

Agata Łuksza

Gorsety, pończochy, nasutniki : kobiecość w nowej burlesce

Tematy z Szewskiej nr 1(11), 83-99

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GORSETY, POŃCZOCHY, NASUTNIKI. KOBIECOŚĆ W NOWEJ BURLESCE

Agata Łuksza | Warszawa

ABSTRAKT

Wraz z narodzinami „nowej burleski” (wyrastającej z anglosaskiej tradycji burleski kobiecej) na przełomie XX i XXI wieku pojawiły się palące pytania o uprzedmiotawiające i emancypujące właściwości gatunku, który wyznacza artystce -striptizerce symultaniczne miejsca obiektu i podmiotu. Przede wszystkim jednak należy zauważyć, że sam spektakularny fakt (ponownego) zaistnienia w pejzażu widowisk kulturowych formy zogniskowanej wokół kobiecej cielesności wskazuje na społeczną potrzebę przepracowania problematycznego charakteru tej cielesności, a co za tym idzie, współczesnych definicji płci i seksualności.

Interesuje mnie, w jaki sposób i za pomocą jakich środków teatralnych „kobiecość” jest performowana i przeżywana zarówno na scenie, jak i na widowni w nowej burlesce ujmowanej jako „metaspoleczny komentarz” w zakresie obowiązującego paradygmatu płci. Rozpatruję nową burleskę pod kątem jej trajektorii historycznej, nurtów współegzystujących w obrębie gatunku, funkcjonujących w jej ramach kobiecych stereotypów i akcesoriów tradycyjnie pojmowanej „kobiecości” oraz relacji między performerkami a publicznością.

słowa kluczowe: burleska, feminizm, kamp, kobiecość, striptiz

Betty Q wchodzi na scenę w stroju amerykańskiej kelnerki z przydrożnej knajpy, niosąc tacę z dwoma filiżankami i szklany dzbanek kawy. Na głowie ma czerwoną kokardę, w niemniej czerwonych ustach trzyma cienkiego papierosa, wydychając kącikami dym. Filuternie zakręcona grzywka i wysoko upięty,

kołyszący się kucyk falujących ciemnych włosów nawiązują do estetyki lat 50. XX wieku. Betty ubrana jest w niebieską bluzeczkę z kołnierzykiem, krótkie obcisłe spodenki i fikuśny, falbaniasty, kremowy fartuszek sprawiający z przodu wrażenie sukienki. Scenografię tworzą okrągły kawiarniany stolik i proste krzesło. W tle gra leniwa piosenka w stylu retro, nieformalny hymn miłośników kawy: *Java Jive* (oryginalną wersję nagrał w 1940 roku zespół The Ink Spots) we współczesnym wykonaniu The Pup-pini Sisters.

Betty za pomocą gestów i wyrazistej mimiki przekomarza się z widzami: proponuje im kawę, gasi w niej papierosa i proponuje ponownie. Wygląda na znudzoną, ostentacyjnie zuje gumę, niczym mała dziewczynka robi balony, przysiadła na krześle, szeroko rozstawiając nogi (zupełnie nie jak „dama”), dłubie w uchu i drapie się pod pośladkiem. Wykonując te gesty, Betty stopniowo się rozbiiera, domagając się od rozbawionej widowni okrzyków zachęty. Najpierw zdejmuje bluzkę, którą zdecydowanym ruchem odrzuca w róg sceny. Następnie, stojąc tyłem do widzów, rozwiązuje fartuszek i bierze do rąk odstawione uprzednio na stolik filiżanki. Gdy Betty się odwraca, okazuje się, że do osłoniętych okrągłymi naklejkami sutków ma przychepione torebki herbaty, które „zaparza” w trzymany tuż pod piersiami filiżankach. Uśmiechając się słodko i zakręcając gumę na palec, Betty schodzi za kulisy żegnana gromkimi brawami i wiwatami. *Coffee, tea or me* to jeden z najpopularniejszych „numerów” warszawskiej performerki nowej burleski, a gdy Betty Q prezentowała go po raz pierwszy na maleńkiej scenie w dawnym klubie Chłodna 25 w Warszawie, na widowni – jak zwykle – siedziały przede wszystkim kobiety.

W nowej burlesce, która cieszy się coraz większą popularnością również w Polsce, można dostrzec aktualny metaspółeczny komentarz w zakresie kulturowych definicji płci, w szczególności kobiecej cielesności i seksualności. Fenomen kulturowy, który dostarcza metaspółecznego komentarza, w rozumieniu Clifforda Geertza, „spełnia rolę interpretatywną”¹. Parafrazując Geertza, proponuję więc spojrzeć na nową burleskę jako na historię, którą opowiadamy sami sobie o sobie samych, czy też jak na euroamerykańskie odczytanie euroamerykańskiego doświadczenia kobiecości w XXI wieku. Kluczowe wydaje się zatem znalezienie odpowiedzi na pytanie, jak kobiecość jest performowana i przeżywana na scenie i na widowni, oraz z jaką w ogóle „kobiecością” mamy do czynienia w nowej burlesce. Punktem wyjścia musi być jednak próba zdefiniowania samego gatunku, który pojawił się w Polsce niedawno (początki można datować na 2010 rok) i w związku z tym nie jest szeroko znany, choć raz na jakiś czas ukazują się w prasie popularnej artykuły na jego temat, przede wszystkim wywiady z performerkami².

¹ C. Geertz, *Głęboka gra: uwagi o walkach kogucich na Bali*, [w:] tenże, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M.M. Piechaczek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005, s. 496.

² Artykuły ukazały się między innymi w „Wysokich Obcasach”, „Przekroju”, „Elle”. Określenia „performerki” używamy za praktyczkami nowej burleski, które same siebie w ten sposób definiują. Niektóre anglosaskie performerki (na przykład Dita von Tease, Indigo Blue) nie stronią również od formy *stripper*, czyli „striptizerka”, która się jednak w Polsce nie przyjęła. W ten sposób polskie performerki zachowują rozróżnienie na striptiz w nowej burlesce i striptiz w klubie nocnym, a także sytuują swoje działania w polu artystycznym.

Geraldine Harris twierdzi, że nowa burleska powstała w wyniku subkulturowego przechwycenia i odrodzenia popularnych form głównego nurtu kultury, przekształconych poprzez kampową wrażliwość i postmodernistyczną estetykę, ironię, parodię i pastisz³. Ten hybrydowy gatunek teatralny wyłonił się w latach 90. XX wieku w nowojorskich i londyńskich klubach nocnych, zwłaszcza w lokalach o profilu fetyszystycznym, gejowskim, lesbijskim i transseksualnym. W zasadzie jednak, jak przekonuje Debra Ferreday⁴, nowa burleska być może nie wyszłaby z kulturowego podziemia, gdyby nie sukces filmu *Moulin Rouge* (USA 2001, reż. Baz Luhrmann), który zapoczątkował modę na burleskę w kinie, w muzyce i na wybiegach. O podwójnym (i w tej podwójności zapętlonym) obliczu nowej burleski – subkulturowym i komercyjnym – pisze też Claire Nally, podkreślając, że jest to praktyka „samoświadoma, polisemiczna i wybitnie rozigrana”⁵, która jednak w ostatnich latach w wielu przypadkach przesunęła się z obszaru subkulturowego na pozycje zorientowane bardziej rynkowo.

Bogactwo i zróżnicowanie nowej burleski widać znakomicie na dorocznym London Burlesque Festival (LBF), który jak soczewka skupia funkcjonujące w jej obrębie trendy i style. LBF to obecnie największy festiwal nowej burleski w Europie: dziesięciodniowe święto gromadzące performerów i amatorów gatunku z całego świata, zarazem kosztowna impreza komercyjna i towarzyskie spotkanie uczestników nowo burleskowej subkultury. Z tego powodu wybrałam występy zaprezentowane podczas ubiegłorocznej, siódmej już edycji (10–19 maja 2013) na podstawowy materiał badawczy.

Historia: płęć burleski

Jedno z haseł reklamowych LBF brzmi: „Burlesque: Quintessentially British for 150 years”, a więc przekonuje ono, że od 150 lat kwintesencją burleski pozostaje jej brytyjskość, sugerując zarazem zwrotny charakter tej relacji, czyli upatrując w burlesce kwintesencji brytyjskości. W Wielkiej Brytanii burleska (obok *music hallu* i komedii muzycznej) wyznacza specyfikę brytyjskiej rozrywki i brytyjskiego humoru. Chociaż korzenie nowej burleski i striptizu sięgają również francuskich instytucji estradowo-teatralnych, takich jak działające od końca XVIII wieku *café concerts* lub paryskie kabarety i teatry rewiiowe z przełomu XIX i XX wieku, zwłaszcza Foliés Bergère i Moulin Rouge, to jednak za kolebkę kobiecej burleski należy uznać przede wszystkim brytyjską scenę rozrywkową drugiej połowy XIX wieku. Tym bardziej, że kluczową rolę w ekspansji gatunku odegrała ulubienica początkowo brytyjskiej, a później także amerykańskiej publiczności, Lydia Thompson, urodzona w 1838 roku jako Eliza Hodges Thompson.

Dziś niemal nieobecna w almanachach wiktoriańskich aktorów, w latach 50. i 60. XIX wieku Lydia Thompson przyciągała tłumy widzów w całej Wielkiej Brytanii, zwłaszcza w Londynie, gdzie stanowiła

³ G. Harris, *The Ghosts of New Burlesque*, [w:] E. Aston, G. Harris, *A Good Night Out for the Girls: Popular Feminism in Contemporary Theatre and Performance*, Chippenham – Eastbourne: Palgrave Macmillan, 2013, s. 137.

⁴ Zob. D. Ferreday, „Showing the Girl”: *The New Burlesque*, „Feminist Theory” 2008, vol. 9.1, s. 48, s. 63.

⁵ C. Nally, *Grrrrly Hurly Burly: Neo-Burlesque and the Performance of Gender*, „Textual Practice” 2009, vol. 23.4, s. 639.

jedną z głównych atrakcji West Endu, występując w najpopularniejszych i najbardziej wpływowych teatrach epoki, między innymi w Haymarket Theatre, St James's Theatre, Lyceum, Drury Lane czy Prince of Wales. W 1855 roku ruszyła w czteroletnie *tournée* po Europie kontynentalnej, które owiane było legendą: opowiadano o prywatnej audyencji Lydii u cara, o tragicznych pojedynkach między jej adoratorami i o serenadach śpiewanych tęsknie nocą pod jej oknem. Krążyły nawet opowieści, jakoby zakochani w Thompson studenci wyprzęgali konie z jej powozu i sami ciągnęli go przez ulice europejskich stolic⁶. Thompson będąc przede wszystkim świetnie wyszkoloną i utalentowaną tancerką, wybierała widowiska, które stanowiły wehikuł dla jej tanecznych umiejętności: głównie pantomimy i farsy taneczne. W swoim popisowym przedstawieniu *The Trumpeter's Daughter* aktorka wykonywała co najmniej 10 tańców narodowych, w tym czardasza, mazurka, tarantellę, krakowiaka i oczywiście tańce angielskie, szkockie i irlandzkie⁷. W połowie lat 60. XIX wieku Thompson porzuciła farsę taneczną na rzecz burleski.

Brytyjska burleska – tak jak jej kontynentalny odpowiednik⁸ – wysmiewa oficjalny porządek, wyraca świat społeczny do góry nogami, trawestuje wydarzenia historyczne, klasyczne gatunki i wzniosłe opowieści. Co jednak istotne, szczególnie celuje w płciowych przeberankach, ośmieszając również porządek płci. To właśnie w burlesce, a nie w bardziej nobliwych gatunkach wiktoriańskiego teatru, aktorki grały pierwsze skrzypce i zapewniały przedstawieniom powodzenie. Jak zauważa Jacky Bratton, inaczej niż w Europie kontynentalnej lub w Stanach Zjednoczonych, w Wielkiej Brytanii „burleska zawsze była formą silnie sfeminizowaną”⁹. Sukces burleskowego spektaklu w dużej mierze determinowały nie tylko umiejętności wokalne i taneczne, ale także kostiumy aktorek: męskie role stanowiły alibi dla bryczesów i krótkich spodenek, które prowokacyjnie podkreślały kształt kobiecych nóg, na co dzień skrytych w fałdach sukni. „Męskie” stroje w burlesce *de facto* co najwyżej nawiązywały do męskiej mody, różniły się bowiem znacznie od faktycznego ubioru mężczyzny XIX wieku, konstytuując raczej własną, odrębną kategorię zasajającą rozpoznawalne męskie akcesoria w celu wyeksponowania płci kobiecej i hiperseksualizacji aktorki¹⁰. Reakcje widzów dowodzą, że osiągnęły efekty był dalece niepokojący – w burlesce najwyraźniej ustanawiała się jakaś nowa, inna płeć, o której jeden z recenzentów pisał, że była „okropnie piękna” i „obca”¹¹. Aktorka w burlesce – jako uzurpatorka męskiej pozycji – była bowiem anty-kobietą, ale za sprawą tego samego kostiumu, który uwypuklał jej „kobiecość”, stawiała się hiperkobieca.

⁶ Zob. K. Gänzl, *Lydia Thompson: Queen of Burlesque*, London – New York: Routledge, 2002, s. 27.

⁷ Zob. tamże, s. 54.

⁸ Por. definicję burleski w: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świąntek, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1998, s. 63–66.

⁹ J. Bratton, *Mirroring Men: The Actress in Drag*, [w:] M.B. Gale, J. Stokes (ed.), *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, s. 239.

¹⁰ Tamże, s. 235.

¹¹ Zob. R.C. Allen, *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press, 1991, s. 133–137.

W 1868 roku Lydia Thompson i skrzyknięta na potrzeby chwili grupa *The British Blondes*¹², której wbrew nazwie nie tworzyły ani same kobiety, ani same blondynki, przywozi brytyjską odmianę burleski do Stanów Zjednoczonych. Jak pisze biograf Thompson, Kurt Gänzl:

ta aktorska trupa przybyła zza oceanu bez wygórowanych oczekiwań, jednak występowała w Nowym Jorku przez 45 tygodni, zamiast planowanych 15, i zarobiła na biletach niemal pół miliona dolarów. Podczas trzech ostatnich wieczorów do kasy wpłynęło ponad pięć tys. dolarów. Była to sytuacja bez precedensu w historii Broadwayu¹³.

Przed występami Thompson w amerykańskiej burlesce grali wyłącznie mężczyźni; pod jej wpływem tradycyjną formę, która cieszyła się największą popularnością w latach 40. XIX wieku, zastąpiła tak zwana burleska thompsonowska – gatunek całkowicie zdominowany przez kobiecą obsadę.

Kirsten Pullen argumentuje, że przedstawienia Thompson wzbudziły w Stanach Zjednoczonych tak ogromne zainteresowanie i tak gorące kontrowersje, ponieważ śmiała, bezpośrednia, seksowna aktorka w burlesce, która „mówiła jak mężczyzna, lecz chodziła jak kobieta” rozbijała obowiązujący model kobiecości (zwany „Prawdziwą Kobiecością”) definiowany za pomocą takich cech, jak pobożność, skromność, zależność, cnotliwość¹⁴. Burleska kobieca święciła triumfy, gdy tradycyjny paradygmat płciowy zaczynał kruszeć, a zewsząd słychać było pytanie: „co to znaczy być kobietą?”. W XIX-wiecznej burlesce brytyjskiej i amerykańskiej (od lat 60. XIX wieku) – inaczej niż w tradycji kontynentalnej – czynnikiem konstytutywnym pozostawała płęć kobieca. Gatunek niezmiennie definiowała sceniczna obecność kobiet odgrywających, parodiujących i celebryjących kulturowe wyobrażenia kobiecości¹⁵.

Pod wpływem sukcesów Thompson burleska stała się jednym z dominujących widowisk w amerykańskich teatrach, wraz z kształtującym się równolegle wodewilem. Szybko jednak zatraciła swoją europejską formułę. O ile burleska brytyjska bazowała na tekstach dramatycznych pisanych przez specjalistów gatunku, jak Francis C. Burnand czy James R. Planché, o tyle amerykańska przystosowała się do luźnej, trzyczęściowej formuły wypracowanej przez *minstrel show*¹⁶ i składającej się ze sceny zbiorowej o walorach komediowych, indywidualnych występów i zamykającej jednoaktówki¹⁷. Co ważniejsze,

¹²» Oficjalnie podczas pierwszego amerykańskiego sezonu grupa nazywała się Lydia Thompson Troupe. Dopiero zimą 1869 roku amerykańskie gazety zaczęły pisać o „The Blondes” lub „The British Blondes”. Zob. K. Pullen, *Actresses and Whores: On Stage and in Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 186.

¹³» K. Gänzl, dz. cyt., s. 126.

¹⁴» K. Pullen, dz. cyt., s. 94–96.

¹⁵» Więcej na ten temat zob. mój artykuł, *Burleska i feminizm, czyli alternatywna historia emancypacji*, „Dialog” 2013, nr 6.

¹⁶» *Minstrel show* (lub *minstrelsy*) to charakterystyczny dla teatru amerykańskiego XIX wieku gatunek widowiskowy złożony ze skeczów, tańców, piosenek ukazujących w karykaturalny, wręcz ubliżający sposób kulturę afroamerykańską.

¹⁷» Zob. W. Green, *Strippers and Coochers: The Quintessence of American Burlesque*, [w:] D. Mayer, K. Richards (ed.), *Western Popular Theatre*, London: Methuen, 1977, s. 159.

z czasem w jej obrębie nastąpił płciowy podział ról: na męskich komików i zwykle milczące tancerki-striptizerki. Pod koniec lat 30. XX wieku, gdy lokalne władze sukcesywnie zamykały kolejne burleskowe teatry (w Nowym Jorku Fiorello La Guardia zamyka ostatni taki przybytek w 1937 roku), burleska – dawniej wystawne *variety show* – w zredukowanej do striptizu formie zeszała do podziemia, czyli do klubów nocnych (w tym, o ironio, do ekskluzywnych nowojorskich *supper clubs*), aż wreszcie na początku lat 60. konkurencja ze strony przemysłu pornograficznego i klubów *go go*, gdzie *strip* zastąpił *strip-tease*, doprowadziła do jej zaniku¹⁸.

Amerykański *striptease* z lat 30., 40., 50. XX wieku stanowi główny punkt odniesienia i źródło inspiracji dla dzisiejszych performerek burleski zarówno pod względem kostiumów, jak i samych „numerów”. Warto przy okazji zauważyć, że to w takiej formie burleska-striptiz zostaje wyeksportowana do Europy (Europie przywrócona?) po II wojnie światowej i to właśnie o takim striptizie, którego paryskie serce biło w istniejącym do dziś lokalu Crazy Horse, pisał Roland Barthes w *Mitologiach*, podkreślając dystansującą i rytualizującą funkcję wykorzystywanych przez ówczesne striptizerki rekwizytów: wachlarzy, piór, rękawiczek¹⁹, nieobecnych przecież we współczesnych klubach nocnych.

Współczesność: oblicza nowej burleski

W 2013 roku *London Burlesque Festival* był podzielony na kilka sekcji, na podstawie których można zrekonstruować przewodnie nurty w nowej burlesce. W ramach *International Extravaganza* najlepsze performerki zagraniczne prezentowały numery, przeważnie wpisujące się w klasyczną konwencję estetyczno-erotyczną, kładącą nacisk na wizualną atrakcyjność występu, gracją ruchów i wyrafinowany, nierzadko kosztowny kostium. W tego typu numerach liczy się przede wszystkim efekt estetyczny, stąd najczęściej pozbawione są one dodatkowego kontekstu i właściwie sprowadzają się do mistrzowsko wykonanego striptizu w stylu retro. W tej sekcji wystąpiła również Betty Q, której jednak zdecydowanie bliżej jest do nurtu „teatralnego” pozycjonującego striptiz jako środek komunikacji, a nie cel sam w sobie, o czym świadczy na przykład przywołany na początku numer *Coffee, tea or me*²⁰. Z kolei wieczór *Hollywood Revue* składał się z numerów inspirowanych kinem hollywoodzkim – wyodrębnienie tej kategorii wskazuje na wagę hollywoodzkiego *glamour* oraz filmowej tradycji musicali dla performerów i performerek nowej burleski.

Podczas *Shanghai Surprise* można było obejrzyć burleskę, w której odgrywana jest nie tylko płeć, ale i rasa. Z tego powodu nurt ten uchodzi za szczególnie (podwójnie) problematyczny i wzbudza

¹⁸» Zob. R. Shteir, *Striptease: The Untold Story of the Girlie Show*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

¹⁹» Zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.

²⁰» Podział na nurt estetyczno-erotyczny i teatralny przyjmuję zresztą za Betty Q (rozmowy własne). Zob. też O. Świącicka, *Bezwydstnice*, „Przekrój” 2013, nr 32–33 (3549).

wątpliwości także u części performerek, które obawiają się, że może on łączyć się z bezrefleksyjną eksploatacją i w konsekwencji z utrwaleniem rasowych stereotypów kobiecości (zwłaszcza w wykonaniu białych performerek)²¹. Ta wariacja nowej burleski nawiązuje do egzotykcji tancerek na przełomie XIX i XX wieku, która przybrała najbardziej dojrzałą postać w figurze tancerki brzucha. Taniec brzucha, czy też jak mawiali Amerykanie, *the hootchy cootchy* lub *the cootch dance* pojawił się w Stanach Zjednoczonych za sprawą Sola Blooma, który po raz pierwszy zetknął się z *danse du ventre* na paryskiej *Exposition Universelle* w 1889 roku, zwiedzając „algierską wioskę”²². Z jego inicjatywy Amerykanie mogli po raz pierwszy oglądać taniec brzucha na *World’s Columbian Exposition* w Chicago w 1893 roku, gdzie występowała Annabelle Whitford jako Little Egypt. Wkrótce tancerki o tym lub podobnym pseudonimie stały się standardową atrakcją amerykańskiej burleski, cementując wyobrażenie kobiety jako Innej, usytuowanej gdzieś między „dzikim” a białym mężczyzną²³.

Co ciekawe, często występowały one również w ramach objazdowych pokazów dziwołagów (*freak shows*), dołączały do trup cyrkowych i wędrownych wesołych miasteczek. Robert C. Allen zauważa, że *cootch dancer* nie tyle przypominała dziwołagą, ile po prostu była funkcjonującym na obrzeżach społeczeństwa dziwołagiem, na równi z kobietą z brodą czy człowiekiem-lwem: „Pokaz tancerki strukturyzowało napięcie pomiędzy jej podobieństwem do zwykłych kobiet, które mężczyźni widzowie widzą i znają poza namiotem cyrkowym, a jej fascynującą innością wytwarzaną poprzez jej ekspresyjną i eksponowaną seksualność”²⁴. Widoczne w figurze *cootch dancer* związki burleski z innymi popularnymi widowiskami rozrywkowymi, na przykład z *variété*, kabaretem, cyrkiem są często eksplorowane w nowej burlesce w numerach, które zacierają – i tak mgliste granice – między poszczególnymi gatunkami, łącząc strip-tiz z akrobatyką, *fire show*, slapstickiem czy trikami iluzjonistycznymi. Występy nawiązujące do tradycji *freak shows* wydają się mieć największy potencjał polityczny i subwersywny. Na LBF reprezentujące ten nurt pokazy zostały zgromadzone w obrębie trzech programów o sugestywnych tytułach: *Varie-Tease*, *Twisted Cabaret* i *Sexy Circus Sideshow*.

Na nowo-burleskowej scenie nie brak również męskich performerów, choć są oni w zdecydowanej mniejszości. Ten „męski” nurt doczekał się oddzielnej nazwy: *boylesk* (także *boylesque*) i miał oddzielną sekcję na londyńskim festiwalu (*Boylesk Revue*). W przypadku męskich performerów nowej burleski znacznie rzadziej mówi się striptizie, a częściej o praktyce artystycznej, mniej o podporządkowaniu „męskiemu spojrzeniu” i samouprzedmiotowaniu, więcej o świadomej subwersji norm płciowych, co

²¹» Zob. dyskusję środowiskową na temat spektaklu *Opium Den* Dity von Teese: *Race + Burlesque: Dita von Teese Dons Yellowface*, rozmawiają Andrea Plaid, The Shanghai Pearl, Chicava Honey Child, Essence Revealed, ExHOTic Other, blog *Racialisous: The Intersection of Race and Popular Culture*, <http://www.racialicious.com/2012/06/01/race-burlesque-dita-von-teese-dons-yellowface> (14.02.2014).

²²» Zob. R. Shteir, dz. cyt., s. 41.

²³» Zob. R.C. Allen, dz. cyt., s. 228.

²⁴» Tamże, s. 235.

zapewne wynika z popularności refleksji Judith Butler nad *drag queens*²⁵. O tym podwójnym standardzie oceny działalności performerek i performerów nowej burleski, wyrastającym z tradycyjnych asocjacji płciowych przyporządkowujących bierność i uprzedmiotowienie kobietom, a aktywność i podmiotowość mężczyznom, z przekąsem wypowiadały się performerki z grupy *Folly Mixtures*. Umieściły one pytanie o to, co robią „chłopcy” w nowej burlesce na krótkiej liście pytań, których nie powinno się zadawać praktyczkom nowej burleski, z następującym komentarzem:

[Chłopcy] Rozbierają się na scenie, często operując zuchwałą, satyryczną i dowcipną aluzją do bieżącego klimatu politycznego. Tworzą występ, który uwydatnia śmieszność i absurdalność otaczającego nas świata i umieszczają ten performatywny, społeczny komentarz w zrozumiałym i zabawnym kontekście. Ach poczekaj, nie, są striptizerami. Tak. Jak. My²⁶.

Ostatnią wyróżnioną sekcją LBF – nie licząc gali otwarcia i zamknięcia festiwalu, podczas których występowały największe gwiazdy imprezy – był prezentujący szeroki przegląd burleski brytyjskiej program *The Crown Jewels*, w którym jednak zabrakło numerów otwarcie komentujących rzeczywistość społeczno-polityczną.

Publiczność: nowa burleska a współczesny striptiz

Co najmniej do końca lat 90. XX wieku literatura dotycząca striptizu – również jego wczesnych form – badając relacje między tancerkami a widzami, odwoływała się do klasycznego tekstu Laury Mulvey *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*²⁷, dostrzegając w striptizerkach typowy bierny obiekt pożądliwego męskiego spojrzenia. Współcześnie jednak odchodzi się od tej perspektywy, dowodząc, że nie uwzględnia ona dynamicznego i rozproszonego charakteru władzy oraz płynności statusów striptizerki i widza, którzy, jak przekonuje Katherine Liepe-Levinson, oscylują między pozycjami pożądającego podmiotu, podmiotu, który pragnie być pożądanym i obiektu pożądania²⁸. Alexandra Murphy z kolei sięga do Jacques’a Lacana za pośrednictwem Slavoj’a Žižka i widzi w striptizerkach *objet petit a* męskich klientów, a więc nieuchwytny obiekt-przyczynę ich pragnienia. Žižek w następujący sposób tłumaczy relację między podmiotem, pragnieniem a *objet petit a*:

²⁵» Zob. zwłaszcza J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

²⁶» Folly Mixtures, *Seven Questions You Should Never Ask a Burlesque Performer*, www.thisiscabaret.com/seven-questions-you-should-never-ask-a-burlesque-performer (14.02.2014).

²⁷» Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, [w:] A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków: Universitas, 1992.

²⁸» Zob. K. Liepe-Levinson, *Striptease: Desire, Mimetic Jeopardy, and Performing Spectators*, „The Drama Review” 1998, vol. 42.2.

Paradoksem pragnienia jest to, że samo ustanawia retroaktywnie własną przyczynę, czyli że „a” jest obiektem, uchwytnym jedynie dla spojrzenia „zniekształconego” przez pragnienie, obiektem, który dla „obiektywnego” wzroku nie istnieje. Innymi słowy, obiekt „a” zawsze, z definicji, jest postrzegany w sposób zniekształcony, ponieważ poza tym zniekształceniem, „sam w sobie” nie istnieje, jako że jest tylko i wyłącznie ucieleśnieniem, materializacją samego zniekształcenia, tego, nadaddatkowego zamętu i niepokoju, jakie pragnienie wprowadza do tak zwanej „obiektywnej rzeczywistości”²⁹.

W takim ujęciu pragnienie jest warunkiem istnienia obiektu pragnienia, to znaczy, uprzedmiotowione kobiece ciało istnieje jedynie poprzez subiektywne pożądanie męskiego widza. A zatem, jak twierdzi Murphy, „klient sprawuje władzę nad striptizerką, definiując ją jako *objet petit a* swojego subiektywnego pożądania, ale też mężczyzna jest kontrolowany i ograniczony przez własny status widza”³⁰. Innymi słowy, spojrzenie nie tyle wyznacza klientowi pozycję aktywnego podmiotu, ile pozostaje jednocześnie źródłem jego władzy i impotencji.

Striptizerki, z którymi Murphy rozmawiała, potwierdzały jej rozpoznanie teoretyczne, podkreślając, że ich praca polega na ucieleśnianiu męskich fantazmatów o kobietach, na przeistaczaniu się w nieosiągalne kobiety z marzeń klientów. Strip klub to teren fantazji *par excellence*, tak jak ją definiuje Žižek, pisząc, że „fantazja przedstawia nie scenę, na której spełnia się nasze pragnienia, [. . .] lecz przeciwnie – scenę, na której realizuje się, inscenizuje pragnienie jako takie”³¹. Autor *Patrząc z ukosa* przekonuje zatem, że w realizacji pragnienia bynajmniej nie chodzi o jego zaspokojenie, lecz o jego nieustające powielanie.

Na ile badania nad dzisiejszymi klubami dla mężczyzn mogą dopomóc w zrozumieniu nowej burleski? Niewątpliwie zachęcają one do wyjścia poza binarną matrycę płciową, która rozpisuje mechanizm władzy według liniowego schematu stabilnego podmiotu i obiektu. Trafnie też zauważa Liepe-Levinson, że ciągłe negocjacje związane z uwikłaniem w dychotomię podmiot-obiekt bynajmniej nie charakteryzują wyłącznie życia striptizerek, ale są obecne w codziennym doświadczeniu rzeszy kobiet, które z branżą erotyczną nie mają nic wspólnego³². Jeśli striptizerka ujmowana jest w kategoriach dewianta i dziwoląga obciążonego społecznym piętnem, to raczej dlatego, że jej performans hiperbolizuje i w konsekwencji niekomfortowo obnaża właściwy naszej kulturze model płciowy. Sądzę, że powyższe wnioski wypracowane w obrębie badań nad striptizem, zachowują swój interpretacyjny potencjał również w odniesieniu do burleski, którą łączą ze striptizem nie tylko historyczne związki, ale i strukturalne podobieństwa.

²⁹» S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa: Wydawnictwo KR, 2003, s. 26. Zob. też Tenże, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tłum. M. J. Mosakowski, aneks tłum. M. Kropwinicki, K. Mikurda, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013, s. 161–182.

³⁰» M. Alexandra, *The Dialectical Gaze: Exploring the Subject-Object Tension on the Performance of Women Who Strip*, „Journal of Contemporary Ethnography” 2003, vol. 32, s. 310.

³¹» S. Žižek, *Patrząc z ukosa* . . . , s. 18.

³²» Zob. K. Liepe-Levinson, dz. cyt., s. 330–331.

Warto jednak zauważyć, że badania te niemal zawsze wpisują między widza a performera różnicę płciową. Faktycznie we współczesnych strip klubach dominuje męska klientela; podobnie w teatrach burleskowych pierwszej połowy XX wieku bywali głównie mężczyźni, podczas gdy na scenie rozbierały się właściwie wyłącznie kobiety. W przypadku nowej burleski sytuacja wygląda diametralnie inaczej.

Dzisiaj burleska to gatunek zdominowany przez kobiety nie tylko na scenie, ale i na widowni, gdzie stanowią one zazwyczaj około 70 procent oglądających. Ponadto najbardziej zaangażowane widzki wybierają się na spektakle, zgodnie z obowiązującą na każdym burleskowym wydarzeniu zasadą: *dress to impress* (czyli: „ubierz się tak, aby zrobić wrażenie”). Ten kobiecy charakter widowni oraz solidarność między widownią a performerkami stanowi klucz do zrozumienia fenomenu nowej burleski – kobiecość jest performowana i odgrywana wobec kobiet, co nadaje gestom i działaniom scenicznym przejętym z burleskowych scen pierwszej połowy XX wieku zupełnie nowe znaczenia. Performerki nowej burleski, tak jak striptizerki w nocnych klubach, odgrywają fantazje o kobiecie, ale należy wskazać istotne przesunięcia, które dokonują się na nowo burleskowej scenie. Po pierwsze, performerki pracując nad numerem, sięgają do własnych fantazji, poszukują swojej alternatywnej kobiecości. Po drugie, wyobrażenia te składają się na swoistą metafantazję widowni o świadomej swojej wartości kobiecie, która w pełni akceptuje własne ciało i nie wstydzi się swojej seksualności, mówiąc inaczej, nie wstydzi się pożądać i być pożądaną.

Nowa burleska ukazuje w erotycznym kontekście całe spektrum kobiecej cielesności – performerki reprezentują rozmaite typy urody i grupy wiekowe. Operując etyką inkluzywności, nowa burleska kwestionuje zatem hegemonię „kobiety-manekina”: szczupłej, młodej, proporcjonalnie zbudowanej. Odrzuca również tak zwane ciało postfeministyczne, które zakłada pozór naturalności, czyli wymazywanie wysiłku włożonego w uzyskanie pożądanego wyglądu. Diane Negra pisze, że postfeministyczny model kobiecej cielesności przykładą większą wagę do szczupłego i wysportowanego ciała niż do twarzy (ciało jest przecież „z natury” szczupłe i wysportowane), co jednak nie oznacza, że atrakcyjna kobieca twarz straciła na wartości. Chodzi raczej o to, że „aby spełnić współczesne normy piękna, kobiety są pod szczególną presją ukrycia znaków własnej pracy; oczekuje się od nich, że będą potrafiły tak stosować makijaż, aby nie wyglądały sztucznie”³³. Postfeministycznemu, ujednoliconemu ciału nowa burleska przeciwstawia nie tylko różnorodność cielesnych kształtów, ale i ostentacyjny makijaż skutkujący efektem maski, a nie naturalności. To ciało normatywne okazuje się w nowej burlesce podejrzane.

Kobiece klisze: przyjemność kampowania

Kobiecość w nowej burlesce wytwarzana jest poprzez przechwytywanie płciowych stereotypów. Według Jacki Willson performerki:

³³» D. Negra, *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*, London – New York: Routledge, 2009, s. 126–127.

ochoczo anektują liczne seksualne klisze i stereotypy obecne w naszej kulturze wizualnej. [...] Być może parodia, dokonana z przymrużeniem oka imitacją stereotypów i „męskich” fantazji to sposób, w jaki nowa burleska komunikuje widowni własną świadomość braku – przynajmniej obecnie – innych form³⁴.

Jakie zatem kobiece tożsamości pojawiają się w nowej burlesce? Wilson wymienia między innymi: *pin up girl*, tancerkę Moulin Rouge, *showgirl* z amerykańskiej rewii, kurtyzane, wyzywającą *bad girl*. Te stereotypy kobiecości wykorzystywane są w procesie konstruowania osoby scenicznej i odbijają się w pseudonimach artystycznych, pod którymi performerki funkcjonują w środowisku nowej burleski, a zdarza się, że i poza nim. Pseudonimy często tworzone są przy pomocy słów-kluczy o zabarwieniu erotycznym, zaczerpniętych z języka angielskiego i francuskiego (lub stylizowanych na słowa francuskie).

Słowa-klucze można podzielić na kilka kategorii: imiona (zazwyczaj zawierają „zmysłową” głoskę „l”, na przykład Lily, Lulu, Lola, Juliette); słodkości (*sweet* [słodka], *candy* [cukierek], *chocolat*); kosztowności (*doré* [złoty], *pearl* [perła], *diamond* [diament]); kolory (*noir* [czarny], *red* [czerwony]); alkohol (*champaigne*, *daiquiri*, szczególnie popularne *martini*); pokusa i grzech (*dirty* [niegrzeczny], *von Devil* [von Diabeł]); przyjemność zmysłowa (rozmaicie pisana *delight* [rozkosz], *kiss* [pocałunek], *l'amour* [miłość]); koty (*kitty*, *kitten*); wybuchowe onomatopaje (*boom boom*, *bang bang*, *kaboom*). Przykładowo na *London Burlesque Festival* w 2013 roku wystąpiły między innymi: Pinky DeVille, Elsie Diamond, Eliza DeLite; z kolei na warszawskiej scenie nowo-burleskowej działają: Juicy Jane, Kitty van Purr, Pin Up Candy. Z mapy słów-kluczy wyłania się językowy obraz kobiecości rozumianej jako słodka dekadencja, przy czym wydaje się, że taka koncepcja kobiecości jest w nowej burlesce na równi zabarwiona ironią, co nostalgią.

Kobiece klisze stanowią również podstawowe tworzywo występów. Wymownych przykładów dostarcza wieczór *The Crown Jewels* na LBF w 2013 roku. Program rozpoczęła Bruise Violet jako gorąca i ostra policjantka (kobieta w uniformie), rzucając kolejnymi partiami garderoby w publiczność i wykonując tak zwany *fire tassel twirling*. *Tassel twirling* to jeden z klasycznych elementów komediowych burleski, wykształcony w teatrach amerykańskich jeszcze przed drugą wojną światową, polegający na kręceniu (*twirling*) przyczepionymi do sutków frędzelkami (*tassels*)³⁵. *Fire tassel twirling* wymaga dodatkowych kompetencji, ponieważ frędzelki są podpalone. Na scenie pojawiły się również między innymi: nawiązująca do tradycji egzotycznej turecka kurtyzana (Eliza DeLite); flapperka (Vivid Angel), będąca ukłonem w stronę – tak ważnych dla rozwoju amerykańskiej burleski – dekadencjalnych lat 20. XX wieku; uległa z epoki markiza de Sade’a (Elsie Diamond, która w swoich występach sięga do tradycji brytyjskiego *music*

³⁴» J. Willson, *The Happy Stripper: Pleasures and Politics of the New Burlesque*, London – New York: I. B. Tauris, 2008, s. 46.

³⁵» Frędzelki nie są przyczepione bezpośrednio do sutków, lecz do tak zwanych nasutników (ang. *pasties*), które zakrywają sutki. Nasutniki, dziś emblematiczne dla burleski, są nieoczekiwanym efektem ubocznym cenzury – amerykańskie prawo zabraniało bowiem pokazywania sutków (a nie piersi w ogóle). Wymyślenie (około 1926 roku) i rozpowszechnienie *tassel twirling* przypisuje się Carrie Finnell, która w latach dwudziestych krążyła po Stanach Zjednoczonych wraz ze swoim zespołem Carrie Finnell and Her Red-Headed Blondes, niczym nowe wcielenie Lydii Thompson. Zob. R. Shteir, dz. cyt., s. 97.

hallu i łączy striptiz z piosenką); kobieta-olbrzymka (Honour Mission) wyjęta z filmów klasy B produkowanych w latach 50. XX wieku, która przechadzała się między widzami, strasząc ich i chowając między piersiami małego Elvisa Presleya.

Stereotypowe obrazy kobiecości stanowią fundament nowej burleski – to z nich rodzą się sceniczne tożsamości performerek. Nally przekonuje jednak, że „można używać logiki ciemieży w celu podważenia jego reżimu”, co ma miejsce w nowej burlesce wyzyskującej i dekonstruującej kobiece klisze za pomocą takich taktów, jak parodia czy hiperbola³⁶. Autorka zachęca zatem, aby dostrzec związki nowej burleski z kampem, tożsamościami odmiennociowymi (*queer*) i krytyką heteronormatywności³⁷. Przywołana przez Nally kategoria kampu może okazać się nadzwyczaj pomocna przy próbie uchwycenia gry z kobiecością prowadzonej na nowo-burleskowej scenie. Kamp pozostaje jednak terminem wyjątkowo migotliwym i niestabilnym, wyłania się jako przedmiot nieustających polemik teoretycznych i walk własnościowych (Czyj jest kamp? Kto ma do niego prawo i dostęp?)³⁸.

Z magmy koncepcji Przemysław Czapliński podjął próbę wykrystalizowania operacyjnej definicji kampu, pisząc:

kamp to nie poetyka normatywna (wyposażona w stały zestaw cech), lecz raczej taktyka relacyjna. W relacjach owych, agonicznych i zmiennych, kamp jest parodystyczny w stosunku do samego siebie, subwersywny wobec społecznych wzorców poprawności cielesnej i czule ironiczny w stosunku do kultury masowej³⁹.

Czapliński zauważa przy tym, że tak rozumiany kamp jest „dwuznacznie uwikłany w politykę”, przypomina partyzantkę, ale nie jest do końca jasne, o jaką sprawę walczy. Jak to ujmuje autor: „Nigdy nie jest pewne, czy kampowiec chce przyjemności, czy rewolucji”⁴⁰. Zarówno uwypukloną przez Czaplińskiego kampa relacyjność (czy też jego derywatywną naturę – kamp nie istnieje samodzielnie), jak i polityczną dwuznaczność bez trudu można dostrzec w performansach nowej burleski.

Z przyczyn historycznych kategoria kampu, z którą wiąże się umiejętność zachowania ironicznego dystansu wobec kulturowych wzorców, w tym wobec modeli kobiecości, została bardzo silnie związana z subkulturą gejowską. Definicja kampu wysunięta przez Czaplińskiego nie ogranicza się jednak do środowiska męskich homoseksualistów, ponieważ autor nawiązuje w niej do „mnogości odmian” kampu, które wyłoniły się w dyskursie akademickim, obalając źródłowy monopol mniejszości gejowskiej. W kontekście

³⁶ » C. Nally, dz. cyt., s. 628.

³⁷ » Tamże, s. 625.

³⁸ » Zob. P. Czapliński, Anna Mizerka (red.), *Kamp. Antologia przekładów*, Kraków: Universitas, 2012, zwłaszcza teksty: A. Medhurst, *Kamp*, tłum. P. Czapliński; M. Meyer, *Dyskurs Kampu. Rewindykacja*, tłum. A. Bartosz; A. Ross, *Kamp: sposoby użycia*, tłum. E. Rajewska.

³⁹ » P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, [w:] P. Czapliński, A. Mizerka (red.), dz. cyt., s. 11.

⁴⁰ » Tamże.

nowej burleski, na uwagę zasługuje zwłaszcza koncepcja Pameli Robertson, która w wydanej w 1996 roku książce *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*⁴¹ rewidowała dla kobiet – po obu stronach sceny – prawo do kempowej wrażliwości, wprowadzając pojęcie „kampu feministycznego”⁴². Robertson zaprotestowała przeciwko milczącemu założeniu, że „wymiana między kulturą gejowską i kobietą jest całkowicie jednostronna”⁴³ (chodzi o przejmowanie przez kulturę gejowską kobiecej estetyki i kobiecych ikon), a tym samym przekonaniu, że kobiety mogą być kempowe, ale wyłącznie jako obiekty, a nie podmioty. Według Robertson zatem, kobiety jak najbardziej są w stanie dystansować się wobec swojego obrazu i śmiać się z niego, co jednak nie oznacza, że obraz ten nie sprawuje nad nimi władzy.

Kamp feministyczny polega na ostentacyjnym odgrywaniu kobiecej maskarady, która jednak różni się od praktyk *drag*. Jak pisze Robertson:

niepodzianka i niedopasowanie jednopłciowej kobiecej maskarady zasadzają się na identyczności wykonawczyń i odgrywanej przez nią roli – kobieta odgrywa istotę, za którą od zawsze już ją uważano. [...] Koncepcja maskarady pozwala dostrzec, iż obiektem genderowej parodii nie jest wizerunek kobiety, lecz idea – która w kampie staje się żartem – że esencjalna tożsamość kobieca poprzedza jej wizerunek⁴⁴.

Mechanizm „kobiecej maskarady” napędza nową burleskę, w której performerki odgrywają kobiece tożsamości nie tylko kulturowo im przypisane, ale też na co dzień doświadczane (odgrywają siebie i nie-siebie zarazem). Kobiecość w nowej burlesce podlega zatem ciągłej „kempizacji” w rozumieniu zaproponowanym przez Robertson. Występy charakteryzuje trwałe napięcie między parodiowaniem kobiecości ujmowanej jako kulturowy konstrukt i performans, a jej autentycznym doświadczaniem jako integralnego elementu jednostkowej tożsamości. Na styku tych dwóch sił rodzi się „kempowa przyjemność” (charakterystyczna dla „kampu mniejszościowego” kolaborującego z kwestionowanym przez siebie systemem⁴⁵), o której Czapliński pisze, że nie wynika ona „z bezrefleksyjnej i biernej akceptacji

⁴¹» P. Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham – London: Duke University Press, 1996. Zob. fragment w języku polskim: P. Robertson, *Jak się robi kemp feministyczny?*, tłum. A. Matkowska, [w:] P. Czapliński, A. Mizerka (red.), dz. cyt., s. 92–117.

⁴²» Oczywiście nie zabrakło głosów, że Robertson dokonała nieuprawnionego „zawłaszczenia” kampu, bezpodstawnie rozszerzając pojęcie mające charakter ekskluzywny, to znaczy odsyłające wyłącznie do subkultury gejowskiej. Andy Medhurst pisze: „Upiera się [Robertson], że istnieje «kemp feministyczny»; dostrzega go w rozmaitych zabiegach wykorzystujących ironię i poetykę maskarady, dzięki którym kobiety tworzą wyrotowy komentarz do normatywnego zestawu ról płciowych. Zabiegi te z pewnością istnieją (Robertson powołuje się na Mae West jako przykład ich stosowania) i z pewnością mają swój potencjał polityczny, ale dlaczego nazywać je kempem?”. Zob. A. Medhurst, dz. cyt., s. 143.

⁴³» P. Robertson, *Jak się robi kemp*. . . , s. 94.

⁴⁴» Tamże, s. 106.

⁴⁵» Na temat różnic między kempem mniejszościowym (do którego zalicza się między innymi kemp feministyczny), a kempem odmiennościowym zob. P. Czapliński, dz. cyt., s. 39–48.

stanu rzeczy, lecz z doświadczania równoczesnej przynależności do esencjalnie i konstruktywistycznie pojmowanego systemu płci⁴⁶. Oscylowanie między sprzecznościami, mieszanie kategorii i jednoczesne przywoływanie opozycyjnych stanowisk można zresztą uznać za konstytutywne dla nowej burleski⁴⁷.

Aksesoria: widmo feminizmu

W 1968 roku grupa feministek w ramach protestu przeciwko konkursowi piękności Miss America publicznie wrzuciła do Kosza Wolności (*Freedom Trash Can*) kobiece „śmieci”, w tym: gorsety, pasy do podwiązek, biustonosze, buty na wysokich obcasach, lokówki, sztuczne rzęsy, peruki, a także egzemplarze skierowanych do kobiet czasopism takich, jak „Cosmopolitan” czy „Ladies Home Journal”. Wówczas narodziła się figura *bra-burner*, palącej staniki wojującej feministki, chociaż podczas protestu nikt staników nie palił – figura wyrażająca rozłam między feminizmem drugiej fali i tradycyjnie pojmowaną kobiecością⁴⁸. Joanne Hollows twierdzi wręcz, że feminizm tego okresu ufundowany był na odrzuceniu takiej kobiecości (*femininity*) i generującej ją kobiecej mody, które postrzegano jako „fałszywą świadomość”, patriarchalną pułapkę blokującą rozwój prawdziwej kobiecości (*femaleness*) i przeszkodę w aktywnym udziale w życiu publicznym⁴⁹.

Przedmioty spalone w Koszu Wolności to produkty pierwszej potrzeby dla każdej performerki burleski. Należało by jeszcze do nich dodać stringi, satynowe lub koronkowe rękawiczki, pióra w każdej postaci, wachlarze, brokat, czerwoną szminkę, nasutniki, pończochy⁵⁰. Mówiąc krótko, przedmioty, które feminizm drugiej fali uznawał za symbole mentalnego i fizycznego zniewolenia kobiet przez patriarchat oraz upodlającego uprzedmiotowienia kobiecego ciała konstytuują nową burleskę i wbudowany w nią model uwodzicielskiej kobiecości. Pytanie jednak, na ile uzasadnione jest twierdzenie, że określona bielizna czy kosmetyki są automatycznie tożsame z opresją kobiecego ciała. Można wręcz zastanawiać się – za Elizabeth Wilson – czy feministyczny gest odrzucenia bielizny (między innymi staników) faktycznie prowadził do emancypacji ciała, czy też, wprost przeciwnie, do jego seksualizacji⁵¹.

Jednym z najbardziej kontrowersyjnych akcesoriów używanych w nowej burlesce jest oczywiście gorset – kulturowy znak bólu i ucisku doświadczanego w procesie dopasowywania kobiecego ciała

⁴⁶ » Tamże, s. 43.

⁴⁷ » Zob. G. Harris, dz. cyt., s. 145.

⁴⁸ » H. Hinds, J. Stacey, *Imaging Feminism, Imaging Femininity: The Bra-Burner, Diana, and the Woman Who Kills*, „Feminist Media Studies” 2001, vol. 1.2, s. 157, 169.

⁴⁹ » J. Hollows, *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester – New York: Manchester University Press, 2000, s. 10.

⁵⁰ » Na marginesie warto dodać, że feministki z wielką radością przyjęły pojawienie się rajstop. Rajstopy nie tylko zostały uznane za wygodniejsze i bardziej praktyczne niż pończochy, ale też miały dawać kobietom większe poczucie ochrony i seksualnego bezpieczeństwa. Zob. E. Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London – New York: I. B. Tauris, 2003, s. 104.

⁵¹ » Tamże, s. 106.

do obowiązujących norm „kobiecości”. Gorsety cieszyły się szczególną popularnością w XIX wieku, kiedy wraz z radykalnym rozdziałem płci (zidentyfikowaniem płci kobiecej jako osobnego gatunku, a nie płciowej wariacji) doszło do ostatecznego przewartościowania wizualnego wyobrażenia kobiecej seksualności eksponującego symbolizujący płodność brzuch na rzecz modelu „klepsydry”, w którym czynnikiem decydującym jest wąska talia podkreślająca piersi i biodra⁵². Gorset formował kobiece ciało zgodnie z nowym ideałem i duchem epoki, wyolbrzymiając anatomiczne różnice między płciami i jednocześnie przyczyniając się do fizycznego osłabienia kobiet. Helene E. Roberts twierdzi, że:

Ścisłe powiązany z małą witalnością, omdleniami i różnymi tajemniczymi indyspozycjami, które tak często miały nękać wiktoriańskie kobiety, gorset – wraz z brakiem ćwiczeń fizycznych i nadmiernie ciężkimi ubraniami (sukienki mogły ważyć nawet siedem kilogramów) – odgrywał ważną rolę w kształtowaniu obrazu słabej i uległej wiktoriańskiej żony⁵³.

Autorka przekonuje również, że noszenie gorsetu miało charakter moralnego imperatywu, ponieważ świadczyło o przyzwoitości kobiety. Nic zatem dziwnego, że zachodzące pod koniec XIX wieku zmiany w kobiecej modzie – przede wszystkim potępienie gorsetu przy pomocy argumentów medycznych i w konsekwencji odrzucenie go jako swoistego narzędzia tortur – w ujęciu Roberts były zarówno widocznym znakiem, jak i istotnym czynnikiem kobiecej emancypacji.

Artykuł Roberts spotkał się jednak z ostrą krytyką ze strony Davida Kunzle’a, który przedstawił historię gorsetu w całkiem odmiennym świetle, podczas gdy pierwsze feministki właściwie nie zajmowały się krytyką gorsetu. Kunzle przypomina, że największymi wrogami gorsetu od zawsze byli autokratyczni mężczyźni, łączący niskie mniemanie o kobietach z bezkrytycznym przywiązaniem do konceptu „naturalnej kobiety”, czyli takiej, która poświęca się życiu rodzinnemu⁵⁴. Co więcej, w szeroko zakrojonej kampanii reformatorów kobiecej mody końca XIX wieku, ścisłe zasnuwany gorset stał się pretekstem do potępienia jako niemoralnej całej płci kobiecej. Wbrew tezie Roberts, Kunzle przekonuje zatem, że to seksualizujący ciało gorset – a nie jego brak – rzucał cień na opinię kobiety, która egzekwowała w ten sposób kontrolę nad własną cielesnością, wyrażała świadomość własnej seksualności i przeciwstawiała się medycznym i moralnym autorytetom. Jak pisze Kunzle: „XIX-wieczni konserwatyści społeczni widzieli w ciasno zasnuwanym gorsecie znak seksualnej ekspresji, który piętnowali jako niemoralny i «nienaturalny», czyli niezgodny z «prawdziwą» macierzyńską i pasywną naturą kobiety”⁵⁵. O ile zatem

⁵²» Zob. C. Finch, „Hooked and Buttoned Together”: Victorian Underwear and Representations of the Female Body, „Victorian Studies” 1991, vol. 34.3, s. 340–343.

⁵³» H.E. Roberts, *The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman*, „Signs” 1977, vol. 2.3, s. 558.

⁵⁴» Zob. D. Kunzle, *Dress Reform as Antifeminist: A Response to Helene E. Roberts’s „The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman”*, „Signs” 1977, vol. 2.3, s. 570.

⁵⁵» Tamże, s. 579.

Roberts postrzega gorset jako środek krępowania kobiecej ekspresji, o tyle Kunzle twierdzi, że to właśnie poprzez gorset kobiety wyrażały własną seksualność. Tym samym zanik gorsetu nie był pokłosiem reformatorskiej (*de facto* antyfeministycznej) kampanii, lecz skutkiem pojawienia się wraz z postępującą emancypacją kobiet innych środków autoekspresji.

Polemika Roberts i Kunzle'a pokazuje, jak problematyczne związki zachodziły i zachodzą pomiędzy normatywną i przeżywaną kobiecością, emancypacją oraz tradycyjnymi akcesoriami kobiecości. Gorset wyłania się jako punkt zapalny, ognisko przecinania się opozycyjnych perspektyw, co uniemożliwia jego jednoznaczną klasyfikację. Być może dlatego właśnie gorset pojawia się ponownie w XX wieku, tym razem już jako rzecz o jawnie erotycznej sile oddziaływania, i z całym bagażem niespójnych znaczeń trafia do burleski, a nowa burleska bez zahamowań ten bagaż wykorzystuje. Albowiem nawet jeśli przyjąć logikę drugiej fali feminizmu i uznać gorset za symbol patriarchalnych więzów krępujących prawdziwie kobiecą ekspresję, to jak słusznie przypomina Nally, kluczowym momentem w burlesce jest przecież zdjęcie i odrzucenie gorsetu⁵⁶.

Podobnie polisemiczna relacja rysuje się między kobiecością a makijażem, który – inaczej niż dziś – w początkach XX wieku kojarzono z emancypacją. W kontekście nowej burleski, należy przede wszystkim uwzględnić fakt, że jej estetyka opiera się na ekscyście i ostentacyjnej maskaradzie, a nie iluzji „naturalnie” pięknej kobiecości: makijaż jest mocny, operuje ostrymi kolorami; bielizna z kolei spełnia przede wszystkim funkcje dekoracyjne i erotyczne, ma być pokazywana, a nie skrywana pod ubraniem. Prezentowane na scenie ciało w bieliźnie ma zresztą samo w sobie wyrotowy potencjał, burzy bowiem proste, binarne podziały: zawieszona gdzieś między ubraniem, a tym co ono skrywa⁵⁷. Tak jak sam występ – będący inscenizacją kobiecej toalety – rozgrywa się w szczelinie między tym, co widoczne, a niewidoczne; dozwolone, a zakazane; publiczne a prywatne.

W planie widowisk kulturowych nowa burleska odpowiada przemianom zachodzącym nie tylko w obrębie paradygmatu płci – jako metakomentarz społeczny nowych sposobów definiowania i doświadczania kobiecości – ale i samej krytyki feministycznej. Hollows opisała te przemiany na przykładzie badań między innymi nad konsumpcją, modą, tak zwanymi gatunkami kobiecymi (operą mydlaną i romansami), pokazując jak feministyczne studia kulturowe odchodzą od perspektywy, w której ustawiają się w opozycji do kultury popularnej, na rzecz perspektywy, w której nie tylko rozważają, w jaki sposób różne popularne gatunki i praktyki mogą uprzywilejowywać tradycyjnie dewaluowane kobiece kompetencje, ale także badają, jak sam feminizm wszedł w obszar kultury popularnej⁵⁸.

Nowa burleska eksploruje płynne znaczenia ambiwalentnych akcesoriów kobiecości: kosmetyków, seksownej bielizny, artefaktów uwodzenia, dążąc do wypracowania nowego modelu kobiecości,

⁵⁶» Zob. C. Nally, dz. cyt., s. 630.

⁵⁷» Zob. C. Finch, dz. cyt., s. 355–362.

⁵⁸» Zob. J. Hollows, dz. cyt., s. 202–203.

z którym mogłyby się – bez poczucia winy – identyfikować współczesne kobiety zaznajomione z feministyczną lekcją. W pewnym sensie nowa burleska antycypuje przekonanie o nieuchronnym uwikłaniu w modę – kobieta jest zawsze poniekąd w modę „wrzucona”, a jej ubiór zawsze coś oznacza. Przyjęcie tej perspektywy implikuje, że moda i praktyki upiększające już nie tyle maskują „prawdziwą” kobiecość, ile są wykorzystywane do konstruowania i performowania kobiecego ja. W moim przekonaniu nowa burleska stawia więc przed refleksją feministyczną wielkie wyzwanie związane z feministyczną percepcją kobiecego ciała. Dyskredytowanie nowej burleski (a także burleski w ogóle) jako po prostu seksistowskiej praktyki zamykającej kobiece ciało w pułapce męskiego spojrzenia uniemożliwia dostrzeżenie polisemiczności tego gatunku, nieustannie oscylującego pomiędzy sprzecznymi kategoriami i angażującego się w – potencjalnie subwersywne – kampowe gry z kobiecymi kliszami.

Agata Łuksza

Absolwentka dziennikarstwa i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim; doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie przygotowuje rozprawę o sposobach konstruowania kobiecości w kulturze współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem kategorii *glamour*. Publikowała m.in. w „Dialogu” i „Didaskaliach”.

SUMMARY

Corsets, Stockings, Pasties: Femininity in New Burlesque

The birth of “new burlesque” (descending from the Anglo-Saxon tradition of female burlesque) in the late twentieth century has raised burning questions about objectifying and emancipatory properties of the genre, which simultaneously defines the artist-stripper as object and subject. It should be noted that the mere fact of (re)occurrence of a cultural performance focused on the female body indicates the public’s need for working through the problematic nature of this body, and thus, contemporary definitions of gender and sexuality.

The article explores how and by what theatrical means “femininity” is performed and experienced both on new burlesque’s stage and in the audience, considering that new burlesque is identified as a “metasocial commentary” to current gender paradigm. The genre’s historical trajectory is analysed, as well as contemporary trends co-existing within the genre. Furthermore, the article examines relation between performers and audience, and new burlesque’s interplay with women’s stereotypes and accessories of traditionally defined “femininity”.

Keywords: burlesque, camp, femininity, feminism, striptease
