



MARJA SILDE

## ESIINTYJÄPERSOONA

Populaarin jälkiä 2000-luvun  
teatterinäyttämöllä

### Tiivistelmä

Esiintyjäpersoonan on sanottu korvanneen draaman jälkeisessä teatterissa ja postmodernissa esityksessä näyttelijän omaksuman draamallisen henkilöahmon. Monet populaarit esitysmuodot ja niiden epäyhtenäinen dramaturgia eivät ole perustuneet yhtenäisen henkilöahmon esittämiselle. Artikkelissa avataan esiintyjäpersoonan käsitettä ja käytäntöä ja tuodaan esiin, miten käsite on yhteydessä teatterin modernismin problematisoimaan henkilöahmon kriisiytymiseen sekä draama- ja populaariteatterin monisatavuotiseen yhteen kietoutumiseen. Persoonaa lähestytään esityksenä ja osana eurooppalaista ruumiillisen kulttuurin, erityisesti populaarikulttuurin traditiota, jonka esityksiä tai esitysten fragmentteja on tallentunut Diana Taylorin teoretisoimaan *repertuaariin* ja *arkistoon*. Tekstissä analysoidaan Oblivia-esitysryhmän esiintyjyyttä esiintyjäpersoonan käsitteen avulla ja jäljitetään nykyesiintyjän ja esitettävän suhteesta jo modernismin kierrättämiä populaareja vaikutteita, erityisesti kommentointia. Lopuksi tuodaan esiin minkälaisia, osittain modernismin pyrkimyksistä eroavia muotoja, merkityksiä ja tehtäviä populaarista ammentava eleellinen kommentointi saa 2000-luvun näyttämön esiintyjyydessä.

## Abstract

It has been argued that in postmodern performance and postdramatic theatre, the performance persona has taken the place of the character played by the actor. Neither are the popular forms of performance and their discontinuous dramaturgy based on dramatic character. In this article, I discuss the concept and the practice of performance persona and shed light on how the term is connected to the hundreds of years' history in which drama theatre and popular theatre have been intertwined. I also explore the concept of character as it is problematised by the theatre's modernists. After that, I analyse the performership of Oblivia performance group through the concept of performance persona by tracing the popular influences, especially the act of commenting, in the relationship between the performer and the performed. Finally, I articulate what kinds of forms, meanings and functions, different from modernism's aim, the act of gestural commenting gets in the performership of the twenty-first century's stage.

**E**sittävät taiteet sisältävät monia sellaisia esitysmuotoja, joissa esiintyjillä ei välttämättä ole ennalta kirjoitettua henkilöahmoa. Tällaisia ovat olleet muun muassa erillisille ohjelmanumeroille perustuvat populaariteatterin muodot kuten kabaree, vaudeville ja music hall, sekä myös nykyiset populaarit esitysmuodot, kuten stand up tai sirkus akrobaatteineen, jonglööreineen, ilmataiteilijoineen, taikureineen ja klovneineen. Myös 2000-luvun teatterissa esiintyjä on usein luopunut henkilöahmoksi muuttumisesta, transformaatiosta. Henkilöahmon repliikit saattavat olla vain osa näyttelijän ilmaisemaa monimuotoista tekstiä tai henkilöahmoa ei lainkaan ole. Tällaista esiintymisen tapaa on lähestytty *persoonan* käsitteellä ja esiintyjäpersoonan käytäntö on yhdistetty erityisesti postmoderniin esitykseen ja draaman jälkeiseen teatteriin.<sup>1</sup> Tässä kirjoituksessa kysyn, miten 2000-luvun teatterin esiintyjäpersoonan erityisenä esiintymisen tapana ja esityksenä kantaa jälkiä populaar-

---

1 Auslander 1996; Lavender 2006.

rin esiintymisen perinteestä? Minkälaisia merkityksiä tai tehtäviä näillä esiintyjäpersoonassa tunnistamillani populaarin jäljillä on 2000-luvun teatterissa? Pohdin kysymyksiä teatterihistoria- ja teoriakirjallisuuden valossa yhdistämällä näiden näkemyksiä ja käsitteitä analyysiini Oblivia-esitystaidekollektiivin kolmen esiintyjän persoonasta.

## Johdanto

Populaari on tunnetusti monimerkityksinen, historiallisesti satumanvarainen sekä kontekstisidonnainen termi. Kansanomaiset populaarit esityskäytännöt on yhdistetty muun muassa suulliseen ja ruumiilliseen perinteeseen, kollektiiviseen tai anonyymiin tekijyyteen sekä näyttämön ja katsomon väliseen kommunikaatioon, missä esiintyjä tunnustaa yleisön läsnäolon.<sup>2</sup> Tällaista esiintymisen tapaa on englanninkielisessä kirjallisuudessa kutsuttu muun muassa presentoivaksi esittämiseksi (presentational acting) erotuksena henkilöahmon representaatiosta. Edellinen korostaa enemmän esiintyvää ruumista, yleisön puhuttelua sekä esiintyjän itsen kaltaista esiintyjyyttä (self-resemblance show) kuin roolin symbolista esittämistä.<sup>3</sup>

Patrice Pavisin mukaan esiintyjän (performer) käsite ylittää näyttelijän (actor) käsitteen, joka on rajattu puheteatteriin. Esiintyjä terminä sisältää ensinnäkin kaikenlaisen esiintymisen, mitä länsimainen esiintyvä taiteilija (Western artist) voi näyttämöllä toteuttaa, eli äänellisen, eleellisen tai instrumentaalisen suorituksen vastakohtana näyttelijän roolin mimeettiselle representaatiolle ja tulkinnalle. Toisekseen Pavisin mukaan esiintyjä puhuu ja

---

2 Patrice Pavis ehdottaa *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis* -teoksessaan (1998, 278) populaariteatteri-termin avaamista lähestymällä sitä vastakohtiensa kautta. Populaariteatteri ei ole oppineiden akateemista teatteria, tekstiin perustuvaa ja siitä erottamatonta kirjallista teatteria, hoviteatteria ylemmille luokille eikä porvarillista teatteria kuten melodraamaa tai oopperaa. Se ei myöskään ole proscenium-näyttämön arkkitehtuurille perustuvaa yleisön ja näyttämön erottavaa teatteria.

3 Robert Weimann on kirjassaan *Author's Pen and Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre* erottanut representaation kuvitteellisen tilan (locus) ja teatterillisen presentaation materiaalisen tilan (platea) toisistaan mutta korostanut niiden kohtaamista ja yhteispeliä Shakespearen aikaisessa teatterissa (Weimann 2000, 98–103).

toimii omasta puolestaan tunnustaen yleisön läsnäolon toisin kuin henkilöhahmoaan representoiva näyttelijä, joka uskottelee, ettei tiedä olevansa vain teatterinäyttelijä.<sup>4</sup>

Populaareilla esitysmuodoilla viitataan tässä kirjoituksessa suureen joukkoon erilaisia eurooppalaisia esityksellisiä muotoja aina katu- tai toriesitysten laajasta temppeujen ja taidon esittämisen kirjosta, pantomiimista, ammattilaisten harjoittamasta *commedia dell'arte*sta tai renessanssin karnevaalien klovneriasta aina 1800-luvun lopun kaupallisiin varieteeviihteen muotoihin, kuten kabareeseen ja *music halliin* sekä toisen maailmansodan jälkeisiin teknologiavälitteisiin massaviihteen esitysmuotoihin. Populaareilla esitysmuodoilla en siis ensisijaisesti viittaa sellaiseen populaariteatteriin, kuten melodraamaan tai farssiin, joka perustuu kirjoitetun draaman konventioille yhtenäisine henkilöhahmoineen. Tässä kirjoituksessa olen kiinnostunut populaareista esitysmuodoista esiintyjyyden tapojen edelleen välittymisenä sekä populaarien muotojen kierrättämisenä ja hyväksikäyttönä modernissa ja postmodernissa teatterissa. Välittymisen näkökulmasta kansanomaisten populaariesitysten kiinnittyneisyys ruumiilliseen ja oraaliseen kulttuuriin on merkittävää.

Kiinnostuin Oblivia-esitysryhmän esiintymisen tavasta jo 2000-luvun ensimmäisinä vuosina. Havaintoni katsojana oli, että esiintyjät eivät esityksen epäyhtenäistä dramaturgiaa toteuttaessaan missään kohdin pyrkineet muuntumaan henkilöhahmoiksi, esimerkiksi tekstifragmenttien tarjoamaksi minäkertojaksi. Esiintyjät eivät myöskään yksiselitteisesti tavoitelleet esiintyjän itsen autenttiseksi ajateltua esiintuloa. Henkilöhahmon representaation ja esiintyjän itsen presentaation välinen kahtiajako näytettiin ylitettävän sillä, että esitysdramaturgian eri osien esittäminen, vaikka kuinka varioiden ja hienovaraisesti suorittaen, näytti olevan aina esitettyä, tehtyä ja siinä oli etäisyys esiintyjän henkilökohtaiseksi tulkitettavaan olemiseen. Kuitenkin kokemus esityksistä oli emotionaalinen. Esiintyjät tuntuivat hallitsevan yleisöön vaikuttamisen taidon. Katsojakokemukseni oli tuolloin vaikuttunut myös siitä, etten ollut

---

4 Pavis 1996, 261–262.

nähty suomalaisella teatterinäyttämöllä vastaavan kaltaista esiintyjyyttä. Sen sijaan olin nähnyt sellaista kansainvälisten ryhmien kuin Forced Entertainmentin, Gob Squadin, She She Popin ja Need Companyn esityksiä, joissa esiintymisen tapa vertautui kokemuksessani Oblivian tapaan esiintyä. Nähdäkseni näiden ryhmien esiintyjät rakentavat itselleen esiintyjäpersoonan.

Esiintyjäpersoonan teoretisointia on harjoitettu erityisesti draaman jälkeisen ja postmodernin esityksen konteksteissa ja niissä se on yhdistetty ennen muuta näyttelijän itsen ja henkilöahmon välisen suhteen problematisoitumiseen. Yhtenäisen ja jatkuvan henkilöahmon ruumiillistamista on kuitenkin haastettu ja koeteltu jo modernissa teatterissa ja modernistisessä draamassa. Tarkastelen tarkemmin seuraavan otsikon alla persoonan käsitettä ja sitä, miten näyttelijän ja henkilöahmon välistä suhdetta on problematisoitu ja esiintyjäpersoonaa teoretisoitu teatterialan kirjallisuudessa. Tämän jälkeen tarkastelen esiintyjäpersoonan käsitettä erityisinä esiintymisen tapoina ja ruumiintekniikoina, jotka elävät teatterin käytännöissä kantaen jälkiä oletettavasti myös eurooppalaisten kansanomaisten populaarien esitysmuotojen esiintyjyyden tavoista. Esiintyjäpersoonaa ei ole draaman jälkeisessä eikä postmodernin esityksen kehyksissä kuitenkaan liitetty kansanomaisen populaarin traditioon. Sen sijaan persoona on yhdistetty toiseen populaariin traditioon eli nykyiseen medioituneeseen massaviihteeseen, tässä tapauksessa popartistien esiintymisen tapaan. Pyrkimykseni on tuoda esiin kirjalliseen traditioon kuuluvan tekstilähtöisen draamateatterin, populaarien kansanomaisten esitysmuotojen, modernin teatterin ja medioituneen massaviihteen keskinäinen läpäisevyys suhteessa esiintyjäpersoonan ruumiintekniikoiden arkistointiin ja kierrättämiseen. Tämän jälkeen analysoin Oblivia-esitystaidekollektiivin alkuvaiheen kolmen esiintyjän persoonia tarkastellen esiintyjien tapaa käyttää ruumistaan suhteessa esitettävään, yleisöön, toisiinsa sekä näyttämöidentiteetin luomiseen. Miten ja minkälaisia populaareihin esitysmuotoihin yhdistyviä esiintymisen tapoja Oblivian esityspersonissa ilmenee? Käytän analyysissäni hyväksi jäsenyksiä persoonaa teoretisoineesta kirjallisuudesta sekä David Graverin (1997) erottelua, joka mielestäni soveltuu erinomaisesti juuri draaman jälkeisen teatterin ja postmodernin esityksen kehyksissä teore-

tisoituun esiintyjyyteen.<sup>5</sup> Graverilla näyttelijän läsnäolo näyttämöllä tulee esille asetetuksi seitsemässä toisistaan ontologisesti eroavassa ruumiissa: henkilöhahmona, esiintyjänä, etäännytettyinä persoonana, kommentoijana, sosio-historiallisen ryhmän jäsenenä, lihana ja yksittäisten aistimusten paikkana. Graver siis asettaa samalle asteikolle näyttelijän henkilöhahmon ruumiin muiden ruumiiden kanssa haastaen näin perinteistä jakoa, joka asettuisi vain näyttelijän itsen ja henkilöhahmon representaation välille.

Persoonaa on siis teoretisoitu draaman jälkeisen teatterin ja postmodernin teatterin kehyksissä. Käytän edellä mainittuja käsitteitä vain sellaisen teoretisoinnin yhteydessä, joka sijoittaa itsensä jompaankumpaan kyseiseen kontekstiin. Sen sijaan 2000-luvun teatterilla tai näyttämöllä viittaa väljemmin nykyteatteriin laji-tyyppinä, jolla on oma, joskin monen näköinen estetiikkansa, kielioppinsa, tuotantotapansa, tekijänsä ja yleisönsä.<sup>6</sup>

## Persoonan käsitteestä ja käytännöstä

Sanakirjan mukaan persoona-käsitteen etymologia juontuu kreikankieliseen sanaan *prosōpon* ja tarkoittaa ”se, mikä on katseen vastapäätä” eli ihmisen kasvoja, mistä se on laajentunut tarkoittamaan koko henkilöä, persoonaa. Metaforisesti sana viittaa myös julkisivuun. Patrice Pavisin mukaan antiikin Kreikan teatterissa *persona* oli näyttelijän pitelemä maski tai rooli, joka ei viitannut näytelmäkirjailijan hahmottelemaan henkilöhahmoon. Näyttelijä oli selkeästi erillinen henkilöahmosta ja pikemminkin hahmon toteuttaja (executor) kuin tämän ruumiillistaja ja kykeni erottamaan näyttelemisessä eleen ja sanan toisistaan.<sup>7</sup> Sanakirjan mukaan latinankielinen *persona* viittaa naamioon, joka saa äänen voimistumaan ja resonoimaan. Tästä se on myöhemmin laajentunut merkitsemään teatterin roolihahmoa.<sup>8</sup> Re-

---

5 Kiitän professori Pauliina Hulkkoa siitä, että hän ohjasi minut David Graverin artikkelin pariin.

6 Vrt. Hotinen 2006, 10.

7 Pavis 1988, 47.

8 *Dictionary of Untranslatables* 2004, 11.

nessanssista lähtien länsimaisessa teatterissa henkilöhahmo alettiin identifioida yhä selkeämmin näyttelijään ja siitä kehittyi ihmisyksilön kaltainen autonominen, psykologinen ja moraalinen kokonaisuus, jonka tehtävänä on tuottaa myös katsojassa identifikaation efekti. Persoonana näyttäisi etymologiansa mukaisesti olevan kolmas tekijä näyttelijän ja henkilöhahmon välissä. Persoonan käsitteellä on yhteys teatteriin, näyttelijään, naamioon, henkilöhahmoon sekä myös taitoon saada aikaan vaikutus yleisössään.<sup>9</sup>

Teatterin ulkopuolella persoona on yhdistynyt muun muassa kasvojen ja julkisivun ylläpitämisen ajatukseen eli siihen, kuinka yksilö haluaa muiden näkevän itsensä. Renessanssifilosofi Macchiavellin *Ruhtinas* (1532) edusti aikansa uudenlaista yksilöä, jonka eräänä pyrkimyksenä oli vaikutelman, "imagon" luominen ja ylläpitäminen. Macchiavellimainen näkemys persoonasta imagona, eli ulkoisen kuvan luomisena ja ylläpitämisenä, on yhdistynyt myös vilpillisyyteen ja teeskentelyyn.<sup>10</sup> Sosiaalipsykologisessa tulkinnassa persoonalla julkisivun ylläpitämisenä on funktionaalinen merkitys sosiaalisissa tilanteissa. Esimerkiksi Erwin Goffmanin mukaan persoona suojaa yksilöä kasvojen menetykseltä ja häpeän tunteilta.<sup>11</sup> Persoonan ulkoisen kuvan luomisena ja ylläpitämisenä itsestä on läsnä myös Philip Auslanderin ja Andy Lavenderin, kahden huomattavimman draaman jälkeisen teatterin ja postmodernin esityksen kontekstissa esiintyjäpersoonaa teoretoineen kirjoittajan kirjoituksissa.

Lavenderin mukaan persoonan käsitteestä onkin tullut vuosittuhannen vaihteen jälkeen keskeinen käsite luonnehtimaan draaman jälkeisen teatterin näyttämöllä olemisen tapaa ja näyttelijän suhdetta

---

9 Näyttelijä-sanana (actor) monimerkisyys on sanakirjan mukaan suhteessa termin teatterilliseen ja retoriseen kaksoisperintöön. Näyttämöllä näyttelijä on henkilö, joka laittaa päälleen ääntä vahvistavan naamion ja representoi täten henkilöhahmon piirteitä. Tässä merkityksessä hänen toimintansa on ensinnäkin passiota, hän on roolinsa asuttama. Mutta näyttelijä on myös oraattori, jonka eleellinen ja äänellinen toiminta on harkittua taitoa/taidetta ja tässä kaksoismerkityksessä henkilöhahmon toiminnalla on vaikutus (effect) kuulijaan (*Dictionary of Untranslatables* 2004, 10.)

10 Jonathan Barishin kirjan *The Antitheatrical Prejudice* (1981, 96–97) mukaan Macchiavellin ruhtinaan päämääränä oli näin kyetä kontrolloimaan vallanpitäjän saamaa vastaanottoa. Tämä herätti omansa aikaan ulkonäön manipuloinnin teatterillisuutta kohtaan tunnettua ennakkoluuloa, sillä muun muassa englantilaiset puritaanit pitivät sitä vilpillisenä totuuden ja todellisen itsen peittämisenä ja harhautuksena.

11 Goffman 1956.

esitettävään. Auslander puolestaan on käsitellyt esityspersonaa (performance persona) amerikkalaisessa postmodernissa esityksessä. Vuonna 1997 kirjoittamassaan kirjassa *From Acting to Performance* Auslander analysoi newyorkilaisen teatteriryhmän, The Wooster Groupin, näyttelijäntyyötä persoonan käsitteellä. Hänen mukaansa teatterissa oli 1980-luvulla havaittavissa siirtymä henkilöhahmon esittämistä persoonan esittämiseen. Kyseessä oli teatterillisen mimesiksen uudelleen määrittely ja Auslander yhdisti sen teatterin ja näyttelemisen perusoletuksia purkavaan poststrukturalistiseen käänteeseen. Teatterin ja näyttelijäntyyön perustuksien dekonstruktio oli yhteydessä esiintyjän itsen funktion uudelleen määrittelyyn suhteessa esitykseen.<sup>12</sup>

Auslander käsitteli esityspersonaa eräänlaisena kolmantena entiteettinä näyttelijän itsen ja roolihahmon lisäksi. Hänen mukaansa Brechtillä näyttelijäntyyö jakaantuu näyttelijän itsen ja roolihahmon lisäksi kolmanteen entiteettiin eli näyttelijän persoonaan, joka kommentoi yleisölle roolihahmon toimintaa ja suuntaa huomion näytelmän ideologiseen sisältöön. Persoona on Brechtillä positio, josta käsin kommunikoidessaan näyttelijä voi käyttää hyväksi omia kokemuksiaan esimerkiksi luokkaristiriidoista mutta käytännössä persoonassa on fiktionaalinen elementti, joka etäännyttää persoonan näyttelijän henkilökohtaisesta identiteetistä. Käsitys persoonasta kolmantena entiteettinä minimoi teatterillista illuusiota. Auslander huomioi dekonstruktiivisessa luennassaan, että Brecht - kuten Stanislavski ja Grotowski - määritteli näyttelijän itsen esityksen perustaksi, joka edeltää esitystä.<sup>13</sup> Auslander tulkitsi, että The Wooster Groupin postmoderneissa esityksissä näyttelijöiden itsen sen sijaan ymmärrettiin olevan tehty persoona, tekstuaalinen entiteetti, joka ei edellä esitystä, vaan jonka esityskonteksti vasta saa aikaiseksi. Näyttelijöiden persoona rakentui paitsi näyttelijän persoonallisista ominaispiirteistä myös erilaisesta autobiografisesta materiaalista sekä siitä, kuinka näyttelijät esityksestä toiseen toivat esiin sen, minkälaisessa vuorovaikutuksessa he olivat toisiin näyttelijöihin

---

12 Auslander 1997, 6.

13 Auslander 1997, 33.



sekä näyttämöllä että näyttämön ulkopuolella. Ennen muuta persoo-  
na tarkoitti sitä, kuinka näyttelijän ”itse” esitetään maailmalle,  
kuinka näyttelijät haluavat toisten näkevän itsensä. Toisin sanoen  
näyttelijä oli näyttämöllä ”hypertietoinen” luomastaan julkisesta  
”imagesta”, kuten näyttelijä Willem Dafoe asian ilmaisi.<sup>14</sup> Brechtillä  
näyttelijän omaksuman persoonan avulla oli mahdollista esittää suhde  
esitettyyn, The Wooster Groupissa persoonan avulla esitettiin suhde  
muun muassa tekstiin, henkilöhahmoon, toisiin näyttelijöihin ja  
omaan julkiseen kuvaan. Auslanderille näyttelijän persoona oli aina  
ainakin osittain fiktiivinen.

Vuonna 2010 Auslander palasi kirjoituksessaan ”On the concept  
of ’persona’ in performance” persoonan käsitteeseen ja laajensi  
tarkastelua popartistien luomaan persoonaan. Hän tarkasteli muun  
muassa Laurie Anderssonin esiintyjäpersoonaa strategiana, joka salli  
esiintyjän liikkua ja etsiä dialogia taidemaailman ja populaarikult-  
tuurin välillä. Hän huomioi, että useimmissa tapauksissa artistit  
ovat rakentaneet genrespesifin persoonan. Poikkeamat normatiivi-  
sesta, genretyypillisestä persoonasta saavat nekin merkityksensä  
genrelle erityisestä käyttäytymisodotuksesta. Kontekstisidonnainen  
käsitys persoonasta on ollut sovellettavissa Auslanderin mukaan myös  
pitkälti performanssi-esiintyjiin ja stand up -koomikoihin. Auslan-  
der määritteli tuolloin persoonan esitetyksi identiteetiksi, joka  
ei kuitenkaan ole fiktionaalinen henkilöahmo eikä representaatio,  
vaan pikemminkin rakennettu esillepano (presentation) siitä, kuinka  
esiintyjä haluaa itsensä nähtävän.<sup>15</sup>

Henkilöhahmon ja näyttelijän suhdetta on kuitenkin problemati-  
soitu Brechtii laajemmin ja postmodernismia ennakoiden modernis-  
tisessa draamassa. Eleanor Fuchs tuo esiin kirjassaan *The Death of  
Character. Perspectives on Theatre after Modernism* (1996), kuinka  
romantiikan vahvistama käsitys henkilöahmosta paitsi draaman kes-  
keisenä tekijänä myös autonomisena, psykologisoituna yksilönä ky-  
seenalaistetaan modernistisessa draamassa. Fuchs erottaa realismia  
haastaneessa modernismissa kolme erilaista metodia tai dramaturgista

---

14 Auslander 1997, 42.

15 Auslander 2010.

mallia - allegorisen, metateatterillisen ja kriittisen - joilla katsojan huomio suunnattiin pois henkilökeskeisyydestä kohti näyttämön ja dramaturgian muita ulottuvuuksia. Ei siis ainoastaan Brecht kriittisen menetelmänsä avulla lyönyt kiilaa näyttelijän ja henkilöhahmon välille halutessaan osoittaa henkilöhahmojen yhteiskunnallisen rakentuneisuuden, vaan myös metateatterilliset ”näytelmä näytelmässä” -dramaturgiat, kuten Pirandellon *Kuusi henkilöä etsii tekijää*, etäännyttivät näyttelijän roolihahmostaan. Symbolistien allegorinen metodi pyrki tuomaan etualalle henkilöhahmon sijasta idean tai struktuurin, jonka havaitsemista realistisen henkilöhahmon yksilöllinen ja inhimillinen tahto häiritsivät.<sup>16</sup> Etäännytyksessään symbolistit turvautuivat maskeihin tai ei-inhimillisiin esiintyjiin, kuten nukkeihin ja marionetteihin.<sup>17</sup> Fuchsin mukaan modernistinen, erityisesti allegorinen draama ennakoii postmodernismin oletettavaa katsojaa, joka organisoii ja tulkitsee näyttämön kuvioita hajaantuneina havaintoina vailla yhteisesti jaettua viitekehystä.<sup>18</sup> Näyttääkin siltä, että käsiteltäessä postmodernin esityksen persoonaa tulee huomioida jo modernistien problematisoima henkilöhahmon ja näyttelijän suhde sekä katsojan havainnon hajauttaminen. Myöhempänä tuon esiin, kuinka modernistit ammensivat vaikutteita populaareista esitysmuodoista purkaessaan henkilön ja näyttelijän identifikaatiota.

Myös Lavenderin mukaan on epäselvää, onko ero persoonan ja henkilöhahmon välillä mitenkään yksioikoinen. Hän liittää esiintyjäpersoonan esiin nousun draaman jälkeisessä teatterissa tai postmodernissa esityksessä henkilöhahmon käsitteen ja esittämisen problematisoitumiseen ehdottaen, ettei henkilöhahmo ehkä koskaan kuollutkaan, vaan muutti postmodernissa/draaman jälkeisessä teatterissa vain muotoaan. Lavenderin mukaan myös persoona ehdottaa jotain henkilön kaltaista figuuria, joka eroaa esiintyjän normatiivisesta itsestä. Näin siinä on myös aina jotain esitettyä, mihin jo latinankielinen persoonan

---

16 Fuchs 1996, 21–51.

17 Postmoderni esitys, toisin kuin modernistinen draama, ei kuitenkaan Fuchsin mukaan problematisoi henkilöhahmon antroposentrisyyttä eikä kyseenalaista henkilöhahmoa humanistisena ongelmana, vaan käsittää henkilöhahmon konseptuaalisena ongelmana heittäen peliin moninaisen, ei-jatkuvan, ironisen subjektin (Fuchs 1996, 35).

18 Fuchs 1996, 50.

merkitys naamionakin viittaa. Lavender vertaa persoonaa roolihahmoon siinä, että myös persoona kutsuu esiin ulkoista olemusta, ulkonäköä ja tekemisen tapaa, jotka ovat erilaisia kuin esiintyjän itse.<sup>19</sup>

Draaman henkilöhahmon representaation kriisiytymisen on postmodernissa esityksessä ymmärretty olevan yhteydessä ontologisten perustojen epäilyyn, mikä on ulottunut myös yksilöllisen identiteetin ja itsen jatkuvuuden ja eheyden kyseenalaistumiseen. Näkökulmasta riippuen henkilöhahmo on joko julistettu kuolleeksi tai vähintäänkin huokoisesti rakentuneeksi siten, että itsen idean hajoaminen tulee sen kautta esitetyksi.<sup>20</sup> Toisaalta myös henkilöhahmon korvaajaksi nimetyn esiintyjäpersoonan on sanottu saaneen henkilöhahmomaisia piirteitä. Kuten edellä toin esiin, eri tavoin määriteltynäkin persoona viittaa johonkin tehtyyn, keinotekoiseen eleiden ja esitetyn asenteen rakennelmaan. Persoona kuitenkin kantaa myös joitain henkilöhahmolle tyypillisiä attribuutteja, kuten jollain tavalla näyttelijän itsestä/ruumiista eroavaa esiintymisen tapaa.<sup>21</sup> Lisäksi havainto esiintyjäpersoonasta epäjätkävänä ja moninaisena (henkilöhahmona) näyttäisi olevan yhteydessä sellaisiin dramaturgioihin, jotka sallivat katsojan muunnella havainnointitapaansa.

## Populaarien esitysmuotojen ruumiintekniikat ja arkistot

Jos persoona on jotain eleellis-liikkeellisesti ilmaistua ja tehtyä ja näin omaksuttua tai opittua, persoonan voi ajatella kuuluvan sekä ruumiintekniikoiden että esityksen piiriin. Diana Taylor on kirjoittanut esityksestä (performance) ja ruumiillisesta kulttuurista (embodied culture) oppimisen, kulttuurisen ja sosiaalisen tiedon varastoimisen eli muistin ja sen eteenpäin siirtämisen näkökulmasta.<sup>22</sup> Marcel Maussin mukaan ruumiintekniikat kantavat kulttuurista tietoa siitä, kuinka ruumista käytetään tehokkaasti siten, että jokin

---

19 Lavender 2016, 108–112.

20 Lavender 2006; Fuchs 1996, 8–9.

21 Vrt. Lavender 2006, 108–109.

22 Taylor 2003, 16–17.

asia tulee suoritetuksi. Ruumiintekniikat ovat kulttuurisidonnaisia, historiallisesti muuttuvia, opittuja ja traditioon kiinnittyviä eli edelleen siirrettäviä.<sup>23</sup> Ben Spatz puolestaan kirjoittaa Maussiin viitaten, että siellä missä puhutaan ruumiillisista tavoista tehdä, suorittaa, esittää jokin asia, viitataan ruumiintekniikoihin.<sup>24</sup>

Ymmärrän esiintyjän persoonan ruumiintekniikan asiana eli esiintyjän opettelemana ja oppimana taitona muun muassa ottaa näyttämöllä etäisyyttä luonnolliseksi tai itsekseen mieltämästään minän esityksestä. Persoonana on esitys ja osa eurooppalaista ruumiillisen kulttuurin, erityisesti teatterin ja populaarikulttuurin, traditiota, jonka esityksiä tai esitysten fragmentteja on tallentunut niin Taylorin teoretisoimaan repertuaariin kuin arkistoonkin. Repertuaarilla Taylor viittaa ruumiillisen ilmaisun ja tapojen käytäntöihin ja ruumiillistettuun muistiin, kuten oraaliseen kulttuuriin, esityksiin, rituaaleihin, tanssiin, urheiluun, liikkeeseen, laulamiseen. Repertuaariin kuuluville muistin muodoille on ollut ominaista kiinnittyneisyys hetkeen ja ohimenevyys. Tämä ei kuitenkaan Taylorin mukaan tarkoita sitä, että ritualisoitu, formalisoitu tai uudelleen toistettu käyttäytyminen olisi kadonnut, sillä esitykset kopioivat itseään omien rakenteidensa ja koodiensa eli spesifien ruumiillisten käytäntöjensä kautta. Ne ovat jatkuvasti läsnä nykyhetkessä, vaikka käytäntöjen merkitykset voivat sekä säilyä että muuttua.<sup>25</sup> Arkistolla Taylor viittaa pysyvien materiaalien kokoelmaan kuten teksteihin, dokumentteihin, rakennuksiin, luihin, karttoihin, videoihin, filmeihin, valokuviin, maalauksiin, piirroksiin. Arkiston arvo, merkitys ja relevanssi voivat muuttua ajan kuluessa johtuen niiden tulkitsemisesta. Repertuaari ja arkisto eivät ole erillään toisistaan, vaan jatkuvassa yhteistyössä keskenään.<sup>26</sup>

2000-luvun näyttämöllä ilmenevän esiintyjän persoonan ja sen populaariin traditioon liittämisen kannalta Taylorin huomio repertuaarin ja arkiston suhteesta on tärkeä. Eurooppalaisen oraaliseen

---

23 Mauss 1935/1973, 78.

24 Spatz 2015, 47.

25 Taylor 2003, 17–21.

26 Taylor 2003, 19–21.

ja ruumiilliseen repertuaariin kuuluvan populaarikulttuurin esi-  
tystradition ja 1600-luvulla kehittyvän kirjalliseen tekijyyteen  
perustuvan draamateatterin suhde kuvaa hyvin repertuaarin ja arkiston  
yhtäällä jännittyntä ja toisaalla yhteen kietoutunutta suhdetta.  
Varhainen moderni teatteri draamakirjallisuuden nousun myötä esi-  
merkiksi Englannissa yhtäältä syrjäytti teatteritaloista ruumiil-  
lisen ja oraalisen tradition kautta välittyvät ja improvisaatioon  
perustuvat populaarit esitysmuodot ja toisaalta kirjoitti niiden  
elementtejä ja hahmoja, kuten klovnit, osaksi draamanäyttämöä.<sup>27</sup> Kir-  
jalliseen kulttuuriin ja tekijyyteen perustuva draamateatteri siis  
osaltaan varastoi ja omi omaan käyttöönsä populaarien esitysmuoto-  
jen elementtejä. Merkityksetkin epäilemättä muuttuivat. Esimerkiksi  
teatterillisen tradition klovnin improvisaatioon perustuvaa ylei-  
sölle kommentointia oli vaikea vallanpitäjien säädellä, sen sijaan  
klovnille draamaan kirjoitettuihin vuorosanoihin kyettiin ulottamaan  
sensuuri.<sup>28</sup> Kirjapainotaidon mahdollistama kirjallisen kulttuurin  
merkityksen kasvu sekä keskusjohtoisen valtion vallan kasvu merkit-  
sivät näin myös lisääntyvää populaarien esitysmuotojen säätelyä.<sup>29</sup>  
Taylorin mukaan kirjoittaminen ja kirjallinen kulttuuri ovatkin tul-  
leet paradoksaalisesti sekä korvaamaan että toisaalta vastustamaan  
ruumiillista kulttuuria.<sup>30</sup>

Eurooppalainen kansanomaisen esiintymisen traditio on välittynyt  
meille kuitenkin myös yhä harjoitettujen, todennäköisesti kuitenkin  
koreografialtaan ja merkitykseltään muuntuneiden, teatterillisten  
ruumiintekniikoiden kautta. Monet populaareihin esitysmuotoihin  
liittyvät taidot - kuten jonglööraus, akrobatia tai maski- ja miimi-  
näyttelemisen - ovat vielä viime vuosisadan alkuun saakka siirtyneet  
eteenpäin etupäässä tiettyjen, niihin erikoistuneiden perheiden ja  
sukujen kesken<sup>31</sup>. Andrew Davis on tutkinut, kuinka amerikkalaiseen

---

27 Vrt. Weimann 2000.

28 Weimann 2000.

29 1600-luvulta lähtien esimerkiksi Ranskassa säädeltiin populaareihin esityksiin erikoistuneiden ryhmien  
ja teattereiden mahdollisuutta esiintyä vapaasti (Zarilli 2006, 181–189; Carlson 2006).

30 Taylor 2003, 16.

31 Vrt. Carlson 2006.

burleskiin liittyvät esiintyjän taidot ovat siirtyneet suullisessa ja ruumiillisessa traditiossa eteenpäin. Burleski, kuten suurelta osin myös se eurooppalainen populaarien esitysmuotojen traditio, mihin tässä kirjoituksessa viitataan, on perustunut improvisaatioon ja vain osittain kirjoitettuihin, lähinnä erilaisista skenaarioista koostuviin teksteihin. Useimmat sketsit, niiden hahmot, persoonat, vitsit ja temput siirtyivät kierrätettäväksi suoraan näyttämöltä. Toiset esiintyjät näkivät ne, omivat ne käyttöönsä ja yhdistelivät niitä omilla tavoillaan siirtäen ne sitten oman viihteellisen esitysmuotonsa (ei välttämättä burleskin) osaksi.<sup>32</sup> 1900-luvun kuluessa monet esiintymisen tekniikat ovat tulleet osaksi institutionaalistunutta eurooppalaista fyysisen teatterin koulutusta.<sup>33</sup> Populaarien esitysmuotojen ruumiintekniikoita on kierrätetty myös teatteriesitysten sisällä. On tunnettua, että esimerkiksi sellaiset teatterin modernistit kuten Meyerhold, Copeau, Craig, Piscator ja Brecht esityksissään hyväksikäyttivät ja näin tehdessään tietysti muunsivat, säilyttivät ja edelleen siirsivät kansanomaisen populaariteatterin ruumiintekniikoita sekä sen näyttämöllisiä muotoja ja niihin liittyviä merkityksiä. Muun muassa heidän kauttaan on välittynyt tai vahvistunut näkemys siitä, että populaarit ruumiintekniikat tarkoittavat myös taitoa luoda ja esittää etäännytetty suhde näyttelijän itseensä/ruumiiseen.<sup>34</sup>

Brechtin näyttämöllä käyttämiä etäännytyksen tapoja on tunnetusti yhdistetty populaariteatteriin ja sen gestiseen perintöön. Brechtin tiedetään olleen kabareen suuri ystävä ja innokas katsoja. Eepin teatterin dramaturgia oli saanut vaikutteita kabareelle, kuten muillekin varietee-teatterin muodoille, ominaisesta episodimaisesta rakenteesta. Kabareen esiintyjän esitetty persoona, joka on sekoi-tus esiintyjän itseä ja tehtyä show-persoonallisuutta, heijastui

---

32 Davis 2011, 1–16.

33 Kts. esim. Evans 2003.

34 Kuten tunnettua populaarien esitysmuotojen elementtejä ovat toki hyödyntäneet ja kirjoittaneet osaksi näytelmiään myös draamakirjailijat ennen modernismia, kuten Jonson, Shakespeare, Goldoni ja Molière, vain joitain mainitakseni.

Brechtin eepisessä näyttelijässä tämän kommentoidessa näyttämöhahmoaan tai esityksen ideologista maailmaa.<sup>35 36</sup>

Ainakin osittain myös modernistinen draama, kuten Pirandellon ”näytelmä näytelmässä” tai ”henkilö henkilössä” -tyyppiset dramaturgiat, ammensivat populaarista commedia dell’arte -perinteestä.<sup>37</sup> Näytelmässä *Kuusi henkilöä etsii tekijää* henkilöiden funktio rooleina vertautuu commedian maskeihin. James Fisherin mukaan Pirandellon teatrikalismissa todellisuus ei piilotellut maskin takana, vaan kaikki oli naamiota.<sup>38</sup> Ajatus, ettei naamioiden takana ole mitään todellisempaa, aavistelee postmodernia ajattelua. Myös modernistien allegoriset draamat, joissa henkilöahmo niin ikään kahdentuu saavutettavaan ja etäännytettyyn (yksilölliseen ja ikuiseen), ovat Fuchsin mukaan inspiroituneet keskiaikaisista mysteerinäytelmistä.<sup>39</sup> Lisäksi esimerkiksi Beckettin näytelmien henkilöahmoista on tunnistettu sirkusklovneriasta tunnetun parivaljakon eli valkoisen klovnin ja Augustin suhteen vaikutus.<sup>40</sup> Teatterin modernistien omaksumat populaarit vaikutteet ovat eräs esimerkki Taylorin mainitsemasta representaation systeemistä, joka pitää populaareihin esitysmuotoihin liittyviä ruumiillisia tekoja, tekniikoita ja käytäntöjä jatkuvassa toistamisen ja kierrättämisen tilassa.<sup>41</sup>

Lisäksi populaarien esitysmuotojen tapoja käyttää ruumista on kierrätetty populaariteatterien omissa muodoissa, kuten vaudevilllessa, music hallissa sekä kabareessa, mistä ne siirtyivät Hollywoodin studioille ja televisioon.<sup>42</sup> Eräs tunnetuimpia esiintyjä-

---

35 Price 2016.

36 Brechtin tiedetään omaksuneen müncheniläiseltä kabaree-esiintyjältä ja klovnilta Karl Valentinilta käsityksensä gestiikan merkityksestä ja näyttelijän etäännyttämistä roolista. Valentin esitti materiaalsina fyysisesti kirjallisen sijaan ja hämmensi rajaa esittämisen ja ei-esittämisen välillä (Calandra 2003).

37 Elinor Fuchsin (1996, 34) mukaan Pirandellon kyseisestä näytelmästä ja sen henkilöiden yhtäällä saavutettavasta, toisaalla etäännytetystä muodosta ammentavat niin Beckett, Müller kuin Handkekin.

38 Fisher 1992, 498.

39 Fuchs 1996, 37.

40 Mm. Varró 2010.

41 Taylor 2003, 21.

42 Esimerkiksi melodraama ja farssi siirtyivät näyttämöiltä Hollywoodin studioille ja televisioon, sillä niiden populaarit hahmot ja juonirakenteet kiinnostivat yritys-sponsoreita, osakkeenomistajia ja sijoittajia. Schechter 2003, 6.

persoonan ilmentymiä on Buster Keatonin ”Stoneface”. Etäännytetty suhde esiintyjän itseen on siis läsnä myös medioituneen populaarin muodoissa, ennen kaikkea popartistin tai -tähten esiintymistavassa. Taylor muistuttaa, että visuaalinen ja digitaalinen media toimivat usein yhteistyössä repertuaarin ja arkiston kanssa esimerkiksi ruumiintekniikoiden eteenpäin siirtämisen ja välittämisen systeeminä.<sup>43</sup>

Pyrkimykseni on tarkastella, kuinka Oblivian esiintyjien esiintymisen tapa tulee osaksi populaarin re-presentaatiota, joka tekee ruumiilliset tavat olemassa olevaksi nykyhetkessä. Tarkastelemani Oblivian 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen esitykset voinee sijoittaa postmodernin esityksen tai draaman jälkeisen teatterin osaksi. Postmodernismin suhdetta historiaan ja arkistoihin on lähestytty muun muassa parodian, pastissin, lainauksen ja appropriatian käsitteillä, jotka viittaavat muun muassa eri aikakausien tyyliuuntien sekoittumiseen sekä historiallisten taideteosten irrottamiseen ideologisista yhteyksistään sijoittamalla ne uuteen kontekstiin. Usein postmoderni taide on nähty ironisena kommenttina modernin hierarkkisoiville ajattelutavoille. Näin sen on nähty purkavan valtaan liittyviä kysymyksiä. Analysoimieni esimerkkien kautta pohdin lopuksi myös sitä, miten populaarien esitysmuotojen arkistosta ja repertuaarista ammentavan esiintyjäpersoonan eleet ovat 2000-luvulla suhteessa valtakysymyksiin ja miten ne eroavat modernin teatterin uudistajien tavoista käyttää populaareja keinoja.

## **Draaman jälkeiseen ja populaariin kontekstiin asettaminen: Oblivia - cool fun?**

Yhdistän Oblivia-ryhmän esiintymisentavaltaan samansukuiseksi muun muassa sellaisten ulkomaisten ryhmien kuin Forced Entertainmentin (Englanti), She she popin (Saksa) tai Gob Squadin (Saksa ja Englanti) kanssa. Näiden ryhmien töille on postmodernien esitysten tavalla ominaista intertekstuaalisuus, usein intermediaalisuus, ja ne olettavat yleisöltä moninaista kompetenssia tulkita esityksiä. Lehmann viittaa

---

<sup>43</sup> Taylor 2003, 21.



näihin ja näiden kaltaisten ryhmien töihin ja esiintyjyyteen otsikolla ”cool fun”. ”Cool” tarkoittaa Lehmannille emotionaalisuuden muotoa, missä kaikki tunne-elämykset esitetään lainausmerkeissä. ”Fun” tarkoittaa hänellä esitysten taipumusta parodiaan, mikä puolestaan viittaa intertekstuaalisuuden erityiseen muotoon. Tällöin myös yleisön tulisi tunnistaa siteerattavat kohteet. Lisäksi Lehmann kirjoittaa ryhmien saavan usein innoituksensa televisio- tai elokuvaviihteen malleista, splattereista, mainoksista, popmusiikista. Esityksistä harvemmin löytyy draamallista tarinaa, pikemminkin yksittäisiä tilanteita. Lisäksi esitykset ovat yleisöön suuntautuneita.<sup>44</sup> Nähdäkseni Lehmann implisiittisesti liittyy ryhmät populaarien muotojen ja tekniikoiden hyödyntäjiksi. Emootioiden esittämisen lainausmerkit viittaavat etäisyyden ottoon esiintyjäryhmiissä koetuista emootioista. Parodia on niin ikään etäisyyden ottoa, joka useimmiten saa liioittelun muodon ja edellyttää yleisöltä siis tekstien tuntemusta. Kuten Lehmann itsekin toteaa, tämän kaltainen yleisön teatterillistaminen kommunikaation tapana on ollut tyypillistä kabareelle ja komedialle.<sup>45</sup> Toisekseen ryhmät ammentavat nykyisistä viihteen ja mainosmaailman moninaisista muodoista. Kolmanneksi esitysten epäyhtenäinen dramaturgia on ominaista monille populaareille esitysmuodoille.

Oblivia-ryhmän esityksille on ollut tyypillistä esiintyjäntyön ammentaminen esimerkiksi stand up -komiikan kaltaisesta tai yksittäisille ohjelma numeroille perustuvien esitysten tyylistä, missä esiintyjä suuntaa esittämisenä usein suoraan katsomolle. Esityksille on myös tyypillistä epäyhtenäinen dramaturgia, jonka materiaalin järjestyksessä ja etenemisen logiikassa lomittuvat esiintyjien yksilöllisesti ja yhdessä suorittama liikkeellinen koreografia, eleet ja puhuttu teksti. Tekstifragmentit ammentavat muun muassa tunnustuksellisen monologin traditiosta (olematta tunnustuksellisia), tarinankerronnan traditiosta sekä avantgardelle tyypillisestä, yksittäisten lauseiden tai sanojen toistoista, sloganeista. Teksti tuotetaan kollektiivisesti improvisoiden. Tapa puhua ja eleellis-liikkeellisesti esittää suoraan yleisölle tekstin palasia

---

44 Lehmann 2009, 209-211.

45 Lehmann 2009, 211.

on näyttämötoiminnan keskiössä. Palasia voi sitoa höllästi yhteen esityksen aihe, kuten populaarikulttuurin mekanismit ja eleet; tässä suoritus ja efektiivisyys (*Entertainment Island 1*), postmoderni menneenä epookkina; toiveiden, muistojen ja unohtamisen merkkeinä (*Museum of Postmodern Art 1*) tai draamalle keskeisten halujen ja tahojen konfliktit; tässä kolmiodraama (*Super B*).

Oblivia-esitysr ryhmän perusti Annika Tudeer vuonna 2000 Helsingissä. Vuodesta 2000 lähtien mukana ovat olleet myös Anna Krzystek sekä Timo Fredriksson. He kaikki ovat/olivat myös ryhmän esiintyjiä. Anna Krzystek menehtyi tapaturmaisesti vuonna 2017. Helsingiläisen Tudeerin tausta on tanssissa ja esiintymisessä, Glasgowsta lähtöisin oleva Krzystek oli tanssija, esiintyjä sekä koreografi, suomalaisen Fredrikssonin tausta on musiikissa; hän toimi aiemmin klassisen musiikin pianistina. Tarkastelen esiintyjäpersoonia ja niiden suhdetta populaareihin esittämisen tapoihin vuosien 2010-2013 välisenä aikana kolmen esitystaltioinnin avulla. Nämä ovat *Entertainment Island 1* (ensi-ilta 2010), esitystaltiointi 2012, *Museum of Postmodern Art 1* eli MOPMA (ensi-ilta 2012), esitystaltiointi 2013 ja *Super B* (ensi-ilta 2013), esitystaltiointi 2013. Olen myös itse nähnyt esitykset aikanaan "livenä". On huomattava, että Oblivia-ryhmässä on toiminut ennen ja jälkeen tarkasteluajanjaksoni muitakin esiintyjiä.

## Persoonien analyysi

Olen lähestynyt esitystaltiointeja aluksi fenomenologisesti kiinnittäen huomiota siihen, kuinka kunkin esiintyjän esiintymistapa havainnolleni ilmenee. Lisäksi olen tarkastellut esiintyjien tekemisen tapoja, eleitä, ilmeitä, liikkeitä, toimintoja assosioiden niitä teatterillisiin, etenkin populaareihin konventioihin. Esiintyjäpersoonia kuvaan ja analysoin käyttäen hyväksi aiemmin esittelemiäni persoonaan yhdistettyjä näkemyksiä ja piirteitä. Itse esityksiä en analysoi enkä kuvaa tässä kuin niiltä osin, kun niiden rakenne tai jokin erityinen esitystekijä vaikuttaa persoonan analyysiin.

Tarkasteltuani esitystallenteita huomioin, että kaikkien kolmen esiintyjän esiintyjäpersoonassa näyttäytyy esityksestä toiseen jatkuvia ja samankaltaisina pysyviä piirteitä. Esiintyjät eivät vaihda

vaatetusta kesken esityksen. Kaikissa kolmessa esityksessä heillä on erilaiset mutta aina yksinkertaiset yksiväriset housut ja t-paita sekä kengät ja meikittömät kasvot.

### *Timo Fredrikssonin esiintyjäpersoona*

Super B -esityksen alussa, kun yleisö vielä istuu pimeässä, se kuulee Timo Fredrikssonin kieliasultaan moitteetonta mutta artikulaatioltaan kömpelöä, ei-natiivin englanninkielistä puhetta kaiuttimista. Esiintyjä etsii tietä näyttämölle. Fredrikssonin valitsema tapa artikuloida englantia korostetun suomalaisella aksentilla on esiintyjän persoonan rakentumisen kannalta olennainen, se on pysyvä ja jatkuva piirre esityksestä toiseen. Englannin kieli on ollut kansanvälisen Oblivia-ryhmän esityskieli koko sen olemassaoloajan.

Puhetapa on hitaanpuoleinen ja rento. Fredrikssonin ulkoinen näyttämöhäbitus pysyy niin ikään samankaltaisena tarkastelemissani esityksissä, hieman eteenpäin kumartunut ylävartalo ja pää Fredrikssonin liikkuesssa ovat esiintyjäpersoonalle tunnusomaisia. Selkeä mutta ei sulava, vaan pikemminkin hieman jäykkä käsivarsien ja kämmien elehdintä rytmittää ja jaottelee puhetta ja eleitä. Fredrikssonin esiintymisestapaan kuuluvat kuitenkin myös nopeat liikkeelliset rytminvaihdokset.

*Entertainment Island 1* -esityksessä Fredrikssonin näyttämöhahmoa kutsutaan Timoksi. Fredrikssonilla on esityksessä myös ammatteihin liittyviä tehtäviä tai rooleja, kuten valmentaminen. MOPMA-esityksessä hänellä on muun muassa tunnustuksellisen monologin traditioon yhdistyvää minämuotoista kerrontaa. *Super B* -esityksessä Fredrikssonin esittämää hahmoa kutsutaan välillä nimillä Jean-Luc ja Jürgen, ja tällöin esityksen muut esiintyjät kohdistavat häneen haluavia, kaipaavia ja omistavia eleitä. Väliin Fredrikssonin hahmoa kohdellaan yhtenä kanssaesiintyjänä vailla Jean-Luciin tai Jürgeniin liitettyjä attribuutteja. Fredrikssonin ulkoinen näyttämöhäbitus ja tapa toimia säilyvät samankaltaisina läpi kolmen esityksen kulun. Näkemilleni kolmelle Oblivian esitykselle on tyypillistä, että esiintyjä kutsutaan heidän omalla etunimellään tai heitä voidaan kutsua tai heihin voidaan viitata myös jollain toisella nimellä.

Katsoja havaitsee esiintyjäpersoonaa moniselitteisenä ja jokaisessa esityksessä ja kunkin esityksen sisällä erilaisissa havainnon moodeissa; välillä havainto keinuu Fredrikssonin todelliseksi itseksi tulkitun ja fiktiiviseksi tulkitun Timon välillä. Kömpelöys ja puhetapa tulevat tulkituksi autenttisuutena ja vilpittömyytenä muun muassa esiintyjän elämäkertaa vasten; Fredrikssonhan ei ole taustaltaan näyttämötaiteilija. Fiktiivinen Timo tulee etualalle, kun havainto poimii eleet, puhetavan ja liikkeitä tehtyinä, liioiteltuina, tarkoituksellisen amatöörimäisinä. Tällöin persoonassa häivähtää tarkoituksellinen kansanomaisuus. Väliin kaksoiskatse syrjäytyy ja tällöin etualalle hahmottuu persoona, joka näyttäytyy itsensä kanssa identtisenä kaikissa tehtävissään, toiminnoissaan ja nimetyissä roolihahmoissaan. Tässä havainnon moodissa ei havaita eroa esiintyjän itsen ja fiktiivisen näyttämöhahmon välillä. Jäljellä on persoona eräänlaisena naamiona, mikä näyttäytyy läpinäkymättömänä. Sen tunnusomaisin piirre on teatterillisen tekemisen tavan hiomattomuus aina karkeatekoisuuteen asti.

Fredrikssonin esiintyjäpersoonalla on yhtymäkohtia Auslanderin kuvailemaan persoonaan, joka on vailla perustaa ja totuutta (ei mitään näyttelijän todellista itseä perustana). Kuten Auslanderin kuvailemat The Wooster Groupin persoonat, myös Fredrikssonin persoona on teatterinäyttämön ja näyttelijäntyön historian ja konventioiden koettelemisen ja uudelleenjärjestelemisen aikaansaamaa. David Graverin jaottelussa *kommentoija* tulkitsee ja kommentoi näyttämön historiaa ja konventioita yleisölle. Tällainen kommentointi ammentaa Graverin mukaan meneillään olevasta kulttuurisesta tavasta artikuloida taidetta.<sup>46</sup> Tulkitsekin, että Fredrikssonin persoonan moniselitteisyys on postmodernin esityksen (ja diskurssin) synnyttämää, mutta sen rustiikkinen eli hiomaton ja hieman kömpelö sävy puolestaan ovat myös postmodernin näyttämön konventioiden kommentointia. Palaan tähän asiaan myöhemmin pohtiessani populaarin jälkiä Oblivian näyttämöllä.

---

46 Graver 1997, 225.

## *Anna Krzystekin esiintyjäpersoon*

Anna Krzystekin persoona rakentuu kolmessa esityksessä selkeimmin läpinäkymättömäksi ja läpeensä tehdyksi, vailla katsojan kaksoishavaintoa ja tulkintaa todellisesta itsestä ja roolihahmosta. Krzystekin läpinäkymättömän esiintyjäpersoonan tunnusomainen piirre on tähteys.

Anna Krzystek on ryhmän ainoa englantia äidinkielenään puhuva esiintyjä. Moninainen tapa käsitellä tekstiä: suunnata ja rytmittää sitä, vaihdella puheen nopeutta, äänen korkeutta, sävyä ja volyyymia on Krzystekin esiintyjäpersoonalle ominaista ja se toistuu kaikissa katsomassani kolmessa esityksessä. Persoonan kautta tulee esitetyksi suhde sellaiseen tekstin kielelliseen, liikkeelliseen ja eleelliseen esittämisen tapaan, joka alleviivaa esiintyjän taitoa ponnistelemtomana sulavuutena. Graverin jakoa hyödyntäen tulkitseen, että Krzystekin persoonassa etualalle nousee *esiintyjän ruumis*. Esiintyjän ruumiilla on näyttämöllistä arvovaltaa, jonka perustana ovat hänen taitonsa hallita yleisön huomiota ilmaisullaan ja asettautua huomion keskipisteeksi.<sup>47</sup> Krzystekin persoonassa yhdistyykin suurten, hallittujen eleiden diivamaisuus ja hieman aggressiivinen, ”Pikku Myyn” kaltainen suoraan puhuja. Diivamaisuuteen yhdistyy myös karismaan liitettyjä piirteitä kuten hallinta, itsevarmuus ja nautinto katseiden kohteena olemisesta. Krzystekin tehty, taidokas persoona on myös eräänlaista poseeraamista eli vaikutelman luomista ja vaikutuksen tekemistä yleisöön sekä toisiin esiintyjiin. Näin sillä on yhtymäkohtia Auslanderin määrittelemään popartistin persoonan imageen.

Kolmesta esiintyjästä Krzystekin persoona näyttäytyy minulle selkeimmin naamiona; tehtynä, siis keinotekoisena ja läpinäkymättömänä siten, että en katsojana tulkitse havaintoani esiintyjän ruumiista autenttisuuden diskurssin kautta. Aiemmin toin esiin Lavanderin epäilyn, onko henkilöahmon representaatio sittenkään kuollut postmodernissa esityksessä. Auslander puolestaan esitti, että persoona on esitetty, tehty identiteetti, ei fiktionaalinen henkilöahmo eikä representaatio, vaan pikemminkin rakennettu esillepano (presentation) siitä, kuinka esiintyjä haluaa itsensä näyttämöllä nähtävän. Tulkitseen

---

47 Graver 1997, 224.

Krzystekin persoonan olevan juuri esitetty identiteetti ja esillepano, jolla tehdään vaikutus yleisöön. Tulkitsen, että Oblivian postmodernin esityksen kontekstissa se on myös ironinen kommentti viihteeseen ja viihdyttämiseen kulttuurisena dominanttina myöhäiskapitalistisessa logiikassa. Populaarin ja taiteen suhteeseen palaan vielä tuonnempana.

### *Annika Tudeerin esiintyjäpersoonaa*

Annika Tudeerin esiintyjäpersoonan ilmaisullinen skaala on laaja; se ulottuu havainnossani toteavasta, vakavasta ja vähäeleisestä esittämisen tyylistä aina groteskisti ruumiillistettuihin eleisiin ja liioiteltuihin, ironisiin äänenpainoihin. Vilpitön, innostunut, hämmentynyt, hurmioituneen lapsenomainen ja ruumiinsa likoon pistävä tapa esittää tekstiä ja koreografioituja liikkeitä saa rinnalleen itsetietoisien, ikääntyvän naisen lihallsuudesta ammentavia groteskeja eleitä ja äännähdyksiä. Tudeerin esiintyjäpersoonaa tarkastellessa korostuu havainto vilpittömyydestä, mikä paradoksaalisesti yhdistyy tehtyyn ja liioiteltuun.

Havainnoin Tudeerin persoonassa ensinnäkin vähäeleisyyttä, joka luo minulle tunteen esiintyjän vilpittömyydestä. Tulkitsen, että esiintyjäpersoonaa tarkoittaa sitä, miten toimii eli sisäinen on yhtä ulkoisen kanssa. Tämä näyttäytyy vastakohtaisena vaikutelman antamiselle ja imagon luomiselle. Toisaalta havaintoni poimii esiintyjäpersoonan tekemisen tavassa liioiteltuja, ylettömiä eleitä, jotka tulkitsen tarkoituksellisesti tehdyiksi. Vilpittömyys on perinteisesti erotettu teatterillisestä tai esityksestä. Silti vilpittömyyden on ymmärretty tulevan esille ruumiillisesti; tekoina, toimintana, merkkeinä.<sup>48</sup> Näyttää yhtäältä siltä, että Tudeer pistää itsensä likoon eli tekee tosissaan esimerkiksi ponnistusta, kestävyyttä ja taitoa vaativia liikkeitä. Toisaalta hän kuitenkin liioittelee niiden aikaansaamia vaikutuksia ruumiissaan. Esimerkiksi *Entertainment Island 1* ja *Super B* -esityksissä Tudeerin tapa suorittaa liikkeellisiä koreografioita ja samanaikaisesti esittää esimerkiksi jodlausta tai pääs-

---

48 Van Alpen & Bal 2009.

tää suustaan ähinöitä ja murinoita ja vääntää kasvojaan irvistykseen tai läiskii kämmenillään reisiään, takamustaan ja vatsaansa yhdistyvät paitsi liioitteluun, myös groteskiin. Tulkitsen, että Tudeerin esiintyjäpersoonaa luonnehtii tehty vilpittömyys groteskeja sävyjä saavan ruumiillisuuden keinoin.<sup>49</sup> Lavenderin mukaan vilpittömyys ei tarvitse käsitystä esiintyjän sisäisestä, autenttisesta itsestä tulla kseen koetuksi vilpittömyytenä. Vilpittömyys (autenttisuus, tosi itse) on efektin asia.<sup>50</sup> Esiintyjä tekee esittämisen strategioillaan - tässä groteskillä ruumiillisuudellaan ja sen teoilla ja toisaalta vähäeleisyydellään - vilpittömyyden vaikutuksen katsojaan. Tarkennan groteskin käsitettä Tudeerin esiintyjäpersoonan analyysiin liittyen vielä myöhemmin.

Kaikille kolmelle esiintyjäpersoonalle on yhteistä se, että niiden esittämisen strategia on ”cool” Lehmannin sanalle antamassa merkityksessä. Eli esiintyjät eivät transformoidu toiseksi ja koe esiintyjäpersoonina näyttämöllä jonkun toisen (kirjoitetun henkilöhahmon) passioita, tunteita. Jos näyttelijä-sana jakaantuu kahtia teatterilliseen ja retoriseen perintöön, kuten aiemmin toin esiin, niin Oblivian persoonat yhdistyvät pikemminkin oraattoriin, joka ei ole naamionsa täydellisesti kaappaama kuten osaansa sulautuva näyttelijä, vaan esiintyjä, joka kykenee säätelemään vaikutustaan ja tekemään vaikutuksen katsojan kokemukseen.

## Esiintyjäpersoonat kommenttina ja teatterin populaarit juonteet

Yhteistä kaikille Oblivian esiintyjäpersoonille on läsnäolo Graverin määritelmän kaltaisena kommentoijan ruumiina. Graverin mukaan

---

49 Ernst Van Alphen ja Mieke Bal tuovat esiin kirjassaan *The Rhetoric of Sincerity*, että perinteisesti vilpittömyyden ideaali on viitannut sisä- ja ulkopuolen, yksityisen ja julkisen vastaavuuteen ja ollut teatterillisuuden (esimerkiksi liioittelun, speaktaakkelin, mimeettisen epäautenttisuuden) käsitykselle vastakkainen. Se on kuitenkin kiinnittynyt ruumiiseen ja ruumiin merkkeihin implikoiden sisäisen ja ulkoisen jatkuvuutta. Mieke Bal korostaa vilpittömyyden kiinnittyneisyyttä esitykseen (performance) ja teatterilliseen, joka hänelle tarkoittaa toden ja valheen/väärän eron horjuttamista. Vilpittömyys on Balille tekemisen, ei olemisen asia (Bal 2009).

50 Lavender 2016, 112.

näyttelijän läsnäolon ymmärtäminen näyttämöllä yhtäaikaan representaationa ja presentaationa on kulttuurihistorian kontekstualisoimaa ja näyttelijä voi tulkita ja kommentoida tätä traditiota kuin myös esitykseen historian kuluessa liitettyjä konventioita.<sup>51</sup> Toisin sanoen esiintyjä voi leikitellä esiintymisen eri moodeilla käyttäen hyväksi teatterin monimuotoista diskurssia. Tulkintani mukaan Oblivian esiintyjäpersoonat kommentoivatkin erilaisilla persoonansa liittyvillä etäisyydenoton tavoillaan (hiomattomuus, tähteys, groteski ja vähäeleisyys) sekä teatteriin liittyviä konventioita että esitystensä laajempia kulttuurisia aiheita sekä teemoja. Persoonien voidaan tulkita myös itsessään olevan kommentti teatterin konventioille ja diskursseille, kuten representaation mekanismeille, autenttisuuden ja toden diskursseille ja käytännöille.

Kommentointi esityksen maailmasta ulos astumisena (kuten Brecht ja Pirandello, *commedia dell'arte*) tai siihen kuulumattomuutena (kuten teatterillisen tradition klovni) on osa teatterin historiallista konventiota. Koska kommentoijan funktio on esittävä ja kommentoijan näyttämö on *platea* eli näyttämö näyttämönä, on esimerkiksi teatterillisen tradition tai sirkustradition klovni usein inspiroinut niitä modernisteja, jotka haastoivat dramaturgian ja henkilöhahmon yhtenäisyyden. Brechtillä vieraannuttaminen palveli myös teatterin didaktista funktiota.<sup>52</sup>

Oblivian esitysten funktio ei ole yleisöään kasvattava eikä esiintyjäpersoonien kommentointi ole osoittelevaa. Kommentointi - tai pikemminkin esiintyjäpersoonan eleellinen rakentuminen kommenttina - on tulkintani mukaan kuitenkin Oblivian esiintyjäpersoonien tärkeä funktio. Se on jonkinlaisen särön, häiriön, vierauden, etäännytyksen luomista ja (itse)tietoisuuden tuomista yhtäältä esityksen maailmaan ja sen teemoihin, toisaalta viittaamaan yksittäistä esitystä laajemmin draama- ja populaariteatterin konventioihin ja historiaan, viihteeseen sekä myös draaman jälkeisen teatterin konventioihin ja diskursseihin.

---

51 Vrt. Graver 1997, 225.

52 Price 2016, 58-59.



## Klovnin vieraus osana esiintyjäpersoonaa

Teatterillisen tradition klovni ammentaa kommentointinsa esityksen esittävästä funktiosta, joka ei kommunikoi yleisölle merkkien tai representaatioiden kautta, vaan näyttämön reaalisten suoritusten, fyysisen eleellisyyden, itseviittaavan toiminnan ja koetun tapahtuman kautta. Teatterillisen tradition klovni kommentoi parodioiden esitysmailmaa sekä esimerkiksi sosiaalisesti hyväksytyjä tapoja sekä auktoriteetteja.<sup>53</sup> Richard Preissin mukaan jo varhaisen modernin teatterin klovnit olivat koomisia ja tavoiltaan karkean kömpelöitä. He olivat vieraita metropolielämän tavoille, sen sosiaalisille suhteille ja kielen nyansseille mutta tarpeeksi älykkäitä kommentoimaan niitä. Klovnit olivat myös vieraita näytelmän maailmalle ja omassa elementissään kommentoیدessaan tätä vierautta.<sup>54</sup>

Tulkintani mukaan Timo Fredrikssonin esiintyjäpersoonassa häivähtää klovnin vierauteen viittaava esittämisen tapa. Se ilmenee englanninkielisen puheen aksentin, mutta myös eleiden ja liikkeiden suorittamisen liioiteltuna hiomattomuutena ja kovaäänisyytenä. Tulkitsen Fredrikssonin esiintyjäpersoonan esiintymisentapaan liittyvän hiomattomuuden ensinnäkin kommenttina myöhäiskapitalismin logiikan tavalle määrittää tehokkaan esityksen funktioksi viihdyttämisen. Tämä on osa muun muassa *Entertainment Island* -trilogian tematiikkaa. 2000-luvun viihdeteollisuus suosii professionaalisuutta, taitoa, sulavuutta, virtaviivaisuutta, siis virtuoosia. Tällaiselle maailmalle Fredrikssonin esiintyjäpersoonaa on vieras. Toisekseen en vältty tulkitsemasta persoonaa myös kommenttina draaman jälkeiselle teatterille tai postmodernille esitykselle, joiden kehyksessä Fredrikssonin persoona - ainakin näennäisesti - esittää vierautensa myös yltiöälyllisen kompetenssin ja vakavasti otettavuuden vaatimuksille. On mahdollista tulkita, että Fredrikssonin esiintyjäpersoonaa on klovnin tapaan vieras myös kansainvälisen professionaalisen verkostoitumisen - oletetusti tai todellisesti - edellyttämille sulaville ko-

---

53 Erään näkymän kommentointiin ovat avanneet sellaiset historioitsijat, jotka yhdistävät esiintyjän tekijyyden klovnin kommentointiin, sen suoraan, leikilliseen ja viihdyttävään kontaktiin yleisön kanssa. Kts. Weimann 2000; Johnson 2003; Preiss 2014; Wiles 1987.

54 Preiss 2014, 6-7.

reografioille ja kielen lausunnan nyansseille. Esiintyjäpersoonassa on häivähdys klovniin mukaista anarkistista asennetta, omiin käsiin otettua jokamiehen oikeutta tunkea kyselemättä mukaan muokkaamaan taidetta ja kulttuuria, sen dominantista logiikasta piittaamatta.<sup>55</sup>

## Esiintyjäpersoonaa tähtenä ja teatterin populaarit juonteet

Kuvailin aiemmin Anna Krzystekin esiintyjäpersoonaan liittyvän erityistä taidokkuutta käsitellä tekstiä ja suorittaa koreografioitua liikettä. David Graver luonnehtii tällaista esiintymisentapaa ominaiseksi esiintyjälle (performer). Hän liittää esiintyjän ruumiiseen yhdistyvän taidokkuuden populaareihin esitysmuotoihin. Tori- tai kateatterit ovat edellyttäneet esiintyjältä taitoja, joilla kiinnittää yleisön huomion.<sup>56</sup> Krzystekin persoonassa on myös Graverin määrittelemän etäännytetyn persoonan (personage) piirteitä. Tällaisia ovat Krzystekin esiintyjäpersoonaa kuvaavat diivamaiset tähteyteen kiinnittyvät suuret ja tilaa ottavat eleet. Graver liittää käsityksensä etäännytetystä persoonasta lähinnä roolihahmoa näyttelevään tähtinäyttelijään, jonka sisäiseen ruumiiseen katsoja assosioi kuuluvaksi näyttelijän julkisen autobiografian, median tarinat ja kuvat ja ulkoiseen ruumiiseen katsoja yhdistää näyttelijän tähtimaneerit.<sup>57</sup> Havaintoni ja tulkintani Krzystekin esiintyjäpersoonasta läpinäkymättömänä naamiona sisältää sen, etten havainnoi ja tulkitse Krzystekin esiintyjäpersoonaa todellisen itsen esille tulon ja tehdyn näyttämöidentiteetin kaksoisvalotuksessa. Läpinäkymättömyyden merkityksessä esiintyjäpersoonaa käy yksiin Graverin etäännytetyn persoonan kanssa, sillä vaikka jälkimmäinen jakaantuu sisäiseen ja ulkoiseen ruumiiseen, ovat sisäinen ja ulkoinen lähtökohtaisesti diskurssien ja käytäntöjen tuottamia. Etäännytetty persoona onkin eräänlainen tuote, hyödyke, tavara ja yhdistyy näin kapitalismin ja viihdeteollisuuden logiikkaan. Krzystekin esiintyjäpersoonan lähin vertailukohde ei välttämättä olekaan

---

55 Vrt. Preiss 2014, 66.

56 Vrt. Graver 1997, 224.

57 Graver 1997, 227.

tähtinäyttelijä, vaan medioituneen viihdekulttuurin poptähti ja tämän esiintyjäpersoonana, joka välittyy yleisölle kuvina ja kertomuksina erilaisilla media-alustoilla. Tulkitseen Krzystekin esiintyjäpersoonan näin viittaavan taiteen ja populaarin suhdetta koskevaan laajaan diskurssiin, käytäntöön ja historiaan. Modernin taiteen puhetavoissa korkean ja matalan, taiteen ja populaarin, kasvattavan ja viihdyttävän, taiteentekemisen ja työn/yrittämisen oppositioparien puoliskot latautuvat vastakkaisilla arvostuksilla. Postmodernit puhuvat väittävät näiden vastakohtaisuuksien purkautuneen ja niihin liittyvien diskurssien, arvostusten ja käytäntöjen sekoittuneen keskenään. Talouden ja taiteen/kulttuurin alueiden sekoittuminen on kuitenkin johtanut talouden määräävyyteen kaikilla kulttuurin sektoreilla. Näen Krzystekin esiintyjäpersoonan 2000-luvun näyttämöllä olevan moniselitteinen kommentti sille, miten viihdeteollisuuden mallit ja logiikka ovat tulleet osaksi taiteen aluetta.

## Esiintyjäpersoonan teatterillinen vilpittömyys

Annika Tudeerin esiintyjäpersoonassa havainnon kategorioita häiritsevä groteski juonne ammentaa nähdäkseni eurooppalaisen keskiajan ja renessanssin populaarikulttuurin karnevaaliperinteestä.<sup>58</sup> Kuvasin sitä tyylinä ja esiintymisentapana liioitella, karrikoida esimerkiksi liikkeen suorittamisen aikaan saamia reaktioita esiintyjän ruumiissa. Vaikka reaktion muodot löyhästi yhdistyvät Mihail Bahtinin kuvaamaan karnevaalin groteskiin ruumiiseen, joka kiinnittyy muun muassa aukkoihin, eritteisiin, ulokkeisiin, alapäähän ja alhaiseen sekä elämän ja kuoleman kiertoon, on Tudeerin esiintyjäpersoonaa vaikea tulkita kulttuurissa torjutun toiseuden esilletulon kehyksessä.<sup>59</sup> Anna-Mari Vänskä on väitöskirjassaan tarkastellut groteskia muun muassa Bahtinin kautta ja määrittelee groteskin käsitteeksi, jonka avulla on mahdollista kuvata ilmiöitä muutoksen tilassa, missä

---

58 Esimerkiksi Michael Bristol on tuonut esiin, ettei Elisabetin aikainen teatteri ollut vielä täysin erkaantunut karnevaalin kollektiivisista juhlista, leikeistä, esityksistä (Bristol 1985).

59 Bahtin 1965/1984/2006.

ne eivät enää sovi ennalta määrättyihin kategorioihin. Groteskin ruumiin representaatio tekee näkyväksi sen hetken, missä ilmiö - Vänskällä dikotominen sukupuolisysteemi - problematisoituu.<sup>60</sup> Tulkitsen, että Tudeerin esiintyjäpersoonan groteski sävy korostaa näyttämöllä vilpittömyyttä esille tuovien ruumiin merkkien (vähäeleisyys, liikkeellisen suorituksen aikaan saamat ruumiilliset reaktiot) tehtyä, keinotekoista luonnetta sekä tähän yhdistyvän ”näyttelijän todellisen itsen” diskurssin luonnetta kulttuurisesti määrittyvänä. Groteskin ymmärrän tässä yhteydessä häiritsevän totunnaisia tapojamme ajatella ja havaita näyttelijää näyttämöllä todellisen ja autenttisen itsen/ruumiin versus henkilöhahmon kaksoisvalotuksessa. Näin stabiilin tuntuista binääriparia häiritsevä groteski tuottaa epäpuhdasta muotoa - teatterillista vilpittömyyttä - ja yhdistyy näin bahtinilaiseen karnevaalin ruumiiseen.<sup>61</sup>

## Lopuksi

Olen kirjoituksessani tuonut esiin, kuinka populaareihin esitysmuotoihin ja niiden esiintyjiin yhdistyvät esiintymisentavat ovat osa 2000-luvun näyttämöillä näyttäytyvää ja rakentuvaa esiintyjäpersoonaa. Olen korostanut sitä, kuinka esiintyjän kommentointi on kansanomaisille populaareille esitysmuodoille tyypillistä ja kuinka populaaria traditiota on kirjoitettu osaksi draamateatteria ja omittu osaksi modernia teatteria. Olen analysoinut Oblivian esiintyjäpersoonien rakentuneisuutta ja tulkinnut esiintyjäpersoonissa tunnistamani populaarit jäljet eleellisen kommentin keinoiksi. Olen yhdistänyt ne löyhästi vallan tematiikkaan ensinnäkin esiintyvän subjektin totunnaisia luokitteluja - kuten presentaatio/representaatio, näyttelijän itse/henkilöhahmo, vilpityn/tehty, autenttinen/keinotekoinen, sisäinen/ulkoinen - häiritsevä teatterillisena eleenä.

---

60 Vänskä 2006, 77.

61 Kuten Stuart Hall on tuonut esiin Allon Whiten ja Peter Stallybrasin teoksen *The Politics and Poetics of Transgression* (1986) näkemyksiä kommentoidessaan Whiten kirjan *Carnival, Hysteria and Writing* esipuheessa, Hall 1993, 3-25.

Edellisestä seuraten olen tulkinnut Oblivian esiintyjäpersoonat näin moniselitteisinä kommentteina teatterin konventioille ja diskursseille mutta myös 2000-luvun kulttuuria ja taidetta määrittävälle talouden logiikalle.

Olen pyrkinyt valottamaan sitä, kuinka 2000-luvun näyttämön esiintyjäpersoonan käsite on yhteydessä modernismin käsittelemään henkilöahmon problematiikkaan. Kuten Fuchs on tuonut esiin, on teatterin modernismin suhde henkilöahmon kuolemaan ja representaation mekanismien esille tuomiseen ollut joko tyydytyksen tai ahdistuksen sävyttämää.<sup>62</sup> Sen sijaan Oblivian esiintyjäpersoonat teatterillisena eleenä koettelevat ja hämmentävät katsojan havaintoa näyttelijän ja henkilöahmon/esitettävän suhteesta paitsi häiritsevästi ja monitulkintaisesti, myös keveästi, leikkisästi ja koomisesti. 2000-luvun näyttämöllä persoona näyttäisi tulevan esille ruumiillis-eleellisenä pikemminkin kuin kirjallis-sanallisena kommenttina.

Populaareille ominaisista ruumiintekniikoista ammentamalla Oblivian esiintyjäpersoonat näyttäisivät kommentoivan taiteen ja taiteen vastaanoton/kritiikin niin kutsutta vakavaa, kirjallis-kielellisesti orientoitunutta kulttuuria, joka arvostaa reflektiota, kriittistä arviointia ja subjektin syvyys -mallia. Siinä vakavuus on myös subjekteja ja tietynlaista subjektikäsitystä tuottava moraalinen arvo ja havainnoinnin tapa. Populaarikulttuurista inspiroituminen sen sijaan on nähty vastakohtana taiteessa arvostetulle vakavalle orientoitumiselle.<sup>63</sup> Jos kirjallinen kulttuuri - teatterissa draama ja draamallinen muoto - on tullut korvaamaan ja vastustamaan ruumiillista kulttuuria, kuten Taylor esitti, niin Oblivian esiintyjäpersoonat tuovat (jälleen) etualalle ruumiillisen eleen, jolla on voimaa häiritä totunnaisia tapojamme havainnoida esiintyvää subjektia. Se tekee mahdolliseksi havainnoida esiintyjäpersoonaa useammassa moodissa, sillä leikillinen ja teatterillinen (theatrical) esiintymisen eleinä ovat jotain, mitä ei voida ottaa vakavasti ja jotka tekevät vakavan naurettavaksi.<sup>64</sup> Nähdäkseni Fredrikssonin esiintyjäpersoonassa häi-

---

62 Fuchs 1996.

63 Butt & Rogofjeff 2013, 11–19.

64 Butt & Rogofjeff 2013, 19

vähtävä klovnimaisuus, Krzystekin diivamaisuus ja Tudeerin groteski sävy ovat sellaisia teatterillisistä eleitä, jotka flirttailevat Oblivian postmodernin esityksen intellektuaalisuuden kanssa. Näin Oblivian esitysten voidaan ajatella tunnistavan kulloinkin käsittelemänsä tematiikan merkitys ja arvo niiden sitoutumatta kuitenkaan populaareja muotoja kaihtavaan vakavuuden kulttuuriin. Modernismille ominaisten yksiselitteisten poliittisten tai pelkästään metateatterillisten tarkoituksien sijaan Oblivian populaarista vaikuttavat esiintyjäpersoonat näyttäisivät kommentoivan laajempaa kulttuurista maisemaa, esimerkiksi sitä, että populaarikulttuurin ja markkinoiden yhteen kietoutuneisuudesta huolimatta ne eivät ole sama asia. Toisaalta ne tuntuvat muistuttavan, että populaarista ammentavalle esiintymisvälineelle tyypillinen naamioiden vaihtaminen ja katsojan havainnon hajauttaminen ovat ehkä aina olleet eräänlaisia sopeutumiskeinoja ympäristöön, jonka muutosta on vaikea hallita.

## Lähteet

### KIRJALLISUUS

- Alphen van, Ernst, Bal Mieke, Smith, Carel, toim. 2009. *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford: Stanford University Press.
- Auslander, Philip. 1997. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. New York: Routledge.
- Auslander, Philip. 2010. "On the concept of persona in performance" [https://tijdschriftkunstlicht.nl/wp-content/uploads/Auslander\\_Kunstlicht\\_Impose\\_Enact\\_no3\\_2015.pdf](https://tijdschriftkunstlicht.nl/wp-content/uploads/Auslander_Kunstlicht_Impose_Enact_no3_2015.pdf) Luettu 16.2.2020.
- Bahtin, Mihail. 1965/1984/2002. *Francoise Rabellais. Keskiajan ja Renessanssin nauru*. Suomenos Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Like.
- Barish, Jonathan. 1981. *The Antitheatrical Prejudice*. Los Angeles: University of California Press.
- Bristol, Michael D. 1985. *Carnival and Theatre. Plebian Culture and The Structure of Authority in Renaissance England*. New York and London: Routledge.
- Burke, Peter. 2009. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Third Edition. Surrey: Ashgate.
- Butt, Gavin & Rogoff, Irit. 2012. *Visual Cultures as Seriousness*. London: University of London.
- Davis, Andrew. 2011. *Baggy Pants Comedy. Burlesque and the Oral Tradition*. New York: Palgrave MacMillan.
- Denis, Calandra. 2003. "Karl Valentin and Bertolt Brecht". Teoksessa *Popular Theatre. A Source Book*, toimittanut Schechter, Joel: 189–201. London and New York: Routledge.
- Evans, Mark. 2009. *Movement Training for Modern Actor*. New York: Routledge.

- Elias, Norbert. 1994. *The Civilizing Process (1–2)*. Saksasta englanniksi kääntänyt Edmund Jephcott. Oxford: Blackwell.
- Fuchs, Elinor. 1996. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fischer-Lichte, Erika. 2002. *History of European Drama and Theatre*. New York: Routledge.
- Graver, David. 1997. "The Actor's bodies". *Text and Performance Quarterly*, (July)17 (3): 221–235.
- Johnson, Nora. 2003. *The Actor as Playwright in Early Modern Drama*. Cambridge University Press.
- Lavender, Andy. 2016. *Performance in the Twenty-First Century. Theatres of Engagement*. New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Virkkunen R. Helsinki: Like.
- Mauss, Marcel. 1935/1973. "Techniques of the Body". Ranskasta englanniksi kääntänyt Ben Brewster. *Economy and Society* 2:1 (1973): 70–88.
- Price, Jason. 2016. *Modern Popular Theatre*. New York: Palgrave MacMillan.
- Preiss, Richard. 2014. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*. Cambridge University Press.
- Roach, Joseph. 1985. *The Player's Passion*. London and Toronto: Associated University Press.
- Schechter, Joel. 2003. *Popular Theatre. A Source Book*. London and New York: Routledge.
- Spatz, Ben. 2015. *What a Body Can Do. Technique as Knowledge, Practice as Research*. London: Routledge.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire*. Duke University Press.
- Varró, Gabriella. 2010. "Versions of the Clown in Samuel Beckett's 'Waiting for Godot' and Sam Shepard's 'Kicking a Dead Horse'". *Hungarian Journal of English and American Studies*, 16, No. ½ (Spring/Fall 2010): 205–223.
- Weimann, Robert. 2000. *Author's Pen, Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Ed. by Helen Higbee, William West. Cambridge: Cambridge University Press.
- White, Allon. 1993. *Carnival Hysteria and Writing*. Oxford: Clarendon Press.
- Wiles, David. 1987. *Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511553417.003> Luettu 10.1.2020.
- Vänskä, Annamari. 2006. *Vikuroivia vilkaisuja: Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta, taiteiden tutkimuksen laitos, Taidehistoriallisia tutkimuksia 35.
- Zarilli, Phillip B. 2006. *Theatre History. An Introduction*. New York: Routledge.

## VIDEOT

*Entertainment Island* <https://vimeo.com/74377645> katsottu 1–2/2020

*Super B* <https://vimeo.com/75859181> katsottu 1–2/2020

*Museum of Postmodern Art* <https://vimeo.com/70855174> katsottu 1–2/2020