitsevaa yhteisöä ja ilmapiiiriä*, jossa hän pystyy hengittämään vapaasti. Hän kertoo saaneensa burleskin kautta todella hyviä ystäviä. Burleskissa on kuitenkin tänä päivänä Mimosan mukaan mahdollista nähdä myös kilpailuasetelmaa. Siksi hän ihmettelee burleskiesiintyjä, jotka ylenkatsovat vanhoja perinteitä. Mimosa haluaa antaa tunnustusta ihmisille, jotka tekivät burleskia ennen sen uutta suosiota 2000-luvulla:

Siis vieläkin on elossa siis näitä vanhoja legendoja, Satan's Angelia ja muita. Ja... ne on nähny koko sen, niinku sieltä huippuvuosilta, sitten ne 60-70-luvun matalat alueet kun ne on joutunu strippaamaan, et ne on saanu... leivän itselleen. Ja nyt sitten 2000-luvun nousun taas. Niin mun mielestä... ne on ihmisiä, joita pitää arvostaa ja pitää tuntea tää niinkun tää tausta ja perinne, ennen kuin rupee itse touhuamaan. Mä oon sitä mieltä.

Matti myös korostaa, että on mielekkäämpää toimia burleskin kentällä sekä esiintyjänä että yleisön roolista, jos ymmärtää, mistä kontekstista ilmiöt nousevat. Myös Matista on oleellista tuntea kenttä, missä aikoo toimia.

(--) vähä sama, et – et jos olis kirjailija, eikä ikinä lukis, mitä joku muu on kirjoittanu, tai tai jos olis muusikko, eikä ikinä kuuntelis muiden tekemää musiikkia... niin se olis aika... ei se oo hedelmällistä. (--) mut kyl mä uskon siis siihen hyvin vakaasti, et jos mä haluan ite tehdä jotain jollain kentällä, niin mun täytyy tuntee se kenttä jotenkin myös tavallaan niinku yleisön roolista.

Matin kerronnassa korostuu burleskin yhteisöllisyys: tietoisuus siitä, mitä muut tekevät, mitä olet itse tehnyt ja se, ettet ole yhteisössä yksin. Burleskia siis eletään ja tehdään yhdessä lavalla ja katsomossa. Näin ollen ymmärrän, että yhteisöllisyys burleskissa löytyy paitsi *vertikaalisesti*, jolloin esiintyjät ja katsojat ovat ikään kuin samassa tilassa tai toisaalta tekevät burleskia suhteessa muihin sen hetken burleskiesiintyjiin, myös *horizontaalisesti*, jolloin esiintyjä on suhteessa historiaan ja vanhempiin esityksiin ja esiintyjiin historian saatossa. Burleskia esittäessä esittäjä ja yleisö kantavat kokonaista perinnettä, josta kirjoitin luvussa 2.

Matti myös havainnollistaa burleskin syntytarinan tuntemisen merkitystä esimerkiksi suhteessa sen alastomuuteen:

Eli, eli tavallaan... silloin 1800-luvulla, oli ne poliittiset satiiria tekevät naiset, jotka saattoi näyttää niitä muhkeita alushousujaan... (--) Mut he eivät toki olleet suinkaan alasti! Se alastomuushan tuli... tai enempi alastomuus, sanotaan vaikka näin, tuli ehkä kuvaan sitte huomattavasti myöhemmin (--)

Kuten kirjoitin luvussa 2, riisuminen tuli osaksi burleskia Chicagon maailmannäyttelyn jälkeen shimmy-tanssin yleistyessä. Vasta 1930-luvulla lavalla nähtiin taseleita ja g-stringejä. Toisaalta 1800-luvulla nähtiin naisten jalkojen paljastaminen housuihin pukeutumalla varsin sensaatiomaiseksi. Matti kokeekin, että burleskista on vaikeaa kertoa ilman, että ymmärtää kyseisen lajin taustan: miten se eroaa esimerkiksi stripteasesta sillä tavalla, kuin se tänä päivänä ymmärretään. Matti havainnollistaakin, että nykyaikainen striptease on burleskia nuorempi ilmiö. Myös Mimosa vertaa burleskia stripteaseen. Hän kertoo, että stripteasea tehdään saadakseen mahdollisimman paljon rahaa, mutta että burleskissa lavalla voi tehdä mitä haluaa ilman, että on tällaisessa vastaavanlaisessa suhteessa yleisöön. Tämä on Mimosalle tärkeä seikka. Matti vertailee burleskin ja nykyisen stripteasen eroja:

(--) ja sitte jossain vaiheessa, et sit se kehitty se sellanen striptease kuin me ymmärretään, eli tavallaan... et nykyäänhän jos aatellaan et mennään vaikka strippiklubille, siel todennäköisesti tehdään tankoakrobatiaa, ne esiintyjät todennäköisesti on jossain kohtaa esitystä kokonaan alasti... aa... ja myös, et ne esitykset, et tavallaan niiden funktio on pornografinen... strippiklubilla, tyypillisesti, toki siis strippiklubin striptease-esityksissä, niissä ehotomasti siis esimerkiksi niinku tankoakrobatia, ei oo helppoa, ehotomasti se vaatii treeniä, taitoa, strippiklubiesityksissä voi olla... niillä voi olla taiteellista arvoa, myös, mut

ensisijainen funktio, koska se on strippiklubi, niin se ensisijainen funktio on jollain tavalla pornografinen, kuitenkin. Eli siinä on tarkoituksena sitä katsojaa tyydyttää, jatkuvasti. Eli se katsoja tulee katsomaan alastomia ihmisiä, ja hän saa katsoa alastomia ihmisiä niin kauan, kun vitosen seteleitä riittää, periaatteessa. Öö. Burleskissa, siis tavallaan se on niinku, se on burleskin synty, niinku sen kulttuurin lapsi, historiallisesti silloin joskus 50-60 vuotta sitten... Mut ehkä siinä, mitä burleski on... No siinä ei siis taas... sille katsojalle, siinä mielessä se on teatteriesitys, sille katsojalle EI itse asiassa anneta jatkuvasti sitä, mitä ne haluaa. (-- tavallaan et ne ratkasut ei oo tyydyttäviä. Eli, eli katsoja ei saa sellasta – se ei oo pelkkää aivokermaa.

Matti kertoo haastattelussa anekdootin Tsehovin näytelmistä, joissa henkilöhahmot tekevät huonoja ratkaisuja, jolloin lopputulos on usein onneton. Loppuratkaisut eivät ole siinä mielessä tyydyttäviä, että katsojille ei siis anneta sitä, mitä he haluavat. Mimosa vertaa burleskia itämaiseen tanssiin, jossa hänen mukaansa miellytetään yleisöä tietyllä tavalla koko ajan. Burleskissa Mimosa kokee olevansa subjekti eikä objekti. Tämä samainen asia on nähtävissä luvussa 2.1.1. esimerkiksi Thompsonin burleskista. Täten burleskissa korostuu Mimosalle vapauden merkitys. Toisaalta Matti myös toteaa, että katsojat tulee burleskissa palkita, koska muuten se ei ole viihdettä, vaan kenties taidetta tai jotain muuta. Myös Mimosa toteaa, että burleskin tulee olla viihdyttävää, koska esiintyjällä on siellä yleisö, mutta että: "(--) mulla on silti semmonen niinku tietty vapaus siihen, että mitä mä teen siellä lavalla, se... viehätti mua suuresti." Matti toteaa, että burleskissa yleisöllä on ennako-oletukset, joita pyritään horjuttamaan tavoilla, jotka ovat juuri burleskissa parhaiten mahdollisia. Näistä ja muista yllä mainituista syistä Matti tekee juuri burleskia. Näin ollen Mattia kiehtoo burleskissa myös sen avantgardistiset piirteet. Hän pohtii burleskin suhdetta (korkea)taiteeseen:

Siinä on jotain... hirveän vallankumouksellista. Dirty Martini, legendaarinen burleskiesiintyjä, sanoi jo 15 vuotta sitten, että burleski on, on uusi punk. Eli tavallaan, jos mennään taiteentutkimuksen kannalta, niin jatkuthan on sitä mieltä et punk oli viimeinen taidesuuntaus, joka täyttää avantgarden... öö... ominaispiirteet. Ne oli väärässä, ne ei oo nähny burleskia! Eli tavallaan, et se on niinku, ja ei se väitäkään olevansa sellasta korkeataidetta... Mut. Mut silti... niin mä katson, että burleskiesityksessä, siinä voi olla läsnä elementtejä, jotka tekee siitä taidetta.

Burleskista löytyy Matin mukaan tietynlainen *vapaus ja karnevalistinen ilmaisutapa*. Pohdinkin, että onko tässä yksi syy, miksi burleski formaattina tuntuu Matista oikealta? Hän kuvailee:

Ja, ja se, et burleskissa tavallaan, koska se on niin karnevalistinen ilmasutapa, niin siinä ne huonoimmat ideat yleensä on parhaita ideoita. Ja siinä voi... voi aika tavallaan helposti tarjota yleisölle sellasii teemoi ja ajatuksia, mitkä vois vaatia esimerkiks vaikka teatterissa ihan hirveen mekaanisen... tai niitä voi esimerkiks vaikka niinku, jos yrittäis tehdä vaikka leffaa, niin kuka rahottais sellasta elokuvatuotantoa? Okei, sit sen vois kuvata käsivaralla kännykkäkameralla sen koko illan elokuvan jos haluaa, ei siinä mitään, mut kuka sitä sit sen näkis? Mm... ja siitä olis silti myös hyvin eri asia.

Näin ollen päättelen, että burleskissa on jotain erityislaatuista, jotain, mikä ei toimi muilla taideformaateilla samalla tavalla, esimerkiksi muussa teatterissa tai elokuvassa. Matti toteaaakin, että:

(--) no se et vaikka nyt jos miks burleskia, niin miksei teatteri... ää... mm... koska mä en ehkä niinku koe, et, et mä niinku haluaisin esiintyä sillai jossain niinku kesäteatteri... perus niinku, tiiätkö, työväennäyttämön kesäteatteriproduktio, sit siel tehään Hella Wuoljokee sillai konservatiivisella tulkinnalla, ettei siinä olis mulle mitään mieltä.

Ymmärränkin burleskin olevan vastakohta perinteisemmän teatterin konservatiiviselle tulkinnalle. Burleski on jotain muuta, jotain, jossa on Matille "jotain mieltä". Burleskin ominaispiirteet ja puhuttelevuus tekevät siitä Matille antoisaa.

Matti myös toteaa, että burleski formaattina taipuu helposti muihinkin kuin teatteritiloihin esitettäväksi, muun muassa tyypillisesti anniskeluravintoloihin. Myös luvusta 2.2.1. voimme esimerkiksi havaita, että jo Punainen Myllyn aikoihin esiintyminen siirtyi teattereista kabareeseen. Myös Mimosa luettelee monia paikkoja, missä on esiintynyt, esimerkiksi syntymäpäivät ja taidenäyttelyn avajaiset. Hänenkin mukaansa esiintymispaikkojen skaala on laaja.

Matti puhuu esitysten sisällön puhuttelevuudesta:

Mut ehkä siinä on se, et tavallaan burleskissa myös sit jännittävää ja kiinnostavaa on selasta, mistä se esiintyjä päättää, et ne on kiinnostavia. Jos se esiintyjä, kuten teatterissa, esiintyjä uskottelee yleisölle, et tää on maailman tärkein asia, ja niin kauan kun se esiintyjä jaksaa kannatella sitä (--), niin se on sille yleisölle ja se lähtee mukaan siihen, niin se on maailman tärkein asia. (--) Ja, ja ehkä sit myös, myös niinku tavallaan elikkä mitä se on mulle katsojana, tai osana sitä... isoa häsmäkkää, joka on burleski - tota... hmm... niin no, siinä on ne samat teemat on oikeastaan läsnä myös katsojana, eli musta on hirveen palkitsevaa, jos esiintyjä tarjoilee jotain itestään. Tuo näkyväks jotain sellasta, mitä hän katsoo, ehkä yleisön olisi hyvä nähdä.

Mimosa kertoo, että burleskissa ei tarvitse tehdä tarkkaa koreografiaa, vaan: "(-) että mä pystyn siellä lavalla sitten sen fiiliksen mukaan tekeen, (--) ja sitä nyt ei hirveen monessa tanssilajissa kuitenkaan voi tehdä." Näin ollen ymmärrän, että improvisoiminen on Mimosalle ominainen ja luonteva tapa esiintyä, ja että burleski antaa tähän hänelle erilaiset ja paremmat mahdollisuudet kuin monet muut tanssilajit. Näin burleskista tulee hänelle *omakohtaista* ja *luovaa*. Mimosa toteaa lopuksi, että improvisaatioon kasvaa pikkuhiljaa, aluksi hänkään ei uskaltanut sitä tehdä. Näin ollen ymmärrän, että improvisaatio vaatii rohkeutta ja burleskiesitysten toistokertoja. Eli burleskiin tulee aluksi löytyä rohkeutta, mutta vielä burleskin sisälläkin löytyy lisää tasoja, jotka saattavat vaatia uskallusta.

Mimosa täsmentää, että rohkeus merkitsee hänelle burleskin yhteydessä paitsi alastomuutta myös sukupuoliroolien kyseenalaistamista. Luvussa 2.1.1. myös Thompsoniaanisisessa burleskissa kyseenalaistettiin sukupuoliä travestisesti esiintymällä. Mimosaa kiinnostaa se, että burleskissa saa ja pystyy tehdä hyvin rohkeita

asioita. Hän jatkaa, että vaikka tekeekin varsin klassisia burleskiesityksiä, hän pyrkii siihen, että niissä olisi jokin ajatuksia herättävä juju. Myös Matti pohtii burleskin su-kupuolisuutta. Hän toteaa, että burleski on pääosin naisten tekemää. Siihen liittyvät tietynlaiset esteettiset arvot, joilla Matti tarkoittaa, että lavalla on nähty sen syntyhis-toriasta alkaen 1800-luvulla lavalla pääosin viehättäväksi laskettavia naisia. Burles-kista löytyy tietynlainen estetiikka ja esitykset ovat voimakkaasti estetisoituja. Kyse on pitkästä historiasta ja elävästä performanssista. Mutta Matti teroittaa, miten bur-leski häntä puhuttelee: "(--)" ja ehkä se, mitä se mulle tarjoaa, on foorumi sellaisten mas-kuliinisuuksien toteuttamiseen, mitkä mun mielestä ansaitsee ääniä ja tilaa." Hän mai-nitseekin *Tigger!in, boylesquen* lanseeraajan, olevan hänelle merkityksellinen esiintyjä. Matti myös kuvailee hänelle itselle merkityksellisiä esityksiä, jotka koostuvat esimer-kiksi 1960-luvulla uransa aloittaneiden legendojen esityksistä. Matti kuvailee:

Niin mä mietin sitä, et minkälaiset burleskiesitykset on jotenkin niinku ollu mulle hirveen merkityksellisiä. No vaikka esimerkiks Helsingin festareilla legendojen esiintyminen, ja se "vanhat mummot"-osasto. Ne artistit, jotka on aloittanu uransa joskus 1960-luvulla. Tota... Se on, se on ihan... niinku, erityistä. Koska... tavallaan, kun ne tehneet sitä koko ikänsä, niin ne... ne on siinä teknisesti ihan älyttömän hyviä, ne tietää, miten se homma hoidetaan kotiin. Ja sit siinä on se viel se lisäbonus, et nii, ne on tehny tätä koko ikänsä, mikä tarkoittaa, et ne on nyt 60 plus - 70 plus - vuotiaita. Ja myöskään ei niinku... siis se-hän on kulttuurisesti tabu, ei vanhat ihmiset ole alasti. Kardashianit voi olla bikineissä, mut ei ne mummot. Tota... niin siinä on jotain niinku sellasta niinku, sellasta pyhää. Tai... mm... siis on paljon muitakin mitä meinasin, esimerkiks vaikka Tigger!, siis vaikka termi "boylesque" lanseeraaja. Ja siis se, et hänen - hänen esiintymisensä katsominen... ja siis Tigger!hän ei siis mikään nuori poika ole, hän tais täyttää viiskymmentä pari vuotta sitten... tota... hmm... et - et... niinku et hänen esityksessään taas tuodaan näkyviin erilai-sia sille artistille tärkeää, ja... ja siis sitä kautta sitten syntyy jotain sellasta, tosi... et se on hänelle merkityksellistä, ja hän kommunikoi sitä mulle. (--)" niin no, siinä on ne samat tee-mat on oikeastaan läsnä myös katsojana, eli musta on hirveen palkitsevaa, jos esiintyjä tar-joilee jotain itsestään. Tuo näkyväks jotain sellasta, mitä hän katsoo, että yleisön olisi hyvä nähdä.

Matille merkittävässä burleskiesityksissä nousevat esiin tekninen taituruus ja ko-kemuksen ja toistojen tuoma itsevarmuus: "homma hoidetaan kotiin". Samalla kult-tuurisen tabun, jonkin kulttuurisesti "pyhän" kyseenalaistaminen kiehtoo ks. (Antto-nen, 1996). Samoin Matti kokee tärkeäksi sen, että esiintyjän mielestä jokin teema on niin tärkeää, että se on esityksen arvoinen, jolloin Matti vastaanottaa tämän teeman katsojana. Arvelen, että tällainen katsojakokemus voi olla intiimiä ja suoraa sekä hen-kilökohtaisella tasolla puhuttelevaa.

Burleskiin liittyy Matista myös olennaisesti poliittinen satiiri sekä normienvas-taisuus. Luvussa 2.1.3. todetaan neoburleskin olevan satiirista ja normeja kyseenalais-tavaa. Matti kertoo, että hänestä burleskilla on edelleen *shokkiarvoa*, koska meidän yh-teiskunnassamme ei välttämättä edelleenkään ole itsestään selvää, että burleskia voi-vat tehdä kaikenkokoiset ja -muotoiset sekä eri-ikäiset ihmiset.

Mm... sehän on tavallaan siitä asti, kun burleski tuli Suomeen, on kaiken kokoisia, kaiken muutosia ja kaiken ikäisiä... aa... ja se ei oo edelleenkään jotenkin niinku... se ei edelleenkään jotenkin niinku... ei se oo edelleenkään jotenkin niinku itsestään selvää. Ja toki esi-merkiksi mediassa se jotenkin niinku on ruodittu, et sit se on jotenkin niinku "läskinaiset strippaa"-tyyppinen, täntyyppisiäkin kommentaareja on ollut... mm... mut - niin, sit musta se on hirveen hyvä kysymys, et miksei ne läskit naiset sitten vois stripata? Tai ne vanhat mummot? Tai - tai ketkä vaan! Toki, en nyt siinä mielessä, mä en ehkä ajattele et burleskiesiintyjä vois aina olla oikeasti kuka tahansa, koska esiintyjän täytyy kantaa esiintyjän vastuu, sen täytyy pystyy esiintymään, mut se kriteeri ei voi pelkästään olla se, et minkä ikäinen se on tai minkälainen vartalo sillä on tai - tai et mitkä asiat on sellasia, jotenkin niinku et *mitä on lupa katsoa*.

Matti myös toteaa, että esiintyjällä on valtava vastuu esityksestään. Matti tapaa esimerkiksi pohtia, että tavoittaako yleisö esiintyjän ajatuksen esityksestä, tai että saako ylipäänsä tiettyjä asioita esittää. Hän toteaa: "Mua myös kiinnostaa nää et saako näin sanoa? Saako tällaista näyttää?" Luvussa 2.1.1. voimme havaita, että jo Thompsonin tekemä burleski herätti närkästyä. Matti kertookin esimerkin eräästä esityksestään, joka sisälsi erään arkaluonteiseksi luokiteltavan maneerin. Kyseisen esityksen kohdalla hän harkitsi varsin pitkään, voiko esiintyjänä tehdä ja esittää siksi kyseistä numeroa. Kyseinen maneerin oli vahvasti kontekstualisoitu, ja se kertoi burleskille ominaisesti esityksen teemasta satiirin keinoin. Sillä siis oli tarinan kerronnan kannalta merkitystä. Silti Matti punnitsi eleidensä käyttöä tarkasti. Itse pohdin tämän pohjalta, missä menee burleskin raja, miten kantaaottavaa ja shokeeraavaa esitystä voi tehdä? Mimosa kertoo, miten jotkut saattavat tulla katsomaan "paljasta pintaa", seksiä, mutta samalla Mimosa kuitenkin painottaa, että suomalaisessa burleskissa löytyy selvä raja: pikkuhousut pidetään aina jalassa! Tämä juontuu burleskin historiasta (ks. luku 2.1.2.), jossa lainsäädännöllisistä syistä 1930-luvulla vähintään g-stringit pysyivät jalassa. Mimosa toteaa: "Mutta on rajat olemassa, tai jonkinlainen mielikuva ihmisillä, ku... niitä voi ehkä vähän rikkoa, tai venyttää, mut ei liikaa sitte."

Shokkiarvo tulee Matin mukaan myös siitä, että yksityisistä asioista tehdään julkisia, ja kehollisuus ja seksuaalisuus ovatkin läsnä. Tämä on Matista edelleen melko häkellyttävää.

Ja se on - se on mun mielestä ihan jotenkin niinku valtavan vapauttavaa, vaikka siitä ees mietit et mä näin ensimmäisen kerran burleskia livenä, vaikka mä tiesin, et, et... suurin piirtein, minkälaisia ne esitykset sisällöllisesti on. Ja silloinhan ne oli kaikki sellasia ns. klassisia, tavallaan aika iisejä esityksiä, mut se oli silti aika häkellyttävää, et hyvänen aika, nyt tuo nainen itse asiassa onkin sangen alasti, tuossa. Ja et se tavallaan se konteksti - se oli hätkähdyttävää, et ei siihen... ei se niinku se sillai katsota, et tavallaan niinku et - et... mm... et kun siinä on läsnä se kehollisuus ja seksuaalisuus, mitkä on yksityisiä asioita, ja sit niistä tehdään julkisia, niin sillä on - tottakai sillä on shokkiarvoa. Edelleen.

Mimosa kertoo tunnelmistaan esiintyjänä. Hänestä on kiintoisaa seurata, miten yleisö reagoi hänen esityksiinsä. Hän mainitsee, millainen on hänen suosikkiyleisönsä: usein keski-ikäinen (nais)yleisö, josta näkee, että burleski on heille *emansipatorista* ja *vapauttavaa* ilman, että naista leimataan strippariksi tai seksiobjektiksi. Tulkitsen, että



tämä antaa myös Mimosalle esiintyjänä paljon. Hän kiinnittää huomiota siihen, että erilaiset yleisöt suhtautuvat burleskiin eri tavoin ja *erilaisille ryhmille burleski myös tarjoittaa erilaisia asioita*. Näin ymmärrän, että yleisön suhtautumisella on myös valtava merkitys esiintyjälle: esiintyjä ja yleisö elävät ikään kuin symbioosissa.

Matti korostaa, että burleskista löytyy eräs tietty ominaispiirre: se on tarkoitettu liveyleisön katsottavaksi, ei tallenteena jälkikäteen. Hän myös teroittaa, että **yleisöllä** on tärkeä ja erilainen rooli kuin muussa teatterissa. Matti kuvailee:

Ja se, se yleisön rooli ylipäätään burleskissa on melko suuri. (--) Mut joo, se on niinku – toisin kun taas sitte vaikka sille korkeataiteen esittelijän muotojen piirissä, niin siellähän niinku yleisö on passiivinen, yleisö menee ja yrittää parhaansa mukaan olla häiritsemättä sitä esiintyjää, istua mahdollisimman hiljaa, mahdollisimman näkymättömänä, mahdollisimman pimeässä katsomossa. Ettei se artistin keskittyminen herpaannu, tai jotenkin häiritse sitä muitten kokemusta.

Matti jatkaa, että burleski on *tradio*, jolle on olemassa kansainvälinen kenttä. Hän toteaa, että joskus burleskinimikkeen alla markkinoidaan monenlaista burleskia, myös sellaista, jotka eivät ole kytköksissä traditioon. Burleskinimikkeen alla voidaan tarjota jotain aivan muuta, ”kiiltopaperimielikuvia”. Tällöin tiedostava yleisö saattaa pettyä. Tämä on mahdollista siksi, että burleski ei ole kenenkään tavaramerkki tai yksinoikeus. Toisaalta Matti luottaa, että kuluttaja päättää, mitä ostaa.

(--) esimerkiks vaikka siinä, et mun mielestä mitä se esiintyjä on tekemässä, miksi hän tekee tämän esityksen, onkse tehty sitä silmällä pitäen, et sieltä tulee katsomaan maksava yleisö, onkse jotenkin mietitty siitä lähtökohdasta? Onkse kiinnostava? Tarjoakse sille yleisölle jotain? --- sit se traditiota on myös aika helppo sillai pintapuolisesti ottaa mukaan mun mielestä, et öö... et se on sellaisen niinku kiiltopaperimielikuvien mukaan, et burleskiin liittyy, et tässä on nyt näitä höyhenviuhkoja, on korsettia joo, ja korkeat korot ja verkkosukkaa. Nyt mä otan tän höyhenviuhkan, korsetin, verkkosukat, korkeat korot, ja sit – nyt mä liikehdin tässä. Tää on varmasti burleskia. Ymmärtämättä et öö et mistä ne höyhenviuhkat tulee, tai et niinku... et onks tää vaate, mitä mä kutsun korsetiksi, niin onkse korsetti vai onkse nyt vaan tällai toppi... ja niin. (--) ehkä se on just silleen et sieltä otetaan joku sellanen asia, et sitä ei oo punnittu. Se esiintyjä ei oo puinu sitä esiintyjän vastuuta siinä. Ja sit se on ottanu vaikka sen höyhenviuhkan. Ja sit sillä on se höyhenviuhka mukana siinä esityksessä jotenkin, mut... se esiintyjä ehkä itsekään ei tiedä, mitä hän tekis sillä. Ja... sit siitä tulee katsojalle sillai vaikea olo. Et nyt sillä on se viuhka, voi voi hyvänen aika, nyt se ei selvästikään ole miettinyt, miten sitä kannattais käsitellä, aijai, no niin, nyt se jättikin sen pois. Eli miks sillä oli nyt se höyhenviuhka?

Myös Mimosa tekee huomion, että burleski eroaa esimerkiksi pin-upista. Pohdinkin, mahtaako myös Mimosa viitata tällä Matin mainitsemiin ”kiiltopaperimielikuviin”? Matti kuvailee, että miltä tällainen burleskiesitys tuntuu katsojan roolissa: ”(--) se ei oo katsojana kivaa. Se ei oo palkitsevaa. Se ei oo viihdyttävää.” Matti antaa myös toisenlaisen vertauskuvan burleskiesityksestä, joka on hänen mielestään huonoa:

Ja, ää... Ja sit myös, niin, koska... koska se ei oo niinku, ei burleski oo mikään tavaramerkki, tai burleskille ei oo mitään niinku vaik sellasta korkeakouluja, jotka valvoo, et

burleskiopetuksen tulee täyttää tällaiset kansainväliset standardit. (Naurua). (--) sellasia burleskin korkeakouluja (naurua). Tota, toisin kuin vaikka joillain muilla esittäville taiteilla on. (--) sellasta tilannetta ei voi olla, et Suomessa menis vaik oopperalaulajan konserttiin, ja sit olis niinku sillai, et se mitä se tekee ei oo ollenkaan oopperalaulua. Tai no, okei, voihan se olla, mut niinku sitä tavallaan markkinoidaan et nyt hän laulaa siellä Verdin aarioita, ni sit siinä tietyt asiat täytyy olla paikallaan, silloin, eiks totta? Jos ne ei oo, niin silloin se on huonoa oopperaa. Mut burleskissa sama ei päde! Eli tavallaan kuka tahansa voi sanoa, mitä tekee, et mä opetan burleskitanssia. Ja jos tunnet sen tradition, niin se voi olla siitä näkökulmasta huonoa burleskitanssia. Tai vähintäänkin jotain, mikä ei – et se on joku ihan eri asia. Et sulle voi tulla se tilanne, et sä meet sinne oopperalaulajan konserttiin, sä odotat kuulevasi Verdin aarioita, mut sit se laulaakin Michael Jacksonin Thrilleriä. Se voi laulaa siis Thrilleriä ihan hyvin, mutta se ei silti ole Verdin aaria, eiks ni? Eli, eli tällainen tilanne burleskissa on mahdollista.

Matti toteaa, että vaikka hän on käynyt burleskitunneilla ja workshopeissa, hän on itseoppinut, kuten käytännössä kaikki esiintyjät burleskialalla. Hän kertookin, että aloittaessaan burleskin esittämisen, ei ollut olemassa burleskin tanssitunteja tai kevätnäytöksiä, joissa olisi voinut harjoitella burleskia ja sen esittämistä. Hänen ensimmäinen burleskiesityksensä oli maksavan yleisön edessä. Ymmärränkin, että burleski on vielä niin marginaalinen laji, ettei sille löydy vielä vastaavaa standardia ja strukturoitua koulutusta kuten jossain muussa näyttämötaiteen lajissa.

Mimosalle burleskiesiintyminen on ollut tärkeä osa elämää, mutta syy lopettamiseen on se, että hän huomasi esimerkiksi pikkujoulukeikkojen edustavan kaikkea muuta kuin taidetta.

Niin mä oikeasti väsyin siihen jossain välissä. Ja tää on semmonen laji, et täs on pakko olla intohimo. (--) Ihan turha on mennä niinku lavalle, jos meet suorittamaan, koska se näkyy. Mä en oo ainakaan niin taitava näyttelijä, että mä pystyisin sen peittämään.

Mimosa toteaa olevansa kunnianhimoinen monen harrastuksen suhteen, mutta burleskissa hänelle riittää nykyinen tunnustuksen taso, jonka hän on kokenut saavuttaneensa. Hän kertoo, ettei ole valmis tekemään niitä uhrauksia, joita vaaditaan, mikäli hänen tarvitsisi saada vielä lisätunnustusta muualta. Tämä edellyttäisi rahaa ja aikaa. Myös Matille burleski on iso osa elämää, vaikka sille löytyy vain rajallinen määrä aikaa. Mattikin toteaa, ettei näe burleskia niin paljon kuin haluaisi.

Mimosa toteaa, että burleskia löytyy montaa erilaista suuntausta, ja yksi tämänhetkinen trendi menee hänestä materialistiseen suuntaan, jossa keskeistä on täydellisen ulkomuodon tavoittelu. Kun Mimosa aloitti burleskin, arvostettiin luonnollisuutta ja esimerkiksi silikonirintoja ei hyväksytty. Hän kritisoi, että nykyään monesti laitellut naiset saattavat olla monelle burleski-ikoneita. Mimosa toteaa, että on itse toista koulukuntaa, ja hän haluaa korostaa, että hänelle suvaitsevaisuus burleskissa on myös sitä, että hyväksyy itsensä sellaisena kuin on. Ihminen voi tehdä burleskia vaikkapa parantumattomasti tai kroonisesti sairaana.

(--) koska se suvaitsevaisuus... on se, että... sitä mä just itte noissa alkeiskursseilla noille naisille niinkun puhun, että hyväksykää itsenne niinkun, että... ei, ei oo mitään muuttia, mihin me niinku pyritään, vaan että se seksikkyys ja... hyvä olo tulee siitä, että niinkun hyväksyt ittes semmosena kuin oot.

### 7.3 Maijan ja Emman väylä kohti burleskia

Maija tutustui burleskiin eräällä luennolla:

Ja siellä niinku tajusin, että tää on se mitä mitä oon aina halunnut. Tää on se missä mä oon aina halunnu olla mukana.

Emma kertoo YouTubesta löytämän burleskia sisältävän videon olevan hänelle jotain hyvin uutta: "Ja mulle tuli heti semmonen, et ei vitsit, haluaisin tehdä tätä itekin (--)" Emmasta hän ei ollut nuorempana vielä henkisesti riittävän kypsä esiintymään. Hän kokee, että pystyy tätä nykyä antamaan yleisölle enemmän. Joten voimmeko olettaa, että burleski vaatii tiettyä henkistä kypsyyttä? Emma kertoo, että burleski vie ison osan hänen elämästään: siitä on tullut osaksi ammattia ja hän esiintyy paljon. Hän kuvaileekin burleskin tulleen määrällisesti hänen elämäänsä ikään kuin huomaamatta yhä enenevässä määrin.

Emmasta esimerkiksi tanssissa helposti esimerkiksi kilpailtaessa arvioidaan ihmisiä liikesuoritusten ja muiden, Emman mielestä liian ulkoisten asioiden perusteella. Samalla hän on kokenut, että toisin kuin burleskissa, muussa tanssissa hän ei voi toteuttaa itseään yhtä laajasti, koska tanssissa kilpailtaessa löytyy paljon rajoitteita, mitä saa ja voi tehdä. Omaa luovuutta joutui hillitsemään. Hän kuvailee: "Et tota... burleskista on löytynyt se niinku vapaus käyttää tavallaan niin monta asiaa itestään." Toisaalta Emma painottaa, että burleskin ei ole pakko sisältää tanssia laisinkaan. Myös tämä seikka kertoo hänestä osaltaan burleskin vapaudesta: vapaudesta siitä, mitä tekee. Emma kuvailee, että lisäksi burleski tarjoaa hänelle väylän toteuttaa itseään ja purkaa ajatuksiaan. Hän voi burleskin eli taiteen keinoin tuoda julki sellaisia asioita, joita ei osaa ilmaista muilla tavoin. Emmalle burleski on ennen kaikkea itseilmaisun keino. Hän toteaaakin, että itsensä toteuttaminen on burleskissa hänelle se kaikista tärkein asia. Näenkin tässä Emman syyn tehdä burleskia.

Maija teroittaa, että *burleskia voi harrastaa useammallakin tavalla*. Hän luettelee erilaisia kursseja alkeiskursseista lähtien, joihin voi osallistua: "Voi käydä alkeiskursseilla vaikka kuinka monta kertaa, mä oon ollu jo kaks kertaa alkeiskurssilla!" Yhdistyshommia voi tehdä. Lisäksi löytyy yhteistyökumppaneita, kuten kuvaajat,

puvustajat, maskeeraajat, kampaajat. Esiintyjän ja yleisön lisäksi tarvitaan muun muassa juontaja ja niin kutsuttu stage-mama. Maija toteaaakin, että ihminen voi halutesaan vapautua ilmaisemaan itseään muun muassa näillä tavoin. Näin ollen burleskia voi todella harrastaa monella eri tapaa: ” (-- ) että... keinoja on monia tässä mukana.” Maija myös kuvailee:

et saatais sitä kautta tätä... tätä tietoisuutta sitte, että mitä kaikkee tää on, ja miten monella lailla tätä voi harrastaa. Että monikaan ei tiiä, että just niinku tää munkin tyyli, että burleskia voi harrastaa myös niin, että nauttii siitä, että ite laittaa itensä ja burleskityyliin ja... menee kattomaan esityksiä... onhan sitä tavallaan silloinkin niinkun esillä, kun on siellä hienoissa kampeissa tai jossain fantasia-asussa, niin... niin se on ihan hyvä, hieno tapa harrastaa tätä, että... ei kaikkien tarvi edes haluta esiintyä --

Burleskissa Maijaa kiehtoo visuaalisuus ja näyttävät asut. Maija kehuu asuja: ”Ja nyt sitten kun siihen on enempi tutustunu ni olen kumminkin käsitöitäkin harrastanut, niin siinähan jos missä käsityötaito on niinku todella kunniassaan, et se nerokkuus niissä asusteissa on jotain aivan käsittämätöntä. ” Myös Emmaa kiehtoo burleskissa visuaalisuus. Hän kytkee sen osaksi laajempaa esityskokonaisuutta:

Ja se et mä oon lapsena ollu tosi niinkun semmonen käsityöihminen, sit se jäi mult pitkäks ajaks pois, ja, silloin kun mä aloitin burleskiharrastuksen, mä aattelin, et ei, musta ei oo semmoseks näpertäjäks, ja ei saatana, minä en tämmösiä rupea tekemää ja muuta – niin, nyt se onkin mulle semmonen niinku yksi isoimmista asioista niissä, et mä saan suunnitella ja näperrellä kaikkee, vaikken todellakaan oo mikään hyvä ompelukoneen kanssa, mut sit mä oon semmonen leikkaa-liimaa-tyyppi enemmän (nauraa). Et sekin niinku puoli, et sä saat suunnitella ne asut ja sä saat käyttää luovuutta siihen, niin mun mielest se on niinku... kanssa iso juttu, myös se niinkun sillä tavalla visuaalinen puoli, ei pelkästään se, mitä sä teet siellä lavalla, vaan myös, et mitä sulla on päällä, mitkä musiikit sulla on, ja *miksi* sä teet sitä...

Toisin sanoen burleskissa on monia puolia, joista asut ovat yksi osa-alue.

Vaatteiden riisuminen ei aiheuta Maijassa hänen omien sanojensa mukaisesti ahdistusta. Hän toteaaakin, että tämän päivän maailmassa vähäpukeisuudesta on tullut entistä hyväksytympää. Vähäpukeisuus kuuluu myös osana burleskia. Luvussa 2.1.1 voimme havaita, että naisten tekemä burleski ja sen ruumiillisuus onkin havahduttanut jo aikanaan. Toisaalta naisten tekemää burleskia jatkui pitkään, ennen kuin 1900-luvun seuraavilla vuosikymmenillä riisuminen astui vähitellen kuvioihin. Emma toteaaakin, että hänestä on tärkeää tuoda esille sitä, että *burleskissa pointti ei ole riisumisessa*. Hän ei myöskään pidä siitä ajatuksesta, että oletusarvona on, että esiintyjä on mahdollisimman vähissä vaatteissa, sillä se, kuinka paljon riisuuntuu, on jokaisen oma valinta.

Maija myös puhuu itsensä hyväksymisestä:

Mä oon sen kautta saanut... tai oppinut enemmän hyväksymään itseni sellaisena kuin mä olen --- jotkut vois sanoa että muoti-ilmiökin tämä kehon hyväksyminen, tai tämmönen

kaikenlaisten ihmisten ja kaikkennäköisten -oloisten hyväksyminen, mutta se on mun mielestä hieno asia, että siellä jokainen kroppa ja jokainen tyyppi on ihan samanarvoinen.

Maija kertoo, että tutustuttuaan burleskiin erään luennon kautta, hän pyrki syventämään tietämystään tutustumalla internetin tarjontaan. Hän kertoo, että kirjallisuutta aiheesta löytyi varsin vähän. Hän myös toteaa, että laskee ihmisen harrastavan burleskia siinä kohtaa, kun siihen käyttää merkittävän määrän aikaa (esimerkiksi sen seuraamiseen ja tutkimiseen).

Maija kertoo yhdistysharrastuksensa tärkeydestä arjen vastapainoksi: "(--) ne on hyvin voimaannuttavia kokemuksia, että aina kun meillä on jotain tapahtumia tai jopa kokouksia ni jotenkin aina lähtee uutta intoa puhkuen ja elämäniloa täynnä niistä (naurua) taas sitten arjen haasteisiin." Hän toteaaakin yhdistystoiminnan olevan hänelle hyvin rakas osa elämää. Toisaalta hetket burleskin parissa tarjoavat hänelle arjen vastakohtaksi juhlahetkiä, koska myös yleisö pukeutuu ja laittautuu tapahtumiin, eivät pelkästään esiintyjät: "niin ne on kyllä semmosia... ihania juhlahetkiä arjen keskellä." Maija on harkinnut myös burleskiesiintymistä, mutta hän kokee voivansa edistää burleskin aatteita myös toisilla tavoilla, joten itse esiintyminen on jäänyt hänellä hieman toisarvoiseksi asiaksi.

Burleski herättää Maijassa valtavia tunne-elämyksiä. Maija kuvailee myös katsomossa burleskiesitysten antavan *kokonaisvaltaisia kokemuksia*. Maija myös kuvailee, mitä burleski antaa hänelle. Erityisesti Maija kuvailee, mitä esitykset hänessä herättävät:

Se antaa valtavia tunne-elämyksiä. Se, se tota... kun istuu siellä katsomossa, niin ne esitykset herättää – siis ne voi herättää niin suuria tunnekuohuja, niissä voi olla jotain niin syvää sanomaa että sä alat itkeen, niissä voi olla jotain niin hauskaa, tai niissä voi olla jotain mikä koskettaa niinku sun omaa elämää. Et kyllä se antaa niinku sitten ihan kokonaisvaltaisia kokemuksia.

Emma toteaa, että hän on tutustunut burleskin kautta ihaniin ihmisiin jopa siinä määrin, että hän kokee saaneensa burleskin kautta tietyllä tavalla uuden perheen: "(--) et on niit ihmisiä, joista on tullu tosi läheisiä, ja joihin en varmaan ois törmänny mitään muuta kautta." Myös Maija kuvailee saaneensa ihania ystäviä ja löytäneensä burleskin ansiosta muun muassa samanhenkistä porukkaa. Hän toteaaakin:

Ja sitten se antaa just sitä kivaa kaveriporukkaa, hyvää ajanvietettä, mukavan harrastuksen, toki voi olla vähän kinkkisiäkin tilanteita (--) mutta hyvin monipuolisia kokemuksia. Ei pelkästään silmäniloa.

Maija kuvailee yleisön roolia: "Kyllä, yleisö on hirveen tärkeä, ja mehän siis niissä tapahtumissahan suorastaan odotetaan yleisöltä sitä tietynlaista käyttäytymistä, et siellä halutaan, että yleisö pitää ääntä, ja on mukana (--)" Yleisön kannustuksella on Maijan mukaan monessakin mielessä tärkeä merkitys, sillä se *kannustaa esiintyjää* ja

*nostattaa tunnelmaa* myös katsomossa. Tässä mielessä Maija pitää hyvänä asiana, että kokenut burleskiharrastaja on yleisön seassa, näin muut voivat tarvittaessa ottaa mallia, kuinka burleskiesitystä voi seurata katsomosta. Maija kertoo:

No esimerkiksi siis siellä – siis esiintyjähän monesti, jos siihen esitykseen liittyy riisumista, niin kun hän riisuu sitä vaatekappaletta, niin aina silloin niinku yleisö niinku nostaa ääntä, ja sitten... mitä, mitä enempi näkyy, niin sen enempi yleensä tulee sitä ääntä sieltä yleisöstä, et sitte – ja varsinkin sitte, jos ollaan jo siinä vaiheessa, että ne nännejä peittävät tasselit pyörii, niin sit siellä on jo ihan huutomyrsky. Ja se – se kannustaa sitä esiintyjää, ja se nostaa sitä tunnelmaa siellä katsomossa. Et tää on se, mitä niinku odotetaan, et sekin on hyvä et tämmönen, kokemu burleskiharrastaja niin sehän on siellä yleisön seassa, ni sehän on melkein niinku joku maksettu huutaja, että se näyttää muille mallia että näin pitää olla.

Myös Emma kuvailee, millainen on hänen suosikkiyleisönsä:

...se on mun mielestä ihanaa, koska se, et kun sä meet sinne ja ihmiset on silleen, et ne ei tiä, mitä burleski on, niillä ei oo mitään havaintoo, niin se on jotenkin... ehkä vielä palkitsevampaa, kun mennä burleskiyleisön eteen, koska se, et ne ei tiedä, mitä ne oottaa, ja sit siel ilmeekin on semmosii niinku ihan käsittämättömii, et ne on ihan sen näkösi, et *mitä VITUUU tääl oikein tapahtuu, mitä tää oikeesti on?! ja...* ja sit sem et kun ihmiset tulee kommentoimaan esityksen jälkeen niitä niiden tunnelmia, ja tosi harvoin ne on negatiivisia, et yleensä ne on vaan hirveen positiivisia ja tosi sellasii et huomaa, et ihmiset saa hirveen vahvoi semmosii tunnekokemuksia, ni se on ihanaa, ja mun mielestä se on tärkeää, et burleskii viedään kaiken maailman peräkyliin, ja niinku joka paikkaan, et kaikilla olis mahdollista nähä sitä. (--) Eikä vaan niille, jotka on lähellä isoja kaupunkeja ja on valmiita reissamaan sinne.

Emma toivoo burleskin normalisoituvan osaksi muita taidemuotoja, kuten balettia tai teatteria. Emmasta on tärkeää, että suomalaiset tietävät, mitä burleski on. Tämä tietoisuuden leviäminen voisi poistaa tiettyä negatiivista kaikua, joka silloin tällöin yhdistetään burleskiin. Kuten luvusta 2.1.2 voimme todeta, negatiivinen kaiku liittyy modernin burleskin riisumista painottaviin esityksiin keskustelevuuden kustannuksella. Emma täsmentää:

No, sitä ehkä pornografisoidaan jonkun verran, et aatellaan, et se on niinkun, tota... menee sinne samaan luokkaan niinku strippauksen kanssa, ja tota, sinne vähän liian aikuisviihdelinjalle, vaikka sehän voi olla aivan muuta! Vaikka siihen kuuluu sitä riisumista, niin... se... tota, itse tarkoitus ei ole siinä, että sä yrität kiihottaa sitä yleisöä. Et se on kuitenkin hyvin niinku... *mun mielestä*, se on iso asia. Ja, mä itse koen sen, et kun... jos joku kommentoi mulle esityksen jälkeen – niin on tapahtunut – et hän on kiihottunu mun esityksestä... niin mä koen silloin, et mä olen epäonnistunut. (--) Et... se ei oo... mä en ota sitä millään tavalla kohteliaisuutena. Et mieluummin silleen, et joku tulee sanoon, et "olipas hauska esitys", tai "olipas surullinen esitys" tai "olipas koskettava" tai "olipas mielenkiintoinen" tai jotain muuta.

## 8 BURLESKIN MONET MERKITYKSET

Johanna Ruusuvuori, Pirjo Nikander ja Matti Hyvärinen toteavat artikkelissaan *Haastattelun analyysin vaiheet* (2010, 29), että: ”tutkimusprosessissa ja -raportissa kannattaa erottaa toisistaan analyttiset havainnot ja niistä tehty yhteenveto sekä edelleen näistä analyysin tuloksista tehtävät johtopäätökset”. Tässä luvussa Ruusuvuoren, Nikanderin ja Hyvärisen mukaisesti kerron tutkimuksen analyttiset havaintoni keräämästäni haastatteluaineistosta yhteenvetona sekä johdan näistä omat johtopäätökseni. Tutkielmani viimeinen luku 8 toimii koko tutkielman yhteenvetona, jossa kertaan tutkimuksen tehtävän ja keskeiset tulokset.

### 8.1 Burleski esityksenä

Burleskista löytyy historiansa puolesta yhteyksiä niin teatteriin, itämaiseen tanssiin, nykyaikaiseen strippaukseen kuin avantgardistiseen korkeataiteeseenkin. Silti siitä löytyy myös jotain aivan omaa, omintakeista. Burleski on monipuolinen, muotoaan jatkuvasti muuttava ja helposti eri tilanteisiin mukautuva viihteen ja/tai taiteen muoto. Burleskista löytyy myös sille ominainen ilmaisun muoto, karnevalistinen ilmaisutapa, jonka ansiosta tiettyjä asioita saa kerrottua parhaiten juuri burleskin keinoin.

Nykyburleski näyttäytyy erityisenä ja aina erilaisena esityksenä tekemäni tutkimuksen perusteella, jossa keskeisinä seikkoina ovat vuorovaikutus paitsi esiintyjän ja yleisön, myös esiintyjän ja historian välillä. Tietoa kartutetaan seuraamalla jatkuvasti muiden esityksiä. Burleskin opiskelu toistuu näin läpi esiintymisuran. Burleskia voi esittää perinteisen teatterin lisäksi esimerkiksi anniskeluravintoloissa, syntymäpäiväjuhlilla tai taidenäyttelyn avajaisissa. Burleskiesiintymispaikkojen skaala on siis laaja.

Itse esitykset ovat lyhyitä ja tiiviitä. Burleski esitysmuotona siis vaihtelee pitkin historiaa, sillä näin ei aina ole ollut (ks. esim. luku 2.1). Burleskiesitys on esitys, jossa sen konteksti ja historia on puntaroitu. Mikäli burleskiesityksessä ei ole puntaroitu riittävästi sen kontekstia ja historiaa, se on pintapuolista ja epäviihdyttävää. Tämä on yksi viihdyttävyyden määritelmä. Burleskille keskeistä onkin, että se on luonteeltaan viihdyttävää. Historiaa on syytä ymmärtää, koska se vaikuttaa esityksen taustalla, oli esiintyjä siitä itse tietoinen tai ei. Tämä vaatii myös yleisöltä perehtymistä: esityksen seuraaminen muuttuu mielekkäämmäksi, kun ymmärtää sen kontekstin. Burleski on jotain, mitä synnytetään ja eletään yhdessä lavalla ja katsomossa. Se myös kommentoi mennyttä. Sekä esiintyjä että yleisö kantavat kokonaista perinnettä.

Burleskiesityksessä asut ovat keskeinen osa tarinankerrontaa, sillä niistä löytyy rönsyilevä, runsas ja rajaton ilmaisuvoima. Burleskissa tarinaa kerrotaan keskeisellä tavalla vaatteiden ja niiden riisumisen kautta. Näin ollen burleskissa ovat erottamattomana osana kehon peittäminen ja paljastaminen. Riisuminen on hyvin keskeinen osa burleskia, jota yleisö juhlistaakin ”huutomyrskyin”. Burleski on myös hyvin kehollista ja siinä mielessä fyysistä. Tämä tekee burleskista hyvin visuaalista. Myös seksuaalisuus on vahva osa burleskia. Mikäli esityksestä ei löydy edes lupausta striptease-elementistä, kyseessä ei ole burleskiesitys. Toisaalta burleskiin liittyy myös rajoituksia: vähintään pikkuhousut pidetään jalassa.

Emma kuitenkin huomauttaa, että hänestä esityksen oletusarvona ei voi olla se, että esiintyjä on mahdollisimman vähissä vaatteissa. Katson, että burleskin alastomuuden suhteen on käyty sen pyramidin huipulla sen historian saatossa (huippukohta 1930-luku, ks. luku 2.2), ja nykyään voidaan löytää myös sellaista burleskia, jossa palataan kohti thompsoniaanista burleskia. Tällöin ei edes yritetä tavoitella lain rajoja venyttävää alastomuutta, vaan keskitytään pääasiassa sen sijaan johonkin muuhun: riisuminen on tällöin yksi tarinan kerronnan väline, mutta ei yksistään sen päämäärä. Paitsi alastomuus, myös käsitykset alastomuudesta vaihtelevat ajassa (ks. esim. luku 2.1). Maija toteaaakin, että vähäpukeisuudesta on tullut entistä hyväksytympää. Sekä Emma että Matti toteavat, että esiintyjä itse päättää, kuinka paljon tai vähän hän esityksessään riisuu. Esiintyjällä on toisin sanoen vapaus päättää itse. Kenties muun muassa tästä syystä Mimosa kokee olevansa burleskiesiintyjänä pikemminkin subjekti kuin objekti. Tämä oli hänelle hyvin merkittävä seikka. Pohdinkin, että voiko burleskilavalla subjektina oleminen tarjota vallan tunteen itsestään ja tekemisestään sekä siitä, kuinka tulee katsotuksi?

Toisaalta burleskissa ei ole pelkästään ole kyse kehosta, vaatteista tai niiden riisumisesta. Esimerkiksi Emmaa puhuttelee burleskissa se, ettei keskiössä ole pelkkä riisuminen ja ylipäänsä liian ulkoiset seikat, vaan siinä on jotain syvempää. Burleskiin kuuluvat myös hauskuus, viihdyttävyyden ja huumori. Burleski voi lisäksi koskettaa,



itkettä, puhutella, hämmentää tai ravistella. Sillä on kyky myös esimerkiksi poliittiseen kommentaariin, sukupuoliroolien ja muiden normien kyseenalaistamiseen sekä kulttuurisesti pyhän ravisteleeseen jopa siihen pisteeseen, että burleskista voi löytyä myös taiteeksi ja erityisesti avantgardeksi katsottavia elementtejä. Samalla burleski ei ole korkeataidetta, eikä se edes pyri olemaan sitä. Burleskiin kuuluu siis myös itseironia. Sitä tehdään omin ehdoin. Burleskiesitystä tehdään myös aina jotain tavoitetta varten, esimerkiksi sukupuoliroolien kyseenalaistamista varten. Asioiden ja ilmiöiden kommentointien kenttä on siis laaja, koska se kumpuaa esiintyjän intresseistä.

Nykyburleskia Suomessa esitetään monin eri tavoin. Siitä löytyy erilaisia suuntauksia ja kuppikuntia, esimerkiksi materialistinen ja luonnollinen suuntaus, klassinen ja neosuuntaus eli tarinaa alleviivaava ja tarinaa vähemmän alleviivaava. Samoin löytyy esityksiä, joiden sisältö on punnittu tarkasti ja esityksiä, jotka edustavat kiiltopaperimielikuvia. On esityksiä, joissa riisutaan paljon, ja esityksiä, joissa riisuminen ei ole ydinasia. Löytyy esityksiä, joita vetävät konkarit ja legendat sekä esityksiä, joissa esiinnyttään ensimmäistä kertaa. Jotkut esitykset ovat voimakkaan fyysisiä ja tanssillisia, toisissa ei tavata tanssia laisinkaan. Esityksiä suunnitellaan tarkkaan, toisaalta esitykset voivat sisältää runsaastikin improvisaatiota. Näenkin, että kuten Mehr kertoo Georgia Southernista ja modernista burleskista (luku 2.3), nykyburleski ei ole yhtenäisen suuntaus yhtenäisine paradigmoineen, vaan se on edelleen monimuotoista monine eri suuntauksineen ja "kuppikuntineen".

Erityisen keskeiseksi kysymykseksi haastattelujeni perusteella osoittautui: *Kukaa burleskia esittää?* Asetan suomalaisen nykyburleskin dialogiin sosiokulttuuristen prosessien kanssa. Paljastui, ettei edelleenkään ole itsestänselvyys, että kaikenikäiset- ja kokoiset voisivat julkisesti stripata. Silloin rikotaan jotain kulttuurisesti pyhää. Burleskia on pyritty latistamaan toteamuksella "läskinaiset strippaa". Tämä on mielestäni silmiin pistävää, kun ottaa huomioon, miten toisaalta burleskissa painotetaan tasa-arvoa ja miten neoburleski on alusta saakka syntynyt vastustamaan vallalla olevia kauneusnormeja (ks. luku 2.3). Burleskiesiintyminen voi olla siis poliittista, edelleen. Ilmeni myös, että burleskin arvoihin kuuluvat muun muassa suvaitsevaisuus, hyväksyntä, kannustus ja tasa-arvo, ja että näitä burleskin arvoja tulisi levittää laajemmallekin ihmisten tietoisuuteen Suomessa. Burleskissa jokainen keho ja jokainen ihminen on seksuaalisesta tai sukupuoli-identiteetistä riippumatta ok. Erilaisten kehojen ja ihmisten hyväksymistä pidetään muoti-ilmiönä, mutta positiivisena sellaisena.

Toinen esiin noussut seikka oli: *milloin on harrastaja, milloin on burleskin tekijä?* Burleskiesiintyjät vertaavat ja arvioivat itseään suhteessa muihin esiintyjiin. On olemassa Suomen ja maailman "huiput". Omaa burleskitekemistään tulee myös markkinoida oikeilla sanavalinnoilla, muuten saattaa saada yhteisön sisältä paheksuntaa. Oma paikka suhteessa yhteisöön tulee tuntea. Samaan aikaan burleskia ei tunneta

kovin hyvin, ja tietoa on vaikea saavuttaa. Oppiminen jatkuukin läpi esiintymisuran. Burleski on siis jotain hyvin aikaa vievää ja satsauksia vaativaa. Siihen tulee olla intohimo, muuten ei kannata edes yrittää esiintyä. Yleisön viihdyttämisen ehdot tulee täyttää, oli harrastaja tai ammattilainen.

Kolmas seikka on esityksen sisällön puntaroiminen. Matti tuo esille esiintyjän vastuun, jonka mukaan esityksen tulee olla yleisölle viihdyttävää. Esiintyjän tulee paitsi tuntea burleskin historia, myös punnita esityksessä käytettävät elementit. Myös Reetta puhuu yleisön arvostamisesta, joka tapahtuu tuomalla lavalle harkittu ja hiottu esitys. Lavalle ei mennä "vain hölmöilemään". Toisaalta Matti toteaa, että kuka tahansa ei voi esiintyä. Sen sijaan että kritisoidaisiin esiintyjän ulkomuotoa, onkin hyvä kiinnittää huomiota itse esityksen sisältöön. On nähtävissä esityksiä, jotka eivät ole puntaroineet esityksen elementtejä riittävästi tai ottavat burleskin historiaa mukaan esityksiinsä vain pintapuolisesti, jolloin esitys saattaa jäädä katsojalle ohueksi. Myös Mimosa huomauttaa, että on nähtävissä esityksiä, jotka ylenkatsovat vanhoja perinteitä. Matti toteaa, että esityksen teeman tulee olla niin tärkeää, että se on esittämisen arvoinen. Esittämisen arvioimiseen liittyy siis tietty kriittisyys.

Yleisö on hyvin keskeinen ja erityinen osa burleskia hyvin monella tapaa. Burleskissa yleisön rooli on hyvin omanlaistaan, joka eroaa esimerkiksi perinteisen teatteriesityksen käyttäytymisetiketistä täysin. Yleisö luo tunnelmaa esiintymissaliin ja kannustaa esiintyjää. Esityksestä tulee juhlaa. Vaatteita riisuttaessa tulee esiintyjää kannustaa, jopa huutomyrskyksi asti. Kuten burleskissa yleensäkin, myös yleisön ei tule olla hiljaa ja paikallaan, vaan sen tulee kuulua ja näkyä. Yleisökin, kuten esiintyjä, pukeutuu juhlavasti ja valmistautuu esitykseen. Näenkin esiintyjän ja yleisön elävän vahvassa symbioosissa keskenään. Näiden roolit myös sekoittuvat, kun esiintyjät katsovat muiden esityksiä. Tämä on tärkeä burleskin harrastamisen muoto. Parhaimmillaan yleisön ja esiintyjän kanssa syntyy välitön tarinan jakamisen ja keskustelun hetki, joka herättää positiivisia tai muuten vahvoja tunteita vastavuoroisesti. Esitys saattaa koskettaa katsojan arkielämää tai muuten puhutella jollakin erityisen merkittävällä tavalla. Se, että katsoja vaikuttuu, tuottaa myös esiintyjälle välitöntä iloa. Katsojan antama palaute esiintyjälle on merkittävää. Pahimmillaan joko esiintyjä tai yleisö ei tavoita toisiaan, joka voi aiheuttaa pettymyksiä puolin tai toisin.

Burleskiesitys muuttuu tietyillä tavoin ajan kuluessa. Esimerkiksi suhde riisutumiseen vaihtelee. Miten määritellään alastomuus? Samoin burleskiesityksen rakenne on vaihdellut aikojen saatossa. Burleskiesitystä katsovan yleisön merkitys on suuri. Mutta kuka burleskia katso ja mistä syystä? Nykyburleskiesityksissä käsitellään ja tullaan luultavasti tulevaisuudessakin käsittelemään kullekin esiintyjälle merkityksellisiä ja samalla yhteiskunnallisesti ajankohtaisia asioita. Nämä aiheet saattavat luonnollisesti vaihdella paitsi esiintyjästä toiseen, myös ajassa. Burleski elää siis myös

vuorovaikutuksessa suhteessa kullekin ajalle ajankohtaisiin ja puhutteleviin ilmiöihin. Katson, että burleskin eri suuntauksat syntyvät tästä monien eri äänien kuulemisen ja näkyväksi tulemisen tarpeesta. Eri suuntauksia on nähtävissä tänäkin päivänä ja mitä luultavimmin niitä nähdään myös tulevaisuudessa.

Esitys ymmärretään ajassa eri lailla, riippuen, kuka katsoo. Paljastui, että burleskiyleisöt ovat keskenään erilaisia, ja että eri ryhmille burleski merkitsee eri asioita. Se siis resonoi eri tavoilla. Toisaalta burleskiesityksille voi yleisön roolissa alusta saakka luoda omia tulkintoja. Burleski voi merkitä eri ihmisille esimerkiksi paljasta pintaa ja seksiä tai emansipaatiota ja vapautumista ilman seksiobjektiksi tai strippariksi leimaamista. Näin ollen myöskään yleisön tulkinnat ja vastaanotto eivät ole homogeenisiä. Löytyy yleisöä, jolle burleski ja yleisön käytösetiketti on tuttua: näytöksiin pukeudutaan itsekkin erityisellä tavalla. Toisaalta löytyy uutta yleisöä, jolle burleskista ei välttämättä ole piirtynyt muuta kuin kenties epämääräisiä ennakkokäsityksiä. Palkitsevaa on, kun yleisö näkee, mitä burleski *todella* on. On siis tunteita herättävää, kun esiintyjä tulee ymmärretyksi sillä tavalla kuin hän tarkoittaa. Samoin yleisö saattaa liikuttua, kun heidän arkeaan koskettavia asioita on puettu tunnistettaviksi esityksen muodossa. Toiveena on, että burleski vakiintuisi osaksi muita taiteenlajeja, jotta siitä saataisiin pois sen turha, pahamaineinen ja pornografinen leima. Historian kantautuu siis tässäkin asiassa mukana nykypäiviin saakka ja vaikuttaa yhä mielikuviin burleskista. Näin ollen tulkitsen, että löytyy yleisöä, joka ymmärtää burleskia, sekä yleisöä, joka ei kenties oikein ymmärrä. Tätä voisi mielestäni verrata muihin historiassa ylieroottisiksi miellettyihin, perinteisesti naisten esittämiksi assosioituihin lähi-ilmiöihin, kuten vaikkapa tankotanssiin tai itämaiseen tanssiin. Näin ollen katson, että burleski on edelleen esittävän ja näyttämötaiteen lajina jokseenkin marginaalinen. Toisaalta aiheiston perusteella paljastui, että on olemassa myös esiintyjä, jotka ymmärtävät burleskin syvällisesti, ja toisia, jotka eivät.

## 8.2 Burleskin teemoja

Sitten siirtymä teemoihin, joista burleski tässä tutkimuksessa saa sisällöt: **Toistuvia teemoja** olivat esimerkiksi *yhteisöllisyys, vapaus ja kasvu*, kuin myös *omat ja muiden burleskiesitykset, burleskiyleisö, sukupuolisuus (naiseus/mieheys), visuaalisuus sekä käsityötaito*. Toistuvien teemojen lisäksi burleski merkitsi haastateltaville myös omia, spesifejä asioita.

### 8.2.1 Yhteisöllisyys, vapaus ja kasvu

Haastatteluissa nousi erityisesti ilmi *samanhenkinen yhteisö*, joka koettiin tärkeäksi. Burleskin arvoiksi mainitaankin muun muassa yhteisöllisyys, hyväksyntä, kunnioittaminen ja tasavertaisuus (Maija, Reetta, Mimosa). Tälle yhteisölle ei tarvitse selitellä itseään tai tekemisiään, ja ymmärrys tietyistä asioista löytyy sanomattakin. (Maija, Reetta, Mimosa.) Yhteisön antama kannustus koettiin myös tärkeäksi. Yhteisöstä sai uusia ystäviä, joita tuskin olisi tavannut muuta kautta, ja joista muodostuu tietyllä tavalla jopa perhe. Sitoutuminen on siis tiukkaa. Burleski on paikka näkyä ja tulla ymmärretyksi. Toisaalta yhteisön sisällä on myös kilpailuasetelmaa ja kuppikuntia. Esiintyjän kriteeri ei voi olla jokin tietty ikä tai kehon malli (Matti). Burleskissa puhuttelee se, ettei samanhenkistä yleisöä tarvitse miellyttää (Matti, Maija). Matti vertasi burleskiartistin miellyttämisen tarpeen puutetta ammattistrippareihin ja toisaalta Tsehovin näytelmään:

Mut ehkä siinä, mitä burleski on... No siinä ei siis taas... sille katsojalle, siinä mielessä se on teatteriesitys, sille katsojalle EI itse asiassa anneta jatkuvasti sitä, mitä ne haluaa. (--) tavallaan et ne ratkasut ei oo tyydyttäviä. Eli, eli katsoja ei saa sellasta - se ei oo pelkkää aivokermaa.

Burleski antoi kaikille haastateltavilleni *vapauden tunteen*. Mutta se saattoi tarkoittaa eri asioita. Vapaus voi tarkoittaa esimerkiksi naisellisuuden ilmausta (Anne), leikkiä ja irtiottoa (Reetta), vastuuta päättää koko esityksen sisällöstä itse (Matti), mahdollisuutta tehdä rohkeita asioita lavalla (Mimosa), juhlaa arjen keskellä (Maija) tai vaikkapa päätöstä siitä, kuinka paljon lavalla riisuu vaatteita (Emma).

Esiintymislavalle ei kuitenkaan noin vain mennä. Burleskiin *kasvetaan*. Siitä etsitään tietoa: kursseja, kirjoja, luentoja, linkkejä, workshopeja. Internetin kautta on burleskista löytynyt lisätietoja (Maija, Emma). Myös muiden esityksiä katsotaan (Reetta, Mimosa, Matti). Vaikka burleskia haluaisi esittää, siihen löytyy ensin kynnyks, joka tulee ylittää. Tämä vaatii usein rohkeutta, heittäytymistä, mutta toisaalta myös esityksen hiomista. Burleskilla harrastuksena on olennaisesti tekemistä oman itseluottamuksen kanssa (Maija, Anne). Omaa esitystä verrataan ja peilataan suhteessa muihin. Omasta statuksesta burleskiyhteisön joukossa ollaan tietoisia. Yhteisöön astutaan.

### 8.2.2 Omat ja muiden burleskiesitykset, burleskiyleisö

Emman ja Reetan haastattelupuheessa burleskiin liittyy selkeästi *halu esiintyä*. Yhtäältä huomaa, että burleskiesiintymiseen kytkeytyy väkisin paljon muitakin elementtejä kuin esitys, kuten esimerkiksi juontaminen, pick-up ja opettaminen. Arlander ja Schechner toteavatkin, että esitys on laaja ja elävä käsite. Näin on myös minun

tutkimukseni tapauksessa. Näenkin, että burleskia ei voi niputtaa liian tiiviisti esiintymiseksi: haastateltavani tekevät esiintymisen lomassa tai päätyttyä paljon muutakin.

Schechner toteaa, että esitys tapahtuu aina vuorovaikutuksessa. Niin haastateltavanikin kuvailivat. Näin ollen myös Carlsonin ajatus siitä, että esityksessä on yleisö ja esiintyjä, pitävät paikkansa. *Esityksissä* viimeistelty kokonaisuus on yleisön arvostamista. Monet kuvailivat omaa ensimmäistä esiintymistään (Matti, Reetta, Anne). Esiintymislavalla jännitetään, mutta myös viihdytään. Esitys tuntuu jännittävältä ja mahtavalta. Sekä Maija että Mimosa kuitenkin korostavat, että burleskia voi harrastaa muutenkin kuin esiintymällä. Mimosa lisää, että suurin osa burleskin harrastajista on katsojia, ja että harva loppujen lopuksi esiintyy.

Esityksen luominen ei ole aina pelkästään helppo prosessi (Matti, Reetta). Siitä ei edes selviä yksin (Matti). Kuten Schechner kertoo, jokainen esitys on erilainen. Myös Reetta kuvailee paitsi esityksen tekemisen prosessia, myös sitä, miten esitys ”kävelytetään”, viedään näyttille, ja sen jälkeen sitä muokataan lisää. Myös Mimosa kertoo, miten hän improvisoi burleskissa enemmän kuin muissa tanssilajeissa. Vahvistan siis Schechnerin näkemyksen jokaisesta esityksestä erilaisena.

Matti ja Mimosa muistelivat Helsingin burleskifestivaaleja. Erityisinä *esityksinä* muistettiin muun muassa burleskin legendojen esitykset, koska he osasivat vakuuttaa, rikkoivat tabuja ja ovat tehneet burleskia aikana, jolloin siitä ei tahtonut saada elantoa. Samoin muut itselle puhuttelevat ja siksi henkilökohtaiset ja merkitykselliset esitykset puhuttelivat, kuten Matin tapauksessa Tiggerin! esitykset, joka on boylesquen lanseeraaja. Schechner ja Goffman toteavatkin, että esitys pyrkii aina vaikuttamaan toisiin. Mattia kiinnostaa tuoda burleskilavalle sellaisia maskuliinisuuksia, jotka ansaitsevat hänestä tulla kuulluksi ja nähdyksi.

Sekä Maija että Matti tuovat harrastuksessa esiin *samanhenkisen yleisön* valttavan suuren merkityksen. Burleskista on vaikea puhua ilman liveyleisöä, se on erottamaton osa burleskia. Sekä Matti että Mimosa vertasivat burleskia lähikäsitteeseen eli nykyaikaiseen stripteaseen:

(--) ja sitte jossain vaiheessa, et sit se kehitty se sellanen striptease kuin me ymmärretään, eli tavallaan... et nykyäänhän jos aatellaan et mennään vaikka strippiklubille, siel todennäköisesti tehdään tankoakrobatiaa, ne esiintyjät todennäköisesti on jossain kohtaa esitystä kokonaan alasti... aa... ja myös, et ne esitykset, et tavallaan niiden funktio on pornografinen... strippiklubilla, tyypillisesti, toki siis strippiklubin striptease-esityksissä, niissä ehotomasti siis esimerkiksi niinku tankoakrobatia, ei oo helppoa, ehottomasti se vaatii treeniä, taitoa, strippiklubiesityksissä voi olla... niillä voi olla taiteellista arvoa, myös, mut ensisijainen funktio, koska se on strippiklubi, niin se ensisijainen funktio on jollain tavalla pornografinen, kuitenkin. Eli siinä on tarkoituksena sitä katsojaa tyydyttää, jatkuvasti. Eli se katsoja tulee katsomaan alastomia ihmisiä, ja hän saa katsoa alastomia ihmisiä niin kauan, kun vitosen seteleitä riittää, periaatteessa.

Matti tuo burleskista esiin monia näkökulmia, esim. taiteentutkimuksen ja avantgarden näkökulman kertoessaan, miten burleski on hyvin vallankumouksellista.

Siinä on jotain... hirveän vallankumouksellista. Dirty Martini, legendaarinen burleskiesiintyjä, sanoi jo 15 vuotta sitten, että burleski on, on uusi punk. Eli tavallaan, jos mennään taiteututkimuksen kannalta, niin jotkuthan on sitä mieltä et punk oli viimeinen taidesuuntauus, joka täyttää avantgarden... öö... ominaispiirteet. Ne oli väärässä, ne ei oo nähny burleskia! Eli tavallaan, et se on niinku, ja ei se väitäkään olevansa sellasta korkeataidetta... Mut. Mut silti... niin mä katson, että burleskiesityksessä, siinä voi olla läsnä elementtejä, jotka tekee siitä taidetta.

### 8.2.3 Sukupuolisuus, visuaalisuus sekä käsityötaito

Kuten kerroin luvussa 8.1, *burleskiasut ja visuaalisuus* ovat myös merkittävä osa harastusta (Maija, Reetta, Mimosa). Asujen ja ylipäänsä esityksen visuaalisen ilmeen suunnittelu ja tekeminen on osa burleskiesityksen luovaa kokonaisuutta (Reetta, Emma) jonka katselusta ja lopputuloksesta sekä oivalluksista voi nauttia (Maija). Maija kuvaileekin burleskia:

(--) niin siinähan jos missä käsityötaito on niinku todella kunniaasaan, et se nerokkuus niissä asusteissa on jotain aivan käsittämätöntä.

Reetta ja Anne kuvailevat naiseuden ilmaisua osana burleskia. Samoin Matti tutkii esityksissään maskuliinisuutta. Matti ja Mimosa tuovat esille *sukupuolisuuden esittämisen* ja kyseenalaistamisen osana burleskia. Mimosa täsmentää, että hän kokee sukupuoliroolien kyseenalaistamisen hyvin rohkeana toimintana. Sukupuoltaan voi siis joko ilmentää burleskiesityksessä tai sukupuolirooleja voi kyseenalaistaa. Identiteetin konstruointi on siis itsessään esittävää.

Havaitsin monen asian kytkeytyvän lapsuuteen tai muuten menneeseen. Esimerkiksi Emma teki lapsena *käsitöitä*, piti siitä tauon, ja palasi burleskin myötä vaatetuksen ja asusteiden pariin. Reetta kertoi burleskin olevan aikuisten leikkiä, sillä leikki ei lapsuuden jälkeen katoa mihinkään, ainoastaan muuntaa muotoaan. Matille tatteri oli tuttua opiskelua ajoilta, samoin Emma kertoi tanssineensa pienestä asti. Tauko ja tekeminen siis vuorottelevat haastattelupuheessa. Burleski voi olla syklistä paitsi historiallisessa mielessä (burleskin kuolema, renessanssi), myös yksilötasolla (kokeileminen, tauko, palaaminen). Burleskille tulee antaa intohimoisesti paljon, joten siihen tarvitsee vastavuoroisesti esiintymistaukoja (Matti, Anne, Mimosa). Katsonkin burleskin olevan siinäkin mielessä syklistä toimintaa.

Lisäksi löysin kerronnasta *yksittäisiä, spesifimpiä teemoja*, joita haastateltavaani mainitsivat, kuten burleskin *historian tuntemisen* (Matti ja Mimosa), *ylpeyden omasta kehosta* (Maija ja Mimosa), *tietynlaisen estetiikan* (Reetta, Matti) sekä *burleskin tietouden lisääminen* (Maija, Emma). Toisaalta toisille haastateltaville burleski oli juhlaa ja *irtiottoa arjesta*. Toisille taas burleski oli *osa ammattia*. Yhteistä näille eri tekijöille oli se, että burleskin eteen nähdään kovasti vaivaa, oli sitten kyseessä

historian tuntemus, esitysnumeron työstö, burleskin tietoisuuden levittämistä muillekin tai burleskiesitykseen valmistautuminen joko esiintymällä tai pukeutumalla osaksi yleisöä.

#### 8.2.4 Moniaistisuus, vuorovaikutus

Kiinnitin haastattelujen litteraatioissa huomiota, että burleski on kielellisesti toistuvasti ruumiillista ja moniaistista. Esityksiä ja asuja *katsotaan*, burleski *puhuttelee* esimerkiksi sen poliittisella kommentaarilla, se edustaa suvaitsevaa ilmapiiriä, jossa pystyy *hengittämään* vapaasti, itsensä voi *kuorruttaa* koristeilla, burleski *tuntuu* tutulta, treenatessa syntyy hien *haju*. Yltäkylläinen visuaalisuus on tärkeä ja iso osa burleskia. Burleski onkin paikka, jossa ei tarvitse pidätellä itseään, vaan saa ”vetää överiksi”. Esitykset saattavat näyttämisen lisäksi kuulostaa, tuoksua, ja ennen kaikkea tuntua joltakin. Intiimi tunnelma saattaa syntyä siitä, että burleskiesitys on livetapahtuma. Esimerkiksi Maija kuvaileekin esitysten naurattavan, itkettävän tai *koskettavan* voimakkaasti. Esitys saattaa siis resonoida ihmisten arkeen ja elämään. Katsomossa pukeudutaan juhlavasti, yhteisö kokoontuu katsomaan. Tämä saattaa korostaa entisestään tiiviiden tunnelmaa. Toisaalta Matti puhuu, miten häkellyttävää on katsoa suhteellisen alastonta kehoa varsin *läheltä*. Tämä häkellys on vapauttavaa. Antoisaa on katsoa esitystä, jossa esiintyjä välittää itselleen merkityksellistä asiaa *suoraan* katsojalle. Näin ymmärränkin burleskin olevan yksi kommunikoinnin, keskustelun, vuorovaikutuksen sekä tarinan kerronnan ja välittämisen muoto.

Myös yleisö koskettaa esiintyjää: Mimosaan resonoi yleisön emansipaatio, Emma nauttii yleisön ilmeistä silloin, kun heille valkenee, mistä burleskissa todellisuudessa onkaan kyse. Emma myös kertoo, että yleisöltä saattaa saada esityksen jälkeen *välitöntä* palautetta, joka on useimmiten positiivista. Tämä on selkeästi Emmalle merkittävää. Toisaalta yleisöltä voi jäädä joskus esityksen todellinen ”pointti” näkemättä, kun yleisö tulee katsomaan paljasta pintaa (Mimosa) tai kertoo kiihottumisestaan (Emma). Esiintyminen voi jopa johtaa taukoon ja lopettamiseen, jos yleisö ei ymmärrä burleskin syvempää merkitystä, kuten Mimosalle kävi lukuisten pikkujouluesitysten jälkeen. Siitä jäikin uupumaan taide. Burleski on intohimolaji, jolle tulee antaa elämästään paljon. Se vaatii esiintyjältä aktiivisuutta ja jatkuvaa uudelleen kouluttautumista, joka ei ikinä lopu. Esiintyjällä tulee olla tuntosarvet koholla siitä, mitä muut esiintyjät tekevät. Sekä Matti että Mimosa korostavat, että lavalle ei voi mennä esiintymään, ennen kuin tuntee burleskin kentän. Burleskiesiintyjänä olet ikuinen oppija.

Näin ollen voimme päätellä, että burleskin paikka ja merkitys kunkin haastateltavan elämässä vaihtelee. Kaikille se oli kuitenkin ainakin jossain vaiheessa elämää tärkeää: burleski täyttää tietyt tarpeet ja funktiot, kuten kanavan purkaa itseään ja

luovuuttaan, se toimii keinona etsiä itseään ja se täyttää sosiaalisia tarpeita. Lisäksi burleski merkitsi haastateltaville myös omia, henkilökohtaisia asioita: burleski saattoi olla esimerkiksi leikkiä, estetiikkaa, luvan antamista, yhdistysharrastusta, keinoa harjoittaa heittäytymistä ja merkitä rohkeutta. Burleski on keino konstruoida omaa identiteettiään. Esitys on yksi identiteetin konstruoinnin väline.

### 8.2.5 Historia, traditio

Havaitsin, että burleskia ei oikein tunneta. Siitä etsitään tietoa ja otetaan selvää. Tietoa koettiin kuitenkin olevan vaikea löytää. Näenkin itse burleskin jatkumona Aristoteleen aikaisesta pohdinnasta suhteessa komediaan (ks. tarkemmin luku 2.1). Mielestäni on kiehtovaa, että jo Aristoteles havaitsi aikanaan, että komediaa arvostettiin sen alkuaikoina vähemmän kuin tragediaa. Suomentaja Pentti Saarikosken mukaan *Runousoppi* on esoteerinen eli luentomuistiinpanoja varten laadittu teos. Myös suurin osa Aristoteleen teoksessa käyttämästä esimerkkimateriaalista on hävinnyt nykylukijan ulottumattomiin. Saarikoski arvelee, että Aristoteleellä olisi ollut aikomuksenaan kirjoittaa *Runousopista* toinen osa, joka nimenomaan olisi käsitellyt komediaa. Tässä jälkipolville säilyneessä osassa komediaan viitataan vain varsin vähän. Näin Runousoppi teoksena ei ole alusta saakka kokonainen teos, vaan siitä on säilynyt meille vain osa. (Saarikoski 1967, 5–6.) Oman näkemykseni mukaan tämä teoksen vajavaisuus on vaikuttanut osaltaan käsityksemme ja ymmärryksemme komediasta historiallisena ilmiönä. Burleski on kevyttä viihdettä, esityksen muoto, komediaa ja samalla jotain, joka voi sisältää taiteen elementtejä.

Victor Turner puolestaan kertoo, että keskiaikaisen eurooppalaisen karnevaalin juuret löytyvät pakanallisesta menneestä, liittyen roomalaisten Saturnalian ja Lupercalian juhlintaan. Juhla löysi tiensä myös kirkkokalenteriin, ennen paastoa ja tuhka-keskiviikkoa. Keskiaikainen latina ”carne vale” merkitsee hyvästejä lihalle. Lihaa ei paaston aikana saanut syödä. (Turner 1987, 123.) Turner myös täsmentää, että karnevaalit ympäri maailmaa ovat paitsi merkki ensin roomalaisen imperiumin ja myöhemmin katolisen uskon leviämisestä, myös jääne Välimerta ympäröivistä esikristillisistä rituaaleista. Osa näistä rituaaleista ovat katolisen kirkon myöhemmin omaksumia ja kristilliseen traditioon sopeuttamia. (Turner 1987, 134.) Burleski komedian muotona löytää tiensä keskiaikaisen eurooppalaisen karnevaalin myötä juhlintaan. Burleski on nähdäkseni edelleen juhlaa sekä esiintyjälle että yleisölle. Yhteiskunnan epäkohtia kritisoidaan edelleen huumorin ja kevyen estradiviivien keinoin, kuten myös burleskin syntyaikoina (ks. luku 2.1). Myös yhteiskunta on pyrkinyt kitkemään burleskiesityksiä sensuurin ja rajoitusten avulla kuten kristinusko esikristillisiä rituaaleja sen leviämisen aikana. Toisaalta esimerkiksi sota-ajan jälkeen Suomi on tarvinnut iloa, jolloin



burleskille on Suomeenkin ilmaantunut kenties välillä sallivampaa kysyntää ja suoranaista tarvetta. Burleski saattaa välillä kuolla, mutta syntyy sykleittäin uudelleen, samaan aikaan muuttuneena mutta kantaen historian kerrostumia mukanaan.

Burleskille on tämänkin tutkielman perusteella tyypillistä muutos pitkin sen historiaa, ja muodonvaihdos. Kuten luvussa 3 kirjoitan, suomalaisen burleskin juuret ovat taidetanssissa sekä kabareekulttuurissa, jotka on molemmat tuotu ulkomailta. Suomalaiselle burleskille on tyypillistä jonkin asian adaptoiminen ulkomailta (taidetsanssi, ranskalainen kahvilakulttuuri, neoburleski). Samoin suomalainen burleski on historian saatossa seurannut, mitä ulkomaisessa burleskissa tapahtuu. Vaikutteita on otettu ulkomaisista esityksistä (esimerkiksi Alisa Frasan huivitanssi sekä Punaisen Myllyn merenpohjabaletti Sally Randin burleskiesitys esikuvanaan). Aiemmin Suomeen on saapunut ulkomaisia esiintyjä, tai burleskimaisia esityksiä on esitetty ryhmissä. Esitykset ovat olleet ennen neoburleskia vahvasti tanssillisia, ja pääosin nuorten ja viehättäväksi laskettavien naisten esittämää. Suomalainen burleski on kokenut vahvan renessanssin neoburleskin aikana, jolloin on alettu järjestämään burleskiin varta vasten keskittyviä tapahtumia ja festivaaleja.

Haastateltavien kerronnassa burleski näyttäytyi aktiivisesti levittäytyvältä ilmiöltä pikkupaikkakuntiin saakka. Helsingin burleskifestivaalien ansiosta Suomessa on mielikuva burleskin korkeasta tasosta. Silti sekä esiintyjien että yleisön käsitys burleskista ilmiönä saattoi vaihdella. Burleskia esitetään sekä ryhmissä että soolona. Numerot käsittelevät esiintyjälle (=koreografille) merkittäviä asioita, eivätkä välttämättä sisällä tanssia ollenkaan. Esiintyjät voivat olla muutakin kuin nuoria, hoikkia tai naisia. Suomalaisen nykyburleskin aiheita ovat esimerkiksi erilaiset seksuaali- ja sukupuoli-identiteetit, kehon arvostaminen, kauneusnormit sekä ylipäänsä suhde kehoon, ikään, luonnollisuuteen ja tasa-arvoon. On siis selvä, että burleski näyttää nykyään erilaiselta kuin ennen. Siltä burleski saattaa näyttää varmasti myöhemminkin, riippuen, mitkä aiheet tulevaisuudessa ovat Mimosan mukaan "päivän polttamia". Burleski siis heijastelee kulttuuria ja yhteiskuntaa ja niiden muutoksia. Se peilaa yhteisöä, kuten Turner kuvailee teatterin käyttötarkoitusta myös historiassa:

there was the folk drama of the Commedia dell'Arte which followed a scenario rather than a written dialogue and became one of the most potent influences in shaping comedy throughout Europe in the seventeenth and eighteenth centuries – and still reverberates in modern theatre. Masks, roles, and troupes remained remarkably constant in this tradition. – The Commedia dell'Arte, the Italian comedy, which already in the sixteenth century existed alongside the regular or legitimate theatre (--). In Commedia dell'Arte – at the opposite pole to that other masked tradition, the Noh Drama – all is improvisation, spontaneity, the scripts are scanty. Enormous scope is allowed for social and cultural satire and critique. (Turner 1987, 28–29.)

Katson, että burleskin yhteisöllisyys on vastavuoroista, jopa keskeisellä tavalla symbioottista esiintyjän ja yleisön välillä. Burleski kenties antaa enemmän, kun sekä

esiintyjä että yleisö ovat tietoisia burleskin nyansseista, jotka tulevat sen historiasta. Yhteisöllisyys on sekä vertikaalista että horisontaalista. Tarkoitin vertikaalisuudella sitä, että yhteisöllisyys syntyy esityshetkellä esiintyjän ja yleisön välillä sekä toisaalta samaan aikaan esiintyjän ja muiden kanssaesiintyjien välillä. Horisontaalisuudella tarkoitan esiintyjän olevan suhteessa burleskin historiaan vanhempien, jo uransa lopettaneiden tai edesmenneiden esiintyjien ja heidän esitystensä kautta. Burleskia esittäessä esittäjä ja yleisö eli koko burleskiyhteisö kantaa mukanaan kokonaista traditiota, riippumatta siitä, onko yhteisö siitä itse tietoinen vai ei. Burleski on kautta historian ollut jotain, mitä on pyritty pitämään marginaalissa, jopa aika ajoin rajoittamaan ja sensuroimaan, kuten modernin burleskin aikana. Burleski on ollut myös pitkän sen historiaa jotain mystistä, jopa esiintyjille itselleen, kuten esimerkiksi voimme havaita neoburleskin syntyaikoina. Burleski muovaa itseään edelleen esitysten kautta ja esitysten välillä, dialogissa ja verkostossa. Tässä sekä esiintyjät että yleisö toimivat keskeisessä osassa: ne luovat burleskin yhteisön suhteessa toisiinsa.

## 9 YHTEENVETO

### 9.1 Tutkimustehtävä ja tutkielman tulokset

Tutkin suomalaista nykyburleskia burleskiesiintyjien näkökulmasta. Tarkoitan burleskilla 1800-luvulla muotonsa saanutta näyttämötaiteiden lajia. Tutkimuskysymykseni on: ”Mitä merkityksiä burleskiesiintyjät antavat burleskille?” Empiirisen aineiston olen kerännyt puolistrukturoituina teemahaastatteluina. Analyysini menetelmänä olen käyttänyt keskustelunanalyysiä.

Tutkimuksessani selvisi, että burleskiesiintyjä itsessään on muuntuva ja muotoaan muuttava käsite, sillä burleskiesiintyjät ovat samalla myös burleskiesitysten katsojia. Olennaista on myös kysyä, että kuka saa burleskia esittää. Myös nykyburleskia löytyy useampaa suuntausta, joten burleski on yhtä tiettyä paradigmaa laajempi ilmiö. Burleskiesiintyjien antamat merkitykset burleskissa riippuvat siitä, mitkä asiat burleskissa juuri heitä puhuttelevat. Merkitykset olivat siis henkilökohtaisia, ja siksi varioivia. Burleski voi olla esimerkiksi leikkiä, estetiikkaa, luvan antoa, yhdistysharrastusta, keinoa harjoittaa heittäytymistä ja merkitä rohkeutta. Yhteistä näille tekijöille on se, että burleski on keino konstruoida omaa identiteettiään. Tekemissäni haastatteluissa ilmeni, että burleski täyttää tietyt tarpeet ja funktiot, kuten kanavan purkaa itseään ja luovuuttaan sekä täyttää sosiaalisia tarpeita.

Toisaalta aineistosta ilmeni myös yhteisiä tekijöitä, jotka teemoina toistuivat haastattelusta toiseen. Näiden perusteella burleski merkitsee ajallista, rahallista, taidollista ja tiedollista satsausta. Siksi siihen tulee olla intohimo. Burleski merkitsee burleskiesiintyjille sopivaa ja puhuttelevaa itseilmaisun muotoa. Se merkitsee myös

kokonaisuutta, josta burleskiesiintyjällä on päätävä. Muun muassa tästä syystä burleskista seuraa vapauden tunne. Vapaus näkyy myös siten, että vaikka esityksen tulee olla viihdyttävää, säilyy siinä esiintyjän oma tunne subjektiivisuudesta. Burleski merkitsee myös tiettyjä arvoja. Burleskia tehdäänkin aina jotain syytä ja päämäärää varten. Ennen kaikkea burleski merkitsee yhteisöllisyyttä, sillä sekä esiintyjä että yleisö vaikuttavat toinen toisiinsa riippuen, millainen vuorovaikutussuhde on ollut heidän välillään. Burleski on myös siinä mielessä yhteisöllistä, että siinä keskustelevat myös nykyhetki ja historia.

## 9.2 Tutkimuksen luotettavuus ja jatkotutkimuksen ideat

Olen kirjoittanut perusteellisesti aineistohallintaan ja tutkimusetiikkaan liittyvistä kysymyksistä luvussa 4. Pohdin siksi tässä lopussa vain lyhyesti, millä tavalla itselleni läheinen tutkimusasetelma on vaikuttanut tutkimuksen tekoon. Tutkimusaiheen läheisyys teki osaltaan tutkielman tekoprosessista osittain varsin haastavan. Oli vaikeaa pysyä etäisenä aiheeseensa, varsinkin, kun suhtaudun itse niin intohimoisesti burleskiin. Toisaalta arvelen, että oma burleskiharrastuneisuuteni oli kenttätöissä monella tavoin myös etu. Koska aihe oli niin tuttu, jouduin ottamaan koko kirjoitusprosessista välillä pitkiäkin taukoja. Toisaalta huomasin palanneeni aiheeseeni tauon jälkeen usein ajatukset hieman paremmin jäsenneityinä. Tällöin pystyin myös omaksumaan paremmin uutta tietoa.

Koin myös suurta vastuuta ja siten huolta haastateltavistani. Olenko varmasti osannut esitellä heidät oikein, riittävän anonyymisti, mutta samalla antaen heille tilaa heidän omine mielipiteineen? Kuten luvusta 4 käy ilmi, yhtäältä pyrin noudattamaan eettistä huolellisuutta ja informoimaan haastateltavia tutkielmani tarkoituksesta ja sisällöistä. Olen saanut luvan ja kannustusta. Olen äärimmäisen kiitollinen, että sain ylipäänsä haastateltavia tähän tutkimukseen.

Huomasin myös erityisesti käsitteiden suomentamisen olevan itselleni haaste. Sanoja ja niiden synonyymejä löytyi hyvin runsaasti, joten jouduin olemaan tarkkana, milloin mitään asiaa tarkoitetaan. Päädyinkin ottamaan itse laatimani sanaston (liite 4) käyttöni graduprosessia selkeyttääkseni. Huomasin myös, että samoista sanoista löytyi useita eri kirjoitusasuja. Pyrin valitsemaan tietyn tavan ja pysymään siinä mahdollisuuksien mukaan systemaattisena.

Kuten sekä Mehr että Aarnipuu toteavat, Suomi-burleskin historia on vielä pääosin tutkimatta. En itse yllättyisi, jos Punaisen Myllyn lisäksi löytyisi myös muita burleskiin viittaavia esityksiä Suomen historiasta. Tätä olisi mielenkiintoista tutkia.

Maisterintutkielmani kirjoittamisen aikoihin sekä Mehr että Nyqvist kirjoittivat burleskista, ja heidän molempien tekstit aukaisivat silmäni burleskin suhteen. Suomi-burleskin spesifi lisätutkiminen sen historian näkökulmasta olisi siis mielestäni edelleen tärkeää.

Itseäni jäi myös kiinnostamaan burleskin eri suuntausten tutkiminen vuoropuheluna. Millä perusteella ja periaatteella mitään koulukuntaa kannatetaan? Mielipiteet burleskiesitysten suhteen jäivät myös kiinnostamaan. Millaista burleskiesitystä pidetään hyvänä tai huonona ja miksi? Kiinnostavana pidin myös nykyburleskista havaittua uutisointia *läskinaiset strippaa*. Näen siinä yhtäläisyyksiä historiaan, jolloin esimerkiksi älyllistä burleskia pyrittiin teilaamaan ja vaimentamaan. Miksi tämänkaltaiseen uutisointiin on tarvetta? Jään myös mielenkiinnolla odottamaan Salli Ritolan väitöskirjaa.



## LÄHTEET

### Tutkimusaineistot

#### *Haastattelut:*

Haastattelut (N = 6) tehty aikavälillä 02/2018 – 04/2018. Tutkimuksessa haastateltavista käytetään pseudonyymejä. Tutkimuksen aineisto arkistoidaan Tietoarkistoon jatkokäyttöä varten.

#### *Kenttäpäiväkirja:*

Jyväskylä, 22.2.–6.5.2018. Tekijän hallussa. Tuhotaan tutkimuksen valmistuttua.

### Kirjallisuus

- Aarnipuu, Tiia 2010. Suomalaiselle lukijalle. Teoksessa *Burleskin paluu*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Aarnipuu, Tiia 2010b. Sinivalkoisissa höyhenissä – Suomalainen drag. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Abrahams, Roger 2008. Foreword to the Aldine Paperback Edition. Teoksessa *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* (Turner, Victor). New Brunswick: Aldine Transaction.
- Allen, Robert 1991. Horrible Prettiness: Burlesque And American Culture. URL [http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzE1NDZfX0FOO?sid=e07cd52c-0495-41e6-9b77-0ba84899029d@pdc-v-sessmgr05&vid=0&format=EB&lpid=lp\\_COVER-0&rid=0](http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzE1NDZfX0FOO?sid=e07cd52c-0495-41e6-9b77-0ba84899029d@pdc-v-sessmgr05&vid=0&format=EB&lpid=lp_COVER-0&rid=0) Allen, Robert 1991. Horrible Prettiness: Burlesque And American Culture. [http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzE1NDZfX0FOO?sid=e07cd52c-0495-41e6-9b77-0ba84899029d@pdc-v-sessmgr05&vid=0&format=EB&lpid=lp\\_COVER-0&rid=0](http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzE1NDZfX0FOO?sid=e07cd52c-0495-41e6-9b77-0ba84899029d@pdc-v-sessmgr05&vid=0&format=EB&lpid=lp_COVER-0&rid=0) (tarkastettu 27.3.2019).
- Anttonen, Veikko 1996: Ihmisen ja maan rajat: 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Arlander, Anette 2015. Mikä esitystutkimus? Teoksessa *Esitystutkimus*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna.

- Aristoteles. Runousoppi 1982. Toinen painos (Suomentanut Pentti Saarikoski). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Baldwin, Michelle 2010. Burleskin paluu. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy. (suom. Tytti Heikkilä.)
- Carlson, Marvin 2006. Esitys ja performanssi – kriittinen johdatus. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy. (suom. Riina Maukola).
- Cervellon, Marie-Cécile & Brown, Stephen 2018. Revolutionary Nostalgia: Retromania, Neo-Burlesque, and Consumer Culture. URL <https://web-p-ebscohost.com.ezproxy.jyu.fi/ehost/ebookviewer/ebook/ZTAwMHh3d19fMTg2NTI5MI9fQU41?sid=839e66f2-0ad4-43a3-a21e-c98226e07f7e@redis&vid=0&format=EB&rid=1> (tarkastettu 30.4.2023).
- Eklund, Jonas 2019. The Sensational Body. A Spectatorial Exploration of the Experience of Bodies on Stage in Circus, Burlesque and Freak Show. URL <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:1299875/FULLTEXT01.pdf> (tarkastettu 18.2.2022).
- Fingerroos, Outi & Jouhki, Jukka 2014. Etnologinen kenttätyö ja tutkimus: metodin monimuotoisuuden pohdintaa ja esimerkkitapauksia. Teoksessa *Moniulotteinen etnografia*. Tallinna: Tallinnan kirjapaino.
- Frankel, Noralee 2009. Stripping Gypsy: The Life of Gypsy Rose Lee. URL [http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmx1YmtfXzI3MTE5NV9fQU41?sid=90facd60-6140-4de7-b196-469e7fe87216@pdc-v-sessmgr02&vid=0&format=EB&lpid=lp\\_vii&rid=0](http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmx1YmtfXzI3MTE5NV9fQU41?sid=90facd60-6140-4de7-b196-469e7fe87216@pdc-v-sessmgr02&vid=0&format=EB&lpid=lp_vii&rid=0) (tarkastettu 27.3.2019).
- Goffman, Erving 1959. The presentation of self in everyday life. New York: Anchor books.
- Hirsjärvi, Sinikka & Hurme, Helena 2000. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Yliopistopaino.
- Holmström, Monka 2010. Burlesk – porr eller feminism. *Ad Lucem* 2010 (2): 28 – 29.
- Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohje 2012 (PDF). URL [https://tenk.fi/sites/tenk.fi/files/HTK\\_ohje\\_2012.pdf](https://tenk.fi/sites/tenk.fi/files/HTK_ohje_2012.pdf) (tarkastettu 29.9.2021).
- Hyvärinen, Matti ja Löyttyniemi, Varpu 2005. Kerronnallinen haastattelu. Teoksessa *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Isotalo, Anu 2015. Mistä on hyvät tytöt tehty? Somalitytöt ja maineen merkitykset. URL <https://www.utupub.fi/bitstream/handle/10024/113010/AnnalesC407Isotalo.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (tarkastettu 22.9.2021).
- Jyväskylän yliopiston eettiset periaatteet (2012). Tutkimusetiikka ja tekijänoikeudet. URL [https://koppa.jyu.fi/avoimet/kirjasto/kirjastotuutori/lahteet-hallintaan/tutkimusetiikka?\\_ga=2.247774087.1438905331.1632933711-1105885476.1598274028](https://koppa.jyu.fi/avoimet/kirjasto/kirjastotuutori/lahteet-hallintaan/tutkimusetiikka?_ga=2.247774087.1438905331.1632933711-1105885476.1598274028) (tarkastettu 29.9.2021).
- Jyväskylän yliopiston julkaisueettiset periaatteet (2020). URL <https://www.jyu.fi/fi/tutkimus/tutkimuspalvelut/tutkimushallinto/tutkimu>



- setiikan-tukipalvelut/ihmistieteiden-eettinen-toimikunta/tee-  
lausuntopyynto/lausuntopyynnön-liitteet/julkaisueettiset-periaatteet-2020  
(tarkastettu 29.9.2021).
- Kukkonen, Aino. (13.6.2018). Kun burleski kohtaa postmodernin. Mustekala.  
Kulttuurilehti. URL <https://mustekala.info/teemanumerot/burleski-2-2018-vol-71/kun-burleski-kohtaa-postmodernin/> (tarkastettu 2.5.2023).
- Kurki, Tuulikki 2010. Tutkimuspäiväkirja aineiston, teoreettisten näkökulmien ja  
tutkijan vuoropuheluna. Teoksessa *Vaeltavat metodit*. Joensuu: Suomen  
Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Kuula, Arja & Tiitinen, Sini 2010. Eettiset kysymykset ja haastattelujen jatkokäyttö.  
Teoksessa *Haastattelun analyysi*. Ruusuvuori & Nikander & Hyvärinen (toim.)  
Tampere: Vastapaino.
- Latto, Oona 2011. Hauskasti puvuttomina: burleskin esteettisen vastarinnan traditio  
ja ilmiö Suomessa. Taidekasvatuksen pro gradu -tutkielma, Jyväskylän  
yliopisto. URL  
<https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/26813/URN%3aNB%3afi%3ajyu-2011042010674.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (tarkastettu 28.3.2019).
- Londré, Felicia Hardison & Latchaw, David Austin 2007. The Enchanted Years of the  
Stage: Kansas City at the Crossroads of American Theater, 1870-1930. URL  
[http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzIxNDQ2MF9fQU41?sid=ef0e2644-9271-46f1-8f8c-f2859df002a9@pdc-v-sessmgr06&vid=0&format=EB&lpid=lp\\_iii&rid=0](http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzIxNDQ2MF9fQU41?sid=ef0e2644-9271-46f1-8f8c-f2859df002a9@pdc-v-sessmgr06&vid=0&format=EB&lpid=lp_iii&rid=0) (tarkastettu 27.3.2019).
- Mehr, Marissa 2019. Burleskikirja. Johdatus liioittelun taiteeseen. Latvia: Livonia  
Print.
- Malinowski, Bronislaw 1967. A diary in the strict sense of the term. URL  
[https://monoskop.org/images/f/ff/Malinowski\\_Bronislaw\\_A\\_Diary\\_in\\_the\\_Strict\\_Sense\\_of\\_the\\_Term\\_2nd\\_ed\\_1989.pdf](https://monoskop.org/images/f/ff/Malinowski_Bronislaw_A_Diary_in_the_Strict_Sense_of_the_Term_2nd_ed_1989.pdf) (tarkastettu 7.10.2021).
- Mehr, Marissa. (13.6.2018). Pääkirjoitus: Vapautunut nauru ja lentävät  
ruumiinneestet. Mustekala. Kulttuurilehti. URL  
<http://mustekala.info/teemanumerot/burleski-2-2018-vol-71/paakirjoitus-vapautunut-nauru-ja-lentavat-ruumiinneestet/> (tarkastettu 18.2.2022).
- Nikander, Pirjo 2010. Laadullisten aineistojen litterointi, kääntäminen ja validiteetti.  
Teoksessa *Haastattelun analyysi*. Ruusuvuori & Nikander & Hyvärinen (toim.)  
Tampere: Vastapaino.
- Monod, David 2016. The Soul of Pleasure: Sentiment and Sensation in Nineteenth  
Century American Mass Entertainment. URL  
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/jyvaskyla-ebooks/reader.action?docID=272745> (tarkastettu 27.3.2019).
- Nally, Claire 2009. Grrrly hurly burly: neo-burlesque and the performance of gender.  
Julkaisussa: *Textual practice* 2009, Vol.23 (4), p.621-643 URL [https://www.tandfonline-com.ezproxy.jyu.fi/doi/pdf/10.1080/09502360903000554?needAccess=true](https://www.tandfonline.com.ezproxy.jyu.fi/doi/pdf/10.1080/09502360903000554?needAccess=true)  
(tarkastettu 30.4.2023).

- Nyqvist, Sanna 2022. Helsingissä hän tanssi ruusuilla – Lydia Thompson ja burleskin lumo. Teoksessa *Tanssi! Kirjoituksia tanssista ja kuvataiteesta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Pennanen, Jukka & Mutkala, Kyösti 2008. Punainen Mylly - tuo pahennusta herättävä teatteri. Helsinki: Multikustannus Oy.
- Pietilä, Ilkka 2010. Vieraskielisten haastattelujen analyysi ja raportointi. Teoksessa *Haastattelun analyysi*. Ruusuvuori & Nikander & Hyvärinen (toim.) Tampere: Vastapaino.
- Ritola, Salli 2020. (21.01.2020). Innostus burleskista vei väitöskirjatutkijaksi. What the Hela?. URL <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/hela/ajankohtaista/blogi/innostus-burleskista-vei-vaitostutkijaksi> (tarkastettu 6.4.2022).
- Poutiainen, Tuulikki 2014. Lihallinen vastalause: burleski menee pintaa syvemmälle. *Kulttuurintutkimus* 2014 (1): 39 – 40.
- Pruiksma, Rose 2021. Rethinking Burlesque Forms in Louis XIII ballets: Dance, Music, and Poetics in Burlesque ballets, 1625-1635. Alunperin: Repenser les formes burlesques: danse, musique et politique dans les ballets burlesques sous Louis XIII (1625-1635). Julkaisussa: *Etudes épistémè* 2021, Vol. 39 (39) URL <https://journals.openedition.org/episteme/11284> (tarkastettu 29.4.2023).
- Raatikainen, Panu 2004. Ihmistieteet ja filosofia. Helsinki: Gaudeamus.
- Ritola, Salli. (13.6.2018). Röhkelöitä, paljetteja ja pastiesseja. Burleskimuodista ja sen muutoksista. *Mustekala*. Kulttuurilehti. URL <https://mustekala.info/teemanumerot/burleski-2-2018-vol-71/royheloita-paljetteja-ja-pastiesseja-burleskimuodista-ja-sen-muutoksista/> (tarkastettu 2.5.2023).
- Ritola, Salli 2014. Toiseuden lumo: Eksoottisuus ja eroottisuus revyyteatteri Punaisen Myllyn esityksissä. *Etnologian pro gradu -tutkielma*, Jyväskylän yliopisto. URL <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/44369> (tarkastettu 28.3.2019).
- Ross, Becki 2009. *Burlesque West: Showgirls, Sex and Sin in Postwar Vancouver*. URL [http://web.a.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzY4MjcxN19fQU41?sid=4861d3eb-9da0-4301-9eea-0a09626d16e6@sessionmgr4007&vid=0&format=EB&lpid=lp\\_vii&rid=0](http://web.a.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzY4MjcxN19fQU41?sid=4861d3eb-9da0-4301-9eea-0a09626d16e6@sessionmgr4007&vid=0&format=EB&lpid=lp_vii&rid=0) (tarkastettu 27.3.2019).
- Ruusuvuori, Johanna 2010. Vuorovaikutus ja valta haastattelussa – keskusteluanalyttinen näkökulma. Teoksessa *Haastattelun analyysi*. Ruusuvuori & Nikander & Hyvärinen (toim.) Tampere: Vastapaino.
- Saarikoski, Helena 2015. Victor Turner ja kertomalla esitetyt lavatanssikokemukset. Teoksessa *Esitystutkimus*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna.
- Saarikoski, Pentti 1967. Teoksessa *Aristoteles: Runousoppi*. Toinen painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Schechner, Richard 2016. *Johdatus esitystutkimukseen*. Helsinki: Edita Prima oy (alkup. Schechner, Richard: *Performance Studies: An Introduction*).

- Schechner, Richard 1987a. General Introduction to the Performance Studies Series. Teoksessa *The Anthropology Of Performance* (Turner, Victor). New York: PAJ Publications.
- Schechner, Richard 1987b. Victor Turner's Last Adventure. Teoksessa *The Anthropology Of Performance* (Turner, Victor). New York: PAJ Publications.
- Silvennoinen, Jenni 2013. Ilolle elintilaa! Revyy-teatterit jatkosodan jälkeisessä Suomessa. Historian pro gradu-tutkielma, Tampereen yliopisto. URL <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/85066/gradu07099.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (tarkastettu 27.4.2023).
- Shteir, Rachel 2004. The Untold History of the Girlie Show. URL <https://ebookcentral.proquest.com/lib/jyvaskyla-ebooks/reader.action?docID=272745> (tarkastettu 27.3.2019).
- Shteir, Rachel 2009. Gypsy: The Art of the Tease. URL <http://web.a.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxIYmtfXzI3ODM5OV9fQU41?sid=f20ff3fe-e914-4d6b-beb0-fef3b8a9e880@sdc-v-sessmgr05&vid=0&format=EK&lpid=cover&rid=0> (tarkastettu 27.3.2019).
- Tait, Peta 2013. Burlesque costuming and sensationalist circus animal acts. Julkaisussa: *Australian drama studies 2013, Vol.63 (63)*, p.84-95 URL <https://www.proquest.com/docview/1466031252/fulltext/11BBC8D9124D4C86PQ/1?accountid=11774> (tarkastettu 30.4.2023).
- Tikka, Marko & Nevala, Seija-Leena 2020. Kielletyt leikit. Tanssin kieltämisen historia Suomessa 1888-1948. Keuruu: Otavan Kirjapaino.
- Turner, Victor 1987. *The Anthropology Of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- Turunen, Arja 2011. HAME, HOUSUT, HAMEHOUSUT! VAI MIKÄ ON TULEVAISUUTEMME? Naisten päällyshousujen käyttöä koskevat pukeutumishojeet ja niissä rakentuvat naiseuden ihanteet suomalaisissa naistenlehdissä 1889-1945. Vaasa: Waasa Graphics Oy.
- Uotinen, Johanna 2010. Kokemuksia autoetnografiasta. Teoksessa *Vaeltavat metodit*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Vatanen, Anna. Keskusteluanalyysi. Teoksessa Jaana Vuori (toim.), *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. URL <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/teoreettis-metodologiset-viitekehukset/keskusteluanalyysi/>. [Viitattu 22.11.2021.]
- Vuorinen, Anna-Kaisa 2014. Paljastettu kehollinen arvo: nykyburleskin käänteinen estetiikka ja kehostrategiat. Musiikintutkimuksen pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto. URL <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/95772/GRADU-1403511223.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (tarkastettu 28.3.2019).
- Waddell, Terrie 2013. Trickster-infused burlesque: Gender play in the betwixt and between. Julkaisussa: *Australian drama studies 2013, Vol.63 (63)*, p.96-110 URL

<https://www.proquest.com/docview/1466031091?parentSessionId=tsLII2%2Bhpi3hlmJyPViVgUA6oeo3txfJQQsiXhfSc8%3D&pq-origsite=primo&accountid=11774> (tarkastettu 30.4.2023).

Willson, Jacki 2008. *The Happy Stripper: Pleasures and Politics of the New Burlesque*. URL <https://books.google.st/books?id=BTiP4-1O0bUC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false> (tarkastettu 27.3.2019).

Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. *Aineistonhallinnan käsikirja: Tunnisteellisuus ja anonymisointi*. URL <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/aineistonhallinta/tunnisteellisuus-ja-anonymisointi/> (tarkastettu 30.9.2021).

# LIITTEET

## LIITE 1

### HAASTATTELUKYSYMYKSET

#### Taustatiedot

- Ikä
- Sukupuoli
- Ammatti

#### Haastattelurunko

- Mitä burleski on?
- Mikä on burleskin tilanne tällä hetkellä Suomessa?
- Miten löysit burleskin?
- Kauanko burleski on kuulunut elämääsi?
- Mitä burleski sinulle merkitsee? / Mitä burleski on juuri sinulle?
- Mitä burleski antaa sinulle?
- Kauanko olet esittänyt burleskia?
- Miten esiintyminen vaikuttaa burleskiharrastukseesi?
- (Jäikö jotain lisättävää?)

#### Lopun kysymykset

- Onko haastateltava edelleen sitä mieltä, että käytyä haastattelua sopii käyttää pro gradu-tutkielmassa ja arkistoinnissa? Onko jotain epäselvää? Voi ottaa tarvittaessa yhteyttä haastattelijaan milloin vain.
- Tulisiko mieleen muita haastateltavia?

## LIITE 2

# PRO GRADU-TUTKIELMA BURLESKIN MERKITYKSESTÄ BURLESKIESIINTYJÄLLE NYKY-SUOMESSA

## TIEDOTE TUTKITTAVILLE JA SUOSTUMUS TUTKIMUKSEEN OSALLISTUMISESTA

### TUTKIJOIDEN YHTEYSTIEDOT

**Tutkimuksen ohjaaja:**

Arja, Turunen, tutkija, Jyväskylän yliopisto  
Historian ja etnologian laitos PL 35 40014 Jyväskylä  
Sähköposti: arja.h.turunen@jyu.fi

**Tutkimuksen tekijä:**

Noora, Eränen, FK  
Historian ja etnologian laitos PL 35 40014 Jyväskylä  
Sähköposti: noora.m.t.eranen@student.jyu.fi

**Tutkimusrekisterin ylläpitäjä:**

Jyväskylän yliopisto

### TUTKIMUKSEN TAUSTATIEDOT

Tutkimus on osa Noora Eräsen pro gradu-tutkielmaa *burleskin merkitys burleski-esiintyjälle nyky-Suomessa*. Tutkimus tehdään Jyväskylän yliopiston historian ja etnologian laitoksella aikavälillä 2018-2019.

### TUTKIMUKSEN TARKOITUS, TAVOITE JA MERKITYS

Tutkimus käsittelee burleskia ja sen merkitystä burleskiesiintyjälle nyky-Suomessa. Tutkimuksessa kartoitetaan ihmisten yksilöllisiä näkökulmia aiheesta haastattelututkimuksen muodossa. Haastattelututkimuksen ja sen yhteydessä kerättävien

kirjoitelmien avulla selvitetään, mitä burleski on, mitä merkityksiä sillä on burleski-esiintyjälle sekä millaisena se näyttäytyy ilmiönä Suomen kontekstissa. Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella burleskia paitsi merkityksiä tuottavana ilmiönä yksilöllisellä tasolla, myös ilmiönä kulttuurisella tasolla. Tutkimuksen tuottamaa tietoa voidaan hyödyntää Noora Eräsen pro gradu-tutkielmassa.

## **TUTKIMUSAINEISTON KÄYTTÖTARKOITUS, KÄSITTELY JA SÄILYTTÄMINEN**

Tutkimusaineistoa kerätään etnologian ja antropologian pro gradu-tutkielmaa varten. Aineistoa voidaan pro gradu-tutkielman lisäksi käyttää muissa tutkimukseen liittyvissä tieteellisissä julkaisuissa, konferenssi- ja seminaari esitelmissä, tutkimukseen liittyvissä yleistajuisissa julkaisuissa sekä opetustarkoituksiin. Tutkimuksen tekijä voi käyttää pro gradu-tutkielmaa varten kerättyä aineistoa myös mahdollisessa pro gradu-tutkielman jälkeisessä tutkimuksessa. Aineistoa tullaan käyttämään siten, ettei haastateltavia voida tunnistaa.

Tutkimuksessa tuotetut haastatteluaineistot (data) ja niihin liittyvä kuvaileva tieto (metadata) sekä muu tutkittavien tuottama materiaali luodaan, tallennetaan ja järjestetään siten, että aineisto säilyy käyttökuntoisena ja luotettavana ja että tietosuoja ja tietoturva on varmistettu aineiston koko elinkaaren ajan. Tutkimuksen aikana dataa säilytetään vain tutkijan omalla salasanaturvatulla tietokoneella. (Haastattelutilanteet äänitetään ja äänitteet siirretään mahdollisimman pian tutkijan tietokoneelle. Tämän jälkeen äänitteet litteroidaan eli muutetaan kirjalliseen muotoon.) Kerättävää aineistoa tullaan säilyttämään tutkijan tietokoneella tutkielman tekemisen ajan. Pääsy tietokoneelle säilytettävään aineistoon on ainoastaan tutkijalla. Tutkija voi käsitellä aineistoa yhdessä pro gradu-tutkielman ohjaajien kanssa.

Haastattelujen litteraatiot ja tutkittavien tuottama kirjallinen materiaali luovutetaan arkistoitavaksi Yhteiskuntatieteelliseen tietoarkistoon (FSD) ja siten valvottuun avoimeen jatkokäyttöön pro gradu-tutkielman päätyttyä. Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto vastaa kokoelmissaan olevien sähköisten aineistojen pitkäaikaissäilyttämisestä. Aineistot ja niihin liittyvä kuvaileva tieto kerätään arkiston ohjeiden mukaisesti ja arkaluonteisen tiedon keruuta pyritään välttämään. Arkistoinnin yhteydessä aineisto anonymisoidaan tietoarkiston ohjeiden mukaisesti: henkilöön viittaavat tunnistelliset tiedot poistetaan tai muokataan niin, ettei haastateltavan tunnistaminen ei ole mahdollista. Henkilönimet poistetaan tai muutetaan peitenimiksi ja muita henkilötunnistetietoja poistetaan ja muokataan tarpeen mukaan.

Tutkimusaineistoa käsitellään ja dokumentoidaan sekä tutkimusprojektin aikana että arkistointivaiheessa. Aineiston tietoturvasta ja tutkittavien tietosuojasta huolehditaan tutkimuksen kaikissa vaiheissa. Aineistoa tai tutkimuksen tekemisen yhteydessä saatuja luottamuksellisia tietoja ei anneta kolmannen osapuolen tietoon. Kaikessa tutkimustoiminnassa noudatetaan tutkimuseettisen neuvottelukunnan (TENK) laatimia *Hyoän tieteellisen käytännön periaatteita*, Jyväskylän yliopiston tutkimuseettisiä linjauksia ja hyviä julkaisueettisiä käytäntöjä.

## **MENETTELYT, JOIDEN KOHTEEKSI TUTKITTAVAT JOUTUVAT**

Tutkittavat rekrytoidaan sosiaalisen median kautta (facebook). Tutkittavien valinta perustuu tutkittavien ilmaisemaan vapaaehtoiseen kiinnostuksen osallistua tutkimukseen. Yhteystiedot saadaan tutkittavilta itseltään.

Tutkittavat osallistuvat haastattelututkimukseen. Haastattelut toteutetaan yksilöhaastatteluina vuoden 2018 aikana. Ne toteutetaan haastateltavan kanssa sovittavana ajankohtana haastateltavan kotona tai muussa hänelle sopivassa ympäristössä. Haastattelun kesto voi vaihdella n. puolesta tunnista kahteen tuntiin. Haastattelut nauhoitetaan ja tallennetaan digitaalisina äänitiedostoina.

Haastatteluissa selvitetään burleskin määritelmää, burleskin antia haastateltavalle sekä burleskin nykyistä tilannetta Suomessa haastateltavan näkökulmasta. Haastattelun pohjana toimii etukäteen tehty lista kysymyksiä, joihin haastateltava voi vastata omin sanoin ja mahdollisimman vapaasti. Haastatteluun osallistuminen ja kysymyksiin vastaaminen ei edellytä erityistä perehtyneisyyttä tutkittavaan aiheeseen. Tavoitteena on haastateltavan omien näkemysten ja kokemusten esiin tuominen.

Tutkimukseen osallistumisesta ei aiheudu haastateltaville mainittavaa hyötyä tai haittaa. Haastateltavat eivät saa tutkimuksesta heitä itseään koskevaa yksilöityä tietoa, mutta koko tutkimusta koskeviin tutkimustuloksiin he voivat tutustua tutkimusjulkaisujen kautta. Julkaisuissa tullaan käyttämään otteita haastatteluista, mutta niin, ettei haastateltavia voida tunnistaa.

## **MITEN JA MIHIN TUTKIMUSTULOKSIA AIOTAAN KÄYTTÄÄ**

Tutkimustuloksia julkaistaan kansallisissa ja kansainvälisissä tieteellisissä julkaisuissa. Tutkimuksen pohjalta laaditaan pro gradu-tutkielma, mutta tuloksia voidaan julkaista myös pro gradu-tutkielmasta erillisinä julkaisuina. Lisäksi



tutkimustuloksia voidaan käyttää yleistajuisissa julkaisuissa, niiden pohjalta voidaan laatia konferenssi- ja seminaariesitelmiä ja niitä voidaan käyttää opetuksessa.

Tutkimustulosten julkaisemisessa pyritään julkaisujen mahdollisimman laajaan avoimeen saatavuuteen. Halutessaan haastateltavat voivat saada sähköpostiin ilmoituksen tutkimuksen valmistumisesta.

## **TUTKITTAVIEN OIKEUDET**

Tutkimukseen osallistuminen on täysin vapaaehtoista. Haastateltavilla on tutkimuksen aikana oikeus kieltäytyä tutkimuksesta ja keskeyttää tutkimukseen osallistuminen missä vaiheessa tahansa ilman, että siitä aiheutuu heille mitään seuraamuksia. Tutkimuksen järjestelyt ja tulosten raportointi ovat luottamuksellisia. Tutkimuksesta saatavat tutkittavien henkilökohtaiset tiedot tulevat ainoastaan tutkijan käyttöön ja tulokset julkaistaan tutkimusraporteissa siten, ettei yksittäistä tutkittavaa voi tunnistaa. Tutkittavilla on oikeus saada tutkijalta tai tutkimuksen ohjaajalta lisätietoa tutkimuksesta missä vaiheessa tahansa. Tutkimuksesta on täytetty henkilötietolain edellyttämä rekisteriseloste, jonka haastateltava saa nähtäväkseen.

## TUTKITTAVAN SUOSTUMUS TUTKIMUKSEEN OSALLISTUMISESTA

Olen perehtynyt tämän tutkimuksen tarkoitukseen ja sisältöön, kerättävän tutkimusaineiston keräämismenetelmiin ja käyttöön sekä haastateltavien oikeuksiin. Suostun osallistumaan tutkimukseen annettujen ohjeiden mukaisesti. Antamaani haastattelua ja kerättyä aineistoa saa käyttää ja hyödyntää sellaisessa muodossa, jossa yksittäistä tutkittavaa ei voi tunnistaa.

Annan luvan kerätyn aineiston ja siihen liittyvän kuvailevan tiedon tallentamiseen Yhteiskuntatieteelliseen tietoaarkistoon (FSD) avoimeen jatkokäyttöön. Aineisto on arkistossa avoimesti saatavilla. Aineisto tallennetaan sellaisessa muodossa, jossa yksittäistä tutkittavaa ei voi tunnistaa.

Haastattelututkimuksessa kerättyä aineistoa saa käyttää ja hyödyntää tässä sopimuksessa mainituin ehdoin sellaisessa muodossa, jossa yksittäistä tutkittavaa ei voi tunnistaa.

---

Päiväys

Tutkittavan allekirjoitus

---

Päiväys

Tutkijan allekirjoitus

## LIITE 3

Lue täyttöohjeet ennen rekisteriselosteen täyttämistä. Käytä tarvittaessa liitettä. TIETEELLISEN TUTKIMUKSEN REKISTERISELOSTE

**Henkilötietolaki (523/1999) 10 § ja 14 §**

Laatimispäivä

1.2.2018



## LIITE 4

# TÄMÄN MAISTERINTUTKIELMAN YHTEYDESSÄ KÄYTETTÄVÄ SANASTO

**Alisa Frasa** = (1834–1899), syntyi Baijerissa. Liittyi vuonna 1846 Turussa kiertävään tanssi-seurueeseen. Vaikutti suomalaisen taidetanssin syntyyn ja oli 1800-luvulla uraauurtava naistaiteilija, joka esiintyi ulkomaita myöden ilman vanhempiensa tukea ja elätti esiintymisellään itsensä. Häntä kutsuttiin muun muassa huntutanssinsa myötä ”Suomen Lydia Thompsoniksi”. (Nyqvist 2022, 65.)

**Ann Corio** = 1930-luvun elokuvatähden kaltainen tunnettu julkisuuden henkilö ja burleski-esiintyjä, joka kuului niin kutsuttuihin ”kirjakielisiin strippareihin”. Ann Corion kerrotaan lukeneen *Spinozaa* takahuoneessa. (Latto 2011, 20–21.)

**Asseli** = Tasselit, jotka kiinnitetään pakaroihin (Mehr 2019, 154).

**Attitude** = 1700-luvulla Lady Emma Hamiltonin luoma esitys, joka sisälsi klassisen taiteen asentojen ja liikkeiden hyödyntämistä. Innoittivat *tableaux vivants* -esityksiä. (Carlson 2006, 133.)

**Artisti** = esiintyjä (haastatteluaineisto/Matti).

**Avantgarde** = Uutta ilmaisua hakeva kokeellinen taidemuoto 1900-luvulta. Muotokieli, joka rikkoo aiempia sääntöjä ja koodeja (Konttinen & Laajoki 2005, 43).

**Backstage** = takahuone, ”bäkkäri”.

**Baggy pants** = mieskoomikko (Latto 2011, 18).

**Baletti** = Viittaa tiettyyn tanssitekniikkaan, jota on alusta saakka suunniteltu esitettävän yleisöä silmällä pitäen. Tanssiesitys, joka on sijoitettu teatterilliseen ympäristöön. (Tatchell 1994,2.)

**Bettie Blackheart** = Suomalainen burleskiartisti, joka toi yhdessä Kiki Hawaiiin kanssa nykyburleskin Suomeen järjestämällä Helsinki Burlesque-festivaalit vuonna 2008 (Aarnipuu 2010, 14).

**Boudoir-numero** = Konsepti iltatoimia tekevästä naisesta (Mehr 2019, 31–32).

**Boylesque** = Tigger! -nimisen burleskiesiintyjän lanseeraama burleskisuuntaus (Haastatteluaineisto/Matti).

**The British Blonde Burlesque Troupe** = Lydia Thompsonin perustama burleskiryhmä, joka toi burleskin Yhdysvaltoihin (Aarnipuu 2010, 11–12).

**Bump** = Tanssiliike: lantion nopea isku eteenpäin (Latto 2011, 17).

**Bump-n-grind** = Chicagon vuoden 1893 maailmannäyttelyn vatsatanssin jälkeen kehittynyt liikekieli, josta tuli burleskille ominaista (Mehr 2019, 34)

**Burleski** = Ransk. *burlesque*, hullunkurinen (Aarnipuu 2010, 11). Ital. *burlesco*, pilailu, liioittelu → johdos sanasta ital. *burla*, pila (Mehr 2019, 21).

1.) Kirjallisuuden käsite, tarkoittaa 1600-luvulla syntynyttä ilmiötä, jossa korkeakulttuurisille teoksille tehtiin groteskia jäljittelyä ja parodiaa (Aarnipuu 2010, 11.)

2.) Musiikkiin liittyvä termi.

3.) Maalustaiteessa 1600-luvun alankomaalainen maalaiselämän kuvaus, joka oli sävyllään hullunkurista. (Konttinen & Laajoki 2005, 61.)

4.) Teatterin muoto, jonka juuret ovat 1800-luvulta. Kyseessä on tanssia tai tanssiteatteria laajempi esittävän taiteen muoto. Samalla myös kattokäsite (ks. Mehr 2019, 112).

**Burleskimuseo** = Jeannie Leen Las Vegasiin perustama museo. Auttoi osaltaan burleskin uuden aallon synnyssä. Leen kuoltua museon toimintaa jatkoivat hänen aviomiehensä ja burleskiesiintyjä Dixie Evans. (Mehr 2019, 83–86.)

**Burleskitanssi** = Burleskista soveltava tanssiliikunnan muoto (Mehr 2019, 178–179).

**Burleskin kultakausi** = 1.) 1860–1870-luku: samalla Lydia Thompsonin menestyksekkäintä aikaa (Nyqvist 2022, 71–72).

2.) 1930-luku, jolloin tunnetuimpia esiintyjä olivat muun muassa Sally Rand, Gypsy Rose Lee ja Ann Corio. He olivat kuin elokuvatähtiä, julkisuuden henkilöitä. Kultakauden burleski läheni sen koomisia juuria yhdistäen verbaliikan, huumorin ja älyn. Esiintyjää saattoi kutsua ”kirjakieliseksi strippariksi”. Laulu- tai tanssitaidon sijaan keskeisempää oli älyllisen naisen äänen kuuluminen. (Latto 2011, 20–21.)

**Burlesque Blossoms** = Helsingissä järjestettävä uusien burleskitulokkaiden tapahtuma (Mehr 2019, 186).

**Burlesque Hall of Fame** = Exotic World-kilpailun uusi nimi vuodesta 2016 lähtien (Mehr 2019, 86).

**Camp** = Lioitteleva, tietoisien parodinen roolileikki, jonka historia kytkeytyy erityisesti homoseksuaaliseen performanssiin (Carlson 2006, 305).

**Can-can** = Pariisissa 1800-luvulla syntynyt tanssi, jossa kurtisaanin työtä mainostettiin hameiden alta vilauttelemalla reisiä ja pakaroita (Aarnipuu 2010, 11).

**Chicagon maailmannäyttely** = Vuonna 1893 järjestetty näyttely, jossa esitettiin muun muassa tanssijoita etnografisina tarkastelun kohteina (Mehr 2019, 32).

**Commedia dell’arte** = 1600–1700-luvun komediateatteria, joka esiintyi ympäri Eurooppaa. Siihen kuuluvat naamiot, roolit ja tropeet. Ominaista ovat improvisaatio ja spontaanisuus. (Turner 1987, 29.)

**Dita von Teese** = Striptease-taiteilija, joka aloitti esiintymisensä vuonna 1994 ympäri Yhdysvaltoja (Willson 2008, 18).

**Dirty Martini** = Burleskiesiintyjä, Miss Exotic World 2004 (Aarnipuu 2010, 15).

**Dixie Evans** = Kulta-ajan eli 1930-luvun burleskiesiintyjä. Ylläpiti Las Vegasin burleskimuseota ja jatkoi Miss Exotic World Beauty Pageant-kilpailua perustaja Jeannie Leen kuoltua yhdessä tämän aviomiehen kanssa. (Mehr 2019, 83–86.)

**Draama** = Kreikankielinen sana, joka tarkoittaa toimintaa, peliä tai leikkiä, jota sekä tekijän että katsojan on mielekästä seurata (Wickham 1992, 32).

**Drag** = Esitys, jossa ristiinpukeudutaan tai omaksutaan pukeutumista ja piirteitä kulttuurisesti vastakkaisesta sukupuolesta (Carlson 2006, 306).

**Draglesque** = Drag queenin esittämä burleski (Mehr 2019, 44).

**Dresstease** = Esitys, jonka aikana riisumisen sijasta puetaan päälle (Mehr 2019, 112). Olen kuullut myös käytettävän termiä *reverse burlesque*.

**Eksotismi** = Länsimainen taide ottaa vaikutteita kaukomaisten taiteesta sen ilmaisuun tai aiheistoon (Konttinen & Laajoki 2005, 92).

**En pointe** = Balettitermi, tarkoittaa askelten esittämistä varpaiden kärjellä kovitettujen kärkitossujen avulla (Tatchell 1994, 3).

**Esittävä** = Carlson toteaa, että näytelmät sisältävät sekä esittävän että viittaavan funktion. Esittävä funktio on jäänyt teatterintutkimuksessa aluksi vähemmälle huomiolle. Hän kertoo, että näytelmiä on perinteisesti tutkittu muuttumattomina käsikirjoituksen osina, ja joissa esityksen muutokset tai konteksti niiden ympärillä on joko satunnaista tai epärelevanttia. Nykyään ymmärretään, että näytelmä voidaan esittää eri konteksteissa. Samoin esitys ymmärretään kirjallisen tuotoksen heijastumana laajempaan asiana, esimerkiksi runon tai romaanin sukulaisesta liittyvän eri esitysmuotoihin, kuten sirkukseen, paraateihin, painiotteluihin, poliittisiin kokouksiin. Carlson painottaa, että vaikka emme näkisikään

esitystä osana tällaisia yhteiskunnallisia ja antropologisia yhteyksiä, vaan tarkastelimme sitä suppeammin yleisölle suunnattuna taiteellisenä tai viihteellisenä toimintana, on tutkimuksen kannalta hedelmällisempää tiedostaa tämä uusi kontekstualisoinnin tapa. Näin ollen perinteisen teatterintutkimuksen viittaavan suuntauksen sijasta on hyödyllisempää siirtyä kohti esittävän toiminnan tarkastelua. (Carlson 2006, 128–129.)

**Esittävä taide** = eli figuratiivinen taide. Taide, joka esittää ihmishahmoja vastakohtana abstraktille eli nonfiguratiiviselle taiteelle. (Konttinen & Laajoki 2005, 61.)

**Esitystaide** = Ymmärrän tämän näyttämötaiteen synonyymiksi.

**Esityksellisyys** = eli performatiivisuus. Tarkoittaa jotain esityksen kaltaista tapahtumaa.

Esitystutkimuksen yhteydessä se voi tarkoittaa sosiaalisen todellisuuden konstruointia (esim. sukupuoli, identiteetti) tai käyttäytymisen toisintamista (esimerkiksi aamupalan valmistaminen) (Schechner 2016, 199). Toisaalta Schechnerin mukaan kaikki, mikä tapahtuu vuorovaikutuksessa, suhteissa tai toimintana voidaan nähdä performatiivisena. Esimerkiksi romaani tai maalaus voidaan tutkia näin ollen sen performatiivisesta näkökulmasta. (Schechner 2016, 66.) Teatterissa ”ikään kuin” rakentuu roolihahmoista ja tilanteista, jotka ovat olemassa vain, kun niitä esitetään. Samalla periaatteella Schechner näkee myös yhteiskunnallisen todellisuuden – esimerkiksi sukupuoli, rotu, identiteetti – ikään kuin väliaikaisena ja ”keksittynä”. Tähän liittyy hänen ajatuksensa, että kaikki asiat, mitä teemme, on nähtävissä tekemisen esittämisenä (Schechner 2016, 267 – 268.) Tarkastelen burleskia performatiivisesta näkökulmasta, mikä tarkoittaa sitä, että tarkastelen burleskia vuorovaikutuksessa, suhteissa ja toimintana. Hahmotan burleskissa performatiivisuuden eli esityksellisyyden sosiaalisen todellisuuden konstruointina (esimerkiksi miten burleskin avulla rakennetaan sukupuolta tai identiteettiä) ja käyttäytymisen toisintamisena (miten esimerkiksi burleskikoreografian tekoon vaaditaan harjoitusta ja mekaanista toistoa). Burleskin tekeminen on Schechnerin ajatusten mukaisesti burleskin tekemisen esittämistä. Tämä on luonteeltaan väliaikaista ja ”keksittyä”, ja on olemassa vain, kun sitä esitetään eli kun sitä tehdään.

**Esitys** = 1.) Turnerin mukaan teatterissa nähtävä sosiaalisen draaman muoto (Turner 1982, 11). Performanssit voidaan jakaa sosiaalisiin (including *social drama*) ja kulttuurisiin esityksiin (including *aesthetic or stage dramas*). Turnerin mukaan esitämme itseämme jokapäiväisessä elämässä, mikä on keskeinen osa sosiaalista elämäämme. (Turner 1987, 81.)

2.) Arlanderin mukaan voi tarkoittaa useampaa asiaa, esimerkiksi esitys, esiintyminen, esittäminen, performanssi, teeskentely tai vaikkapa ehdotus. Siksi sanan käytön kanssa tulee olla tarkkana. (Arlander 2015, 16). Voi olla sanan performanssi synonyymi (Arlander 2015, 7).

3.) Carlson havaitsee, että esityksissä olennaista on se, että niissä yhdistyvät esiintyjä ja yleisö. Yleisö kulttuurisessa mielessä on se yleisö tai yhteiskunta, jossa esitys esitetään. (Carlson 2006, 57.)

4.) Myös Schechner käyttää esitystä ja performanssia toistensa synonyymeinä (Schechner 2016, 268). Toisaalta hänen mielestään on vaikea erottaa, mikä on esittävää ja mikä ei. Hänenä kaikki teot, jossa ”kehystetään, näytellään, esitetään, nostetaan esille tai asetetaan näytteille” on performanssi tai esitys. (Schechner 2016, 25.) Schechner täsmentää, että kaikki esitykset ovat erilaisia, koska niiden vastaanotto on joka kerta erilainen. Siksi vuorovaikutus on olennainen osa esitystä. Hän korostaakin toiminnan, vuorovaikutuksen ja yhteyksien merkitystä: *esitys tapahtuu asioiden välillä*. Hän on jopa sitä mieltä, että *esityksen olemassaolon edellytys on toiminta, vuorovaikutus ja suhteet*. (Schechner 2016, 66–67.)

5.) Käytän itse tässä tutkielmassa termiä esitys erotuksena performanssista. Ymmärrän itse performanssin viittaavaan enemmän performanssitaiteeseen taiteenlajina. Tästä itselleni selkeänä erotuksena pyrin käyttämään esitystä terminä, kun tarkoitan burleskia

esityksenä. Näin ollen en itse näe Arlanderin tai Schechnerin mukaisesti, että termejä ”esitys” ja ”performanssi” voidaan suomentaa toistensa synonyymeinä, vaan itse hahmotan ne kahtena eri asiana.

**Esitystutkimus** = 1950-luvulla teatteriesitysten tutkiminen eriytettiin omaksi tutkimusalueekseen näytelmäkirjallisuudesta = teatterintutkimus. Teatterintutkimus on kuitenkin vain yksi esitystutkimuksen osa alue. Esitystutkimus onkin performanssi-, ja teatterintutkimusta laajempi alue, joka kuuluu kulttuurintutkimuksen piiriin. Hyödynnetään esimerkiksi teatterintutkimuksessa, antropologiassa, muistitietotutkimuksessa ja puheviestinnässä. Esitystutkimus tarkastelee kulttuurisia esityksiä ja toimii esittämisen analyysin keinona. Esityksen tai representaation sijasta tutkitaan pikemminkin esittämistä, performanssia ja toimintaa. (Arlander 2015, 7–8.)

**Esplanadi** = Helsinkiläinen teatteri, jossa muun muassa Lydia Thompson on esiintynyt (Nyqvist 2022, 63).

**Esteettinen draama** = (engl. *aesthetical drama*), Turnerin käyttämä termi. Ymmärrän Turnerin tarkoittavan esteettisellä draamalla draamaa taide-esityksenä; draamana, joka tapahtuu esiintymislavalla. Hän kertookin kulttuurisen draaman sisältävän esteettisen (*aesthetic*) tai estradisena draaman (*stage drama*) (Turner 1987, 81). Turner havainnollistaa, että ymmärtääksemme esteettistä draamaa tulee selvittää sen kulttuuri ja historia, josta kyseinen draama nousee. Esteettistä draamaa ei voi ymmärtää ilman sen suhdetta sosiaalisiin, poliittisiin ja ekonomisiin tekijöihin, koska draaman tehtävä on kommentoida näitä. Esteettistä draamaa tulee tarkastella suhteessa sosiokulttuurisiin prosesseihin tietynä aikana ja paikkana. Toisin sanoen esitystä ymmärtääkseen tulee ymmärtää sen kulttuurinen konteksti. (Turner 1987, 28–29.)

**Eurooppalainen revyyperinne** = Esityksissä käytettiin sekä tanssia että teatteria (Ritola 2014, 2).

**Extravaganza** = Aikana ennen Thompsonia tarkoittaa esitystä, jossa musiikki on hyvin keskeisessä osassa. Edustaa käännteistä, koomista ja musiikillista speaktaakkelia, jossa esimerkiksi parodioidaan tunnettuja kappaleita. (Allen 1991, 102.)

**Farssi** = Antiikin ajoista lähtenyt komedian laji, joka perustuu inhimillisiin perustarpeisiin, kuten syöminen, juominen, leikkiminen ja parittelu. Dionysos-juhlien myötä farssiin sekoittui myös auktoriteettipilkka. Katsojille luodaan odotuksia, jotka jollain yllättävällä tavalla jäävät täyttämättä. (Kilkku 2017, 53.)

**Fennia** = Helsinkiläinen kabaree, jonne osa Punaisen Myllyn tanssijoista esiintyi teatterivuoronsa jälkeen. Paljain rinnoin esiintymisestä sai niin kutsuttua tissilisää, jonka seurauksena Suomeen tuli sääntö rintojen peittämisestä vähintään 7 senttimetrin mittaisilla pastieilla. (Latto 2011, 26–27).

**Freeze** = Tanssiliike: koko vartalon värisytyks (Latto 2011, 17).

**Georgia Southern** = Modernin burleskin aikainen burleskiesiintyjä, joka hyödynsi esityksissään muun muassa campia (Mehr 2019, 141).

**Go-go-klubi** = 1960-luvulla syntynyt, vihjailevan liikekielensä ansiosta nykyisten strippiklubien edeltäjä (ilman riisumista). Esiintyjät esiintyivät niukoissa puvuissa ja tanssivat laivoilla tai häikeissä. Loi käytännön, jossa useampi esiintyjä esiintyy samaan aikaan eri laivoilla. (Baldwin 2010, 37).

**Grind** = Tanssiliike: Lantion kierto (Latto 2011, 17).

**La Guardia, Fiorello** = New Yorkin pormestari, joka sulki burleskiteatterin vuoteen 1937 mennessä. Sanaa ”burleski” ei saanut käyttöä. (Baldwin 2010, 36.)

**Groteski** = (Tässä yhteydessä): outo, epäluonnollinen, liioiteltu (Konttinen & Laajoki 2005, 126).



- Grotowsky, Jerzy** = Puolalainen (synt. 1965) näyttelijä, joka kehitti köyhän teatterin (*poor theatre*). Tämä tarkoittaa teatteria, jonka työskentelyä ulkopuoliset saavat tulla katsomaan. Köyhä teatteri on riisuttu kaikesta loistosta ja glamourista sekä ylimääräiseksi katsotuista kustannuksista (esimerkiksi kalliit näyttämökoneiston varusteet, yleisötilojen henkilökunta). (Wickham 1992, 258.)
- Gypsy Rose Lee** = 1930-luvun elokuvatähden kaltainen tunnettu julkisuuden henkilö ja burleskiesiintyjä, joka kuului niin kutsuttuihin ”kirjakielisiin strippareihin”. Gypsy Rose Leen kerrotaan viitanneen esityksissään *Van Goghiin* ja *Oscar Wildeen*. (Latto 2011, 20–21.) Esitti älyllistä burleskia (Mehr 2019, 52).
- Harlemin renessanssi** = (1917–1935) aikakausi, jolloin New Yorkin Harlemin kaupunginosaan hakeutui runsas määrä rodullistettuja esiintyjä. Vaikka aikakauten liittyi eksotismi, tämä toisaalta tarjosi kiinnostusta ja kysyntää muillekin kuin valkoisille esiintyjille, myös burleskin suhteen. (Mehr 2019, 44.)
- Helsinki Burlesque Festival** = Helmikuusta 2008 alkaen Bettie Blackheartin ja Kiki Hawaiiin järjestämä burleskifestivaali, jonka voidaan katsoa tuoneen nykyburleskin Suomeen (Aarnipuu 2010, 14). Yhdistys festivaalin järjestämisen takana oli nimeltään HulaPirates ry (Latto 2011,
- Herrainklubi** = Strippiklubin esimuoto (Latto 2011, 21).
- Hoochy-koochy** = Tanssija Little Egyptin vatsan alueen väristys -liikkeestä syntynyt nimitys (Latto 2011, 17).
- HulaPirates ry** = Yhdistys, joka järjesti Suomessa ensimmäiset Helsinki Burlesque -festivaalit helmikuussa 2008 (Latto 2011, 29).
- Huntutanssi** = Toisin kuin viuhkat ja boat, hunnut eli huivit eivät asusteina suoranaisesti kuulu burleskin historiaan. Tämän vuoksi huivitanssien yhteydessä on liikekieltä lainattu itämaisestä tanssista. (Mehr 2019, 159–160.) Muun muassa suomalainen Alisa Frasa on esittänyt huntutanssin.
- Itämainen tanssi** = Laaja käsite, joka voi tarkoittaa tietyn kulttuurisen alueen tyypillistä etnistä tanssia tai laajemmin ajateltuna yleismaailmallista naisten tanssia. Useimmiten tarkoitetaan kuitenkin egyptiläistä tanssia. Nimitys vatsatanssi tai napatanssi liittyy 1800-luvun puolenvälin Ranskaan, jolloin Eurooppaan saapuivat ensimmäiset itämaiset tanssijat. Huomiota kiinnitti korsettien käytön aikakaudella keskivartalon vapaa liike, mutta tämä itämaisen tanssin tyypistäminen pelkäksi vatsa-, tai napatanssiksi vähättelee vuosituhansia vanhaa liikekieltä. (Seppänen 1993, 13.) Orientalismin hengessä taiteilijat ja muut matkailijat tutustuivat ”julkisiin naisiin”, ammattitanssijoihin ja prostituoituihin, mikä väritti miehlikuvan eksoottisesta itämaisestä tanssijasta ja antoi itämaiseen tanssiin ylieroottisen leiman (Seppänen 1993, 15).
- Ixion** = British Blonde Burlesque Troupen tekemä esitys, josta on yhä olemassa käsikirjoitus. Esitys debytoi muun muassa Yhdysvalloissa. (Allen 1991, 40.)
- Jeannie Lee** = Las Vegasin burleskimuseon perustaja ja Miss Exotic World Beauty Pageant-kilpailun järjestäjä vuodesta 1991. (Mehr 2019, 83–86.)
- Jo ”Boobs” Weldon** = Itäisessä Yhdysvalloissa toimiva esiintyjä, joka toimi Miss Exotic World-kilpailun perustamisen aikoihin. Esiintyjä, joka ei osannut heti kuvata taidettaan burleskiksi. (Mehr 2019, 83–86.)
- Josephine Baker** = Harlemin renessanssin ajan yksi tunnetuimpia artisteja ja aktivisti, joka muutti myöhemmin urallaan Yhdysvalloista Eurooppaan (Mehr 2019, 44).
- Kabaree** = Music hall-perinteen uusi muoto. Inspiroitui fyysisestä ja visuaalisesta teatterista (Carlson 2006, 135).
- Kaivohuoneen teatteri** = Suomalainen teatteri, jossa on esimerkiksi 1800-luvun puolivälissä esitetty Yhdysvaltojen varhaisista minstrel-, ja burleskiesityksistä lainattua

kolminäytöksistä rakennetta: näytökseen kuuluivat huvinäytelmä, tanssia tai voimistelua sekä pantomiimia (Latto 2011, 22).

**Kansanteatteri** = Suomalainen teatteri, joka kieltoihin aikoihin esitti muun muassa can-canina (Latto 2011, 22–23).

**Karnevaali** = Jääne esikristillisistä rituaaleista, joissa juhlittiin roomalaista Saturnaliaa ja Lupercaliaa. Katolinen kirkko sulautti tämän juhlinnan Rooman imperiumin aikana omaan kirkkokalenteriinsa. Näin karnevaali alkoi merkitä juhlintaa ennen pääsiäispaastoa. Keskiaikaisen latinan sana "carne vale" = hyvästi lihalle. (Turner 1987, 134.)

**Karnevalismi** = Tekopyhyiden paljastaminen ja valtarakenteiden ravistelu. Perustuu koomiseen perinteeseen ja kansan naurukulttuuriin. Karnevalistis-anarkistinen ajattelutapa sopii hyvin komediaan. (Kilkku, 2017, 52.)

**Kiki Hawaii** = Toi yhdessä Bettie Blackheartin kanssa nykyburleskin Suomeen järjestämällä Helsinki Burlesque-festivaalit vuonna 2008 (Aarnipuu 2010, 14).

**Kitsch** = (Suom. *kitsi*) mauton ja arvoton rihkama. Yleistyi edustamaan huonoa makua. (Konttinen & Laajoki 2005, 194.)

**Klassinen baletti** = Tarinaan perustuva baletti, jota tuotettiin Venäjällä 1800-luvun lopulta alkaen. Esim. *The Sleeping Beauty*, *The Nutcracker*, *Swan Lake*. Alun perin osa tarinasta oli suunniteltu tekosyyksi esittää *divertissement*-sarjoja (= tanssi, joka ei edistä juontaa, mutta on kaunista katsella). Koreografit alkoivatkin suunnitella baletteja esitelläkseen ensisijaisesti tanssijoiden teknisiä taitoja, kuten en *pointe*. Tarina, asut, sommittelu ja musiikki olivat siihen nähden toissijaisia. Tänä aikana myös balettiopettajat kehittivät uusia opetusmetodeja kehittääkseen vahvoja tanssijoita taitavalla tanssitekniikalla. (Tatchell 1994, 4;10).

**Klassinen burleski** = Nykyburleskin muoto, jolla viitataan modernin ajan amerikkalaisen burleskin ihanteiden mukaisesti riisumiseen. (Aarnipuu 2010, 12–13.) Toisaalta Mehr painottaa, että edes modernin burleskin aikana ei tehty pelkästään glamourintäyteisiä numeroita, vaan myös esimerkiksi roisimpia, campia sisältäviä esityksiä. Näin klassinen burleski terminä kertoo ehkä enemmän mielikuvista kuin totuudesta. (Mehr 2019, 141.)

**Korkea teatteritaide** = Baletti, musiikki, maalaaminen (Carlson 2006, 144).

**Kulttuurinen draama** = Draama, jossa tulee ymmärtää sen kulttuurinen konteksti (Turner 1987, 28–29). Näin esimerkiksi esteettinen draama sisältyy kulttuuriseen draamaan (Turner 1987, 81).

**Kulttuurinen tieto** = Tieto, joka voi olla muussakin kuin kirjoitetussa muodossa (Annette Arlander 2015, 15; Schechner 2016, 28–30). Esimerkiksi Commedia dell'Arten käsikirjoitus ei kuvaile itse improvisoituja näytelmätilanteita esityksinä. (Turner 1987, 30.)

**Kulttuurintutkimus** = Tutkimussuunta, jota tehdään monilla eri humanistisilla ja yhteiskuntatieteellisillä tieteenaloilla, kuten kulttuuriantropologiassa, etnologiassa, perinteen- ja mediatutkimuksessa, kielitieteessä ja kirjallisuustieteessä. Kulttuurintutkimuksessa tarkastellaan ihmisten arkea, arvoja toiminnan takana ja asenteita sekä miten nämä tuottavat sosiaalisia ja kulttuurisia merkityksiä. Tutkimuksesta voi löytää erilaisia elämäntapoja, ala- tai toimintakulttuureita, arvojärjestelmiä ja hierarkioita sekä ymmärtää, miten nämä näkyvät yksilön ja yhteisön toiminnassa. Ajallisen monikerroksisuuden ymmärtäminen on keskeistä. (Hämeenaho et al., 2018).

**Käsikirjoitus** = Näytelmän kirjoitettu muoto (Turner 1987, 30).

**Little Egypt** = Vuoden 1893 Chicagon maailmannäyttelyssä erityistä huomiota saanut tanssija (Mehr 2019, 32).

**Materialistinen burleski** = Täydellistä ulkomuotoa tavoitteleva burleskin suuntaus, vastakohta luonnollisuudelle. Tietty muotti, johon pyritään. Täydellistä ulkomuodon ideaalia voidaan tavoitella vaikkapa kauneusleikkauksin. (Haastatteluaineisto/Mimosa).

**Melodraama** = Teatterin laji, jossa hyveellisyys ja paheellisuus asetetaan voimakkaasti vastakkain. Alun perin kansanhuvi, joka elävöitettiin moraalisen, filosofisen ja kirjallisen aineksen avulla. Tämä suoraviivaistettu moraalinen etiikka sai vaikutteita muun muassa John Wesley'n Metodistiseurain uskonnollisesta herätysliikkeestä sekä Rousseau'n ja Kantin filosofiasta. Ranskan vallankumouksen aikoina vallankumoukselliset rinnastettiin hyveellisiin ja vallanpitäjät rappiollisesti paheellisiksi. Melodraamasta syntyivät kansan sankarien arkkityypit, kuten cowboy. Jotta nämä vahvasti tunnelatautuneet, abstraktit ja poliittiset arvot saatiin kerrottua pääosin lukutaidottomalle kansalle, kääntyi teatteri olemassa olevan kirjallisuuden puoleen. Esimerkiksi melodraaman kauhuromanttisemmassa suunnassa hyödynnettiin Mary Shelley'n Frankensteinia (1818). (Wickham 1992, 184-188.)

**Merenpohjabaletti** = Punaisen Myllyn ohjelmistoon kuuluva numero, josta voi nähdä burleskiesiintyjä Sally Randin innoituksen esityksessä käytetyistä suurista, kuplamaisista palloista (Latto 2011, 25).

**Minstrel-teatteri** = (*Blackface minstrelsy*) syntyi yksittäisistä banjoa soittavista mustista katuviihdyttäjistä 1800-luvulla. Valkoiset jäljittelivät tätä esiintymistä maalaamalla kasvonsa mustiksi esiintymällä teattereissa, puutarhajuhlissa ja sirkuksissa. Ensimmäinen Pohjois-Amerikan populaari massaviihde ja sen alkuperäinen anti maailman teattereille. (Carlson 2006, 133.)

**Miss Exotic World Beauty Pageant-kilpailu** = Jeannie Leen järjestämä kilpailu, joka järjestettiin ensimmäisen kerran vuonna 1991. Auttoi osaltaan burleskin uuden aallon syntyä. Leen kuoltua kilpailua jatkoivat hänen aviomiehensä sekä burleskiesiintyjä Dixie Evans. (Mehr 2019, 83-86.)

**Moderni burleski** = Modernin stripteasen synonyymi. Tehtiin 1920-1930-luvuilla. Aika, jolloin pastiet, tasselit ja g-stringit vakiintuivat. Sensuurisäädösten kiertämiseen käytettiin myös muuta luovuutta, kuten kyyhkysten kouluttamista vaatteiden riisumiseen, viuhkantsia tai varjokuvasiluettia. (Latto 2011, 19-20.)

**Moderni burleskiteatteri** = Jazz-ajan burleskiteatterit tarjosivat drag queeneille ja muille seksuaali-, sekä sukupuolivähemmistöille aikakauteen nähden turvallisen tilan, "safe space". (Mehr 2019, 42-44.) Toisaalta aika, jolloin siveyspoliisit tekivät ratsioita, erityisesti La Guradian johdolla kaataen burleskiteattereita alas. Sensuuria vahdittiin, jolloin moraalittomasta käytöksestä saattoi joutua pidätetyksi. Tämän johdosta sensuurisäädöksiä vältettiin mielikuvituksen avulla. Pastiet ja tasselit ratkaisuna sensuurisäädöksiin. (Latto 2011, 19-20.)

**Moderni striptease** = 1920-luvulla burleski oli sanan striptease synonyymi. Tästä syystä sana burleski mielletään edelleen strippaukseksi, vaikka sen alkuperä löytyy runsaasta komiikasta ja satiirista. (Baldwin 2010, 33.)

**Music booth** = 1600-luvun lopun Lontoon eräänlaiset musiikkikojut, jotka tarjosivat muun muassa laulullista ja instrumentaalista musiikkia, nuorallatanssia ja voimistelua. Myöhempien varieteetin, kabareen, vaudevillen ja kahvilakonserttien esikuva. (Carlson 2006, 131.)

**Music hall** = Lontoossa 1850-luvulla suosiossa oleva teatterin muoto, joka sisälsi kepeää ja humoristista ohjelmaa yläluokan arjen vastapainoksi. Siihen kuuluivat musiikki, sirkus sekä alatyylinen huumori. (Aarnipuu 2010, 12.) Music hall syntyi, kun sekä Ranskassa että Englannissa näytelmiin asetettiin sensuuri ja toimiluvallisten teatterien lukumäärää valvottiin. Englannissa asetettiinkin toimilupalaki vuonna 1737. Music hallit olivat Englannissa kapakoiden lisärakennuksia, joissa tätä valvontaa ja sensuuria pystyttiin kiertämään. Teatterit naamioitiin kahviloiksi tai ravintoloiksi. (Wickham 1992, 184;192.)

**Neoburleski** = Synonyymi sanalle uusi burleski (Haastatteluaineisto/Matti). Syntyi 1990-luvulla (Mehr 2019, 109). Alakulttuurin muoto, jossa esiinnyttään vihkiytyneelle

sisäpiiriyleisölle. Neoburleski sisältää satiiria ja kiusoittelua. (Nyqvist 2022, 73.) Riisuutuminen ei ole pornografista, vaan absurdin, huumorin ja satiirin myötä siitä tulee protesti (Mehr 2019, 194). Neoburleski kritisoi keho-, ja kauneusnormeja tekemällä asiat toisin (Mehr 2019, 86).

**Noo-teatteri** = Kehittyi Japanissa 1400-luvulla soturietiikasta (Wickham 1992, 26).

**Nykyaikainen striptease** = Sisältää täyttää alastomuutta, ja sen tehtävä on pornografinen eli tyydyttää katsojaa (Haastatteluaineisto/Matti).

**Nykyburleski** = 1990-luvulla syntynyt burleski. Sen voidaan katsoa sisältävän sekä neoburleskin (eli uuden burleskin) että klassisen burleskin tyyliuuntina. Toisaalta siitakin kiistellään, tarvitseeko nykyburleskissa erotella toisistaan klassista ja neoburleskia tyyliuuntina ja luokitella kaikki kuuluvan nykyburleskiin.

**Näyttämötaide** = Uskonnollisista rituaaleista kehittynyt teatterimuoto, jolla kyky sekä opettaa että viihdyttää (Wickham 1992, 68).

**Orientalismi** = Euroopan tiede-, ja taidemaailman kiinnostus itää kohtaan Napoleonin Egyptin retken jälkeen vuonna 1798. Tutkijat, antropologit, lähetyssaarnaajat, taiteilijat ja kirjailijat matkustivat Lähi-itään ja välittivät omia mielikuviaan eteenpäin eksoottisesta idästä. (Seppänen 1993, 15.)

**Paneelihame** = Vyö, jossa on kaksi pitkää, etu- ja takaosan peittävää kangaskaitaletta (Mehr 2019, 38).

**Pantomiimi** = Aikana ennen Thompsonia tarkoittaa esitystä, joka sisältää musiikkia. Pantomimista löytyy yhteyksiä commedia de' ll arteen, sillä siihen sisältyvät tietyt hahmot ja tilanteet, runsas määrä joskus väkivaltaistakin slapstickia, sekä käännekohdan (*transformation scene*). (Allen 1991, 102.)

**Pastie** = Värikkäät nännisuojat (Latto 2011, 19).

**Performance studies** = Englanninkielinen sana nimelle esitystutkimus.

**Performanssi** = 1.) kokonaisvaltainen tapahtuma, joka voidaan hyödyntää erilaisia taiteenlajeja (kuvataide, musiikki, tanssi, teatteri). Performanssin erottaa happeningistä siten, että se on teatterimaisempi eikä yleisö osallistu siihen. Performanssi on ainutkertainen tapahtuma, josta syystä se usein tallennetaan filmille, videolle tai valokuvataan. (Konttinen & Laajoki 2005, 327.)

2.) Performanssi on Turnerin mukaan monitahoinen sarja symbolisia tekoja (Turner 1987, 75).

**Performanssitaide** = Syntyi 1970-luvulla. Tyypillisesti muotoaan muuttava luonne. Syntynyt avantgarden perinteestä eli futurismista, dadasta, surrealismista, happeningeista sekä Norman Bluhmin ja Frank O'Haran runomaalauksista. (Carlson 2006, 124-125.)

**Performatiivinen** = ks. esittävä.

**Performatiivisuus** = ks. esityksellisyys.

**Pick-up** = Henkilö, joka valmistaa lavan ennen jokaista esiintyjää. Käytetään myös termiä *stage kitten*.

**Pin-up** = Taidekustantamoiden vanhojen miestenlehtien taide (Baldwin 2010, 44).

**Populaari teatteritaide** = Esimerkiksi sirkus, vaudeville, varietee (Carlson 2006, 144).

**Populaari estraditraditio** = Esimerkiksi vaudeville, burleski, sirkus, amerikkalainen minstrel (Carlson 2006, 237).

**Pornoteollisuus** = Aikuisviihdettä tuottava teollisuus, joka syntyi seksuaalisen vallankumouksen aikoihin. Modernin burleskin suosio hiipui tämän teollisuuden alan myötä. (Baldwin 2010, 38.)

**Pre-thompsoniaaninen amerikkalainen burleski** = Yläluokan kustannuksella vitsailu miesten tekemänä burleskina ennen Lydia Thompsonia. (Mehr 2019, 28).

**Primitivismi** = Länsimaisen taiteen termi, jossa vaikutteita haettiin tietoisesti primitiivisestä taiteesta. Vaikutti modernin taiteen syntyyn, jolloin kiinnostus vieraita kulttuureja kohtaan nousi. Länsimainen taide koettiin kuluneeksi, joten vaikutteita haettiin ”primitiivisestä” taiteesta. (Konttinen & Laajoki 2005, 348.)

**Punainen Mylly** = Syntyi tarpeesta perustaa Suomeen kansainvälisen tason revyyteatteri (Latto 2011, 24–26). Helsingiläinen revyyteatteri, joka toimi vuosina 1946–1967. Sai vaikutteensa ruotsalaisesta revyyestä. (Ritola 2014, 10). Myös eurooppalaisesta revyyperinteestä otettiin mallia (Ritola 2014, 2). Repertuaari painottui balettiin, mutta myös operettia ja burleskia esitettiin (Ritola 2014, 12). Esiintyjät saattoivat olla vähäpukeisia, mutta alostuutta tai riisumista ei esiintynyt. Pääfokuksena toimi aina tanssi (Latto 2011, 24–26.)

**Punk** = Vallankumouksellinen taidesuuntaus, joka täyttää avantgarden erityispiirteet. (Haastatteluaineisto/Matti.)

**Revy** = Pohjautuu kabareen tavoin Ranskan 1800-luvun alun chanson-, kupletti ja operetti-perinteelle. Toisin kuin kahviloihin ja ravintoloihin keskittyvä kabaree, revyytä esitettiin nimenomaan teattereissa. (Ritola 2014, 10–11.)

**Romanttinen baletti** = Syntyi 1830–1840-luvulla. Sisältää usein epätodellisia tai fantasia -elementtejä. Tästä johtuen esityksessä on usein kaksi lokaatiota: todellinen maailma ja ylikuonnollinen maailma täynnä henkiolentoja ja magiaa. Romanttisessa baletissa musiikin tehtävänä ei enää ollut pelkästään miellyttää yleisöä ja merkata tanssijoille tahtia, vaan sen tuli myös kuvailla esityksen tunnelmaa. Tänä aikana tuottaja Adolphe Adam kehitteli idean päähenkilöiden teemamusiikista (*leitmotifs*). Romanttisen kauden loppupuolella kehittyi en *pointe*-tekniikka. (Tatchell 1994, 8-9.)

**Rosita Royce** = Modernin ajan burleskiesiintyjä, joka hyödynsi muun muassa kyyhkysten kouluttamista vaatteiden riisumiseen (Latto 2011, 20).

**Safe space** = (Historiallisessa mielessä): jazz-ajan burleskiteatterit tarjosivat drag queeneille sekä muille seksuaali-, ja sukupuolivähemmistöille turvallisen tilan (Mehr 2019, 42–44).

**Sailor Boy** = Lydia Thompsonin suosituin numero. Merimiesaiheinen numero, jossa huomiota herättivät housut pukuvalintana. Karskiin merimies -stereotyypin yhdistyi Thompsonin viehkeä lavakarisma. (Nyqvist 2022, 63–64.)

**Sally Rand** = 1930-luvun elokuvatähden kaltainen tunnettu julkisuuden henkilö ja burleskiesiintyjä, joka kuului niin kutsuttuihin ”kirjakielisiin strippareihin”. Sally Randin kerrotaan käyttäneen *Chopinia* esityksensä musiikkivalinnoissa. Hyödynsi esityksissään esimerkiksi viuhkatanssia, isoa kuplapalloa ja varjokuvasilhouetteja (Latto 2011, 20–21).

**Satan’s Angel** = Burleskiesiintyjä, joka aloitti uransa ennen 1960-luvun burleskin hiipumista. Hän jatkoi esiintymistä läpi hiljaisten vuosikymmenten. Esiintyy myös neoburleski-aikana. Tästä esiintymiskaaresta johtuen häntä voidaan tituleerata burleskin legendaksi. (Haastatteluaineisto/Mimosa.)

**Side show** = täytenumero (Carlson 2006, 152).

**Shimmy** = Tanssiliike: olkapäiden ja käsivarsien ravistus (Latto 2011, 17).

**Sirkus** = syntyi 1700-luvun lopulla. Phillip Astley kehitti sirkuksen Lontoossa ja Pariisissa. Sirkushistorioitsija John Clarke ajoittaa modernin sirkuksen synnyn vuoteen 1780, jolloin Astley esitti itselleen tunnusomaisia hevosenumeroita Lontoossa. (Carlson 2006, 131.)

**Slapstick-huumori** = Slapstick (ital. *batacchio*) oli alun perin kaksiosainen puukeppi, jota käytettiin commedia de’ll artessa. Keppiä käytettäessä kuului luonnottoman kova äänitehoste. Siihen liittyi epärealistinen toiminta, suurenneltu äänitehoste ja liioiteltu reaktio, mutta ei todellista kipua. (Kilkku 2017, 55.)

**Sosiaalinen draama** = Turnerin käyttämä termi. Hän havaitsi, että draama on sosiaalisessa kanssakäymisessä (*social life*) toistuva elementti. Näin ollen ymmärrän sosiaalisen draaman olevan draama + sosiaalinen kanssakäyminen. Sosiaalinen draama on Turnerin

mukaan sarja epäharmonisia sosiaalisia prosesseja, jotka nousevat konfliktitilanteista (Turner 1987, 74). Sosiaalinen draama sai Turnerin oivaltamaan symbolien voimakkaan merkityksen ihmisten välisessä kommunikaatiossa, joissa käytetään kokonaista aistirepertuaaria. (Turner 1982, 8–9.) Turnerin mukaan sosiaalisesta draamasta löytyy useita eri tasoja: ihmiset ovat kehittäneet tehokkaita välineitä toistensa tarkkailuun. Yksi tällaisen tarkkailun muoto on teatteri. (Turner 1982, 11.)

**Stage mama** = Emännöijä takahuoneessa. Avustaa esimerkiksi asujen pukemisessa (Haastatteluaineisto/Maija).

**Strippari** = 1.) Modernin burleskin aikana käytetty termi burleskiesiintyjistä. Stripparit olivat burleskin päänumero, loput ohjelmat kuten koomikot ja varieteet olivat täytettä. (Baldwin 2010, 33). Mehr kuvailee burleskiesiintyjien 1920-luvulla jakautuneen joko riisuutujiksi (*stripper*), joiden esitysten pääpaino oli riisuutumisen lopputuloksessa tai kiusoittelijoiksi (*teaser*), joiden esitysten pääpaino oli flirtissä. (Mehr 2019, 40).

2.) Nykyaikainen strippari, joka tarkoittaa henkilöä, joka esiintyy riisuen kaiken (Haastatteluaineisto/Matti).

**Striptease** = 1920-luvulla toimi burleskin synonyymina, mistä johtuen burleskista liikkuu yhä mielikuvia strippauksesta, vaikka sen juuret ovat runsaassa komiikassa ja satiirissa (Baldwin 2010, 33).

**Stripteasetaitelija** = (Tässä yhteydessä) 1990-luvun esiintyjät kuten Dita von Teese, jotka aloittivat esiintymisensä strippiklubeilla. Nämä taiteilijat eivät tienneet tekevänsä burleskia, joten he saattoivat kutsua esityksiään nimillä ”luova strippaus” tai ”performanssitaide”. Vasta myöhemmin he osasivat yhdistää tekemisensä burleskiin. (Baldwin 2010, 51–52.)

**Strippiklubi** = Paikka, jossa todennäköisesti tehdään tankoakrobatiaa. Esiintyjät ovat jossain kohtaa esitystä alasti. Esityksen tehtävä on ensisijaisesti pornografinen, eli katsojaa tyydytetään niin kauan, kun seteleitä riittää. (Haastatteluaineisto/Matti.)

**Suomalainen estradiviihde** = Sodan sytyttyä kevyelle näyttämöviihdelle oli tarvetta. Suomalainen estradiviihde sai tästä alkunsa, ja se sisälsi musiikkia, tanssia ja huumoria. Jatkosodan jälkeen kysyntä vain kasvoi. Näin ollen viihde painottui arjesta irrottautumiseen ja optimismiin. (Latto 2011, 23.)

**Suomalainen taidetanssi** = Tanssi taidemuotona on tullut Suomeen vientituotteena. 1700–1800-luvun taitteessa esiintyjät kiertelivät Suomessa esiintyen muutamien päivien tai viikkojen ajan vaihtaen lokaatiota eri kaupunkien välillä. Esitykset sisälsivät tanssia, teatteria kuten myös vaikkapa lausuntataidetta, akrobatiaa tai vahakabinetin sisältöä. Näitä taidemuotoja ei eroteltu toisistaan. Alisa Frasa vaikutti suomalaisen taidetanssin syntyyn. (Nyqvist 2022, 65.)

**Tableau vivre**, (mon. *tableaux vivants*) = ”elävät kuvat”. 1800-luvun populaari viihteen muoto. Näytös, jossa poseerattiin matkien maalauksia tai klassisia kuvapatsaita. (Carlson 2006, 310.)

**Tanssiteatteri** = 1800-luvun lopulle saakka tarkoittaa balettia. Tanssiteatteri liitettiin usein oopperaesityksiin. Tanssiteatterin vaiheet ovat usein kytköksissä muihin taidemuotojen suuntauksiin. Vapaan tanssin edustajat ja *Ballet Russes* -ryhmä uudistivat tanssia, jolloin ryhmät tekivät tiivistä yhteistyötä johtavien kuvataiteilijoiden kanssa. Tämän ajan jälkeen tanssi on ollut uudistava teatterin laji, joka on muita teatterinlajeja useammin yhdistetty avantgardistisiin suuntauksiin. (Balme 2015, 219–220.)

**Tasseli** = Pastie, jossa on tupsu (Mehr 2019, 152). Alettiin käyttämään burleskissa 1930-luvulla (Mehr 2019, 38–39).

**Tease-O-Rama** = Ensimmäinen neoburleskitapahtuma. Järjestettiin New Orleansissa vuonna 2001. Esitysten tyyli vaihteli runsaasti klassisesta burleskista

performanssitaidemaiseen burleskiin. Tapahtuma yhdisti alan ihmiset, synnyttäen yhteisön. (Baldwin 2010, 139–140.)

**Teatteri** = Syntynyt Turnerin mukaan sosiaalisesta draamasta ihmisten toistensa tarkkailun yhdeksi välineeksi (Turner 1982, 11). Ks. esitys.

**Teatterillisuus** = (engl. *theatrical*). Paikka, joka eroaa yhteiskunnan tavallisesta järjestyksestä (Allen 1991, 36–39). Ks. Turnerin sosiaalinen draama.

**Teatterintutkimus** = Yksi esitystutkimuksen osa-alue, keskittyy nimenomaan taide-esityksiin. Teatterintutkimuksessa ennen 1950-lukua tutkittiin teatteriesityksiä näytelmäkirjallisuuden alaisuudessa. 1950-luvun jälkeen teatteriesitysten tutkiminen eriytyi omaksi tutkimusalueekseen näytelmäkirjallisuudesta. (Arlander 2015, 8). Toisin sanoen teatteritutkimus sisältää useampia eri tutkimusalueita.

**Thompson, Lydia** = Syntyi Englannissa (1838–1908). Hänestä tuli kansainvälinen tähti, joka levitti naisten tekemää burleskia ympäri Eurooppaa ja Pohjois-Amerikkaa. (Nyqvist 2022, 63–65.)

**Thompsoniaaninen burleski** = Yläluokan kustannuksella alkoivatkin vitsailla naiset entuudestaan totuttujen miesten sijasta. Naiset tekivät burleskia omilla ehdoillaan: he eivät riisuuntuneet, vaan herättivät kritiikkiä pukeutuessaan miesmäisiin asuihin ja olivat lavalla ilman, että piiloutuivat esittävän roolin taakse. Tämä mahdollisti suoran kontaktin ottamisen yleisöön. (Mehr 2019, 27–29.) Viihteen muoto, johon kuului mimiikka, tanssi, puheteatteri ja laulu. Huumorin kohteeksi tulivat niin aikalaisten tavat, ajankohtaiset ilmiöt kuin politiikkakin. Esitykset sisälsivät usein myös itseironiaa kommentoiden omaa absurdiuttaan tai hyödyntäen tilannekomiikkaa. (Nyqvist 2022, 71–72.)

**Tigger!** = Itäisessä Yhdysvalloissa toimiva esiintyjä, joka esiintyi Miss Exotic World-kilpailun perustamisen aikoihin. Esiintyjä, joka ei osannut heti kuvata taidettaan burleskiksi. (Mehr 2019, 83–86.) Lisäksi luonut boylesque-suuntauksen (Haastatteluaineisto/Matti).

**Travestinen** = Ristiin pukeutuminen näyttämöllä (Latto 2011, 16).

**Turner, Victor** = (1920–1983) (Abrahams 2008, 5). Antropologi, joka kannatti ihmiselämän kokemista suoralta kädeltä. Teki kenttätöitä useissa afrikkalaisissa kylissä. (Turner 1982, 8–9.)

**Varietee** = ”Karkeampi” versio vaudevillestä, johon kuului vaudevillen tavoin useita eri esitysmuotoja, kuten kahlekuninkaita, ajatustenlukijoita, tanssiesityksiä ja koomikoita (Latto 2011, 17–18).

**Vaudeville** = (saks. *varietés* tai *Singspielhallen*). Siihen on kuulunut mm. jongleerausta, painia, nuorallakävelyä, trapetsitaiteilua, ilveilyä, pantomiimia, kansanlauluja- ja tansseja, hupailuja, hillittyä stripteasea ja balettia. Amerikkalaisen vaudevillen isä Tony Pastor toimi ensin sirkusklovnina. 1840-luvulta saakka hän esitti yhden miehen koomisia lauluja ja hupailuja poliittisista, yhteiskunnallisista tai muuten ajankohtaisista aiheista. Amerikkalainen teatteri kehittyi tuolloin suuntaan, jossa korostui esiintyjä kirjallisuuden sijasta (toisin kuin eurooppalaisessa teatterissa aiemmin). Pastor teki yhden esiintyjän show:ta, joka kohosi merkittäväksi 1800-luvulla. (Carlson 2006, 134–135.) Vaudeville oli 1800-luvulla Amerikassa vallalla ollut koko perheen varieteeteatterin muoto (Ritola 2014, 11). Samalla vaudeville oli amerikkalaisen revyyyn muoto (Latto 2011, 17–18).

**Viuhkatanssi** = Osa klassista burleskikuvastoa. Sally Randin viuhkanumero tuli jo aikanaan tunnetuksi ja kopioiduksi. Viuhkan kuten muidenkin asusteiden tarkoitus on usein kiu-soitella yleisöä peitellen esiintyjän riisutun vartalon siihen asti, kunnes esiintyjä päättää sen paljastaa. (Mehr 2019, 158–160.)

**Vuosisadan vaihteen burleski** = Sisälsi koomikoita, sketsejä, varieteeta ja niukasti puettuja naistanssijoita (Latto 2011, 17–18). Soolonumerot tulivat ryhmänumeroiden rinnalle. Vai-kutteita otettiin paljon Little Egyptistä (Mehr 2019, 34).

**Älyllinen burleski** = Modernin burleskiesiintyjä Gypsy Rose Leen esittämä burleski. Pyrittiin myöhemmin leimaamaan historiankirjoituksessa epä-älylliseksi, siveettömäksi ja moraalittomaksi. (Mehr 2019, 52.)

## Lähteet

Haastattelut (N = 6) tehty aikavälillä 02/2018 – 04/2018. Sanastossa haastateltavista käytetään pseudonyymejä. Sanastossa käytetty haastatteluaineisto arkistoidaan Tietoarkistoon jatkokäyttöä varten.

### *Kirjallisuus*

- Aarnipuu, Tiia 2010. Suomalaiselle lukijalle. Teoksessa *Burleskin paluu*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Abrahams, Roger 2008. Foreword to the Aldine Paperback Edition. Teoksessa *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* (Turner, Victor). New Brunswick: Aldine Transaction.
- Allen, Robert 1991. Horrible Prettiness: Burlesque And American Culture. URL [http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlymtfXzE1NDZfX0FO0?sid=e07cd52c-0495-41e6-9b77-0ba84899029d@pdc-v-sessmgr05&vid=0&format=EB&lpid=lp\\_COVER-0&rid=0](http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlymtfXzE1NDZfX0FO0?sid=e07cd52c-0495-41e6-9b77-0ba84899029d@pdc-v-sessmgr05&vid=0&format=EB&lpid=lp_COVER-0&rid=0) Allen, Robert 1991. Horrible Prettiness: Burlesque And American Culture. [http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlymtfXzE1NDZfX0FO0?sid=e07cd52c-0495-41e6-9b77-0ba84899029d@pdc-v-sessmgr05&vid=0&format=EB&lpid=lp\\_COVER-0&rid=0](http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlymtfXzE1NDZfX0FO0?sid=e07cd52c-0495-41e6-9b77-0ba84899029d@pdc-v-sessmgr05&vid=0&format=EB&lpid=lp_COVER-0&rid=0) (tarkastettu 27.3.2019).
- Arlander, Anette 2015. Mikä esitystutkimus? Teoksessa *Esitystutkimus*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna.
- Baldwin, Michelle 2010. *Burleskin paluu*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy. (suom. Tytti Heikkilä.)
- Balme, Christopher 2015. Johdatus teatteriin. Hansaprint Oy: Helsinki. (suom. Pirkko Koski).
- Carlson, Marvin 2006. Esitys ja performanssi – kriittinen johdatus. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy. (suom. Riina Maukola).
- Hämeenaho, Pilvi; Ylipulli, Johanna; Suopajarvi, Tiina 2018. Johdanto: Kulttuurintutkimus osana yhteiskuntaa. URL <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/60434/hameenahoylipullisuusopajarvikulttuurintutkimus%20osana%20yhteiskuntaa.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (luettu 8.6.2023).
- Kilkku, Elina 2017. Teatterin tyyllilajit. Käytännön opas. Nordbooks: EU.
- Konttinen, Riitta & Laajoki, Liisa (2005). Taiteen sanakirja. Toinen painos. Kustannusosakeyhtiö Otava: Helsinki.



- Latto, Oona 2011. Hauskasti puvuttomina: burleskin esteettisen vastarinnan traditio ja ilmiö Suomessa. Taidekasvatuksen pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto. URL <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/26813/URN%3aNB%3afi%3ajyu-2011042010674.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (tarkastettu 28.3.2019).
- Mehr, Marissa 2019. Burleskikirja. Johdatus liioittelun taiteeseen. Latvia: Livonia Print.
- Nyqvist, Sanna 2022. Helsingissä hän tanssi ruusuilla – Lydia Thompson ja burleskin lumo. Teoksessa *Tanssi! Kirjoituksia tanssista ja kuvataiteesta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Ritola, Salli 2014. Toiseuden lumo: Eksoottisuus ja eroottisuus revyyteatteri Punaisen Myllyn esityksissä. Etnologian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto. URL <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/44369> (tarkastettu 28.3.2019).
- Schechner, Richard 2016. *Johdatus esitystutkimukseen*. Helsinki: Edita Prima oy (alkup. Schechner, Richard: *Performance Studies: An Introduction*).
- Seppänen, Sirke 1993. Itämainen tanssi. Toinen painos. Kustannusosakeyhtiö Tammi: Helsinki.
- Tatchell, Judy (1994). *The world of ballet*. Usborne Publishing LYlipulli,td: London.
- Turner, Victor 1987. *The Anthropology Of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- Wickham, Glynne (1992). *Tetterihistoria*. Toinen painos. Painatuskeskus: Helsinki. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 24. (suom. Kalevi Nyytäjä).
- Willson, Jacki 2008. *The Happy Stripper: Pleasures and Politics of the New Burlesque*. URL <https://books.google.st/books?id=BTiP4-1O0bUC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false> (tarkastettu 27.3.2019).