

# Paljastettu kehollinen arvo

*Nykyburleskin käänteinen estetiikka ja kehostrategiat*

ANNA-KAISA VUORINEN

Tampereen yliopisto

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

Musiikintutkimuksen pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2014

Tampereen yliopisto  
Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

VUORINEN, ANNA-KAISA  
Paljastettu kehollinen arvo  
*Nykyburleskin käännteinen estetiikka ja kehostrategiat*

Musiikintutkimuksen pro gradu -tutkielma, 58 sivua  
Toukokuu 2014

---

Pro gradu -tutkielmani käsittelee burleskia käsitteenä ja teatterimuotona sekä nykyburleskia populaaritanssina. Tarkastelen nykyburleskin striptease-esityksiä tanssi- ja teatteriesityksinä, ja tutkin niiden sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvää rajojen rikkomisen strategiaa. Aineistoni muodostavat suomalaisen burleskiyhteisön nimekkäiden taiteilijoiden haastattelut, videoidut burleskiesitykset, populaarikirjallisuuden tietoteokset sekä tv-dokumentit. Suomalaista nykyburleskia tarkastelen suhteessa sen esikuvaan amerikkalaiseen neoburleskiin, ja analysoin klassisen burleskin ja nykyburleskin vertailuarvoa.

Tutkimukseni edustaa tanssietnografiaa, jonka mukaan tanssi ymmärretään inhimillisen liikkeen muotona. Liikeanalyysin kautta selvitän, miten liikkeet merkityksellistetään nykyburleskiesityksissä, ja miten yhteisössä tanssitaan arvoja. Sisällön- ja käsiteanalyysin, sekä burleskin historiallisen kehityskaaren kautta yhdistän aiheeni laajempaan kulttuuriseen analyysiin, ja tuon esille *burleskoinnin* vaikutusmahdollisuudet yhteiskunnan arvojärjestelmien kommentointiin ja kyseenalaistamiseen.

Burleski muutti lähtemättömästi Yhdysvaltojen teatterikulttuuria 1800-luvulla, ja toi lavalle naisen kehon, joka kyseenalaisti ja rikkoi sukupuolen rajat, ja nauroi ”korkeille” arvoille. Lydia Thompsonin groteski ja käännteinen burleski herätti vastakulttuurisen diskurssin, joka saavutti laajaa suosiota. 1800-luvulla yleistynyt seksuaalisuusdiskurssi näkyi burleskin suosiossa; viktoriaanisen häveliäisyyden ilmapiiri houkutti nimeämään torjutun ja piilotetun seksuaalisuuden. Suosio kääntyi kuitenkin rajoja rikkovaa esitysmuotoa vastaan, sillä pian yleisöä alkoi kiinnostaa parodioivan huumorin sijasta riisuutuvan naisen speaktaakeli. 1920 – 30-luvuilla burleskiin omaksuttu stripteasetanssi

muokkasi esitysmuodon moderniksi burleskiksi, joka on standardoitunut osaksi klassisen burleskin määritelmää.

Nykypäivän burleskiesitykset nojaavat tähän modernin burleskin perinteeseen sekä 1940 – 60-luvun pin-up-glamouriin, jonka lisäksi ne hyödyntävät nykypäivän populaarikulttuurin muotoja ja arvoja. Nykyburleskissa näkyy naisen seksuaalisen kehon speaktaakkeliin liittyvä problematiikka, mutta klassista naiskuvaa usein rikotaan ja kritisoidaan. Sukupuolen ja seksuaalisuuden problematiikkaan ja diskurssiin ottavat osaa myös burleskin ”alalajit” *boylesque*, *queerlesque* ja *draglesque*. Nykyburleski leikkii paradisisesti sukupuolen käsitteellä sukupuolen imitaation kautta, ja liioittelevan, groteskin sekä dramatisoivan ilmaisun kautta. Sukupuoli saa performatiivisen muodon koreografioissa, jotka haastavat heteronormatiivisen sukupuolen kehollisuuden.

Tarkastelemani striptease-esitykset näyttäytyvät sukupuolisen ja seksuaalisen kehon ritualistisina performansseina, jotka pitävät yllä normatiivia, mutta myös rikkovat ja vääntävät sen käsitettä. Kiusoittelun korostamisen kautta ja kasvojen eleiden kommentoivalla koreografialla, nykyburleski luo tilan, jossa striptease-keho ja sen arvo ovat uudelleen neuvoteltavissa käänteisen estetiikan diskurssin kautta. Vastakulttuurisina kehostrategioina nykyburleskin monimuotoiset kehollisuudet kietovat yhteen monimerkityksellisyyden tasoja; nostalgista juhlintaa, nautintoa, kehopositiivisuutta, seksuaalipolitiikkaa ja jyrkkien rajojen kritisointia. Nykyburleski heijastaa täten populaarin vaikeasti määriteltävää, dynaamista luonnetta, ja paradigmaa, jossa kulttuurin tuottaminen ja kulluttaminen tapahtuu dominantin ja alisteisen rekisterin kilpailuasetelman kautta.

## Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	5
1.1 Tutkimuskysymys	6
1.2 Aineisto	7
2. POPULAARITANSSI, SUKUPUOLI JA KEHOLLINEN ARVO	10
2.1 Tanssi ja kehollinen arvo	10
2.2 Sukupuolen liike	14
3. POPULAARITANSSIN ETNOGRAFINEN TUTKIMUS	18
3.1 Tanssietnografia	18
3.2 Aineiston analyysi	19
4. BURLESKIN TAUSTAA	22
4.1 Burleski historiallisena ilmiönä	22
4.2 Modernin burleskin ”kuolema”	24
4.3 Nykyburleski	25
5. MONIPUOLINEN JA VAIKEASTI MÄÄRITELTÄVÄ NYKYBURLESKI	28
5.1 Nykyburleskin monet puolet	28
5.2 Performatiivinen sukupuoli	31
5.3 Klassisen uudentaminen	34
5.4 Ylösalainen ja rikottu sukupuoli	37
5.5 Striptease – tarina ja muodonmuutos	39
5.6 Vastakulttuurinen kehostrategia	43
5.7 Yhteiset konventiot	45
5.8 Kehot arvojen ristipaineessa	48
6. PÄÄTELMIÄ	52
LÄHTEET	56

# 1 JOHDANTO

Tutkielmani tarkastelee nykyburleskia ilmiönä ja vastakulttuurin muotona sekä populaaritanssina, joka osana kulttuurin tuottamista ja kuluttamista, myös tulkitsee, kritisoi ja arvottaa ympärillä olevaa maailmaa. Burleski on yksi 1800-luvulta peräisin olevista teatterimuodoista, jolle ominaista on valtakulttuurin rajojen ja normien rikkominen, arvojen vääristely ja ylösalaisin kääntäminen. Sen kumouksellisuus perustuu sen tietoiseen tapaan toimia vastoin ”korkeita” arvoja ironisen huumorin avulla. Käänteisen ja groteskin luonteensa, sekä eroottisen latauksensa, vuoksi se on historiallisesti nähty ”vaarallisena” ja paheksuttavana, ja yleisesti käsite burleski on yhdistetty, ja yhdistetään edelleen, stripteaseen.

Burleski on historiallinen ja kulttuurinen ilmiö, jonka kehityskulkua on tärkeä tarkastella vasten tietystä ajassa ja paikassa hallitsevia käsityksiä kehosta, seksuaalisuudesta ja sukupuolesta. Historiallinen tarkasteluni keskittyy Yhdysvaltojen teatterikulttuurin ja yhteiskunnan muuttumiseen 1800-luvun lopulla, jossa burleskilla oli merkittävä osa. Yhdysvalloissa syntynyt moderni striptease-burleski valloitti yleisönsä 1920-luvulla, mutta kävi selviytymiskamppailua 1900-luvun puolivälissä, ja melkein jo hävinneenä esitysmuotona rynnisti esiin neoburleskina 1990-luvulla. Rantauduttuaan pian Eurooppaan ja Suomeen amerikkalainen neoburleski alkoi saada uusia merkityksiä nykyburleski-ilmiönä. Nykyburleskissa kabaree ja vaudeville-esitysten perinteeseen yhdistyvät stripteasetanssi, musiikki ja groteski huumori.

Työssäni tutkin mitä tästä historiallisesta muodostaan nykyburleski kantaa mukanaan. Miten amerikkalaisen neoburleskin muotokieli istuu suomalaiseen burleskiväkeen, ja miltä näyttää Suomi-burleski? Miten määrittyy pin-up-glamouria, koomisia tanssinumeroita, sukupuolipoliittista performanssia ja kabaree-tyylisiä numeroita sisältävä moninainen nykyburleski? Suomeen nykyburleskikene synnytettiin 2000-luvulla, ja sen vahvat vaikutusalueet ovat tätä nykyä Helsinki, Turku ja Tampere. Burleski sanana nousi hetkeksi parrasvaloihin vuosina 2010 – 2011, kun se alkoi näkyä osana vintage- ja retromuoti-ilmiötä. Huomio keskittyi myös siihen, mikä tekee Suomi-burleskista erityisen: sen aktiiviset miesesiintyjät. Medianäkyvyydestä huolimatta suurelle yleisölle nykybur-

leski-ilmiön takana oleva ajatusmaailma jäi hämärän peittoon, ja minullekin burleskin vastakulttuurinen voima aukeni vasta live-tapahtumiin osallistumisen ja esiintyjien tapaamisen kautta.

Tutkimukseni edustaa tanssietnografiaa, sillä se pyrkii tarkastelemaan kulttuurisesti kooditettua liikekieltä, ja huomioi sen syntymisen ja merkityksellistämisen diskursiivisena toimintana. Nykyburleskin stripteasetanssin voi ymmärtää diskurssina sukupuolen, seksuaalisuuden ja kehon arvon ilmaisulle, ja rakennusaineena nautintoa, identiteettiä ja omistajuutta ilmentävälle yhteisölle. Lähestyn nykyburleskia sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakentuneena kehostrategiana ja diskurssina, joka välittää, tuottaa ja muokkaa merkityksiä.

## 1.1 Tutkimuskysymys

Tarkastelen burleskia käsitteenä sekä teatterin ja tanssin muotona historiallisessa ja nykyajan kontekstissa. Tutkin ennen kaikkea sitä, miten nykyburleski esitysmuotona on saanut ilmiänsä, ja millainen on burleskin liikekieli. Miten nykyburleskiyhteisö Suomessa kantaa burleskin värikästä viittaa, ja millaisia kehollisuuksia ja sukupuolia se ilmentää? Etnografisen kenttätyön kautta olen selvittänyt miten nykyburleskin tekijät hahmottavat toimintaansa, mitä merkityksiä burleskilla heille on, ja mitä burleski heidän mielestään on. Haastattelujen ja tapahtumien havainnoinnin kautta analysoin suomalaisten burleskiesiintyjien tapaa tulkita ja rakentaa burleskia. Vertaan heidän merkityksellistämistään myös amerikkalaisten burleskitaiteilijoiden käsittelemiin teemoihin. Vaikeasti määriteltävänä populaarikulttuurin muotona burleski edustaa haasteellista ja monimerkityksellistä tapaa uusintaa, kritisoida ja toteuttaa yhteiskunnan arvorakennelmia. Tutkimukseni tarkoitus on saada kiinni niistä arvolatauksista, jotka piilevät populaaritanssien ilmentämissä kehollisuuksissa.

Burleskin tarkastelun kautta pintaan nousee seksuaalisuus- ja sukupuolisuus-käsitykset 1800 – 2000-luvulla. Analysoin burleskin suhdetta kehoon, sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liikeanalyysin kautta, ja tarkastelen sitä, miten burleskin kautta tapahtuu käänteisyyden ja rajojen rikkomisen

diskurssi. Millaiset vastakulttuurin strategiat nykyburleskissa vallitsevat eli miten se ilmentää, rakentaa ja kritisoi ympäröivää yhteiskuntaa? Lähestyn aineistoa etnografialle tyypillisellä monitieteellisellä tavalla yhdistäen tanssintutkimuksen käytäntöjä kulttuurintutkimuksen, historiantutkimuksen, sukupuolentutkimuksen ja teatterintutkimuksen näkökulmiin. Lähestyn ja tutkin nykyburleskiesityksiä tanssi- ja teatteriesityksinä, ja tarkastelen niitä kehon ja sukupuolen kontekstissa. Käsittelen myös sukupuolen problematiikkaa ja performatiivista luonnetta osana kulttuurista toimintaa.

## 1.2 Aineisto

Aineistoni ytimen muodostavat suomalaisen nykyburleskiyhteisön jäsenten haastattelut sekä videoimani burleskiesitykset. Haastateltaviksi valikoituivat Suomi-burleskin pioneerit Petra Innanen (taiteilijanimeltään Bettie Blackheart), Petri Myllynen (Lafayette Lestrage) ja Jari Koljonen (Bent van der Bleu / Lola Vanilla) sekä Burlesque Finland –blogin pitäjä Robert Weight (T. T. Tassel). Haastattelin vuonna 2011 Petri Myllystä, joka on ahkeroinut Tampereen burleskipiirin eteen esiintymällä, järjestämällä tapahtumia ja osana vintage- ja retrovaatteita tekevässä yrityksessä. Hän on myös ollut suomalaisen burleskikentän etulinjassa luomassa nykyburleskille ominaista *boylesque*'ia eli miesten tekemää burleskia. Toinen *boylesque*'n kärkinimistä Suomessa on Jari Koljonen, jonka videoitua esitystä tarkastelin jo kandidatiokieliäni, ja jota haastattelin vuonna 2013. *Boylesque*'n lisäksi hän on tunnettu suomalainen *draglesque*'n taitaja, *dragin* ja burleskin yhdistäjä.

Petra Innanen on *Helsinki Burlesque Festivalin* perustaja ja päätuottaja, kuvataiteilija ja burleski-esiintyjä. Hän toimii myös Helsinkiin perustetun *Burlesque Institutin* rehtorina. Haastattelin häntä keväällä 2013 *Sinsational Spring Awakening* –tapahtuman yhteydessä Helsingissä, ja samalla videoin koko illan show'n. Robert Weight järjesti syntymäpäiviensä kunniaksi burleskitapahtuman Tampereen yo-talolle kesäkuussa 2013. Hänen ylläpitämänsä *Burlesque Finland* –blogi kokoaa yhteen tietoa burleskista ja burleskitapahtumista Suomessa. Weight on englantilaissyntyinen burleski-intoilija, joka tuottaa tietoa sivustolle harrastusmielessä. Sain tilaisuuden haastatella häntä tuona iltana sekä kuvata *Burlesque Birthday: T. T. Tassel's 50<sup>th</sup> Twirl* -tapahtuman.

Burleskin käsitteen määrittelyssä olen haastattelujen ja osallistuvan havainnoinnin lisäksi käyttänyt populaarikirjallisuuden tietolähteitä. *Burleskin paluu* (2010) on suomennos amerikkalaisen burleskitaitelijan Michelle Baldwinin teoksesta (alkuperäiseltä nimeltään *The New Bump-and-Grind*), joka antaa moniulotteisen kuvauksen burleskitanssin juurista ja kehityksestä sekä burleskista viihde- ja taidemuotona. Baldwin (Vivienne VaVoom) perusti yhden ensimmäisistä neoburleskiryhmistä Yhdysvalloissa, ja on toiminut sen taiteellisena ja musiikillisena johtajana, koreografina, puvustajana ja esiintyjänä. Hän opettaa myös stripteasetanssia ja pukusuunnittelua.

Jo Weldonin *The Burlesque Handbook* (2010) kokoaa yhteen opintomateriaaleja, jotka ovat syntyneet Weldonin johtamassa *The New York School of Burlesque*'issa. Weldon (Boobs) toimii itse myös burleskitanssijana, ja hänen kirjansa on kuvailtu olevan ensimmäisiä, jotka opettavat burleskin esitysmuotoja ja –tekniikoita. Weldonin kirja sisältää ohjeita esimerkiksi burleskille ominaisten pastiesien ja tasselien tekemiseen, kiinnittämiseen sekä pyörittämiseen (joihin on 9 tapaa), sekä klassisen viuhkatanssin eri liikkeisiin. Nämä kirjat toimivat arvokkaana taustatiedon lähteenä burleskin muotokieleen ja värikkääseen historiaan, jonka tarkastelu tekijöiden itsensä näkökulmasta on oleellista.

Aineistona käsittelen myös Sherril Doddsin ja Bruce C. Allenin teoksia, joissa tarkastellaan burleskia etnografisen kenttätutkimuksen keinoin. Molemmat teokset toimivat sekä aineistona että teoreettisena kirjallisuutena, sillä ne sisältävät teoretisoineja, joiden avulla tutkia burleskia sekä myös burleskin käsitteen määrittelyyn ja sisällönanalyysiin vaikuttavaa tutkimustietoa. *Dancing on the Canon: Embodiments of Value* (Dodds, 2011) selventää sitä, miten populaarikulttuuri on ymmärretty, miten sitä on tutkittu, ja miten siihen ladatut merkitykset siirtyvät populaaritanssin ymmärtämiseen ja tarkasteluun. Yhtenä tutkimuskohteena Doddsilla ovat naisten neoburleskiyhteisöt Lontoossa ja New Yorkissa, ja Dodds tarkastelee neoburleskia sekä havainnoijana että yhtenä esiintyjistä. *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture* (Allen, 1991) selventää burleskin historiaa 1800-luvulta 1900-luvulle sekä tutkii kaupallisen populaarikulttuurin roolia amerikkalaisessa urbaanissa yhteisössä. Burleski edustaa tässä yhtä merkittävää yhteiskuntaa muokannutta populaarikulttuurin muotoa. Allenin teos tarjoaa materiaalia burleskikäsitteen ymmärtämiseen sekä ”klassisen” burleskin ja nykyburleskin vertailuun.



Aineistona käytän myös kahta TV-dokumenttia. Tanskalaisessa dokumentissa *Voiko striptease olla taidetta?* vuodelta 2011, haastateltiin muun muassa ranskalaisia burleskiesiintyjiä sekä muita burleskista kiinnostuneita tai sen kanssa läheisesti toimivia henkilöitä. Toisessa dokumentissa *Suomi D: Burleskin hekumaa* (2011) haastatellut Suomen burleskikenenessä vaikuttavat henkilöt valottavat myös burleskin käsitettä, sekä sitä miten amerikkalainen neoburleski on Suomessa otettu vastaan.

Suomalaisen kabaree- ja revyyperinteen historiaa en ole lähtenyt selvittämään, sillä näen, että Suomi-burleski on tästä jatkumosta jokseenkin irrallinen osa, vaikkakin ammentaa myös näistä esityserinteistä. Suomen burleskikene luotiin lähes tyhjästä vuosina 2007 – 2008. Nykyburleski Suomessa on osa populaarikulttuuria, jonka lähtökohdat ja esikuvat tulevat enimmäkseen Amerikasta. Sieltä saadut vaikutteet sekoittuvat eurooppalaiseen burleskiperinteeseen ja suomalaisiin kulttuuripiirteisiin.

## 2 POPULAARITANSSI, SUKUPUOLI JA KEHOLLINEN ARVO

### 2.1 Tanssi ja kehollinen arvo

Tanssi on inhimillistä toimintaa ja kommunikaatiota, joka on osa arkielämän ruumiillisuutta. Se on kehollistettua, sosiaalista toimintaa, jonka viestit ymmärretään, jonka esteettisyys ja arvo opitaan, ja jota ”luetaan”, kulttuurin kautta ja kulttuurin sääntöjen avulla. Tutkimukseni teoreettista pohjaa edustaa Doddsin hahmottelema *kehollistetun arvon* käsite. Se viittaa niihin merkityksen, painotuksen ja arvon ilmaisuihin, jotka tulevat näkyviksi eri tavoissa liikkua; niissä liikejärjestelmissä, joita populaaritanssin eri yhteisöissä suositaan ja sovelletaan. Kehys kehollistetun arvon käsitteen tarkasteluun muodostuu kulttuurintutkimuksen *populaarin* paradigman yhdistämisestä tanssintutkimuksen tiedean käsitteisiin kehollisuudesta. (Dodds, 2011: 5.)

Pierre Bourdieun teorian mukaan yksilön kulttuurinen, fyysinen ja symbolinen pääoma sekä mieltymykset tuottavat generatiivisen disposition, *habituksen*, joka on kehollistettu arvottamisen järjestelmä (Bourdieu, 1977; viitattu teoksessa Wainwright & Turner, 2004: 100 – 101). Habitus määrittää sitä, miten kehoa kohdellaan ja kehollisuutta artikuloidaan. Arvon käsite on kehossa aina läsnä: arvottaminen ja merkityksellistäminen tapahtuu automaattisesti inhimillisen toimijuuden kautta. Doddsin (2011) mukaan elämme arvolutautuneessa maailmassa, jonka sisällön arvoa määrittävät ekonomisen, poliittisen, esteettisen ja sosiaalisen pääoman järjestelmät. Yhteiskunta tuottaa merkityksiä näiden välityksellä, ja myös neuvottelee arvolutauksien välillä. (Ibid.: 200.) Dodds huomauttaa, että populaarin tutkimisessa huomio arvon käsitteeseen ja tanssivaan kehoon on aikaansa jäljessä (Ibid.: 4.)

Populaaritanssin tutkimus etnografisin ja kulttuuritutkimuksen metodein on vaikuttanut käsityksiemme ja arvolutauksiemme uudistumiseen, ja kykyimme ymmärtää ja vaikuttaa ympärillä olevassa maailmassa. Perinteisesti populaaritanssille on annettu vähäisempi merkitys sosiaalisena ja älyllisenä toimintana, mutta tanssintutkimuksessa ollaan kuitenkin tällä hetkellä hyvin kiinnostuneita populaaritanssin olomuodoista. Populaaritanssin tutkimus on mahdollistanut merkittävän muutoksen siinä, miten tanssi käsitetään ja miten sitä teoretisoidaan (Dodds, 2011: 200). Tämä on

johtanut väistämättä myös arvojärjestelmien kyseenalaistamiseen ja uudelleenrakentamiseen kulttuurintutkimuksessa.

Etnografisesta tutkimuksesta on ollut, ja tulee olemaan, hyötyä tässä muutoksessa. Doddsin teoksen nimi *Dancing on the Canon* viittaa siihen, kuinka tanssintutkimuksen parissa teatteritaidetanssi on sekä muodostanut tutkimuksellisen ytimen että vaikuttanut siihen, miten tanssia ja tanssivaa kehoa arvotetaan. Dodds käyttää John Feketen (1987) muotoilemaa käsitystä arvosta: se ei ole deterministinen sosiaalinen voima eikä mielivaltaisesti rakennettu (Dodds, 2011: 24). Arvo ei siis ole pysyvä tai sen ymmärrys yhtenäinen, mutta se ei käsitteenä voi olla irrallaan yhteiskunnasta. Arvo ei myöskään määräydy asioita itsestään; esimerkiksi kulttuurin tuotteilla ei ole sisäistä arvoa; vaan arvo ladataan niihin niiden esteettisten, sosiaalisten, taloudellisten ja poliittisten suhtanteiden myötä, jotka kulloinkin ovat vallitsevia.

Dodds käyttää ilmaisua *dancing values* selittäessään niitä arvolatauksia ja arvojärjestelmiä, jotka hallitsevat tanssin ja sen tutkimisen kentällä. Hän tuo esiin ne tavat, joilla populaaritanssiin osallistujat antavat merkityksiä toiminnalleen ja arvottavat sitä, ja kuinka eri yhteisöissä tuotetaan esteettisiä arvoja, joita ilmaistaan kehon kautta tiettyä liikekieltä käyttämällä – kuinka yhteisön jäsenet tanssivat arvojaan. (Dodds, 2011: 101.) Tutkimuksissaan Dodds (2011, 2013) esittelee Lontoon ja New Yorkin neoburleskiyhteisöjen naisten kehollisia tapoja tuottaa ja ilmaista arvoa striptease-tanssin kautta.

Kysymykset siitä, kenellä on valta arvottaa kulttuurin osatekijöitä, ja mitä tuollaisesta vallankäytöstä seuraa, ovat John Storeyn mukaan nykytieteessä tärkeimpiä erityisesti lähestyttäessä populaarikulttuuria. (Storey, 2012: 207.) Populaarikulttuuri määrittyy aina kontrastina muihin kulttuurisiin kategorioihin: korkeakulttuuri, kansankulttuuri, massakulttuuri, dominoiva kulttuuri ja työväenkulttuuri. Määritellessä populaarikulttuuria tulee tämä ottaa huomioon, sillä nämä *toiset* kategoriat vaikuttavat voimakkaasti niihin konnotaatioihin, jotka populaarikulttuuria terminä varjostavat. Konteksti, jossa termiä käytetään, siis myös analyttinen viitekehys, hahmottelee sitä, mihin termi populaarikulttuuri viittaa. (Ibid.: 1.)

Allenin (1991) mukaan burleski on ”matalaa” kulttuuria suhteessa siihen ”korkeaan” kulttuuriin, jota pitää yllä tietty sosiaalinen valta-asema, ja joka myös valta-asemansa kautta tuottaa kyseisen hierarkkisen tavan hahmottaa ja arvottaa kulttuuria. Tuotettu kulttuuri muodostuu valintojen ja yhdistelmien kautta sekä niiden kilpailuasetelmien kautta. (Ibid.: 31 – 32.) Tuottamiseen liittyy valtarakenteita, jotka määräytyvät dominantin ja alistaisen rekisterin kautta, ja tuottaminen tapahtuu näihin liittyvien diskurssien kautta. Kuten Doddsin (2011) tutkimuksessa, tärkeää on nähdä kuinka tanssiva keho dialektisesti muotoutuu sosiaalisten, poliittisten ja taloudellisten arvojen viitekehyksissä, ja kuinka se reagoi niihin. Poliittinen talous ja kulutus ovat avainsanoja populaarin käsitteen ymmärtämiseen. Populaaritanssin tutkimus vaatii siis leveämpää analyysikehystä, joka ottaa huomioon myös populaaritanssin tuottamisen ja kuluttamisen kontekstin. (Ibid.: 201 – 202.)

Populaaritanssilla on omat karakterit, jotka sijoittuvat erilleen muista tanssimuodoista, ja siksi vaatii omanlaisensa tutkimusotteen, joka huomioi sen omat lähtökohdat. Populaaritanssi kehittyi teollistumisen ja kaupungistumisen prosessien aikana, jolloin syntyi uusi vapaa-ajan käsite, joka mahdollisti ihmisten laajemman tanssin omaksumisen (Dodds, 2011: 201). Populaaritanssia tulee tarkastella sen historiallisen kehityskulun läpi, joka mahdollisti sen muotoutumisen. Myös kontekstivaihtelut tulee ottaa huomioon, sillä populaaritanssi on luonteeltaan dynaaminen ja vaihteleva rakenteinen vaeltaessaan erilaisten kulttuuristen kenttien läpi (Ibid.: 201). Populaaritanssi muuttaa muotoaan jatkuvasti: se lainaa ja palauttaa, imitoi, muuttaa, siirtää, kääntää, kumoaa, improvi-soi, ja luonnostelee näin uusia ajankohtaisia muotoja (Daniel, 2009: 159). Nykyburleski populaaritanssina ei ole tästä poikkeus.

The idea that popular dance cannot be easily contained forms part of its attraction. It is locally produced yet globally transmitted, ordinary yet spectacular, marginalized yet celebrated. Consequently, popular dance prompts scholars to develop research questions and methods that attend to its dynamic and mutable character. (Dodds, 2011: 69.)

On huomionarvoista, että populaarin tutkimuksen lisääntyminen, ja sen kiinnostavuuden lisääntyminen, ovat vaikuttaneet itse populaarin käsitteen arvoon; sen arvoon sekä kulttuurisena että älyllisenä toimintana. Postmodernistinen ajattelu on aiheuttanut epävarmuustekijöitä kulttuurisen arvon määrittelylle, joka on aiemmin levännyt vakaammalla alustalla. 1960-luvulla alkanut kulttuurisen hierarkian romahtaminen yhteiskunnassa on nähty monin eri tavoin. Sitä on kritisoitu merki-

tyksen katoamisena kulttuurissa (Lyotard 1979), pastissi-kulttuurina eli menneen kulttuurin imitointina (Jameson 1988) sekä taloudellisen ja kulttuurisen arvon yhteen kietoutumana (Baudrillard 1981, 1983). Sitä on tarkasteltu myös uudenlaisen herkkyyden aikana (Sontag 1966), kriittisenä nostalgiana ja estetiikan kierrätyksenä (Brooker & Brooker 1997a, 1997b).

Angela McRobbielle (1994) postmodernismi näyttäytyy sosiologisena leikkinä eri kulttuurin muotojen ja instituutioiden välillä. Hänelle se ei tarkoita merkityksen, kritiikin tai poliittisuuden katoamista, vaan mahdollisuutta tarkastella uudelleen ajattelu- ja arvopohjaamme sekä tarvetta ottaa vakavammin triviaalina nähdyt kulttuurin muodot (Ibid.: 3). Intertekstuaalinen leikki, johon McRobbie viittaa (1994), ja halu olla ottamatta itseään niin vakavasti, ei viittaa merkityksettömyyteen, vaan mahdollistaa uuden ja vanhan yhteen kietomisen aiheuttaman merkityksen monitasoisuuden. Näin ollen nykyburleski tarjoaa erittäin hyvän lähtökohdan postmodernin olosuhteen ymmärtämiseen. Nykyburleski hyödyntää moninaisella tavalla burleskin historiallisia muotoja: se yhtä aikaa juhlii ja kritisoi niitä, ja luo näin monia merkityksellisyyden tasoja.

Kulttuurin arvottaminen tapahtuu monella tasolla, ja on usein ristiriitaista. Estetiikan hyvä/huono-asetelma muuttuu jatkuvasti kontekstin mukaan. Merkityksen, ja sitä kautta arvon, tuottamiseen osallistuu tuottajan lisäksi populaarikulttuurin kuluttaja, nauttiva yleisö, joiden esteettiset, taloudelliset ja sosiaaliset arvot resonoivat monella kulttuurisella tasolla. Storeyn (2012) mukaan on olemassa mielenkiintoisempiakin kysymyksiä, kuin kulttuurinen arvo; siis se mikä on hyvää tai huonoa. ”Mikä on esteettisesti ’hyvä’ voi olla poliittisesti ’huono’; mikä on esteettisesti ’huono’, voi olla poliittisesti ’hyvä’”. (Ibid.: 220.) Tätä kommenttia voi peilata nykyburleskin sukupuolisen ja seksuaalisen kehon ja sen speaktaakkelimaisuuden kompleksiseen suhteeseen.

## 2.2 Sukupuolen liike

Feminististen teorioiden käsitykset kulttuurisidonnaisista kehoista ovat vaikuttaneet kehollisuuden ja sen kokemuksen tarkasteluun osana tanssintutkimusta. Sukupuoli ja seksuaalisuus ovat käsitteitä, joita emme pääse pakoan tutkiessamme tanssivaa kehoa, ja jotka ovat avainasemassa kehon ja kehollisuuden käsitteiden ymmärtämiseen. Kuten yleensä tanssia tutkittaessa, burleskin yhteydessä kysymykset ja asenteet moraalia, seksuaalisuutta ja sukupuolta kohtaan nousevat pintaan. Koska sukupuoli on erottamaton osa ihmisliikettä, ja tanssi on intiimiä ihmiskehon taidetta, on selvää, että sukupuolen käsitteet ja olomuodot näkyvät tanssin koreografiassa ja esityksessä (Fraleigh & Hanstein, 1999: xi). Burleskiesitysten kautta voi tarkastella sukupuolellista kehoa ja sen liikettä; sukupuolen koreografiointia ja sitä kautta sen performatiivisuutta. Nykyburleski tarjoaa mahdollisuuden maskuliinisuuden ja feminiinisuuden performanssien, ja niitä rikkovien queer-performanssien tarkasteluun.

Jane C. Desmond (2001) ehdottaa, että ymmärtääksemme tanssihistoriaa ja tanssikäytänteitä, meidän pitää analysoida niitä suhteessa seksuaalisuuksien historiaan. Seksuaalisuuteen liittyvät käsitykset, erityisesti normatiivia rikkova seksuaalisuus, ovat merkityksellinen voima tanssien muotoutumisessa, ja tanssi toimii areenana kehon seksuaalisen semiotiikan ilmenemiseen. (Ibid.: 3.) Burleskin stripteasetanssi näyttäytyy areenana, joka toisaalta normittaa sukupuolellista ja seksuaalista käyttäytymistä, mutta myös rikkoo normeja. Se on areena seksuaalisuusdiskurssille, joka leimaa länsimaista yhteiskuntaa: seksuaalisuuden diskurssi on valtaa pitävä strategia, joka tuottaa sosiaalisen, poliittisen ja materiaalisen rakenteen, jonka muodostama se itse on (Desmond, 1999: 314).

Teoksessaan *Seksuaalisuuden historia* (1998) Michel Foucault kirjoittaa ”diskurssiin panosta”, joka on ominaista 1800-luvulle. Hänen mukaansa seksuaalisuuden käsittelemiseen on yllytetty eli se on haluttu tehdä näkyväksi kulttuuriseksi ilmiöksi. Itse termi seksuaalisuus ilmaantui käyttöön 1800-luvun alussa, ja tällöin syntyi myös yhteiskunnan seksuaalinen tiedontahto seksuaalitieteen muodossa (Ibid.: 18, 117 – 118). 1800-lukua leimaa viktoriaaninen kuri, joka ymmärretään seksuaalisuuden sulkemisena pois näkyvistä, ruumiillisuuden välttelemisenä ja lisääntymisen liittämisenä

tiukasta avioliittoon (Ibid.: 11). Naisen jalat ja kädet ovat esimerkiksi 1800-luvulla olleet seksuaalisuuden merkkejä, jotka oli peitettävä.

Foucault'n teorian mukaan tämä ymmärrys edustaa repression harhaa: viktoriaanisella ajalla seksuaalisuus ei piiloutunut, vaan nousi pikemminkin esille diskurssina. Sukupuolen peittämisellä ja torjumisella seksuaalisuudesta tehtiin näkyvä, alati läsnä oleva teema, jolla oli oltava normatiivinen ilmenemismuoto. Torjutusta ja piilotetusta puhuminen sai rikkomisen viehätysten. (Foucault, 1998: 13.) Foucault'n teorian pohjalta voisi todeta burleskin suosion perustuvan tähän rikkomisen viehätykseen. Burleskin käänteinen, ja sitä kautta ei-normatiivinen seksuaalisuus, on ollut sen valtikortti historiallisessa muodossa sekä nykyburleskissa. Käänteisyyden ymmärtäminen tapahtuu parhaiten seksuaalisuuden ja sukupuolellisuuden historiallisen ilmenemisen kautta.

Seksuaalisen vapautumisen tahtotilan Foucault näkee liittyväksi repression harhaan, jonka synty ajoittuu yksin kapitalismin synnyn kanssa (Foucault, 1998: 13). 1960 – 70-lukujen seksuaaliselle vapautumiselle seksuaalisuuteen liittyvän kieltämisen ja torjumisen, tabun, leima oli pohja koko vapautumisprojektille (Helén, 1998: 499). Mielenkiintoisella tavalla burleski esitysmuotona yhdistyy historialliseen keskusteluun ja valtataisteluun seksuaalisuuden olemassaolosta ja olomuodosta. 1900-lukua hallinnut ajattelu seksuaalisuudesta kulttuurin, moraalin ja yhteiskunnan järjestyksen valjastamana, muovaamana ja rajoittamana (Ibid.: 498), ja ”juhlallinen sävy, jolla sukupuolesta nykyään puhutaan” (Foucault, 1998: 13) jatkuu jälkikapitalistisessa maailmantilassa muun muassa nykyburleskin kautta.

Sukupuolen ja seksuaalisuuden normatiivinen ilmenemismuoto perustuu sukupuolieron ideologiaan, jossa pysyvä, biologisesta miehen ja naisen kehosta kumpuava maskuliinisuus ja feminiinisyys muodostavat normatiiviset sukupuolet ja niiden käyttäytymismallit sekä heteroseksuaalisen halun. Historiallisesti ilmentyvä normatiivi pyrkii luonnollistamaan sukupuolen käsitteet ja niiden ilmentymisen käytännössä niin, että ne vaikuttavat normaaleilta ja väistämättömiltä (Desmond, 1999: 309). Judith Butler (2006: 10) kutsuu tätä luonnollistamisen prosessia heteroseksuaalisuuden matriisiksi.

Butler (2006) hahmottelee sukupuolen performatiivista luonnetta näin: sukupuoli on toistoa ja rituaali, ei yksittäinen teko. Sukupuoli ”perustuu siihen, että se luonnollistetaan ruumiin kontekstissa”, ja se muodostuu jatkuvasti ylläpidetyillä tekojen sarjoilla, jotka esitetään sukupuolisella kehon tyylittelyllä. (Ibid.: 25.) Täten ”esitys”, jota on *mies* ja *nainen*, ”horjuttaa juuri niitä luonnollisen ja keinotekoisien sekä sisäisen ja ulkoisen välisiä erotteluja”, joilla sukupuolen kommunikointi lähes aina toimii. Butler herättää kysymään sitä, ”onko naisena/miehenä oleminen ’luonnollinen tosiasia’ vai kulttuurinen suoritus, vai muodostuuko ’luonnollisuus’ diskursiivisesti rajoitetuista performatiivisista teoista”, jotka tuottavat naisen/miehen kehon? (Ibid.: 40 – 41.)

Storeyn (2012: 33) mukaan Butlerin teoria on jatkoa J. L. Austinin (1962) teorialle performatiivisesta kielestä: kieli, joka ei kuvaa jotakin olemassa olevaa, vaan luo sen, tekee sen olevaksi. Butlerin mukaan sukupuoli toimii hyvin samaan tapaan: ”there is no identity behind the expressions of gender, identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” (Butler, 1990; viitattu teoksessa Storey, 2012: 33). Joidenkin feminististen teorioiden mukaan naisen keho (teatteri)esityksessä voi tarjota paitsi vaihtoehtoisen tavan tietää myös todellisen kumouksen kielen hallitsevalle symboliselle järjestykselle (Carlson, 2004: 262). Fyysinen läsnäolo voi tuottaa vastavoiman ja uhmata jopa vahvasti perinteisissä ja rooleihin koodatuissa muodoissa: ”burleskin kuningattaren osuva ja nokkela purkaus muuttaa sen merkitystä, mitä hän on tekemässä, ja paljastaa sen ’näytökseksi’, joka se todella on” (Sally Potter 1985; viitattu teoksessa Carlson, 2004: 263).

Toisille feministisille kriitikoille esityspaikka voi jo itsessään olla sukupuolitettu, ja siten sen kautta esiin tuotu naiskeho on vaarassa lujittaa, sitä mitä olettaa purkavan (Carlson, 2004: 263). Burleskin stripteasetanssissa sukupuolen problematiikka nousee esiin, koska se tarjoaa yhtä aikaa mallin sekä voimakkaalle ja vaikutusvaltaiselle naiseudelle että mallin naisten seksuaaliseen esineellistämiseen, kuten Allen (1991: 27) teoretisoi. Normatiivisen ja sitä rikkovan sukupuolidiskurssin yhtäaikainen olemassaolo on Doddsin (2013: 86) mukaan paradoksi, jonka nykyburleskiyhteisö hyväksyy ja jota se käsittelee.



Butlerin sukupuolisen performanssin teoria sopii analyysikehykseksi burleskin tapauksessa: sukupuolen performatiivisuus tulee näkyväksi, kun tarkastellaan stripteasetanssia, ja kiinnitetään huomiota siihen, miten sukupuoli tuodaan kehon liikekielen kautta esille. Vaikka Butlerin tarkoittama performatiivisuus ei ole vapaaehtoista, tietoista performanssia, tietoinen identiteetin ilmaisun mahdollisuus voi tuoda näkyväksi nimenomaan tiedostamattoman ilmaisun. Queer määritellään identiteettinä ja toimintana, joka ei edusta konventionaalista ja normatiivista, heteroseksuaalista käytöstä, vaan on sitä haastava tai sille vastakohtainen (Burt, 2001: 216). Queer-sanaan sisältyy burleskista tuttu käänteisyyden ilmiö: sen merkitys on käännetty pääläelleen niin, että aiemmin loukkaava sanonta on omaksuttu positiiviseksi sanaksi, joka kuvastaa vahvasti tiedostettua käyttäytymismallia. Butler on queer-teorian pioneereja. Hän näkee miehen ja naisen biologisen sukupuolen (*sex*), kategoriana, joka tuottaa binaarisen sukupuoli- ja ylläpitää sosiaalista sukupuolta (*gender*), joka jakaantuu maskuliiniseen ja feminiiniseen ilmaisuun. Oleellista Butlerin sukupuoli-kritiikissä on vain kahden sukupuolen mahdollisuuden oletus, joka pitää yllä tiukkaa kaksijakoista sukupuoli-järjestelmää (Butler, 2006: 10, 143).

Nykyburleskissa näkyvät sukupuolen representaatiot ovat nähtävissä myös sukupuolen imitaatioina, ja stripteasetanssi osana parodioivaa leikkiä sukupuoliellisuudella. On vaikea sanoa, näkisikö Butler nykyburleskin feminismille oleellisena leikkinä, jonka hän *Hankalassa sukupuolella* (2006: 40) mainitsee, mutta tällaisen vakavan leikin piirteet ovat havaittavissa. Paradoksaalisesti siinä ideassa, että ei ajateltaisi niin vakavasti, on paljon vakavia ajatuksia taustalla. Nykyburleski nostaa esiin postfeminismin monimutkaisen ilmiön: feminismin olemassaolo tunnustetaan, jonka jälkeen se hylätään tarpeettomana ajattelumallina moderneille yksilöllisesti vapautuneille naisille (ja miehille) (Storey, 2012: 162). McRobbien (2009: 161) mukaan tämä kaksitahoisuus löytyy monista populaarikulttuurin muodoista. Postfeminismin voi nähdä tietynlaisena feminisminä, teoreettisena positiona feminismin sisällä ja populaarikulttuurin suuntauksena (Storey, 2012: 160). Storeylle se ei ole paluuta takaisin feminismiä edeltävään ajatusmaailmaan, vaan enemmänkin reaktio tai vastaus feminismiin (Ibid.: 162). Nykyburleski populaarikulttuurin muotona reagoi muiden yhteiskunnallisten arvokäntöjen lisäksi feminismin instituutioon.

## 3 POPULAARITANSSIN ETNOGRAFINEN TUTKIMUS

### 3.1 Tanssietnografia

Tanssietnografian käsite pitää sisällään tutkimiseen liittyvän kenttätyön käsitteen, joka tutkimusmetodinä on oleellinen osa tanssin ja ihmisen liikejärjestelmien tutkimusta (Buckland, 1999: 1 – 2), ja luo perusteellista pohjaa tanssin, ja tätä kautta inhimillisen liikkeen, kokonaisvaltaiselle ymmärtämiselle. Tanssit ovat yksi monimutkaisimmassa ihmisen toiminnan muodoista (Williams, 2004: 3). Kokonaiskuva burleskitanssista ja tanssivasta kehosta käsittää tanssin rakenteellisen ymmärtämisen ja sen sosiaalisen kontekstin ymmärtämisen: lähestyn siis burleskitanssia inhimillisen liikkeen muotona ja sosiolingvistisenä ilmiönä.

Pyrin ymmärtämään nykyburleskin vastakulttuurisuuden ja liikejärjestelmien käsitteellistämisen yhteisön oman kokemuksen kautta. Tanssi voi olla voimakas identiteetin ilmentäjä ja maailmankuvan rakentaja ja kehollisella kokemuksella on vaikutus ihmisen todellisuuteen sekä tuon todellisuuden pysyvyyteen. Bucklandin (1999: 8) mukaan ”etnografian etu tanssintutkimukselle on kehoa koskevien yleistävien näkemysten kyseenalaistaminen teorian ja empiirisen tutkimuksen välisellä jatkuvalla dialogilla”. Tutkimukseni osallistuu tähän jatkuvaan dialogiin lähestymällä nykyburleski-ilmiötä osallistuja-havainnoitsija-lähtöisen kenttätyön kautta. Tutkimuskenttäni muodostavat suomalaisten burleskiesiintyjien haastattelut ja burleskitapahtumat, joiden esityksistä olen saanut luvan kuvata videotaltioinnit. Näitä täydentävät vielä kirjalliset ja internetin tietolähteet sekä kaksi dokumenttia burleskiyhteisöstä ja burleskiesiintyjistä.

Helen Thomasin mukaan (2003) etnografisessa tutkimuksessa on tärkeää huomioida itse tutkimusmetodi kehollisena toimintana. Kuten kaikki kokemus, tutkimustyö tapahtuu kehon kautta: tunteminen, näkeminen, haistaminen, koskettaminen, ajatteleminen ja puhuminen, ja etnografisen kenttä on kehon kautta koettu sosiaalinen ja fyysinen tila, jossa tieto muodostuu vuorovaikutussuhteessa ja välittyy kehon kautta. (Ibid.: 13, 77.) Kenttä itsessään on dynaaminen käsite, ja tutkija muodostaa tutkimansa kentän valitsemalla tutkimusaiheen, rajaamalla tietolähteitä, tehden tulkintoja löydöistään ja käyden akateemista keskustelua aiheesta. Tutkijana olen vastuussa

tiedon rakentumisen tavasta, kuten Thomas (2003: 67) toteaa, sillä tuon kentälle oman teoreettisen, poliittisen ja menetelmällisen asenteeni ja suhtautumiseni. Asian voi ilmaista myös niin, että itse tutkija on tutkimansa asian tuottama. Tieto, kuten kenttäkään, ei ole valmiina odottamassa, vaan se muodostuu tietyissä olosuhteissa ihmisten välisessä kanssakäymisessä.

Yleisesti tanssia tutkittaessa etnografisesti on tarpeen osallistua itse tanssiin, jotta ymmärrys keuhollisuudesta ja kehon kautta välittyvästä tiedosta laajentuisi. Osallistajuus oli minun kohdallani vain osallistumista yleisöksi, katsojaksi, ei osallistumista burleskitanssiin. Kyse oli osittain ongelmista osallistua järjestettyihin workshoppeihin, joita oli tarjolla lähinnä Helsingissä, mutta myös osittain valinnasta jättää itse burleskitanssiin osallistuminen tutkimusmetodien ulkopuolelle. Burleskiesityksessä yleisö tarkastelee, kokee ja reagoi esitykseen ruumiinsa kautta, ja voimakkaat reaktiot ovat tärkeässä vuorovaikutussuhteessa esityksen kanssa. Nauttiva yleisö on oman kehonsa kautta suhteessa esiintyjään ja muihin katsojiin sekä heidän kehojensa liikkeeseen, katseeseen, seksuaalisuuteen ja sukupuoleen. Tutkija-positioni burleskitapahtumissa oli kaksijakoinen: olin sisällä yhteisössä osallistuessani tapahtumaan, mutta olin ulkopuolinen, joka työskenteli kameran takana, mikä vaikutti kokemukseeni ja reaktiooni sekä rajasi usein katsettani. Osittain olin osa yleisöä, osittain tarkkailin sitä. Koska havainnoin esityksiä kameran takana, ja erityisesti lähellä sen mikrofonia, pyrin rajoittamaan voimakasta äänellistä reagointia. Videoita myöhemmin katsellessani kuitenkin kuulen usein oman ulvovan ääneni tai nauruni lähellä mikrofonia: reaktioiden välttäminen oli vaikeaa.

### 3.2 Aineiston analyysi

Kiinnostukseni keskiössä on burleskin liikekieli: miten keho liikkuu burleskiesityksessä ja mitä merkityksiä liikkeet tässä kontekstissa palvelevat. Tarkastelen nykyburleskin striptease-numeroita koreografisia liikkeitä sisältävinä, teatteria ja tanssia yhdistävinä esityksinä. Ne voivat sisältää tanssikoreografiaa, mutta myös liikekieltä, jota Weldon (2010: 116) kutsuu *tapahtumien koreografiaksi*. Lähestyn muutamaa videokuvattua esitystä Mary Alice Brennanin (1999) hahmotteleman liikeanalyysin kautta, ja tutkin miten sukupuoli ja seksuaalisuutta ilmennetään, ja millaisia merkityksiä

keholle, sukupuolelle ja liikkeelle annetaan. Erotan toisistaan tanssiesityksen rakenteellisia osia, jotta voin tutkia esitystä kokonaisuutena. Kuvailen esityksessä tapahtuvia liikkeitä ja tapahtumia, ja peilaan niitä kontekstiin, jossa ne tapahtuvat. Kuvailen osin myös yleisön reaktioita tanssiesityksen aikana. (Ibid.: 283 – 284.) Nykyburleskiesitysten *tapahtumien* analyysin kautta pyrin muodostamaan kuvaa, en vain siitä miten burleskiesiintyjät tanssivat, vaan erityisesti siitä, mitä burleskiesiintyjät tekevät kun he tanssivat.

Liikeanalyysi paljastaa tanssin rakennetta, joka voi olla tietyssä mielessä yleistettävissä, mutta joka kuitenkin palautuu tanssin laadulliseen kokemukseen. Tanssin sisältämä liike on inhimillistä liikettä, joka sitoutuu kehojen biologiaan, kulttuurin estetiikkakäsityksiin ja historiaan. Tanssin ymmärtäminen kokonaisuutena vaatii sen yksityiskohtien ymmärrystä, jotka tulevat merkityksellisiksi vain tietyssä kontekstissa eli osana kokonaisuutta. Näin ollen tanssin ymmärrys ja tulkinta kiertävät kehää, jossa ne ovat riippuvaisia ja erottamattomia toisistaan. Kuten Drid Williams (2004: 176) muotoilee: tanssi (*a dance*) ei ole vain osiensa summa, vaan systemaattinen kokonaisuus, joka muotoutuu osiensa välisten suhteiden kautta. Tanssi, kuten muutkin liikkeet ja toiminta, on Williamsin mukaan sosiolingvistinen tapahtuma eli sidottu ihmisen kielelliseen ymmärrykseen (Ibid.: 175). Burleskille ominainen käänteisyyden vaikutus toimii teatterin kontekstissa, jossa strip-teasetanssi on osa kokonaisuutta, ja näiden välisen suhteen kautta esitys ymmärretään burleskiksi.

Tutkimukseni edustaa laadullista sisällönanalyysiä. Pyrin muodostamaan aineistoni kautta tiivistetyn kuvauksen nykyburleskista, joka on kytkettävissä laajempaan burleski-ilmiöön ja osaksi laajempaa kulttuurianalyysia (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka, 2006). Tarkastelen nykyburleskia ilmiönä, joka liittyy kulttuurisiin merkityksiin, jaettuihin koodeihin ja normeihin. Tutkittaessa merkityksellistä käyttäytymistä tarkastellaan ja tulkitaan niitä asioita, joita ihmiset tietävät, sanovat tai tekevät, ja myös asioita, joista he eivät ole tietoisia (qsrinternational.com). Yhdellä sanalla ilmaistuna kyse on *elämismaailman* tutkimisesta (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka, 2006).

Burleski ei sanana kerro meille vielä kovinkaan paljon, mutta saattaa synnyttää vahvoja ennakkokäsityksiä. Jotta burleskin luonne ja merkitys, sekä käsitteenä että toimintana, tulisi ymmärrettävämmäksi, lähestyn aihetta käsiteanalyysin kautta. Käsiteanalyysi on usein osa intuitiivista ajatte-

lutoimintaa, eikä sen olemassaoloa välttämättä edes huomaa. On kuitenkin tarpeen tehdä myös tietoista käsiteanalyysiä. Käsitteen sisällön, suhteen muihin käsitteisiin sekä mahdollisen monimerkityksellisuuden selvittäminen on osa tutkimusprosessia ja osa analyysini pohjaa tässä tutkimuksessa (Nuopponen, 2003). Esimerkiksi populaarin ja populaaritanssin käsitteiden hahmottamisen tutkimukseen vaikuttavina kategorioina selkeyttää myös ymmärrystä siitä, kuinka arvoa ja arvojärjestelmiä voi tutkia.

Käsitteet nykyburleski ja neoburleski voivat eri yhteyksissä viitata eri asioihin. Neoburleski terminä viittaa Yhdysvalloissa 1900-luvun lopulla syntyneeseen uudenlaiseen tapaan tehdä burleskia. Nimityksiä neo- ja nykyburleski saatetaan käyttää sekaisin, eli usein molemmilla termeillä viitataan uuteen burleskiin yhtenäisenä ilmiönä. Doddsin, Baldwinin ja Weldonin teoksissa käytetään aina amerikkalaista *neo-burlesque* termiä. Tekemissäni haastatteluissa nousi kuitenkin esiin kysymys sopivan termin käytöstä, kun esitin kysymyksiä neoburleskin ja klassisen burleskin eroista. Suomessa nykyburleski on tällä hetkellä hallitsevampi termi kyseiselle esitysmuodolle, ja siksi puhuesani suomalaisesta burleskista ja burleskin nykyilmiöstä yleensä käytän siitä termiä nykyburleski. Neoburleskia käytän lainatessani tekstiä, jossa sanaa käytetään, tai kun viittaan siihen amerikkalaisena ilmiönä.

## 4 BURLESKIN TAUSTAA

### 4.1 Burleski historiallisena ilmiönä

Burleski on teatterimuoto, joka perustuu rajojen rikkomisen (*transgression*), käänteisyyden (*inversion*) ja groteskin estetiikalle (Allen, 1991: 27 – 28). Burleski-sanan alkuperä on ranskan kielen sanassa *burlesque*, joka tarkoittaa hullunkurista, irvokasta, groteskia ja liioiteltua. Sanat ovat ilmenneet 1600-luvun Euroopassa kirjallisuuteen liittyvänä terminä, jolloin ne viittasivat korkeakulttuuristen teosten parodiointiin ja groteskiin jäljittelyyn. Riisuutumiseen sana burleski alkoi viitata vasta 1900-luvulla. (Aarnipuu, 2010: 11.) Draamallisena esityksenä burleski pohjautuu renessanssiajan groteskiin, teatraaliseen balettiin sekä 1500-luvun Italiassa syntyneeseen improvisaatioteatteriin *commedia dell'arte*n, jossa valtakulttuuri pyrittiin kyseenalaistamaan. Burleski on sukua myös ”ikivanhalle eurooppalaiselle karnevaaliperinteelle, jossa käännettiin sukupuolta ja seksuaalisuutta säätelevät normit ja tavat hetkeksi pääläelleen”, ja joka toi kulttuurista esille sellaisia asioita, jotka muuten eivät nousisi esille (Ibid.: 12).

Varhaisessa burleskissa tehtiin satiiria sovinnaisesta teatterista ja pilkattiin porvarillisia arvoja. Burleskiesitykset kehittyivät pariisilaisen kabareen myötä 1800-luvulla. Myös varieteetin, revyyän ja vaudevillen perinne on osa burleskia. (Aarnipuu, 2010: 12.) Viktoriaanisen yläluokan Lontoossa oli 1800-luvun puolivälissä noussut suosioon koomisia musiikkiesityksiä ja alatyylisiä huumoria sisältävä *music hall*. Sieltä suosioon ponnistanut Lydia Thompson ja British Blonde Burlesque Troupe seilasi New Yorkiin 1860-luvulla, ja burleski levisi pian koko Pohjois-Amerikkaan. (Aarnipuu, 2010: 12.) Lydia Thompsonin saapuminen muutti amerikkalaista teatteria lähtemättömästi. Vuosina 1868 – 69 thompsonilainen burleski paljasti tai toi lähelle maailman, jossa ei ollut rajoja tai jossa asiat olivat käännetty pääläelleen ja nurin kurin. Naiset esiintyivät paljastavissa asuissa (ihonvärisissä sukkahousuissa) ja tekivät nonsense-huumori-kohtauksia, pukeutuivat miehiksi ja imitoivat ja pilkkasivat heitä. (Allen, 1991: 28.) Asiat, jotka oli tarkoitus pitää erillään, olikin sekoitettu groteskilla tavalla toisiinsa. ”Merkitykset eivät suostuneet pysymään paikallaan.” (Ibid.: 29.) Tämä maailma näkyi naisen kehossa, joka oli esillä ja jota esiteltiin.

Amerikkalainen teatteri oli muutoksen alla jo valmiiksi. 1800-luvun aikana amerikkalaisen teatterin luonteesta käytiin kiistoja liittyen sopivaan representaatioon ja mimiikkaan, sukupuolten suhteisiin ja vapaa-ajan rooliin yhteiskunnassa (Allen, 1991: 46). Saapuessaan thompsonilainen burleski herätti nuo vanhat pelot teatterin voimasta yhteiskuntajärjestyksen rikkojana, ja toi radikaalin muutoksen esiin sekä myös myötävaikutti siihen. Burleski oli siis osa amerikkalaisen teatterin ja kulttuurin murrosta, jossa naisen rooli esiintyjänä ja osana yleisöä oli kyseenalaistettu (Ibid.: 29).

Itsensä esittelemisen julkisesti tavalla, joka haastoi vallalla olevan luokkajaon ja sosiaalisen hierarkian, oli paheksuttavaa. Euroopasta peräisin oleva naamiais-kulttuurikin (*masquerades*) joutui pannaan, kun se levisi rikkaiden yksityisistä piireistä osaksi kaupallista populaarikulttuuria. Allenin mukaan (1991) teatterin ongelma puritanismin leimaamassa Amerikassa oli sen speaktaakkelimainen luonne. Näyttelijät tekivät taidoistaan ja kehoistaan speaktaakkeleita, joka ei sopinut nöyryyttä ja vähäeleisyyttä ihannoivaan yhteiskuntajärjestykseen. Näyttelijän mimiikka sen lisäksi ylitti luokka- ja sukupuolirajoja, ja loukkasi luonnon ja Luojan lakeja. Speaktaakkelimainen mimiikka yhdistyi ekshibitionismin ja prostituution synteihin. Näiden syntien välineenä oli näyttelijän keho, jonka avulla hän tuotti nautintoa ja viihdettä rahaa vastaan. Eriyisen ongelmallinen tilanne oli silloin, kun naisetkin ilmestyivät lavalle. (Ibid.: 48 – 49.)

Naisen keho muistutti biologisesta ja kulttuurisesta erosta sukupuolten välillä, tai jopa symboloi sitä. Koska näitä eroja oli säännösteltävä tarkasti, nainen esittelemässä omaa kehoaan lavalla sotki yhteiskuntajärjestyksestä tehden naisten ja miesten asemista turvattomampia. Yleisesti 1800-luvun alkupuolella teatterit ja naisnäyttelijät yhdistettiin prostituutioon, ja monissa teattereissa oli prostituoituja ja heidän asiakkaitaan varten oma parvensa. Burleskin tapauksessa naisnäyttelijän automaattinen yhdistäminen prostituutioon jatkui vielä pidemmälle. (Allen, 1991: 50.) Sekä naisten oikeuksien ajajat että konservatiiviset kulttuurikriitikot vastustivat burleskia. 1890-luvulle mennessä burleskilla oli kuitenkin kaksi hallitsevaa teatteria New Yorkissa, joiden esiintyjät kiersivät koko Yhdysvaltoja. Burleski institutionalisoitui, mutta myös marginalisoitui sosiaalisesti ja kulttuurillisesti. (Ibid.: 29.)

Burleskia siedettiin osana suurkaupunkien elämää, paitsi jos esitykset menivät ”liian pitkälle” (Allen, 1991: 30). Naisten vartaloiden peitteenä oli oltava ihonväriset vartalosukat, ja nännien tai sukuelinten esittely oli laitonta (Baldwin, 2010: 31). Historioitsija ja burleskiesiintyjä Lady Flon mukaan newyorkilainen revyy- ja burleskituottaja Florenz Ziegfield keksi näiden peitteiksi koristeelliset laput (VSOT, 2011). 1800-luvun lopulla burleski siirtyi pois valtavirtaviihteen parista osaksi työväenluokan miesten viihde-elämää (Allen, 1991: 29). Burleski sulautui porvarikulttuurista osaksi työväenluokkaista kulttuuria ja muuttui luonteeltaan ja rakenteeltaan: feminiinisyyden ja sen esittämisen käsitys muuttui ja lopulta burleskiesitykset keskittyivät naisen seksuaalisuuden ympärille – moderni burleski tarkoitti naisten kehon speaktaakkelimaista esittämistä. Burleskiin omaksuttiin cooch-tanssi 1890-luvulla, shimmy 1910-luvulla ja stripteasetanssi 1920 – 30-luvulla. (Ibid.: 30.)

#### 4.2 Modernin burleskin ”kuolema”

Moderni burleski kukoisti Amerikassa maailmansotien välisenä aikana. Tuolloin oli kuitenkin enää vähäisiä yhtäläisyyksiä eurooppalaisiin edeltäjiin. (Aarnipuu, 2010: 13.) Burleskin suosio kärsi inflaatiosta 1930-luvulla, ja burleskiteattereita alettiin sulkea. 1920 – 1930-lukujen aikana burleskin kiusoitteleva luonne herätti vielä vastakaikua yleisössä, mutta 1950-luvulle tultaessa alastomien kehojen täyttämät filmit ja lehdet vaativat striptease-esityksiltä enemmän (Shteir, 2004; viitattu teoksessa Dodds, 2013: 77). Yleisen käsityksen mukaan burleski nousi vielä uuteen kukoistukseen 1940 – 50-lukujen aikana, jota on jälkeenpäin kutsuttu burleskin kulta-ajaksi. Baldwinin (2010) mukaan 1960-luvun jälkeen loisteliaat burleskiteatterit katosivat ja tanssiesitykset siirtyivät bump and grind -yökerhoihin ja niistä edelleen striptease-kapakoihin menettäen loisteliaan ja erityisen muotonsa. Burleski siirtyi vielä enemmän maan alle ja vähitellen sulautui osaksi seksibisnестä. 1990-luvulle tultaessa burleski käsitettiin yleisesti synonyyminä strippaukselle. (Ibid.: 25 – 26, 33.)

Thompsonilainen burleski muotoutui aikana, jolloin ilmassa oli kysymys: mitä on olla nainen. Feminiinisen kauneuden käsitys oli 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa muutoksen alla, ja Allenin (1991: 8) mukaan yhtenä osatekijänä oli burleskissa näkynyt feminiinisyyden rikkominen. Burleski



tarjosi foorumin, jolla käydä dialogia feminiinisyyden ja maskuliinisuuden käsityksistä. Allenin mielestä burleskissa nouseva sukupuolen problematiikka, naiskehon yhtäaikainen vaikutusvalta ja objektivointi, osoittaa sen, että burleski saattoi toimia modernin pornografian esiasteena. (Ibid.: 27.)

Pornografian suosio vaikutti suuresti burleskin katoamiseen. Tulitasseleiden kuningatar Satan's Angel sanoi jopa, että pornografia tappoi burleskin (Helsinki Burlesque Festival, 16.2.2012). Hän sinnitteli burleskiurallaan vielä 1980-luvun alkuun, mutta sanoo, ettei silloin enää haluttu siistiä esitystä. Hän jopa esiintyi pornoelokuvien jälkeen, mikä teki pelkän kiusoittelun hyvin vaikeaksi. Vierailevat stripparit pystyivät pitämään kiinni erikoisista striptease-esityksistä, mutta vakituisesti klubeilla työskentelevät naiset joutuivat kilpailemaan aikuisviihdettä vastaan: he olivat eläviä alastomia tyttöjä, mikä oli heidän ainoa valttinsa. (Baldwin, 2010: 38.)

#### 4.3 Nykyburleski

1990-luvun alun Yhdysvalloissa burleskin henki alkaa herätä uudelleen, mutta kukaan ei alkuun tunnista sitä: nimitykset olivat performanssitaide, naisten drag tai luova strippaus. Baldwin kirjoittaa, että esiintyjät tekivät burleskia, ennen kuin tiesivät mitä se on, tai oli ollut. Miss Indigo Blue teki shownumeroita, joita kutsui burleskiksi vasta jälkikäteen. ”Kutsuin sitä koomiseksi eroottiseksi performanssiksi, ja alkuun tein seksiteollisuutta kommentoivia esityksiä. Esitin naisesta naiseksi dragia.” (Baldwin, 2010: 51.) James ”Tigger” Ferguson on yksi nykyburleskin harvoista miespuolisista esiintyjistä Amerikassa. Hän oli tehnyt New Yorkissa teatteria ja performanssitaidetta sekä strippausta vuodesta 1992. Vuonna 1997 hän alkoi tehdä omia numeroitaan. Siihen aikaan hän ei kutsunut esityksiään burleskiksi, eikä se ollut yleinen termi muutenkaan. Kun sanaa alettiin käyttää uudestaan, Tiggerkin sanoo ymmärtävänsä mitä oli tekemässä. (Ibid.: 50.)

Ensimmäinen Baldwinin järjestämä burleski-ilta, nimeltään *Burlesque...As It Was*, oli 26. heinäkuuta 1998. Laajemman esiintyjäkunnan ensimmäinen burleskikokoontuminen Yhdysvalloissa oli *Tease-O-Rama* vuonna 2001. (Baldwin, 2010: 22 – 23.) Weldon perusti The New York School of Bur-

lesque'n vuonna 2003, ja hänen burlesque-oppaansa julkaistiin vuonna 2010. Lady Flon (VSOT, 2011) mukaan amerikkalainen neoburleski, levisi Eurooppaan Dita von Teesen kautta.

Baldwinin (2010) mukaan amerikkalainen neoburleski muotoutui osana vintage- ja retrokulttuuria, joka alkoi kiinnostaa erityisesti rockabilly- ja swing-intoilijoita, jotka kaivoivat esiin vanhaa musiikkia, kuvastoa ja vaatteita (Ibid.: 42 – 43). Burleski-kuvasto esitti seksin uudella tavalla, samoin kuin goottiyhteisön fetissivaatteet, jotka löysivät yhtymäkohtia uudenlaisessa seksuaalisen ilmaisun ilmapiirissä (Ibid.: 45). Dita von Teesekin löysi itsensä burleskin pariin fetissi-malliuden kautta. Neoburleskissa alkoi vaikuttaa piirteet paitsi modernista eli klassisesta burleskista, myös drag- ja fetissikulttuurista, ja sukupuolen käsitteestä tuli keskeinen ja viihdyttävä osa esitystä (Weldon, 2010: 25; Baldwin, 2010: 123). Miss Exotic World 2004 -tittelin voittanut Dirty Martini (VSOT, 2011) kertoo nykyburleskin syntyneen muun muassa vastaiskuna 1990-luvun huippumalli-vartalon ihannoinnille. Hänelle burleski oli kuin uusi punk: kapinallista tee-se-itse-ajattelua, joka kritisoi naisten kehojen idealisointia tietyn kokoisina ja näköisinä.

Suomeen burleski istutettiin taiteilijoiden Petra Innasen ja Suvi Aarnion (Kiki Hawaiji) päämäärätietoisella työllä. He innostuivat neoburleskista New Yorkin matkansa jälkeen, ja alkoivat suunnitella esityksiä, ja järjestivät Dr. Sketchy's Anti-Art-School-piirustusklubeja. HulaPirates ry:n nimissä he järjestivät ensimmäisen Helsinki Burlesque Festivalin vuonna 2008, joka oli odotettua suurempi menestys. Sinä iltana lavalle astuivat osa tämän hetken vaikuttavimmista suomalaisista burleskinimistä: LouLou D'vil, Olivia Rouge, Cherrie A. Dorable, Itty Bitty Tease Cabaret sekä Mimi De Froufrou ja Lafayette Lestrangle. (Aarnipuu, 2010: 14 – 15.) Suomi-burleskin edelläkävijät olivat siis hyvissä ajoin tietoisia neoburleski-ilmioistä, ja valmiina sen vastaanottoon. He ovat nykyisin myös arvostettuja kansainvälisesti, ja pitävät Suomi-burleskin laadun korkeana (Innanen, 2013; Weight, 2013).

Innasen ja Aarnion mukaan nykyburleski sisältää huumoria, itseironiaa ja poliittisuutta, sekä yhdistelee teatteria, kuvataidetta, musiikkia, kabareeta, varieteeta, performanssia, sirkusta, friikki-show'ta ja tuliteatteria (VSOT, 2011). Myllysen (2011) mielestä nykyburleski on kokeilevampaa ja vapaampaa: siinä voi itse suunnitella esityksen sisällön. Tee-se-itse-ajattelu onkin merkittävä osa

nykyburleskia. Omien ideoiden kehittäminen ja toteuttaminen, omien asusteiden suunnittelu ja omien esiintymisten sopiminen on osa burleskitaitelijuuden viehätystä (Weldon, 2010: 130). Nykyburleskin liikekieli peilaa enemmän nykyajan kulttuuria, ja ottaa viitteitä populaarikulttuurista ja muista alakulttuureista (Myllynen, 2011), mutta ammentaa myös klassisen burleskin liikkeistä. Klassiseksi burleskiksi kuvaillaan 1940 – 60-lukujen glamour-tyyliä, jossa klassisen seksikkäät liikkeet yhdistetään hitaaseen vaatteista ”kuoriutumiseen” (Weldon, 2010: 36; Myllynen, 2011). Klassiset liikkeet, kuten bump and grind (nopea lantion ulostyöntö ja hidas lantion kiertoliike), glove peel eli hansikkaiden riisuminen hampaiden avulla eri asennoissa, viuhkatanssi, viivyttävä kiusoittelu, poseeraus ja shimmying eli vartalon tärisyttäminen, sekä tasselit ovat elävä osa uutta burleskia.

Tasseliin pyörittäminen on suosittu nykyburleskin tavaramerkki. Tasselit ja pastiesit ovat ainutlaatuinen osa burleskia, ja Weldonin näkemyksen mukaan tasseliin pyörittäminen on ominaista juuri uudelle burleskille. (Weldon, 2010: 56, 59, 131.) Baldwinin (2010: 34 – 35) mukaan tasseliin pyörittäminen muotoutui uutuustempuksi taidokkaan Carrie Finnellin ansiosta jo 1900-luvulla. Joka tapauksessa nykyburleski on tehnyt tasseliin pyörittämisestä oman ilmiönsä, oli temppe syntynyt milloin tahansa.

Drag-kulttuurin perinne on vaikuttanut suuresti burleskin kehittymiskulkuun. Drag oli osa burleskia jo 1800-luvun thompsonilaisessa muodossa, jolloin sitä tekivät naiset. Klassisessa burleskissa miehet eivät tanssineet, vaan tekivät slapstick-numeroita naisten esitysten välissä. Nykyburleskissa myös miehet, boylesque/manlesque-esiintyjät tanssivat ja tekevät stripteasea. Miehet pitävät joskus pastieseja ja pyörittävät tasselleita samaan tapaan kuin naiset. Uusia tasoja tuo myös queer- tai draglesque’ksi kutsuttu burleskin suuntaus.

## 5 MONIPUOLINEN JA VAIKEASTI MÄÄRITELTÄVÄ NYKYBURLESKI

Tutkimukseni analyysiosiossa siirryn tarkastelemaan miten burleskin historiallinen tausta näkyy nykyburleskissa ja miten burleski käsitteenä toimii nykyajan kontekstissa yhteiskuntaa muokkavana populaarikulttuurin muotona. Esitysten kuvailun kautta osoitan, miten sukupuoli- ja seksuaalisuusdiskurssi näkyy burleskiesityksissä, miten normatiivista striptease-kehollisuutta tulkitaan ja miten sitä rikotaan, käännetään ja uudistetaan. Monipuolisen aineistoni kautta pohdin ja analysoin miten kehys burleskiesitykselle muodostuu, millaisia arvoja nykyburleskiyhteisössä tanssitaan, ja miten burleskin käänteinen estetiikka toimii vastakulttuurisena kehostrategiana.

### 5.1 Nykyburleskin monet puolet

Burleskin käsitteen määrittelyä ja sisältöä tarkastellessani olen kiinnittänyt huomiota siihen, miten burleski esitysmuotona ilmentää aikaa ja paikkaa: 1800-luvun Amerikan teatterikulttuuri ja modernin burleskin muotoutuminen, neoburleskin lähtökohta amerikkalaisena ilmiönä sekä sen omaksuminen suomalaiseen populaarikulttuuriin. Burleskin historiallinen tausta on oleellinen osa nykyburleskin muotokielen ymmärrystä. Nykyburleskin sisältämät monenlaiset viihteelliset ja taiteelliset esitykset pin-up-glamourista queerlesque'iin heijastavat burleskin moninaista perinnettä, eurooppalaisen ja amerikkalaisen perinteen yhteensulautumista sekä kansainvälisen burleskiyhteisön maustumista paikallisilla muodoilla.

Allenille (1991: 27) burleski näyttäytyy avoimena viihteen muotona, joka tarjoaa tilan ja tilaisuuden erilaisille tulkinnoille ja merkityksenannoille. Kootessaan yhteen erilaisia tanssi- ja teatteriperinteitä, nykyburleski kierrättää vanhaa, luo uutta ja käy dialogia näiden välillä, tuottaen monia merkityksiä. Aarnipuu (2010: 13) toteaa, että raja-aidat esimerkiksi burleskin ja kabareen välillä ovat kaatuneet kauan sitten, eikä eroa komediateatteriin tai striptease-esitykseen aina näe. Nykyburleski-käsitteen alle mahtuukin monenmuotoisia striptease-esityksiä ja monenlaisia kehollisuuksia.

Vapaus ja esiintyjälähtöisyys ovat burleskin voimavara, mutta myös osa sen haastavuutta esitysmuotona. Aina ei ole selvää, onko burleskin koodisto ja konventiot sekä kehollisuuteen kohdistuva kritiikki ja yhteisöllinen juhlinta täysin ymmärretty yleisön puolella. Monimuotoisuuden takia myös rajat ja yhtymäkohdat eri esitysmuotojen välillä, ja sitä kautta niiden merkitys, hämärtyy. Mitä kaikkea voi laittaa burleski-käsitteen alle, ja missä rajat striptease-esityksen ja burleskin osalta menevät? Vaikka nykyburleski sisältää monia erilaisia muotoja, lähtökohtia, tulkintoja ja lainaa monesta kulttuurin kentästä, materiaalin avulla on määriteltävissä tietyt kehykset sille, mikä tekee esityksestä burleskia.

Myllysen mukaan burleskin määrittelee nimenomaan tease- eli kiusoitteluelementti, oli kyseessä sitten nyky- tai klassinen burleski. Burleskilla voi olla moniakkin tunnusomaisia piirteitä, mutta oleellista ovat sen vahvat viittaukset vaudeville- ja kabareeperinteeseen. (Myllynen, 2011.) Suurin osa esiintyjistä yhteisön sisällä on tutustunut burleskin perinteisiin ja historiaan, ja he kuljettavat tuota tietoa mukanaan kulkiessaan kohti jotakin omaa ja uutta. Esiintyjät usein myös tiedostavat edeltäjiensä luoman perinnön ja tulkitsevat sitä omien linssiensä läpi, kuten Baldwin (2010: 123) kertoo. Esimerkiksi Petri Myllynen esiintyy myös Finnish Blonde Burlesque Troupen osana, joka nimellään tunnustaa Lydia Thompsonin perintöä. Rikas historia ja erilaiset kehityssuunnat tekevät burleskista elävää ja dynaamista perinnettä, jonka saavat määritellä esiintyjät itse. Moni esiintyjä näkee burleskin vapaana ja rajattomana, ainakin tiettyyn pisteeseen saakka.

Kuka tahansa voi mennä tekemään burleskia, jos on tarpeeksi intoa. Ei ole mitään valmista kauneusideaa, ei tarvitse olla tietyn näköinen, tai tietyt meikit ja vartalo. (Cherry dee Licious, Burleskin hekumaa, 2011.)

Ei sukupuoli-rajajoja, genrerajoja eikä ikärajoja (Innanen, 2013).

Weightin mielestä nykyburleskissa hienoa on se, että kuka tahansa voi tehdä sitä. Nykyburleskissa ei hänen mielestään ole mitään perustavanlaatuisesti uutta, mutta vanhaa voi uusintaa ja siihen voi tuoda uusia käännteitä. (Weight, 2013.) Käsite neoburleski ei ole Suomessa laajasti käytössä erottavana käsitteenä klassisesta. Petra Innaselle (2013) kaikki on nykyburleskia; kaikki on relevanttia. Weight ei myöskään pidä termistä neoburleski. Kumpikaan ei mielellään käytä termiä neoburleski, koska kokevat sen erotteleva terminä burleskipiireissä, jopa arvottavana.

To me it's all burlesque. I mean it's all good. You can have the more traditional fan dance type numbers or you can have the more tongue-in-cheek parody numbers. Anything goes in burlesque and that's one great thing with it. (Weight, 2013.)

Käsitykset jaosta burleskin ja neoburleskin välillä ovat Innaselle liian karsinoivia. Innanen kuvailee omaa burleskiesiintymistään ääripäitä vaihtelevilla: hidasta, naisellista ja perinteistä sekä performanssitaidetta lähenteleviä esityksiä. Moniulotteisena kuvataiteilijana hän kiinnostuu ensin aiheesta ja sitten vasta miettii toteuttaako sen maalauksena, animaationa, piirustuksena vai performanssina tai burleskiesityksenä. Hän ei halua tekemiselleen rajoja, eikä hän halua myöskään vetää rajaa (klassisen) burleskin ja neoburleskin välille. (Innanen, 2013.) Innanen kuitenkin näkee menneisyyden ymmärtämisen tärkeänä nykyburleskille.

Burleskin kehityskulku neoburleskiksi on synnyttänyt käsitteen klassisesta burleskista. Käsitetasolla ne peilaavat jatkuvasti toisiinsa, molemmat määräytyvät tätä kautta. Kun neoburleski-käsite on alkanut sisällyttää myös mies- ja transsukupuolisia esiintyjä, käsitteitä on kehittynyt lisää: boylesque/manlesque, drag- ja queerlesque. Monilla käsitteillä on tapana hämmentää ja eriyttää, mutta myös selventää ja luoda suhteita käsitteiden kesken. Suomalaiseen ajatusmaailmaan nykyburleski sopii hyvin kokoavaksi käsitteeksi. Innanen (2013) mukaan Suomessa boylesque-käsite toimii yksinkertaisesti viestinä siitä, että kyseessä on miesesiintyjä, vaikka burleski ja boylesque voivat olla hyvinkin erilaisia. Käsite on kuitenkin oleellinen silloin, kun järjestetään tapahtumia, joissa kaikki esiintyjät ovat miehiä. Esimerkiksi helmikuussa 2013 järjestettiin *All Male Burlesque* -ilta Helsingissä. Weight'n mielestä sukupuolierottelu näkyy vain termeissä, sillä kaikki on burleskia. Yleisön kannalta on oleellista erottaa miesten ja naisten esitykset ja tiedottaa, kun kyseessä on miesten esityksiä. (Weight, 2013.)

Keskustelu nimityksestä näyttäytyy yhtenä kipukohtana siihen, miten vaikeaa burleskia on tarkasti määritellä; siis mitä esitykseen tulee kuulua, jotta sitä voi kutsua burleskiksi. Weightin mukaan joitakin esitysmuotoja kutsutaan burleskiksi, vaikka ne eivät ole sitä, vaan enemmän kabareeta. Näiden erottamisessa toisistaan on välillä vaikeuksia. Weightin mukaan pitää muistaa, että burleski on aikuisille suunnattua viihdettä, vaikka siinä ei riisutakaan kokonaan alasti. Kabareen hän näkee enemmän perheviihteenä. (Ibid.: 2013.)

Aikuisviihteen muotona burleski tuo esiin kehot ja kehollisuudet, jotka ovat yhteiskuntamme sosi-aalisessa marginaalissa, ja joita kommentoidaan, ilmennetään sekä vahvistetaan tanssin kautta. Nykyburleski käyttää klassisen burleskin liikekieltä ja yhdistää siihen tämän päivän populaarikulttuurin materiaalia luodessaan uutta ja queeriä tulkintaa sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja kehon arvosta. Nykyburleskissa näkyy myös karnevalismin perinne, ja erityisesti vahva vastakulttuurisuus normatiivisen kehollisuuden pakkoa ja kehojen tiukkaa arvottamista vastaan. Sen strategiaan kuuluu omasta kehosta ja sen omistajuudesta nauttiminen. Queer ja rikkova performanssi kohdistuu sukupuoliroolien lisäksi myös muihin konventioihin ja kehoideaaleihin, kuten kehon kokoon, muotoon ja ikään.

## 5.2 Performatiivinen sukupuoli

Nykyburleskin stripteasetanssin kautta käsitellään sukupuolisia ja seksuaalisia kehoja, jotka eivät ilmennä tämän päivän mediakulttuurin luomaa ihannetta, sekä tarkastellaan ja kritisoidaan jyrkkää binaarista sukupuolijakoa, feminiinisen ja maskuliinisen vastakkain asettelua. Kiusoittelu on burleskissa esiintyvää viettelevää leikkiä yleisön kanssa, mutta myös keino kritisoida ja uudentaa sitä tapaa miten naista ja naisellisuutta ilmennetään, Dodds (2011: 204) toteaa. Nykyburleskin, ja erityisesti Suomi-burleskin, kautta myös miehen ja miehisyyden ilmentäminen on tullut kritiikin ja uudelleen tarkastelun kohteeksi.

Sukupuolen performatiivisuus näkyy nykyburleskin sukupuolitettuja liikkeitä, ja sukupuolirooleja dramatisoivassa ja liioittelevassa ilmaisussa. Doddsin (2011: 203) mukaan striptease-kiusoittelu toimii samaan aikaan sekä normatiivisen feminiinisyyden performanssina, että sukupuolisen performanssin kriittisenä kommentointina kasvojen eleitä käyttäen (*choreography of facial commentary* Dodds, 2013: 80). Esiintyjän oma reaktio esillä olevaan kehoonsa kasvojen eleillä voi muuttaa kehon saamia tai siihen ladattuja merkityksiä. Kasvojen eleet yleensä joko niin sanotusti tukevat kehonkieltä, mutta liioittelevat ja täten luovat groteskia vaikutelmaa, tai erottuvat selvästi muuan kehon antamista viesteistä, luoden rinnakkaisia tai vastakkaisia merkityksiä.

Animaatiohahmomaiset, liioitellut eleet saavat katsojan tietoiseksi feminiinisestä tai maskuliinisesta tai muusta normatiivisesta performanssista ja lisäävät siihen fantasian ja fiktion konnotaatioita. Weldon (2010: 169) ohjeistaakin kirjassaan hakemaan inspiraatiota piirretyistä liioiteltujen liikkeiden ja kasvojen ja vartalon elekielen harjoittamiseksi. Kiusoitteleva leikki pitää yllä esitykseen muodostunutta fantasiatasoa. Kiusoittelu korostuu burleskiesityksessä niin, että paljastamisen lupaus on alusta asti ilmassa, ja sitä pidetään yllä vihjailemalla ja vilauttelemalla, mutta lopullista paljastusta pitkitetään viimeiseen asti riisuutusstrategioiden avulla, vaatekappaleiden uudelleen käytöllä tai rekvisiitan avulla.

Kiki Hawaijin *Marinade*-numerossa (Burlesque Birthday, 1.6.2013) liioitellaan ja dramatisoidaan (naisen) kehon lihallisuutta. Hahmo tulee lavalle paketoituna, kuin HK:n makkara kääreeseen. Paitasi, että paketissa lukee KH. ”Lihakimpale” herää eroon ja pyrkii pois paketistaan hyvin arvonsa tuntevana yleisöön katsoen, suivaantuu lantiollaan olevasta lapusta, jossa lukee: –50 %, repäisee sen pois ja heittää dramaattisesti syrjään, ja esittelee itseään ylpeänä ihonvärisissä alusvaatteissa. Hän suuntaa kohti lavalla olevaa pallogrillia, ja ottaa esiin purkin marinadia, jota sivelee itseensä nautinnollisesti ja hitaasti: käsivarsiin, rintakehästä vatsaan ja haaroväliinsä, nilkasta yläreiteen. Sivellessään hän katsoo yleisöön, hymyilee ja hänen ilmeensä vaihtelee kiusoittelevasta liioitellun ekstaattiseen. Hän sivelee pakaroitaa selkä yleisöön päin käännettynä, ilakoiva ja hekumoiva katse olkansa yli suunnattuna. Marinoimisen jälkeen hän laittaa esiliinan päälleen, irrottaa rintaliivit esiliinan alla, vetää ne grillisaksilla sen alta pois ja laittaa grilliin. Samoin käy alushousuille. Hahmo alkaa riisua esiliinansa, mutta ennen kuin ottaa sen pois, tarttuu grillin kanteen ja peittää sillä rintamuksensa, ja vetää esiliinan sen alta pois. Viimein hän poistaa grillinkannen edestään ja paljastaa rintansa. Hän korostaa rintojaan, ja puristelee vatsansa ja pakaroidensa lihaa, ja poistuu iloisesti vilkuttaen.

Kiki Hawaijin hahmo käyttää liioiteltuja eleitä korostaakseen sukupuoli-ilmaisua ja kommentoi kasvojen ilmeillä merkityksiä, joita antaa keholleen ja sen esilläololle. Esityksestä on löydettävissä monia kommentoinnin kohteita. Naisen kehon voi tässä nähdä rinnastuvan kauppatavaraan, ja esiintyjän pyrkivän pois myytävissä, ja vielä halvalla myytävissä, olevan asemasta. Naisen kehon lihallisuus vertautuu myös seksuaalisuuteen ja syntiin, jota esiintyjä kommentoi humoristisesti nauttien omasta kehostaan. Lisäksi hän näyttää nauttivan kehonsa runsaudesta, ja tulee siten



kommentoineeksi populaarikulttuurin tiukkaa kauneusihannetta, johon lappu –50% voi myös viitata. Kaikkia näitä tasoja yhdistää arvo ja arvon kokemus.

New Yorkilaisen Minnie Tonkan esitys (Sinsational, 25.5.2013) paljastaa romanttisen, passiivisen naisen 'näytöksen'. Esitys maalaa tuttua kuvaa naisesta, joka odottaa (miehen) puhelinsoittoa. Huulten muotoinen lankapuhelin symboloi niitä huulia, joita nainen on yksinäisyydessään salaa toivonut suutelevansa. Taustalla soi Lionel Richien herkkä *Hello*, ja nainen pitkässä, satiinisessa pukeutumistakissa tekee pehmeitä, hillittyjä liikkeitä ojennetuilla käsillä ja jaloilla, kurkotellen kohti puhelinta kaipaava ilme kasvoillaan. Kun puhelin soi romanttisen, eteerisen naisen kupla särkyy: hän katsoo suoraan yleisöön ja esittää äänettömän riemunhuudon, tarttuu luuriin ja tuulettaa merkiksi, että soittaja on se, jota on odotettu. Villi seksuaalisuus saa hänessä vallan. Musiikki vaihtuu nopeatempoiseksi, liikkeet muuttuvat terävämmiksi, ja kehon hillitty asento rikkoutuu. Pukeutumistakki lentää pois, ja alta paljastuu PVC-alusasu. Puhelin, symboliset huulet, kulkevat pitkin naisen kehoa. Esiintyjä tekee kasvoillaan korostettuja seksuaalisen nautinnon eleitä, katsoo yleisöä, nyökkäilee ja hymyilee tiedostavasti. Minnie Tonkan esitys päättyy kiusoittelevan riisumisen kautta tassalien pyörittelyyn, mutta muuta klassisen burleskin liikekieltä siitä löytyy vähänlaisesti.

Tonkan esityksen voi nähdä liioittelun kautta kommentoivan kahdenlaista naiseutta tai naisen roolia, passiivista ja aktiivista, ja tehdä ne näkyviksi nimenomaan rooleina liittämällä ne yhteen. Esityksen voi myös tulkita liioittelevan populaarikulttuurin ylläpitämää kuvaa naisesta, joka romanttisen rakkauden -ideaalin johdosta saa passiivisen odottajan roolin, ja joka on kuitenkin samaan aikaan aktiivinen, seksuaalinen toimija. Esityksen voi nähdä kommentoivan tätä ristiriitaista tilaa, leikkivän tällä sukupuoliroolilla (jossa passiivinen ja aktiivinen yhdistyvät), ja tekevän sen groteskilla liioittelulla näkyväksi.

Doddsin (2013: 81) mukaan nykyburleskissa populaarikulttuurin naiskuvia horjutetaan komedian ja leikillisten lopputulosten kautta. Kyse on siis parodiasta, jonka kautta mahdollisesti itsestään selvät, yleisesti omaksutut ja hallitsevat käsitykset sukupuolesta ja siihen liittyvästä seksuaalisuudesta tulevat näkyviksi, ja niiden asemaa on näin mahdollista horjuttaa. Sukupuolen parodista performatiivisuutta löytyy myös Frank Doggensteinin, Lafaytte Lestrangen ja Gigi Pralinen numeroista, joita

käsittelen seuraavassa kappaleessa erityisenä huomion kohteena klassisten elementtien uusintaminen.

### 5.3 Klassisen uusintaminen

Klassiseen päin kumartavat numerot käyttävät usein myös klassisia kostyymeja: korsetteja, shimmy-vöitä, satiinihansikkaita, 1940 – 60-luvun kampauksia, mekkoja ja kenkiä sekä klassista (yleensä puhaltimien hallitsemaa) stripteasemusiikkia ja -liikekieltä. Nykyburleski uusintaa mielenkiintoisella tavalla klassisen burleskin liikekieltä, riisuutusstrategioita, asusteita ja rekvisiittaa. Klassisia elementtejä siis käytetään ja niitä myös uusinnetaan esimerkiksi vaihtamalla satiinihansikkaat työhanskoihin, ja höyhenviuhkat pizzalaatikoihin. Nostalginen musiikki vaihdetaan tai sekoitetaan nykyaikaisempaan, samoin tanssiliikkeet. Klassinen uusintuu myös boylesque'n kautta, kun maskuliininen keho ja feminiininen striptease-akti yhdistyvät.

Frank Doggensteinin esitys *War Machine* (Sinsational 25.5.2013) käyttää klassisen burleskin elementtejä stripteasessa, joka liioittelee ja leikkii maskuliinisella ilmaisulla alusta loppuun asti, ja tuo esiin sen koomisuuden. Esiintyjä hiipii lavalle Wagnerin *Valkyyrian* soidessa, päällään maastopuku, mustat maihinnousukengät ja musta lippalakki. Silmiä lukuun ottamatta hänen kasvojaan peittää musta liina, ja käsiä mustat hanskat. Musiikki vaihtuu raskaaseen rokkiin, ja esiintyjä alkaa riisua kasvoliinaa, joka paljastaa ylpeän ja karun, totisen ilmeen. Hän avaa hitaasti takin vetoketjun, ja pyörittää takin pois päältä hitaasti, kunnes lyö sen aggressiivisesti maahan, ja alta paljastuvat vihreä tank-top ja tatuoidut käsivarret. Hän tuo oikean kätensä nopealla, terävällä liikkeellä eteen ja repäisee vasemmalla hanksan pois, sama tapahtuu oikealle hanskalle. Hahmo tuijottaa merkittävästi ja katse kiertää yleisöä. Hän ottaa hallittuja, sotilaallisia askeleita, pysähtyy, ottaa molemmin käsin lakistaan kiinni, nostaa irti päästä ja liu'uttaa rintakehän poikki haarovälinsä eteen ja lävyyttää tietoisesti, vihjaavan hymyn, ja lyö lakin maahan.

Doggenstein riisuu tank-toppinsa selkä yleisöön päin hitaasti kuorien, ja paidan alta paljastuu ta-  
tuointien peittämä selkä. Hän kääntyy yleisöön päin paita hampaiden välissä, jota kiskoo toisella  
kädellään, päästää irti ja lyö senkin aggressiivisesti maahan. Sitten hän hyppää lavalta alas haara-  
asentoon, levittää kätensä ja taivuttaa ylävartaloa eteenpäin. Hän tarttuu housujen vyötäröön  
molemmiin puolin. Musiikki vaihtuu helikopterin ääneen, ja hän riisuu housut pois yhdellä repäise-  
vällä liikkeellä. Housujen alta paljastuvat vihreät kimaltavat stringit, joissa on erityisen pitkä, polvi-  
en alle ulottuva kangassuikale edessä. Hänen ilmeensä on jälleen miehisen vakava. Doggenstein  
seisoo lavalla liikkumatta kädet ylhäällä hetken, antaen yleisön vaikuttua näkemästään, ja sitten  
hän kävelee hitaasti pois.

Esitys tekee näkyväksi maskuliinisen kehon rakentumisen tietyn liikekielen ja kehon hallinnan  
kautta. Vaikka Doggenstein liioittelee maskuliinisuutta ja leikittelee sillä, esitykseen liittyy kuiten-  
kin eroottisen striptease-aktin feminiinisyttä. Lafaytte Lestrangen kaalimato-numerossa (Burles-  
que Birthday, 1.6.2013) viitataan ironisesti juuri klassisen burleskinumeron hansikkaan riisumiseen  
eroottisena aktina. Esitys käyttää hyväkseen klassisen tyyliä, ja uusintaa sitä koomisella tavalla.  
Näkyviin tulee klassisten eroottisten eleiden koomisuus, ja merkityksen muutos kun klassiset viuh-  
kat vaihtuvat kaalinlehtiin. Lavalle astelee kaalimadoksi pukeutunut esiintyjä, jolla on kuusi käsipa-  
ria. Hän löytää kaalikerän edestään, ja ilmaisee kasvoillaan innostusta ja nautinnon odotusta. Suu-  
rieleisesti hän nostaa kerän ylös, esittelee sitä iloisesti ja alkaa kuoria sitä. Kerästä kuorituista kah-  
desta kaalinlehdestä tulee toukan viuhkat. Niillä tehdään klassisia liikkeitä, kuten *clam face* (viuh-  
kojen asettaminen kasvojen eteen niin, että ne avautuessaan muistuttavat simpukkaa Weldon,  
2010: 99). Sitten hän syö lehdet hyvin ahnaasti, ja tärisyttää ilosta koko kehoaan.

Hahmo kääntyy selin, ja alkaa riisua pukuaan, alta paljastuu vihreä toppi ja oranssit bokserit, joi-  
den takamuksessa on kimalteleva perhonen. Esiintyjä alkaa pyörittää lannettaan ja työntämään  
takamustaan merkitsevästi esille. Hän on kuoriutumassa kotelostaan ja muuttumassa perhoseksi.  
Seuraa klassinen hansikkaiden riisuminen, glove peel: kumihanskojen riisuminen hampaiden avul-  
la. Seuraavaksi hän riisuu sukat, jotka ovat sukkahenkseillä pohkeeseen kiinnitettynä: ensimmäi-  
sen sukan hän riisuu selällään maassa jalat nostettuna vatsan päälle, toisen vatsallaan maassa ve-  
täten ristikkäisellä kädellä sukan pois jalasta. Kaikki liikkeet ovat hyvin koomisesti ja liioitellusti teh-  
ty, ja riisumisten yhteydessä esiintyjä näkyvästi pyristelee saadakseen vaatekappaleet pois. Viimei-

senä lähtee toppi, hän kääntyy paljastaen rintakehän, ja pyyhkii paidalla hikeä kainaloista ja otsasta vaivalloisen urakan päätteeksi. Hän poseeraa ja työntää etumustaan nopeasti edestakaisin, kääntyy selin ja esittelee takamustaan, ja boksereita käsillään vedellen saa perhosen kuin läpättämään siipiään. Muodonmuutos on valmis.

Sama ironia näkyy *Gigi Pralinen* koomisessa lentoemäntä-esityksessä (*Burlesque Birthday*, 1.6.2013), jossa klassiset viuhkaliikkeet, kuten *reverse tail feathers* (viuhkojen asettaminen takapuolen päälle kuin linnun pystyssä olevaksi pyrstöksi Weldon, 2010: 103) tehdään kasa turvallisuusohjeita viuhkamaisesti käsissä. Hullunkurisen ja kömpelön turvallisuusohje-, hätäuloskäynti- ja pelastusvälineiden esittelykoreografian jälkeen lentoemäntä aloittaa striptease-koreografian. Hän uusintaa myös klassista kikkaa pyytää yleisöstä apua vetoketjun avaamiseen. Striptease-rutiinin jälkeen lentoemäntä ottaa vielä harteilleen lentokoneen pelastusliivit, joita esitteli aiemmin, ja peittää niillä uudelleen rintakehensä. Ja vilkuttaa mennessään.

Nämä riisuutumistrategiat ja tapahtumat ovat myös klassisia, ja niitä uusinnetaan tuomalla niihin koominen taso, sekä viittauksia nykyaikaan. Arkisia asioita ja esineitä voidaan yhdistää klassiseen liikekieleen eroottisen, mutta myös sitä rikkovan latauksena aikaan saamiseksi. Burleskin kiusoitte luun kuuluva paljastuksen pitkittäminen toteutuu selän kääntämisellä yleisöön yläosan riisumisen aikana. Kaikki yllä mainitut esitykset jollakin tasolla rikkovat tai kääntävät sukupuolista kehoa ja siihen liitettyä normatiivista kokemusta. Lestrangen kaalimato-esityksessä oli myös queer-performanssin tasoja, koska esiintyjän liikekieli ei edusta konventionaalista heteronormatiivisen miehen liikehdintää, vaan hän tekee feminiiniseen kehoon liitettyjä manereita ja liikekieltä, kuten viuhkatanssiliikkeitä. Seuraavassa kappaleessa kuvaillut esitykset edustavat sukupuolen ja sen koodien sekoittamista, vääntämistä ja sukupuolen ”väärää performanssia” (Desmond, 1999: 317).

## 5.4 Ylösalainen ja rikottu sukupuoli

Niin kutsuttu genderblendaus, eli eri sukupuolikoodien tietoinen yhdistäminen tai sekoittaminen, ja sukupuolivittuilu (*gender fuck*), provokatiivinen vahvojen symbolisten koodien rikkominen, on nähtävissä useissa Bent van der Bleun esityksissä. Hänen queer-numeronsa leikittelevät maskuliinisuus-feminiinisyyksakselilla, ja rikkovat heteromaskuliinista sukupuoli-ilmaisua liittämällä siihen eroottisen striptease-aktin feminiinisyyttä ja ” epämiehekästä” liikekieltä.

Bent van der Bleun Anubis-numeron (Helsinki Burlesque Festival, 2011) huomion keskipisteessä ovat opitut sukupuoleen liittyvät koodit, ja niiden uhmaaminen. Miestanssija käyttää feminiinisiä maneereita luodakseen tilan, jossa binaarinen sukupuolten vastakkain asettaminen särkyä. Bent feminisoi rintakehänsä riisuessaan ylävartaloaan peittävän vaatteiden selkä yleisöön päin, ja kääntyen yleisöön kädet nännien peitteenä. Sitten hän paljastaa tasselleilla peitetyt nänninsä, ja pyörittää tasselleita värisyttämällä yläkehoaan. Myllynen näkee nännien peittämisen kulttuurisena asiana, täysin aiheellisesti. Miesten ja naisten anatomiset erot ovat tabu, ja nykyburleskissa miesten nännien peittäminen edustaa ironista viittausta sukupuoliseen peitetty – paljas -asetelmaan. (Myllynen, 2011.) Kun osa kehosta, jonka olemme tottuneet näkemään paljaana, onkin peitetty, peittämisen käsite nousee pintaan selvemmin. Kuten Fraleigh (1999: 4) huomauttaa: kontrasti on osa sitä, miten ymmärrämme asiat. Samaan tapaan, kuin liikkumattomuus antaa perspektiivin liikkumiselle, paljastaminen antaa perspektiivin peittämiselle.

Samassa numerossa Bent van der Bleu paljastaa alavartalonsa selkä yleisöön päin. Hänellä on päällään stringit, ja hänen pakaroissaan on samankaltaiset tasselit kuin nännienkin päällä. Bent pyörittää tasselleita (tunnetaan myös nimellä asselit) ravisuttamalla lantiotaan leveässä haara-asennossa. Hän kääntyy sivuttain yleisöön nähden ja ravisuttaa koko kehoa, pyörittäen kaikkia neljää tasselia. Sitten hän pyörii muutaman kerran ympäri tasselleita samalla pyörittäen. Pakaroissa olevat tasselit ovat nykyburleskille ominainen piirre, joka tuo alastomaan burleskikehoon uuden groteskin asteen, ja queer-elementin, mutta ne voidaan nähdä myös osana uuden burleskin satii-rista huumoria ja sukupuoliroolien kyseenalaistamista. Weldonin kirja opastaa asseleiden pyöritystekniikkaan (Ibid: 81), jota tekevät sekä naiset että miehet.

Koljosen Bent van der Bleu on boylesque-hahmo, mutta hän tekee myös draglesque'ia Lola Vanilla -nimellä. Koljonen sanoo etsivänsä liukuvuutta hahmojensa välille, hän haluaa ylittää ja sotkea genrejä. Kun hän leikkii "supermaskuliinisuudella" tai mies/nais-asetelmalla, hän yrittää päästä rajattomampaan tilaan ja pyrkii tietoisesti vaikuttamaan yhteiskunnallisen ilmapiirin vapautumiseen rikkomalla stereotypioita. (Koljonen, 2013.) Butler (2006: 41) uskoo dragin dramatisoivan ne merkitsevät eleet, joilla sukupuoli yleensäkin vakiinnutetaan. Doddsin (2013: 81) mukaan drag tapahtuu enemmän pukeutumisen tasolla, kun taas burleskin sukupuolen imitointi tapahtuu kehollisuuden tasolla, ja tuota kehollisuuden luomaa käsitystä sukupuolesta rikotaan.

Lola Vanillan esityksessä (Tamyn naiskulttuuripäivät 10.4.2014) dragia edustaa hahmon ylifeminiiniset piirteet: voimakas maskeeraus, peruukki, hyvin runsas rintamus ja korostetut eleet, sekä lyriikoiden huulisynkronoiminen koko musiikkikappaleen ajan. Riisuutuminen tapahtuu burleskin klassikoiden tapaan. Lola riisuu hansikkaansa nostamalla kädet rintojen päälle, ja vetämällä toisen hansikkaan pois niin, että kädet samalla hyväilevät rintamusta ja korostavat sitä. Toisen hansikkaan hän riisuu patsasmaisessa poseerausasennossa kädet pään yläpuolella. Alaosaa poistaessa hän menee kyykkyy, josta hitaasti noustessaan vetää vaatekappaletta hitaasti pitkin kehoa, tyydytystä saaden. Kiusoittelun jälkeinen lopullinen paljastus on ironinen rintojen paljastus: yläosan alta paljastuu kolme tekorintaa, joissa kaikissa on helminauhatasselit, joita Lola pyörittää. Koljonen yhdistää draglesque'n kautta molemmat tasot: dramatisoivan pukeutumisen ja merkitsevät keholliset eleet, ja Lola Vanillan kolmirintaisen hahmon kautta tuo taiteeseensa vielä uuden friikkitason. Sukupuolivittuilu saa esityksessä uuden merkityksen.

## 5.5 Striptease – tarina ja muodonmuutos

Kuten Dodds (2013: 86) mainitsee, nykyburleskiin liittyy ristiriita siinä, että se tuottaa naisen sukupuolesta representaatioita, jotka ovat historiallisesti rajoittaneet naisen kehoa. Esillä olevan seksuaalisen naiskehon riski on (katseille) alistainen, objektivoitu asema. Burleskissa voi nähdä tätä asemaa vahvistavaa, mutta myös rikkovaa toimintaa. Vaikka nykyburleskin stripteesetanssilla on yhtymäkohtia ”eksoottiseen”/eroottiseen tanssiin (mm. toissijaisten sukupuolta karakterisoivien osien, kuten rintojen, pakaroiden ja lantion korostaminen), burleski eroaa siitä nokkelan kiusoittelevuuden kautta (Dodds, 2013: 79). Burleski käsitteenä itsessään, sen toimintatapa *burleskointi* (termin muotoillut Latto, 2011) edustaa katseen, subjektin ja vallan käsitettä horjuttavaa tapaa olla esillä.

Weldonin (2010) muotoilemassa tapahtumien koreografiassa tapahtuma voi pitää sisällään napin avaamista, rekvisiitan esittelyä, tuolille istumista tai tuoilta ylös nousemista tai kasvojen elettä (Ibid.: 116). Stripteasessa olennaista on se, että vaatteita ei riisu esiintyjä, vaan tarinan hahmo, jolla on oma tapansa tehdä se. Weldonille asusteet ja kostyymi ovat osa koreografiaa. Pysähtyminen, poseeraus ja hidas huoliteltu vetoketjun tai hakasen avaaminen on osa tapahtumien koreografiaa, kuten myös vartalon väristyksen myötä tapahtuva hapsujen tai muun asusteen liikkuminen. (Ibid.: 130.) Lioittelun estetiikkaan kuuluvat isot asusteet, kuten höyhenet, kimalteet ja hapsut, jotka pienenkin liikkeen myötä suurentavat tapahtumaa. Riisumatta jättäminen on myös osa nykyburleskin strategiaa: sillä, mitä jää päälle (vähintään pastiesit ja stringit) on myös merkityksensä kulttuurissa, jossa alastomuus ja alastomien kehojen katselu on arkipäiväistä ja helppoa. Kehot ovat Suomessa harvoin täysin alastomia, intiimiosien peittämisen lisäksi kehoa voi peittää maskeeraus, ja jopa tatuointeja voisi katsoa kehoa peittävinä asusteina, identiteetin ilmentämisen lisäksi.

Innanen kertoo, että usein burleskiesitykset korostavat tarinaa, ja joskus kyse on muodonmuutoksesta. Näin ollen alastomuudella on burleskissa erilainen funktio: kyse on mielikuvilla leikittelystä, ja riisuutuminen on osa tarinaa, ei itsetarkoitusta. (Burleskin hekumaa, 2011.) Muodonmuutos voi tapahtua esimerkiksi sukupuolen tasolla; miehestä naiseksi tai naisesta mieheksi. Lafaytten Lestrangella kaalimato-numerossa muodonmuutos tapahtui toukasta perhoseksi, ja toisessa numeros-

saan hän muuttuu taikurista pupuksi. Muodonmuutos voi tapahtua jo burleskihahmon omaksumisen kautta. Taiteilijan nimi, joka kuuluu voimakkaasti burleskiskeneeseen, voi viitata hahmoon, karakteriin, joksi taiteilija haluaa muuntautua (Myllynen, 2011.) Hahmo voi olla myös laajennus taiteilijasta itsestään, alterego, tai piilopaikka taiteilijan arkielämästä, kuten Weldon (2010: 24) muotoilee.

Nykyburleskin kehollistetut muodonmuutokset tekevät ongelmallisiksi kysymykset naisen kehon speaktaakkelimaisuudesta ja vallasta (Dodds, 2013: 78). Mielikuvilla leikittely ja alastomuuden funktion uudelleen muokkaaminen nostavat esille myös dikotomisen ajattelun vallan vaikuttaa katseen ja esillä oloon. Nykyburleskin stripteasesta löytyy selkeiden dikotomioiden vastustamisen diskurssia. Tämä koskee niin klassista mies – nainen -asetelmaa kuin myös hyvä – paha, neitsyt – huora, heikko – voimakas, objekti – subjekti, hetero – homo, kaunis – ruma, lihava – laiha, ihminen – eläin (luonto) -asetelmia.

Minnie Mimosa muuttuu esityksessään (Sinsational, 25.5.2013) konventionaalisesta (kiltistä) balettianssijasta räväkäksi (tuhmaksi) showtanssijaksi. Hänen hahmonsensa on kömpelö ballerina, jolla on vaikeuksia taipua rooliinsa. Hahmo tekee baletin lämmittelyliikkeitä ensin säärystimissä ja bolerossa. Taustalla soi Eartha Kittin *I wanna be evil*, jossa lauletaan: “the closest I’ve been to a bar is at ballet class”. Hahmo reagoi tähän lauseeseen huokailemalla. Hän riisuu säärystimet ja boleron, ja yrittää vielä tehdä näyttäviä hyppyjä ja piruetteja, mutta turhautuu. Kuullessaan lauseen: “prim and proper, the girl who's never been cased, I'm tired of being pure and not chased”, hän alkaa avata hiuksiaan nutturalta, vaihtaa balettiosunsa korkokenkiin. Hän riisuu balettipuvun, jonka alla paljastuu Jessica Rabbit-tyylinen hehkuvan punainen satiinimekko ja -alushousut, sekä näkyviä tatuointeja. Viimeiset paljastukset tapahtuvat, kun Eartha Kitt laulaa: “what ever I got I’m eager to lose”. Minne Mimosa riisuu mekon, rintaliivit ja alushousut, ja jäljelle jää stringit ja tasselit.

Femmes Furiosos –kaksikko (Sinsational, 25.5.2013) käy läpi muutoksen ampiaisia pelkäävistä kukkaisneidoista itse ampiaisiksi. *Tipitiin* soidessa viattomat neidot ihastelevat kukkakimppujaan, kunnes alkaa kuulua ikävää ampiaisen surinaa. He hieman hätääntyvät ja hätistelevät ampiaisia pois kukkien kimpusta. Ampiaiset hyökkäävät myös heidän päällensä, ja he alkavat riisua mekko-



jansa. Musiikki vaihtuu rockiin, ja neidot katsovat hämmentyneinä toisiaan ja yleisöä, kun löytävätkin itsensä yhtäkkiä ampiasisasuissa: musta-keltaiset rintaliivit ja hame sekä välissä musta korsetti (ampiaisyötärö), jossa on keltaisia hapsuja. He alkavat liikkua musiikin mukana ja pörhistellä rintakehäänsä ja takamustaan. Tietävän ilmeen ja hymyn kera he riisuvat ensin hameet, sitten rintaliivit ja ilakoivat paljastuneista rinnoistaan, joissa on mustakeltaiset pastiesit.

Näissä esimerkeissä voi tulkita neitsyt – huora dikotomian leikkisää käsittelyä. Molemmissa viattomuutta, vaatimattomuutta, passiivisuutta, romanttisuutta ja konventionaalista ja tahratonta naiskuvaa edustavat hahmot omaksuvat aktiivisen tekijän roolin, jolla on valtaa ja omistajuutta, ja joka edustaa konventiota rikkovaa, syntistä, vaativaa, seksuaalista naista. Näissä esityksissä dikotomisten kategorioiden lähentäminen parodisella rinnakkain asettelulla tekee näkyväksi niiden välisen harmaan alueen, ja hämärtää niiden jyrkkiä rajoja. Esiintyjien tiedostava ja merkitsevä katse osoittaa kontrastien koomiseen luonteeseen.

Koljosen (2013) mukaan stripteasessa on myös nykyburleskin kontekstissa konventioihin liittyviä henkisiä ansoja, jotka ovat naisille vaikeampia ylittää. Hän viittaa nimenomaan burleskin klassiseen tyyliin, joka voi näyttäytyä näin-kaikki-muutkin-tekee-muotona. Koljosen mielestä saattaa olla niin, että naiset joutuvat tekemään enemmän töitä oikeuttaakseen toisenlaisen yllätyksen kuin rintojen paljastamisen esityksen lopussa. (Koljonen, 2013.) Doddsin (2013: 76) mukaan burleskiyhteisön sisällä naisten rintojen paljastus tunnetaan termillä *”big reveal”*. Miehillä tosin on vaikeampaa se, että yllätys ei tule pelkästään riisumisesta. *”Jos mies paljastaa rintakehänsä, niin se on miehen rintakehä. Se ei vielä ole mikään.”* (Koljonen, VSOT, 2011.)

Miehen paljas ruumis ei ole puettu samantyyppisillä kulttuurisilla merkeillä, eikä se normatiivisen ajattelun mukaan edusta problemaattista tilaa. Vaatteiden riisumista burleski-kontekstissa voisi ajatella symbolisesti kulttuurin (normatiivisen muodon) riisumisena yltään, ja alastomuuden tai sääntöjen rikkomisen kanssa leikkiminen on modernin sukupuolieron ideologian vuoksi miehelle ja naiselle eri asia. Miesten pitää Koljosen mielestä jo lähtökohtaisesti ajatella laatikon ulkopuolelta, koska miehelle burleskinumero on eri esitys. Vaikka miehetkin tekevät klassiseen muotoon istuvia

striptease-numeroita, joissa taseleita pyöritetään ja kehoa paljastetaan, on kyseessä erilainen paljastus kuin naisilla. (Ibid.: 2013.)

Esimerkiksi Rudy Ruthlessin ja Frank Doggensteinin slapstick-komediallisessa kohtauksessa (Sinsational, 25.5.2013) riisuminen edustaa ja tuottaa toisenlaisia konnotaatioita. Päätä lyhyempi Rudy haastaa Doggesteinin tappeluun lyömällä kepillä hatun pois hänen päästään. He alkavat vähentää vaatteitaan tappelua varten: ensin takit siististi syrjään. Kauluspaitojen napit avataan ranteista ja hihat kääritään rullalle. Rudy viivästyttää tappelua poistamalla vielä kaulaliinansa, vaikka Doggenstein odottaa jo kärsimättömänä. He ottavat asemansa vastakkain, mutta Rudy haluaa sittenkin vielä riisua liivinsä. Sitten tappelu alkaa ja sen tuoksinnassa Doggenstein vetäisee Rudyn paidasta hihan irti. Rudy suuttuu ja ottaa koko paidan pois ja lähtee lavalta. Toinen jää ilakoimaan voittoon, mutta Rudy hiipii Doggensteinin selän taakse ja repäisee hänen paitansa pois haastaen tämän uudestaan. Seuraa molemmin puolista lihasten pullistelua, mutta jälleen ennen yhteenottoa Rudy peräännytty ja riisuu housujensa vyön korostetun eroottisesti, käärii sen sitten kämmenensä ympärille aseksi. Doggenstein tajuaa ajatuksen ja tekee perässä, mutta samalla Rudy käy vetäisemässä Doggensteinin housut kinttuihin. Housujen alta paljastuu sydänkuvioidet boxerit, josta Doggenstein nolostuu ja yrittää peittää etumustaan. Rudyn käy kaveria sääliksi ja hän paljastaa omien housujensa alta myös sydänbokserit, ja kaverit haalaavat toisiaan sovinnoksi. Vielä ennen lähtöään lavalta he pyllistävät yleisöön riisuen samalla bokserit, joiden alta paljastuu samanlaiset hopeiset stringit.

Esitys tuo esiin miesten välisen taistelun seksuaaliset vivahteet: aggressiivinen uho osana heteromaskuliinista seksuaalista vetovoimaa sekä riisuttujen maskuliinisten kehojen läheisyys homoeroottisena aktina. Jälleen molempien läsnäolo vahvistaa toistaan tehden seksuaalisuudet ja niiden välisen suhteen näkyväksi. Esityksen voi nähdä kommentoivan maskuliinisuuksien olomuotoja ja suhteita toisiinsa leikkisän parodian kautta. Paljastus voi tässä esityksessä olla erilainen kuten Koljonen mainitsee, mutta sen arvo tekijälleen voi olla sama: se voi olla "big reveal".

## 5.6 Vastakulttuurinen kehostrategia

Nykyburleskissa huomion saavat epätäydelliset kehot, jotka täydellisyyttä korostavassa nyky-yhteiskunnassa piilotetaan tai korjataan. Esiintyjät tiedostavat kykynsä horjuttaa ideaalivartalon mallia ja luoda vaihtoehtoisia paradigmoja sille, miten riisuutuva naisvartalo arvotetaan ja miten se nähdään, kun he tekevät kanta-aottavia esityksiä jokapäiväisistä kehoistaan (Dodds, 2013: 78). Nykyburleskin striptease paljastaa roikkuvat rinnat, pyöreät vatsat, hyllyvät pakarat, selluliitin ja kehot, joiden ääriviivat eivät muodosta tiimalasia tai V-kirjainta. Shimmy-vöiden hapsujen ohella, myös rinnat, vatsat ja takapuolet hyllyvät kehon väristysten aikana. Riisuessaan useat esiintyjät näyttävät yleisölle ymmärtävänsä kehonsa ”epätäydellisyyden”, ja liioittelevat sitä pullauttelemalla vatsaansa ulos, puristelemalla vatsaansa ja pakaroitansa. Myös tasselien pyörittäminen kiinnittää huomion rintojen elastisuuteen, josta tulee koomista burleskin kontekstissa.

Weldonille (2010) uudessa burleskissa on inspiroivaa ja merkittävää sen kehopositiivisuus. Kaiken muotoiset, kokoiset ja ikäiset kehot löytävät yleisönsä. Nyt jo hyvään ikään ehtineet burleskin entiset kuningattaret riemastuttavat yleisöään yhä. (Ibid.: 224.) Burleski, naisten ympärille organisoitu esitysmuoto, täyttyy nyt ikänsä, sukupuolensa ja kokonsa puolesta sopimattomasti käyttäytyvistä kehoista. Allenin (1991: 107) mukaan feminisaatio teki burleskista visuaalisen speaktaakkelin. Nyt tuota visuaalisen speaktaakkelin painolastia käytetään sitä itseään vastaan.

Nykyburleskin filosofia nähdään osana feminististä liikettä: se on alkuaan ollut naistenliike, joka on laajentunut myös miesten keskuuteen (Baldwin, 2010: 201, 132). Dirty Martini (VSOT, 2011) kokee ehdottomasti olevansa feministi. Hänen mielestään seksuaalisuus ei tulisi olla toisen katseen kautta määriteltävissä. Burleskissa naiset tuottavat esitykset, päättävät sisällöstä, tekevät sitä omasta tahdostaan ja toisille naisille. Hän sanoo, että tiukan feminismin on tätä vaikea ymmärtää, koska se ei suostu katsomaan koko kuvaa. Dirty Martinille tärkeää on myös kunnioitus vanhoja tähtiä kohtaan, jotka eivät aikanaan saaneet arvostusta. (Ibid.) Niiden naisten juhliminen, jotka työskentelivät burleskin kulta-ajalla ja tulivat seksualisoiduiksi, ajaa tärkeää asiaa. Uusi burleski haluaa ottaa huomioon sen kaiken taidon, jota heillä oli, ei kunnioittaa sen aikakauden alistavaa ilmapiiriä. (Weldon, 2010: 227.)

Aarnio: Se mikä saattaa joitakin yllättää on se, että enemmistö yleisöstä on naisia, kyse ei ole herrasmiesklubeista.

Innanen: Miehet ovat kuitenkin isossa osassa, ei ole vain naisten liike. Miehet ovat kokeneet sen uudella tavalla katsoa naista, joka on sinut itsensä kanssa. Sitä on syylistetty kautta aikojen sitä miehen katsetta. Tässä saa iloita mukana.

Aarnio: Naisia on enemmistö, että johtuisiko se siitä iänikuisesta keskustelusta naisten alistetusta asemasta, että tämä on voimaannuttavaa, vaikka mä inhoankin sitä sanaa.

Innanen: Ja ihan hyvin voi nähdä tämän voimauttavana miehillekin. Tai kaikille. Samalla tavalla mies joutuu haastamaan katseensa: voiko mies innostua toisen miehen vartalosta? Heteromiehen katse on ongelmallisempi, erilainen. (VSOT, 2011.)

Kun naiset leikkivät dragin idealla ja liioittelevat sukupuolen ilmenemismuodoilla, he kokevat saavansa kontrollia sukupuoleen liittyviin rajoituksiin ja sopivuussääntöihin (Weldon, 2010: 229). Ajatus toimii samalla tavalla sukupuolesta riippumatta. Miehet ovat yhtä lailla paineen alla siinä, mitä tulisi katsoa (ja miltä näyttää), kuin naiset ovat siinä, miltä tulisi näyttää (ja mitä katsoa). Weldon (2010) toteaa: burleski ei ehkä riko lasikattoa, mutta se vapauttaa naisia (ja miehiä) stereotyyppisiltä ulkonäköpaineilta, ja tuo näin iloa tekijöilleen. ”Se on arvoa.” (Ibid.: 230.)

Burleskin suosiossa on riskinä se, että se menettää paikkansa kääntävänä ja rajoja rikkovana, vapauttavana esitysmuotona, jos siitä tulee liian hyväksyttävää. Tärkeää on tietenkin huomata, että myös nuo rikottavat rajat ovat liikkeessä; nykyburleski pyristelee irti erilaisista kehyksistä kuin 1800-luvun lopun tai 1900-luvun puolivälin burleskimuodot. Sukupuolellisuuden ja seksuaalisuuden liittyvien normien ja rajoitusten aallonharjat liikehtivät siinä missä muutkin kulttuuri-ilmiöt. Nykyburleski on osa postfeminististä aikaa, kuten muukin populaarikulttuuri.

Burleskin voi nähdä käyvän dialogia feminismin kanssa, feminismistä, eli osana postfeminististä populaarikulttuuria. Burleskissa näyttää olevan pohjavirtana keskustelu siitä, mikä on seksuaalisesti vapautuneen naisen ja miehen paikka, sekä kuinka vapautuneita postmodernismin jälkikourituksia potevan yhteiskunnan yksilöt todella ovatkaan. Tanskalaisessa dokumentissa ranskalainen korsetintekijä mainitsi, kuinka burleskiesiintyjä tiedostaa oman objektin roolinsa, ja leikkii sillä,

ottaen hallinnan siitä itselleen (VSOT, 2011). Stripteasetanssija voisi siis yhtä aikaa olla sekä objekti että subjekti. Kyse voi siis olla siitä, että subjekti saa itse päättää millainen objekti hän milloinkin on.

McRobbien (2009) hahmottelema postfeministinen tila näyttäytyy uhkana, ja on oleellinen burleskia tarkasteltaessa. Väittäisin kuitenkin, että nykyburleski ei hylkää feminismiä tarpeettomana ja vanhana ajattelumallina: nykyburleskissa kyse on myös sukupuoli- ja seksuaalipolitiikasta, vaikka se ei ole sitä koko ajan, vaikka se olisi osa viihdyttävää esitystä. Tätä kautta siitä voi syntyä uhkan sijasta mahdollisuus. Aineistoni esimerkkejä vasten näkisin nykyburleskin kehostrategian enemmän feminismin muotona, ja yhtenä keskustelunavauksena ja näkökulmana kehopolitiikkaan, jossa konventiot ja asenteet sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyen nousevat esille. Tämä ei kuitenkaan koske kaikkia esiintyjä tai katsojia, eikä voida sanoa, että nykyburleski olisi yhtä kuin feminismi.

## 5.7 Yhteiset konventiot

Vapauden ja tee-se-itse-ajattelun takia nykyburleskin sisällä ei ole ehdottomia sääntöjä. Tiedyt konventiot kuitenkin sanelevat sen, miten yleisö käyttäytyy, kuinka esiintyjät tuovat itsensä esiin ja mikä esitysten rakenne on (Myllynen, 2011). Burleski-illoissa on tiedyt käytännöt ja koodit, burleskietiketti, jota sekä yleisö että esiintyjät noudattavat. Havainnoimani esitykset olivat kaikki rakenteeltaan ja muotokieleltään hyvin samanlaisia, ja noudattivat vahvasti kaavaa.

Myllysen mukaan nykyburleskiesitys rakentuu tietyn kaavan mukaan ja siinä voi melkein arvata mitä seuraavaksi tapahtuu. Karkeasti sanottuna: esitys kestää aina lähes viisi minuuttia, se sisältää musiikkia ja esiintyjä tulee lavalle päällään suurehko määrä, tai useampi kerros, vaatteita. Vaatteita riisutaan kunnes päällä on enää stringit ja pastiesit tai tasselit. Lopuksi tasselleita pyöritetään. (Myllynen, 2011.) Tapahtumissa on aina seremoniamestari, joka juontaa numeroiden välissä, ja

esittelee esiintyjät. Esitysten jälkeen pick-up-tytöt tai -pojat käyvät noutamassa esiintyjien riisumat vaatekappaleet ja asettavat mahdollista rekvisiittaa paikalleen.

Nykyburleskin tapoihin kuuluu, että yleisö on koko esityksen ajan aktiivisesti äänessä ja vuorovaikutuksessa esiintyjän kanssa. Doddsin (2013: 76) mukaan vuorovaikutus nykyburleskissa on tilassa ja ajassa kasautuva vaihtokauppa, jossa katsojia rohkaistaan tarjoamaan palautetta äänin ja kines-teettisesti, joka johtaa uusiin paljastuksiin striptease-aktissa, johon yleisö reagoi lisääntyneellä intensiteetillä ja innolla. Yhteisöllinen ihmiskehon juhliminen on merkittävä osa burleskiesitystä, ja se näkyy yleisön reagoinnissa kehon esittelemiseen ja paljastamiseen hurraamalla, ulvomalla, kiljumalla ja taputtamalla – alusta loppuun asti, mutta etenkin jokaisen paljastuksen tai kiusoittelun kohdalla. Havainnoimissani tapahtumissa yleisö on ollut aktiivista, kovaäänistä ja tiedostanut vuorovaikutuksen vaihtokaupan. Esimerkiksi Lafaytte Lestrangen kaalimato-numerossa yleisö ulvoo kannustukseksi, kun hahmo alkaa kuoria kaalikerää. Ensimmäinen ”riisuminen” tapahtuu siis jo tässä.

Nykyburleskin ihmiskehon juhlimisessa kehon sukupuoli ei ole suurta merkitystä, vaikkakin miesten ja naisten tekemä burleski erotellaan kategorisesti. Kuitenkaan sukupuoli ei suoranaisesti arvota esitystä eikä nykyburleski sulje pois sukupuolia, jotka ovat perinteisen binaarijaon ulkopuolella tai välillä, sillä sukupuoli(rooli) itsessään on yksi yhteiskuntakriittisen burleskin kohteista. Näissä juhlissa yleisön on tarkoitus nauttia olostaan. Yleisön ja esiintyjien välinen vuorovaikutus on burleskissa, kuten teatterissa yleensä, elintärkeä. Koljonen (2013) sanookin, ettei burleskia olisi ilman yleisöä, koska burleskin ydin on ilmassa yleisön ja esiintyjän välissä. Esitys syntyy vasta kun yleisö ottaa sen vastaan. Ihmiset, jotka ovat nähneet burleskiesityksiä videolta, eivät ole vielä nähneet burleskia. (Ibid.) Weldonille musiikki on ehdottoman tärkeä osa burleskiesitystä. Vuorovaikutus yleisön kanssa onnistuu esimerkiksi niin, että esiintyjä huomioi ja käyttää hyväkseen musiikin tarjoaman tunnelman ja rytmityksen.

When you are performing, one of the ways you connect with the audience is by reminding them that you are both hearing that music. You want to make it clear to the audience that you're sharing an experience by responding to the elements of the music you are using. (Weldon, 2010: 115.)

Esiintyjät usein hakevatkin liikekielen pohjan musiikista täristyksille, bumb and grindille, paljastuksille, pyörityksille ja poseeraukselle. Kun musiikkikappaleessa tullaan voimakkasiin huippukohtiin, esiintyjä saattaa paljastaa jotakin tai jotain muuta tärkeää tapahtuu: keskeisten asusteiden nopea riisuminen, poseeraus tai liikkuminen tavalla, joka korostaa paljastusta. Kappaleen hitaammissa kohdissa esiintyjän liikkuminen on usein hidasta ja näissä kohdissa tapahtuu usein myös kiusoitte- lu. Myös lyriikat voivat olla suuressa osassa esitystä, jolloin tapahtumat kuvittavat laulun kerto- musta, kuten Minnie Mimosan baletti-numerossa. Musiikin vahvat konnotaatiot aikaan, paikkaan, tunnelmaan tai niiden edustamat klassiset musiikilliset narratiivit (kuten Valkyyria) ovat osa onnis- tunutta juonen kuljetusta ja koreografiaa.

Burleskin teatraalisuudessa voi nähdä jotakin brechtiläistä. Bertolt Brecht on tullut tunnetuksi epä- aristoteelisestä, ja jopa (inho)realistisesta tavastaan tehdä teatteria. Hänen tietoinen pyrkimyksensä on ollut erkaannuttaa katsoja teatteriesityksestä, näyttää sen konstruktivisuus, sen sijaan että katsoja tuntisi eläytymistä esitystä katsoessaan, ja kuvata esityksen kautta maailmaa niin, että katsoja näkee sen olevan muutettavissa (Brecht, 1957: 7). Näin katsoja tulee hyvin tietoiseksi omasta positiostaan ja suhteestaan näkemäänsä.

Burleskin groteskista liioittelusta voi löytää tätä erkaannuttamisen tasoa, mutta myös paljon katso- jan ja esiintyjän välistä vuorovaikutusta. Burleskin viehätys näyttää olevan näiden molempien taso- jen yhtä aikaisella olemassaololla, niiden rinnastamisella, niillä leikkimisellä. Yleisö tulee hurmata sillä, että esiintyjä koettelee heidän esteettisten ja sosiaalisten normiensä rajoja. Weldon (2010) esittää asian näin: yleisöä pitää rakastaa ja yleisö pitää saada rakastamaan esiintyjää silloinkin, kun kyse on heidän seksikkyyteen, moraaliin ja hyvään makuun liittyvien standardiensa haastamisesta (Ibid.: 117). Katsoja tehdään tietoiseksi omasta katseestaan ja kehostaan, mutta päämääränä on kehon ja katseen yhteinen juhla. Bertolt Brecht oli myös sitä mieltä, että ”teatteriesitys sisältää aina kuvan maailmasta, ei ole esitystä, joka ei vaikuttaisi katsojien dispositioihin tai käsityksiin. Taidetta ei ole ilman seuraamusta”. (viitattu teoksessa Storey, 2012: 3.) Nykyburleskin sanoma estetiikan ja normien haastamiseen ja burleskoinnin muutosvoimaan on siis brechtiläisittäin mah- dollista.

Fraleigh (1999: 16) huomauttaa, että nykyaikaisessa toiminnassa tanssi saatetaan ritualisoida. Voisi väittää, että nykyburleskista on tullut eräänlainen rituaali ihmiskehon juhlimiseen, kuin myös rituaali oman sukupuolellisuuden ja seksuaalisuuden esittämiseksi sellaisena, kuin sen haluaa nähdä ja näyttää. Doddsin (2013: 76) mukaan nykyburleskin paradigma tarjoaa mahdollisuuden muutokseen esityksen ulkopuolella. Koljosen mukaan yleisö voi katsoa burleskia eri tavalla, kuin niin sanottua vakavammin otettavaa taidetta. Koljosen mielestä burleski tulee lähemmäs ihmistä, ja viesti sukupuolen variaatioista menee alitajuisesti perille. Hänellekin nykyburleskillä on mielipidevaikuttamisen mahdollisuus. (Koljonen, 2013.)

## 5.8 Kehot arvojen ristipaineessa

Toiset tykkää puutarhan hoidosta, ja toiset tykkää olla puolipukeisina glitterissä tanssailemassa (Jackie O’Lantern, Burleskin hekumaa, 2011).

Konventioistaan huolimatta nykyburleski ei taivu yhden ideologisesti yhtenevän määritelmän alle. Se on avoin populaarikulttuurin muoto, joka on ristiriitainen, vaikeasti hallittava ja usealla samanaikaisella tasolla toimiva. (Allen, 1991: 27 – 28.) Allen sijoittaa burleskin populaarikulttuurin ”matalaan toiseuteen”. Tämä tarkoittaa toiseutta, jota ei päästetä osaksi dominoivaa sosiaalista järjestystä, mutta joka samaan aikaan edustaa jotakin ihailtavaa ja kiehtovaa. Sosiaalisesti korkeammasa asemassa olevat kontrolloivat alempana olevien diskurssia, jonka kautta tämä ”matala toiseus” muotoutuu ja toteutuu. Allenin mukaan burleskin toiseus tuottaa kuitenkin toisen diskurssin, joka mahdollistaa hierarkkisten suhteiden muokkaamisen teatterin keinoin, ja jolla on mahdollisuus jopa kyseenalaistaa korkeamman diskurssin oikeutta pitää yllä tätä kulttuurista hierarkiaa. (Ibid.: 26.)

Nykyburleski tuo esiin populaarin monimerkityksellisyyden. Populaarikulttuurin muotona nykyburleski on erinomainen ikkuna postmodernismin käsitteen sisään: se kierrättää vanhaa estetiikkaa ja käy dialogia menneisyyden kanssa. Burleski on osa populaarikulttuuria, mutta marginaalinen, eikä osa kaupallista kulttuuria. Sen voima ja teho perustuu juuri siihen, että se voi osana populaaria



käyttää ja kyseenalaistaa populaaria. Se ei kritisoi pelkästään korkeakulttuurin määritelmää, vaan myös ”matalan” kulttuurin määritelmää ja leikkii näiden välisillä jännitteillä.

Burleskiskene on hyvin itseironinen oman ”matalan” asemansa kanssa, ja käyttää häpeilemättä hyväksi esimerkiksi seksuaaliseen ilmaisuun liittyvää synnin konnotaatiota. Helsinki Burlesque’n viimekeväinen tapahtuma oli nimeltään Sinsational Spring Awakening, ja Petra Innanen viittaa nettisivuilla tapahtumapaikkaan nimellä *the city of sin*, HEL-SIN-KI. Tease-elementti, pahuus, synti ja itseironia näkyvät myös esiintyjien nimissä: Miss Anne Thropy, Lestrangle, Bent, Sir Willy, T.T. Tassel, Holy Curves, Satan’s Angel, Itty Bitty Tease Cabaret, Loulou D’vil, Dirty Martini, ja niin edelleen.

Burleskitaitelijuuteen, kuten myös yleisössä viihtymiseen, liittyy aina oleellisesti kysymys *miksi*, juuri koska se edustaa ”matalaa toiseutta”, jonka valitsemista ilmaisukseen täytyy puolustella eri tavalla kuin tanssin- tai teatterinharrastusta yleensä. Burleskiin viitaten käytetäänkin yleisesti vapautumisen ja voimaantumisen funktiota. Nämä vapautumiset voivat olla yksilöllisiä, sukupuolellisia, seksuaalisia tai yhteisöllisiä. Vaikka tanssin näkeminen funktionaalista näkökulmasta on historiallinen ansakuoppa, tai vähintään vain yksi tanssin monista ulottuvuuksista, on nämä burleskille annetut funktiot otettava vakavasti tärkeinä osina siinä, miksi sitä tuotetaan ja kulutetaan.

Nykyburleskin esiintyjät saavat nautintoa tekemisestään, ja voivat tuntea olevansa aktiivisessa ja valtaa käyttävässä asemassa riisuuntuessaan yleisön edessä. He antavat paljon arvoa omalle tekemiselleen; he käyttävät siihen paljon aikaa ja resursseja. Kuten Dodds (2011) päättelee, he hyödyntävät tanssivaa kehoaan luodessaan yhteisöllisyyttä, leikkimielisiä ja nautintoa tuottavia tilanteita sekä tuodessaan esiin identiteettiään, jonka lisäksi he käyvät dialogia sukupuolen luonteesta. (Ibid.: 205.)

Innasen (2013) mukaan nykyburleskiesiintyminen houkuttaa monia nopeasti. Kuitenkin yleensä ensimmäisen esityksen tehtyään esiintyjät tajuavat kuinka paljon aikaa ja rahaa esitysten tekemiseen menee, ja että käytetyn rahan korvautuminen voi kestää todella kauan. Asut voivat maksaa paljon, tai niiden itse tekemiseen menee paljon aikaa. (Ibid.) Innasen tuottama Helsinki Burlesque

Festival rahoitetaan itse kerätyillä tuotoilla, ja Burlesque Instituten toiminta rahoitetaan itse toiminnalla eli eri opettajien pitämällä burleskiesiintymisen kursseilla, polttaripajoilla ja burleskitanssin opetuksella. Burleskitanssia opetetaan viikkotunteina kuntoilumielessä, ja se sisältää burleskin liikekieltä yhdistettynä itsensä ilmaisuun, kehonhallintaan ja lihaskuntoharjoitteisiin. Se voi siis olla joillekin urheilua tai tanssiliikuntaa. (Innanen, 2013.)

Burlesque Instituten merkitys kattojärjestönä ja informaatiokanavana on ollut suuri. Koljoson mukaan sitä kautta on kerätty burleskin eri haaroja yhteen, ja eri opettajien opettamat taidot ovat levinneet laajemmalle ja myös monimuotoistuneet. Kun tieto, tiedonsaanti ja kokemukset ovat lisääntyneet, niin burleskikin on laajentunut ja monimuotoistuneempaa kuin ennen. (Koljonen, 2013.) Tiedonsaanti on marginaalissa toimivalle burleskiyhteisölle tärkeää, ja tiedon jakaminen on kansainvälisempää kuin vielä 90-luvulla. Se tapahtuu tee-se-itse-hengessä eri maiden järjestöjen tai ”burleski-instituuttien” ja nettifoorumien kautta. Vaikka Suomen burleskikiskene on monipuolinen, laajentumisen varaa on sekä Innasen että Koljoson mielestä (2013). Koljonen toivoo, että nykyburleski löytää myös uusia alakulttuureja joiden kanssa tehdä yhteistyötä; että mentäisiin mukavuusalueen ulkopuolelle enemmän ja löydettäisiin uutta ravisteltavaa.

Koljoselle (2013) burleski sijaitsee taiteen ja viihteen välissä, ja hän haluaisi rikkoa käsityksen siitä, että taide ei voi viihdyttää tai viihde vaikuttaa. Hän viittaa käsitykseen siitä, että kulttuurin arvo ei sijaitse kulttuurin tuotteissa, vaan ne saavat arvonsa niitä arvottavista tekijöistä – taloudellisista, poliittisista, esteettisistä ja sosiaalisista dominoivista voimista. Koljoselle taideperformanssi voi olla hauska, ja monet hänen performanssinsa pyrkivät siihen. Koljonen ei halua taiteilijuudelleen sitä painetta, että elättäisi itsensä sillä, koska haluaa olla taiteellisesti ehdottomampi. (Ibid.) Innanen elättää itseään taiteellisella työllä, ja tiedostaa, että burleskiesiintyjänä leipänsä tienäminen vaikuttaa esitysten sisältöön. Kun yleisö maksaa esityksestä, syntyy suurempi vastuu sen sisällöstä, eikä silloin ole enää kyse pelkästä harrastuksesta. (Innanen, 2013.)

Doddsin (2011) mukaan nykyburleskin yhteys taloudelliseen arvoon näkyy siinä, miten striptease-akti kodifioituu silloin, kun kyse on suuremmista esitysareenoista. Yhteisön arvostama radikaalisuus ja valta päättää oman esityksensä sisällöstä mahdollistuu tapahtumissa, joista ei ole odotettavissa suurta rahallista tuottoa. (Ibid.: 202.) Esimerkiksi Dita von Teesen ja suomalaisen LouLou

D’Vilin menestyksekkäät esitykset perustuvat klassiseen stripteaseen, joka edustaa 1940 – 60-luvun glamouria ja representoi eteeristä, hekumallista naista, joka täyttää klassisen pin-up-mallin mittasuhteet. Tämä naiseus on nostalgista, ja valtavirrassa ihannoitua, mutta burleskikontekstissa vähemmän kantaottavaa tai kyseenalaistavaa.

Vuonna 2011 burleski oli ikään kuin muoti-ilmiö. Kaupallinen valtakulttuuri hyödynsi burleskihengen nostetta, ja se näkyi mediassa. Aarnion (VSOT, 2011) mukaan burleski-ilmiön trendikkyydellä ratsastettiin yleisesti, koska tuotteisiin liitetty sana burleski saattoi myydä enemmän. Osittain burleski oli uutuussana, jota käytettiin siihen liittymättömien ilmiöiden markkinointiin tai luomiseen. Riski burleskin jämähtämisestä stereotyyppien pariin piilee sen mahdollisessa kaupallistumisessa ja valtavirtaistumisessa, sen tulemisena osaksi massakulttuuria. Nykyburleskissa on Koljosen mielestä jäljellä kapina ja vaarantuntu, joka esimerkiksi dragista on hävinnyt. Hänen mukaansa varsinkin skandinaavisesta dragista on tullut hyväksytyt osa viihdemailmaa, ja se on tätä kautta kanonisoitunut. Burleskin kautta Koljonen on löytänyt uusia tasoja myös drag-esityksiinsä. (Koljonen, 2013.) On siis todettava, että populaarikulttuurin eri muotojen standardisointi ja kanonisointi johtaa tilanteeseen, jossa ne menettävät voimaansa kriittisinä keskustelun osina, ”toiseuden” diskurssina, ja niistä voi tulla osa normatiivia, jota niiden on tarkoitus rikkoa.

## 6 PÄÄTELMIÄ

Populaaritanssissa, kuten nykyburleskissa, on kyse identiteetin ilmaisusta, sosiaalisesti luodusta ja ylläpidetystä liikekielestä ja sitä arvottavasta yhteisöstä, sekä kulttuurisesti aidatun kehollisuuden rajojen tönimisestä. Nykyburleski näyttäytyy dynaamisena esitysmuotona, jopa vallankumouksellisenä, seksuaali- ja sukupuolinormeja sekä kauneusihanteita rikkovana viihteenä ja taiteena, jossa keho paljastetaan ja sillä leikitään – kuvainnollisesti ja kirjaimellisesti. Burleskin historia esitysten muotokieleen on oleellinen, ja sitä kannetaan yleästi, ja joskus tarkkaankin mukana, mutta se ei tarkoita palaamista 1800- tai 1900-luvulle: tuo historia väritetään tässä ajassa ja paikassa. Neo- tai nykyburleskissa yhdistyvät thompsonilainen, komediallinen burleski, ja moderni amerikkalainen, klassinen burleski.

Burleskin normeja rikkovat juuret ovat Euroopan teatteri- ja karnevaaliperinteissä, ja neoburleski on Amerikassa jalostunut viihde- ja taidemuoto. 1860-luvulla Amerikan valloittanut thompsonilainen burleski viehätti yleisöä radikaalin speaktaakkelimaisuutensa ansiosta, joka liittyi erityisesti seksuaalisuuteen ja sukupuoleen sekä ”korkeiden” arvojen ironisointiin. Kun burleski levisi osaksi keskiluokkaista kulutusta, burleskin käänteinen ja rikkova arvo alkoi romahtaa ja sen määritelmä muuttua. 1900-luvun alussa Yhdysvalloissa speaktaakkeliksi muodostui lähes alaston nainen, riisutuva nainen. Stripteasesta tuli oleellinen ja jopa pakollinen osa burleski-esitystä. Yhteiskunnallisten olojen muuttuessa ja kiristyessä turvauduttiin yhä sensaatiomaisempiin ja naista objektivioivampiin esityksiin.

Stripteaseta sisältävä burleski standardoitui ja tästä modernista burleskista muotoutui klassiseksi kutsutun burleskin perinne, joka heijastaa 1940 – 60-luvun glamouria ja liikekieltä. 1960 – 70-luvulta lähtien burleski alkoi sulautua osaksi seksiteollisuutta, joka lopulta johti sananmukaisen burleskin katoamiseen, sillä esityksissä ei ollut enää kyse kulttuuristen arvojen kritisoinnista, huumorista tai parodiasta, vaan ajan hengen mukaisesta valtavirtaistumisesta, vaikkakin marginaalisesta sellaisesta. Burleskin ”kuolema” johti lopulta stripteaseravintoloiden syntyyn, ja lopulta moderniin pornografiaan.

Amerikassa 1990-luvulla neoburleski nousi esiin osittain nostalgisena esitysmuotona vintage-muodin kautta, osittain osana sukupuoli- ja seksuaalisuuskiittistä performanssitaideita ja viihdetä, jotka käsitetasolla jakoutuivat klassiseen ja neoburleskiin. Nykyburleskiksi se on muotoutunut eurooppalaisten perinteiden yhdistyessä amerikkalaisen modernin burleskin perintöön: klassisen burleskin liikekieltä, kabareeperinnettä, groteskia ilottelua yhdistettynä nykyajan populaarikulttuurin viihteeseen ja taiteeseen. Suomessa jako klassiseen ja neoburleskiin näyttäytyy käytännössä keinotekoiselta eikä sitä yleisesti käytetä. Jako on oleellinen toki historiallisesta näkökulmasta ja oleellisimmillaan lähinnä analyysivälineenä. Burleski käsitteen alle luetaan klassinen ja uusi, boylesque, queerlesque ja draglesque –muotoineen.

Nykyburleskiesitykset toteuttavat, kritisoivat ja uudistavat feminiinisen stripteasekehon spektakkelia. Analysoimani nykyburleskiesitykset ovat kantaaottavia parodioita, joiden kautta voi käydä keskustelua kehoista, kehollisuudesta ja sen rajoista. Nykyburleskin strategiaan kuuluu käyttää erilaisia representaatioita, jotka toimivat diskurssina erilaisuuden hyväksymiselle ja juhlimiselle, jyrkkien rajojen kritiikille ja burleskoinnin muutosvoimalle. Esiintyjät yksilöinä ja yhteisönä arvottavat tekemistään. Yhteisöllisen liikekielen kautta heijastuvat sen kulttuuriset arvot: yhteisön jäsenet tanssivat arvojaan kehosta, sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja estetiikasta. Stripteasetanssin kautta nykyburleskiyhteisö muodostaa leikkilisiä ja nautintoa tuottavia tilanteita, joissa sosiaalisessa marginaalissa olevien kehojen arvoa vahvistetaan, kommentoidaan ja kyseenalaistetaan.

Nykyburleskiesitykset näyttävät ritualistisina sukupuolen performansseina, joissa ylläpidetään ja tuotetaan normatiivista sukupuolisuutta, mutta myös rikotaan ja muokataan sitä. Koreografiat representoivat sukupuolta monella tasolla: liioitellulla sukupuoleen liittyvällä liikekielellä; sukupuolen rajapintoja lähestyvällä ilmaisulla; kriittisellä sukupuolen rikkomisella ja ylösalaisin käännettynä sukupuolella sekä fantasiatasolla tapahtuvalla halulla tiettyyn sukupuolisuuteen, tai sen puuttumiseen. Esimerkiksi naisen ja miehen populaaria kuvaa ja sukupuoliroolia käsitellään liioittelevan performatiivisuuden keinoin, sukupuolen imitaatioina, kuten Kiki Hawaijin, Minnie Tonkan ja Frank Doggensteinin esityksissä. Sukupuolesta tehdään myös ”väriä performansseja”, joissa sukupuolinen keho vääristyy, liikekieli rikkoo sukupuoli-ilmaisun normatiivin, kuten Bent van der Bleun esityksessä. Sukupuolen liikettä myös dramatisoidaan provosoivasti korostamalla sitä, kuten Lola Vannilla draglesque-numerossaan.

Klassista stripteaseliikekieltä käytetään ja siihen tuodaan koomisia tasoja uudenlaisten asusteiden ja rekvisiitan avulla, kuten Lafaytte Lestrangen ja Gigi Pralinen esityksissä. Uusintamalla klassista eroottiseen stripteaseaktiin liittyvä katse kyseenalaistetaan. Seksualisoitujen, stereotyyppisten naiskehojen kupla voidaan puhkaista asiaan kuulumattomilla eleillä leikillisissä tilanteissa. Paljastamalla ”epätäydellisiä”, arkisia ja sopimattomasti käyttäytyviä kehoja viestitään kehopositiivisuutta ja haastetaan populaarikulttuurin ideaalit kehon kokoon, muotoon ja ikään. Asenteet moraalialta ja hyvää makua kohtaan nousevat keskustelun aiheeksi, kun miellyttävä ja epämiellyttävä yhdistetään tavalla, joka haastaa katseen, ja saa katsojan tiedostamaan katseensa, positionsa ja kehonsa.

Esiintyjän katse ja kasvojen eleiden koreografia ovat myös oleellisessa asemassa: kasvojen eleiden kautta esiintyjä voi kommentoida omaa kehollisuuttaan, siihen liitettyjä arvolutauksia ja ohjata katsojan kokemusta erotoidun vartalon katsomiseen. Tämä tarkoittaa esiintyjälle siirtyvää valtaa arvottaa itsensä, nauttia avoimesti omasta kehostaan ja vapautua kehojen ideaalin paineesta. Tavoitteena on yhteinen nautinnon ja naurun kokemus, yhteinen katseen ilo. Stripteasetanssiin liittyy usein tarina ja tarinaan hahmo, jonka riisuutuminen on osa juonen kulkua. Hahmo voi käydä läpi muodonmuutoksen, kuten Minnie Mimosa, Femmes Furiosos ja Lafaytte Lestrangle. Tarinan ja/tai muodonmuutoksen kautta on mahdollista järkyttää kehoon liittyviä dikotomisia tulkintoja, asettaa vastakkain yleinen tapa luokitella ja hämärtää jyrkkiä rajoja.

Nykyburleskin voi nähdä intertekstuaalisena leikkinä, joka tuo näkyviin yhtä aikaa monia merkityksellisyys tasoja, josta toiset ovat kriittisempiä ja poliittisempiä kuin toiset. Nykyburleskin stripteasetanssi tuo uudelleen tarkasteluun kehollisuuden arvon normatiivisen ja sitä rikkovan diskurssin yhtäaikaisella läsnäololla. Burleski ”matalana toiseutena” osallistuu diskurssiin yhteiskunnan hierarkkisista arvorakennelmista, tuottaa ja kuluttaa kulttuuria, ja käyttää valtaansa hallitsevan ja alistaisen rekisterin välisessä kilpailuasetelmassa. Nykyburleskin vastakulttuuriset kehostrategiat nostavat esiin fyysisen pääoman järjestelmän, yhteiskunnan ideaalit sukupuolisesta, seksuaalisesta ja esteettisestä kehosta, ja tätä kautta neuvottelee kehollisesta arvosta.

Nykyburleski ei lähtökohtaisesti pidä sisällään oikeaa tapaa tehdä, mutta esityksissä on kuitenkin vahvoja muotokielen konventioita, jotka tulevat tutkimusaineistoni kautta esille. Nykyburleskin

konventioihin liittyy sukupuolisen ja seksuaalisen kehon ja sen speaktaakkelimaisuuden kompleksinen suhde. Vaikka burleskin liioitteleva sukupuolisuus voi näyttäytyä jakona klassiseen käsitykseen feminiinisydestä ja maskuliinisuudesta, ja heijastella postfeminististä populaarikulttuurin suuntaa, sen pintaa syvempi tarkastelu osoittaa, kuinka monia eri sukupuolikuvia ja roolimalleja se tarjoilee.

Tärkeimpänä huomion kohteena, niin tarkastelemassani aiheessa kuin etnografisessa tutkimuksessa yleensä, ovat yhteiskunnan valta- ja arvojärjestelmät, joita tarkasteltaessa pääsemme lähemmäs kulttuurin toimintatapoja ja kulttuurisesti arvetetun kehon merkityksiä, sekä burleskin tapauksessa selville käänteisen estetiikan vaikutusmahdollisuuksista. Burleskin mahdollisuus sosiaalisen muutoksen luomiseen on rajattu pienimuotoisille tuottamis- ja kuluttamisalueille, jotta sen kehostrategia ja konventioihin kohdistuva kritiikki tulee ymmärretyksi vastakulttuurisen estetiikan välineenä. Mieli- ja tunteiden vaikuttamisen näkökulmasta esiintyjän ja yleisön, kuin myös tutkijan, tulee omata se tarpeellinen sosiaalinen, taloudellinen ja älyllinen pääoma, joka mahdollistaa oman kulttuuriympäristön ja sen arvojen kritisoinnin. Nykyburleskin ”lukeminen” poliittisena kehostrategiana on myös yhteydessä lukijan tapaan ja taipumukseen lukea tietynlaisia poliittisesti viestejä sekä katsoa ja tulkita kehollisuutta tietynlaisen arvokehysten läpi.

## LÄHTEET

### Aineisto

- AARNIPUU, Tiia 2010. Suomalaiselle lukijalle. Teoksessa Burleskin paluu. Helsinki: Like.
- ALLEN, Robert C. 1991. *Horrible prettiness: Burlesque and American Culture*. Toim. Alan Trachtenberg. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.
- BALDWIN, Michelle 2010. Burleskin paluu. Helsinki: Like.
- BURLESKIN HEKUMAA 2011. Suomi D: Burleskin hekumaa. Suomalainen dokumentti. <http://www.youtube.com/watch?v=Lpo2Y1fFwYI>. (Viitattu 28.4.2014.)
- BURLESQUE BIRTHDAY 1.6.2013. Videotallenteet. Burlesque Birthday: T. T. Tassels 50<sup>th</sup> Twirl – tapahtuma.
- DODDS, Sherill 2011. *Dancing on the Canon: Embodiments of Value*. London: Palgrave Macmillan.
- INNANEN, Petra / Bettie Blackheart 25.5.2013. Haastattelu.
- KOLJONEN, Jari / Bent van der Bleu 1.6.2013. Haastattelu.
- MYLLYNEN, Petri / Lafayette Lestrangle 28.1.2011. Haastattelu.
- SINSATIONAL 25.5.2013. Videotallenteet. Sinsational Spring Awakening –tapahtuma.
- TAMYN NAISKULTTUURIPÄIVÄT 10.4.2014. Videotallenne.
- VSOT 2011. Voiko striptease olla taidetta? Tanskalainen dokumentti. Esitetty kanavalla YleTeema 23.8.2013. (Viitattu 28.4.2014.)
- WEIGHT, Robert / T. T. Tassel 1.6.2013. Haastattelu.
- WELDON, Jo 2010. *The Burlesque handbook*. New York: HarperCollins Publishers.
- YOUTUBE.COM. Bent van der Bleu@Helsinki Burlesque Festival 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=cO4NxrEDrxE&feature=related>. (Viitattu 28.4.2014).



## Teoreettinen kirjallisuus

ALLEN, Robert C. 1991. *Horrible prettiness: Burlesque and American Culture*. Toim. Alan Trachtenberg. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

BRECHT, Bertolt 1957. *Aikamme teatterista: epäaristotelelaisesta dramatiikasta*. Suom. Max Rand. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

BRENNAN, Mary Alice 1999. Every Little Movement Has a Meaning All Its Own: Movement Analysis in Dance Research. Teoksessa *Researching Dance*. Toim. Sondra Horton Fraleigh & Penelope Hanstein. Pittsburgh: University of Pittsburg Press.

BUCKLAND, Theresa J. 1999. Introduction: Reflecting on Dance Ethnography. Teoksessa *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Toim. T.J. Buckland. Houndmills & London: Macmillan Press.

BURT, Ramsay 2001. Dissolving in Pleasure: The Threat of the Queer Male Dancing Body. Teoksessa *Dancing desires*. Toim. Jane C. Desmond. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

BUTLER, Judith 2006 (alkup. 1990). *Hankala sukupuoli*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

CARLSON, Marvin. *Esitys ja performanssi*. Suom. Riina Maukola. Helsinki: Like.

DANIEL, Yvonne 2009. Rumba then and now. Teoksessa *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A social and popular dance reader*. Toim. J. Malnig. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

DESMOND, Jane C. 1999. Engendering Dance. Teoksessa *Researching Dance*. Toim. Sondra Horton Fraleigh & Penelope Hanstein. Pittsburgh: University of Pittsburg Press.

DESMOND, Jane C. 2001. Introduction. Making the invisible visible: staging sexualities through Dance. Teoksessa *Dancing desires*. Toim. Jane C. Desmond. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

DODDS, Sherill 2011. *Dancing on the Canon: Embodiments of Value*. London: Palgrave Macmillan.

DODDS, Sherill 2013. Embodied Transformations in Neo-Burlesque Striptease. *Dance Research Journal* 45/3.

FOUCAULT, Michel 1998. *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Tampere: Gaudeamus.

FRALEIGH, Sondra Horton & HANSTEIN, Penelope 1999. *Researching dance*. Pittsburgh: University of Pittsburg Press.

FRALEIGH, Sondra Horton 1999. Family resemblance. Teoksessa *Researching Dance*. Toim. Sondra Horton Fraleigh ja Penelope Hanstein. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press.

HELÉN, Ilpo 1998. Elämä seksuaalisuudessa. Teoksessa *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Tampere: Gaudeamus.

MCROBBIE, Angela 2004. *Postmodernism and popular culture*. London & New York: Routledge.

MCROBBIE, Angela 2009. *The Aftermath of feminism*. London: Sage Publications Ltd.

STOREY, John 2012. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Sixth edition. Pearson Education Limited.

THOMAS, Helen. *The Body, dance and cultural theory*. Palgrave Macmillan.

WAINWRIGHT, Steven & TURNER, Bryan 2004. Narratives of Embodiment: Body, Aging and Career in Royal Ballet Dancers. Teoksessa *Cultural Bodies*. Toim. Helen Thomas & Jamilah Ahmed. Blackwell publishing Ltd.

WILLIAMS, Drid 2004. *Anthropology and the Dance*. Ten lectures. Second edition. Chicago: University of Illinois Press.

### Internet

LATTO, Oona 2011. Hauskasti puvuttomina – Burleskin esteettisen vastarinnan traditio ja nykyilmiö Suomessa. Pro gradu –tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/26813/URN:NBN:fi:jyu-2011042010674.pdf?sequence=1>. (Viitattu 8.5.2014.)

NUOPPONEN, ANITA 2003. Käsitemallit asiantuntijan työvälineenä.

[http://lipas.uwasa.fi/~atn/papers/artikkelit/LinkedDocuments/Nuopponen\\_asiantunt\\_Afinla2003.pdf](http://lipas.uwasa.fi/~atn/papers/artikkelit/LinkedDocuments/Nuopponen_asiantunt_Afinla2003.pdf). (Viitattu 28.4.2014).

SAARANEN-KAUPPINEN, Anita & PUUSNIEKKA, Anna 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkajulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <<http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>>. (Viitattu 28.4.2014).

SAARANEN-KAUPPINEN, Anita & PUUSNIEKKA, Anna 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkajulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. [http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7\\_3\\_2.html](http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_2.html). (Viitattu 24.4.2014).

QSRINTERNATIONAL.COM. <http://www.qsrinternational.com/what-is-qualitative-research.aspx>. (Viitattu 28.4.2014).