



## Yleisösuhteen rakentuminen devising-prosessissa

Sosiologia  
Turun yliopisto  
Pro gradu -tutkielma  
Suvi Puttonen  
Tammikuu 2019  
Turku

*Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin  
OriginalityCheck -järjestelmällä.*

TURUN YLIOPISTO

Sosiologian laitos/ yhteiskuntatieteellinen tiedekunta

PUTTONEN, SUVI: *Lauma*. Yleisösuhteen rakentuminen devising-prosessissa.

Pro gradu -tutkielma, 93 sivua.

Sosiologia

Tammikuu 2019

---

## Tiivistelmä

Tämä tutkielma tarkastelee osallistavan yleisösuhteen rakentumista devising-prosessissa. Devising on nykyteatterin muoto, jossa valmista käsikirjoitusta ei ole, vaan se muodostetaan yhdessä työryhmän kanssa harjoitusprosessin aikana. Tutkielma toteutettiin osallistuvan etnografian ja taiteellisen tutkimuksen metodeilla. Tutkielman aineisto ja taiteellisen tutkimuksen taiteellinen osio on devising-työtavalla toteutettu yhteisöteatteriesitys *Lauma*, joka sai ensi-iltansa Turun ylioppilasteatterilla 2.12.2017. Yhteisötaiteessa ja osallistavassa teatterissa yleisösuhte poikkeaa usein perinteisestä katsoja–katsottava -asetelmasta ja katsomo–näyttämö -asetelmasta. Tämä suhde on muotoiltava uudestaan omanlaisekseen jokaisessa produktiossa. Tarkastelen esityksen yleisösuhteen rakentumista *Lauman* harjoitusprosessissa (esityskomposition luominen) ja sen toteutumista esityksissä (esitystapahtumat) tilallisuuden ja kehollisuuden näkökulmista. Koko prosessia läpileikkaavana näkökulmateorian toimii uusmaterialistinen toimijaverkostoteoria. Sovellan lisäksi teatteritutkimuksen, empatiatutkimuksen sekä lahjan filosofian käsitteitä. Yleisösuhdetta tuotetaan performatiivisesti monisyisissä materiaalis–diskursiivisissa prosesseissa. Jos halutaan edistää ihmisten välisiä tasa-arvoisia kohtaamisia, on kiinnitettävä huomiota myös tilaan ja sen luomiin suhteisiin. Tilan järjestelyt ohjaavat meitä toimimaan tietyllä tavalla. Ympäristönomaisen katsomoasetelman avulla voidaan luoda esitystilanteesta yhteisöllisempi. Tutkielma osoittaa empatian olevan eräs mekanismi, jolla yleisö, tila ja esiintyjät ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Osallistavaa esittäjä–katsoja -suhdetta luodaan pitkälti empatian avulla – tekijät kuvittelevat itsensä yleisön asemaan. Tutkielmassa ehdotetaan, että esityksen muodostamisen prosessi voidaan hahmottaa myös lahjojen vaihtamisen prosessina. Esittävien taiteiden metodien ymmärtäminen kollektiivisen tiedonmuodostuksen keinoina voi avata uusia näkökulmia esimerkiksi sosiologiseen tutkimukseen. Näitä metodeja, sekä niiden avulla tuotettua tietoa voidaan soveltaa myös muille aloille.

Asiasanat: yleisösuhde, devising, etnografia, taiteellinen tutkimus, kollektiivi, empatia, lahja.

## Kiitokset

Kiitos kaikille, jotka ovat olleet mahdollistamassa tätä pro gradu -projektia. Kiitos Turun ylioppilasteatterille, *Lauman* työryhmälle, kaikille niille ihmisille sekä ei-inhimillisille asioille, kvasiobjekteille ja teknologioille, jotka loivat *Lauman* sellaiseksi kuin se on. Kiitän Universitas

Turkua apurahasta produktiolle. Kiitos vertaispalautteen antajille sekä ohjaajilleni Suvi Salmenniemielle ja Mirikka Danielsbackalle. Ennen kaikkea, kiitos Veera Alaverronen. Kanssasi oli ilo työskennellä.

### *LAUMA*: TYÖRYHMÄ

Ohjaaja: Veera Alaverronen

Ohjaajan assistentti & tutkija: Suvi Puttonen

Käsikirjoitus & koreografiat: työryhmä

Tuottaja: Sheri Toivomäki

Tuotantoassistentti: Iina Löppönen

Lavastus & puvustus: Amita Kilumanga

Tarpeisto & lavastusassistentti: Jouni Kekkonen

Lavastuksen rakennus: Tuomas Kokkonen

Maskeeraus: Katariina Kannisto

Äänisuunnittelu: Sara Koiranen

Ääniajaja & villasukkamaisteri: Satu Herrala

Valoassistentit: Paulo Machado & Saana Niemi

Kuvat & grafiikat: Jouni Kuru

Esiintyjät:

Emmi Elomäki

Valtteri Juvonen

Katariina Kannisto

Venla Kinnunen

Pasi Kirvesoja

Iina Löppönen

Nanne Pyrhönen

Olga Rantalaiho

Aku-Matti Tapani

## Sisällysluettelo

<b>1. JOHDANTO.....</b>	<b>1</b>
<b>2. LAUMA YHTEISÖLLISENÄ NYKYTAITEENA.....</b>	<b>6</b>
<b>3. TUTKIMUSASETELMA .....</b>	<b>14</b>
<b>3.1. Taiteellinen tutkimus.....</b>	<b>14</b>
<b>3.2. Etnografia.....</b>	<b>19</b>
<b>3.3. Osallistuvaa taiteentutkimusta rajapinnoilla.....</b>	<b>25</b>
<b>4. YLEISÖSUHDE .....</b>	<b>28</b>
<b>4.1. Taide elää yleisöstään .....</b>	<b>28</b>
<b>4.2. TYT ja ANT eli paikka ja linssi .....</b>	<b>36</b>
<b>4.3. Ruumiillisuus ja empatia .....</b>	<b>45</b>
<b>5. LAUMA – KOKEMUKSELLINEN TUTKIELMA KOLLEKTIIVEISTA .....</b>	<b>49</b>
<b>6. YHTEENVETO JA POHDINTA.....</b>	<b>90</b>

## LÄHTEET

## 1. JOHDANTO

Osallistavuus on nouseva trendi niin yhteiskunnassamme kuin nykytaiteessakin. Sitä voisi jopa luonnehtia aikakauttamme määrittäväksi *tyyliseksi* (Maffesoli 1995), uudenlaiseksi yhteisöllisyyden ajanhengeksi. Michel Maffesoli painottaa nykyisyyden tyyliässä estetiikkaa laajasti ymmärrettyinä: empatiaa, yhteisöllisyyden toivetta, yhteistä mielenliikutusta ja eräänlaista samalla aaltopituudella olemista. Hänen teksteissään nykyajan yhteisöllisyys ymmärretään uudenlaisena mystisenä heimoyhteisöllisyytenä, joka ilmenee puuskittaisesti esimerkiksi festivaaleilla, uskonnollisissa tapahtumissa sekä urheilu- ja musiikkitapahtumissa. (Emt. 1995.) Myös teatteriesitystapahtumissa voidaan aistia jotakin vanhakantaisen transsin kaltaista.

Nykytaiteessa osallistavuus liittyy niin sanotun sosiaalisen taiteen nousuun, jonka juuret ovat 1960 - luvun radikaalin avantgarden liikkeissä (esim. Bishop 2012). Yhteiskunnassa osallistavuuden tavoittelu liittyy uudenlaisen yhteisöllisyyden tarpeeseen. On myös havahduttu rakenteelliseen syrjäytymiseen ja yksinäisyyteen. Kuitenkin suomalaisista viidesosa tuntee olevansa yksinäisiä. Yksinäisyys, tai yhteisöllisyyden puute on yksi suurimmista suomalaisten sairastuttajista. (Saari, 2016). Kosketuksella ja yhteisöllisyydellä on vahva yhteys. Läheisyys ja kosketus ovat ihmisen perustarpeita ja tuntoaisti on eloonjäämisen kannalta tärkein aisti. Silti sen tutkimus on sivuutettu pitkään kaikilla aloilla. Teatteriharrastus voi kosketuksen yhteisöllisyyttä luovan voiman vuoksi lisätä hyvinvointia huomattavasti. (Kinnunen 2013.)

Tämän vuoksi on luotava tiloja, joissa ihmiset pääsevät osallisiksi. Rakenteellinen syrjäytyminen tai epätasa-arvo voidaan helposti nähdä vain abstraktina asiana. Se on kuitenkin kiinni konkreettisissa rakenteissa: tiloissa, rakennuksissa ja huoneissa, jotka mahdollistavat tai estävät kohtaamisia. Nykytaiteen avulla on mahdollisuus luoda ehdotuksia yhteisistä tiloista, jotka mahdollistavat ihmisten tasa-arvoisia kohtaamisia ja vahvistavat osallisuuden tunnetta. Taiteella onkin todettu olevan hyvinvointia edistäviä vaikutuksia (Westerlund ym. 2016). Tämä tutkielma osallistuu keskusteluun esitystaiteiden merkityksestä uudenlaisen yhteisöllisyyden rakentamisessa ja antaa lisätietoa osallistavien produktioiden *prosesseista*, jolloin on helpompi ymmärtää näiden hyvinvointivaikutusten mekanismeja.

Ihmisten välisiä suhteita tarkastellessa on otettava aina huomioon se tilallinen asetelma, jossa ihmiset kohtaavat. Tila on olennainen kaikessa vallankäytössä. Olemme ruumiillistumia, joihin sisäänrakentuu

yhteiskunnan (niin ikään ruumiillistuneita) rakenteita, instituutioita, ideologioita ja käytänteitä. (mm. Bourdieu 2018.) Olemme yhteiskuntia itsekkin, muuttuvia ja usein itse itsellemme tuntemattomia.

Tilat siis ohjaavat liikkeitämme ja toimintaamme. Jos tavoitteena on lisätä ihmisten välisiä, yhteisöllisyyttä luovia kohtaamisia, on tilat rakennettava sen mukaisesti. *Lauma* oli yksi ehdotus tällaisesta kohtaamisen tilasta. Se oli kokemuksellinen, ympäröivä ja osallistava yhteisöteatteriproduktio, joka sai ensi-iltansa 2.12.2017 Turun ylioppilasteatterilla. Toimin produktiossa ohjaajan assistenttina ja pro gradu -tutkijana. *Lauma* toteutettiin työryhmälähtöisellä *devising* -tekniikalla. *Devising* tarkoittaa, että esityksellä ei ollut valmista käsikirjoitusta, vaan se tuotettiin yhdessä työryhmän kanssa erilaisten harjoitusten ja improvisaation avulla (Koskenniemi 2007).

Taiteellisen tutkimuksen ja osallistuvan etnografian keinoin oli esityksestä ja sen prosessista mahdollista saada kokonaisvaltaista tietoa. Valitsin teoreettiseksi tulokulmaksi toimijaverkostoteorian (actor-network-theory, ANT), joka muodostui koko prosessia läpileikkaavaksi linssiksi. ANT rohkaisee etnografiseen otteeseen: on aloitettava tapahtumien keskeltä ja seurattava toimijoita. Toimijoiksi määritellään tässä yhteydessä inhimillisten toimijoiden lisäksi ei-inhimilliset asiat, esineet ja systeemit. Keskeisen toimijaverkostoteoreettisen ajattelun kehittäjän Bruno Latourin (2005) mukaan ”olennainen havaitaan toimijoita seuraamalla”. Minulle olennaiseksi *Laumaa* tutkiessani paljastui *yleisösuhde* ja se, miten tätä tavanomaisesta katsoja–katsottava -asetelmasta poikkeavaa suhdetta rakennetaan. Kysynkin: **Millaisissa prosesseissa osallistavaa yleisösuhdetta luodaan?** Korostan tarkastelussani tilallisia ja kehollisia näkökulmia.

*Lauma* kokonaisuudessaan on aineistoni sekä taiteellisen tutkimuksen hengessä tutkimuksen tuotos, tietoa taiteen muodossa. Keräsin koko prosessin ajalta (28.8.2017–6.2.2018) kenttäpäiväkirjaa. Lisäksi keräsin kirjoitustehtäviä, painotuotteita, vieraskirjan palautetta, lehtileikkeitä, inspiraatiokuvia, äänitteitä – mitä vain materiaalia, joka liittyi *Lauman* prosessiin. Tähän aineistoon sovellan taiteellisen tutkimuksen periaatteita. Sovellan analyysissäni teoriaa ja tutkimustietoa empatiasta, teatteritieteestä, yleisötutkimuksesta sekä lahjan ja vaihdon filosofiasta. Jäsenän niitä monisyisiä prosesseja, joiden avulla luomme tasa-arvoista kohtaamista edistäviä tiloja demokraattisuuden pyrkivillä metodeilla.

On tärkeää muistaa, että aineistoni luomiseen osallistui moni – kiitos siitä heille. *Lauman* startissa<sup>1</sup> kerroimme hakijoille, että vaikka ohjaaja on päävastuussa produktion toteutumisesta ja minä tutkimuksellisesta puolesta, haluamme ajatella, että jokainen produktion työryhmäläinen on osaltaan

---

<sup>1</sup> Produktion startiksi kutsutaan Turun ylioppilasteatterilla tilaisuutta, jossa ohjaaja valitsee produktion työryhmän. Startti on kuin casting, mutta ulottuu myös lavan ulkopuoliseen työryhmään.

sekä taiteilija että tutkija. Tämä ajatusmalli juontaa pitkälti juurensa devising -metodista ja siihen sisältyvästä pyrkimyksestä demokraattiseen työtapaan. Tästä asetelmasta johtuu tutkijan ja taiteilijan roolien sekoittuminen keskenään myös omalla kohdallani. Vaikka ohjaaja oli produktiosta päävastuussa, koin olleeni ohjaajan assistenttina ja tutkijana merkittävä vaikuttaja siihen, millainen esityksestä muodostui.

Esityksen liikkeelle sysäviä kysymyksiä olivat esimerkiksi: voiko yleisöstä ja esiintyjistä syntyä esityksen aikana yhteisö? Mikä meidät liimaa yhteen? Miten tila vaikuttaa siihen, miten kohtaamme toisemme? Esityksen tavoitteena oli tutkia yhteisöä eri näkökulmista ja luoda ehdotus yhteisestä tilasta. Tavoitteena oli erityisesti kiinnittää huomiota mahdollisimman tasa-arvoiseen ja yksilöä kunnioittavaan kohtaamiseen esiintyjien ja yleisön välillä. Tämä vaati poikkeamista perinteisestä *näyttämö-katsomo -asetelmasta* sekä *esiintyjä-katsoja -asetelmasta* (Arlander 1998).

Keskeinen näyttämö-katsomo -suhdetta kuvaava käsite on *ympäristönomainen* esitys. Ympäristönomaiset esitykset sulkevat yleisönsä esityksen *kehyyksen* sisään. Vertauskohtana voidaan käyttää perinteisempää *edestä katsottavaa esitystä*, jossa yleisö on esityksen kehyyksen ulkopuolella. Tällaisessa edestä katsottavassa asetelmassa yleisön ja esiintyjien välissä on *ramppi*, erottava raja, jota kutsutaan myös *neljänneksi seinäksi*. Ympäristönomaisissa esityksissä tai kohtaauksissa tätä rajaa ei ole, tai se on häilyvä. Esiintyjä-katsoja -suhteessa olennaista on *etäisyys*, joka voi ilmetä fyysisenä tai psyykkisenä etäisyytenä. (Aronson 1981; Kleberg 1977; Arlander 1998.)

Ympäristönomaisilla ja muilla yhteistä kommunikaatiokenttää korostavilla esitystavoilla halutaan usein korostaa eroa muihin medioihin ja muihin fiktion ja draaman esittämisen keinoihin (Arlander 1998, 17). Kohtaaminen ja läsnäolo ovatkin teatterille ominaisia piirteitä, jotka ovat nousseet sille erityisen merkityksellisiksi vasta elokuvan ja videon keksimisen jälkeen. Vasta tuolloin teatterikokemus määrittyi ”live”-tilanteeksi ja suorasta havainnosta, samassa tilassa olemisesta tuli entistä tärkeämpää. (Acaroglu 2014.) Live-esityksissä, joissa esiintyjä ja katsoja ovat samassa tilassa samaan aikaan, on mahdollisuus molempien osapuolien muutokseen empaattisen suhteen kautta (Reynolds & Reason 2012, 13).

Empatialla on ollut tärkeä rooli evoluutiossa – se on mahdollistanut muiden ymmärtämisen ja sitä kautta sosiaalisen toiminnan. Empatia on sekä sisäsyntyistä, että yhteiskunnallisesti keskeistä. Se tukee yhteisöllisyyttä ja yhteistyötä, rakentaa siltoja ja laajentaa yhteenkuuluvuuden tunnetta myös oman lähipiirin ulkopuolelle. (de Waal 2009.) Tunteet ovat yhteiskunnallisesti rakentuneita: poliittinen ympäristö ja hierarkiat vaikuttavat siihen, keitä kohtaan tunnetta empatiaa (Ahmed 2014). Rakenteilla ja tiloilla – sekä fyysisillä että psyykkisillä tiloilla – on vaikutusta siihen, miten toimimme ja mitä

tuntemme. Näin ollen on sopivaa olettaa, että myös ei-inhimillisillä asioilla on jonkinasteista *toimijuutta*.

Kulttuurintutkimukseen ja ihmistieteisiin on vaikuttanut vuoden 1970 jälkeen muun muassa lingvistinen, materiaallinen ja performatiivinen käänne (Davis 2008). Monet tutkimusalat ovat viime vuosina alkaneet kiinnittää huomiota elämämme aineellisiin elementteihin. Erityisesti tieteen ja teknologian tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden yhteenkietoutumiin. Toimijaverkostoteoreettinen ajattelu yrittää tavoittaa yhteisöjemme perinpohjaisen sokeutuneisuuden esineisiin ja luontoperäisiin olioihin, jotka puolestaan eivät ole täysin riippumattomia diskursseista ja ihmisten välisistä suhteista. ANT kritisoikin luotuneita dualismeja, kuten mieli–ruumis -jaottelua, luonto–kulttuuri -jakoa ja niin edelleen. Onkin tutkittava moneuksia. (Latour 2004.) Tästä huolimatta näen esimerkiksi Annette Arlanderin (1998) jaottelun psyykkiseen ja fyysiseen etäisyyteen esiintyjän ja katsojan välillä hyödyllisenä. Vaikka nämä aspektit eivät ole erotettavissa toisistaan, jaottelu kahteen, ikään kuin liukuvalla janalle, voi auttaa hahmottamaan monimutkaisia asioita ja erilaisia painotuksia. On kuitenkin jatkuvasti pidettävä mielessä esimerkiksi esitystapahtuman monien puolien yhteenkietoutuneisuus.

Materia on siis otettava huomioon osana vuorovaikutusta. Tämä näkemys on osaltaan haastanut perinteistä ”sosiaalisen sosiologiaa”. Perinteisen sosiologian näkemyksessä instituutiot ja rakenteet (kuten perhe, talous ja valtio) ovat olleet yhteiselämää tuottavia ja ylläpitäviä tekijöitä. ”Materiaalisen käänteen” edustajat kiinnittävät kuitenkin huomionsa konkreettisiin asioihin, joiden välityksellä ihmiset ovat yhdessä. (Valkonen ym. 2013.) Tunnetuimpia ”sosiaalisen sosiologian” kritikoita on Bruno Latour. Hän esittää, että ei ole olemassa mitään erityistä sosiaalista järjestystä eikä ”sosiaalista kontekstia”. Sosiaalista ei voi siis pitää asioita selittävänä asiana, eikä se yksiselitteisesti liimaa meitä yhteen. Nyt sosiaalinen näyttäytyy hauraana asiana, joka vaatii jatkuvaa ylläpitoa ja työtä, sekä monien eri aineiden tuen. (Pyyhtinen 2014, 155–156.) Latour (2005) ehdottaakin tilalle ”assosiaatioiden sosiologiaa”, jossa sosiaalisuutta ei nähdä niinkään entiteettien ominaisuutena, vaan sosiaalinen on sitä, mitä tapahtuu välissä. Sosiaalinen ei ole selittäjä, vaan itse selitettävä.

Uuden syntyminen on assosiaatioiden sosiologiassa keskeistä. Se jäljittää käännöksiä, koosteiden muotoutumista ja tapahtumia. Uutta syntyy performatiivisissa ja produktiivisissa materiaalisissa toimenpiteissä. (Latour 2005.) Erityisesti esitystutkimuksessa keskeinen performatiivisuuden käsite on monitulkintainen. Esitystutkimuksen kentällä käsite liitetään myös suorittamiseen sekä rituaaliin, peliin, leikkiin, esitysprosessiin, esitykseen ja niin edelleen. (Schechner 2007). Performatiivisen käänteen johdosta on huomio käännetty ruumiillisuuteen (Davis 2008). Ruumiin sosiologiaa on harjoitettu jo



pitkään: esimerkiksi Michel Foucault kirjoittaa diskursiivisesta kehosta ja Norbert Elias sivilisoituneesta kehosta. On ymmärretty, että ruumis on vahvasti liitoksissa sosiologian ydinkysymyksiin. Nyt ruumiista on kuitenkin tulossa itsessään yksi sosiologian ydinongelmista. Jälkistrukturalistiset teoretikot ovat esittäneet, että ruumis on jatkuvasti muutoksen alaisena, moninainen, fragmentaarinen ja virtaava. (Williams & Bendelow 1998, 1–2.)

(Tieteellinen) tieto on aina kollektiivista ja tiedon tuottaminen on aina sosiaalista (mm. Eisner 2008). Näin on myös taiteen tuottamisen saralla (mm. Becker 1984). Latourin (2005) mukaan kollektiiveja tutkiessa on aloitettava asioiden keskeltä. Ei ole mielekästä etukäteen määritellä kokonaisuutta, vaan on luotava kokonaiskuva seuraamalla kytköksiä. Tällaiseen tarkastelutapaan sopii erinomaisesti (osallistuva) etnografia ja taiteellinen tutkimus sekä työryhmälähtöinen teatteri. Esittelen tässä tutkielmassa käytettyjä tutkimusmetodeja lisää luvussa 3. ”Tutkimusasetelma”.

Suomessa taiteita on sosiologiassa tutkittu suhteellisen vähän toimijaverkostoteoreettisesta näkökulmasta. Esimerkkejä tästäkin kuitenkin löytyy. Esimerkiksi Hanna Kuusela (2013) on artikkelissaan ”*Yhtenäisyyttä materian avulla – muokkautuva kirja tulkintojen rajaajana*” pyrkinyt soveltamaan toimijaverkostoteoreettista näkemystä taiteen sosiologiaan – hänen tapauksessaan kaunokirjalliseen teokseen. Hän kuvaa kirjaa toimijaverkostona, suhteiden summana, erilaisten elementtien jatkuvasti muokkautuvana tulemana. Huomion kohteena ovat esimerkiksi materiaallinen muoto, kuvat, lukukokemukset, tulkinnat ja reitit. Olli Pyyhtinen puolestaan on tarkastellut toimijaverkostoteorian avulla kollektiivista luovuutta näyttelyinstituutiossa (2012), taidemaalauksen aitouden todentamisen prosessia (2013) sekä lahjaa teatterissa (2018). Tässä tutkielmassa haluan soveltaa samankaltaista näkökulmaa *Laumaan*, yhteisölliseen ja tietoa tuottavaan teatteriesitykseen.

Taidetta on sosiologiassa alettu viime vuosikymmenten aikana tutkia entistä enemmän ja taiteen sosiaalisesta olemuksesta on esitetty monia näkemyksiä. Pierre Bourdieu yhdistää taiteeseen maun ja sitä kautta sosiaalisen statuksen, sen uusintamisen ja yhteiskunnan rakenteiden ylläpidon (Zolberg 2007, 236). Bourdieun tutkimus *Distinction* onkin nähty merkityksellisenä teoksena taiteen sosiologian aseman vakauttamisen kannalta. Yksi tärkeimmistä tutkimuksista taiteen sosiologiassa on Howard Beckerin *Art Worlds* (1984), jossa hän osoittaa taiteen olevan kollektiivista tekemistä – taideteos on aina enemmän, kuin yhden ”neron” luomus. DeNoran (2000) mukaan Beckerin lähestymistapa taiteeseen muistuttaa sitä tapaa, jolla tieteen tutkijat, kuten Bruno Latour & Steve Woolgar (1986) ovat tutkineet laboratoriota sosiaalisena konstruktiona ja konkreettisena tiedon tuottamisen kokonaisuutena. (de la Fuente 2007.) Näenkin teatteritilan eräänlaisena tietoa tuottavana laboratoriona, jossa tieto voi ottaa myös ruumiillisen ja affektiivisen muodon.

Taiteen sosiologia on mielenkiintoisessa risteyskohdassa. Vaikka se on nykyään tunnustettu sosiologian suuntaus, se on alkanut kyseenalaistaa itseään: miten taiteen sosiologia eroaa joistakin taidehistorian suuntauksista tai estetiikan filosofiasta? Voiko sosiologia jättää huomiotta itse taideteoksen ja keskittyä ainoastaan kontekstuaalisiin tekijöihin? De la Fuente peräänkuuluttaa ”uutta taiteen sosiologiaa”, joka ottaa huomioon esimerkiksi taiteellisen työn konkreettisena työnä sekä taideteoksen konkreettisena esteettisenä ja performatiivisena tuotoksena. Hän myös ehdottaa, että tällainen ”uusi taiteen sosiologia” on entistä valmiimpi monitieteelliseen keskusteluun. (de la Fuente 2007.) Tällainen taiteen sosiologia on linjassa soveltamani toimijaverkostoteorian kanssa, jossa keskiössä ovat materiaalisten toimijoiden suhteet sekä performatiivisuus (mm. Law 1999).

Akateeminen ympäristö on entistä vastaanottavaisempi uusille tiedontuotannon tavoille. Tämä on suureksi osaksi niiden tutkijoiden ansiota, jotka ovat tutkineet taidekokemuksen luonnetta ja tuoneet esille taiteiden kognitiiviset puolet ja vaikutukset. (McNiff 2008.) Taideyliopistoissa ympäri maailmaa käydään tällä hetkellä keskustelua taiteen maailmaa muuttavista ominaisuuksista. Taiteen voima on aistien suuntaamisessa ja aistittavan muuttamisessa, johtaen ideoiden ja ymmärryksen muuttumiseen. (Hannula ym. 2014.) Tämä tutkielma pyrkii osaltaan tuomaan oman panoksensa taiteellista tutkimusta, metodien laajentamisen mahdollisuuksia ja tiedon moninaisuutta koskevaan keskusteluun sosiologian kentällä.

Tutkielman rakenne seuraa perinteistä tieteellisen tutkielman kaavaa. Aluksi asetan *Lauman* kontekstiinsa taidekentälle: yhteisötaiteellisen, osallistavan teatterin ja työryhmälähtöisen työskentelytavan kentälle. Seuraavaksi esittelen tutkimusasetelman, taiteellisen tutkimuksen ja etnografian menetelmät sekä aineiston. Tämän jälkeen pureudun yleisösuhteen, toimijaverkostoteorian, teatterin tutkimuksen ja empatian teoriaan. Analyysiluvussa sovellan tätä tietoa kuvaamiini *välitysketjuihin*, joita myöden yleisösuhte *Laumassa* rakentui. Lopuksi teen yhteenvedon ja pohdin vielä *Lauman* tuottaman tiedon sovellettavuutta muille aloille.

## 2. LAUMA YHTEISÖLLISENÄ NYKYTAITEENA

Taideinstituutio on 1900-luvun aikana alkanut kyseenalaistaa itseään. On ymmärretty, että taideteokset eivät voi välittää ”suuria totuuksia” eikä taiteilija ole ”nero”. Kun taidetta ei voi tulkita yksiselitteisesti materiaalisen objektin kautta, jäljelle jää suhteiden estetiikka. (Bourriaud 2002.) Nyt taiteilija toimii

katalysaattorina, ideoiden alullepanijana. Osallistava nykytaide ottaa yleisön mukaan tekemään taidetta. (Haapalainen 2007.) Nicolas Bourriaud (2002) toteaa kirjassaan *Relational Aesthetics*, että kiinnostus osallistavaan, yhteistyötä korostavaan sosiaaliseen taiteeseen on kasvanut huomattavasti 1990-luvun kuluessa. Claire Bishop (2012) kirjoittaa, että nykyään yhteisöllinen taide on oma genrensä, lähes globaali ilmiö, jota voi opiskella yliopistoissa ja jolle on omistettu kaksi palkintoa. Hän kuvaa tätä uuden sosiaalisen taiteen aaltoa sosiaalisesti käänteeksi tai tarkemmin sosiaalisen paluiksi. Radikaalin avantgarden suuntaukset (kuten esimerkiksi kubismi, dadaismi ja futurismi) ja uusi sosiaalinen taide voidaan kaikki nähdä yrityksinä määritellä uudelleen sosiaalisen ja taiteen suhdetta. Jokaiseen aaltoon on sisällynyt uusia tapoja ajatella taiteen kuluttamista, tuottamista ja sen poliittista potentiaalia. (Bishop 2012, 2–3.)

Tätä sosiaalisen paluuta taiteeseen on määritelty monilla termeillä. Bishop (2012) mainitsee muun muassa termit osallistava taide (participatory art), yhteisötaide (community-based art) ja sosiaalinen taide (socially engaged art). Suzanne Lacy on luonut sateenvarjokäsitteen ”uusi julkinen taide” (new genre public art) 1960-luvulta lähtien syntyneille yhteiskunnallisen tai poliittisen toiminnan piirteitä omaaville osallistaville taidemuodoille, jotka käyttävät sekä perinteisiä että uusia ilmaisukeinoja. Nämä taidemuodot kommunikoiivat yleisön kanssa suoraan heidän elämiinsä liittyvistä asioista ja sosiaalisista ongelmista. Tässä yhteydessä sana julkinen ei viittaa niinkään paikkaan, vaan yleisöön ja yleisösuhteeseen, erotuksena perinteisesti julkiseksi taiteeksi kutsutuista veistoksista tai muistomerkeistä. (Lacy 1995a, 19.) Suomessa käsite yhteisötaide muotoutui vähitellen 1990-luvun loppupuolella, jolloin monet kuvataiteilijat siirtyivät jo uransa alkupuolella toimimaan yhteisötaiteen kentällä (esim. Minna Heikinaho, Minna Haukka, Sanna Sarva). Nykyään termi on suhteellisen vakiintunut. (Haapala 1999, 80.)

Taidemaailman ja yhteiskunnan muutos on luonut kasvupohjan yhteisötaiteelle. Yhteisötaiteeseen sisältyy ajatus siitä, että taiteen voima voi kantaa muutosta taidemaailman ulkopuolellekin. Se voi tuottaa tietoa ja muuttaa tietoisuutta sekä haastaa vakiintuneita ajattelumalleja tavallisesta poikkeavien kokemusten avulla. (Sederholm 2007, 41.) Siksi taideteos ja taidekokemus – yleisön ja taiteilijan roolit sekä taiteen esityspaikat ja sisältö – muotoillaan uudelleen. Taideteos ei ole enää ainoastaan taiteilijan näkemys, vaan teoksen sisältö määrittäytyy kohdeyleisön lähtökohdista käsin ja heidän mukanaolonsa seurauksena. (Haapala 1999, 79–81.) Yleisölähtöisessä lähestymistavassa tärkeää on saada kulloisenkin ihmisryhmän ääni kuuluviin. On tuotava esille juuri niitä asioita, jotka ovat kyseessä oleville ihmisille merkityksellisiä. (Bardy 2007, 29.) Taiteilija on tilanteiden luoja, jonka teos määritellään projektiksi ilman selkeää alkua tai loppua. Passiivisen katsomisen sijaan yleisö osallistuu itse projektiin. (Bishop 2012, 12.) Näillä projekteilla on yleensä kaksi ”elämää”: itse projektin yhteistyöluonne ja sosiaalinen

elämä (prosessi), sekä dokumentointi, joka edustaa jonkinlaista konkreettista tulosta (lopputulos, teos) (Haapala 1999, 81).

Teemu Mäki pohtii artikkelissaan ”Yhteisötaide – tapausesimerkki Be Your Enemy” yhteisötaiteen määritelmää. Hänen mielestään yhteisön ehdoilla ja yleisöä varten tekeminen sekä arjesta aiheiden poimiminen eivät ole vain yhteisötaiteen ominaispiirteitä, vaan yleisesti kaiken taiteen reunaehtoja.

Usein yhteisötaiteen erityisominaisuuksiksi siis heijastetaan taiteen yleisiä arvoja ja käytäntöjä, jos niiden nähdään normaalitaiteesta kaikonneen. Kun nämä projektiot karsitaan pois, jää yhteisötaiteen olennaisimmaksi piirteeksi sen *ihanteena* oleva amatööritaiteilijoiden ja ammattilaisten tasa-arvoinen yhteistyö. (Mäki 2007, 233.)

Myös Marjon van Delft (1998, 5) määrittelee yhteisötaiteen samansuuntaisesti. Yhteisötaide sisältää kirjon aktiviteetteja, joiden puitteissa taiteilijat ja maallikot kohtaavat. Näin he luovat yhdessä yhteisön projektin aikana. Näiden määritelmien perusteella suurimmat piirteet, jotka erottavat yhteisötaiteen muista taiteenlajeista, on taiteilijan yhteistyö amatöörien kanssa sekä taiteen yhteisöllinen ulottuvuus. Van Delft kuitenkin huomauttaa, että yhteisötaiteen ulottuvuuksia ja motiiveja on yhtä paljon kuin on yhteisötaiteilijoita, osallistujia ja rahoittajia. Siksi yhteisötaide muotoutuu uudelleen jatkuvasti.

Tällaiseen taiteeseen on helposti liitettävissä sosiologisia teorioita. Osa taiteilijoista korostaa toiseutta, marginalisaatiota ja sortoa, osa teknologian saavutuksia. Osa pohjaa taiteensa esimerkiksi populaarikulttuurille tai ympäristöliikkeelle. (Lacy 1995a, 31.) Yhteisötaide reagoi nykyhetken ympäröivään maailmaan: kiireeseen, sosiaalisten suhteiden mekanisoitumiseen, taloudelliseen hyötyajatteluun ja arjen esineistämiseen. Nyt taide luo arjen innovaatioita ja luo yhteisöllisyyttä. (Sederholm 2007, 42.)

Yhteisötaide pyrkii luomaan keinoja toimia tässä hetkessä ja tässä maailmassa (Bourriaud 2002, 13). Vaikka jokaisen taiteilijan tavoitteet ovat erilaisia, yksi yhteinen päämäärä tuntuu löytyvän: tavoitteena on tarjota ihmisille mahdollisuuksia kohdata erilaisia asioita ja luoda tilanteita ja paikkoja yhdessäololle – alueita, joissa toisistaan vieraantuneet ihmiset voivat kohdata toisensa. Näin ihmiset voivat löytää kollektiivisen yhteisyyden ja muuttaa kokemustaan maailmasta. Näin ollen yhteisötaiteen yhteiskunnalliseksi tavoitteeksi voidaan asettaa suvaitsevaisempi ja moniarvoisempi yhteiskunta. (Haapalainen 2007, 225.) Bourriaudin (2002, 8) mukaan nykyajan kommunikaatiokeinot rajaavat ihmiset omiin todellisuksiinsa. Yhteisötaide pyrkii luomaan näiden maailmojen välille kommunikaatio- ja näköyhteyden – se luo uusia vaihtoehtoisia tapoja järjestää maailmaa.

Sama tavoite oli myös *Laumalla*. Se pyrki luomaan yhteisen tilan, jossa ihmiset voivat kohdata toisiaan. Se halusi luoda hetkellisen yhteisön yleisön ja esiintyjien välille sekä laajemmin tarkasteltuna myös tilan, materiaalien ja teknologioiden kanssa ja kautta. Markkinointitekstissä tämä tavoite muotoiltiin näin:

*LAUMA on ehdotus yhteisestä tilasta. Moniaistinen esitys on lempeästi osallistava – kokemuksellisuuden kautta yleisölle tarjotaan mahdollisuus tulla osaksi laumaa.*

Pekka Mattila toteaa Marjon van Delftin (1998) haastattelussa sosiaalisten vaikutusten olevan yhteisötaiteessa jo määritelmällisesti läsnä. Kun ihmiset toimivat yhdessä, samassa tilassa ja ajassa, ei sosiaalisilta vaikutuksilta voida välttyä. Useimmiten osallistujien elämänhallinnan tunne ja vastuullisuus kasvavat, sosiaaliset taidot parantuvat ja onnellisuus lisääntyy. (van Delft 1998, 39) Mitä nämä sosiaaliset vaikutukset ja taidot voisivat tarkoittaa toimijaverkostoteoreettisessa valossa? Ehkä ihmisille tekee hyvää olla mukana tekemässä jotakin pysyväksi; nähdä ajattelunsa ja kättensä jälki. Suhdeverkoston ja komposition muodostaminen yhdessä muiden kanssa, vaikkakin väliaikaisesti, antaa kokemuksen siitä, että on kykeneväinen tekemään suhteita ympärillään pysyvämmäksi. Näin elämänhallinnan ja turvallisuuden tunne voi kasvaa ja onnellisuuden tunne mahdollisesti lisääntyä.

Perinteisessä modernissa taiteessa yksilöidyllä taiteilijalla on ollut suuri symbolinen valta. Yhteisötaiteessa taiteilija antaa osan tästä vallastaan osallistujille ja katsojille – hän haluaa yhdistää omat ideansa muiden osallistujien ideoihin. Nyt taiteilija on yksi monista: vaikka valta on läsnä, se on kohdentamattomampaa ja aineettomampaa. (Haapalainen 2007, 224.) Luomisprosesseissa, joissa yhteisymmärryksen etsiminen on yksi päämäärästä, nämä valtasuhteet tulevat läpinäkyviksi (Lacy 1995a, 31). Erving Goffman (1961) ajattelee, että sosiaalisissa tapahtumissa valtarakenteet poistuvat tai vähentyvät. Tom Burns kertoo Goffmanin ajattelusta pelitermein. ”Pelille” on aina määriteltynä säännöt ja osallistujien ”pelipaikka” tarkoittaa sitoutumista peliin. Osallistujien huomio on ”pelissä”, yhteisessä tekemisessä, joten kaikki muu on hetkellisesti määritelty epäolennaiseksi. Kohtaamiset tapahtuvat ikään kuin erillään muusta yhteiskunnasta, jolloin kaikkia ”peliiin” osallistujia on pidettävä (ainakin näennäisesti) tasavertaisina. ”Peli” ei kuitenkaan saa olla liian sitova – itsemääräämisoikeus on aina voitava säilyttää. Parhaimmillaan tällainen yhteisöllinen toiminta tuottaa solidaarisuuden, turvallisuuden ja läheisyyden tunteita. (Burns 1992, 50–62.)

Yhteisötaiteellinen projekti jaetaan yleensä kahteen osaan: prosessiin ja lopputulokseen. Projekti alkaa taiteilijan tutustumisella yhteisöön ja muihin yhteistyökumppaneihin. Produktion toteutustapa vaihtelee yhteisöstä ja taiteilijasta toiseen, ajan ja paikan mukaan. Kester (1995) huomauttaa, että yhteisö, jonka

kanssa taiteilija työskentelee voi olla valmiiksi olemassa. Yhteisö voi myös muodostua projektin aikana ikään kuin taiteilijan ”luomana”. Usein taiteilija toimii projektin organisaattorina. Hän hankkii rahoituksen, työtilat ja yhteistyökumppanit. Hän rakentaa luottamuksen itsensä ja yhteisön jäsenten välille ja ohjaa toimintaa. (van Delft 1998, 9–29.) *Lauman* tapauksessa taiteilijan – ohjaajan – tukena on organisaatio (Turun ylioppilasteatteri, TYT), joka hoitaa omalta osaltaan projektin tuotannollisen puolen: tila ja rahoitus ovat valmiina. Monet taiteilijat pyrkivät projektin toteutuksessa ryhmän sisäiseen demokraattiseen päätöksentekoon, jossa kaikkien ääni pääsee kuuluviin (van Delft 1998). Näin toimittiin myös *Lauman* tapauksessa.

Nykytaiteelle on ominaista taiteenalojen ilmaisukeinojen liudentuminen toisiinsa ja ääriviivojen hämärtyminen taiteenalojen välillä. Myös teatterin tapa kertoa on monipuolistunut. Tämä onkin ominaista juuri teatterille, joka on jatkuvasti ”tulemisen tilassa”, etsimässä uusia havaintoja todellisuudesta. Niin kuin nykyaide ylipäätään, myös teatteri on laajentunut oman taidemaailmansa ulkopuolelle: teatteria käytetään esimerkiksi pedagogisena välineenä, terapiakeinona ja roolipeleissä. Teatterintekijät ovat tietoisesti murtaneet sosiaalisen tapahtuman ja esityksen rajaa 1960-luvun *happeningeista*<sup>2</sup> lähtien. (Koskenniemi 2007, 10.)

Nykyteatteri kattaa kaiken tässä ajassa tehtävän teatterin, vaikkakin sillä viitataan useimmiten 1980- ja 1990-luvuilla syntyneisiin uusiin ilmaisutapoihin, kuten osallistavan teatterin nousuun. Kattokäsitteenä on käytetty esimerkiksi termiä *soveltava teatteri*, joka kattaa kaiken ryhmä- ja prosessilähtöisen teatteritoiminnan. *Yhteisöteatteri* on yleistermi sellaiselle teatterille, joka osallistaa yleisöään sekä korostaa vuorovaikutuksellisuutta ja yhteisöllisyyttä. (Koskenniemi 2007, 11–16.)

1980-luvun ”vaihtoehtoteatterin” aallossa oli näkyvillä trendi, jossa subjektiivinen tieto nostetaan objektiivisen tiedon rinnalle tai jopa sen ohi todellisuuden jäsentäjänä. Vaihtoehtoteatterin kausi oli eräänlaisen vapautumisen aikaa: etsittiin uusia mahdollisuuksia ilmaisulle. Näyttämöllä tehtiin eräänlaisia kokeita kaikilla tulkinnan tasolla. Näyttelijäntyötä kehitettiin irti psykologisista roolihahmoista. Kokeiden myötä alettiin myös kiinnittää huomiota tilallisuuteen, esityksen aikaulottuvuuksiin, esityksen ja katsojan suhteeseen sekä siihen, miten esityksen rakenne vaikuttaa sen sisällön muotoutumiseen. 1990-luvulla esityksissä kehitettiin ns. autenttisia näyttelijäntyön tekniikoita:

---

<sup>2</sup> Ensimmäinen nimeä ’happening’ kantanut teos oli Allan Kaprowin ”*Eighteen Happenings in Six Parts*” New Yorkissa vuonna 1959. Happeningit olivat hyvin löyhästi käsikirjoitettuja tapahtumia, joissa hylättiin roolihahmot sekä yleisö–esiintyjä-asetelma. Yleisön havainnointi ja osallistuminen teokseen oli usein hyvin vapaata. (Bishop 2012, 94.)

kontakti-improvisaatiota ja katsojan kohtaamista ilman roolin suojaa. Esityksissä illusorisen rinnalle nousi nyt-hetki. (Koskenniemi 2007, 19.)

*Lauma* asettui tähän nykyteatterin jatkumoon: näyttelijät esiintyivät omilla nimillään ja ison osan ajasta olivat lavalla omana itsenään, joskin katsottavana olo aiheuttaa aina jonkinnäköistä kohotettua tekemistä. Tilallisuuteen *Lauma* kiinnitti huomiota poikkeuksellisella katsomoratkaisulla sekä levittämällä esityksen teatterisalin ulkopuolelle: esitys alkoi jo aulasta, jossa näyttelijät olivat läsnä vastaanottamassa katsojia. Esityksen aikana yleisö liikkui käsiohjelman kartan avulla tilassa ja kohtauksia tapahtui esimerkiksi näyttelijälämpöissä ja keittiössä; tiloissa, jotka olisivat normaalisti olleet yleisön katseilta piilossa.

Teatteri voidaan jakaa kahteen osa-alueeseen sen mukaan, mikä on yleisön rooli esityksessä ja/tai sen tekoprosessissa. Esittävässä teatterissa yleisö ei ota osaa näyttämön tapahtumiin fyysisesti. Osallistavassa teatterissa sen sijaan ei voida vetää selkeää rajaa yleisön ja esittäjän väliin, vaan kaikki osallistuvat toimintaan. Molempien osa-alueiden sisälle mahtuu suuri joukko erilaisia suuntauksia. Myös esittävän teatterin osa-alueen sisältä löytyy suuntauksia, jotka korostavat prosessia eivätkä ole tekstilähtöisiä – nämä tulevat lähelle tiettyjä osallistavan teatterin suuntauksia, kun lasketaan mukaan osallistujiksi itse tekijät. ”Ryhmä- ja prosessikeskeinen esittävän taiteen työtapana onkin luonteeltaan osallistavaa teatteria, yhdenlaista ’yhteisöteatteria’, jossa yhteisönä on taiteellinen työryhmä. – [se] pitää koko ryhmää esityksen kokonaisajatteluun ja analyysiin osallistuvana tekijänä”. (Koskenniemi 2007, 11.) *Lauma* on osittain edellä kuvatun kaltainen produktio: esitys sisältää paljon esittävän teatterin piirteitä sisältäviä kohtauksia – usein katsoja saa vain katsoa ilman osallisuutta. Esityksessä on kuitenkin myös lempeästi osallistavia tai ”kokemuksellisia” elementtejä. Osassa kohtauksista katsojan ja katsottavan raja liudentuu vahvasti tai yleisö toimii aktiivisesti tilassa. Avaan näitä osallistamisen muotoja lisää analyysiluvussa ”5. *Lauma* – kokemuksellinen tutkielma kollektiiveista”.

Voimme hahmottaa yleisön osallisuutta myös esityksen muodon kautta. Aronson (1981) jaottelee esityksen ja yleisön suhteen *edestä nähtävään (frontal)* ja *ympäristönomaiseen (environmental)*. Hän käyttää *kehyksen* käsitettä: edestä nähtävässä esityksessä yleisö on kehyksen ulkopuolella, ympäristönomaisessa esityksessä yleisö on sen sisällä. Ympäristönomaisessa esityksessä yleisö joutuu valintojen eteen; he eivät voi nähdä kaikkea tapahtuvaa kerralla. Yleisö saatetaan asettaa tapahtumien keskelle tai niiden keskipisteeksi. Ympäristönomaisuus voi toteutua kahdella tasolla: yleisö voi olla fyysisesti tai psyykkisesti esityksen kehyksen sisässä. Ympäriöivyyden voi toteuttaa monilla eri tavoilla, jotka Aronson jakaa kahteen eri lajiin: yleisön ympäröiminen fyysisesti *skenografian* avulla tai *monitilanäyttämöllepanon* ja simultaanisuuden avulla. (Arlander 1998, 14; 43.) *Lauma* edustaa selkeästi

ympäristönomaista esitystä, jossa ympäröiminen toteutetaan eri kohtauksissa eri tavoin: käytössä ovat sekä skenografiset keinot, että monitilanäyttämöllepano. Esityksen muotoon liittyviä käsitteitä esittelen tarkemmin luvussa 4.2. ”TYT ja ANT eli tila ja linssi”.

Harjoituskauden aikana pohdimmekin paljon sitä, kuinka paljon haluamme yleisöä osallistaa. Suurin osa kohtausideoista, jotka vaativat yleisöltä suurta aktiivisuutta, hylättiin. Yleisöä ei päädytty ottamaan mukaan (illusoristen kohtausten) keskusteluun, heidän ei tarvinnut paljastaa ajatuksiaan kenellekään tai muutenkaan olla yksin katsottavan asemassa. Yleisölle määriteltiin selkeät ohjeet ja reitit, jotta osallistuminen olisi helppoa. Valinnanvapautta jätettiin joihinkin kohtauksiin: yleisön jäsen sai esimerkiksi päättää, lähtekö lavalle esiintyjien kanssa tanssimaan. Näistä rajanvedoista käsin päätyi markkinointimateriaaleihin termi ”lempeästi osallistava”, sillä vahvaa osallistavuutta oli esityksessä melko vähän. Pohdimme myös sanaa ”kokemuksellinen”, mutta se tuntui kuvaavan osallisuuden astetta liian vaisusti – pienestäkin osallisuudesta olisi kerrottava yleisölle etukäteen, sillä osallistavuus teatterissa saattaa olla osalle katsojista jännittävä tai pelottava asia (Arlander 1998, 184). Halusimme luoda tilan, jossa yleisö saattoi tuntea olevansa osa esitystä, sen maailmaa, ihmisiä ja tapahtumia. Tilan, jota osa oli vain olemalla, ilman suuria vaatimuksia. Harjoituskaudella sen sijaan sovellettiin vahvasti työryhmää osallistavaa työtapaa, devisingia.

Devising-teatterin juuret ulottuvat monenlaisiin esittävän taiteen muotoihin, kuten performanssiin, yhteisöteatteriin ja fyysiseen teatteriin. Sen teoreettiset juuret voidaan paikantaa esimerkiksi sosiologiaan, antropologiaan, psykologiaan, esitystutkimukseen ja teatteritieteeseen. Devising onkin monitieteellisyydessään ja -taiteellisuudessaan notkea, joustava ja alati muuttuva työskentelymuoto. Pitkään nykytaiteen reunamilta käsin taiteen tekemisen tapoja kyseenalaistanut devising on hiljalleen siirtymässä lähemmäs valtavirtaa. (Govan, Nicholson & Normington 2007, 3–4.) Turun ylioppilasteatterissa ”näytelmä- ja esitystapakokeilut” sekä kokeellisen ja yhteiskunnallisen teatterin muodot ovat olleet teatterin syntyajoista lähtien keskeisessä osassa toimintaa (Laitinen 1971).

Devising-teatterin työtapa korostaa ryhmäprosessia. Myös tämän käsitteen sisälle mahtuu monenlaisia tekemisen tapoja, mutta määritelmällisesti ne kaikki sisältävät ajatuksen siitä, että esityksen käsikirjoitus syntyy ryhmätyönä harjoituskauden prosessissa. Lähtökohtana toimii joukko ideoita, kysymyksiä ja väitteitä sekä useimmiten (ohjaajan) ehdotus siitä, miten tätä lähtömateriaalia aletaan työstää. Prosessi etenee yleensä suurimmaksi osaksi improvisaation ja erilaisten harjoitteiden kautta. Ohjaaja voi toki myös tehdä pohjatyötä käsikirjoituksen kanssa ja muodostaa sen sitten yhdessä ryhmän kanssa esitykseksi. Kaikki, jotka tekevät edellä mainitun kaltaista teatteria, eivät kuitenkaan käytä devising -termiä. (Koskeniemi 2007, 17–18.) Keskeistä devisingissa on siihen sisältyvä ajatus kollektiivisesta



taiteen luomisesta (Oddey 1994). *Lauman* taiteellisessa prosessissa käytettyjä kokemusten koonnin menetelmiä voisi verrata myös joihinkin tieteellisiin aineistonkeruumenetelmiin, esimerkiksi (omaelämäkerralliseen) eläytymismenetelmään ja ryhmähaastatteluun. Lisäksi hyödynnettiin improvisaatiotekniikoita, erilaisia ilmaisuharjoitteita ja dialogia.

Aivan kuten yhteisötaiteelliset työtavat, myös devising pohjaa historiallisen avantgarden suuntauksiin, kuten happeningeihin. Nämä suuntaukset kyseenalaistivat taiteen ja arjen rajanvetoa. Devising kyseenalaistaa ohjaajan ja käsikirjoittajan valta-asemaa sekä korostaa spontaaniuden ja improvisaation voimaa. (Govan ym. 2007, 16; 25.) Devising-prosessia leimaa järjestäytymisen ja kaaoksen ristiveto. Prosessilla on kuitenkin päämääränsä; sillä on suunta, jota se tavoittelee. On siis reflektoitava tuotettua materiaalia jatkuvasti pitäen mielessä ne kysymykset, joihin lähti alun perin hakemaan vastausta, vaikka toki lopullinen aihe voi löytyä vasta prosessin myötäkin. Ohjaaja on tämän kaaoksen ja järjestäytymisen säätelijä. Prosessi on ajattelua, joka saa muotonsa esityksessä. Myös valmiissa esityksessä ajattelu jatkuu – yleisön kanssa. (Koskenniemi 2007, 48–50.)

Prosessi tuntui Koskenniemen (2007) kuvaamalta vuoristoradalta monella tasolla. Jokin kohtaaminen saattoi tuntua yhtenä päivänä yhdeltä, toisena päivänä toiselta. Varmuus ja epävarmuus vuorottelivat. Monet kenttäpäiväkirjan merkinnät kertovat kaaoksen ja järjestymisen tunnusta:

*Hiki tuli, oli hauskaa.*

*Soimaan itseäni epäselvyydestä, sanonko oikeita/vääriä asioita? Inhottava tunne.*

*Mulla on tosi rakkaudellinen, hyvä olo.*

*Tää on vielä ihan levällään. Miksi me tehdään tämä??*

*Oli kivaa saada kässäriä konkreettisesti eteenpäin, eteen näkyville.*

*Alussa totuttelua ja into, kun jengiltä tulee hyviä ideoita ja kaikki on siistiä. Eka ahdistuskriisi ja sekavuustila meni. Nyt kriittinen silmä käytössä ja edelleen peruskysymykset vähän epäselvinä. Mutta nyt kun luin plarin, toivo kasvoi taas. Vaikka onhan tässä tehtävää.*

Tällainen tapa työskennellä on linjassa esimerkiksi toimijaverkostoteoriaa innoittaneen Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin (1993) filosofian kanssa. Heidän kehittelemänsä ontologia johdattaa analysoimaan maailmaa jatkuvassa muutoksessa ja liikkeessä olevana rihmastona, jossa on loputtomasti mahdollisuuksia. Subjekti on rajapinnalla – vuoroin hakeutuu kohti kaaosta, vuoroin kohti järjestystä. (Jakonen 2015, 225.) Prosessiin on kuitenkin luotettava. Vain luottamuksen kautta prosessi etenee.

Prosessia, sen osia ja prosessissa syntyneitä kohtauksia voisi kutsua toimijaverkostoteoreettisin termein *kvasiobjekteiksi*. Kvasiobjekteihin on luotettava – jos yhteisö ei enää luota objekteihinsa, yhteisössä syntyy kriisi. Tästä voimme löytää esimerkkejä muun muassa taloudesta ja uskonnosta. (ks. esim. Pyyhtinen 2015a.)

Devising on valittua leikkiä. Draama on oppimista, taidetta ja tutkimusta. Esityksen muoto leikittelevä, mutta tarkoitus vakava. (Heikkinen 2004.) Tony Goode ja Jonothan Neelands (2008) ajattelevat, että leikillisuus kuuluu samaan tilaan elämässä kuin uskonto, magiikka ja ideologiat. Nykytekijät puhuvat teatterista mahdollisuutena uudenlaiseen yhteisöllisyyteen – merkityksellisten asioiden äärellä olemiseen. Ei kiinnitetä huomiota vain sisältöön, vaan myös muotoon: miten esitys kohtaa yleisön? Usein ilmenee tarve löytää välitön kohtaaminen yleisön kanssa. Parhaimmillaan taide avaa tilan toistemme syvemmälle ymmärtämiselle. (Koskenniemi 2007, 30–31.) Muoto oli *Laumassa* keskeisessä asemassa: ympäristönomainen asetelma oli jo lähtökohtaisesti luomassa yhteisöllisyyden tuntua esitykseen, sen teeman mukaisesti. Välittömän kohtaamisen tarve oli läsnä alusta alkaen. Yleisösuhteesta puhuttaessa onkin luontevaa keskittyä nimenomaan muotoon ja kohtaamiseen.

### 3. TUTKIMUSASETELMA

Tässä osiossa esittelen taiteellisen tutkimuksen ja etnografian pääpiirteittäin tutkimusmetodeina. Pohdin, millaisia yhteisiä piirteitä näillä metodeilla on ja esittelen osallistuvan taiteentutkimuksen eräänä esimerkkinä metodien rajapinnalla olevasta kentästä. Liitän *Lauman* näiden kenttien risteymäkohtaan – näkökulmasta riippuen *Lauma* ja tämä tutkielma on sekä etnografiaa, taiteellista tutkimusta että osallistuvaa taiteentutkimusta.

#### 3.1. Taiteellinen tutkimus

Taiteellinen tutkimus voidaan määritellä taiteen käytöksi ensisijaisena tiedon ja ymmärryksen lähteenä. Taiteellinen tutkimus voi systemaattisesti käyttää taiteellista prosessia tiedon tuotannon välineenä – se on taiteellista ilmaisua itsessään, kaikissa taiteen muodoissa. Tutkimuksen kohteena on tutkimukseen osallistujien kokemus, tutkija itse mukaan luettuna. Taiteellinen tutkimus on erotettava perinteisestä taiteen tutkimuksesta, jossa taidetta käytetään lähteenä; sitä tutkitaan ja analysoidaan ulkoapäin. (McNiff 2008.)

Taiteellinen tutkimus tai taideperustainen tutkimus on melko uusi käsite ja alkanut muotoutua kunnolla vasta viime vuosikymmenen aikana. Aiemmin samankaltaista tutkimusta tehtiin nimellä toimintaperustainen tutkimus (practise-based research). Muodoltaan taiteellinen tutkimus on osittain jo luonteensa vuoksi, osittain nuoren ikänsä vuoksi vaihtelevaa. Tarkkoja linjavetoja ei haluta välttämättä tehdä, jotta metodi pysyy joustavana. On kuitenkin tunnettava se taidemaailman osa, jossa toimii ja tekee tutkimusta. On määriteltävä taide, jotta tutkimusta voi tehdä. Ei kuitenkaan ole kyse taiteen olemuksesta filosofisena kysymyksenä, vaan käytännöllisestä rajauksesta. (Hotakainen 2014.) Olen rajannut sen taidemaailman alueen, jolla *Lauma* ja tämä tutkielma toimii edellisessä kappaleessa 2. ”*Lauma* yhteisöllisenä nykytaiteena”.

Tere Vadénin mukaan taiteellista tutkimusta tekevät sekä taiteilijat että tutkijat. Taiteilijat haluavat syventyä johonkin tekemisensä puoleen ja tutkijat haluavat laajentaa tutkimuksenteon metodeja. (Hotakainen 2014.) Metodien laajentaminen johtaa laajempaan ymmärrykseen ihmisestä (Eisner 2008). Taiteellisen tutkimuksen eräs tavoite onkin tunnistaa taiteellisessa toiminnassa menetelmiä, joita voi soveltaa myös muilla aloilla. Usean tutkimusalan metodit ovat menneisyudessa levinneet myös muille aloille ja näin luoneet aivan uusia tutkimuksen alueita. (Varto 2017, 15.) Taiteellinen tutkimus onkin yksi keino edistää monitieteellisyyttä ja eri tahojen yhteistyötä (Eisner 2008). Myös tämän tutkielman eräs tavoite on tuoda sosiologisen tutkimuksen piiriin uudenlaisia menetelmiä. Mutta millaista tietoa näiden taiteen menetelmien avulla sitten voidaan saavuttaa?

Ajatus siitä, että taide voisi olla tiedon muoto, on melko uusi – taide ja tiede on nähty pitkään erillisinä elämän osa-alueina. Positivistinen perinne on korostanut näkökulmaa, jossa taide on nähty ainoastaan tunteellisenä ja ornamentaalisenä. (Eisner 2008, 3.) Kuitenkin tiedon monet olomuodot on jo pitkään tunnustettu. McKeon (2001) kertoo Aristoteleen jakaneen tiedon kolmeen eri ryhmään: teoreettiseen, käytännölliseen (practical) ja tuottavaan (productive). Käytännöllinen tieto on kontingenssia tietoa – kontekstista riippuvaa. Tuottava tieto on tietoa siitä, kuinka tehdä jotakin. Teoreettinen tieto on Aristoteleelle tietoa siitä, kuinka asiat välttämättä toimivat. (Eisner 2008, 4.)

Taiteen avulla voidaan löytää tiedon laadullisia nyansseja. Taiteet herättävät usein empatiaa – kokemus ”toisen kengissä kulkemisesta” on yksi ymmärtämisen ja tietämisen muoto. Taiteet pyrkivät herättämään tunteita ja kertomaan jotain tunteista, sillä tunteita on vaikea kuvata sano in. Taide tuo esiin uusia näkökulmia, herättelee mieltä ja hajottaa tavat ja totunnaisuudet – taide tekee tutun oudoksi ja oudon tutuksi. (Eisner 2008.) *Lauman* perimmäisen tavoitteen voidaan ajatella olleen empatian ja tunnepitoisten kokemusten herättäminen arkikokemuksesta poikkeavan elämyksen avulla. Peilaamme

jatkuvasti toisiamme itseemme ja itseämme toisiimme. Taidekontekstissa voimme kohdata jotakin sellaista, johon emme tulisi välttämättä arkielämässä törmänneeksi.

Tieto on moninaista, eikä sitä voi aina sitoa kieleen. Michael Polanyin (1983, 4) sanoin: ”Tiedämme enemmän kuin osaamme kertoa” (”We know more than we can tell”). Tiedämme esimerkiksi, miltä musiikki kuulostaa tai miltä suklaa maistuu, mutta emme aina osaa ilmaista tätä tietoa sanoin. Sanat voidaankin nähdä ikään kuin vihjeinä todellisuudesta. Sanat ohjaavat matkalla – sanat osoittavat suunnan, jotta voisimme löytää sen, mitä ne haluaisivat paljastaa. Kirjallisen viestinnän lisäksi maailmaa voi jäsentää monin eri tavoin, esimerkiksi auditiivisesti, kinesteettisesti tai visuaalisesti. Myös kieltä voi käyttää uusilla tavoilla. Kaikista näistä keinoista on olemassa rajattomasti variaatioita, joita teknologian kehitys edelleen muokkaa ja laajentaa. (Eisner 2008.)

Taiteella ja tieteellä on paljon yhteistä – molemmat kannustavat kyseenalaistamaan ja etsimään uutta sekä olemaan intellektuaalisesti uteliaita. Tiede ja taide ovat molemmat läpensä empiirisiä aloja. Molemmat perustuvat materiaalisten ainesten muokkaamiseen ja niiden tarkkaavaiseen havainnointiin. (McNiff 2008.) Taiteella ja tieteellä on kuitenkin omat kielensä. Taiteen avulla voidaan ilmaista jotain, joka on vaikeasti ymmärrettävää sanoilla ilmaistuna. (Eisner 2008.)

Tiede poistaa määrittelemättömyyttä nimeämällä asioita. Näin se pyrkii tekemään niistä pysyvämpiä. (Kristeva 1986, 234; Barrett 2013, 64.) Taide sen sijaan pyrkii tuomaan esille vaihtoehtoisia logiikoita. Taiteen lähtökohdat ovat usein tunnepitoisia, henkilökohtaisia ja subjektiivisia. Se toimii tarkan ja täsmällisen tiedon lisäksi kokemuksellisen ja hiljaisen tiedon pohjalta. (Barrett 2013; Kristeva 1986.) Latour ajattelee, että tieteelliset (niin kuin taiteellisetkin) tosiasiat ovat aina konstruoituja. Tämä huomio ei kuitenkaan tee niistä yhtään epätodempia. (Pyyhtinen 2015b, 261.)

Tieteellinen tieto voi siis antaa vain osittaisen totuuden todellisuudesta, sillä se pyrkii nimeämään, tekemään merkityksen pysyväksi. Taiteen tieto on virtaavaa liikettä kokijan tunteiden, ajatusten ja taideteoksen välillä. Se on kokemuksellista tietoa. Tällainen tieto voi vastata tai olla vastaamatta sitä, mitä jo tiedämme maailmasta muita reittejä. Tieto on paikantunutta – se on yhteydessä taideteokseen, sen fyysiseen paikkaan ja siihen intersubjektiiviseen vaihtoon, jonka se tuottaa. Tämän vaihdon luonnetta määrittää erityisesti teoksen *rakenne*. (Barrett 2013, 67.) Tästä syystä keskityn erityisesti *Lauman* rakenteeseen, joka oli keskeisessä osassa yhteisyyden tunteen luomisessa.

Taiteellista tutkimusta tehdään käytännössä, käytänteen sisällä, tehden toimia, jotka kuuluvat tähän käytänteeseen. Tutkimusta tehdään tekojen kautta, ei teoista – tietoisena näiden tekojen menneistä,

nykyisistä ja tulevista vaikutuksista. Tällainen taiteellinen tutkimus ei siis luonteenomaisesti ole tutkimusta jostakin, vaan performatiivista, osallistuvaa tekemistä ja reflektiota. Taiteellisen tutkijan rooli onkin moninainen: tutkija on sekä lukija ja kirjoittaja, puhuja ja kuuntelija, tekijä ja kokija, vapaa ja vastuullinen. Prosessi on oppimista ja keskustelemista. (Hannula ym. 2014.) Allekirjoitan tämän roolien moninaisuuden ja siitä johtuvan jatkuvan itsereflektion vaatimuksen, joka tuo oman haasteensa tutkimukseen tutulla kentällä. Vaikka pyrkimys on vaihdella näkökulmaa subjektiivisen kokemuksen ja objektiivisen tarkkailun välillä, ei itsestään ole täysin mahdollista irrottautua. Siksi on tärkeää avata oma positio sillä kentällä, jota tutkii. Avaan omaa rooliani seuraavissa kappaleissa 3.2. ”Etnografia” sekä 3.3. ”Osallistuvaa taiteentutkimusta rajapinnoilla”.

Taiteellisen tutkimuksen prosessi voidaan tiivistää seuraavasti: Taiteellinen tutkimus = taiteellinen prosessi + näkökulman perustelevinen. Taiteelliseen prosessiin kuuluu kaikki toiminta tietyn taiteenalan sisällä, tämän toiminnan dokumentointi, näkökulmien vaihtelu ”outsiderin” ja ”insiderin” välillä, sekä itse taideteoksen valmistaminen. Näkökulman perusteleviseen kuuluu tieteellinen työ – tieteellinen katse, sosiaalisen ja teoreettisen mielikuvituksen käyttö, verbalisaatio sekä konseptuaaliset, kielelliset ja argumentatiiviset innovaatiot. (Hannula ym. 2014.)

Taidekokemusten kääntäminen kielelliseksi voi olla haastavaa taiteelliselle tutkijalle. Taide tavoittaa joskus sellaisia tietämisen tiloja, tunteita ja kokemuksia, että niiden kirjalliseen muotoon asettaminen vähentää välttämättä jotakin niiden voimasta. Taiteellisen tutkimuksen perusväite on, että taiteella voidaan tuottaa sellaista tietoa, jota perinteisillä tieteiden keinoilla ei voida saavuttaa. Miksi sitten taiteesta on tehtävä kirjallista raportointia? Shaun McNiff (2008) kirjoittaa, että vaikka taidekokemusta ei sellaisenaan voi toistaa paperille, on kirjallisessa tutkimuksessa monia hyötyjä. Se helpottaa itsereflektiota ja jäsentää prosessia. Kirjallisella tiedolla voidaan myös kommunikoida saavutettu tieto muille. Hän huomauttaa, että taiteellisessa tutkimuksessa kirjallinen työ on käytännöllinen väline, ei validiteetin edellytys. Myös mahdollisuudet ei-kirjalliseen ilmaisuun laajenevat jatkuvasti. (Emt. 2008.) Tiedeyhteisöstä käsin katsottuna kirjallinen työ on kuitenkin ensisijainen validiteetin edellytys – tekstikokonaisuus on tieteentekijän ”esityskompositio” (vrt. Arlander 1998).

*Taiteellinen toiminta* esittelee argumenttinsa *tehoina*, jotka ovat suhteessa taitamiseen ja perinteeseen. (Varto 2017, 116; 118) Ymmärrän tehot toimijaverkostoteoreettisessa valossa *välityksinä*, materiaalis-diskursiivisena ja performatiivisina prosesseina, jotka johtavat esteettisiin kokemuksiin (ks. Dewey 2010), affekteihin ja ruumiillisiin kokemuksiin. Ihmisten toiminnan ollessa kyseessä nämä kokemukset välittyvät useimmiten empaattisen kokemuksen kautta (Aaltola & Keto 2018). Nämä tehot ilmenevät jokaisessa kokijassa eri tavalla, eikä taiteilija voi ennakoita näitä vaikutuksia. Siksi *taiteellisen*

*tutkimuksen* argumentoinnissa on käytettävä muita perustelevan väittämisen tapoja, joissa taiteen väline on kuitenkin edelleen keskeisessä asemassa. (Varto 2017, 117.)

Taiteellisen tutkimuksen raportointi ja argumentointi tapahtuu sattuvien kuvausten (*apt descriptions*) avulla, tutkimuksen ja teoksen kontekstoinnilla, keskusteluyhteyteen asettamisella sekä tutkijan oman paikan tunnistamisella tässä yhtälössä. Tähän sisältyy taustateorian tai viitekehyksen asettaminen. (Varto 2017.) Tämän tutkielman tapauksessa näkökulmana toimii toimijaverkostoteoreettinen ajattelu, sekä siihen liittyvät käsitykset empatiasta (esim. Aaltola & Keto 2018), esityksestä tilana (esim. Arlander 1998), sekä lahjan käsitteestä (esim. Pyyhtinen 2018). Juha Varto (2017, 120) kuvaa taiteellisen tutkimuksen argumentointia seuraavasti:

”Taiteellisen tutkimuksen raportointi on argumentointia keinoilla, jotka ovat tuttuja taiteellisesta toiminnasta ja keskustelusta, joka käsittelee taiteellista toimintaa. Tarkoituksena on tuoda esille uusia käsitteitä, selventää jo tunnettuja käsitteitä sekä muodostaa käsityksiä, jotka laajemmin kuvaavat ja analysoivat tutkittavaa kohdetta. Nämä yhdessä esittävät teoreettisen näkökulman, jonkin verran kokemuksesta etäännytetyn käsityksen, jossa on mahdollista saada uusi oivallus, innovatiivinen ote ja silti kokemuksellisesti (kehollisesti, aistisesti) vakuuttava tieto.”

On varottava uppoutumasta liiaksi taiteellisen vapauden suojiin ja unohtamasta vastuuta, joka taiteellisen tutkimuksen tekemiseen kuuluu. Vastuuseen kuuluu tietoisuus kontekstista: tietoisuus oman lajin ja genren haasteista ja muutoksista, sen sisäisestä logiikasta sekä sen mahdollisuuksista ja rajoitteista. Vapaudesta voi ja saa kuitenkin nauttia – sosiologisen mielikuvituksen käyttäminen on välttämätöntä. (Hannula ym. 2014.) C. Wright Millsin (2015) mukaan sosiologinen mielikuvitus on suureksi osaksi kapasiteettia vaihtaa perspektiiviä ja tätä kautta rakentaa kuvaa yhteiskunnasta ja sen osista. Sosiologinen mielikuvitus oli *Laumaa* luodessa vahvasti käytössä – erityisesti teoriasta käytännön suuntaan: miten tuoda abstraktit ideat keholliseen ilmaisuun ja materiaalis–diskursiiviseen esityskompositioon olematta liian vaikeaselkoinen? Toisaalta prosessi kirkasti ympäristönomaisen esityksen mahdollisuuksia ja rajoitteita – näistä lisää analyysiluvussa.

Vallalla olevat tiedontuotannon tavat välttämättä ohjaavat sitä, millaista tietoa tuotetaan. Tutkimus vaatii aina välttämättä kategorisointia, yleistystä, rajaamista, nimeämistä ja priorisointia. Näin tutkimus haluamattaankin rajaa pois osan siitä todellisuuden moninaisuudesta ja rikkaudesta, josta se valikoi tutkimuksen kohteensa. Tuotetun tiedon tulkinta osaltaan myös rajaa sitä, miten se ymmärretään osana sitä todellisuutta, johon se kuuluu. Myös tiedon omaksumisen tavat ovat ajan saatossa muuttuneet. (Hannula ym. 2014.) On myös huomioitava, että jokainen välitys (tiedon siirto) muuttaa tietoa (Lehtonen 2015, 134). Tiede on perinteisesti keskittynyt objektiivisesti mitattavaan tietoon, kun taas taide korostaa subjektiivista ja vaikeasti mitattavaa tietoa. Onkin varottava arvottamasta kumpaakaan

tietoa toista paremmaksi. Hedelmällisempää on tarkastella, mitä eroja ja yhtäläisyyksiä näillä tiedon tuottamisen tyyleillä on, ja miten ne voisivat täydentää toisiaan. (McNiff 2008.)

Taiteellinen tutkimus on kehittynyt luonnolliseksi jatkumoksi ja samanaikaisesti taidemaailman laajentumisen kanssa. Taiteilijalta odotetaan nykyään enemmän taiteesta puhumista, osallistamista ja taiteella kommunikoimista. (Hotakainen 2014.) Tämä kehityskulku liittyy jo edellä mainittuun ns. sosiaalisen taiteen nousuun (esim. Bishop, 2012). Taiteellisen tutkimuksen pitkän aikavälin tavoite ei ole valmiiden vastausten antaminen tai ongelmien ratkaisu. Sen vahvuus löytyy kysymisestä, tietoisuuden herättämisestä monimutkaisista asioista ja niiden perinteisten tieteellisten suuntausten kyseenalaistamisessa, jotka antavat valmiita vastauksia vesitiiviissä paketissa. (Eisner 2008.)

Taiteellinen lopputulos ei useinkaan ole määriteltävissä taiteellisen prosessin alkupuolella. On oltava avoinna yllätyksille – ne ovat usein kaikkein merkityksellisimpiä havaintoja. (McNiff 2008.) Etnografinen metodi, kuten laadullinen tutkimus yleensä, toimii samalla tavalla – tutkija ei voi etukäteen tietää, mikä asia aineistossa nousee merkityksellisimmäksi. On siis pidettävä mieli avoimena. (Grönfors 1982, 44; Eskola & Suoranta, 2014.) Tämä epävarmuuden sietäminen on keskeinen myös devising-prosessissa. Paitsi että tutkielman taiteellisen osion sisältö ja muoto kirkastui hiljalleen prosessin myötä, myös tutkimuskysymys kirkastui tutkimuksen taiteellisen ja etnografisen luonteen vuoksi vasta prosessin loppupuolella.

### 3.2. Etnografia

Etnografinen tutkimus on kokemalla oppimista. Olennainen osa etnografiaa on osallistuva havainnointi. Etnografiassa tutkija osallistuu aina tutkittaviensa arkielämään ennalta määrätyn jakson ajan. Hän pyrkii saamaan kokonaiskuvan toiminnan luonteesta ja kuvaa erilaisia toiminnallisia käytänteitä. Tavoitteena on aina päästä sisälle yhteisöön, jotta toiminnan tarkastelu ja kokemalla oppiminen olisi mahdollista osallistumalla tilanteisiin. (Eskola & Suoranta 2014, 106.) Etnografisen analyysin tarkoitus onkin aina sama: muodostaa käsitys tutkimuskohteen toiminnan logiikasta tai juonesta (Abbott 2004, 53–54). Havainnointia on mahdollista kohdentaa vasta, kun tutkimusongelma tarkentuu. Tarkennus on tehtävissä vasta, kun havainnoinnin ja osallistumisen avulla on saavutettu kokonaiskuva tutkimuskohteesta. Tutkimuskysymyksen tarkentumista ja havainnointia ohjaa usein myös ennalta valittu teoreettinen näkökulma. (Grönfors 1982; Alasuutari 2001, 76). Tässä tutkielmassa teoria toimi taiteellisen tutkimuksen osallistuvan luonteen vuoksi kahteen suuntaan: tietoni teoriasta vaikuttivat siihen, millainen esityksestä muodostui. Toisaalta teoria oli lähtökohta analyysilleni.

Vaikka etnografia on perinteisesti ollut vieraiden kulttuurien tutkimukseen liitetty metodi, voi etnografiaa tehdä myös oman kulttuurin sisällä. Teorian avulla tutkija voi ikään kuin vieraannuttaa itsensä omasta kulttuuristaan ja näin tarkistaa itsestäänselvyyksinä pidettyjä seikkoja. (Alasuutari 2001, 77.) Useimmiten havainnoiva tutkija on tutkimuskohteestaan ulkopuolinen, mutta havainnointia on tehty myös tutussa ympäristössä, jossa tutkija on jo valmiiksi osallisena (Eskola & Suoranta 2014). Tehdäkseen osallistuvaa havainnointia tutkijan on siis päästävä sisään tutkimuskohteena olevaan yhteisöön – tämä on sitä vaikeampaa, mitä suljetummasta yhteisöstä on kyse ja mitä intiimimpi tutkimusaihe on. Havainnointi on aina tehtävä tutkittavien ehdoilla ja tutkijan on pystyttävä osoittamaan olevansa luottamuksen arvoinen. (Alasuutari 2001, 84).

*Lauman* tapauksessa olin ikään kuin puoliksi sisällä yhteisössä, minulla oli ”jalka oven välissä”, sillä olin toiminut Turun ylioppilasteatterissa jo syksystä 2011 alkaen. Teatterin johtokunnassa aloitin maaliskuussa 2014. Vuoden 2015 syyskuuhun asti toimin tilamestarina, jonka jälkeen minut valittiin johtokunnan puheenjohtajaksi. Tässä pestissä toimin kesäkuuhun 2017 saakka. Ennen *Laumaa* olen näytellyt TYT:lla viidessä eri näytelmässä ja monessa pienemmässä produktiossa sekä käynyt erinäisillä kursseilla. Olen myös mm. myynyt lippuja ja käynyt talkoissa. Olin osaltani valitsemassa *Laumaa* TYT:n ohjelmistoon keväällä 2016. *Lauman* työryhmä kuitenkin valittiin TYT:lle ominaisella avoimella haulla, joten osa ihmisistä oli entuudestaan tuntemattomia, osa tutumpia. Alasuutarin (2001, 84) mukaan lähtökohdaksi tutkimukselle voi asettaa oletuksen, että tutkittavilla on jotakin yhteistä tutkijan kanssa, kuten maailmankatsomus tai elämänasenne. Oletin, että *Lauman* työryhmään ja yleisöksi hakeutuvat sellaiset henkilöt, jotka ovat kiinnostuneita niistä kysymyksistä, joita *Lauma* esityksenä tutkii. Taiteellisen produktion herkän laadun vuoksi luottamuksellisen suhteen muodostaminen tutkimuskohteen kanssa oli erityisen tärkeää. Tähän auttoi rehellisyys ja avoimuus, kuten Grönfors (1982) luottamuksen muodostamisesta toteaa.

Kenttä oli siis minulle entuudestaan todella tuttu ja olin omaksunut siitä paljon hiljaista tietoa jo ennen tutkimuksen aloittamista. Tämä oli etu etnografisen tutkimuksen kannalta – olin jo osittain saavuttanut luottamuksen kentällä. Ilman tätä luottamusta tutkimus tällaisenaan ei olisi ollut mahdollinen. Toisaalta kentän tuttuus saattoi ajoittain sokaista objektiivisuuteen pyrkivää ”ulkopuolisen” silmää.

Osallistuvassa havainnoinnissa tutkija on aina monenlaisessa roolissa yhtäaikaaisesti. Kuula (1999, 170) on esittänyt, että tutkijan erityinen taito on olla mukana tutkimuskohteensa arjessa ihmisenä ja persoonana. Joskus tutkijan on otettava neutraali rooli ja varottava sanomasta ääneen omia mielipiteitään. Tutkija on jatkuvasti myös kirjoittajan roolissa, perustuuhan tutkimus pääasiassa



kenttämuistiinpanoihin ja niiden analyysiin. Joskus tutkija on myös kuvaajan tai piirtäjän roolissa. (Vilka 2006, 73.) Näiden roolien välillä on jatkuvasti tasapainoitava – ollako tilanteessa omana itsenään vai objektiiviseen tarkkailuun pyrkivänä tutkijana. On erotettava eri rooleissa tehdyt havainnot toisistaan. On myös paikannettava itsensä omien taustaominaisuuksien suhteen tutkimuskohteeseensa. Tutkijan on tiedostettava oman panoksensa vaikutus kerättyyn tutkimustietoon. (Grönfors 1982, 81–94). Oman roolini haasteet olivat juuri tässä tasapainottelussa – tutussa ympäristössä saattaa helposti unohtaa tutkijan roolinsa. Roolien vaihdos muotoutuikin työvaiheiden mukana: produktion aikana olin enemmän oma itseni, vaikka toki kirjoitin kenttäpäiväkirjaa ja toin tutkimuksellisen panoksen produktioon. Esitysten jälkeen, kirjallisen osuuden työstämisen aikana, olin enemmän ulkopuolelta tarkkailevan tutkijan roolissa, vaikka oma ruumiillinen kokemukseni oli edelleen yksi väline tutkimuksen työkalupakissa.

Antropologit omaksuvat usein jonkin yhteisön rooleista, joskus se on jopa välttämätöntä (Grönfors 1982, 95). Olen tavallaan Grönforsin (1982) sanoin ”uppoutunut” Turun ylioppilasteatterin maailmaan jo vuosia ennen tutkimuksen aloittamista. Tämä tarkoittaa, että pystyn toimimaan tämän ”vieraan” kulttuurin alueella suhteellisen hyvällä varmuudella, ilman suurempia mokia. *Lauman* tapauksessa rooli, jonka otin tutkijana yhteisössä, oli ohjaajan assistentin rooli. Tämä ikään kuin sulautti minut yhteisöön.

Havainnot on raportoitava järjestelmällisesti: lukijalla on oltava mahdollisuus tarkkailla, miten tutkija on päätenyt tiettyihin päätelmiin (Alasuutari 2001, 68). Useimmiten aineiston runkona toimivat kenttämuistiinpanot, erilaiset haastattelut ja keskustelut. Lisäksi aineistoa voivat olla esimerkiksi piirrookset, valokuvat, video, painotuotteet, internetin aineistot – melkein mikä tahansa. Aineistoa ovat myös tutkijan kokemukset ja tunteet, joita hän reflektoi kenttäpäiväkirjansa avulla. Voidaankin puhua empatiasta kenttätöön välineenä. Ruumiillista kokemusta onkin usein korostettu kenttätöön antina. Valitut aineistonkeruumenetelmät määrittävät koko etnografisen prosessin luonnetta. Etnografiaa onkin monenlaista: puhutaan osallistuvan ja osallistavan etnografian lisäksi esimerkiksi autoetnografiasta, monipaikkaisesta etnografiasta, visuaalisesta etnografiasta ja aistietnografiasta. (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014, 16–28.)

Ruumiillista kokemusta ja toiminnallista arkeen osallistumista korostavat näkökulmat etnografiaan ottavat lähtökohdakseen käsityksen *tiedon paikantumisesta toimintaan* (Pink 2009). Ruumiilliseen refleksiivisyyteen ja empaattiseen otteeseen orientoituminen näkyy usein myös sanattomassa toiminnassa. Asiat, jotka nousevat tällaisissa kohtaamisissa esille, voivat olla vaikeasti kielellistettäviä. (mm. Ylönen 2004, 34–35.) Kerätty aineisto sisältää sellaista tietoa tutkimuskohteesta, joka on osallistujille usein itsestään selvää ja tiedostamatonta, ns. hiljaista tietoa (Alasuutari 2001, 70).

Etnografia voi olla osallistuvan lisäksi osallistavaa tutkimusta eli toimintatutkimusta. Siinä perimmäisenä, toimintaan ohjaavana ajatuksena on, että tutkimuksen ja tiedon merkitys on pohjimmiltaan niiden kyvyssä muuttaa yhteiskunnallista todellisuutta. Nämä todellisuudet ovat jo lähtökohtaisesti muutoksessa – ne ovat olemassa ainoastaan liikkeessä. Tutkimus on siis yhteiskunnallisen toiminnan laji ja tutkimuksen tulokset yhteiskunnalliseen keskusteluun osallistumista. (Alasuutari 2001, 95–98.) Taiteellista tutkimusta on tehty aiemmin nimikkeellä toimintaperustainen tutkimus (practise-based research) (esim. Hotakainen 2014). Etnografian ja taiteellisen tutkimuksen eräs risteymäkohta onkin paikannettavissa toimintatutkimuksen konseptiin.

Etnografiaan liittyy myös eettisiä ongelmia. Aaltolan (2001, 22–24) mukaan näin on, vaikka tutkija olisi osallinen samaan yhteisöön kuin mitä tutkii. Tutkija edustaa aina jotakin ulkopuolista. Vaikka tutkija ei olisi ulkopuolinen ryhmästä ihmisenä, hän on sitä roolinsa puolesta. Hän tekee aina jonkun näköisen intervention tutkittavien elämään. (Vilkkä 2007, 56.) Siksi on tärkeää, että tutkimuskohteelta pyydetään aina lupa havainnoinnille. Tutkijan on tiedostettava tutkimuksensa seuraukset tutkittavalleen. Tutkimuksen kohteelle on kerrottava havainnoinnin luonteesta, kohteista ja päämääristä. On kuitenkin varottava, ettei liiallinen informointi vaaranna tutkimuksen tavoitteita. (Grönfors 1982, 79.) On myös huolehdittava tutkimuskohteiden yksityisyyden rajoista. Tutkijan on jatkuvasti tiedostettava oma roolinsa, huolehdittava tietosuojasta ja säilytettävä kenttämuistiinpanonsa huolellisesti. (Vilkkä 2007, 61–62.)

Vaikka salasin kenttämuistiinpanot työryhmän ulkopuolisilta henkilöiltä, työryhmän sisällä pyrin olemaan tiedonkeruussani avoin. Tämä tarkoitti, että kerroin jo produktion startissa, että tulen keräämään aineistoa, josta mikä tahansa asia saattaa nousta merkitykselliseksi. Tähdensin kuitenkin, että kiinnostuksen kohteenani ei ole tämän ryhmän sisäinen dynamiikka ja suhteet, vaan yhteisö yleisemmällä tasolla ja teatteriproduktion kontekstissa. Keräsin jokaiselta työryhmään valitulta suostumuslomakkeet. Kerroin kerääväni pääasiassa aineistoa kenttäpäiväkirjan muodossa, mutta kaiken muun produktion edetessä luodun materiaalin mahdollisesti päätyvän aineistokseni. Kerroin työryhmälle myös ajatteluni ja havainnointiani ohjaavasta toimijaverkostoteoriasta, ja teetin harjoitusprosessin alkupuolella pari kirjoitustehtävää sen ohjaamana. Produktion aikana keskustelin havainnoistani ohjaajan ja työryhmän kesken, enkä piilotellut muistiinpanojani työryhmältä. Äänittäessäni keskusteluja varmistin, että tämä on kaikille ok. Näin kuitenkin äänittämisen harvoin tarpeelliseksi.

Kirjoitin kenttäpäiväkirjaa koko harjoitus- ja esityskauden ajan alkaen startista (28.8.2017) päättyen ”henkiseen purkuun”<sup>3</sup> (6.2.2018). Keräsin myös muuta materiaalia: osallistujien kirjoituksia, produktion alussa tehtyjä ajatuskarttoja, markkinointimateriaalia, julisteita, käsiohjelmaa, lennäkkeitä, äänitteitä ja valokuvia. Aineistonkeruu sekoittui osittain taiteelliseen prosessiin: iso osa muistiinpanoista kenttäpäiväkirjassa olivat samaan aikaan muistamista avustavia havaintoja ohjaukseen liittyen – ideointia ja improvisoituja lausahduksia tai tekoja. Työnkuvaani sekä ohjaajan assistenttina että etnografina kuului keskustelujen tiivistäminen kirjalliseen muotoon ja ideoiden ylös kirjoittaminen nopealla tahdilla. Devising-metodin prosessorientoituneisuuden vuoksi oli helpottavaa, että suurin osa työryhmän ideoista oli joka tapauksessa ylhäällä muistikirjassa. Toisaalta muistiinpanot olivat prosessikuvausta, joita käsitelän tieteellisenä aineistona.

Havainnointi on aina väkisinkin valikoivaa, joko tietoisesti tai tiedostamattomasti (Vilka 2007, 13). Kaikki tuotettu materiaali ei tietenkään päätynyt minulle asti, vaan aina jotain karsiutui pois. Vaikka olin avoin keräämäni aineiston suhteen, iso osa taiteellista prosessia edistävästä dialogista käytiin minun ja ohjaajan välillä melko yksityisesti. Myös nämä dialogit ja yhdessä kirjoittamamme kohtaukset ovat osa taiteellista prosessia ja näin ollen aineistoani. Jokaista keskustelua ei ollut mahdollista tallentaa, mutta iso osa näiden keskustelujen myötä syntyneistä ideoista ja oivalluksista ovat ylhäällä kenttäpäiväkirjassa. Kaikkea keskustelemaamme ei myöskään avattu työryhmälle, mutta usein pelkästään käytännön syistä – ei ollut aikaa tai mieltä avata kaikkea. Joskus jäimme pohtimaan kahdestaan jotain rakenteellista tai sisällöllistä ongelmaa – ja vasta aikamme pyöriteltyämme tajusimme, että tämä on kysymys, jonka voimme heittää työryhmälle seuraavissa harjoituksissa.

Analyysini on toimijaverkostoteoreettisesti väritynyt. En tee järjestelmällistä ja strukturoitua toimijaverkostoteoreettista analyysia, vaan lainaan teoriasta piirteitä analyysiini. Latourin (2005, 159–164) mukaan ANT-analyysi on välitysketjujen ja toimijoiden jättämien jälkien seuraamista. Se, kuinka pitkälle näitä välityksiä on seurattava, määrittäytyy ainoastaan selonteon (tässä tapauksessa tutkielman) ennalta rajatun pituuden mukaan. Toimijoita seuraamalla päästään olennaisen äärelle, mutta huomion tulee olla ennen kaikkea niissä sidoksissa, joita toimijoilla on. Minulle olennaiseksi paljastui yleisösuhte ja sen rakentaminen – kaikki tuntui *Lauman* prosessissa johtavan tai tiivistyvän siihen. Siispä olen rajannut tarkasteluni tähän näkökulmaan. Latourin mukaan ”vain kuvaileva” teksti on hyvää tutkimusta, jos sen avulla voidaan hahmottaa toimijoiden liikettä. (Latour 2005, 136–139) Analyysini onkin osittain kuvailevaa. Hahmotan toimijat rihmastonomaisina kollektiiveina ja seuraan kvasiobjekteja, jotka

---

<sup>3</sup> ”Henkiseksi puruksi” kutsutaan TYT:lla palautetilaisuutta, jossa käydään läpi produktion onnistumiset ja haasteet sekä kehitetään teatterin toimintaa seuraavia produktioita varten.

tekevät kollektiiveja pysyviksi. Tähän tarkasteluun liitän niitä teoreettisia näkökulmia, joiden pariin *Lauma* on minut johdattanut.

Siirsin kenttäpäiväkirjaa produktion aikana hiljalleen tietokoneelle helpommin muokattavaan muotoon. Tutkimuskysymyksen tarkennuttua karsin aineistosta ne muistiinpanot, jotka eivät liittyneet yleisösuhteen luomiseen. Tein sisällönanalyysia ja monien kokeilujen kautta jaottelin aineiston kohtauksittain, sekä tilan ja kehon näkökulmien suhteen. On vaikea sanoa, oliko tämä jaottelu teoria- vai aineistolähtöinen. Koko prosessia leimaa ANT ja olin itse vaikuttamassa aineiston muodostumiseen sellaiseksi kuin se on, joten tutkielman voisi sanoa olevan teorialähtöinen, vaikka ANT ei ”teoria” olekaan, enemmänkin ontologia (esim. Latour 1999a). Toisaalta yleisösuhte ja sen rakentamisen tavat nousevat aineistosta, joten tutkielma on myös aineistolähtöinen. Tulosten tulkinta on selittämistä, uusien näkökulmien ottamista havainnoille (Alasuutari, 2001). Vaikka ANT antoi näkökulmaa sekä teokselle että alustavalle sisällönanalyysille, pelkästään ANT ei kuitenkaan toimi selittävänä tekijänä. Tähän avuksi otan Arlanderin (1998) esittelemät teatterintutkimuksen käsitteet, kuten esiintyjä–katsoja -suhte ja näyttämö–katsomo -suhte, empatiatutkimuksen käsitteet, sekä lahjan käsitteen.

Analyysi sekoittui myös taiteelliseen työhön. Teetin työryhmälle harjoitusperiodin alkupuolella kaksi kirjoitustehtävää, joihin sovelsin narratiivista analyysia. Ensimmäisessä pyysin kuvailemaan jotakin tilaa, jossa he ovat kokeneet yhteisöllisyyttä ja kiinnittämään huomiota erityisesti niihin materiaalsiin objekteihin, jotka tuossa tilassa saattavat ihmisiä yhteen. Toisessa tehtävässä pyysin ryhmää valitsemaan esineen ja pohtimaan, miten esine on tullut sellaiseksi kuin se on nyt. Pyysin pohtimaan tapahtumia, muita esineitä, ihmisiä ja asioita, jotka ovat vaikuttaneet tai vaikuttavat tuohon esineeseen. Näistä tehtävistä erittelin pidempiä ja lyhyempiä narratiiveja, joista valikoin mielestäni aistirikkaimmat ja mielenkiintoisimmat tarinat, esineet ja tapahtumat. Näiden katkelmien pohjalta kirjoitin monologin, jonka *Lauman* hahmo esitti tekstin omaan puheeseensa sopivaksi muokaten TYT:n keittiössä, kohtauksessa, joka sisältyi monitilanäyttämöllepanoon esityksen keskivaiheilla (kohta 12.2. ks. Taulukko 1, s. 60).

#### KATARIINA

Mitä? Ai taasko sama tarina... Joo joo. Tiedän. Tehtaalla oli meluisaa ja vastasyntyneenä sut erotettiin muista sun identtisistä sisaruksista. Joku Jansson sitten suunnitteli sulle tämän kuosin, niin sait olla vähän yksilöllisempi. Niin, oli kamalaa, kun sut tungettiin laatikkoon. Oli pimeää. Sitten kun pääsit ulos, jouduit pönöttämään paikallasi ihmisvilinässä ja kirkkaissa valoissa. Kaikki kosketteli ja katseli sua, kunnes mä bongasin sut ja vein sut kotiin. Haluisitko lisää kahvia? Kyllä mä tiedän, että sä tykkäät. Kaffenkeitin! Pelasta väsynyt ja janoinen. Oivoi, kun olet likainen. Tiesitkö, että lika on vain ainetta väärässä paikassa? (*Tiskaa hellävaraisesti ja rakastaen*) Sinä se olet kyllä uskollinen tiskiaine. Hienosti

tehty. Tällä tavalla kun töpsäisee pullon suulle niin johan riittää. Te sovitte kyllä tiskiharjan kanssa tosi hyvin yhteen. Onnea ja menestystä vaan. *(Tiskialtaalle:)* Ai mitä? Niinkö? Sä et olekaan hetkeen jutellut mitään. Ainiin joo, sua ahdistaa... Joo, tiedän. Lapsuusmuistot on edelleen takaraivossa. Koneen käsittelyssä ei kauheesti ihmiskosketusta saanut. *(Silittää tiskipöytää).* Ei mitään hätää. Mä olen tässä. *(tauko)* Kyllä laittaa vihaksi tuommoinen ihmisten korvaaminen koneilla. Vievät meidän työt. Masennus lisääntyy! Yhteiskunta rapistuu! *(pysähtyy)* Voisko mutkin korvata koneella? *(hetken hiljaisuus)* Hei sohva! Ota mut syliin, mua pelottaa! *(Ryntää toiseen huoneeseen. Tulee pian takaisin, aloittaa alusta.)*

Deduktio ja induktio välttämättä vaihtelevat, kun empiiristä aineistoa tarkastelee teorian pohjalta. Toisaalta empirian pohjalta voi luoda teoriaa. Kenttätyö ja analyysi täydentävät toisiaan, eikä niitä voi täysin erottaa toisistaan. (Grönfors, 1982, 145.) Kuten usein laadullisessa tutkimuksessa, tutkimuksen teon eri vaiheet kietoutuivat toisiinsa (Eskola & Suoranta 16); tein aineiston tulkintaa koko prosessin ajan ja tutkimuskysymys tarkentui ajan myötä. Kudoin verkkoa, kuten Alasuutari (1990) asian ilmaisee.

### 3.3. Osallistuvaa taiteentutkimusta rajapinnoilla

Sekä etnografia että taiteellinen tutkimus ymmärtävät tiedon laajasti: molemmat tutkivat esimerkiksi hiljaista, usein itsestään selvänä pidettyä tietoa (tacit knowledge). Molempien metodien osaajien keskuudessa on selvää, ettei tieto ole aina sidottu ainoastaan kieleen. (Eisner 2008; Alasuutari 2001.) Etnografinen metodi, tutkijan rooli yhteisössä ja ”uppoutuminen” (esim. Grönfors 1982, 96) tutkimuskohteeseensa voivat tuottaa kokemuksia ”toisen kengissä kulkemisesta” – niin tutkimus kuin taidekin voivat herättää empatiaa. Molemmissa empatia voi myös olla tekemisen ja ymmärryksen saavuttamisen välineenä. (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014; Eisner 2008.) Ruumiillisuutta korostavasta tai autoetnografiasta puhuttaessa keholliset reaktiot, affektit ja tunteet ovat entistä keskeisemmässä osassa (esim. Aromaa & Tiili, 2014).

Taiteen tekemisen keinot ja välineet voivat olla lähes mitä vain (Varto 2017, 41), niin kuin etnografinen aineistokin (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014). Varto (2017, 38) vertaa taiteilijoiden päiväkirjoja ja kenttätutkijoiden muistiinpanoja toisiinsa: molemmat sisältävät jokapäiväisiä, lennokkaita ja ikävystyttäviä ajatuksia, joiden arvo tulee esiin, kun niitä on pitkältä aikaväliltä.

Kun taiteellista tutkimusta tehdään ryhmässä, esimerkiksi yhteisötaideprojektin muodossa, on toiminta mielestäni verrattavissa toimintatutkimukseen tai ruumiillisuutta ja empatiaa korostavaan etnografiaan. Erityisesti nämä aspektit korostuvat, kun kyseessä on tanssi tai esitystaiteen lajit. Sekä taiteellisessa

tutkimuksessa että etnografiassa tutkija toimii kentällä, käytännössä. Metodeita ei voi erottaa aistisesta ja kehollisesta kokemuksesta. Taiteellinen tieto paikantaa taidon ja tiedon yksittäisen toimijan kehoon; tuo näkyväksi sen suhdetta maailmaan (Varto 2017, 69, vrt. esim. Pink, 2009). Molemmissa metodeissa tutkija on jatkuvasti monessa eri roolissa. Hänen on kyettävä irtaannuttamaan itsensä ja ajatuksensa tutkimuskohteestaan, reflektoimaan omia tunteitaan ja toimintaansa. Molemmissa metodeissa on havainnot pystyttävä tuomaan sanalliseksi, vaikka se välillä vaikeaa olisikin. (esim. Vilkka 2007; Hannula ym 2014.)

Osallistavasta etnografiasta tai toimintatutkimuksesta puhuttaessa olemme jo todella lähellä taiteellisen tutkimuksen määritelmiä, jos toiminta on taiteen tekemistä. Onhan taiteellinen tutkimus luonteenomaisesti performatiivista (esim. Hannula ym. 2014). Voimme Alasuutarin (2001) kuvailemien toimintatutkimuksen periaatteiden mukaan hyväksyä, että tutkimus on yhteiskunnallisen toiminnan laji ja että se välttämättä muuttaa maailmaa. Tämän saman väitteen voimme mielestäni allekirjoittaa myös taiteesta puhuttaessa.

Eräs taiteellista tutkimusta ja etnografiaa yhteen sulauttava alue löytyy taiteen tutkimuksen kentältä, vaikkakin painotus on mielestäni lähempänä etnografista taiteen tutkimusta. Osallistuvassa taiteentutkimuksessa keskeistä on osallisuuden lisäksi vuorovaikutus: on siirryttävä kirjoittamaan tutkimuskohteensa kanssa – osallistuva taiteentutkimus painottaa sitä, mitä tapahtuu tutkijan ja tutkittavan välillä. ”Osallistuva taiteentutkimus ei siten ole puhdas metodologinen laina kenttätutkimustieteiden, kuten etnografian ja antropologian osallistuvista ja osallistavista otteista. Sen sijaan se on prosessiaalisuutta, tekemistä ja toimintaa tutkiva ote, joka pyristelee irti sarjasta subjekti–objekti -vastakkainasetteluita.” Ollakseen osallistuvaa ja vuorovaikutteista tutkimuksen tulisi keskittyä prosessinomaisuuteen, (ruumiilliseen) materiaalisuuteen ja tekijyyteen. Osallistuva taiteentutkimus ottaa huomioon sekä tutkijan että teoksen paikallisuuden ja kohtaamisten dynamiikat – sen, miten tutkimusta tehdään. Sen sijaan, että kysyttäisiin *mitä*, on kysyttävä *miten*. (Kontturi & Tiainen 2007, 6–7.) Onkin aivan mahdollista, että tutkija ja taiteilija työskentelevät yhdessä ja luovat yhdessä samanaikaisesti taidetta ja tutkimusta.

Katve-Kaisa Kontturi (2013) ehdottaa samankaltaista lähestymistapaa taiteiden tutkimukseen puhuessaan molekylaarisesta taidehistoriasta. Molekylaarisuutta ei tule ymmärtää kirjaimellisesti – Kontturi näkee molekylaarisuuden tulemisen prinssiippinä, joka kytkee inhimillisen ja ei-inhimillisen toisiinsa. Myös taide kytkeytyy läheisesti materiaaliin prosesseihin. Mediaa, taiteen tekemisen välinettä, ei voi ohittaa. Taide vaikuttaa meihin materiaalin kautta, mutta myös taide vaikuttuu meistä. Taidekokemus on monikerroksinen, affektiivis–ruumiillinen kohtaaminen. On siis osallistuttava

taidetapahtumiin, seurattava niitä. Seuraaminen on sekä aktiivista että passiivista toimintaa. Kontturi ehdottaa, että tulkinan, luennan ja analysoinnin sijaan tutkimusta olisi käsitteellistettävä kohtaamisen ruumiillis–affektiivisen luonteen huomioon ottavilla termeillä: tanssimisella ja hengittämällä. Nämä voidaan nähdä konkreettisten toimintojen lisäksi metaforina, jotka ehdottavat tutkimuskohteen hengittämistä, siihen reagoimista, sen mukana tanssimista, osallisuutta, avautumista rihmastoihin, tuntuihin ja havaintoihin. (Kontturi 2013.)

Yksi mahdollinen yhteinen alue metodeille löytyy teorian puolelta. Kontturin mukaan hänen kuvaamansa molekulaarisen ajattelun kattokäsitteenä voidaan pitää uusmaterialismia. Näen, että uusmaterialismiin pohjaavat näkökulmat, kuten toimijaverkostoteoria, sopivat hyvin osallistuvan taiteentutkimuksen kontekstiin prosessorientoituneisuutensa ja materian toimijuuden huomioimisen vuoksi. Osallistuva taiteentutkimus laajentaa uusmaterialististen näkökulmien avulla toimijuuden käsittämään myös ei-inhimillisiä olioita, kuten taideteoksia tai -esineitä, ja hengittää niitä, tanssii niiden kanssa. Näin olen myös minä toiminut.

Toimijuus määrittyy toisten kautta, ei yksilön itsensä kautta. Toimija on joku, joka saa toiset toimimaan. (Latour 1999a) *Lauma* sai minut toimimaan: Prosessin aikana osallistuin monenlaiseen teatterin arjen toimintaan ja tähän produktioon spesifisti liittyviin toimiin. Olin mukana jokaisissa *Lauman* harjoituksissa, tein lämmittelyharjoituksia ja sisällöntuotantotehtäviä yhdessä muiden kanssa. Annoin kirjoitustehtäviä ja kirjoitin kohtauksia, usein yhdessä ohjaajan kanssa, sekä dialogissa työryhmän kanssa. Yhdessä muotoilimme työryhmän ajatuksia, repliikkejä ja toimintaa, ripottelimme sekaan lisää omaa ajatteluamme ja pohdimme seuraavia askelia. Siivosin, taittelin origameja, kokosin prosessiseinää, keitin kahvia, hoidin ääniteknilisiä asioita, tein ohjaajan ja äänisuunnittelijan kanssa laulun, autoin lavastajaa: maalasin seiniä, järjestin ruohomattoa, nostelin katsomopaloja. Ennen kaikkea keskustelin, opin ja ajattelin.

Minun toimeni ovat vain osa niistä esimerkeistä, joita voisi nostaa esiin niistä kaikista materiaalisista prosesseista, jotka olivat käynnissä koko *Lauman* ajan. Prosessi jatkui myös esitysten aikana: silloin osa ympäristöstä huolehtimisen vastuu siirtyi esiintyjille. *Laumaa* tehtiin pysyvämmäksi toistamalla esitystapahtumia luodun esityskomposition puitteissa, vaikka se oli esitystapahtumienkin aikana edelleen jatkuvassa muutoksessa – toki hitaammassa. Kokijakunta vaihtui: nyt tilaan astui vieraita ihmisiä.

## 4. YLEISÖSUHDE

### 4.1. Taide elää yleisöstään

Esitys on aina kommunikaatiotapahtuma (Sauter 2010). Vaikka yleisösuhte (ts. yleisön osallisuus teokseen) ei ole iso tutkimuksen alue tiedeyhteisön puolella, nykytaideorganisaatioissa ja taiteen rahoitusorganisaatioissa se on keskeinen tutkimusaihe. Tähän on kaksi toisiaan täydentävää syytä. Ensimmäiseksi, yleisöt ovat välttämättömiä taidealan selviytymiselle ja hyvinvoinnille. Toiseksi, nykyyleisöt etsivät entistä osallistavampia esitysmuotoja. Niinpä taideorganisaatiot etsivät keinoja laajentaa, syventää ja monipuolistaa yleisösuhteitaan ja yleisön kokemusta. (Wallace Foundation 2012.)

Myytyjen lippujen määrän tai osallistujien määrän mittaaminen ei ole riittävä keino tutkia yleisön osallisuutta. Joidenkin vuosien ajan trendinä oli tutkia taiteen välineellisiä arvoja – taiteen vaikutuksia yleisöihinsä sosiaalisten ja taloudellisten etujen kannalta, kuten rikollisuuden vähenemisen, turismin lisääntymisen tai lukeneisuuden lisääntymisen kannalta. Vastauksena tähän on noussut trendi tutkia taiteiden 'sisäisiä' ominaisuuksia, kuten taitoa ja innovaatiota. Jennifer Radbourne, Hilary Glow ja Katya Johanson (2013) kritisoivat näitä mittareita, jotka pyrkivät lähinnä osoittamaan, onko taideproduktio menestynyt tai epäonnistunut. Sen sijaan on tutkittava, miten yleisö on osallisena esitykseen – miten he *kokevat* sen. (Emt. 2013.)

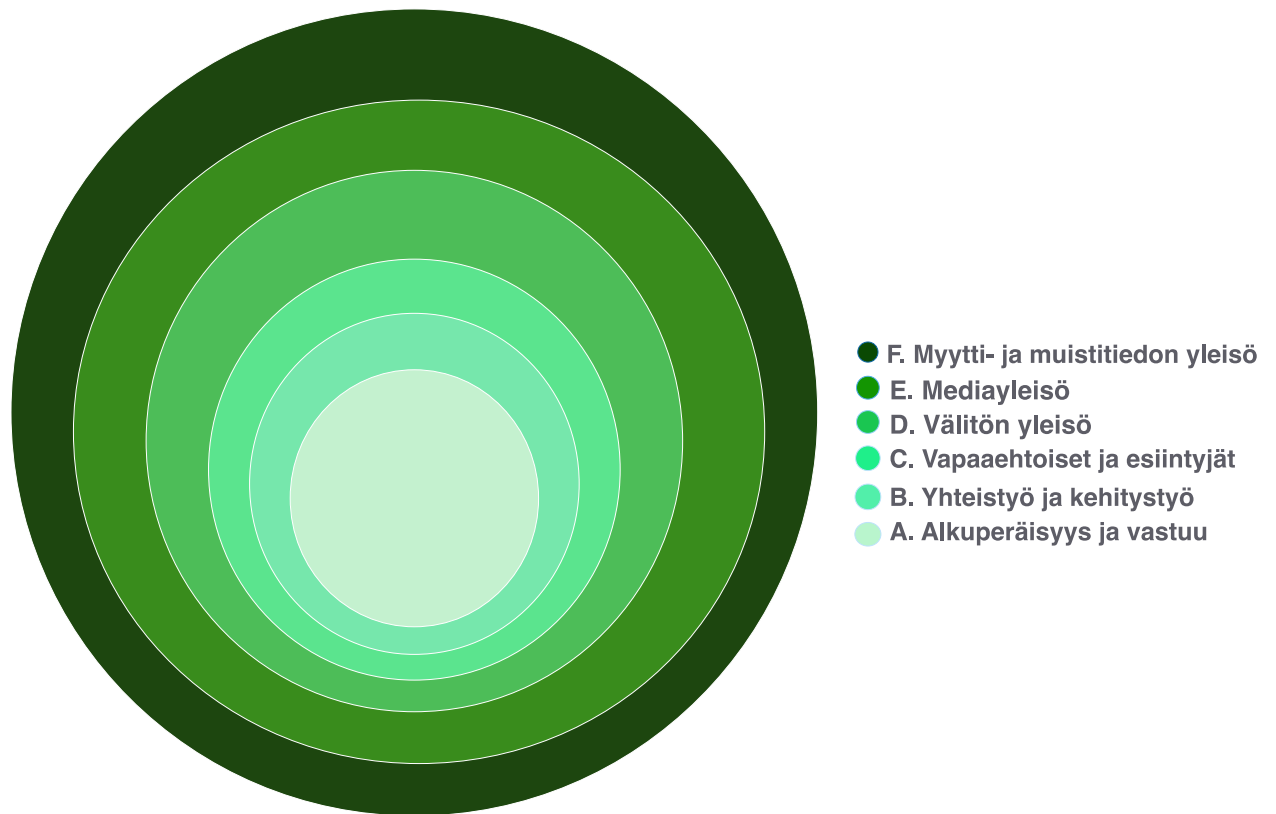
Suomessa tutkimushanke ArtsEqual on tutkinut taiteen vaikuttavuutta sen kokijoihin ja tekijöihin sekä yhteiskuntaan tasa-arvon, osallisuuden ja hyvinvoinnin kannalta. Taiteiden on todettu parantavan hyvinvointia ja osallisuutta monilla eri tavoilla. Taiteet ovat hyödyksi niin yksilöille, yhteisöille, kuin kansallisestikin, taiteella on positiivinen vaikutus talouteen, se lisää sosiaalista ja kulttuurista pääomaa, vahvistaa niin psyykkistä kuin fyysistäkin hyvinvointia, sekä kehittää taitoja ja luovuutta. (Westerlund ym. 2016.) Tutkimuksissa on usein painotettu nimenomaan taiteen vaikuttavuutta yleisöönsä. On kuitenkin selvää, että myös taideprojekti ja taiteilijat vaikuttavat yleisöstä (Kontturi 2013; Pyyhtinen 2018). Onkin nähtävä yleisön ja esityksen vuorovaikutus kaksisuuntaisena. Tässä tutkimuksessa painotan nimenomaan yleisön vaikuttavuutta teoksen luomisprosessiin. Yleisö vaikuttaa teokseen jo ennen sen valmistumista ja paljastamista yleisölle, erityisesti teatterissa. (Vielä kuvitellun) yleisön toiveet ja se, miten esitykset vaikuttavat yleisöihinsä, voivat ohjata esityksen luomisprosessia.



Yleisö otetaan kaikessa taiteessa huomioon, eli taiteilijan ja yleisön välille syntyy aina jonkinlainen suhde. Yhteisötaide pyrkii ottamaan yleisönsä mukaan teoksen luomisprosessiin. Tämä vaatii taiteilijan ja yleisön suhteen uudelleenmäärittelyä. Perinteisessä modernissa taiteessa yleisö on ollut ”kasvotonta” ja siksi taiteilija yleensä kommunikoi yleisölleen jonkin materiaalisen taideobjektin kautta. Tämän taiteilijakeskeisen mallin sijaan yhteisötaide ottaa lähtökohdakseen yleisökeskeisen lähestymistavan. Yleisö on todellisia ihmisiä, todellisissa paikoissa. Yleisö sisältää teoksen luomiseen osallistujat, yhteistyökumppanit, välittömän yleisön, mediayleisön ja taidemaailman itsessään. Tällöin yleisön ja taiteilijan väliin jäävä tila täytetään ainoastaan kyseisellä suhteella, joka muotoutuu taiteilijan käyttämän strategian mukaan. Joillekin tämä suhde on jo taidetta itsessään. Teoksen sisältö määritellään aina uudelleen yleisön ja paikan mukaan, jotka puolestaan määrittelevät sisältöä. Tämä johtaa prosessorientoituneeseen ja liukuvaan työskentelytapaan. (Lacy 1995a, 20–38; 1995b, 177–178.) Huomioisin kuitenkin, että teoksen luomiseen osallistujat yleisönä ovat kyllä todellisia ihmisiä todellisissa paikoissa, mutta ’välitön yleisö’, eli joukko, joka on perinteisesti määritelty yleisöksi, on suureksi osaksi kuviteltua siihen asti, kun yleisö todella tulee paikalle.

Taiteilijan muuttaessa taiteen tekemisen tapaa on myös katsojan tapa kokea taide muuttunut (Bishop 2012, 205). Taideteos ei enää muodostu taiteilijasta käsin, vaan yleisön avulla, heidän lähtökohdistaan käsin (Haapala 1999, 81). Katsojasta on tullut osallistuja tai jopa yhteistyökumppani. Yleisö ei ole enää valmiiksi annettu yksikkö, vaan moninainen ja monimutkainen. Paitsi että yleisön roolia ollaan käytännössä muutettu, se on otettu suurennuslasin alle myös teoriassa. (Lacy 1995a, 37.)

On merkittävää, kuinka paljon yleisö vaikuttaa itse teokseen. Suzanne Lacy (1995b, 178–180) on havainnollistanut yleisön roolia alla olevalla kuviolla, joka kuvaa yleisön mahdolliset roolit sisimmäisestä ulommaiseen: alkuperäisyys ja vastuu (A), yhteistyö ja kehitystyö (B), vapaaehtoiset ja esiintyjät (C), välitön yleisö (D), mediayleisö (E), myytti- ja muistitiedon yleisö (F). Tällainen jaottelu on hieman keinotekoinen, sillä roolit ovat liukuvia ja prosessin eri vaiheissa osallistuja saattaa liikkua roolista toiseen. Malli sallii myös edestakaista liikettä. Se helpottaa kuitenkin yleisön uudenlaisen roolin hahmottamista. (Kuvio 1.)



Kuvio 1: Yleisön roolit Lacyn (1995b, 178) mukaan.

Sisimmän ympyrän sisällä (A) on projektin luova lähde. Ilman tätä ei voisi olla teosta tai projektia. *Laumassa* luova lähde on teatteriesityksen ohjaaja. Luova lähde tuo projektille rakennetta, ideoita ja kuvia, mutta ei sen tarkoitusta. Tarkoitus muotoutuu osallistuvan yleisön mukaan. Vaikka yleisön roolien jako ei ole hierarkkinen, vastuu projektin toteutumisesta on sisimmäisen ympyrän sisällä suurin ja ulommaisella pienin. Seuraava ympyrä (B) sisältää luovan lähteen yhteistyökumppanit kuten muut taiteilijat ja yhteisön jäsenet siinä yhteisössä, jossa hän toimii. Ryhmän B henkilöt ovat projektia eteenpäin vievä voima. Tähän ryhmään kuuluu TYT organisaationa. Lasken myös itseni kuuluvaksi ensisijaisesti tähän ryhmään, vaikkakin liikun ryhmien välillä tai olen monissa ryhmissä samanaikaisesti. Ryhmään C kuuluvat kaikki teokseen osallistujat ja vapaaehtoiset. *Laumassa* koko työryhmä on tämän ryhmän edustajia. Työryhmä on se osa ”yleisöä”, jonka muovaamana esityskompositio muotoutuu näköiseksi. Ryhmä D sisältää katsojat, joilla on suora kokemus projektin lopputuloksesta (esitystapahtumasta). Tämä on se joukko, joka on perinteisesti ymmärretty yleisöksi. Lähes kaikki esitykset katsojan roolissa seuranneena kuulun myös tähän joukkoon. Seuraavan ryhmän (E) yleisö todistaa produktiota sen dokumenttien kautta. Tähän ryhmään kuuluvat ne, jotka esimerkiksi

lukevat *Lauman* arvostelun tai tämän tutkielman. Viimeinen ryhmä (F) on myytti- ja muistitiedon yleisö. Tämän ryhmän henkilöt lukevat projektista taidekirjallisuudesta ja kuulevat siitä tarinoita. (Lacy 1995b, 178–180.) Ryhmät E ja F ovat merkittäviä joukkoja yleisösuhteen luomisen kannalta. Heidät otetaan huomioon esityksen rakentamisen prosessissa esimerkiksi markkinoinnin kautta. Jätän kuitenkin tämän ryhmän suureksi osaksi tarkasteluni ulkopuolelle tässä tutkielmassa, ja keskityn pääasiassa suhteen rakentamiseen suoran kokemuksen yleisöön (D).

Itselläni ja muulla lavan ulkopuolisella työryhmällä on esimerkiksi *Lauman* tapauksessa poikkeuksellinen asema: näemme produktion sekä sisältä että ulkoa käsin. Havainnointi on tietenkin erilaista meillä, jotka tunnemme produktion harjoituskauden ja esitykseen johtaneet prosessit, kuin niillä, jotka kokivat esityksen täysin ”ulkopuolisina”. Koko harjoitus- ja esityskauden läpinähteenä sain sairastapauksen sattua hypätä myös näyttelijän rooliin yhden esityksen ajaksi. Olin pressitilaisuudessa ollut myös erään näyttelijän korvaajana, mutta esityksessä esiintyjän saappaisiin hyppääminen syvensi entisestään kokemustani *Laumasta* – toiminnallinen ruumiillinen kokemus tilassa on aina erilainen kuin tuon ruumiillisen toiminnan katsominen. Oli kuitenkin yllättävän helppoa vaihtaa puolta. Peilineuronit ja *kinesteettinen empatia* (esim. Reynolds & Reason 2012) olivat tehneet tehtävänsä – olin ikään kuin kuvitellut itseni monta kertaa jokaisen esiintyjän rooliin. Kinesteettinen empatia kuvaa sitä reaktiota, joka kehossa syntyy sen aistiessa liikettä, asentoja ja paikkoja. Aivoissa välähtävät samat alueet ihmisen aistiessa toisen liikettä, kuin mitkä syttyvät ihmisen itse liikkua samalla tavoin. (Esim. Schermer 2010; Meekums 2012, 60.) Yleisön koskettaminen ja puhutteleva tuntui luonnolliselta, kun olin ollut vastakkaisessa asemassa monet kerrat.

Radbourne ym. (2013) mittasivat esitystaiteen yleisöjen kokemusten ulottuvuuksia kyselyillä Australian pienissä ja keskisuurissa esitystaiteen organisaatioissa. Jokaisessa organisaatiossa kyselyt kohdennettiin sekä esityksiin säännöllisesti osallistuville että niille, jotka eivät olleet aiemmin osallistuneet kyseisen organisaation esityksiin. Yleisöä pyydettiin refleктоimaan juuri nähtyä esitystä. He löysivät neljä keskeistä yleisön kokemuksen ominaisuutta: tieto, riski, aitous ja yhteisyys. Nämä ominaisuudet olivat myös *Lauman* yleisösuhteen muodostamisen kannalta keskeisiä.

**Tieto:** Yleisö toivoo, että he saisivat tietoa osallistumisensa lomassa – he etsivät ymmärrystä, älyllistä stimulointia ja kognitiivista kasvua. Esityksen halutaan herättävän ajatuksia ja keskustelua. Toisaalta, koettu tiedon puute saattoi aiheuttaa etäännyttä: kun esitystä ei ymmärrä, tulee ulkopuolinen olo – ovatko muut sisäpiirissä? (Radbourne ym. 2013.) *Lauman* prosessin aikana pohdimme kohdeyleisöämme ja sitä, millaista tietoa haluamme esityksellä viestittää. Suurin osa tiedosta on työryhmän kokemuksista kummunnutta tietoa yhteisöistä, johon suurimman osan yleisöstä on

todennäköisesti helppo samaistua tai saada oivalluksia. Tutkimukseni myötä käsikirjoitukseen päätyi kuitenkin myös toimijaverkostoteoreettista näkemystä ja jonkin verran sosiologista sanastoa. Tämä saattoi olla osalle etäännyttävä tekijä, osalle viehättävä tekijä. Myös esityksen muoto tuotti kehollista tietoa yleisölle – miltä tuntuu liikkua ryhmän mukana katsomassa kohtauksia? Miltä tuntuu katsoa esitystä niin, että voit nähdä myös muut yleisön jäsenet? Miltä minusta tuntuu istua kiinni vieraassa ihmisessä?

**Riski:** Yleisö ottaa monia riskejä. Lipun osto voi olla taloudellinen riski (meneekö raha hukkaan?) ja osallistuminen psyykinen riski (tuntuuko esitys hyvältä/pahalta?) tai sosiaalinen riski (sovinko joukkoon?). Riski voidaan nähdä kuiluna odotusten ja varsinaisen kokemuksen tai havainnoinnin välissä – Brownin ja Novakin (2007) termein se kertoo yleisön ’valmiudesta’. Osalle yleisöstä on tärkeää, että he tietävät, millaista käytöstä yleisöltä odotetaan. Toisaalta, osa yleisöstä haluaa ottaa riskejä: he haluavat, että heidät haastetaan, että heidän odotuksensa eivät vastaa todellisuutta. (Radbourne ym. 2013.) *Lauma* pyrki minimoimaan näitä riskejä ilmaisemalla markkinointiteksteissä esityksen luonteen. Lisäksi heti esityksen aluksi yleisön roolia selvennettiin selittämällä: osallistuja tiesi, millaista käytöstä häneltä odotetaan. Tämä toki saattoi olla lannistavaa suurempia haasteita etsiville osallistujille. Psyykkiset ja sosiaaliset riskit pyrittiin minimoimaan lämpimällä, kaikki huomioon ottavalla ja tasa-arvoisella kohtaamisella.

Muutettaessa yleisön ja esiintyjän välistä suhdetta saattaa nousta esiin eettisiä kysymyksiä. Turvallisen ’neljännen seinän’ poistaminen ja yleisön asettaminen esityksen kehyksen sisälle muuttaa kokemusta – yleisöstä saattaa tuntua haavoittuvaiselta. (Govan ym. 2007, 27–28) Vaikka *Lauma* ei sumentanut yleisön ja esiintyjien välistä rajaa niin radikaalisti kuin esimerkiksi happeningit aikoinaan, tulimme pohtineeksi myös tätä puolta yleisösuhteesta: meidän on vältettävä tieteen tahtoen luomasta yleisölle ikäviä kokemuksia. On kuitenkin muistettava, ettemme voi koskaan täysin tavoittaa toisten kokemuksia. Tämä kuuluu myös empatiaan – sen tietäminen, ettei tiedä (Aaltola & Keto 2018, 80).

**Aitous (authenticity):** Yleisö arvostaa esitystaiteissa totuutta ja uskottavuutta, taiteellista aitoutta ja emotionaalista osallisuutta. Aitouden tunne nousee, kun esityksessä on jotakin, jota voi heijastaa omaan elämään ja kokemuksiin. Näin katsojat voivat oppia jotain itsestään ja yhteiskunnasta. Aitous yhdistetään laatuun. (Radbourne ym. 2013.) *Laumassa* aitouteen pyrittiin erityisesti tässä ja nyt -asetelmalla. Useissa kohtauksissa aika ja paikka oli esityksen konkreettinen tapahtumapaikka ja -aika, eikä pyritty luomaan illusorista miljöötä. Esiintyjät myös esiintyivät suureksi osaksi ’omana itsenään’ ja omilla nimillään. Tällä pyrittiin luomaan lähestyttävyyttä ja suoraa kontaktia yleisön kanssa, jopa

purkamaan katsoja–katsottava -asetelmaa. Toisaalta kohtauksissa, jossa esiintyjät olivat hahmoissa, pyrittiin uskottaviin hahmoihin ja uskottavaan illusoriseen ympäristöön.

**Yhteisyys (collective engagement):** Tämä ominaisuus kertoo yleisön tunteesta siitä, että esityksellä on yhteisöllisiä merkityksiä. He arvostavat suhdetta esiintyjiin, jaettua kokemusta muiden yleisön jäsenten kanssa ja tunnetta sosiaalisesta inklusiosta, joka saattaa nousta pintaan esitykseen osallistuessa. Tärkeää on vuorovaikutus yleisön jäsenten välillä, samassa tilassa oleminen ja joskus myös mahdollisuus keskustella esityksestä sen jälkeen. (Radbourne ym. 2013.) Yhteisyyden tunteen luominen oli keskeinen osa *Lauman* yleisösuhteen rakentamisen prosessia. Tämä toteutettiin tilallisilla asetelmilla – piirimäisellä katsomoasetelmalla, yhteisellä tekemisellä, yleisön asettamisella esityksen kehyyksen sisään ikään kuin osaksi lavastusta, sekä ryhmiin jakamisella, yhteisellä liikkumisella ja mahdollisuudella keskusteluun. Esiintyjät kohtasivat osallistujat sekä yhteisesti että yksilöllisesti. He koskettivat, katsoivat silmiin ja puhuttelivat yleisöä.

Olli Pyyhtinen (2018) käsittelee artikkelissaan ”The Who, What, and How of the Gift in Theatre” lahjan käsitettä ja pohtii, mitä on lahja teatterissa. Lahjan antaminen kuvaa yleisön ja esiintyjien suhdetta. Pyyhtinen keskittyy kuvaamaan lahjaa nimenomaan antamisena. Hän jäsentää artikkelin kysymysten avulla: ’Kuka’ antaa ’mitä’, ’kenelle’ ja ’miten’? Näin hän myös määrittelee lahjan: joku antaa jotakin jollekin toiselle. Hän peräänkuuluttaa myös vastaanottajan huomioimista tässä yhtälössä. Vaikka on tehtävä määritelmällinen ero (yksisuuntaisen) lahjan ja vaihdon välille, on myös huomioitava, että teatteriesityksen kontekstissa lahjassa on aina piirteitä molemmista. Antaja saa aina jotakin. Antaja ei kuitenkaan saa koskaan takaisin ”samalla mitalla”, sillä silloin hän ei olisi menettänyt mitään – lahjaa ei olisi tapahtunut. Lahjasta puhuttaessa täydellinen vaihto ei siis ole mahdollista, kuten ei täysin yksisuuntainen, absoluuttinen lahjakaan ilman tietoa vastaanottajasta (muuta kuin teoriassa). Lahja ja vaihto samaan aikaan sekä poissulkevat toisensa, että edellyttävät toisiaan. Lahja on aina ennen vaihtoa. Samalla lahja on aina jossain määrin vaihtoa. Vaihto sisältää lahjan.

Pyyhtinen viittaa Simmelin ([1921] 2004) käsityksiin näyttelijän taidosta luoda ”kolmas tila”, joka ei synny todellisuudesta eikä tekstistä – näyttelijä on *välittäjä*. Näyttelijä tuo tekstin aistittavaksi hahmon kautta ja näin herättää esityksen eloon. Näyttelemineen on ’käännös’ (Serres 1974) ja näyttelijä toimija, joka aktiivisesti muokkaa tekstiä ja hahmoa. Näyttelijä luo jotakin, joka ei ole pelkkää todellisuutta eikä pelkkää tekstiä, vaan enemmän kuin totta (more-than-real). Tästä muodostuu teatterin lahja, ja sillä on meihin affektiivisia vaikutuksia. (Pyyhtinen 2018.)

Entä mitä näyttelijä kääntää, kun hänen pyydetään olemaan lavalla omana itsenään? Voimme soveltaa Simmelin ajatusta osittain myös *Lauman* tapaukseen. Vaikka käsikirjoitus on syntynyt työryhmän tuottamana prosessin aikana, se on yhtä lailla tekstiä ja toimintaohjeita. Esitystapahtumassa esiintyjät ruumiillistavat ja tekevät aistittavaksi *Lauman* kollektiivista prosessia. Esiintyjä ei kuitenkaan ole koskaan esiintymistilanteessa täysin ”omana itsenään”, vaikka näin ohje kuuluisikin. Voimme kyseenalaistaa kokonaan ”omana itsenä” olemisen mahdollisuuden. Sen sijaan voimme lukea ohjeen ”omana itsenä olemisesta” pyyntönä luoda hahmo, jonka eleet, ilmeet ja äänenpainot ovat mahdollisimman lähellä esiintyjän omaa käyttäytymistä arkielämässä. Esityksen konteksti pakottaa muuttamaan käytöstä jossain määrin – paitsi muiden toimintaohjeiden kautta, myös esimerkiksi puheen kuuluvuuden ja viestinnän selkeyden varmistamiseksi. Arlander (1998, 44) puhuu tällaisesta roolityöstä tekemällä näyttämisenä tai tekemällä kertomisena.

Pyyhtinen pohtii esitystä taiteilijan lahjana yleisölle, mutta myös yleisön vastalahjoja taiteilijalle (kuten hiljaisuus esityksen aikana, aplodit, maksu pääsylipusta). Sitä mitä annetaan, ei voi erottaa antajasta ja antamisen tapahtumasta. Teatterilliset lahjat ovat samanaikaisesti annettuja ja edelleen omistettuja, pidettyjä (kept). Symbolisesti teatterillisen lahjan antaminen oikeastaan lisää antajan omistusta. Taiteilija ei kuitenkaan teatterin tapauksessa ole kukaan yksittäinen tekijä, vaan esitys on aina kollektiivisen työn tuotos. Esitys on muodostunut inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden yhteistuotoksena. Jokainen taiteilija/ryhmä on myös aina osa jotakin perinnettä ja kulttuuria. (Pyyhtinen 2018.) Sama pätee yleisön kohdalla – myös yleisö on moneus.

Yleisön ja esiintyjien suhde näyttää olevan hierarkkinen: esiintyjillä on suurempi valta esityksen kulkuun (Pyyhtinen 2018). Kuitenkin, juuri esiintyjän ”vallan alle” asettuminen, elämyksellinen johdattaminen tunnetilasta ja paikasta toiseen on se, mitä yleisö todennäköisesti haluaa ostaessaan lipun esitykseen. Yleisö haluaa esiintyjien ottavan tilanteen haltuun, elleivät he sitten ole ostaneet lippua immerssiiviseen teatteriesitykseen. Immerssiiviset ja osallistavat esitykset pyrkivät purkamaan juuri tätä katsoja–katsottava -asetelman hierarkiaa – ne haluavat antaa yleisölle erityisen paljon valtaa määrätä esityksen kulusta (esim. McKinney 2012). Nämä pyrkimykset voivat lisätä yleisön kaipaamaa yhteisyyden ja aitouden kokemuksen (ks. Radbourne ym.) laajuutta, mutta ovat samalla riski. Toisaalta yleisö käyttää jatkuvasti valtaa esiintyjiin katseen avulla sekä tilassa olemalla. Kuten Pyyhtinen (2018) toteaa, yleisöllä on aina mahdollisuus lähteä pois kesken esityksen tai olla muuten noudattamatta niitä normeja, joita yleisön roolille asetetaan (vaikkakin uskoisin, että käytännössä nämä normit koetaan todella sitovina).

Vaikuttaisikin, että yleisön ja esiintyjien kohdatessa syntyy sopimus, joka sisältää 'lahjojen' vaihtoa. Yleisö antaa tietyn summan rahaa, aikansa, toimensa ja katseensa. Esiintyjä antaa tai välittää arkitodellisuudesta poikkeavan moniaistisen elämyksen, väliaikaisesti pysyväksi tehdyn, ainutlaatuisen komposition, joka sisältää ainakin jossain määrin tietoa, riskiä, aitoutta ja yhteisyyttä. Se, mitä yleisö saa (lahja itsessään), riippuu isolta osalta jokaisen yksilöllisestä tunteellisesta resonanssipinnasta esityksen sisällön kanssa. Se, miten yleisö ja esiintyjät antavat lahjansa toisilleen (lahjan antamisen tapahtuma), määrittyy isolta osalta esityksen muodon tai rakenteen kautta.

Voimme pohtia myös esityskomposition rakentamisen prosessia (lahjojen) vaihtona. Esiintyjillä on yleisö myös harjoitusprosessin aikana. Ohjaaja ja muu työryhmä seuraa harjoituksia ja samalla rakentaa esitystä esiintyjien kanssa. Tämä yleisö on interaktiivinen yleisö, joka katsoo ja kommentoi, katsoo ja kommentoi, katsoo ja kommentoi. Palaute, harjoitteet ja toimintaohjeet ovat ohjaajan lahjoja esiintyjille. Esiintyjät antavat lahjaksi oman ruumiinsa tekstin, tunteiden ja ohjaajan toiveiden välittäjäksi, 'kääntäjäksi', sekä omat ehdotuksensa toiminnasta ja tekstistä. Devising-tyyppisessä työskentelytavassa tämä lahjojen vaihto on erityisen tiheää, sillä tekstiä ei ole ilman työryhmän antamia lahjoja.

Teatterillisten lahjojen vaihto esityksessä ei jatku "loputtomiin", toisin kuin esimerkiksi päivälliskutsujen tai joulukorttien tapauksessa voi käydä. Vaikka teatteriinkin kuuluu aina jonkinasteista vaihtoa, Pyyhtisen mukaan vaihto ei kuitenkaan hallinnoi teatterin lahjakäsitystä. Esiintyjä ei ole motivoitunut antamaan esityksen lahjaansa pelkästään sen takia, että saisi siitä jotain takaisin. Lahjan antaminen itsessään on tärkeää. Ilman lahjaa ei ole taidetta. (Pyyhtinen 2018.) Myös Koskenniemi (2007, 30) muotoilee taiteen lahjaa: "Kohdatessamme taiteessa ja taiteen keinoin saamme lahjaksi jotain, joka koskettaa meissä uinuvia mahdollisia maailmoja".

Koska toimijaverkostoteoreettisen ajattelun ohjaamana ajattelen, että sosiaalista on se, mikä on yksilöiden tai kollektiivien välissä, käänän nyt katseeni tuohon väliin. Mitä yksilöiden, yleisön ja esiintyjien välillä tapahtuu taidekokemuksen syntyessä? Millainen on tuo suhde, joka on niin keskeinen osallistavassa taiteessa? Teatteri medianana on välittäjä, kommunikaatioväline. Siksi tarkastelen ensin teatteritilaa ja teatterin keinoja yhteyksiä luovana ympäristönä teatteritutkimuksen käsitteiden avulla. Tämän jälkeen siirryn pohtimaan ruumiillisuutta ja empatiaa teatterillisessä kohtaamisessa.

## 4.2. TYT ja ANT eli paikka ja linssi

Tässä kappaleessa esittelen toimijaverkostoteorian, joka on antanut näkökulmaa työlleni koko prosessin ajan. Toimijaverkostoteorian käsitteet on haluttu pitää hyvin yleisluontoisina, jotta niitä olisi helppo soveltaa eri aloille (Latour 1999a). Siksi esittelen lisäksi teatterin tilaa ja muotoa kuvaavia käsitteitä pääasiassa Annette Arlanderin väitöskirjaan *Esitys tilana* (1998) pohjautuen. Lisäksi annan havainnollistavia esimerkkejä Turun ylioppilasteatterin tilasta ja *Laumasta*.

Niin sanottu materiaallinen käänne on viime vuosikymmeninä nostanut akateemiseen keskusteluun sateenvarjokäsitteet *uusmaterialismi* ja *posthumanistismi*. Materialismiksi määrittyvät teorit, jotka ottavat lähtökohdaksi kaikkien entiteettien ja prosessien (myös ihmisten) muodostumisen materiaalisissa prosesseissa. Toisin sanoen materialistien mukaan kaikki on redusoitavissa materiaan. Uusmaterialismissa uutta on pyrkimys eroon ihmiskeskeisestä näkökulmasta tunnustamalla materian toimijuus. Posthumanismi onkin ikään kuin työnimi ihmisen aseman uudelleenajattelulle. Uusmaterialismi on posthumanismin läheinen liittolainen. Yhteiskuntatieteiden puolella posthumanistisen ja uusmaterialistisen teorianmuodostuksen kannalta oleellinen näkökulma maailmaan on mm. Bruno Latourin ja Michel Callonin kehittämä toimijaverkostoteoria (actor-network-theory, ANT) Se hylkää näkökulman, jossa inhimillinen subjekti jäsentää maailmaa yksinomaan diskursiivisesti ja rationaalisesti. Sen sijaan se ottaa huomioon materian, ruumiin, affektit ja muut materiaaliset prosessit. (Bolt 2013; Lummaa & Rojola 2014; Stack 1998.)

Näiden teorioiden yleistymiseen ovat vaikuttaneet monet eri tieteenalat: luonnontieteiden löydökset, filosofiset teorit, teknologiset edistysaskeleet, poliittiset tapahtumat ja niin edelleen. Nämä virtaukset ovat kaikki osaltaan validoineet inhimillisen ja ei-inhimillisen suhteen uudelleenajattelua. Humanistisissa tieteissä ja sosiaalitieteissä uusmaterialismi on noussut reaktiona kulttuuriselle käänteelle ja sosiaaliselle konstruktioismille, joka ei kiinnitä ei-inhimilliseen yhtä paljon huomiota. (Bolt 2013, 3.) Toimijaverkostoteoreettinen tutkimus onkin lähtökohtaisesti monitieteistä.

Latourin eräänä tavoitteena on termin *sosiaalinen* uudelleenmäärittely. Hänen tavoitteenaan onkin rakentaa ”vaihtoehtoista sosiaaliteoriaa”, joka keskittyy konkreettisiin ja moninaisiin yhdessä olemista välittäviin aineksiin. Kysymys toimijan ja rakenteen suhteesta voidaan ohittaa, kun siirrytään ”sosiaalisen sosiologiasta” ”assosiaatioiden sosiologiaan”. Latourille sosiaalinen viittaa asioiden kytkeytymiseen toisiinsa – asioiden konstruoimisen kollektiiviseen luonteeseen. Sosiologian pitäisikin tarkastella myös asioiden liittymistä toisiinsa, ei pelkästään jo vakautettuja järjestelmiä. (Pyyhtinen 2015b.)



Toimijaverkostoteoriassa sosiaalista tai yhteiskuntaa ei oteta annettuna. Yhteiskunta ei selitä mitään, vaan se on selitettävä. Yhteiskunta tehdään vakaaksi materiaalisissa käytännöissä, joissa ei-inhimilliset asiat ovat vähintään yhtä keskeisiä kuin inhimillisetkin toimijat. Sosiaalinen tosiasioiden rakentuminen ei siis tapahdu vain kielellisellä tai diskursiivisella tasolla, vaan myös konkreettisissa materiaalisissa prosesseissa. (Pyyhtinen 2015b.)

Latour on saanut paljon vaikutteita muun muassa Michel Serresin filosofiasta. Hän onkin lainannut tältä mm. käsitteet *kollektiivi* ja *kvasiobjekti*. Kollektiivit ovat toimijoiden ja voimien verkostoja ja liitoksia, tavallaan omia yhteiskuntiaan tai yhteisöjään. Kollektiivin voi tulkita tarkoittavan samaa kuin mitä esimerkiksi Deleuze & Guattari tarkoittavat *rihmastolla*, sekä Leibniz ja Tarde *monadilla*. (Jakonen 2015; Leskinen 2015; Pyyhtinen & Lehtonen 2015.) ”[Latourille] yhteisö on ennen muuta neuvottelua siitä, mitkä kaikki asiat siihen tulisi ottaa mukaan ja mihin kaikkeen se kykenee”. Hän ei tukeudu mihinkään valmiiseen rakenteeseen, vaan kollektiivi on aina tapauskohtainen. Mikään muu ei ole annettua kuin se, että kollektiiveja on. (Lehtonen 2015, 142.) Käsitän esimerkiksi Turun ylioppilasteatterin organisaationa, rakennuksena ja yhteisönä *kollektiiviksi*. TYT on muiden kollektiivien (kuten Turun tai Suomen) sisällä ja sen sisällä on muita kollektiiveja: erilaisia huoneita, lavasteita, ihmisiä, esineitä.

Kollektiivit ovat aina myös *hybridejä*: inhimillisen ja ei-inhimillisen sekoittumia, joista ei voi sanoa, kumpaan kategoriaan ne kuuluvat. Ei ole olemassa mitään alkuperäisen puhdasta ”luontoa” tai kulttuuria”, vaan hybridejä syntyy hybrideistä jatkuvasti. (Latour 2004.) Teatteriesitys on hyvä esimerkki hybridistä: siinä yhdistyy luonto – biologiset, inhimilliset toimijat sekä ei-inhimillinen, kulttuuri: tila, lavasteet, valot ja niin edelleen. Jokaiseen ei-inhimilliseen toimijaan ja osa-alueeseen kietoutuu hurjasti inhimillisiä toimijoita. Toisaalta jokaiseen inhimilliseen toimijaan kietoutuu ei-inhimillisiä toimijoita: esimerkiksi vaatekappaleita, apuvälineitä ja maskia.

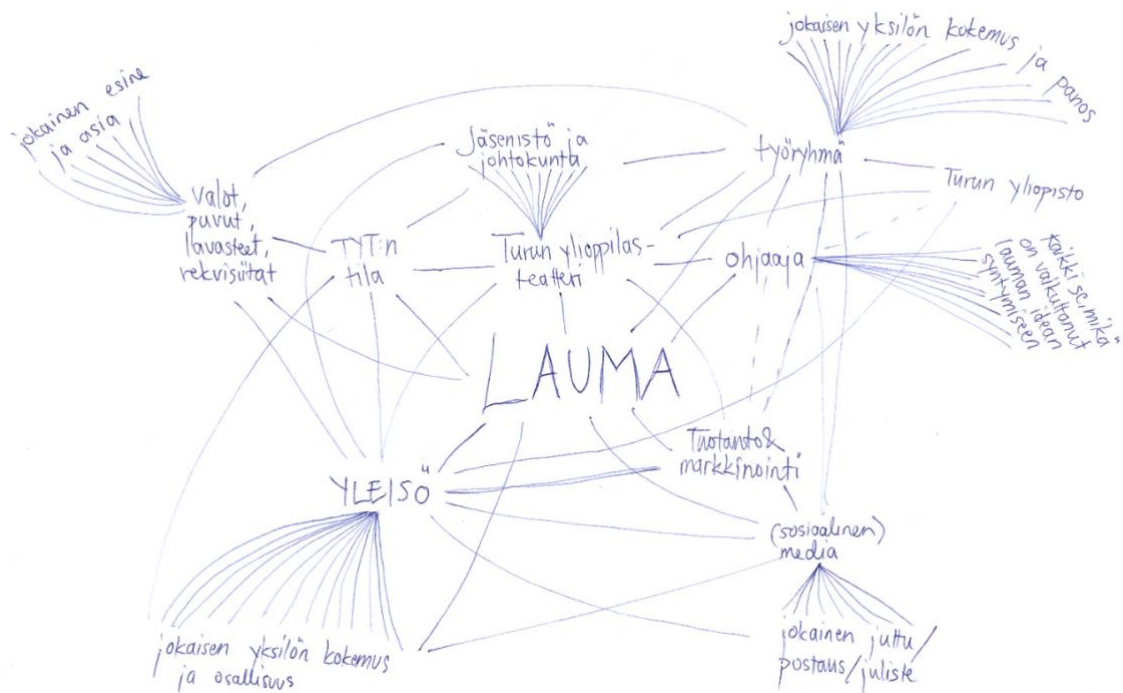
Voimme siis ajatella myös teatteriesityksen olevan kollektiivi (Pyyhtinen 2018). Kollektiivia voidaan luonnehtia myös komposition käsitteellä. Annette Arlander (1998, 16) puhuu teatteriesityksen prosessista suhteessa tilaan ja katsojiin *esityskomposition* luomisena, eräänlaisena suunnitelmana, kehyksenä tai ohjeistuksena toiminnalle ja yleisösuhteelle:

”esityskompositio on siis kaiken nähtäväksi, kuultavaksi, kosketuksen tai kinesteettisen aistin kautta, rytminä ja merkitysviittauksina koettavaksi tarkoitettun materiaalin sommitelma, eräänlainen esityspohja. Esityskompositio ei siis ole pelkästään mentaalinen objekti tai rakenne, vaan myös materiaalisista, fyysisistä ja elävistä

osatekijöistä koostuva ja yhteistyönä rakennettu maailma tai olio, jonka kiteytymää tai 'sielua' voidaan kutsua myös esitysmaailmaksi.”

Lopputuloksena on *esitystapahtuma*, joka tapahtuu nimenomaan esiintyjien ja yleisön yhteistyönä. Viime kädessä vain tällä vuorovaikutuksella on merkitystä – esitystä tai esitystapahtumaa ei tule todeksi ilman yleisöä. (Tästä on olemassa myös eriäviä näkemyksiä, ks. esim. Foreman 1992, 9–10). Esityksestä toiseen vaihtelee, korostetaanko kompositiota vai kommunikaatiotapahtumaa – yleisön paikka voidaan rakentaa erilaisiksi eri esityksissä. Saman esityksen eri esitystapahtumat voivat olla hyvin erilaisia tai samanlaisia riippuen siitä, kuinka paljon improvisaatio- tai sattumanvaraista kompositiota on rakennettu. Esiintyjät ja yleisö reagoivat toisiinsa esitystapahtuman hetkessä – tämä tekee jokaisesta esityksestä joka tapauksessa hieman erilaisen. Esitystapahtumat muodostavat prosessin, jatkumon, jossa edelliset esitykset vaikuttavat seuraaviin. (Arlander 1998, 24.)

Nimeän siis *Lauman* kollektiivin Arlanderin seuraten esityskompositioksi. Kollektiivin käsitteen miinuspuoli on sen epämääräisyys; mikä tahansa on kollektiivi, jonka sisällä on kollektiiveja – aina pienimpään kvantin osaan asti. Tämä aiheuttaa myös ongelmia tutkimuskohteen rajauksen suhteen. Kollektiivin käsitteen rikkaus on kuitenkin sen visuaalisessa hahmottumisessa verkostona tai rihmastona; liitoksien näkyväksi tekeminen. Puunomaiset verkostojen kuvaukset ovat olleet jo pitkään ihmisille ominaisia hahmottaa tiedon kerroksellisuutta (Lima 2014). Rihmastomainen kuvaus vie visualisoinnin askelta pidemmälle: rihmastolla ei ole alkua eikä loppua, se ei ole hierarkkinen (Esim. Telivuo 2015). *Lauman* rihmasto voidaan kuvata esimerkiksi näin:



Piirros 1: *Lauma*-kollektiivi.

Lauman rihmaston kuvauksessa on näkyvillä sekä inhimillisiä että ei-inhimillisiä toimijoita. Jako inhimilliseen ja ei-inhimilliseen on sinällään ongelmallinen. Onhan ihminenkin materiaa. Esimerkiksi varvas, solut ja proteiinit eivät sinällään ole inhimillisiä. ”Vaikka ihmisyyys yhtäältä määrittyy negatiivisesti suhteessa ei-ihmisyyteen, toiminnallaan toisaalta ihminen samalla sekoittuu siihen, mikä ei ole ihmistä, muokkaa sitä ja samalla myös omaa ihmisluontoaan”. Myös Latour sanoo käyttävänsä sanaa ”ei-inhimillinen” paremman sanan puuttuessa. Latourin mukaan tätä rajaa tutkittaessa ei pitäisi asettaa ennako-oletuksia erillisistä kategorioista. (Lehtonen 2015, 24–26.) ”Materiaalisuus” onkin vaikeasti määriteltävä termi. Voisi sen sijaan puhua *moniaineksisuudesta*: siitä, että oleva muodostuu heterogeenisistä asioista ja näiden kokoonpanoista. (Valkonen ym. 2013.)

Yhteiskunta on ihmisten, asioiden, tekniikoiden, ideoiden ja toimintojen aktiivista kokoonpanemista. (Latour 2005). Todelliseksi tekemistä ei voi koskaan lopettaa. Asiat pysyvät pysyvinä vain aktiivisella pysyväksi tekemisellä. Normitkaan eivät ole olemassa sellaisenaan ilman aktiivista, performatiivista uusintamista. (Lehtonen 2015.) Latourin mukaan ei olekaan mielekäästä kysyä, onko jokin luontoa, diskurssia tai kulttuuria. On sen sijaan kysyttävä, kuinka pysyviä asiat ovat. On seurattava pysyväksi tekemisen tapoja. (Pyyhtinen 2015b.) Asioiden todellisuus määrittyy niiden suhteiden määrän mukaan, joihin asiat asettuvat. Asian oleminen ei ole kyllä/ei -kysymys. Mikään ei ole ehdottomasti olemassa. Olemisen määrä voi kasvaa ja vähetä riippuen suhteista. Vakaammat kytkökset tekevät asioista

riippumattomampia näistä kytköksistä. ”[Niillä] ei ole mitään omaa voimaa toteutua”. (Lehtonen 2015, 129; Latour 1999b.) Teatteriesitys ei ole ehdottomasti olemassa missään kohtaa. Esityskompositio on aktiivisesti tehtävä pysyväksi, jotta se olisi enemmän olemassa. Esitystapahtumaa on toistettava, jotta se pysyisi olemassa. Tällöinkään se ei voi pysyä täysin samanlaisena, vaan jokainen esitys on hieman erilainen. Kun esityskausi on ohi, esitys on edelleen olemassa, mutta vain idean ja muiston tasolla – myös materiassa. Esimerkiksi *Lauma* on aktiivisesti rakennettu aistittavaksi kokonaisuudeksi, vaikka se alun perin oli idea ohjaajan mielessä (jonne se on myös syntynyt materiaalisissa prosesseissa). *Lauma* näkyy purkamisen jälkeenkin TYT:n teatteritilassa esimerkiksi keittiön sisustuksena, yläkerran verhoina, lavan pienoismallina ja peileinä. Minulla on muovikassillinen materiaalia – origameja, tekstejä, käsiohjelmaa, julisteita, vieraskirja ja niin edelleen. Myös tämä tutkielma on konkreettinen jälki tuosta esityskompositiosta ja -tapahtumista.

Materia ei siis ole täydellisen pysyvää, muuttumatonta tai valmista. Se voi kuitenkin olla suhteellisen pysyvää tai kiinteää. Eri materiaaleilla on oma tapansa olla suhteessa muihin asioihin ja oma muuttumisen rytmensä. (Lehtonen 2015, 28). Esimerkiksi TYT:n katsojalämpimön kahvinkeitinissä käytetyt suodatinpaperit rappeutuvat jo ensimmäisen käyttökerran jälkeen. Sen sijaan symbolit, esineet ja rakennukset muuttuvat usein niin hitaasti, että niillä voidaan välittää olemisen tapoja sukupolvelta toiselle. Ne ”pohjustavat” tapoja kytkeytyä maailmaan. (Lehtonen 2015, 140–141.)

Arkkitehtuuri on ihmiskunnan muisti. Ihmiset vaihtuvat, mutta rakennukset pysyvät. (Koho 1991.) Rakennukset kantavat ei-kielellisiä merkityksiä, jotka ovat sidottu oman aikansa ja paikkansa miljööseen ja kontekstiin. Teatterirakennukset säilyvät, vaikka esitykset itsessään ovat katoavaa taidetta. (Arlander 1998, 25–26.) Tilalla onkin paljon vaikutusta siihen, millaiseksi esitys muovautuu (Guenoun ym. 2007, 16). Tila kuitenkin myös muovautuu jatkuvasti esitysten mukana. Kun rakennamme arkkitehtuuria tai luomme skenografiaa, muokkaamme ympäristöämme materiaalisena prosessina, performatiivisesti. Esitystä luodessamme luomme myös uusia tiloja ja kokemuksia.

Esitys- tai teatteritilan voi hahmottaa todellisen ja kuvitellun tilan yhdistelmänä, eräänlaisena hybridinä. Paitsi että esityksen tila rakennetaan konkreettisesti vastaamaan esitysmaailmaa, tilassa luodaan myös kuviteltuja, illusorisia maailmoja. ”Kokemuksena tila on sekä psyykinen että fyysinen. Myös esitystilaa voi ehkä paremmin käsittää ympäristönä, henkilökohtaisesti koettuna, kulttuurisesti muodostuvana ja muuttuvana, kaiken havaitsemisen ja vuorovaikutuksen, edellytyksenä ja osana. Yksinkertaisimmillaan elävän esityksen viehäytys ja voima perustuu juuri siihen, että ollaan samassa tilassa.” (Arlander 1998, 34.)

Toinen tapa on tarkastella yleisön ja esiintyjien välistä tilallista ja kehollista suhdetta. Keskeinen jaottelu Arlanderin (1998) ajattelussa on näyttämö–katsomo -suhde sekä esittäjä–katsoja -suhde. Näyttämö–katsomo -suhde viittaa fyysiseen katsomiskulmaan, konkreettiseen katsojan paikkaan, joka hänelle tarjotaan. Esittäjä–katsoja -suhde viittaa ehdotettuun katsomistapaan, joka voi olla väljästi tai tiukasti määritelty. Tätä muodostaa esimerkiksi tekstin sisältämä katsojan puhuttelutapa. Arlander hahmottaa tätä jakoa Klebergin (1977) *ramppi* -käsitteen avulla. Ramppi (tai ns. neljäs seinä) on raja esityksen ja yleisön välillä. Keskeistä käsitteessä on kysymys, pyritäänkö tätä rajaa häivyttämään vai korostamaan. Arlander erittelee vielä fyysisen ja psyykkisen rampin, jotka viittaavat sekä näyttämö–katsomo -suhteeseen että esittäjä–katsoja -suhteeseen. Psyykkistä ja fyysistä kokemusta ja tilaa ei voida täysin erottaa toisistaan, sillä esityksen viehätys perustuu juuri näiden yhteen kietoutumiseen. Painotuksella on kuitenkin merkitystä käytännössä, tutkittaessa esimerkiksi ympäristönomaisia esityksiä. Tilaratkaisuilla voidaan muokata ns. teatterillista kaksoistietoisuutta: toisaalta eläytymisen, osallistumisen, empatian ja mukaan vedetyksi tulemisen tunteita ja toisaalta irrottautumista, etäisyyden ottoa – toisin sanoen sitä, kuinka vahvasti katsoja tiedostaa katsovansa esitystä ja kuinka helposti hän voi unohtaa oman maailmansa ja uppoutua esityksen maailmaan. (Arlander 1998.)

Materiaaliset asiat vaikuttavat ympäristöönsä ja niihin yhteydessä oleviin asioihin – ne ovat *aktantteja*. Latour käyttää termiä aktantti erotuksena termistä *toimija*, joka on yleensä liitetty ihmisiin. Kaikki, jotka saavat aikaan vaikutuksia, tulee nähdä toimijoina. Durkheimin metodologinen maksimi käännetään takaisin jaloilleen: sosiologian ohjenuorana ei tule olla ”kohtelee sosiaalisia faktoja esineinä” vaan ”kohtelee esineitä sosiaalisina faktoina”. Olioilla ei ole mitään pysyvää olemusta suhteidensa ulkopuolella, niiden ominaisuudet määrittyvät ainoastaan suhteessa toisiin oloihin. Toimija on jokin, jonka monet muut saavat toimimaan. (Pyyhtinen 2015b; Latour 2002.)

Latourin ajatuksissa keskeistä onkin keskenään erilaisten voimien (aktanttien) keskinäiset suhteet ja käännökset (Lehtonen 2015, 115). Käännös tarkoittaa välitystä ja kommunikoidussa viestissä välttämättä tapahtuvaa muutosta. Kanava lisää viestiin aina ”kohinaa”, eikä viesti voi koskaan siirtyä sellaisenaan. (Serres 1982; Pyyhtinen 2015a.) Voimia ei ole, ennen kuin on koettelemuksia, jossa jokin todentuu voimaksi. Vasta koettelut osoittavat sen, mihin ympäristö tai ihminen pystyy. Esimerkiksi polkupyörä yleensä vastaa koetukseen odotetulla tavalla – innovatiivisissa hankkeissa kuitenkin pyritään vastustamaan näitä odotuksia. (Lehtonen 2015, 116; 143.) Matonkuteet vastaavat yleensä koitukseen odotetulla tavalla, kun niistä kudotaan mattoa. Teatteriesityksen kontekstissa on kuitenkin mahdollista koetella esineitä ja ihmisiä sekä käyttää materiaaleja ja esineitä innovatiivisilla tavoilla – nyt esimerkiksi matonkuteista muodostuu yhteisyyden välittäjiä ja visuaalisen maailman luojia.

Esitystapahtumat voidaan nähdä tällaisiksi Latourin kuvaamiksi koetteluiksi, joissa esityksen voima ja olemassaolo todentuu. Esitys on todellisimmillaan olemassa silloin, kun se on yhteydessä yleisöön. Silloin se välittää sitä, mitä varten se on luotu. Tämän lujouden tuo fyysinen läheisyys ihmisten kesken – samassa tilassa oleminen. Tämäkin rakennelma on kuitenkin melko hauras esimerkiksi siinä mielessä, että sairastapauksen sattuessa esitykset on usein peruttava, sillä harrastajateattereissa ei välttämättä ole resursseja tuplaroolitukseen.

Asiat ja esineet ovatkin yhteisyyden välittäjiä. Ihmiset kiertävät ei-ihmisten ympärillä ja ei-ihmiset kiertävät ihmisten ympärillä tai välissä. Kollektiivi ja siinä mukana oleminen määrittyy kosketuksina jaettuun objektiin, joka määrittyy erityiseksi objektiksi juuri näiden kosketusten kautta. Serres kutsuu näitä yhteisyyden välittäjiä kvasiobjekteiksi (Pyyhtinen & Lehtonen 2015). Voidaan siis ajatella, että koko teatterirakennus on kvasiobjekti, joka yhdistää ihmisiä kosketusten kautta. Myös esimerkiksi teatterin avain on kiertävä kvasiobjekti, joka konkreettisesti merkitsee teatterin toiminnassa mukana olemista ja yhteisöön kuulumista sekä vastuuta. Se määrittyy erityiseksi objektiksi paitsi oven ja lukon kautta, myös kaikkien niiden ihmisten kautta, jotka osaltaan luovat merkitystä koko teatterille. Avain kulkee ihmiseltä toiselle vastuun vaihtuessa. *Laumassa* erityisiksi yhteisyyttä välittäviksi kvasiobjekteiksi voidaan ajatella myös rekvisiitta, johon yleisö ja esiintyjät ovat kosketuksissa. Esimerkiksi väliajan piknikillä kahvitermos on kvasiobjekti, joka yhdistää ihmisiä kosketusten kautta – osallistujan ottaessa kahvia hän määrittää termosta yhteisyyden välittäjäksi, kun samalla on yhteydessä muihin samassa ajassa ja paikassa kahvia juoviin ihmisiin tuon objektin kautta.

Olennaista Serresin ja Latourin ajattelussa onkin *väli* ja *välitys*. Yhdessä oleminen on aina välittyntä, sillä mikään elementti ei ole sosiaalinen yksin. Se, mikä entiteettien välissä tapahtuu – kosketukset, liike, kohtaamiset, toiminta – on sosiaalista. (Latour 2005; Lehtonen 2015, 33.) Materiaalinen maailma on aina osa sosiaalista – materia on läsnä kaikissa inhimillisissä toimissa (Valkonen ym. 2013). Esimerkiksi erilaiset teatterissa olevat laitteet valvovat, alistavat, sallivat, ilmoittavat, tietävät, määräävät ja käyttävät valtaa. Talon ilmastointi *huolehtii* ilman kierrosta vanhassa rakennuksessa, äänipöytä *mahdollistaa* musiikin kuuntelun, turvajärjestelmä *kontrolloi* sitä, kuka rakennukseen tulee sisään, lamppu *tarvitsee* pistorasian toimiakseen ja niin edelleen.

Tilan järjestelyillä voidaankin vaikuttaa ihmisten välisen kanssakäymisen määrään ja laatuun. Ihmisten sosiospatiaaliseen käyttäytymiseen vaikuttaa paitsi kanssakäymisen luonne ja ihmisten persoonallisuudet, myös tilan ominaisuudet. Tilalliset koodit ruumiillistuvat meissä, olimme niistä tietoisia tai emme. Tila on kehys. (Arlander 1998.) Yksilöiden välinen vuorovaikutus ei siis ole erityisen inhimillistä (ajattele vaikka herkkää hetkeä kahvilassa). ”Ihmisten on toki mahdollista kohdata toisensa

”pelkästään” ihmisinä, mutta vain silloin, kun suurin osa itse kohtaamisessa tapahtuvista asioista sulkeistetaan ja sysätään syrjään vakautettuina *mustina laatikkoina*.” (Lehtonen 2015, 139.)

Musta laatikko on välittäjä, jonka toiminta on ennustettavissa. Se näyttäytyy yhtenä kokonaisuutena, mutta todellisuudessa sisältää monia eri toimijoita. Esimerkiksi sähköverkko, johon teatteri on kytköksissä, on musta laatikko – teknologia, jonka käyttäjät harvemmin tuntevat sen toimintaa kovin perusteellisesti. Usein ihmisten kohtaamiselle välttämättömiä aineksia ei huomioida muuten, kuin häiriö- tai kriisitilanteissa. Silloin niiden välittäjyys tulee näkyväksi, mutta toimiessaan mutkitta ne ovat yleensä sulkeistettuina mustiksi laatikoiksi. Mustat laatikot ovat vakautettuja, ikään kuin kestitilattuja asioita, esineitä ja teknologioita. (Lehtonen 2015.) Tässä tutkimuksessa esimerkiksi Turun ylioppilasteatterin vakautettuihin verkostoihin ja siihen itseensä organisaationa, *Lauman* mahdollistajana, suhtaudutaan osittain eräänlaisena mustana laatikkona. Olemme myös itse itsellemme mustia laatikoita (Lehtonen 2015, 146).

Nykyisin skenografian (tila, lavastus, puvustus, tarpeisto, valot ja äänet) käytännöt korostavat tilallisia, materiaalisia ja moniaistillisia näkökulmia. Skenografia onkin erottamaton osa esitystä. Se voidaan jopa nähdä itsessään performanssin käytäntönä tai tyylinä. (McKinney & Iball 2011) *Laumassa* myös katsomo oli erottamaton osa skenografiaa ja tilan visuaalista tyyliä. Tavallaan lähes koko tilan voi ajatella sekä katsomoksi että näyttämöksi, sillä katsojat liikkuvat sen läpi tai ottivat paikan ”lavalta” esityksen aikana ja esiintyjät esiintyvät myös ”katsomossa” – reunojen korokkeilla.

Eryteisesti kun yleisö asetetaan skenografian sisälle (ts. esityksen kehyksen sisälle), eikä sen ulkopuolelle, voidaan yleisö ajatella osallisina skenografiaan. (tämä toteutui *Laumassa* esim. kohtauksessa 1. Metsä, ks. s. 60). Heidät asetetaan fyysisesti osaksi skenografiaa. He saavat näin myös itse päättää (asetettujen rajoitteiden ja ohjeistusten sisällä), miten ovat vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa. (McKinney 2012, 222.) *Lauman* kohtauksessa 8. ”Toimijaverkostoteoria” yleisö istui piirimäisessä muodostelmassa salin reunojen korokkeilla, ikään kuin osana skenografiaa. Esiintyjät toimivat salin keskellä, sekä yleisön seassa korokkeilla istuen. Keskellä esiintyvät loivat esineitä ympäristöön miimisesti: tilassa oli havaittavissa pöytä, kahvikuppi, tassi, lusikka ja kuohuviinilasi, vaikka esineet eivät konkreettisesti tilassa olleetkaan. Voidaankin ajatella, että myös kuviteltu, illusorinen, on osa skenografiaa, se on ”psykykinen tila” (Arlander 1998).

VENLA

Tässä näemme hyvän esimerkin siitä, että ihmisen ei ole mahdollista kohdata toista ihmistä pelkästään ihmisenä, vaan nyt tapahtuva kohtaaminen kantaa mukanaan...

VALTTERI

suuren määrän eri elementtejä ja kaikkien siihen osallistuvien elementtien historioita.

PASI

Mitä tarkoitatte?

VALTTERI

Kun olen kumppanini kanssa herkällä kahvihetkellä mukana ovat myös kupit, kahvi, pöytä, tuolit, rakennus, sähköverkko, kaikki. Ihminen ei voisi kohdata toista ihmistä ilman ympärillä olevaa materiaa.

PASI

Joo, mä tiedän että ne on kaikki siellä, mutta mitä väliä sillä on?

AKU-MATTI

Ne vaikuttaa siihen miten sä kohtaat toisen ihmisen.

VENLA

Eli inhimillinen ja ei-inhimillinen kietoutuu jatkuvasti yhteen. Niitä on vaikea erottaa toisistaan.

PASI

Miten niin? Ihminen on ihminen ja kahvikuppi on kahvikuppi.

VALTTERI

Siltähän asiat meille näyttää, mutta mieti vaikka sitä kuppia. Ei se olisi siinä ilman ihmistä, ja sen käyttötarkoitus on suhteessa ihmiseen.

VENLA

Aivan! Haluaisin nostaa esille kollektiivin käsitteen...

VALTTERI

Kollektiivia tutkittaessa ei tarvitse etukäteen tietää, ovatko sen jäsenet ihmisiä, esineitä tai luonnonilmiöitä.

VENLA

Koska kollektiivi voi sisältää näitä kaikkia. Jokainen yksilökin on kollektiivi. Kollektiivin sisällä voi olla muita kollektiiveja.

VALTTERI

Jokainen vaikuttaa jokaiseen – kokonaisuus nähdään liikkeen ja vakauden suhteina.

VENLA

Niin, suhteina! Osuit ytimeen. Kollektiivi on olemassa vain suhteissa.

VALTTERI

Me ihmiset olemme tietenkin sosiaalisia eläimiä, mutta sosiaalinen paikantuu yksilöiden lisäksi meidän välillemme. Suhteessa toiseen sosiaalisesta tulee todellista.

VENLA

Aika usein sen yhteisyyden välittäjänä on kolmas, ulkopuolinen, joku materiaallinen asia tai viestintäkanava.

*(Heittävät pöydän, lähtevät tanssiin. Muut esiintyjät alkavat tehdä jazzpelti -rytmiä.)*



## VALTTERI

Materia on mahdollistaja ja rajoittaja. Me olemme ja kaikki meidän ympärillä olevat asiat ovat samaan aikaan sekä pysyviä että jatkuvassa muutoksen tilassa. Koko homma on yksi dynaaminen rihmasto, millä ei ole alkua tai loppua. Me ei olla koskaan valmiita.

## AKU-MATTI

Onko sitten mitään pysyvää?

## PASI

On erilaisia muutoksen rytmejä. Toisto on muutoksen kategoria. Asiat saattaa näyttää pysyviltä, mutta ei ne ole. Mieti nyt vaikka omaa kehoasi.

(*Lauman* käsikirjoitus, sovellettu esim. Leskinen 2015; Lehtonen 2015; Pyyhtinen 2015b.)

Ei-inhimillisten toimijat ovat elämässämme keskeisiä. Tästä huolimatta ajattelemme kuitenkin usein vuorovaikutuksemme olevan lähinnä inhimillisistä tekijöistä kiinni, sillä luonnon ja kulttuurin erottelu on johtanut ihmisen näkemiseen muusta maailmasta irrallisena subjektina. (Poe 2011, 153; Bolt 2013, 3.) Uusmaterialistisesta näkökulmasta ihminen ei ole enää suvereeni subjekti, vaan materiaalis-semioottinen toimija muiden joukossa (esim. Haraway 1991; Bolt 2013). Posthumanistisella ajattelulla nähdään olevan ihmiskeskeisyyttä vähentävä ja empatiaa lisäävä voima: esimerkiksi tietyt eläimet voidaan nähdä kanssanisäkkäinä, ei pelkästään passiivisina tuotantoeläiminä (mm. Lummaa & Rojola 2014). Myös teatterilla voi olla samanlainen voima. Tätä edistävät muun muassa näkökulman muutokset, inhimillistäminen, tarinankerronta ja esineiden ”herättäminen eloon”. Näin teatteri voi havainnollistaa ei-inhimillisten asioiden toimijuutta.

### 4.3. Ruumiillisuus ja empatia

Yleisöä on ajateltava sekä kollektiivisena entiteettinä että yksilöllisinä katsojina (McKinney 2012, 221). Edellinen alaluku käsitteli yleisöä yleensä, erittelemättä suuresti yksilön kokemusta. Siksi nyt on aika kääntää katse tuohon ruumiilliseen kokemukseen, virtaukseen yksilön ja teoksen välillä. Keskeinen kokemuksen *välittäjä* tai sen syntymisen mekanismi on empatia.

John Deweyn mukaan tieto on aina kokemuspohjaista. Taide vangitsee tiedon, joka on syntynyt taiteilijan jokapäiväisessä kokemuksessa. Taiteellinen kokemus on jatke arkielämän kokemukselle – se on käytännön tietoa, joka pakenee symboleja. Affektiiviset, esteettiset kokemukset, jotka syntyvät kohtaamisissa materiaalien objektien kanssa, edeltävät merkkejä ja symboleja. Voidaan siis sanoa, että ajatuksella ja kielellä on materiaallinen ulottuvuutensa. Ihminen pyrkii aina sopeutumaan ympäristöönsä.

Kun ongelma sopeutumattomuudesta nousee, on ratkaistava ongelma reagoimalla, olemalla yhteydessä ympäristöön, interaktiolla. Kokemukset, joissa sopeutuminen on puutteellista tai sitä ei ole, ovat esteettisiä, sillä ne sisältävät aistireaktioita, jotka herättävät positiivisia tai negatiivisia affekteja. (Dewey 2010; Barrett 2013, 66–67.)

Affekti on suora, välitön, ”raaka” kokemus vaihtelevista intensiteetistä. Se on vain positiivinen tai negatiivinen, pohjaten mielihyvään tai tyytymättömyyteen. (Barrett 2013, 65.) Kun tunteelle laitetaan tarkempi arvo, se tiedostetaan ja määritellään, puhutaan emootiosta. Affekti edeltää emootiota. (Reynolds 2012, 124.) Kehomme kautta havainnoimme maailmaa, olemme siihen yhteydessä, suodatamme ja reflektoimme (Scheler 1979). Ihminen biologisena yksilönä on ”filteri”, jonka läpi materiaaliset prosessit (kohtaamiset objektien kanssa) soljuvat ensin raakoina affekteina, muuttuen kielellisiksi. (Barrett 2013, 66.)

Tunteet ovat monimutkaisia neuroverkkojen järjestelmiä, jotka voivat aktivoitua ulkoisen tai sisäisen maailman muutoksesta. Antonio Damasio kuvaa ”ydintietoisuutena” (core conscious) ihmisen tietoisuutta itsestään, joka syntyy biologisissa prosesseissa. Tunnereaktiot ja muut ydintietoisuuden reaktiot muodostavat yhdessä ei-kielellisen kartaston toisiinsa suhteessa olevista tapahtumista. Kartta seuraa narratiivin logiikkaa. Näin ollen voimme sanoa, että affekti on ”tietämistä” – toisin koodattuna. (Damasio 2011.) Me emme ole puhdasta järkeä, teoriaa ja rationaalisuutta. Me olemme ruumiillisia, tuntevia ja aistivia otuksia. Tunteet ohjaavat myös päätöksiämme ja moraaliamme. (Aaltola & Keto 2018.)

Niin sanottu affektiivinen käänne onkin korostanut tunteita ihmis- ja moraalikäsitteissä. (Aaltola & Keto 2018). Joidenkin tutkijoiden mukaan *empatia* on keskeisin moraalitunteemme (Roughley & Schramme 2018). Empatia on ihmisyyteen liittyvä ainutlaatuinen taito, jonka avulla voimme ymmärtää ja myötäelää muiden kokemuksia. Empatia viittaa jakamiseen; toisen *kanssa* tuntemiseen. (Erotettuna sympatiasta, joka on tuntemista jotakin toista *kohtaan*). (Aaltola & Keto 2018.)

Kun ”*empatia*” käsitteenä 1800-luvun lopussa lanseerattiin, sillä tarkoitettiin esteettistä kokemusta, jonka avulla katsoja samaistuu taiteen synnyttämiin tunteisiin (Aaltola & Keto 2018, 25). Edward Titchener käänsi vuonna 1909 Robert Vischerin (1872) käyttämän saksankielisen termin ’*Einfühlung*’ englanniksi sanaksi ’*empathy*’. Vischer tarkoitti termillä itsen heijastamista siihen objektiin, jota tutki tai mietiskelee. Myöhemmin Theodor Lipps (1920, 1923) käytti tätä merkitystä kirjoituksissaan esteettisestä kokemuksesta. Sekä Vischerin että Lippsin kirjoituksissa kinesteettinen tunteminen on erottamaton osa *empatiaa*. (Reynolds & Reason 2012, 19.)

Empatiaa on monen laatuista. Ne saattavat ilmetä samanaikaisesti, erilaisin painotuksin. Empatia on moniulotteinen ilmiö, jonka erilaiset variaatiot saattavat aika ajoin tukahduttaa tai tukea toisiaan. Kaikki empatian muodot eivät välttämättä kuitenkaan johda moraalisesti hyväksyttäviin lopputuloksiin. *Projektiivinen empatia* tarkoittaa, että mielikuvituksen avulla ikään kuin siirrämme itsemme toisen kehoon ja pohdimme mitä itse tuntisimme tai ajattelisimme, jos olisimme tuo yksilö. *Simuloiva empatia* sen sijaan kutsuu meidät muuttumaan toiseksi – jättämään oman näkökulmamme kokonaan. *Kognitiivinen empatia* tarkoittaa, että havaitsemme ja päätelemme muiden tunteita ottamatta niihin osaa. Kognitiivinen empatia on merkittävä apu sosiaalisessa kanssakäymisessä. Se voi kuitenkin olla myös ongelmallista, ellei sitä liitetä muihin empatian muotoihin. *Reflektiivinen empatia* toimii kahdella tasolla. Ensimmäisellä tasolla jaamme tai tunnistamme muiden tunnetiloja ja toisella tarkkailemme niitä suhteessa itseemme, asenteisiimme, oletuksiimme ja tunteisiimme. Reflektiivinen empatia koostuukin nopeasta ja dynaamisesta liikkeestä ensimmäisen tason ja toisen ”metatason” välillä. (Aaltola & Keto 2018.)

*Affektiivinen empatia* tarkoittaa, että jaamme toisten tunteita ja kokemuksia välittömästi (vaikkakin lievemmin kuin toinen), emme vain mielikuvituksen kautta. Tätä kutsutaan resonaatioksi. Affektiiviseen empatiaan liittyy tieto siitä, miksi jokin tunne tapahtuu. Se ei siis tarkoita samaa kuin tunnetarttuvuus, jonka seurauksena tiedostamattomasti esimerkiksi imitoidaan toisen kasvojen liikkeitä. (Aaltola & Keto 2018; Hatfield ym. 1994.) Samankaltaisuudet itsemme kanssa tekevät empatiasta helpompaa, mutta olemme kykeneväisiä tuntemaan affektiivista empatiaa myös toisenlaisia olentoja, kuten eläimiä, kohtaan (Lamm ym. 2010). Affektiivisen empatian nähdään usein olevan avainasemassa moraalisisessa toiminnassa, sillä se mahdollistaa kokemusten jakamisen toisten kanssa. Voidaankin ajatella, että resonaatio on empatian ytimessä. Resonointi on tietynlaista aivoalueiden imitointia: nähdessämme esimerkiksi toisen kärsivän kivusta, aivoissamme heräävät samat, kivun tunnetta välittävät alueet. Tähän liittyen puhutan usein peilineuroneiden toiminnasta. On kuitenkin muistettava, että peilineuronit ovat vain yksi imitoivien aivotointojen muoto. Myös affektiivinen empatia voi olla vaarallista, ellei sitä liitetä muihin empatian lajeihin. (Aaltola & Keto 2018.)

*Ruumiillinen empatia* korostaa kehoa ihmisten välisen kommunikaation kanavana (Aaltola & Keto 2018). Keho ja mieli eivät ole irrallisia, vaan toisiinsa tiiviisti kietoutuneita (Mm. Merleau-Ponty 1964). Kehossa, hermostossa, välittäjäaineissa ja neuronipoluissa virtaavat kokemamme tunteet ja ajatukset. Kehon kautta ne näkyvät ulospäin. Fenomenologian ja atomismin kritiikin piiristä syntynyt näkemys empatiasta korostaakin kehon merkitystä tiedon synnyssä. Ruumiillinen empatia tarkoittaa, että tunnistamme toisen kehon kautta hänen kokemuksiaan, mutta emme välttämättä jaa niitä.

Tunnistaminen voi johtaa erilaisiin tunteisiin kuin resonanssi; toisen ahdistus saattaa esimerkiksi aiheuttaa meissä varautuneisuutta, ei ahdistusta. Ruumiilliseen empatiaan kuuluu olennaisesti vuorovaikutus yksilöiden välillä, ruumiillisessa kanssakäymisessä. Siihen sisältyy keskeisenä toisen yksilöyden tunnistaminen – toisen lähestyminen laaja-alaisena subjektina. Joskus yksilöksi merkityksellistäminen vaatii ympäristön tukea – kehollinen vuorovaikutus voi muotoutua pelkäksi ohjaamiseksi, jossa toinen nähdään pelkkänä biologisena massana. (Aaltola & Keto 2018.)

*Kinesteettinen empatia* kuvaa sitä empaattisen reaktiota, joka kehossa syntyy sen aistiessa liikettä. Käsitteen syntyyn ovat vaikuttaneet humanistisissa tieteissä ns. kehollinen käänne ja lisääntynyt huomio keholliseen (Sheets-Johnstone 2009) tai kehollistuneeseen tietoon (embodied knowledge) (Nelson 2009). Termi on omaksuttu erityisesti tanssin ja liikkeen tutkimuksessa. Kinestesia viittaaakin juuri liikkeen, asennon ja paikan tuntemuksiin. Kinestesiaa ja asentoaistia (proprioception) on joskus käytetty synonyymeina. Osa tutkijoista jakaa tämän aistin kehon sisäisiin (esim. asento, lihakset, tasapaino jne.) ja kehon ulkoisiin aistimuksiin (ympäristöstä tulevien ärsykkeiden aistiminen; kuulo, näkö, tunto jne.) mutta esimerkiksi Longstaff (1996) on huomionut, että tämä raja on usein häilyvä. (Reynolds & Reason 2012, 17–19.)

Peilineuronien mekanismien on esitetty olevan mukana tuottamassa jaettuja tunteita ja tuntemuksia luomalla 'jaettuja tunteellisia neuroniverkkoja' (shared affective neuronal networks) (de Vignemont & Singer 2006). Katsojan 'kehollistunut jäljittely' tuottaa kehon tilan, joka on jaettu katsojan ja katsottavan välillä. Tämä jaettu tila on kuitenkin muuttuvainen henkilökohtaisen historian, sosiokulttuurisen taustan sekä suhteiden laadun ja vahvuuden mukana. (Gallese 2008.) Keho ja aivot ovat jatkuvasti muutoksessa uusien kokemusten myötä (Reynolds & Reason 2012).

Ihmisten välisten suhteiden lisäksi empatia voi koskea myös ihmisen suhdetta ei-inhimilliseen. Voimme tarkastella intersubjektiivisen kinestettisen empatian lisäksi 'skenografista vaihtoa', jossa materiaaliset, ei-inhimilliset asiat ja esineet voivat toimia kommunikaation välineenä. (McKinney 2012, 222.) Olemme itse osa havainnoimaamme ympäristöä. Ruumiit, sosiaaliset kuviot ja tarinat nivoutuvat yhteen. Arnold Berleant (2006, 105) kuvailee ympäristön kokemuksen ruumiillisuutta:

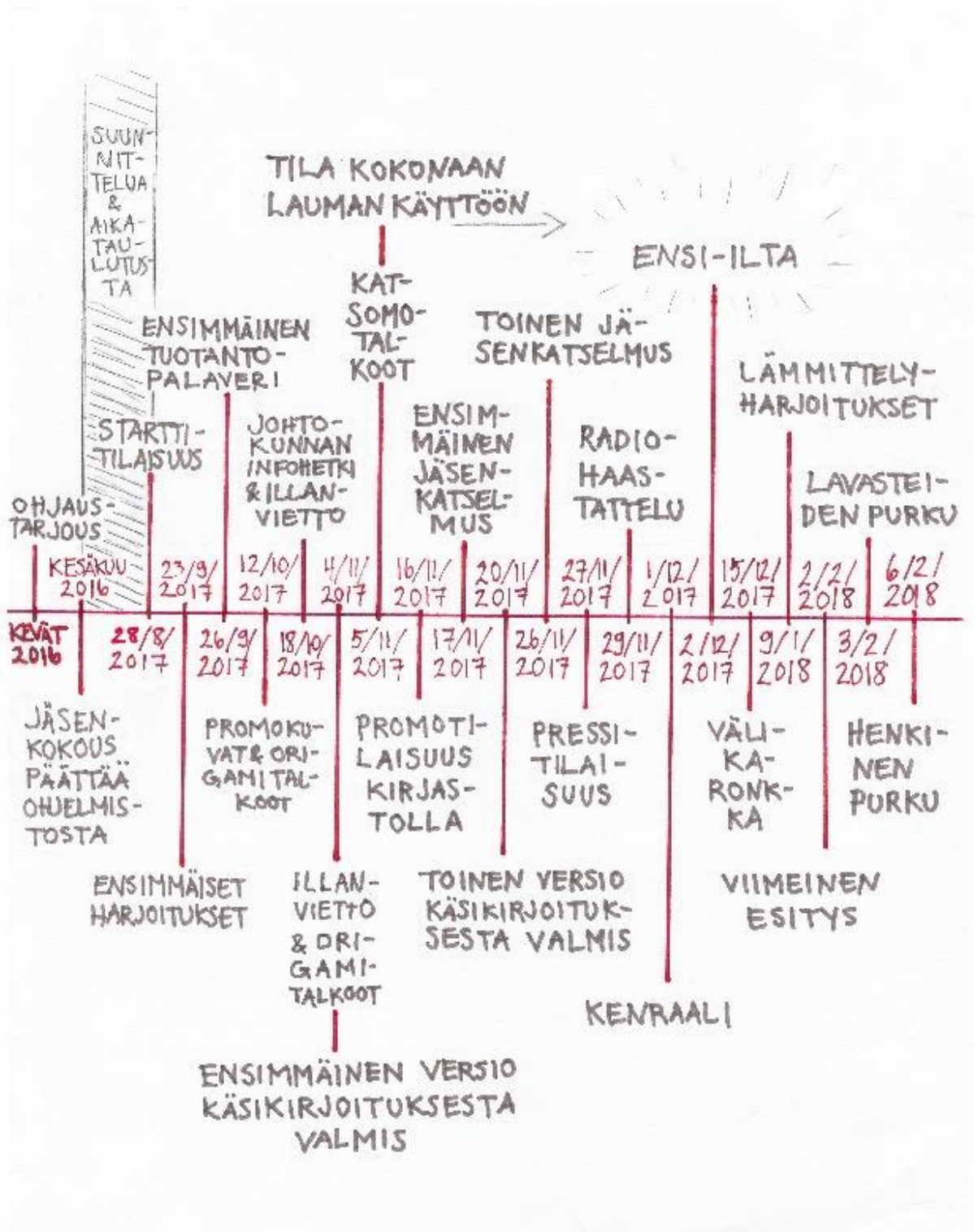
"Emme koe paikkoja vain väreihin, rakenteisiin ja muotoihin perustuen, vaan myös hengittämällä, haistamalla, ihon kautta, lihastoiminnoilla ja ruumiin asennoilla, tuulen, veden ja liikenteen ääninä. Emme kohtaa ympäristön tärkeimpiä elementtejä - tilaa, massaa, kokoa ja syvyyttä - ensisijassa silmällä vaan ruumiillamme, liikkumalla ja toimimalla."

Eräitä keinoja herättää empatiaa ovat narratiivit ja kertomukset: niiden avulla toisesta tulee toisen silmissä subjekti (Gallagher 2012). On havaittu, että teatteriin sisältyvät kertomukset ja näyttelemisen parantavat empatiataitojamme huomattavasti. Roolien ottaminen voi avata uusia väyliä ymmärtää toisia. (Goldstein & Winner 2012.) Jotta yhteys oikean elämän ja fiktiivisten hahmojen kokemusten välille syntyisi, hahmojen on oltava uskottavia ja samaistuttavia (Harrison 2008). Narratiiveilla on kuitenkin vaaransa, jos niissä esimerkiksi nojaututaan liialti stereotyyppioihin. Susan Sontagin (2004) mukaan kertomusten tulisi pyrkiä rikkomaan stereotyyppioita, kutsumaan esiin politiikkaa ja vastuuta, jotta empatialla on tilaa kasvaa. Parhaassa tapauksessa kertomukset kantavat myös reaali maailmaan ja aiheuttavat toisia huomioonottavaa toimintaa. Tähän kertomukset kykenevät usein poliittisten ja moraalisien elementtien kautta. (Aaltola & Keto 2018.)

Esitystapahtuman voidaan nähdä olevan aina poliittinen, sillä se julkisesti kokoaa ihmisiä yhteen saman asian äärelle (Guennoun ym. 2007). *Lauma* pyrki muokkaamaan yleisön ja esiintyjien kohtaamisen tapaa irti perinteisestä asetelmasta ja näin luomaan empatiatäyteisen kokemuksen. Moraalisena elementtinä voidaan nähdä pyrkimys tasa-arvoiseen, yhteisyyttä luovaan ja silti yksilöt huomioonottavaan kohtamiseen. Vaikka *Lauma* ei ollut perinteinen juonellinen kertomus, se kuitenkin muodosti eräänlaisen kokemuksellisen tarinan, joka oli jokaiselle hieman erilainen.

## 5. LAUMA – KOKEMUKSELLINEN TUTKIELMA KOLLEKTIIVEISTA

Tässä luvussa analysoin *Lauman* yleisösuhteen muodostumista harjoituskauden aikana sekä sen toteutumista itse esityksessä. Vaikka teatterin ja toimijaverkostoteorian voidaan nähdä kyseenalaistavan lineaarista aikakäsitystä, olen muodostanut ylle kronologisen aikajanan tutkimusprosessin etenemisestä. Aineisto on kerätty tältä aikajaksolta. Kenttäpäiväkirjan keräämisen aloitin starttitapahtumasta. Olin kuitenkin prosessissa mukana aivan alusta alkaen. Aikajana paitsi selkeyttää prosessin hahmottamista kokonaisuutena (vaikkakin osa asioista on ollut prosessissa jo ennen ohjaustarjousta ja osa jatkuu vielä henkisen purun jälkeen), se myös tuo näkyväksi joitain toimintoja ja tapahtumia, jotka eivät ole perinteisesti yleisölle näkyvissä. Tarkkoja harjoitus- ja esityspäivämääriä en kokenut tarpeelliseksi asettaa nähtäville. Avaan joitain aikajanan tapahtumia tarkemmin myöhemmin tässä luvussa.



Piirros 2: *Lauman* prosessin aikajana.

*Lauman* tarina alkaa keväällä 2016, kun ohjaaja Veera Alaverronen teki ohjaustarjouksen Turun ylioppilasteatterille. *Lauma* valittiin TYT:n ohjelmistoon talolle ominaiseen tapaan: kirjallisen ohjelmistohaun ja ryhmähaastattelun jälkeen demokraattisesti, jäsenistön äänestämänä.



Ohjaustarjous on ensimmäinen hetki, jossa muodostetaan yleisösuhdetta: jäsenet, jotka ovat päättäneet tuotannon valinnasta ohjelmistoon, tulevat todennäköisesti myös katsomaan esityksen. Ohjaustarjous on materiaallinen (kvasi)objekti niin tulostettuna paperinippuna kuin tietokoneen näytölläkin – se on oma kollektiivinsa, johon tiivistyy teknologiaa, luontoa ja ihmistä. Kiertävänä kvasiobjektina ohjaustarjous yhdistää sen lukeneita ihmisiä myös aivan konkreettisesti: ohjelmistoa tarjoavien ohjaajien ryhmähaastattelussa, ”ohjaajabrunssilla”, tulostetut tarjoukset ovat usein ringin keskellä lattialla kaikkien selailtavana, ja niistä keskustellaan.

Liikkeelle sysäviä kysymyksiä ohjaustarjouksessa olivat esimerkiksi seuraavat: Onko individualismin tarve esteenä kohtaamiselle vai sen edellytys? Mikä meidät liimaa yhteen? Miten toinen ihminen kohdataan? Puheen, katseen vai kosketuksen kautta? Tarvitseeko ihminen oman lauman? Millainen on nykyajan lauma? Mikä on yksilön identiteetti ja yhteisön suhde? Kun yhteisö muodostuu, ketkä jäävät ulkopuolelle ja miksi? Voiko koko ihmiskunta olla lauma? Nämä kysymykset säilyivät takaraivossa koko harjoituskauden ajan, pienin painotuseroin ja muokkauksin. Iso osa näistä kysymyksistä on ohjannut myös tutkimusprosessiani ja analyysia, nyt kohdennettuna teatteriesityksen valmistamisen prosessiin ja yhteisön muodostumiseen sen aikana ja esityksissä. Isoja kysymyksiä, joihin en kuvittelekaan antavani kokonaisia vastauksia.

Ohjaustarjouksessa painottui myös tavallisesta poikkeava yleisösuhte. Jo tässä vaiheessa oli selvää, että yleisö tulisi istumaan rinkimäisessä muodostelmassa perinteisen katsomon sijaan. Ohjaaja Alaverronon kirjoittaa tarjouksessaan: ”Tarkoituksena on muodostaa yleisön kanssa väliaikainen yhteisö esityksen avulla – *Lauma* on siis eräänlainen lempeä sosiaalipsykologinen koe”. Alaverronon, toiselta ammatiltaan psykologi, viittaa psykologiopintojen ”patjakurssiin”, jossa on sallittua puhua ainoastaan nykyhetkestä. Näin riisutaan statukset ja elämänhistoriat, keskitytään ainoastaan kohtaamaan toinen ihminen sellaisena kuin hän tässä hetkessä on. Jotakin samankaltaista, aitoa *kohtaamista* hän halusi esityksessä tavoittaa. Yhdessäoloa, rehellistä *läsnäoloa* samassa tilassa. Oli myös selvää, että yleisöä ei yritetä manipuloida tai pakoteta tekemään mitään, vaan ennemmin tarkkaillaan reaktioita ja yhteisön muodostumista.

Minä taas tiesin jo ennen prosessin alkua, että halusin yhdistää tutkielmaani toimijaverkostoteoreettista näkökulmaa. Ennen starttia tapasimme ohjaaja Alaverronon kanssa muutamaan otteeseen. Keskusteluissamme esityksen lähtökohdat laajenivat: Miten ympäristö muokkaa sitä, miten olemme yhdessä? Voimmeko luoda ehdotuksen yhteisestä tilasta? Pääasiallisesti tavoitteeksi muodostui ylipäätään tutkia yhteisöä eri näkökulmista, edellä mainittujen kysymysten ohjailemina. Muoto ja sisältö tarkentuivat devising-prosessin edetessä. Keskustelimme *Lauman* teemoista ja alustavista ideoista. Osa

näistä alustavista ideoista, kuten ”mielikuvaharjoitus kasvoista satelliittiin” ja ”yleisön osallistaminen peliin tai leikkiin”, päätyi kehiteltynä lopulliseen esitykseen asti.

*Lauman* starttitilaisuus järjestettiin 27.8.2017. Turun ylioppilasteatterin produktioihin saa hakea kuka tahansa, oli teatterin jäsen tai ei. Työryhmähaut ovat siis avoimia. Kaikkia ei kuitenkaan voida ottaa mukaan; on tehtävä karsintaa. Starttitilaisuus on ulossulkeva tapahtuma, jonka kautta uusi yhteisö muodostetaan. Pyyhtinen ja Lehtonen (2015) kirjoittavat, että Michel Serres ajatteli yhteisön syntyvän ainoastaan ulossulkemalla. Se pysyy kasassa ulossulkemista toistamalla. Uuden aloittaminen on itsessään väkivaltainen ele. Se vaatii terävyyttä, rajaamista. Serresille kollektiivi on jotakin mikä täytyy perustaa raivaamalla sille tila, kuin metsäaukio. Voimme nähdä starttitilaisuuden ja tyhjän teatterisalin tällaisena tilana, joka on raivattu uuden yhteisön perustamista varten. Kun tila on raivattu, se voi täytyä – yksilöt voivat valua siihen ympäristöstä.

Toisaalta osa lavan ulkopuolisesta työryhmästä täydentyi vielä startin jälkeenkin – kollektiivi hengitti ulos ja sisään. Itse esityksessä ajatus metsäaukion raivaamisesta uuden alkuna näkyi ensimmäisessä kohtauksessa ”Metsä”. Ulos rajaamisen idea toistuu esityksissä, jossa yleisö ja esiintyjät muodostavat esityksen ajaksi yhdessä esitystä kokevan yhteisön – tila rajaa muut ihmiset pois esityksen piiristä aivan konkreettisesti. Voidaan myös piirtää raja esityksen kokeneiden ja niiden välille, jotka eivät ole sitä kokeneet. Näiden ryhmien välille asettuvat ne henkilöt, jotka ovat esimerkiksi lukeneet esityksen arvostelun, mutta eivät suoranaisesti kokeneet esitystä. (ks. Kuvio 1: yleisön jaottelu Lacyn (1995b) mukaan s. 30). Näin ollen jokainen teatteriesitys luo esityksiä toistamalla yhteisöä, joille yhteistä on nimenomaisen esityksen kokemus. Esitystapahtumassa on yhteisyyden ihanteesta huolimatta kaksi toisistaan erilleen rajattua yhteisöä: esiintyjät ja yleisö.

Teatteri kehystää jännitteitä todellisuuden ja fiktion välillä ja näin korostaa esiintyjien ja katsojien välistä esteettistä etäisyyttä. Näin teatteri kutsuu katsomaan maailmaa toisin. Tämä katseen kaksinaisuus, faktan ja fiktion välimaasto, on oikeastaan se paikka, jossa teatteri syntyy. (Féral 2002, 11.) Tuosta katseen dualismista ei siis oikeastaan koskaan päästä eroon teatterissa, vaikka sitä voidaan pyrkiä purkamaan ja sillä voidaan leikitellä. Vaikka osassa *Lauman* kohtauksista nämä ryhmät selkeästi sekoittuvat, esiintyjät erottuvat yleisöstä aina vähintään puvustuksen ja maskeerauksen perusteella. Esityksen sisällä yleisö rajattiin omiksi laumoikseen monitilanäyttämöllepanon avulla kohtauksessa 12. (ks. esim. s. 72).





Kuva 1: Kuvassa valaistuna Katariina Kannisto, Olga Rantalaiho ja Nanne Pyrhönen. © Jouni Kuru.

Starttitilaisuudessa törmäsin uudenlaiseen rooliini, joka oli sekä tekijän että katsojan rooli: ensin olin muiden mukana tekemässä alkulämmittelyjä, sitten siirryin ohjaajan kanssa katsomoon. Tässä hetkessä törmäsin ensimmäistä kertaa katsojan ja katseen kohteena olemisen eroon – muutos tuntui radikaalilta.

*Mulla on epämiellyttävä olo siitä, että vain istun, kirjoitan ja katson kun muut liikkuvat omissa maailmoissaan. Ehkä tämä asetelma vain on uusi ja outo. Vaikka nämä ihmiset ovat kauniita. Ja tunnen olevani osa tätä laumaa.*

Suhteellisen kokeneena esiintyjänä ja tekijänä tunsin epävarmuuden tunteita omasta katsomisestani. Minun oli yllättäen omaksuttava arvioiva katse. Katse, joka päättää, kuka saa jäädä laumaan. Katse, joka tarkastelee toisen ihmisen kehollisuutta, äänenkäyttöä ja heittäytymistä häpeilemättä. Aluksi häpesin. Miten paljon helpompaa olisikaan olla katseen kohteena, turvassa tältä vallan tunteelta. Tämä on varmaankin juuri se tunne, mitä katsoja tuntisi päinvastaisessa tilanteessa, siirtyessään yllättäen katsomosta lavalle. Voimme siis päätellä Aronsonin (1981) kehyksen käsitteeseen tukeutuen, että yleisön liian nopea siirtymä kehyksen ulkopuolelta kehyksen sisäpuolelle, katsojasta katseen kohteeksi, voi tuntua epämiellyttävältä. Tämäkin muutos tuntui itsestäni radikaalilta siksi, että hyppäsin kehyksen sisästä kehyksen ulkopuolelle – näkökulma muuttui täysin. Tilanne muuttui osallistuvasta, ympäristönomaisesta tilanteesta nopeasti edestä katsottavaan tilanteeseen.

Totuttelu uuteen rooliini jatkui parin ensimmäisen viikon ajan. Minun ja ohjaajan välinen työnjako ja vuorovaikutuksen säännöt olivat myös jatkuvat neuvottelun alaisena. Hiljalleen rohkaistuin muun ryhmän mukana esittämään omia ideoitani harjoituksissa. Yhden säännön pyrimme pitämään koko harjoituskauden ajan: ohjaaja on aina ensimmäinen, joka antaa palautteen. Demokraattisuuden pyrkimisestä huolimatta ohjaaja on usein todella merkityksellinen toimija devising-prosessissa. Hän on useimmiten produktion alullepanija sekä usein myös se, joka kokoaa ajatukset ja toiminnot yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, vie prosessia eteenpäin ja tekee dramaturgiaa. Ohjaaja tarkkailee esityksen prosessia oletetun yleisön näkökulmasta ja muokkaa esitystä tämän mukaisesti (Carlson 2010, 67). Hän ei kuitenkaan kykenisi tähän ilman ryhmäänsä ja heidän tuottamaansa materiaalia. *Lauman* prosessissa ohjaajan rooli oli siinä mielessä laajennettu, että myös muu työryhmä tarkkaili oletetun yleisön reaktioita asettautumalla heidän asemaansa. Ohjaaja on usein 'pakollinen kulkupiste' (obligatory passage point, OPP). Pakollinen kulkupiste on verkoston keskeinen solmukohta, kuin suppilon kapea pää. OPP 'pakottaa' ryhmän muovautumaan tiettyyn suuntaan – keskittymään tiettyihin kysymyksiin tai menemään kohti tiettyä tavoitetta. Sillä on valtaa muovata ja liikuttaa sekä lokaaleja että globaaleja verkostoja – *Lauman* tapauksessa sekä työryhmän toimintaa, että esimerkiksi markkinoinnin suuntaa. Vahva OPP voidaan nähdä välttämättömänä toimivan organisaation takaamiseksi. (Callon 1984; Law & Callon 1994.)

Esityksen tuotanto alkaa usein jo ennen ensimmäistä tuotantopalaveria. TYT:n organisaatio, johtokunta ja jäsenistö ovat omalta osaltaan tuottamassa mahdollisuuksia esitykselle. Jo pysytyt, olemassa olevat verkostot mahdollistavat esityksen rakentamisen tilaan, mutta myös esimerkiksi avustavat rahallisesti. Yleisösuhdetta alettiin luomaan jo esityspäiviä, harjoitusprosessia ja tekstiä suunnitellessa sekä muilla käytännön järjestelyillä. TYT:n katsomo on suurimmassa osassa tuotantoja 60 henkilön katsomo, joka on useimmiten muokattavuudestaan huolimatta yhdellä puolella tilaa. *Lauman* poikkeuksellinen katsomojärjestely aiheutti tarpeen järjestelyille jo alkutuotantovaiheessa: meidän oli varmistettava, että saamme pienemmän paikkamäärän ”katsomoon”. Neuvottelimme johtokunnan kanssa ja haimme apurahoja. Lopulta päädyimme ottamaan yhteen esitykseen maksimissaan 40 katsojaa. Näin varmistettiin intiimimpien kohtausten intiimiys ja yhteisyyden kokemuksen vahvistuminen – toivoimme ja oletimme, että mitä pienempi porukka, sitä intensiivisemmät yhteydet. Neljäkymmentä on edelleen paljon, mutta minimi käytännön rajoitteiden vuoksi.

Lavan ulkopuolisen työryhmän prosessia seurattiin erityisesti tuotantopalavereissa, joita järjestettiin aluksi joka toinen viikko ja ensi-illan lähestyessä viikoittain. Tuotantopalavereissa keskustelimme markkinoinnista, esityksen visuaalisesta ilmeestä, lavastuksesta, puvustuksesta, valoista ja äänistä.

Vaikka jokaisella osa-alueella oli oma vastuhenkilönsä, jokainen työryhmän jäsen sai osallistua keskusteluun – näin demokraattisuutta pyrittiin toteuttamaan myös tuotannollisella puolella. Skenografiaa suunniteltiin ensimmäisestä tuotantopalaverista alkaen, mutta konkreettisesti tilaan päästiin rakentamaan marraskuun alussa, jolloin edellinen produktio purki omat lavasteensa. Rakentaminen, maalaaminen ja esimerkiksi origamien taittelu tehtiin osin talkootyönä – koko työryhmä osallistui tilan materiaaliseen muokkaamiseen.

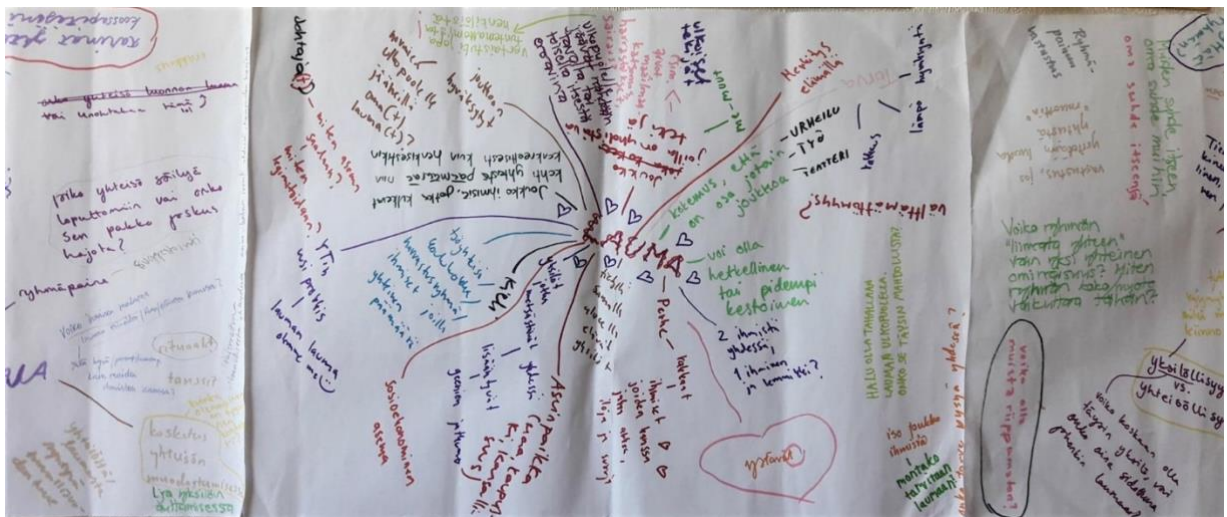


Kuva 2: Kuvassa Katariina Kannisto. © Jouni Kuru.

*Lauman* ensimmäiset harjoitukset olivat 23.9.2017. Ensimmäisen viikonlopun harjoituksissa teimme tutustumisharjoitteita, liikkeellisiä harjoitteita sekä *dérive*-kävelyn ja ryhmäkävelyn hiljaisuudessa. *Dérive* on avantgarderyhmä Kansainvälisten Situationistien 1960-luvulla kehittämä harjoite, jonka

tarkoituksena on herättää luova katse tutussa ympäristössä, harhailla ja ”eksyä”, sulauttaa taiteen toimintamuotoja arkiseen toimintaan. (Sederholm 2007, 45–49.) Harjoitus herätti tutkivan ja avoimen katseen sekä orientoi luovaan työhön impulssien seuraamisen kautta. Näin kaupunkitilassa vapaasti liikkuminen herätti ajatuksia ja tunteita, jotka myöhemmin resonoivat myös yleisösuhteessa ja sen rakentamisessa. Yksin kävelyllä ollessa huomioitiin, että muiden ihmisten katse muuttaa kokemusta itsestä ja omasta toiminnasta – esimerkiksi kadunkulmassa seisoskelu saattaa tuntua oudolta. Ryhmässä oli kuitenkin helpompi toimia lapsenomaisesti ja muuten poikkeuksellisella tavalla. Harjoitukset tehtiin ilman puhetta, mikä tuntui helpolta ja luonnolliselta. Muihin ihmisiin otettiin kontaktia ympäristön, esineiden ja asioiden kautta.

Vaikka huomioni ei ole erityisesti tämän ryhmän sisäisessä dynamiikassa, on huomioitava, että jo heti alkumetrieni harjoituksissa oli havaittavissa laumailmiöitä. Esimerkiksi, kun joku teki ringissä tietyn liikkeen, vaikkapa nosti kätensä ilmaan, muut tekivät sen pian perässä ilman minkäänlaista erillistä ohjeistusta. Tällainen käytös johtuu varmasti osittain myös siitä, että ihmiset ovat teatteriharjoituksissa erityisen herkillä ryhmän suhteen, erityisesti kun tiedostavat *Lauman* aiheen. Havainto kuitenkin kertoo mallioppimisen keskeisyydestä ihmisen oppimisessa. Se voi olla osittain tiedostamatonta ja automatisoitunutta. (Esim. Anttila 2018.) Eräässä lämmittelyharjoituksessa jaettu vastuu näkyi selkeästi. Tehtävänä oli yksinkertaisesti pitää pallo ilmassa mahdollisimman pitkään. Sama ihminen ei saa koskettaa palloa kahta kertaa peräkkäin. Välillä pallo putosi lattialle, koska kukaan ei ottanut koppia. Tämä jaetun vastuun ilmiö on havaittavissa esimerkiksi auttamistilanteissa (Darley 1968).



Kuva 3: *Lauman* ajatuskarttoja harjoitusprosessin alkupuolelta.

Aiheemme oli iso – sen sisällä oli lukuisia teemoja, jota voisimme käsitellä. Tiedyt teemat kuitenkin nousivat työryhmän tuomina esille. Alkupuolen harjoituksissa pohdimme yhdessä *Lauman* aiheita,

ideoimme kohtauksia ja teimme ajatuskarttoja esityksen mahdollisesta sisällöstä ja rakenteesta (Kuva 3). Näissä kartoissa oli jo selkeänä paitsi monia sisällöllisiä teemoja, jotka prosessissa muuntuivat esityskomposition tekstiksi ja toiminnaksi (kuten identiteetin rakentuminen, ulkopuolisuuden/kuulumisen tunne, lauman muuttuvuus, internet ja globalisaatio jne.), myös monia esiintyjä–katsoja -suhdetta rakentaneita piirteitä, kuten kosketus, tila, paikka ja materia, hyväksyntä, lämpö ja turva. Olen jaotellut alkupohdintojen ja ajatuskarttojen sisällön yhdeksään ryhmään, jotka ovat todellisuudessa tiukasti toisiinsa kietoutuneita. Avaan alla lyhyesti näiden ryhmien sisältöä.

### **1. Lauman sisäinen dynamiikka**

Tasa-arvo ja demokratia ideaalina, jolla lauman tulisi toimia. Hierarkiat, niiden tarpeellisuus ja toisaalta tarpeettomuus.

### **2. Ulkopuolisuus**

Ulkopuolisuuden tunne, sen syyt ja seuraukset, erakkous, me ja muut -jaottelu. Voiko ihminen olla koskaan toisista riippumaton?

### **3. Lauma materiaalisena**

Tilat, paikat ja materia osana laumaa ja niiden vaikuttavuus lauman syntyyn.

### **4. Yksilö ja identiteetti**

Mikä on yksilön paikka laumassa? Mukautuvaisuus ja mukautumattomuus laumaan, normit, niiden noudattaminen, noudattamattomuus ja rajoittavuus, kirjoittamattomat säännöt, ryhmäpaine ja suggestointi.

### **5. Turvallisuus ja hyväksyntä**

Turvallisuuden tunne ja sen merkitys, hyväksyntä, rakkaus ja lämpö. Mistä syntyy tunne yhteisöllisyydestä?

### **6. Muuttuvuus**

Nykylaumojen muuttuvuus, kesto, rytmi ja elinkaari, internet ja globalisaatio.

### **7. Kosketus**

Kosketuksen puute ja sen tärkeys lauman muodostumisessa.

### **8. Prosessi**

Millainen on yhteisön muodostumisen prosessi? Millainen yhteys tuntemattomien välille voi syntyä?

### 9. Lauman määrittäminen

Lauman maantieteellinen määrittäminen sekä määrittäminen saman kielen, ammatin, koulutuksen tai harrastusten kautta. Onko lauma joukko ihmisiä, joilla on sama päämäärä? Perhe ja ystävät laumana. Riittääkö yksi yhteinen ominaisuus määrittämään lauman?

Nämä ensimmäisten harjoitusten pohdinnat muodostivat pohjan, jonka avulla alettiin kehittää sisältöä. Sisältöä tuotettiin suureksi osaksi ohjaajan tehtävänantojen perusteella pienryhmissä. Esimerkiksi ryhmät saattoivat saada tehtäväkseen tehdä kohtauksen kosketuksesta. Muu ryhmä katsoi kohtaukset, jonka jälkeen niistä keskusteltiin. Ohjaaja poimi kohtauksista sisällöt ja elementit, joiden koki toimivan. Sisältöjä ja muotoja yhdisteltiin, niitä muokattiin, osa hylättiin. Osasta jäi elämään lähes koko alkuperäinen kohtaus, osasta ainoastaan muoto, osasta sisältö tai vaikkapa yksi lause tai liike. Nämä alkuvaiheessa tuotetut sisällöt muovautuivat hiljalleen kohtauksiksi osaksi kokonaisuutta. Kohtausten paikkoja vaihdeltiin, osittain käytännön syistä (esimerkiksi roolihahmon vaihdon takia) tai dramaturgisista syistä. Ohjaaja ja minä annoimme työryhmän jäsenille myös kirjoitustehtäviä, joista löytyi inspiraatiota kohtausten sisältöön.

Kohtausaihioita alettiin usein työstää teeman mukaan: tiesimme mitä haluamme käsitellä, mutta emme vielä miten. Työryhmä tuotti suurimman osan materiaalista. Tämä yhdistyi tieteelliseen tekstiin ja joihinkin ohjaajan ja minun kirjoittamiin kohtauksiin. Keskustelimme jatkuvasti ryhmän kanssa tuotoksista, suunnittelimme, leikimme, tutkimme, harjoittelimme ja teimme koreografioita yhdessä. Devising onkin parhaiten ymmärrettävissä kokoelmana erilaisia strategioita ja kokeilujen prosesseja (Govan ym. 2007, 7). Kohtausaihiot voidaan nähdä kvasiobjekteina, jotka kiertävät työryhmän välillä ja välissä. Jokainen työryhmän jäsen muodostaa osaltaan kohtausa ja kohtaus muokkaa osaltaan työryhmän jäsenten toimintaa. Kohtaukset eivät ole selkeärajaisia ja ne ovat jatkuvassa muutoksen tilassa. Kohtaukset ja niihin sisältyvä performatiivinen, konkreettinen tekeminen yhdistää hiljalleen ihmisiä ja niihin liittyviä materiaalisia toimijoita ja teknologioita yhdeksi kollektiiviksi (esityskompositioksi).

Yhteisötaiteen ideaalina on demokraattinen työtapo: taiteilija asettaa itsensä yhdeksi muista, osaksi ryhmää. Tämä ideaali ei aina toteudu, mutta se muokkaa taiteen tekemisen tapaa huomattavasti yhteisöllisempään suuntaan kuin esimerkiksi ”neromyyttiä” ylläpitävä, perinteinen moderni taidekäsitys sallisi. (Bourriaud 2002; van Delft 1998; Mäki 2007.) Myös devising-prosessi pyrkii äänen antamiseen kaikille – se on kollektiivista teatterin tekemistä, mutta ei välttämättä aina täysin tasa-arvoista tai

demokraattista (Govan ym. 2007). Se on usein yhteistä leikkiä, josta poimitaan osia, jotka taas muovautuvat seuraavaksi tehtäväksi tai leikiksi, joka jälleen muokkaa kokonaisuutta eteenpäin. Täysin hierarkiattomana prosessi ei voi koskaan toteutua, sillä jonkinlainen ohjaaja on kuitenkin useimmiten välttämätön prosessille.

Ensimmäinen tulostettu käsikirjoitus (tai kasa kohtauksia epämääräisessä järjestyksessä), oli valmis 4.11.2017. Toinen oli valmis 20.11.2017. Osa teksteistä karsiutui pois seuraavaan versioon mennessä, osa muokkautui eteenpäin. Tekstiä muokattiin vielä toisen version valmistumisen jälkeenkin – viimeisiä muokkauksia tehtiin vielä ensi-iltaviikolla. Ensimmäinen ja toinen käsikirjoitus voidaan nähdä prosessin nivelinä, käännekohtina, jossa esitys materialisoituu tekstiksi paperille. Koska ohjaaja on pakollinen kulkupiste, hänestä muodostuu 'musta laatikko', joka vastaanottaa materiaalia ja tuottaa sen ulos toisenlaisena, käännettynä. Tätä monimutkaista välissä tapahtuvaa käänösprosessia ei ole käytännön syistä tarpeen selittää työryhmälle, vaan he voivat keskittyä tuottamaan ja tulkitsemaan materiaalia. Käsikirjoitus voidaan nähdä myös esityskomposition toimintaohjeina tai scorena (esim. Järvinen 2018), joka konkretisoituu esitystapahtumassa.

Seuraavan sivun taulukkoon olen koonnut kohtausten ominaisuuksia ja yleisösuhdetta koskevia elementtejä Arlanderin (1998) käsitteisiin tukeutuen. Tämä voidaan nähdä myös eräänlaisena tiivistelmänä käsikirjoituksesta ja esityskompositiosta.



KOHTAUS		TILO	NÄYTTÄMÖ-KATSOMO-SUHDE	ESIINTYJÄ-KATSOJA-SUHDE		KEINOT
					Illusorisuus	Etäisyys
0 Alku	Osa 1: Historia	Katsojalämpio	YO	Tässä ja nyt, "kotibileet"	F: pieni, P: pieni	Ohjeistus, puhuttelu, katse
1 Metsä		Teatterisali	YO/ SKEN + "MTNP"	Alkumetsä	F: pieni, P: pieni/suuri	Yleisön roolitus, kosketus, äänimaisema
2 Rytm		Teatterisali	YO/ SKEN	Kulttuurin ja pyhän syntyajat	F: suuri, P: suuri	Ympäriävän katsomon mukainen esittäminen (YKME)
3 Normit		Teatterisali	YO/ SKEN	Absurdi sääntömaailma, tässä ja nyt	F: suuri/pieni, P: suuri/pieni	Yleisön "puhuttelu" kehonkielellä, YKME
4 Puhelu 1	Osa 2: Yksilö	Teatterisali	YO/ SKEN	"Tässä ja nyt"	F: suuri, P: suuri	Etäännyttävä puhelin -rekvisiitta
5 Juurettomuus		Teatterisali	YO/ SKEN	"Tässä ja nyt" hahmoissa, yksilön sosiaalinen maailma	F: suuri, P: suuri	YKME
6 Missä kotoisin?		Teatterisali	YO/ SKEN	Tässä ja nyt	F: suuri/pieni, P: suuri/pieni	Katse, YKME
7 Puhelu 2	Osa 3: Ryhmä ja ilmiöt	Teatterisali	YO/ SKEN	Kattoterassibileet Bernissä	F: suuri/pieni, P: suuri/pieni	Katse, roolitus, esiintyjä katsojien joukossa
8 ANT		Teatterisali	YO/ SKEN	"Tässä ja nyt" hahmoissa	F: suuri, P: suuri/pieni	Puhuttelu, mieminen tilan luonti, esiintyjä katsojien joukossa
9.1. Sivuuttaminen		Teatterisali	YO/ SKEN	"Tässä ja nyt" hahmoissa, yksilön kokemus ryhmässä	F: suuri, P: suuri	YKME
9.2. Sivutusbileet		Teatterisali	YO/ SKEN	Tässä ja nyt	F: pieni, P: pieni	Tanssiin kutsu katseella, tekstillä ja liikkeellä, musiikki
10 Ulkopuolisuus		Teatterisali	YO/ SKEN	"Tässä ja nyt" hahmoissa	F: suuri, P: suuri/pieni	Puhuttelu
11 Puhelu 3		Teatterisali	YO/ SKEN	Kosinta Italiassa	F: suuri/pieni, P: suuri	Roolitus, esiintyjä katsojien joukossa
12.0. Kohtauksia erillisyydestä ja yksinäisyydestä		Osa 4: Onko yksinäisyys yhteiskunnallisen ongelman?	Teatterisali	YO/ SKEN	"Tässä ja nyt" hahmoissa	F: suuri, P: pieni
12.1. Kohtauksia erillisyydestä ja yksinäisyydestä	Rekvisiittavarasto		EK + MTNP	"Tässä ja nyt" hahmoissa	F: pieni, P: suuri	Katsojien huomiotta jättäminen, peilit
12.2. Kohtauksia erillisyydestä ja yksinäisyydestä	Keittiö		EK + MTNP	Hahmon koti	F: pieni, P: suuri	Rampin negatiivinen korostus
12.3. Kohtauksia erillisyydestä ja yksinäisyydestä	Puvusto		EK + MTNP	Hahmoissa, myös tässä ja nyt	F: pieni, P: suuri/pieni	Rampin negatiivinen ja positiivinen korostus, katse, puhe
12.4. Kohtauksia erillisyydestä ja yksinäisyydestä	Kulistamo		EK + MTNP	Hahmojen koti	F: pieni, P: suuri	Rampin negatiivinen korostus
12.5. Kohtauksia erillisyydestä ja yksinäisyydestä	Näyttelijälämpio		EK + MTNP	"Tässä ja nyt"	F: pieni, P: pieni	"Peilaileva katse" rampin läpi
13 Piknik	Osa 5: Globaaleja kokemuksia	Teatterisali	YO	Tässä ja nyt	F: pieni, P: pieni	Ruuan ja juoman tarjoaminen, keskustelu
14 Puhelu 4		Teatterisali	YO/ EK	Amazonin hakkuut, tässä ja nyt	F: suuri/pieni, P: pieni	Roolitus, yleisön liikuttaminen
15 Runo		Teatterisali	YO/ EK	Tässä ja nyt	F: suuri, P: suuri	Katse
16 Yhteisön tiukkuus		Teatterisali	YO/ EK	"Tässä ja nyt"	F: suuri, P: suuri	YKME
17 Uudenlainen yhteisöllisyys		Teatterisali	YO/ EK	Tässä ja nyt	F: suuri, P: suuri	Reaaliaikainen Whatsapp -keskustelu, rampin neg. korostus
18 Puhelu 5		Teatterisali	YO/ EK	Vanhainkoti, tulevaisuus	F: suuri, P: suuri	(Roolitus)
19 Dialogi yhteisön muutoksesta		Teatterisali	YO	Tässä ja nyt	F: pieni, P: suuri	Matonkudeverkosto yhdistäjänä
20 Jotain hyvää ja kaunista		Teatterisali	YO	Tässä ja nyt	F: suuri/pieni, P: suuri/pieni	Katse, yleisöstä puhuminen
21 Kohtaus kosketuksesta	Teatterisali	YO/SKEN + "MTNP"	Tässä ja nyt	F: pieni, P: pieni	Ohjeistus, kosketus, yleisön levittäytyminen tilaan	
22 Mielikuvatka kasvoista satelliittiin	Teatterisali	YO/SKEN + "MTNP"	"Tässä ja nyt", matka kasvoista avaruuteen	F: pieni, P: pieni	Ohjeistus, mielikuvaharjoitus, puhuttelu	

Kiitokset & keskustelumahdollisuus

Taulukko 1: *Lauman* kohtaukset eriteltynä tilan, näyttämö-katsomo -suhteen, esiintyjä-katsoja -suhteen illusorisuuden ja etäisyyden sekä yleisösuhteen luomisen keinojen mukaan. Lyhenteiden selitykset: YO=Ympäristönomainen, SKEN=Skenografian avulla toteutettu ympäristönomaisuus, EK=Edestä katsottava, MTNP=Monitilanäyttämöllepano. "MTNP"=Arlanderin (1998) esittelemät "katsomistaskut". F=Fyysinen etäisyys, P=Psyykinen etäisyys. YKME=Ympäriävän katsomon mukainen esittäminen.



Heti prosessin alkuvaiheessa keskustelimme yleisösuhteesta ja loimme sille pelisäännöt: kohtaamisten tulee olla lempeitä, ei liian rajuja tai provosoivia. Yleisön valinnanvapautta on aina kunnioitettava. Yleisön tasa-arvoisen kohtaamisen tarpeellisuus tuli esille – koettiin, että perinteistä katsoja–katsottava -asetelmaa tulisi purkaa, jotta voisimme luoda esitykseen yhteisöllisyyden tuntua. Devising-tyylillä rakennetut esitykset ovatkin usein olleet kyseenalaistamassa kulttuurisia oletuksia esiintyjän ja katsojan välisestä suhteesta (Govan ym. 2007, 11). Pelisäännöiksi muotoutuivat myös seuraavat: Kokemus on voitava purkaa jälkeensä. Yleisölle on kerrottava esityksen luonteesta etukäteen. Heti esityksen alussa on huomioitava yleisö erityisesti luomalla rauhallinen ja kodikas tila. Kuitenkin on tehtävä esityksen alkupuolella selväksi yleisön poikkeuksellinen rooli esityksessä. Nämä säännöt aiheuttivat vaatimuksen esityksen keston laajentamisesta perinteisen esitystapahtuman keston ulkopuolelle. Esiintyjät olivat läsnä samassa tilassa katsojien kanssa jo katsojalämpöissä, jossa he olivat lipunmyyjän lisäksi vastaanottamassa yleisöä.

*(Kaksi näyttelijää lipunmyyntiin vieressä antamassa käytännön ohjeita: takit naulaan, isot kassit kannattaa jättää naulakkoon, koska esityksessä kierretään tilassa, ovi on lukossa esityksen ajan.*

*Kaksi kenkätelineiden luona ohjeistamassa: kengät voi jättää tähän ja halutessaan ottaa villasukat korista.*

*Kaksi istuskelemassa yleisön kanssa ja juttelemassa, esittelevät prosessiseinää ja käsiohjelmasta löytyvää karttaa.*

*Kolme musisoi improvisoiden, saa myös ottaa kontaktia.)*

Kuin astuisi rentoihin illanistujaisiin. Aula on sisustettu räsymatoilla, sohvilla ja lempeillä valoilla. Seinillä on prosessi kuvattuna väljän kronologisesti alkaen ohjaustarjouksesta ja päättyen lehtileikkeisiin kritiikeistä sekä vieraskirjaan. Välissä on kuvia, tekstejä sekä lavastuksen ja puvustuksen elementtejä. Tämä kaikki on samanaikaisesti omaa aineistoani.



Kuva 4: Prosessiseinä.

Prosessia kuvaavalla seinällä pyrittiin laajentamaan yleisön kokemusta esityksestä sen ulkopuolelle – lopputuloksen taustalla on pitkä matka, joka näkyy myös materiaalisina (kvasi)objekteina. Alkuharjoitusten kirjoitustehtävät ovat edelleen olemassa paperilla, niissä olevat alleviivaukset kertovat sen hetken huomion suunnasta, puvustus on tarvinnut kaavoja vaatteiden toteutukseen, lavastus havainnekuvia ja mallikappaleita. Graafikko on tallentanut harjoituksissa hetkiä valokuviksi, tehnyt käsiohjelman ja julisteen, lehdistö kirjoittanut juttuja ja minä analyysijä. Tekstianalyysikurssin lopputyöhön, jonka pohjalta kirjoitin yhden monologin *Laumaan*, pyrin kuvaamaan punakynällä myös tieteellisen työn prosessia. Nämä kaikki objektit olivat muovaamassa *Laumaa* sellaiseksi kuin se on – niillä on toimijuutta. Tämä on kuitenkin vain julkinen prosessi; se, mitä on valittu näyttää. Kaikkea ei prosessiseinään sopinut laittaa. Esimerkiksi poisjääneet kohtaukset eivät olleet tarkoitettu yleisön silmille ennen varsinaisen esityksen näkemistä.

Usein yleisösuhteen laajentamista tavoittelevat teatteriproduktiot harjoittavat yleisötyötä: esimerkiksi työpajoja, luentoja tai avoimia harjoituksia (esim. Sorjonen & Sivonen 2015). *Lauman* yleisötyö oli suureksi osaksi sidottu esityksen rakenteeseen. On kuitenkin otettava huomioon myös markkinointi, kuten promootiotapahtuma Turun kaupunginkirjastolla ja radiohaastattelu Auran aalloilla. Mainonta, kritiikit ja käsiohjelma ovat merkityksellisiä yleisösuhteen luojia siinä mielessä, että ne antavat esitystä kokemaan tulevalle yleisölle tulkintakehyksen. Ne ovat usealle katsojalle ensimmäinen kosketus esityksen mahdolliseen maailmaan ja vaikuttavat väistämättä myös esityksen vastaanottoon. Kriitikon

tehtävä on välittää yleisölle informaatiota ja (arvo)arvostelmia esityksestä. Näin he ehdottavat strategioita esityksen vastaanottoon. (Carlson 2010, 81.) Mainonnan kautta esitys oli todennäköisesti ollut läsnä katsojan elämässä ennen TYT:n tilaan astumista. Tuolla hetkellä katsoja kuitenkin astui esityksen kehukseen, samaan tilaan esiintyjien kanssa.

Tähän – samassa tilassa olemiseen – esityksen viehäytys yksinkertaisimmillaan perustuu (Arlander 1998). Tämä on myös lähtöasetelma intersubjektiivisuudelle ja ruumiilliselle empatialle, joka perustuu vuorovaikutukselle subjektien välillä (Aaltola & Keto 2018). Valkoiset roolivaatteet ja maskit kuitenkin erottivat esiintyjät yleisöstä. Tasapainottelu omana itsenä ja roolihaamoina toimimisen välillä jatkui koko esityksen ajan. Välillä näyttelijä hyppäsi selkeään rooliin, joka oli erilainen hänen luontaisesta toimimisen tavastaan. Roolin pudotus on yksi keino lähentää esittäjää ja katsojaa, lisätä ympäristönomaisuutta (Arlander 1998). *Laumassa* tätä tehokeinoa käytettiin niin usein, että asetelma kääntyi pääläelleen: esiintyjät olivat suurimman osan ajasta omina itsenään, mutta tehokeinona käytettiin roolin suoja – psyykkistä etäisyyttä. Rooliin siirtymistä merkattiin usein jollakin objektilla tai vaatekappaleella, fysiikan muutoksella, puhuttelutavan muutoksella tai tilallisella siirtymällä. Roolia ja näyttelijän identiteettiä ei monessa tapauksessa voi täysin erottaa toisistaan.

*(Kun kello on 7 ja kaikki katsojat saapuneet ja ohjeistettu, koko kööri portaille esittäytymään.)*

KATARIINA

Moi ja tervetuloa kokemaan Lauma. Me ollaan tässä näyttelijöinä.

*(Esittäytymiskierros)*

KATARIINA

Ja sitten nää pakolliset asiat, eli laitattehan puhelimen kiinni tai lentotilaan. Esitystä ei saa kuvata. Me tullaan välillä pyytämään teitä esimerkiksi siirtymään paikasta toiseen, mutta kukaan ei joudu esiintymään. Me johdatetaan teidät yksitellen tuonne saliin. Miellyttävää teatteri-iltaa. Siitä sitten vaan, kuka ois ekana?

Jokainen yleisön jäsen johdatetaan saliin yksitellen kädestä pitäen. Osallistujan kättä tullaan pyytämään silmiin katsoen. Esiintyjä ojentaa kätensä, johon osallistuja tarttuu. Esiintyjän ote on varma, mutta lempeä. Kävelymatkan aikana saa puhua ja vastailta kysymyksiin – esiintyjät reagoivat tilanteessa ilman roolia. Tämä johdatus tuntui luontevammalta näyttelijänä ollessani, kuin yleisönä ollessani – yleisön jäsenenä tässä kohtaa oli vielä jännittyneessä tilassa, epävarmana siitä, mitä tulee tapahtumaan. Esiintyjällä sen sijaan oli varmat otteet – hän tiesi ja johdatti. Ensimmäisenä johdatettavaksi uskaltanutun saa pienen salaisuuden: näyttelijä pyytää katsojaa pitämään tallessa pientä ”siementä”, ruskeaa rytmimunaa, joka on keskeisessä asemassa seuraavassa kohtauksessa.



Kuva 5: Kuvassa Aku-Matti Tapani. © Jouni Kuru.

Kosketus tuotiin peliin heti, jotta se ei olisi myöhemmin yllätys. Näin osaltaan vähennettiin riskiä yleisön tuntemista ikävistä tunteista (ks. Radbourne ym. 2013). Tämä ensimmäinen liike ikään kuin kertoi pelin säännöt: teitä johdatellaan kädestä pitäen, olette erilaisessa asemassa katsojina kuin yleensä, mutta teitä kohdellaan tasapuolisesti.

#### KAIKKI

Jää tähän seisomaan. Saat katsella ympärillesi, mutta älä poistu tältä paikalta.

Yleisölle annettiin selkeä ohje, pyrkimyksenä luoda osallistujalle turvallinen olo, vaikka jo ensimmäisen kohtauksen katsojajositio oli poikkeuksellinen. Jokaiselle osoitettiin oma paikka salissa – lopputulos oli koko ihmisjoukko ripoteltuna suhteellisen tasaisesti pitkin salia. Näin yleisö sai heti aluksi roolin: he olivat metsän puita. Salissa soi äänimaisema ja katosta roikkuu origameja parvina. Koko salin lattia on

vuorattu tekonurmella ja räsymatoilla. Salin reunoilla on korotettuja kohtia, joiden päällä on muutamia tuoleja – ”katsomo”.

Ensimmäisen kohtauksen esiintyjät kiertelivät replikoiden ja metsäistä äänimattoa tehden yleisön seassa. Katsekontaktia yleisöön ei vielä tässä kohdin oteta ja liikekieli on ”eläinmäistä”; monet liikkuvat kyyryssä tai alatasossa. Näin otettiin psyykkistä etäisyyttä, luotiin katsojalle turvallinen kupla, ”katsomistasku” (Arlander 1998), vaikka näyttelijät saattoivatkin liikkua todella läheltä.

*(Kun koko yleisö on salissa, näyttelijät tulevat eri puolille tilaa ja aloittavat äänimaiseman. Äänimaisemana kuuluu metsän ääniä, tuulen havinaa puiden lehvistössä, lintuja. Näyttelijät seikkailevat puiden lomassa alkuihmisen liikekielellä välillä pysähdellen.)*

OLGA  
Metsä on tutkimaton,

NANNE  
kesyttämätön,

AKU-MATTI  
tuntematon.

KATARIINA  
Kun sivilisaation perustamisesta kerrotaan tarina, sen tapahtumien näyttämöksi annetaan usein metsä. Sinne raivataan tila ja etäisyys ja kulma, josta käsin nähdä, näkökulma.

VALTTERI  
Samalla metsästä tehdään maisema ja kehys.

PASI  
Luonto saa kasvot.

EMMI  
Niiden kanssa ja niitä vasten ihminen rakentuu kasvullisena.

IINA  
Kun aukio raivataan ja asutetaan, se mahdollistaa...

*(Näyttelijät alkavat ohjata jokaista yleisön jäsentä reunoille istumaan, tarjoavat käden, ei puhetta. Kysymyksiin saa toki vastata.)*

VENLA  
että suhde toisten ihmisten läsnäoloon tulee pysyväksi ja hallittavaksi.

*(Äänimaisema jatkuu, kunnes viimeinen yleisön jäsen on viety istumaan. Keskelle lavaa ilmestyy Katariinan huomaamattomasti pudottama siemen.)*

*(Lauman käsikirjoitus, lainattu tekstiä teoksesta Lehtonen 2015.)*

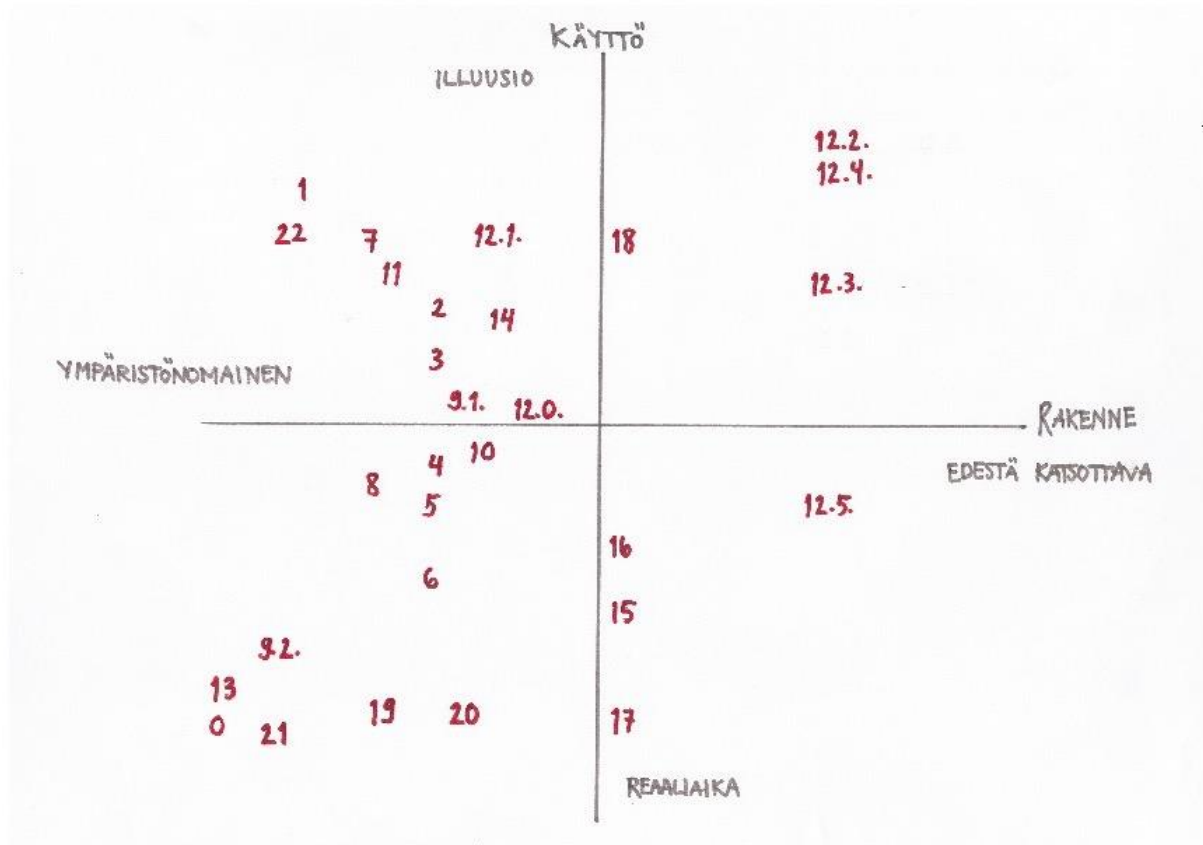
Katsekontakti otetaan vasta, kun katsojalle tarjotaan jälleen käsi. Yleisö ohjataan yksitellen istumaan sivuille – ruohomatolla ja räsymatoilla päällystettyjen korokkeiden reunoille ja tuoleille.

Katsomo tuntui katsojan kehossa hieman erilaiselta kuin perinteinen katsomo, vaikka tässäkin kokemus vaihteli sen mukaan, millaisella alustalla istui. Osa saattoi olla ruohomatolla risti-istunnassa, osa korokkeen reunalla ilman selkänojaa. Näin annettiin katsojalle hieman tavallista enemmän vapautta: katsoja sai itse päättää katsomisasentonsa, kun katsomo oli vapaamuotoisempi. Suurin osa *Lauman* tilarakenteista oli sellaisia, että katsojat voivat nähdä toisensa. Eversman (1992) ehdottaa, että tällöin on vaikeampi unohtaa katsovansa esitystä, uppoutua esityksimaailmaan. Toisaalta, jos katsojille annetaan jokin rooli, heidät voi ajatella ”osana elävää lavastusta”, ikään kuin upotettuina esityksimaailmaan. Juuri tätä vaihtelua empaattisten tunteiden ja irroittautumisen välillä lavastuselementeillä pyritään manipuloimaan. (Arlander 1998, 69.) Tällaisen tilaratkaisun voidaan väittää myös olevan demokraattinen, poliittinen sekä rituaalinomainen ja siksi yhteisyyttä luova. Teatteri kutsuu ihmiset koolle. Tämä on Denis Guénounin mukaan aina poliittinen teko. Se on julkinen kokous. ”Teatteriyleisö haluaa tuntea oman yhteisen olemassaolonsa kouriintuntuvasti”. Tähän ympyränmallinen katsomo on erityisen toimiva. (Guénoun 2005, 14–19.)

Katsojat ovat nyt rinkiäisessä muodostelmassa, salin jokaisella sivulla. He voivat nähdä myös toisensa. Kuitenkin he kaikki katsovat keskelle, samoihin suuntiin. Välillä esiintyjät esiintyvät, seisovat tai istuvat katsojien kanssa ringissä korokkeiden välissä. Tällaisella ympäristönomaisella katsomomuodolla, jossa katsojat ovat edelleen esityksen kehyksen sisässä, on potentiaalia luoda yleisön kokemuksesta yhteisöllisempi, kuin edestä katsottavalla katsomo–näyttämö -asetelmalla. Jotta tilanne olisi rituaalinomainen, on kavennettava sekä esiintyjä–katsoja -suhteen, että näyttämö–katsomo -suhteen etäisyyttä. Usein kuitenkin käy niin, että kun näyttämö–katsomo -suhdetta muutetaan ympäristönomaiseksi, kasvaa tarve psyykkiselle etäisyydelle. Onkin muistettava, että ympäristönomaisuus on liitoksissa sekä näyttämö–katsomo -suhteeseen, että esiintyjä–katsoja -suhteeseen – yleisösuhteeseen kokonaisuutena. (Arlander 1998.) *Laumassa* siis rituaalinomaisina kohtauksina voidaan nähdä ne kohtaukset, joissa sekä psyykinen, että fyysinen etäisyys oli pieni. Näitä kohtauksia olivat 9.2. Sivuuutusbileet, 13. Piknik, 21. Kohtaus kosketuksesta, sekä 22. Mielikuvamatka kasvoista satelliittiin (ks. Taulukko 1, s. 60).

Arlander (1998) pitää mielenkiintoisimpana tilannetta, jossa fyysisen etäisyyden pienentyessä kasvatetaan psyykkistä etäisyyttä. Hän myös huomioi, että sekä psyykkisen että fyysisen etäisyyden pienentäminen samanaikaisesti voi olla katsojalle ahdistavaa. *Laumassa* etäisyydet vaihtelivat monilla tasoilla ja usein: oli kohtauksia, joissa sekä fyysinen että psyykkinen etäisyys olivat suuria, mutta myös kohtauksia, jossa sekä psyykkinen että fyysinen etäisyys olivat todella pieniä: katsoja kohdattiin ilman roolin suoja, kädestä pitäen ja silmiin katsoen. Molempia etäisyyksiä kuitenkin kavennettiin harkiten.

Peter Eversman (1992) on kehittänyt mallin esitystilan analysointiin. Hän erottelee yhdeksi jatkumoksi tilankäytön ympäristönomaisen ja suoraan edestä nähtävän katsomotyyppin välillä: tämä on *tilan rakenneulottuvuus*. Toinen jatkumo on *tilan käyttöulottuvuus*: kuvitteellisuuden aste. Tämän avulla voidaan analysoida sitä, kuinka vahvasti esityksessä luodaan fiktiivistä tilaa ja aikaa, illuusiota toisesta todellisuudesta. Toinen ääripää on esittäjien ja katsojien reaaliajassa toimiminen, tässä ja nyt. Nämä ulottuvuudet Eversman yhdistää nelikentäksi, jonka avulla voidaan hahmottaa esityksille neljä perustyyppiä. Mallissa on toki ongelmia, eikä esimerkiksi reaaliaikaa ja fiktiivistä aikaa ja paikkaa voida täysin erottaa toisistaan. (Arlander 1998, 64–68.) Esimerkiksi *Lauma* liikkuukin nelikentän kaikilla alueilla. Alla olevassa kuviossa olen sijoittanut *Lauman* kohtaukset nelikentälle.



Kuvio 2: *Lauman* kohtaukset Eversmanin (1992) käyttöulottuvuus/rakenneulottuvuus -nelikentällä.

*Lauman* kohtaukset painottuvat selkeästi ympäristönomaisen rakenneulottuvuuden puolelle. Nekin kohtaukset, jotka asettuvat edestä katsottavan puolelle rakenneakselilla, tapahtuvat ympäristönomaisen monitilanäyttämöllepanon avulla. Jos kaikki kohtauksen 12 osat käsiteltäisiin yhtenä kokonaisuutena, ne olisivat vahvan illuusion omaavia ympäristönomaisia kohtauksia, sijoittuisivat siis vasempaan yläkulmaan nelikentälle. Ympäristönomaisia tilaratkaisumahdollisuuksia sekä illuusion ja reaaliajan sekoituksia onkin niin paljon, että tällainen kaksiulotteinen jana tuntuu melko yksinkertaistavalta. Puutteet tiedostaen se kuitenkin auttaa hahmottamaan *Lauman* muotoa.

Kuvio 2 siis ilmentää ympäristönomaisia tilaratkaisuja: edestä katsottavia kohtauksia on harvoin, jos ollenkaan. Tiivistän Arlanderin (1998, 66) tiivistämät Eversmanin (1998) seitsemän rakenneulottuvuutta koskevaa kysymystä: 1. Onko tilassa kattava yleisrakenne? 2. Viittaako teksti ja/tai toiminta yhteen (yhteiseen) tilaan? 3. Onko yleisö visuaalisesti osa esitystä? 4. Onko osia katsomosta tai koko katsomo muokattu? 5. Käytetäänkö osia katsomosta tai koko katsomoa näyttelemiseen? Kun nämä kysymykset kysytään *Laumasta*, voidaan kaikkiin vastata myöntävästi. *Lauman* lavastuksen ja näyttämö-katsomo -suhteen kokonaisrakenne luo yhteisen tilan, johon viitataan myös tekstissä. Yleisöä



puhutellaan, heidän vierellään esiinnyttään ja yleisö on usein merkittävässä osassa esitystä paitsi toiminnallisesti, myös visuaalisesti.

Kohtausten kahtia jakautuneisuus käyttöulottuvuus -janan molemmin puolin kuvaa hyvin *Lauman* esitystapaa: näyttelijät olivat oman itsensä nimisinä, usein ilman roolia, mutta osin myös roolissa ja kuvitteellisissa maailmoissa. Yleisö liikkui fiktiivisten ja faktisten maailmojen välillä. Fiktiivistä tilaa luotiinkin erityisesti teatterisalin puolella roolihahmojen, tekstin ja toiminnan avulla. Tilan käyttöulottuvuuden janaa voidaankin verrata esittäjä–katsoja -suhteeseen ja erityisesti psyykkiseen etäisyyteen.

Lavastuksella voidaan muokata tilaa irti sen faktisesta muodosta, kohti fiktiivistä. *Lauman* lavastus oli teatterisalissa kuvitteellista tilaa luova, mutta ei mihinkään tiettyyn toiseen aikaan tai paikkaan viittaava. Ruohomatto, origamiparvet ja räsymatot loivat kyllä mielikuvia ja tuntemuksia, jotka saattoivat olla jokaisella katsojalla erilaisia. Monitilanäyttämöllepanossa, jossa yleisö kiersi eri tiloissa, lavasteet viittasivat yhtä lailla fiktiivisiin tiloihin, kuitenkin tulkinnanvaraa yleisölle jättäen.

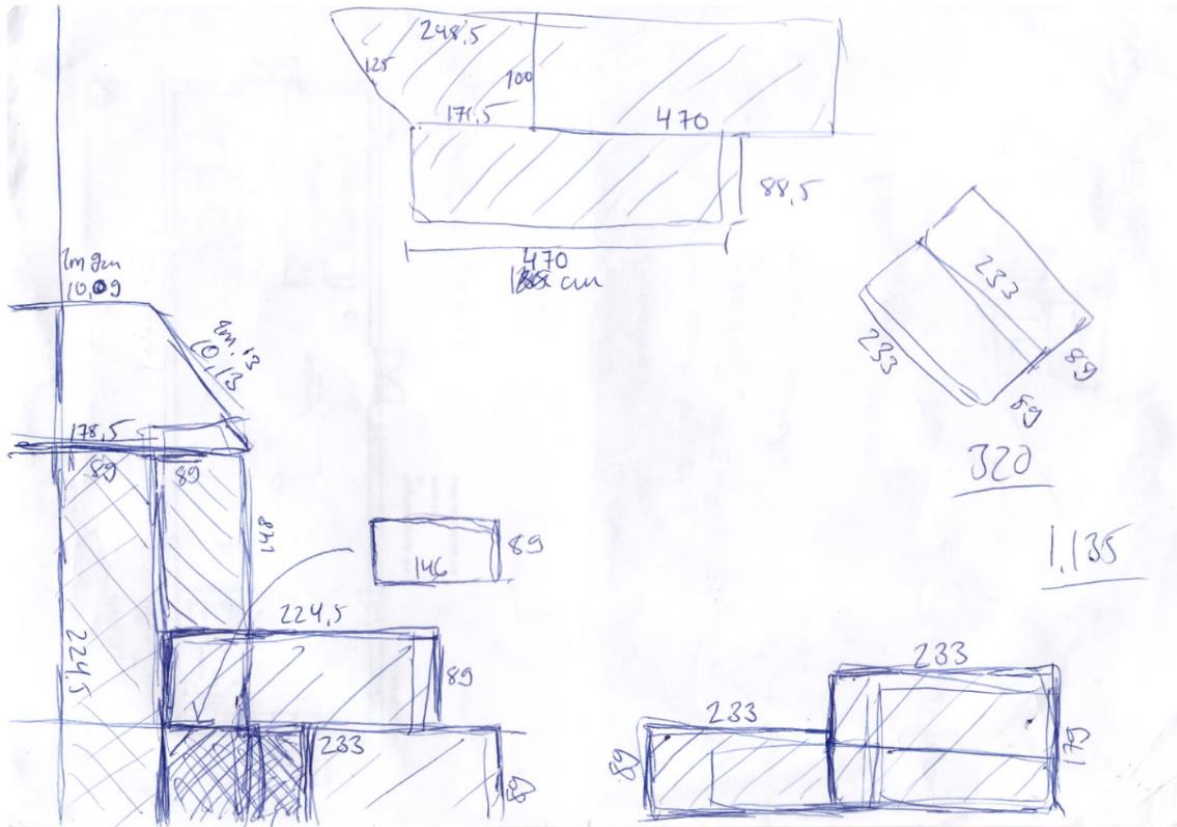
Tilan poikkeuksellinen käyttö oli selvää jo Alaverrosen ohjaustarjouksessa, keväällä 2016: ”Yleisö sijoitetaan esitystilan reunoille piiriin, jonka keskellä (ja mahdollisesti ajoittain myös ulkopuolella) esiintyjät liikkuvat”. Tilaratkaisua kehitettiin työryhmän kanssa dialogissa: vaikka lavastajalla oli päävastuu lavastuksen toteutuksesta, keskusteltiin tuotantopalavereissa kaikkia miellyttävästä katsomoratkaisusta ja lavasteista. *Lauman* lavastaja ja puvustaja Amita Kilumanga toi tuotantopalavereihin ideoita ja suunnitelmia, jossa keskusteltiin koko tuotantotiimin kesken. Ohjaajalla oli viimeinen sana tälläkin osa-alueella. Esimerkiksi kattoon kiinnitettävistä origamiparvista ja niiden vaihtoehtoista keskusteltaessa ohjaaja ja minä olimme äänekkäästi origamiparvien puolella. Ei siis ollut varaa kiroilla, kun taittelimme työryhmän kanssa origameja koko seuraavan kuukauden. Isolle osalle lavastuksellisista ideoista lavastaja löysi havainne- ja inspiraatiokuvia internetistä, joiden avulla myös muu työryhmä sai alustavan kuvan ideoista. Lavastuksen lopullinen visuaalinen ilme oli kuitenkin Kilumangan sekä lavasterakentajan ja lavastusassistentin konkreettisen työn tulosta.

Jos esitystila on muokattavissa, voidaan näyttämö–katsomo -suhde (tilaratkaisu) rakentaa esittäjä–katsoja -suhdetta tukevaksi (Arlander 1998). Raamit suunnittelulle antoi paitsi ohjaajan toiveet, myös Turun ylioppilasteatterin tila itsessään, sekä katsomopalat, joiden avulla tilaa muokattiin. TYT:n katsomo koostuu katsomopaloista, joita voidaan siirrellä ja niistä voidaan rakentaa pienempiä ”saarekkeita”. Näin ollen *Lauman* katsomo oli mahdollista rakentaa niin, että se tuki ympäröivää näyttämö–katsomo -suhdetta. Ympäröivyyys toi myös valosuunnitteluun omat haasteensa: kun esittäjän

ja yleisön paikka vaihtelee, on tehtävä luovia ratkaisuja. Lavan ulkopuolella oleviin tiloihin oli kehitettävä omat systeeminsä. Teatterisalin valoratkaisua pohiessamme päädyimme lopulta siihen, että ei olisi edes käytännössä mahdollista pimentää katsomo(j)a kokonaan – yleisö siis näki toisensa suurimman osan esityksestä. Guénounin (2007) mukaan tämä onkin ominaista ympyränmallisille katsomoille ja myös tämän muodon rikkaus.

Kilumanga teki TYT:n salista ja katsomopaloista pahvisen pienoismallin, jossa katsomopaloja pystyi liikuttelemaan mielensä mukaan. Eräässä tuotantopalaverissa katselimme tilan pienoismallia, keskustelimme vaihtoehtoista sen avulla ja liikuttelimme palasia. Lopulta päädyimme yhteisesti hyväksytyyn malliin. Lisäksi kohtauksia rakennettiin teatterisalin ulkopuolelle: keittiöön, puvustamoon johtavien portaiden ylätasanteelle, lavastamoon, näyttelijälämpiöön ja rekvisiittavarastoon. Jo ennen varsinaisen esityksen alkua katsojalämpiö toimi eräänlaisena ympäröivänä näyttämönä: huone oli sisutettu kodikkaaksi ja esiintyjät olivat paikalla alusta alkaen.

Alla Kilumangan tekemä alustava suunnitelma palojen asettelusta. Jo tässä kohtaa on näkyvissä ylimääräiset, myöhemmin itse rakennetut palat, ikään kuin puolikkaat, vinottain halkaistut katsomopalat. Katsomopalojen asettelu toteutui lopulta melko lailla juuri tällaisena, kuin se kuvassa on.



Kuva 5: Lavastajan hahmotelma katsomopalojen järjestyksestä.

Kohtaukset 2–11 oltiin tässä muodostelmassa – katsomistilanne oli katsomon muotoa lukuun ottamatta melko perinteinen. Kuvitteellista näyttämön ja katsomon välistä ramppia ei tässä kohtaa oikeastaan ollut, sillä katsojat olivat esityksen näyttämön kehyksen sisässä. Voidaan ajatella, että ramppi on kehyksen ulkoraja. Tämä raja on häilyvä ja kahdessa eri tasossa. Kun fyysisen rampin rajaa häivytetään, kehys sulkee yleisön fyysisesti sisäänsä – esimerkiksi kun katsomoratkaaisu on ripoteltu ympäri tilaa. Kun psyykkisen rampin rajaa häivytetään, esitys sulkee katsojan psyykkisesti sisäänsä – esimerkiksi tunnustaa yleisön läsnäolon ja puhuttelee heitä suoraan. (Arlander 1998.)

Näiden kohtausten 2–11 aikana psyykkistä ramppia hälvennettiin katseella, puhuttelulla (lasken puhutteluksi sekä tekstillisen että liikkeellisen ilmaisun), yleisön roolittamisella ja yleisön näkökulmaan tai katsomoon astumisella. Esiintyjät myös ehdottavat katsojille fyysistä reagointia – esimerkiksi kohtauksessa 3. ”Normit” esiintyjä saattaa tulla katsojan eteen ja ojentaa jalkaansa. Katsoja voi vastata tähän ikään kuin peilaamalla esiintyjän liikkeitä tai olla vastaamatta. Usein katsoja ei vastannut. Nuo hetket toimivat reagoimattomuudesta huolimatta kontaktina, se on kehollista puhuttelua. Suurimmalla osalla varmasti välähti mielessä jalan ojentamisen mahdollisuus.

Marcel Mauss puhuu ruumiintekniikoista ja siitä, miten ihminen käyttää ruumistaan kulttuurisidonnaisesti ”instrumenttina”. Kulttuuri sisäänkirjoittaa ihmisen ruumiiseen kollektiivista tietämystä, mutta myös ihminen itse uloskirjoittaa kulttuuria. (Mauss 1950, Arppe 2015.) Teatterissa on mahdollista irrottautua näistä meitä sitovista normeista. Sosiaaliantropologi Victor Turner (1979) on huomionnut, että esitystapahtuma on useimmiten ”välitila”, jossa tavalliset sosiaaliset normit eivät päde.

Suurempaa liikettä ja reaktiota yleisöltä odotettiin kohtauksessa 9.2. ”Sivuutusbileet”, jossa yleisölle tarjottiin mahdollisuus mennä tanssimaan esiintyjien kanssa näyttämön keskelle. Tätä tanssikohtausta rakentaessa kokeilemalla reflektoitiin tuntemuksia siitä, miten yleisöä tulisi pyytää tanssimaan. Vuorovaikutuksen tyyli hiottiin mahdollisimman lempeäksi, kuitenkin niin että pyyntö on selkeä. Oli tärkeää, että esiintyjät eivät painostaneet yleisöä tanssimaan esimerkiksi vetämällä kädestä, vaan kutsuivat lavalle eleillä ja liikkeellä. Samoin taustalla mikkiin puhutussa monologissa kerrottiin mahdollisuudesta. Oli oltava selkeä, mutta ei liian painostava. Oli myös tärkeää, että esiintyjät jäivät tanssimaan näyttämölle uskaltautuvien yleisön jäsenten kanssa: ei saanut syntyä tilannetta, jossa he tuntisivat itse olonsa sivuutetuiksi. Oli myös tärkeää, että yleisöä kiitettiin tanssin lopuksi ja annettiin selkeät ohjeet: ”voitte mennä takaisin istumaan”. Tämä kaikki havaittiin kokeilujen ja erehtymisten kautta kohtausta läpikäydessä, työryhmäläisten toimiessa testiyleisönä.

Tämä kohtaus oli siis poikkeus alkupuolen katsomo–näyttämö- ja esiintyjä–katsoja-asetelmassa. Yleisöä pyydettiin nopeasti vaihtamaan suuri fyysinen ja psyykinen etäisyys pieneen psyykkiseen ja fyysiseen etäisyyteen. Siksi oli säilytettävä katsojan valinnanvapaus – tällainen siirtymä saattaa tuntua pelottavalta. Kohtaus kutsui yleisön sivuutusbileisiin, joka kuvasi ongelmien pakoilua. Myös tämä kontekstointi saattoi osaltaan vaikuttaa siihen, että usein yleisö ei ollut kovin innoissaan lähtemään tanssiin. Toki vaatii aina paljon rohkeutta mennä lavalle katsottavaksi, vaikka siellä olisi paljon muitakin. Ensi-illassa ja viimeisessä esityksessä yleisö oli aktiivisin. Näissä näytöksissä on myös suurimmalla todennäköisyydellä muita teatteriharrastajia ja esiintyjien kavereita sekä työryhmää. Joskus huomasi esimerkin voiman. Kun yksi uskaltaa, uskaltaa toinenkin. Musiikki on myös keskeinen tanssiin innostaja. Itse huomasi tanssijalkani alkavan aina vipattaa, kun kuulin *Uptown funk*in ensisävelet ja näin esiintyjien tanssivan. Rytmillä resonoi kuulijan ja näkijän ruumiissa. Rytmillä onkin huikea ihmisiä yhdistävä ja emotionaalinen merkitys. Tämän voimme havaita erityisesti juuri tansseissa, lauluissa ja rituaaleissa. (Leskinen 2015, 63.)

Toimimme harjoituksissa toinen toisillemme yleisönä. Usein demokohtausten koostamisen jälkeen työryhmän jäsenet katsoivat toistensa kohtaukset ja keskustelimme niistä. Keskustelimme siitä, miltä tietynlaiset lähestymistavat ja kosketukset tuntuvat, millaisia viestejä tietynlainen kehollisuus antaa ja

miltä tietyt teot tai tekemättä jättämiset tuntuvat. Erityisesti osallistavia elementtejä ja kosketusta sisältävissä kohtauksissa reflektointi oli tärkeää: miltä tämä kohtaus tuntuu minun kehossani? Tällaisessa työtavassa empatia, erityisesti ruumiillinen ja kinesteettinen empatia on vahvasti läsnä. Esimerkiksi kohtausta 21. ”Kohtaus kosketuksesta” luodessamme kokeilimme erilaisia ohjeistuksen antamisen tapoja ja tarkkailimme omia ruumiillisia impulssejamme. Lopulta päädyimme siihen, että sanallisten ohjeiden jälkeen esiintyjät näyttävät esimerkkiä menemällä istumaan lähemmäksi. Tällöin yleisön jäsenelle tuli impulssi seurata esimerkkiä.

Ruumiillista empatiaa, kuten empatiaa yleensäkin voi ja kannattaa harjoitella. Kehollinen kommunikaatio on eräänlaista kielen opettelua, vaikkakin tällainen intersubjektio ylittää kielellisen kielen. Sujuvan kommunikaation ja luennan lisäksi on tunnistettava toisen subjektin moraalinen arvo. Intersubjektio myös varmentaa meitä – kun toiset reagoivat minuun, tiedän olevani olemassa. (Aaltola & Keto, 83–84.) Eräs hetki, jolloin koin voimakkaan negatiivisen affektin tulvahtavan kehooni oli hetki harjoituksissa, jolloin esiintyjät unohtivat viedä minut istumaan reunalle – jättivät minut yksin ”lavalle”. Niin kuin minussa olisi tapahtunut jokin pieni romahdus. Tällaiset mokat olivat lahjoja harjoitusprosessin aikana. Tavallaan ne olivat lahjoja työryhmältä yleisölle: koska tällainen moka tehtiin nyt, ja tilanne resonoi negatiivisesti työryhmän jäsenessä, vältettiin tilanne, että se tapahtuisi yleisön jäsenelle.

Huomioimme esimerkiksi, että kosketuksen katsominen usein välittyy katsojallekin kehollisena tuntemuksena; kun katsoo toisen niskaa kosketettavan, saattavat kylmät väreet kiiriä pitkin omaa niskaa. Kun esiintyjät puhuivat kosketuksen tarpeesta keskellä ringiä, valtasi katsojan halu mennä halaamaan esiintyjää. Empaattisen katseen kautta tunteiden lisäksi myös keholliset reaktiot resonoivat (Aaltola & Keto 2018). Loimme näin empatian kautta ikään kuin käyttäytymis- ja moraalikoodistoa yleisön kohtaamiselle. Käytimme refleksiivistä empatiaa: ensin (kohtausta katsoessamme) jaoimme tai tunnistimme toisten tunnetiloja, sitten (keskustelun aikana) siirryimme tarkastelemaan näitä tuntemuksia suhteessa itseemme ja kuvittelimme itsemme katsojan asemaan.

Kosketus ja kohtaaminen olivat läsnä siis myös harjoituksissa. Teatteriharrastuksessa kosketus on luontaisena osana toimintaa – teatteriharrastajat koskettavat toisiaan herkemmin myös harjoitusten ulkopuolella (Kinnunen 2013, 192–193). Opettelimme harjoituksissa lempeää kosketusta toistemme kanssa, jotta voisimme myöhemmin koskettaa yleisöä lempeästi. Ikään kuin testasimme toimiamme ja niiden vaikutuksia toistemme kanssa. Erityistä huomiota kommunikaatioon ja vuorovaikutukseen kiinnitettiin kohtauksissa, jossa yleisön kanssa oltiin suorassa kosketuksessa tai heille annettiin

mahdollisuus mennä ”lavalle”, toisin sanoen sellaisia kohtauksia rakentaessa, jossa yleisö on esityksen kehysten sisässä ja sekä psyykinen että fyysinen etäisyys on pieni.

Roolitimme itsemme harjoituksissa erilaisten katsojien aseisiin. Välillä ohjaaja katsoi kohtausta sormet korvissa, jotta äänenkäyttö olisi varmasti tarpeeksi voimakasta. Välillä naureskelimme ja vitsailimme yleisössä kesken tietyn kohtauksen, jotta esiintyjät harjaantuisivat rampin negatiiviseen korostamiseen; katsojan huomiotta jättämiseen. Harjoittelimme ympäröivän yleisön huomioon ottamista joka puolelta tasapuolisesti. Kun yleisö ympäröi esiintyjä suuressa osassa kohtauksia joka puolelta, on myös esitettävä mahdollisimman tasapuolisesti joka puolelle. Tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi keskellä oleva esiintyjä puhuessaan kääntyy tasaisin väliajoin. Osa yleisöstä joutuu välillä katsomaan esiintyjän selkää, mutta kuuluvalla äänellä viesti saadaan välitettyä myös selän takana oleville katsojille. Ympäröivän yleisön läsnäolo on tiedostettava jatkuvasti. Ryhmäkohtaukset pyrittiin rakentamaan niin, että ne ovat mahdollisimman symmetrisiä tai joka puolelta havaittavia. Katsomiskulma on kuitenkin jokaisella katsojalla erilainen – esimerkiksi esiintyjien ollessa jonossa ympäröivän katsomon keskellä, osa näkee jonon edestä, osa takaa, osa sivulta. Taulukossa 1 (s. 60) kutsun tätä ympäröivän katsomon mukaiseksi esittämiseksi (YKME). Ympäristönomaiselle esitykselle onkin luonteenomaista, että katsoja ei voi nähdä kaikkea yhdellä kertaa (Aronson 1981; Arlander 1998).

Turun ylioppilasteatterilla on tapana, että ennen esityksen ensi-iltaa järjestetään vähintään yksi ”jäsenkatselmus”. Tämä tarkoittaa, että jäsenistö saa nähdä esityksen keskeneräisenä parisen viikkoa ennen ensi-iltaa ja antaa työryhmälle palautetta. *Laumalla* oli kaksi jäsenkatselmusta, viikkoa ja kahta ennen ensi-iltaa. *Lauman* kohdalla nämä katselmukset olivat erityisen merkityksellisiä sen kokemuksellisuuden tähden. Katsojien palaute oli tärkeää ja vaikutti lopputulokseen, mutta yhtä tärkeää oli, että työryhmä sai kokemuksen oikeasta yleisöstä. Tähän asti yleisö oli harjoituksissa joko kuviteltu, tutut työryhmän jäsenet olivat merkanneet osaa yleisöstä, tai yleisön jäseniä oli merkattu valkoisilla A4 -arkeilla, jotka esiintyjät kuljettivat saliin (ajan kulumisen testausta varten). Nyt yleisö kuitenkin konkretisoitui, he olivat Lacyn (1995b) sanoin ”todellisia ihmisiä todellisissa paikoissa”. Nämä harjoitustilanteet toivat esiin ristiriitoja kuvittelemamme yleisön ja oikean yleisön reaktioiden välillä: eräskin repliikki nauratti yleisöä, vaikka kohtaus oli tarkoitettu traagiseksi.

Ulkopuolisten silmät tilassa muuttivat myös tekijöiden kokemusta jo tutuksi tulleesta materiaalista. Oma katseeni muuttui kriittisemmäksi, katsoin ikään kuin muiden silmillä – pohdin sitä, mitä juuri tuo ihminen ajattelee tästä kohtauksesta. Väite ”esitys ei ole olemassa ilman yleisöä” muuttui äkkiä paljon todellisemmaksi. Jäsenkatselmuksen jälkeen yleisöllä oli mahdollista antaa palautetta ohjaajalle ja työryhmälle. Ohjaaja suodatti palautteen työryhmälle konkreettiseksi muutoksiksi keskustelun kautta.

Toisen jäsenkatselmuskerran aikoihin esitys oli jo valmiimpi, eikä siihen liittynyt enää samanlaista katsomiskulman muutosta. Jälkeenpäin tajusin, että olin kirjoittanut kenttäpäiväkirjaani aivan harjoitusten alkupuolella *dérive*-kävelyn yhteyteen: ”Muiden ihmisten katse muuttaa kokemusta itsestä”.

Seuraava kohtaus, jossa yleisöä heräteltiin passiivisesta katsomisesta ja reagoinnista aktiivisemmaksi osallistujaksi, on kohtaus 12, jossa esiintyjä asettautui paperihatun avulla hahmoonsa:

#### VENLA

Noniin, tervetuloa Laumatkojen kierrokselle yksinäisyyteen (™). Poikkeamme matkalla myös yksilöllisyyteen ja erillisyyteen. Koette tämän kierroksen yhdessä, mutta muistakaa: jokainen teistä on yksilö. Olette henkilökohtaisesti vastuussa siitä, että pysytte ryhmänne mukana. Tässä ei ole aikaa tuhlettavaksi, vaan kilpailu on kovaa, kuten tiedätte. Toivottavasti olette siis fyysisesti ja psyykkisesti huippukunnossa, sillä keskeyttäminen ei ole vaihtoehto ja valitettavasti mielenterveyspalveluihimme on tällä hetkellä kahdeksan kuukauden jono. Laumatkojen tarjoama vakuutus ei korvaa minkäänlaista heikkouden aiheuttamaa vaivaa. Koska toimintaamme äskettäin tehostettu, kierrätte tilassa ilman laumatkanjohtajaa. Sen sijaan jokaisella on siellä käsiohjelmassa oma pikku kartta, jonka mukaan käynte katsomassa kohtauksia, jännittävää eikö? Jokainen kohtaus kestää 4 minuuttia, jonka jälkeen on minuutti aikaa etsiä uusi kohde. Tätä siirtymäaikaa merkkää musiikki (*antaa ääninäytteen napsauttamalla sormiaan*). Jos ette tässä ajassa saavuta päämääränne, jääte paljosta paitsi – omasta syystäänne. Ainoa hyväksytty suoritus on nähdä jokainen kohtaus kokonaan. Kierroksen päätyttyä palaatte takaisin tänne. Onko kysyttävää? Hyvä. Aika alkaa nyt!

Hahmo puhuu niin tiukalle korviin vedetyllä pepsodenttihymyllä, että se lähentelee irvistystä. Hullunkiilto silmissä hän puhuu jokaiseen suuntaan vuorotellen, huomioiden näin yleisön joka suunnassa. Harjoituskauden kokeilujen päätteeksi päädyimme tällaiseen tehokkuusyhteiskuntaa satiirisoivaan muotoon, jossa liikkumisen tahti on tiukasti määrätty musiikin avulla. Ohjeita antava hahmo oli selkeästi erillään esiintyjän persoonasta – myös näin kohtausten 12.0–12.5 ”Kohtauksia erillisyydestä ja yksinäisyydestä” *monitilanäyttämöllepano* erottautui selkeästi esityksen erilliseksi osioksi.

Monitilanäyttämöllepano tarkoittaa, että vähintään kaksi näyttämön aluetta on erotettu niin, etteivät ne muodosta jatkumoa eikä niitä voi katsoa samanaikaisesti. Nämä tilat voivat olla suoraan edestä katsottavia tai ympäristönomaisia. Ympäristönomaisen esityksen monitilanäyttämöllepanossa luodaan usein esiintyjille ’näyttämötaskuja’, jolloin yleisö kiertää katsomassa kohtauksia. (Aronson 1981; Arlander 1998.) Arlander (1998) tarkastelee tilannetta myös toisin päin: katsojille voidaan myös luoda ’katsomistaskuja’, eräänlaisia turvapaikkoja näyttämölle. Tällöin esiintyjä–katsoja -suhteen fyysinen etäisyys on pieni, mutta psyykinen isompi. *Laumassa* sovellettiin monitilanäyttämöllepanoa niin ’näyttämötaskuina’ kuin ’katsomistaskuinakin’.

Monitilanäyttämöllepano voi tapahtua Aronsonin (1981) mukaan neljällä eri tavalla: 1) liikkumaton yleisö, liikkumaton esitys (itsenäiset esitykset tapahtuvat samanaikaisesti eri tiloissa) 2) liikkumaton yleisö, liikkuva esitys (esim. kulkue- ja kiertue-esitykset) 3) liikkuva yleisö, liikkuva esitys (esiintyjät johdattavat yleisön tilasta toiseen) ja 4) liikkuva yleisö, liikkumaton esitys (esim. yleisö liikkuu esityspisteiden välillä). *Laumassa* sovellettiin muotoa numero neljä – katsojat liikkuvat TYT:n tilassa heille annetun kartan ja ohjeiden avulla. Tämä näyttämöllepano oli myös simultaaninen – itsenäiset kohtaukset tapahtuivat toisistaan erillään samanaikaisesti. Simultaanisuus ei kuitenkaan ollut Aronsonin (1981) kuvailemaa, valintoja edellyttävää samanaikaisuutta, vaan jokainen katsoja näki vuorollaan jokaisen esityksen. Harjoituskaudella näyttämöllepanoa suunnitellessamme testasimme myös valintoja edellyttävää, simultaanista versiota tästä esityksen osiosta niin, että yleisö saa kierrellä tilassa tietyn ajan vapaasti. Hylkäsimme kuitenkin tämän vaihtoehdon – työryhmän testikatsojat tunsivat levottomuutta valinnanvapaudesta ja kyllästymistä keskeltä alkaviin kohtauksiin. Myös Arlander (1998, 42) mainitsee, että katsoja saattaa kokea häneltä edellytetyt valinnat ja liikkeet keskittymistä häiritsevinä tai turvattomuutta lisäävinä.

Monitilanäyttämöllepano-osuudessa myös käsitellään yhteisön tematiikkaa eri kulmista kuin teatterisalin puolella. Kun esiintyjät toimivat teatterisalin puolella lähes jatkuvasti yhdessä, olivat samassa tilassa ja usein ”orgaanisena oliona” (Karhu 2017), kohtauksen 12 monitilanäyttämöllepanossa he olivat eri tiloissa, eristyksissä toisistaan. Heillä oli eri vaatteet, eri maskit ja erilainen lavastus ympärillään. Näin korostettiin yhteisön kääntöpuolta – joku jää aina ulkopuolelle. Myös yleisö, joka oli ollut tähän asti yhtenäinen joukko, jakaantui nyt viiteen eri ryhmään – kohtaukset erillisyydestä ja yksinäisyydestä toteuttavat teemaa myös muotonsa puolesta.

Tiesimme jo aivan prosessin alkuvaiheessa haluavamme käyttää TYT:n tilaa myös niiltä osin, johon yleisölle ei normaalisti ole pääsyä. Kiersimme jo ennen harjoitusten alkua ohjaajan kanssa tilassa ja pohdimme sopivia esiintymispaikkoja. Kohtausten sisältö muovautui yhteisen pohdinnan, keskustelun ja improvisaation avulla. Nämä salin ulkopuoliset viisi tilaa olivat lavastajan taidonnäyte ja suurin työsarja.

Monitilanäyttämöllepanossa käsiohjelman kartat tulivat käyttöön. Kartta oli näissä kohtauksissa keskeinen materiaallinen toimija ja yleisösuhteen tuottaja. Ihmiset muodostivat karttojensa värin perusteella ”laumoja”. Tietyn värinen kartta oli kvasiobjekti, joka aivan konkreettisesti yhdisti ihmiset ryhmiksi ja laittoi heidät kulkemaan samoihin suuntiin. Kartta aiheutti toisinaan myös hämmennystä: värit, numerot ja tilasta löytyvät origamivihjeet eivät kovan paineen alla aina ehtineet avautua yleisölle.



Karttaan oli merkitty myös tilasta löytyvät ohjaavat merkit, mutta oli etsittävä kartasta, mitä merkkejä tulisi milloinkin seurata. ”Laumatkojen johtajan” oli avustettava yleisöä liikkumaan tilassa parhaansa mukaan. Tämän hän teki edelleen hahmossaan, valmistellen samalla kiertelyn jälkeen seuraavaa piknikkiä. Mahtoiko vaaleanpunaisen kartan omaavasta tuntua ulkopuoliselta, jos hän vahingossa päätyikin kiertämään kohtaukset keltakarttaisten kanssa? Tämä ei toki haitannut esityksen kulkua, niin kauan kuin henkilö näki kaikki kohtaukset. Kartan voi kuitenkin nähdä myös havainnointia ja yleisön ja esiintyjien välistä kommunikointia vaikeuttavana tekijänä, eräänlaisena *parasiittina* (Serres 1982).

Hämmennys johtui varmasti isolta osalta siitä, että kartta teki myös jotain häiritsevää: se laski ihmisten katset tilan representaatioon, sen sijaan että katsoja olisi voinut suoraan seurata merkkejä itse tilassa. Kartta toimi paitsi kommunikaatiovälineenä, myös *kohinana* tai *parasiittina*. Parasiitti on Serresin mukaan käännöksen toinen puoli. Parasiitin tai käännöksen ansiosta vastaanotettu viesti on aina erilainen, kuin mitä se oli lähtiessään. Kommunikaation osapuolet pyrkivät ulossulkemaan tämän kohinan, he pyrkivät mahdollisimman sujuvaan kommunikaatioon. Se ei kuitenkaan ole koskaan mahdollista, sillä parasiitti on sekä rajoittaja että mahdollistaja samanaikaisesti. Jos tämä kommunikaatiosuhde olisi täydellinen, se katoaisi suhteena. (Pyyhtinen & Lehtonen 2015.) Kartta on kommunikaatioväline, jonka pyrkimys on luoda uudenlainen kommunikaatiosuhde yleisön ja esiintyjien välille. Samaan aikaan se kuitenkin häiritsee tätä kommunikaatiota. Samoin voisimme ajatella koko teatteritilasta. Se on kommunikaation väline ja viesti. Samaan aikaan se on kommunikoijien välissä, sekä mahdollistaa, että rajoittaa kommunikaatiota.



Kuva 6: *Lauman* monitilanäyttämöllepanon kartta. Grafiikka: Jouni Kuru.

Osaksi esitystä muodostui myös ihmisten kommunikaatio tässä heille annetussa ryhmässä. Havainnoin ryhmien vuorovaikutusta useissa esityksissä. Useimmiten tuntemattomat eivät puhuneet toisilleen lainkaan, kuin korkeintaan jotakin karttaan ja liikkumiseen liittyvää. Yhdessä samaan suuntaan liikkuminen oli kuitenkin jo yhdistävää sinällään.

Pohdin myös omaa rooliani näissä kiertelevissä laumoissa: en osannut käyttäytyä niin kuin olisin tilanteessa ensimmäistä kertaa. Tiesin joka kerta, minne tulee mennä seuraavaksi – siispä kävelin useimmiten etunenässä seuraavaan paikkaan. Toimin tahtomattani ”laumanjohtajana”. Saatoin ohjeistaa ihmisiä, jotka eivät tienneet minne mennä. Kehotin ihmisiä istumaan ja kavereille saatoin jutella joitain asioita kohtauksista. Jossakin kohtaa esityskautta yritin rajoittaa käyttäytymistäni, mutta se osoittautui mahdottomaksi: jos joku kysyy, mihin pitää seuraavaksi mennä, en voi esittää tietämätöntä. Olin tilanteissa omana itsenäni.

*Laumassa* katsoja on ikään kuin koko ajan esityksen näyttämön kokonaiskehysten sisässä. Esityksen sisällä on kuitenkin monitilanäyttämöpanon keinoin toteutettuja kohtauksia, joissa katsoja on

kohtauksen kehyksen ulkopuolella – katsoja liikkuu tilassa katsomassa kohtauksia, joissa katsomisasetelma (katsomo–näyttämö -suhde) on frontaalinen, mutta samalla esitys on ympäröivä ja simultaaninen.

Monitilanäyttämöllepanossa suurin osa kohtauksista oli edestä katsottavia. Katsomot olivat kuitenkin pieniä, mitoitettu kahdeksalle ihmiselle. Esiintyjä–katsoja -suhde oli näissä kohtauksissa intiimimpi: katsojat olivat paitsi melko tiiviisti toisiinsa nähden, myös lähempänä tapahtumia ja ”lavaa”. Samaan aikaan kun esiintyjän ja katsojan välinen fyysinen etäisyys pieneni muuttamalla näyttämö–katsomo -suhdetta, kasvatettiin suuressa osassa kohtauksia esiintyjän ja katsojan välistä psyykkistä etäisyyttä; neljäs seinä pystytettiin hetkellisesti. Kahdessa kohtauksessa, näyttelijälämpiössä ja puvustossa tapahtuneissa, otettiin kuitenkin yleisöön katsekontaktia. Psyykkistä etäisyyttä siis osittain pienennettiin samanaikaisesti fyysisen etäisyyden kanssa, mutta ei kosketukseen asti. Katseella oli tarkoituksensa: puvustossa katsekontakti yleisöön otettiin dialogikohtauksen lopuksi pohdintojen vahvistamiseksi empatiasta. Pelkkä katse viesti, että esiintyjä pyrki tuntemaan empatiaa katsojaa kohtaan – tai ”Toista” kohtaan. Samalla hän myös ikään kuin pyysi apua ja vastauksia kysymyksiinsä. Tässä kohtaa esiintyjä oli pudottanut hahmonsä, joka oli terroristi. Näin hän pyysi ikään kuin jälkikäteen yleisöä tuntemaan empatiaa myös terroristia kohtaan.

OLGA

Kun joku valitsee sattumanvaraisesti päättää toisen ihmisen elämän, mihin hän laittaa empatian?

Onko sitä koskaan ollutkaan?

Pitääkö meidän silloin tuntea empatiaa?

Onko muuta reittiä?

Näyttelijälämpiössä esiintyjät vaihtoivat vaatekerrasta toiseen, ”vaihtelivat statuksia”, tai joidenkin tulkintojen mukaan kuvasivat muodin kiertoa esimerkiksi Georg Simmelin (2005) kirjoitusten mukaisesti. He roolittivat katsojat peiliksi. Kun he peilailivat itseään ja asukokonaisuuttaan peilistä, he tekivät sen katsojien silmiin katsoen. Tämä konkretisoi sitä, miten peilaamme itseämme jatkuvasti muihin. Itselleni kokemus silmiin katsomisesta oli joka kerta intensiivinen – puheettoman kohtauksen katse oli rehellinen ja tunsin kummallista yhteyden tunnetta, vain katseen antamana. Neljännen seinän rikkominen on joskus sykkähdyttävä tunne. Esiintyjän katse tuntuu jännittävältä, intensiiviseltä, henkilökohtaiselta – hän katsoo minua silmiin, hän puhuu juuri minulle. Katse onkin ilmeisin keino kuroa umpeen kuilua katsojan ja katsottavan välillä. Vaikka ramppia ylitettiin, se ei kuitenkaan kokonaan poistunut esiintyjän ja katsojan välistä, sillä sen läpi ei fyysisesti liikuttu.

Peilaaminen ja peilit toistuivatkin eräänlaisena motiivina sekä diskursiivisesti että materiaalisesti niin harjoituskaudella kuin esityksessäkkin. Peilisolut mainitaan jo harjoituskauden alkupuolen ajatuskartoissa. Liikeimprovisaatiota harjoiteltiin usein peilaamalla toisen liikkeitä. Yläkerran monitilanäyttämöllepanon kahteen kohtaukseen muodostui teemaksi sekä itsensä peilaaminen toiseen ihmiseen, että konkreettinen peilailu, itsensä katselu. Tämän voi nähdä myös metaforana ”itseensä katsomisesta”, itsereflektiosta tai reflektiivisestä empatiasta. Deleuze ja Guattarin filosofiassa subjekti on rajapinnalla. Se on aina liikkeessä – se kääntyy vuoroin kohti sen rajattua muotoa, vuoroin kohti sen synnyttäneitä kaaosta. (Jakonen 2015, 225). Kuisma Korhonen ja Pajari Räsänen viittaavat esimerkiksi Hans-Georg Gadameriin sanoessaan: kun kohtaan toisen, kohtaan myös itseni. Minä olen toinen. Kohtaamiselle on välttämätöntä, että toisessa tunnistaa sekä toisen että samuuden. ”Ilman samuutta en voisi tunnistaa erilaisuutta, ilman eriäviä asioita en voisi tunnistaa samuutta. Kokonaan toinen on ei-oleva.” (Korhonen & Räsänen 2010, 16–17.) Empatia on vaihtelua oman ja toisen näkökulman välillä. Näin määriteltynä empatia korostaa toisistamme irrallisuutta samaan aikaan, kun se yhdistää meitä. (Stein 1989.) Vanha kansanviisaus ”silmät ovat sielun peili” on totta myös filosofisessa mielessä – näemme toisessa ihmisessä sekä itsemme, että Toisen. Empatian tunteminen on kuitenkin helpompaa, kun kohtaamme toisen kanssa samassa tilassa. Silloin emme pääse pakenemaan stereotyyppien taakse, meidän on tunnustettava toisen yksilöys ja nähtävä hänessä myös se mitä näemme itsessämme. (Aaltola ja Keto 2018.) Emmanuel Levinasin filosofiassa eettinen subjekti voi syntyä ainoastaan kohtaamisessa Toisen kanssa. Kohtaavat kehot voivat olla ihmisiä tai ei-inhimillisiä ”kehoja”. (Korhonen & Räsänen 2010, 10; 14)



Kuva 7: Kuvassa Iina Löppönen. © Jouni Kuru.

Monitilanäyttämöllepanon kiertelyiden jälkeen yleisö palasi saliin, jonne oli aseteltu piknikvilttejä, ruokaa ja juomaa. Kahvi, tee ja naposteltavat sisältyivät lipun hintaan. Tämä hetki oli ikään kuin ”väliaika” – ihmiset saivat liikkua tilassa vapaasti, käydä ulkona, wc:ssä ja niin edelleen. Ruuan ja juoman läsnäolo sekä esiintyjän ohjeistus tilanteeseen antoi merkin tauon paikasta, esitystilanteen hetkellisestä purkautumisesta. Ruoka perustarpeena yhdistää ihmisiä. Suhteita on tehty pysyväksi ja niiden pysyvyyttä on ylläpidetty ruuan avulla kautta aikain. Kulhot, kahvikupit ja termospullot olivat aivan konkreettisesti kvasiobjekteja, jotka kiertäessään ihmiseltä toiselle yhdistivät heitä. Ruokaan ja näihin objekteihin kietoutuu koko ihmisyyden historia, sillä ravinto on välttämätön asia ihmislauman selviytymiselle. Niihin kietoutuvat kaikki ne kulttuuriset merkitykset, joita jatkuvasti performatiivisesti, toiston ja eroavaisuuden (ks. esim. Jakonen 2015) avulla tuotetaan.

Usein piknik oli lämminhenkinen, ihmiset keskustelivat keskenään ja esiintyjien kanssa. Esiintyjät olivat tilassa läsnä ilman rooleja. Tässä esityksen osiossa esiintyjän ja katsojan rajapinta oli harmaimmillaan. Ihmiset oleskelivat samalla tasolla, samassa tilassa, keskustelemassa keskenään. Tämä rento tilanne kuitenkin keskeytettiin lähes veitsellä leikaten, kun yleisö laitettiin pakenemaan katsomoon. Piknik keskeytettiin puhelulla, jonka päätteeksi yleisö ohjattiin nopeasti salin reunoille ”pakoon traktoreita”.

Illusorisen kautta luotiin syy liikkua. Yleisö ohjattiin salin toisen puolen korokkeille istumaan – yleisö oli nyt (areenamaisessa) puolikaaressa.

Tässä asetelmassa toimittiin samoin kuin esityksen alkupuolen rinkiäisessä muodostelmassa – esiintyjät istuivat välillä katsojien kanssa samoilla tasoilla, mutta kohtauksissa 15 ja 16 katsojiin ei otettu kontaktia muulla tavoin kuin katseella. Kohtauksessa 17. ”Dialogi yhteisön muutoksesta”, esiintyjät antoivat yleisölle värikkäitä matonkuteita, joista pidellä kiinni. Näyttelijät kuljettivat rullia ja muodostivat lavalle matonkudeverkoston. Toisella puolella tilaa osa esiintyjistä sulki ringin ja piteli niin ikään matonkuteista kiinni. Yhteydet yleisön ja näyttelijöiden kesken tehtiin näkyviksi materiaalsen toimijan avulla. Tämä verkosto oli myös materiaallinen metafora toimijaverkostolle, kollektiiville, hybridille, rihmastolle. Verkoston keskellä oli yksi esiintyjistä, joka on ikään kuin yhteyksien keskuksessa, risteymäkohdassa. Häntä kiedottiin verkkoon. Kun hän liikkui, verkko liikkui hänen ympärillään. Kollektiivit ovatkin jatkuvasti liikkeessä ja muutoksen alaisena.



Kuva 8: Kuvassa keskellä Emmi Elomäki, etualalla Venla Kinnunen ja Iina Löppönen. © Jouni Kuru.

Tämän verkoston voi nähdä vertauskuvana myös yksilön mielelle ja identiteetille. Toimijaverkostoteoreetikot, kuten monet muutkin viime aikojen ajattelijat, ovat vahvasti kyseenalaistaneet keinotekoisia kahtiajakoja, kuten mieli–ruumis -jakoa tai luonto–kulttuuri -jakoa

(Esim. Latour 2004). Esimerkiksi enaktivistit ajattelevat, että mieli ja minuus ovat perustaltaan kehollisia ilmiöitä, mutta ne eivät rajoitu ainoastaan biologiseen kehoon. Mieli ei sijaitse ainoastaan aivoissa, vaan koko ruumiissa. Koko ruumis kokee, ajattelee ja tuntee. Tämän lisäksi mieli voi ikään kuin laajeta ruumiin ulkopuolisiin esineisiin ja asioihin. Esimerkiksi sokea ihminen tuntee ensisijaisesti maan kepin päässä, ei keppiä. Tällaisten aistimista avustavien materiaalisten toimijoiden lisäksi ihmisen mieli laajentuu myös ajattelua avustaviin toimijoihin, kuten muistikirjoihin ja kalentereihin. Mihin kaikkialle mieli voi ulottua? Voivatko toiset ihmiset toimia mielen rakennuspalikoina? On pariskuntia, jotka täydentävät toistensa lauseita. Eivätkö he luo toistensa minuutta? (Haanila, Salminen & Telakivi 2017.) Ihmisten mielet kehittyvät suhteessa muihin ihmisiin. Mielet limittyvät toisiinsa, eikä ole keinoa erottaa niitä toisistaan. Juuri tämä tekee empatiasta mahdollista. (Gallagher 2012, 21; Aaltola & Keto 2018.) Kognitiotieteilijät puhuvatkin muun muassa kehollistuneesta (embodied) kognitiosta, paikallistuneesta (situated) kognitiosta ja jaetusta (distributed) kognitiosta. (Mm. Jung & Madzia 2016.)

Tässä verkostossa pysytään kohtausten 20. ”Jotain hyvää ja kaunista” ajan, jonka päätteeksi yksi esiintyjistä riisuu keskellä olevan esiintyjän verkoston rihmoista. Tämän jälkeen myös yleisöä ohjeistetaan laskemaan rihmat käsistään. Rihmat muodostavat ruohomaton päälle ”tieverkoston”. Esiintyjät tasapainottelevat näiden rajapintojen päällä kuin trapetseilla. Pitkän tasapainottelun ja dialogin jälkeen esiintyjät ”huomaavat” yleisön. Käännetään rooleja: hetken yleisö on itse katsottava. Heistä keskustellaan:

PASI  
Millonhan me ollaan perillä?

AKU-MATTI  
Tässä sen pitäisi olla.  
Kattokaa.

*Kaikki näyttelijät kääntyvät katsomaan yleisöä.*

PASI  
Onpa ne kauniita.

VALTTERI  
Ne on ollu siinä vaikka kuinka kauan.

PASI  
Onko ne varta vasten meitä tulleet katsomaan?

AKU-MATTI  
Uskaltaisko me pyytää niitä meidän mukaan?

VALTTERI  
Pitäiskö koittaa.



## PASI JA MUUT

Joo.

Jälleen yleisöä tullaan hakemaan tutulla ja turvallisella otteella. Heidät ohjataan kolmeen eri ryhmään, joille jokaiselle annetaan sama ohjeistus. Esiintyjät aloittavat jonon istuen lattialla niin, että edelliseen ihmiseen otetaan pieni kosketus, vaikkapa vain varpaan hipaisu.

*(Ohjeistus:*

*tehdään jono kohti keskustaa*

*ota joku asento, joka on kosketuksissa edelliseen, voi olla eri kehonosilla, pieni tai iso kosketus*

*tehdään hiljaisuudessa.)*

Yleisö jatkaa jonoa kohti lavan keskustaa. Näin kosketus tuodaan peliin myös katsojien välille, ei pelkästään yleisön ja esiintyjien välille. Tämän kohtauksen muoto syntyi ”patsasjono” -harjoitteesta, jota tehtiin startissa sekä silloin tällöin koko harjoituskauden ajan. Eräissä harjoituksissa ryhmät saivat tehtävän tehdä demokohtaukset kosketuksesta. Yksi ryhmistä muodosti yleisö(ä esittävistä työryhmä)stä kolme jonoa patsasjonojen logiikalla ja kuiski ajatuksiaan ääneen ollessaan jonoissa. Poistimme kuiskaukset ja myöhemmin niiden paikalle solahti ukulelella säestetty laulu, joka kuunneltiin näiltä paikoilta.

*Hengitä, nosta jalat ilmaan*

*Katso sitä joka vieressä näyttää siltä*

*kuin valot piirtäis sen*

*pintaan jonkun vaihtoehdoisen*

*maapallon mantereiden rajat*

*Välissä aavikollinen*

*yksinäisiä*

*vaeltajia*

*Maailma täynnä*

*Matkalle jääneitä viestejä*

*Halua tuntea*

*Virtausta kahteen suuntaan*

*Tuhannet reitit ajassa*

*Ja rytmi yhteinen*

*Ota syliin*

*Päästä pois*

*Välissä aavikollinen*

*yksinäisiä*

*vaeltajia*

*Hauras, muista riippuvainen koti*



*maasta syntynyt ja siksi tuleva  
vaikka atomini ovat tähdistä  
Uusi suhde törmäyksestä  
Kuulen kohinan läpi  
sanat ja kosketuksen*

(*Lauman* käsikirjoitus, san. Veera Alaverronen, Sara Koiranen, Suvi Puttonen)

Kosketus oli keskeinen suhteiden vahvistaja ja ylläpitäjä sekä harjoitusprosessissa, että esityksissä. Harjoitusprosessissa kosketus oli luontevana mukana erilaisten fyysisten harjoitteiden kautta. Alusta asti oli selkeää, että haluamme myös yleisön mukaan koskettamaan, sillä se on ilmeinen tapa saada ihmiset tuntemaan yhteisyyttä.

Taina Kinnunen (2013) tutkii kirjassaan suomalaisten kosketushistorioita. Kosketuksella on perustavanlaatuinen merkitys terveydelle ja onnellisuudelle. Tuntoaisti kehittyy meille ensimmäisenä ja sammuu viimeisenä ja se onkin eloonjäämisen kannalta tärkein aistimme. Kosketuksen tutkimus on kuitenkin jäänyt vähäiseksi. Tuntoaistia on pidetty länsimaisessa historiassa alempiarvoisena kuin muita aisteja ja sillä on ollut moraalisesti epäilyttävä viritys. Kinnunen kirjoittaa: ”koskettaminen on siis alkuperäisin tapamme kurottautua maailmaan ja muodostaa yhteys kanssaihmiin” (Emt. 2013, 14). Tosiaan, kosketus vahvistaa suhteitamme. Kinnunen (2013) esittää, että kosketus voi jopa olla avain parempaan maailmaan, esimerkiksi kansansairauksien parantamiseen ja ekologisempaan elämäntapaan.

Hellä kosketus vaikuttaa parasympaattiseen hermostoon oksitosiinin, serotoniinin, dopamiinin ja noradrenaliinin välityksellä. Nämä hormonit ja välittäjäaineet edistävät rauhoittumista, lepoa ja turvallisuudentunnetta. Näitä välittäjäaineita erittyy muidenkin ulkoisten ärsykkeiden seurauksena, mutta kosketus on näistä tehokkain. Oksitosiini vähentää stressiä, lievittää kipua, laskee sydämensykeä ja verenpainetta, sekä vahvistaa immunitaattia. Oksitosiini myös aiheuttaa positiivisen kierteen: se vaikuttaa käyttäytymiseen rohkaisemalla myönteiseen yhteyteen muiden kanssa. Vahingoittava kosketus päinvastoin aiheuttaa stressiä ja vihamielistä kanssakäymistä. (Kinnunen 2013.)

On muistettava, että jokaisen ihmisen keho ja reaktiot ovat erilaisia riippuen hänen historiastaan. Koskettamisen tavat eroavat kulttuureittain – suomessa ollaan pitkään oltu melko pidättäytyväisiä. Jo ero ilmaisujen välillä ”tietää” ihminen tai ”tuntea” ihminen kertoo siitä, että tunteminen, kosketus, on ele, joka viestii jotakin erityistä. (Kinnunen 2013.) Muun muassa näistä syistä muovasimme kosketuksen *Laumassa* mahdollisimman helposti nieltäväksi ja matalan kynnyksen teoksi. Käteen tarttuminen voi olla erikoinen kokemus teatterissa, mutta helppo teko arkielämään verrattuna – kaikki kättelevät joskus. Kättely on osa tapakulttuuria. Aivan liki vieraan ihmisen viereen istuminen saattaa olla jännittävää,

mutta niin me saatamme joutua tekemään esimerkiksi ruuhkabusseissakin. Kun kosketus tuodaan keskiöön esityksen kontekstissa, pysähdymme ajattelemaan tuntemuksiamme tilanteessa: esimerkiksi, ”miksi minulla on epämiellyttävä olo ventovieraan kyljessä?” tai ”tämähän on ihan ok”.

Juuri kulttuuriset eroavaisuudet suhtautumisessa kosketukseen voidaan nähdä sekä välittävänä, että rajoittavana tekijänä, parasiittina tai käännöksenä, kun puhutaan kosketuksesta kommunikaationa. Ihokosketuksessa mitään ilmeistä ei ole kommunikaation välissä, mutta kulttuuriset vaihtelevuudet siinä, millaista kosketusta kaipaa tai millaisen kosketuksen sallii, on ilmeistä kohinaa, pientä häiriötekijää, joka rajoittaa kosketusta. Kun nämä kulttuuriset käsitykset yhtenevät, ne myös mahdollistavat kosketusta.

Kosketus kertoo myös valtasuhteista kulttuurissa. Esimerkiksi joissain kulttuureissa alaluokkaan kuuluva ei missään tapauksessa saa koskettaa yläluokkaan kuuluvaa. (Kinnunen 2013.) Teatterillisessä kohtaamisessa, jossa kulttuurillisista normeista on mahdollista joustaa, voidaan luoda tasa-arvoisia kohtauksia myös kosketuksen kautta. Vaikka *Lauman* suhtautuminen yleisön koskettamiseen oli suhteellisen varovaista, se oli silti ehdotus yhteisestä tilasta, jossa on ok koskettaa myös ventovierasta. Tietenkin patsasjonokohtauksessa luotiin esityksen sisällä oma norminsa ohjeiden muodossa; yleisön voi olla vaikea vastustaa tätä normia. Jokaisella oli kuitenkin oikeus asettaa rajansa: oli täysin mahdollista tulla istumaan edellisen viereen ilman, että kosketti.

Laulun jälkeen yleisöä ohjeistetaan ottamaan ympärilleen lisää tilaa, menemään makaamaan ja sulkemaan silmät. Vaihtoehdoksi katsojille, joille maahan istuminen on vaikeaa, ehdotetaan tuolille istumista jo kosketusjonoon menon vaiheessa. Harvoin tähän vaihtoehtoon kukaan tarttui, mutta tästä yksilön tarpeiden huomioimisesta huolimatta nousi huoli: tuntuuko tuolilla olijasta ulkopuoliselta? Tämä oli yksi niistä kohtauksista, jossa esteettömyys oli mahdollista huomioida. Kaikissa kohtauksissa esteettömyyttä ei kuitenkaan voitu huomioida; osa kohtauksista tapahtui teatterin toisessa kerroksessa. Tämä osaltaan rajasi ikävä kyllä osan potentiaalisista katsojista esitystapahtumien ulkopuolelle. Toki esitys oli moniaistillisuudestaan huolimatta esteellinen monelle aistirajoitteiselle, kuten iso osa teatteriesityksistä.

Viimeisessä kohtauksessa yksi esiintyjä puhuu rauhallisella äänellä mielikuvia herättävää tekstiä. Koska yleisöllä on silmät suljettuina, kohtauksen tapahtumapaikka pääasiassa jokaisen osallistujan omassa mielessä ja kehossa. Tämä on hyvä esimerkki Arlanderin (1998) esittelemästä käänteisestä moninäyttämöllepanosta eli ”katsomistaskuista”, jossa Eversmanin (1992) nelikentän mukaan tila on

todella illusorinen. Muiden katsomisen jälkeen, lopuksi, katsotaan sisälle itseen mielikuvituksen ja simuloivan empatian avulla.

Tämä ”mielikuvaharjoitus kasvoista satelliittiin” oli ideana olemassa jo ennen *Lauman* starttia. Idea syntyi Youtube-videosta, johon törmäsin Facebookissa. Siinä lähdetään liikkeelle ihmiskasvoista, laajennetaan skaalaa hiljalleen kosmisiin mittakaavoihin ja zoomataan jälleen ihmiskasvoihin, silmään ja siitä kvarkkeihin asti. Pienimmästä tunnetusta universumin osasesta palaudutaan jälleen ihmiskasvoihin. Videon on luonut Länsi-Australian yliopiston apulaisprofessori Danail Obreschkow Cosmic Eye -mobiilisovelluksen pohjalta. Sovellus on tämän tutkielman kirjoitushetkellä saatavilla iOS -laitteille. Se sai inspiraationsa kasvavasta määrästä tarkkoja universumin skaalan kuvauksista ja elokuvia. Osa kuvista on oikeita valokuvia, osa luomishetkellä tarkimpia tietokonemallinnuksia. Kaikki lähteet ovat viitattuina interaktiivisessa Cosmic Eye -sovelluksessa. (Youtube 2018.) *Lauman* käsikirjoituksen puitteissa skaalausta ei ollut mahdollista tehdä niin laajalti kuin videolla; rajasimme tarkastelun ihmisen elinpiiriin.

#### KATARIINA

Kuvittele jonkin läheisen ihmisen kasvot. Katso häntä hetki silmiin. Hymyilette toisillenne. Kuvittele, että alat hiljalleen leijua ylöspäin kohti taivasta. Kohoat ylös ja ihminen, jota katsoit, pienentyy alapuolellasi. Korkeus nousee viiteen metriin, kymmeneen, kahteenkymmeneen. Katsele hetki ympäristöä. Miltä ihmiset näyttävät tältä korkeudelta? Nouset vielä korkeammalle. Nyt olet jo lintujen yläpuolella. Katselet kun ne liitävät alitsesi. Nouse vielä. Nyt näet jo kaupunkeja ja niiden valoja. Mihin valot ovat keskittyneet? Missä on pimeää? Nouse edelleen ylöspäin. Näet kaupunkien mutkittelevat rajat ja teiden ohuet valokuovat, jotka yhdistävät kaupungit toisiinsa. Nouse edelleen pilvipeitteiden läpi. Pilvipeite rakoilee ja näet vain vihertäviä, rusehtavia ja sinisiä alueita. Nouse edelleen ylöspäin ja alat erottaa mantereiden ääri viivoja. Meret vellovat allasi valtavana ja mantereet huokuvat jyrkää voimaa. Nouse vielä kohti viilenevää avaruutta, pois maan ilmakehästä. Nouse vielä. Pysähdyt satelliitin tasolle 36 000 kilometriin, josta voit nähdä koko maapallon.

#### PASI

Jos täältä asti näkis ihmisetkin, niin miltähän ihmisten liikkeet näyttäis? Oisko ne niin kuin kalaparvia, jotka liikkuvat yhdessä erilaisina ryppäinä?

#### NANNE

Ainakaan ihmiset ei ole jakautuneet tasaisesti eri puolille palloa. Jossain on enemmän, jossain tosi paljon, sitten jossain ehkä pari erakkoa tai sellaisia muutaman ihmisen kasaumia.

#### PASI

Kasaumia.

#### NANNE

Niin. Mut sekin vaihtelee et kuka on missäkin keossa. Ihmisethän liikkuu.

PASI

Toistensa luo.

OLGA

Jotkut kyl liikkuvat poisikin. Ei kaikki kaipaa seuraa. Mä olisin ehkä onnellisempi yksin.

VALTTERI

Hei sitä on tutkittu...

VENLA

joo jossain etelänavalla ne tutkimusasemilla yksin olleet ihmiset oli masentuneet pahasti.

VALTTERI

Kun ne oli yksin niin kauan.

VENLA

Se ei sovi ihmisille.

VALTTERI

Ainakaan useimmille.

KATARIINA

Katsele hetki ympärillesi satelliitin korkeudella. Mitä näet? Katsele sitten maapalloa, kotiplaneettaasi. Alat hiljalleen laskeutua, kevyesti ja pehmeästi, sitten kiihtyvällä vauhdilla. Laskeudut, kunnes avaruuden mustuus jää taakse, tulet taas maan ilmakehään, laskeudut yhä. Erotat pinnan muodot, metsiä, jokia, meriä, vuoria ja kaupunkoja. Tunnet tuulen kasvoillasi. Vauhtisi hidastuu, ja leijaillet kevyesti maahan. Tunnet nurmikon allasi, aistit silmäluomien läpi tulevan valon. Kuvittele nyt vielä ne samat kasvot, joista lähdit tälle matkalle. Katso häntä silmiin. Hän sulkee sinut halaukseen ja silittää hiljaa päätäsi.

NANNE

Tiesittekö muuten, että kosketus on ihmisen varhaisin yhteys maailmaan. Sikiön aisteista ensimmäinen on tunto.

IINA

Lempeä kosketus saa ihmiset kiintymään toisiinsa.

NANNE

Kosketus sitoo meidät yhteen.

KATARIINA

Viivy vielä hetki lämpimässä syleilyssä. Hiljalleen irrottaudut halauksesta. Hengitä syvään, kuuntele hetki ympäristön ääniä. Olet taas nurmikolla, Turun ylioppilasteatterilla. Voit avata silmät ja nousta hitaasti ylös. Katso ihmisiä ympärilläsi.

Kiitos.

Viimeisessä kohtauksessa palataan kosketuksen merkitykseen ihmisten välisessä kanssakäymisessä. Kohtauksella pyritään herättämään affektiivista empatiaa simuloimalla kuviteltu tilanne ja liittämällä kokemus jokaisen katsojan henkilökohtaiselle tasolle. Peilineuronijärjestelmä liittyy havainnoinnin ja

toimintojen lisäksi kosketukseen. Kun katsot ja kun teet tietyn toiminnon, samat aivojen alueet välähtävät (Rizzolatti, Fabbri-Destro & Catriano 2009). Se affektiivinen reaktio, joka monilla yleisöstä nousi viimeisen, kuvittelun kosketuksen kohdalla, kertoo siitä, että nämä aivoalueet välähtävät myös kuviteltaessamme kosketusta. Kertomukset ovatkin parhaimmillaan apuna simuloivan empatian oppimisessa (Aaltola & Keto 2018, 40). Itse huomasin tunteellisen reaktion vaihtelevan sen mukaan, kenet kuvittelin läheiseksi henkilöksi. Sitä vahvempi affekti, mitä harvinaisempi kosketus on tosielämässä.

Kohtauksessa katsojien fyysinen etäisyys toisiinsa on pieni – jos katsomo oli täynnä, oli ihmisten makoiltava melko lähellä toisiaan, vieretysten. Samalla kuitenkin psyykinen etäisyys kasvoi äärimmilleen – jokaisella oli oma mielikuvamatkansa käytävänä. Tällaisen asetelman Arlander (1998) näkee mielenkiintoisimpana.

Mielikuvamaailmasta irrottauduttiin hiljalleen ja palattiin tässä ja nyt -hetkeen. Kun yleisö oli noussut istumaan ja avannut silmänsä, kiittivät esiintyjät yleisöä. Mielikuvaharjoituksen vetäjä aloitti kiittämällä ja kun muut esiintyjät yhtyivät kiitokseen, myös yleisön jäsenet sanoivat usein kiitoksen ääneen. Se oli merkinä esityksen loppumisesta.

#### KATARIINA

Meidän esitys oli tässä, mutta tänne saa vielä jäädä juttelemaan meidän tai toistenne kanssa.

Tätä ohjeistusta seurasi (usein hiukan varovaiset) aplodit. Taputtaminen on kehollinen koodi, sanaton sopimus yleisön ja esiintyjien välillä. Se on yleisön vastalahja esiintyjille, ritualistinen keino kiittää ja osoittaa kunnioitusta (Pyyhtinen 2018). Kaksi esiintyjää lähtee avaamaan verhoa ja ovelle sanomaan heipat yleisölle. Esiintyjät olivat siis läsnä samassa tilassa niin kauan, kun katsojat olivat teatteritalossa. Aulassa oli esillä vieraskirja, johon yleisö sai kirjoittaa välittömiä tuntejaan ja terveisiä, tai vain jättää puumerkinsä. Usein osa katsojista jäi salin nurmikolle keskustelemaan ja istuskelemaan.

Itselleni yleisön palautteista jäi parhaiten mieleen esityksen jälkeen saatu palaute: ”mulla on kokonainen olo”. Myös vieraskirjaan kertyi kiitoksia ja kommentteja. Esityksen välittömässä läheisyydessä (niin fyysisessä kuin psyykkisessäkin) on vaikea antaa kritiikkiä. Sain kuitenkin myös rakentavaa kritiikkiä, esimerkiksi esityksen rakenteeseen, tarinallisuuteen ja sen välittämään arvomaailmaan liittyen. Jokainen katsoja kokee esityksen suhteessa omaan taustaansa. Iso osa palautteesta kuitenkin tuki tavoitteidemme onnistumista:

”Pienillä yksittäisillä sanoilla ja eleillä kerrottiin suuria asioita lämpimällä tunnelmalla. Liimattiin yhteisö löyhän siten yhteen.”

”Hetken maailma oli vähemmän yksinäinen paikka. Kiitos!”

”Although not understanding all the dialogues you managed to create a dimension far in time and space but close to the soul.”

”Se oli hyvä, mutta myöskin aika raju kokemus. Jaettiin lempeää ja hyvää tilaa, joka oli vähän vaikea ottaa vastaan. Olen juuri suhteen vaiheessa, jossa pohditaan, ollaanko yhdessä vai ei. Ja toinen on päätyvässä siihen, ettei koska haluaa ottaa aikaa itselleen järjestääkseen asiansa. Tässä vaiheessa perhmeä Lauma oli siis aika kova koettelemus.”

”Yksilöllinen, fyysinen kohtaaminen ja yhteisön tuntu vaihtelevat.” (Karhu 2017)

”Yleensä tuollaisissa hiljaisissa tilanteissa miettisin, että kurniiko maha tai muuta sellaista, mutta nyt lopussa en miettinyt. Tajusin että kaikilla muillakin kurnii.”

(*Lauman* suullista ja kirjallista katsojapalautetta)

Olettaen, että nämä ihmiset kertoivat mielipiteensä rehellisesti, uskon että onnistuimme luomaan tilan, jossa kohdattiin yleisö lempeästi ja perinteistä katsoja–esiintyjä -asetelmaa välittömämmin.

## 6. YHTEENVETO JA POHDINTA

Olen tässä tutkielmassa kuvannut ja analysoinut osallistavan yleisösuhteen muodostumista devising-prosessissa. Kontekstoin *Lauman* yhteisötaiteen, osallistavan teatterin ja devising-teatterin kentälle. Esittelin tutkimusmenetelmät ja paikansin *Lauman* taiteellisen tutkimuksen, osallistuvan taiteentutkimuksen ja etnografian risteymäkohtaan. Perustelin *Lauman* näkökulman ja analysoin aineistoa teatterintutkimuksen termein sekä empatian ja lahjan käsitteiden avulla. Toimijaverkostoteoreettinen ajattelu läpivalaisi koko prosessia, niin taiteellista osuutta kuin tätä tutkielmaakin. Uskon, että olen toteuttanut de la Fuentesin (2007) toivomaa ”uutta taiteen sosiologiaa”. *Lauma* oli lähtökohtaisesti monitieteellinen. Se oli konkreettista työtä, jolla performatiivisesti tuotettiin esteettinen lopputulos.

Työryhmä ja kaikki esityksen muovautumiseen osallistuvat asiat, esineet ja teknologiat loivat esityskomposition kollektiivin harjoituskauden prosessissa. Tätä kollektiivia tehtiin pysyväksi toistamalla sitä materiaalisissa ja performatiivisissa prosesseissa – esitystapahtumissa. Näissä tapahtumissa oleellista oli vuorovaikutus ja kommunikaation tavat: yleisön ja esityksen väliset *suhteet*.

Tila ja sen rakenne vaikuttaa suuresti siihen, millaisia kohtaamisia sen sisällä syntyy. Näin ollen osallistavassa esitystaiteessa on tila otettava erityisesti huomioon. *Laumassa* tätä tilaratkaisun uudelleenmäärittelyä toteutettiin ympäristönomaisella näyttämöllepanolla. Ympäröivä katsomo haastaa perinteisen edestä katsottavan näyttämö-katsomo -asemoinnin ja luo uusia mahdollisuuksia yleisön osallistamiseen. Yleisö on ympäröivässä esitystapahtumassa sen kehyksen sisässä, jolloin he ovat jo lähtökohtaisesti osallisia esityksen skenografiaan. Vielä muokkaamalla esittäjä-katsoja -asetelmaa osallistavammaksi voidaan luoda vahvempaa yhteisöllisyyden tuntua yksilöllisen taidekokemuksen lisäksi. Fyysisen ja psyykkisen etäisyyden muuntelulla voidaan luoda vaihtelua esityskomposition muotoon ja sisältöön. On kuitenkin varottava liian nopeaa muutosta etäisyydessä. Osallistavissakin esityksissä yksilön valinnanvapautta on kunnioitettava. Toisaalta yleisölle ei voi antaa liikaa valinnanvapautta – esitystapahtuman kontekstissa se voi olla ahdistavaa tai hämmentävää. Materiaalisen, konkreettisen rakentamisen prosessin lisäksi on mielenkiintoista, miten materiaalisen ympäristön rakentuminen vaikutti esityksen sisältöön ja 'psyykkiseen tilaan'. Kun ihmiset jaetaan ryhmiin, laitetaan kulkemaan samaan suuntaan tilassa ja katsomaan kohtauksia tietyssä järjestyksessä, *Lauman* kontekstissa tämä laittaa pohtimaan laumautumisen ilmiöitä myös muussa elämässä.

Yleisösuhdetta luodaan erilaisissa materiaalis-diskursiivisissa prosesseissa, joissa keskeistä on materiaallinen ympäristö ja suhteet. Teksti, kehollinen toiminta, rakennettu ympäristö ja koko konteksti limittyvät yksilön kokemuksessa merkityskimpuiksi. Esitystapahtuma on singulaarinen tapahtumaketju – taideteos, joka on jokaisella toistokerrallaan erilainen. Näin ollen jokaisen katsojan kokemus on myös uniikki. Empatian avulla on kuitenkin mahdollista kuvitella itsensä toisen ihmisen asemaan ja näin kokea se, mitä toinen kokee, vaikkakin heikommin. Empatia toimii välineenä niin etnografisessa tutkimusotteessa, taiteellisessa tutkimuksessa kuin devising-prosessissakin. Osallistavaa yleisösuhdetta luodessa reflektiivinen, ruumiillinen ja kinesteettinen empatia ovat erityisen keskeisessä asemassa.

Kohtaukset syntyvät devising-prosessissa 'lahjojen vaihdon' myötä. Tätä voisi ajatella eräänlaiseksi ruumiillisen ja kinesteettisen empatian kautta tapahtuvaksi peilaamisen edestakaiseksi prosessiksi. Ohjaaja antaa impulssin, joka on lahja esiintyjille. Esiintyjät luovat kohtausaihion, joka on (vasta)lahja ohjaajalle. Ohjaaja tekee muutospyyntö (lahja), ja jälleen esiintyjät antavat ruumiillisen työnsä kautta lahjan ohjaajalle ja muulle työryhmälle, jälleen keskustellaan, pallotellaan, ja näin kohtaus hiljalleen muodostuu eteenpäin ja osaksi kokonaisuutta. Mitä tässä prosessissa sitten annetaan? Aikaa, energiaa ja ideoita, ainakin. Toimija 'menettää' jotain, mutta samalla pitää sen, sillä nyt se on yhteinen, jaossa ja muokkautumassa. Toki osa kohtauksista ja ideoista karsiutuu myös pois matkan varrella. Lopulta ei enää voida hahmottaa, kenen lahja mikä oli kenellekin, vaan esityksestä muodostuu yhteistä omaisuutta, joka annetaan esitystapahtumassa lahjana yleisölle. Kohtaukset voi ajatella 'kvasiobjekteina', jotka

yhdistävät kollektiivia pysyvämmäksi 'kiertäessään' toimijalta toiselle. Ne myös muokkautuvat jatkuvasti tässä kierrossa, vielä esitystapahtumienkin aikana. Kollektiivin ja yksilöiden suhde on dynaaminen: ”me” on subjektien aaltoilevaa, edestakaista liikettä.

Myös se, miten ymmärrämme ”meidät” vaikuttaa siihen, miten kohtelemme toisiamme (Kokkonen 2014, 182). Empatia toimii yhteisyyden välittäjänä. Empatian kautta välitämme lahjamme: tekomme ja reaktiomme. Olemme kuitenkin itse itsellemme mustia laatikoita: saamme ulkoa ärsykkeen ja ulos tulee reaktio. Aina emme itse osaa tunnistaa, mitä tässä välissä tapahtuu. Ulkomaailman ja itsemme välisessä kommunikaatiossa, jopa refleksiivisen empatian eri tasojen välillä, on käännöksiä ja kohinaa, ymmärrystä syövä ja tuottava parasiitti.

Perinteisestä esiintyjä–katsoja -asetelmasta poikkeaminen herättää paitsi mielenkiintoisia näkökulmia esitystaiteeseen, myös sovellusmahdollisuuksia elämän muille alueille. Tuotamme jatkuvasti ympäristöämme performatiivisesti, se tuottaa meitä ja sisäänkirjoittaa meihin tilallisia koodeja ja normeja. Juuri performatiivisuuden käsitteen kautta teatterillinen toiminta onkin laajennettavissa jokapäiväiseen toimintaan. Esimerkiksi kaupunkisuunnittelussa tulisi ottaa huomioon niin ekologinen kuin yhteisöllinenkin näkökulma. Voimmekin soveltaa *Lauman* tuottamaa tietoa siirtämällä sen kaupunkiin: yleisö on kaupungin asukkaat. Kaupungin toimijat voivat omilla teoillaan vaikuttaa siihen, että kaupungissa on osallistavia tiloja, tapahtumia ja toimintaa – näin lisätään hyvinvointia ja ehkäistään yksinäisyyttä.

Tilat voidaan rakentaa niin, että ihmiset näkevät toisensa, tiedostavat toistensa läsnäolon, liikkuvat samaan suuntaan ja siten kohtaavat toisensa herkemmin – tuntevat toisiaan kohtaan enemmän empatiaa. *Laumassa* tämä tarkoitti piirimäistä katsomomuodostelmaa, yleisön liikuttamista kohtausten mukana myös tiloihin, jotka ovat normaalisti katsojalta näkymättömissä, vapaamuotoista kahvihetkeä, jopa katsoja–katsottava -asetelman pääläelleen kääntöä: hetken ajan katsoja oli katsottava, ja toisin päin. Kaupungissa se voisi tarkoittaa yleisten tilojen, odotushuoneiden, puistojen jne. muotoilua niin, että ihmisiä rohkaistaan huomaamaan toisensa ja kulkemaan samaan suuntaan, jopa ottamaan kontaktia toisiinsa, kuitenkin pakottamatta. Se voisi tarkoittaa avoimuutta ja läpinäkyvyyttä, kaupungin päättäjien ja kansalaisten toimimista samoissa tiloissa.

Esityksen harjoitusprosessi, erityisesti yleisön ruumiillisen kohtaamisen osalta, toimi pitkälti empatian avulla. Osan työryhmästä esiintyessä muu työryhmä ”esitti yleisöä”. Demon tai kohtauksen jälkeen keskusteltiin tuntemuksista ja kokemuksista refleksiivisesti: jos olisin tässä tilanteessa yleisön jäsenenä, mitä tuntisin? Oli irrotettava itsensä jatkuvasti omasta osastaan, joka oli prosessissa sisällä, tunki



ihmiset, jotka lähestyivät ja koskivat, pyysivät tanssimaan ja katsoivat silmiin. Pohdittiin, miten erilaiset ihmiset erilaisine sisäisine maailmoineen saattavat reagoida johonkin tiettyyn kohtaukseen. Testailtiin erilaisia lähestymistapoja, harjoiteltiin lempeää kosketusta ja läsnäoloa, pohdittiin sanamuotoja. Jos kirjallista ja suullista yleisön palautetta on uskominen, *Lauma* onnistui luomaan lempeän, sisäänsä sulkevan, tasa-arvoisesti yksilöt huomioon ottavan ja yhteisöllisyyden tunnetta lisäävän ympäristön.

Tällaisten ympäristöjen edistäminen myös kaupunkitilassa olisi toivottavaa kaupunkilaisten hyvinvoinnin kannalta. Taiteiden keinot voivat antaa kaupungin toimijoille välineitä empaattiseen ja refleksiiviseen suunnitteluun ja toimintaan, asiakaspalveluammattissa oleville välineitä kehittää asiakkaan kohtaamista, sekä pohdintaan erilaisten kaupungin instituutioiden toiminnasta. Koulujen, vanhustenhoidon, sairaanhoidon ja vammaispalveluiden soisi olevan hyväksyviä, kuuntelevia ja lempeitä ympäristöjä, joiden toimintaa edistetään niiden asiakkaita ja asukkaita kuunnellen.

Teatteritila on puoliksi kuvitteellinen ja puoliksi todellinen tila (Arlander 1998, 86). Voidaan ajatella, että koko esitys on eräänlainen rituaali, jonka yleisö käy läpi esiintyjien kanssa. Koko esitys ja toimijat sen sisällä ovat kvasiobjekteja, jotka ”kiertävät” katsojien välissä ja näin yhdistävät heitä hetkellisesti. *Laumassa* alun piiriytyminen, erilleen laumoihin hajaantuminen ja jälleen yhdentyminen voidaan nähdä yksinkertaistettuna narratiivina: kaikki on hyvin, kunnes eteen tulee konflikti. Tämä ratkaistaan, jonka jälkeen palaamme alkutilanteeseen, onnelliseen loppuun – ympyrä sulkeutuu, mutta jokin on muuttunut.

Steven Pinker toteaa kirjassaan ”The Better Angels of our Nature”, että empatiakykymme näyttää laajenneen pitkän aikavälin aikana jatkuvasti moninaisempaan joukkoon, yli tilallisten ja ajallisten alueiden. Hän pitää tätä yhtenä todistusaineistona siitä, että olemme juuriamme myöten empaattinen laji. Empatiataitomme saattaa määritellä kohtalomme lajina. (Pinker 2011, 572.) On kuitenkin muistettava, että liiallinen tai liian yksipuolinen empatia voi johtaa ei-toivottuihin lopputuloksiin. Osa tutkijoista puhuukin mieluummin myötätunnosta. (Esim. Bloom 2016.) Toisaalta, maailman johtavat talouden ja teknologian asiantuntijat ja yritysjohtajat ovat kuluvaan vuoden aikana toistuvasti ehdottaneet, että koneiden ja tekoälyn kehittyessä ihmisen tulisi kehittää tunneälyä ja muita inhimillisyyteen vahvasti liitettyjä taitoja, kuten empatiaa (esim. Nalbantoglu 2018). Teatteri onkin empatian tutkimiselle ja harjoittelulle oiva paikka.



## LÄHTEET

### Internet- ja lehtilähteet

Anttila, Eeva. 2018. ”Ulkoisen muutos: Mallioppiminen”, *Ihmis- ja oppimiskäsitykset taideopetuksessa*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 58. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Luettavissa: <https://disco.teak.fi/anttila/2-2-mallioppiminen/> Luettu 5.1.2019.

Hotakainen, Markus. 2014. ”Taide + tutkimus = taiteellinen tutkimus”, *Tieteessä tapahtuu*, Tutkimusta Suomessa -sarja. <http://journal.fi/tt/article/view/46155/12279> Luettu 4.1.2019.

Karhu, Anniina. 2017. *Turun Sanomat* 4.12.2017.

<https://www.ts.fi/kulttuuri/nayttamotaide/3752953/Teatteriarvio+Turun+ylioppilasteatterin+Lauma++Monitasoinen+tutkielma+yhteenkietoutumista> Luettu 4.1.2019.

Nalbantoglu, Minna. 2018. *Helsingin Sanomat* 6.11.2018. <https://www.hs.fi/talous/art-2000005889274.html> Luettu 4.1.2019.

Westerlund, Heidi, Kai Lehtikoinen, Eeva Anttila, Pia Houni, Sari Karttunen, Lauri Väkevä, Patrick Furu, Marja Heimonen, Satu-Mari Jansson, Marja-Leena Juntunen, Lea Kantonen, Tuulikki Laes, Liisa Laitinen, Anu Laukkanen, Anne Pässilä. 2016. *ArtsEqual. Taiteet, tasa-arvo ja hyvinvointi: Katsaus kansainväliseen tutkimukseen*. Helsinki: ArtsEqual. <http://www.artsequal.fi/documents/14230/0/Katsaus+kansainv%C3%A4liseen+tutkimukseen/9c772fd2-edd5-46ee-9807-f8004590cf52> Luettu 4.1.2019.

Youtube. 2018. Cosmic Eye Project, julkaistu 30.4.2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=8Are9dDbW24>. Katsottu: 26.10.2018.

### Kirjallisuus

Aaltola, Elisa, Sami Keto. 2018. *Empatia: Myötäelämisen tiede*. Helsinki: Into.

Aaltola, Juhani. 2001. ”Filosofia, tiede, ymmärtäminen”. *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Toim. Juhani Aaltola & Raine Valli. Jyväskylä: PS-kustannus, 10–25.

Abbott, Andrew. 2004. *Methods of Discovery: Heuristics for the Social Sciences*. New York: W.W. Norton & Company.

Acaroglu, Gorkem. 2014. ”Cyborg presence in narrative theatre”, *Australasian Drama Studies* 65.

Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Alasuutari, Pertti. 1990. ”Pyyntivälineet syynissä”, *Tiede & edistys* 15: 4, 327–328.

- Alasuutari, Pertti. 2001. *Johdatus yhteiskuntatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Aromaa, Johanna, Miia-Leena Tiili. 2014. ”Empatia ja ruumiillinen tieto etnografisessa tutkimuksessa”, *Moniulotteinen etnografia*. (Toim. Pilvi Hämeenaho & Eerika Koskinen-Koivisto). Helsinki: Ethnos ry, 258–283.
- Aronson, Arnold. 1981. *The history and theory of environmental scenography*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Arppe, Tiina. 2015. ”Marcel Mauss ja sosiaalisen symbolisuus”, *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria*. Helsinki: Gaudeamus, 72–93.
- Bardy, Marjatta. 2007. ”Taiteen paluu arkeen”, *Taide keskellä elämää*. Toim. Marjatta Bardy, Riikka Haapalainen, Merja Isotalo, Pekka Korhonen. Helsinki: Kiasma, 21–33.
- Barrett, Estelle. 2013. ”Materiality, Affect, and the Aesthetic Image”, *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' through the Arts*. Lontoo: I.B. Tauris, 63–72.
- Becker, Howard S. 1984. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Berleant, Arnold. 2006. ”Mitä on ympäristöestetiikka?”, *Ympäristö, arkkitehtuuri, estetiikka*. Toim. Arto Haapala, Martti Honkanen ja Veikko Rantala. Helsinki: Gaudeamus, 87–114.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells*. Lontoo: Verso.
- Bloom, Paul. 2016. *Against Empathy: The Case for Rational Compassion*. London: The Bodley Head.
- Bolt, Barbara. 2013. ”Introduction”, *Carnal Knowledge. Towards a 'New Materialism' through the Arts*. Lontoo: I.B. Tauris. 1–13.
- Bourdieu, Pierre. 2018. ”Social Space and the Genesis of Appropriated Physical Space”, *International Journal of Urban and Regional Research*, 42:1, 106–114.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Brown, Alan, Jennifer Novak. 2007. *Assessing the Intrinsic Impacts of a Live Performance*. WolfBrown.
- Burns, Tom. 1992. *Erving Goffman*. New York: Routledge.
- Callon, Michel. 1984. ”Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay”, *Sociological Review*. Supplement, 196–233.
- Calson, Marvin. 2010. ”Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen”, *Teatteriesityksen tutkiminen*. Toim. Pirkko Koski. Helsinki: Like, 64–86.
- Damasio, Antonio. 2011. *Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Darley, John. 1968. ”Bystander intervention in emergencies: diffusion of responsibility”, *Journal of Personality and Social Psychology*, 8:4, 377–383.

- Davis, Tracy. 2008. "Introduction: the pirouette, detour, revolution, deflection, deviation, tack and yaw of the performative turn", *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–8.
- de la Fuente, Eduardo. 2007. "The New Sociology of Art: Putting Art Back Into Social Science Approaches to the Arts", *Cultural Sociology*, 1:3, 409–425.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. 1993. *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus.
- DeNora, Tia. 2000. *Music and Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Vignemont, Frédérique, Tanya Singer. 2006. "The Empathic Brain: How, When and Why", *Trends in Cognitive Science*, 10:10, 435–441.
- de Waal, Frans. 2009. *The Age of Empathy*. New York: Random House.
- Dewey, John. 2010 [1934]. *Taide kokemuksena*. Suom. Antti Immonen & Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.
- Eisner, Elliot. 2008. *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. "Art and Knowledge". Toim. J. Gary Knowles & Ardra L. Cole. Thousand Oaks: SAGE Publications, 3–12.
- Eskola, Jari, Juha Suoranta. 2014. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Eversman, Peter. 1992. "The Experience of Theatrical Space", *Performance Theory, Reception and Audience Research*, Toim. Henri Schoenmakers. Amsterdam: Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ICRAR, 93–114.
- Feral, Josette. 2002. "Foreword", *SubStance*, 31: 2, 3–13.
- Foreman, Richard. 1992. *Unbalancing Acts, Foundations for a Theater*. New York: Pantheon Books.
- Gallagher, Shaun. 2012. "Empathy, simulation and narrative", *Science in Context*, 25:1, 355–381.
- Gallese, Vittorio. 2008. "Empathy, Embodied Simulation, and the Brain: Commentary on Aragno and Zepf/Hartmann", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 56: 769–781.
- Goffman, Erving. 1961. *Encounters: Two Essays on the Sociology of Interaction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Goldstein, Thalia, Ellen Winner. 2012. "Enhancing Empathy and Theory of Mind", *Journal of Cognition and Development*, 13:1, 19–37.
- Goode, Tony, Jonathan Neelands. 2008. "Playing in the margins of meaning – the ritual aesthetic in community performance". *NJ: Drama Australia Journal*, 32: 1, 82–97.
- Govan, Emma, Helen Nicholson, Katie Normington. 2007. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. New York: Routledge.
- Grönfors, Martti. 1982. *Kvalitatiiviset kenttätömenetelmät*. Helsinki: WSOY.

- Guénoun, Denis. 2007. *Näyttämön Filosofia*. Helsinki: Like.
- Haanila, Heidi, Anne Salminen ja Pii Telakivi. 2017. ”Maailmaan ulottuva minus”, *Niin & Näin*, 2/2017, 35–39.
- Haapala, Leevi. 1999. ”Taiteilijan muuttuva rooli – yhteisötaidetta 90-luvun Suomessa”, *Katoava taide*. Helsinki: Ateneum, 79–103.
- Haapalainen, Riikka. 2007. ”Taidetta elämän vuoksi”, *Taide keskellä elämää*. Toim. Marjatta Bardy, Riikka Haapalainen, Merja Isotalo, Pekka Korhonen. Helsinki: Kiasma, 221–226.
- Hannula, Mika, Juha Suoranta ja Tere Vadén. 2014. *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. Bern: Peter Lang.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. London: Free Association Books.
- Harrison, Mary-Catherine. "The Paradox of Fiction and the Ethics of Empathy: Reconcepting Dickens's Realism." *Narrative*, 16:3, 256–278.
- Hatfield, Elaine, John Cacioppo, Richard Rapson. 1994. *Emotional Contagion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heikkinen, Hannu. 2004. *Vakava leikillisuus. Draamakasvatusta opettajille*. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Hämeenaho, Pilvi, Eerika Koskinen-Koivisto. 2014. ”Etnografian ulottuvuudet ja mahdollisuudet”, *Moniulotteinen etnografia*. Toim. Pilvi Hämeenaho & Eerika Koskinen-Koivisto. Helsinki: Ethnos ry, 7–31.
- Jakonen, Mikko. 2015. ”Gilles Deleuze ja Felix Guattari – yhteiskuntateorian remonttimiehet”, *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria*. Helsinki: Gaudeamus, 215–236.
- Jung, Matthias, Roman Madzia. 2016. *Pragmatism and Embodied Cognitive Science: From Bodily Intersubjectivity to Symbolic Articulation*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Järvinen, Hanna. 2017. ”A Short History of the Score in 5091 words”, *Performance Artist's Workbook*. Toim. Pilvi Porkola. The Publication Series of Theatre Academy vol 61. Helsinki: University of the Arts Helsinki, Theatre Academy and New Performance Turku, 49–60.
- Kester, Grant. 1995. ”Aesthetic Evangelists: conversion and empowerment in contemporary community art”, *Afterimage*, 22:6, 5–11.
- Kinnunen, Taina. 2013. *Vahvat yksin, heikot silytyksin – otteita suomalaisesta kosketuskulttuurista*. Helsinki: Kirjapaja.
- Kleberg, Lars. 1977. *Teatern som handling - sovjetisk avantgardeestetik 1917–1927*. Stockholm: Akademilitteratur.
- Koho, Timo. 1991. *Teatteriarkkitehtuurin Merkitysarvot: Teatterirakentamisen Suhde Yhteiskunnan Arvomaailmaan Kaupungistuvassa Suomessa*. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

- Kokkonen, Tuija. 2014. "Kun emme tiedä. Keskustelemassa "meitä" uusiksi: lajienväliset esitykset ja esitystaiteen rooli ekokriisien aikakaudella", *Posthumanismi*. Turku: Eetos, 179–209.
- Kontturi, Katve-Kaisa. 2013. "Molekulaarinen taidehistoria: kolme teesiä", *Toisin sanoin: taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Toim. Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka. Turku: Eetos.
- Kontturi, Katve-Kaisa, Milla Tiainen. 2007. "Taide, teoria ja liikkuva vuorovaikutus: osallistuvan taiteentutkimuksen ratkaisuja", *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Toim. Risto Pitkänen. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 13–65.
- Korhonen, Kuisma, Pajari Räsänen. 2010. "The Event of Encounter in Art and Philosophy", *The Event of Encounter in Art and Philosophy. Continental Perspectives*. Toim. Kuisma Korhonen & Pajari Räsänen. Helsinki: Gaudeamus, 7–31.
- Koskenniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus kansalaisfoorumi.
- Kristeva, Julia. 1968. "The true real", *The Kristeva Reader*. Toim. Toril Moi. Oxford: The Basil Blackwell, 24–33.
- Kuula, Arja. 1999. *Toimintatutkimus: kenttätöitä ja muutospyrkimyksiä*. Tampere: Vastapaino.
- Kuusela, Hanna. 2013. "Yhtenäisyyttä materian avulla – muokkautuva kirja tulkintojen rajaajana", *Sosiologia*, 50:3, 270–284.
- Lacy, Suzanne, 1995a. "Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys" *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Washington: Bay Press, 19–47.
- Lacy, Suzanne. 1995b. "Debated Territory: Towards a Critical Language for Public Art". *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Washington: Bay Press, 171–185.
- Laitinen, Ahti. 1971. *Turun ylioppilasteatterin yleisö: rakenne, odotukset ja asenteet*. Sosiologian pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Lamm, Claus, Andrew Meltzoff, Jean Decety. 2010. "How Do We Empathize With Someone Who Is Not Like Us? A Functional Magnetic Resonance Imaging Study", *Journal of Cognitive Neuroscience*, 22:2, 362–376.
- Latour, Bruno and Steve Woolgar. 1986. *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Latour, Bruno. 1999a. "On recalling ANT", *Actor Network Theory and after*. Toim. John Law & John Hassard. Oxford: Blackwell, 15–25.
- Latour, Bruno. 1999b. *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Latour, Bruno. 2004. *Emme ole koskaan olleet moderneja*. Tampere: Vastapaino.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press.

Law, John. 1999. "After ANT: complexity, naming and topology", *Actor Network Theory and after* Toim. John Law & John Hassard. Oxford: Blackwell, 1–14.

Law, John, Michel Callon. 1994. "The life and death of an aircraft: A network analysis of technical change". *Shaping technology/building society: Studies in sociotechnical change*. Toim. Wiebe Bijker & John Law. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 42–46.

Lehtonen, Turo-Kimmo. 2015. *Aineellinen Yhteisö*. 2. korj. p. Helsinki: Tutkijaliitto.

Leskinen, Jaakko. 2015. "Gabriel Tarde – keksimisen ja jäljittelyn sosiologi", *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria*. Helsinki: Gaudeamus, 49–71.

Lima, Manuel. *The Book of Trees. Visualizing Branches of Knowledge*. New York: Princeton Architectural Press.

Lipps, Theodor. 1920. *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst. Zweiter Teil: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Vol. 2. Leipzig: Leopold Voss. First published 1906.

Lipps, Theodor. 1923. *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik*, Vol. 1. Leipzig: Leopold Voss. First published 1903.

Longstaff, Jeffrey Scott. 1996. *Cognitive Structure of Kinesthetic Space: Reevaluating Rudolf Laban's Choreutics in the Context of Spatial Cognition and Motor Control*, D. Phil. London: City University London.

Lummaa, Karoliina, Lea Rojola. 2014. "Johdanto: Mitä posthumanismi on?", *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola. Turku: Eetos, 13–32.

Mauss, Marcel. 1950. Les techniques du corps. Teoksessa Marcel Mauss: *Sociologie et Anthropologie*. Paris: PUF, 363–386. (Ilm. alun perin 1936.)

Maffesoli, Michel. 1995. *Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*. Tampere: Gaudeamus.

McKeon, Richard. 2001. *The basic works of Aristotle*. New York: The Modern Library.

McKinney, Joslin, Helen Iball. 2011. "Researching Scenography", *Research Methods in Theatre and Performance*. Toim. Baz Kershaw & Helen Nicholson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 111–136.

McKinney, Joslin. 2012. "Empathy and Exchange: Audience Experiences of Scenography", *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Toim. Dee Reynolds & Matthew Reason. Bristol: Intellect. 219–236.

McNiff, Shaun. 2008. *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. "Art-based research". Toim. Gary Knowles & Ardra Cole. Thousand Oaks: SAGE, 29–40.

Meekums, Bonnie. 2012. "Kinesthetic Empathy and Movement Methaphor in Dance Movement Psychotherapy", *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Toim. Dee Reynolds ja Matthew Reason. Bristol: Intellect. 51–66.



- Merleau-Ponty, Maurice, James Edie. 1964. *The primacy of perception and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics*. [Evanston, Ill.]: Northwestern University Press.
- Mills, Wright C. 2015 (1959). *Sosiologinen mielikuviutus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mäki, Teemu. 2007. ”Yhteisötaide – tapausesimerkki Be Your Enemy”, *Taide keskellä elämää*. Toim. Marjatta Bardy, Riikka Haapalainen, Merja Isotalo, Pekka Korhonen. Helsinki: Kiasma, 232–240.
- Nelson, Robin. 2009. ”Modes of Practice-as-Research: Knowledge and Their Place in the Academy”, *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Toim. Ludivine Fuschini, Simon Jones, Baz Kershaw and Angela Piccini. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 112–130.
- Oddey, Alison. 1996. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. London: Routledge.
- Pink, Sarah. 2009. *Doing Sensory Ethnography*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Pinker, Steven. 2011. *The Better Angels of Our Nature: The Decline of Violence in History and Its Causes*. London: Allen Lane.
- Polanyi, Michael. 1983 [1966]. *The tacit dimension*. Gloucester, MA: Peter Smith Publisher.
- Pyyhtinen, Olli. 2012. ”Kollektiivinen luovuus ja taiteen tuotanto näyttelyinstituutiossa.” *Tiede & Edisty : Monitieteinen Aikakauslehti*, 37:2, 96–116.
- Pyyhtinen, Olli. 2013. ”Tosiasioiden aineellinen luominen: taideteosten aitouden tutkimuksesta” *Sosiologia* 50:3, 222–238.
- Pyyhtinen, Olli. 2014. ”Välitysten sosiologiaa”. *Sosiologia* 51:2, 155–161.
- Pyyhtinen, Olli. 2015a. ”Triadi”. *Verkostot yhteiskuntatutkimuksessa*. Toim. Kai Eriksson. Helsinki: Gaudeamus, 86–108.
- Pyyhtinen, Olli. 2015b. ”Sosiologia ilman yhteiskuntaa? Bruno Latourin sosiaaliteoria” *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria*. Helsinki: Gaudeamus, 259–277.
- Pyyhtinen, Olli. 2018. ”The Who, What, and How of the Gift in Theatre”, *The Art of Giving*. Toim. Ingrid Hentschel. Bielefeld: Transcript Verlag. (Julkaistaan 2019.)
- Pyyhtinen, Olli, Turo-Kimmo Lehtonen. 2015. ”Michel Serres ja yhteisön logiikat”, *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria*. Helsinki: Gaudeamus, 237–256.
- Radbourne, Jennifer, Hilary Glow, Katya Johanson, Ellen Thomas, Melanie Marshall. 2013. *The Audience Experience: A Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts*. Bristol, England; Chicago, Illinois: Intellect, 2013.
- Reynolds, Dee, Matthew Reason. 2012. ”Introduction”, *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. (Toim. Dee Reynolds ja Matthew Reason). Bristol: Intellect, 17–28.
- Reynolds, Dee. 2012. ”xx” *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. (Toim. Dee Reynolds ja Matthew Reason). Bristol: Intellect, 124?

- Rizzolatti, Giacomo, Fabbri-Destro, Maddalena, Catteano, Luigi. 2009. "Mirror Neurons and Their Clinical Relevance", *Nature Clinical Practice Neurology*, 5(1), 24–34.
- Roughley, Neil, Thomas Schramme. 2018. *Forms of Fellow Feeling: Empathy, Sympathy, Concern and Moral Agency*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saari, Juho. 2016. *Yksinäisten Suomi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sauter, Willmar. 2010. "Teatteritapahtuma. Uusia alkuja", *Teatteriesityksen tutkiminen*. Toim. Pirkko Koski. Helsinki: Like, 18–33.
- Scheler, Max. 1979. *The Nature of Sympathy*. London: Routledge.
- Schermer, Victor. 2010. "Reflections on 'Reflections on Mirroring'", *Group Analysis*, 43:3, 214–227.
- Schechner, Richard. 2007. "Performance studies: The Broad Spectrum Approach", *The Performance Studies Reader*. Toim. Henry Bial. London: Routledge, 7–9.
- Sederholm, Helena. 2007. "Yhteisötaiteen juurilla" *Yhteyksiä – Asiaa yhteisötaiteesta*. Toim. Kati Kivimäki ja Hannele Kolsio. Rauma: Rauman taiteilijavierasohjelma Raumars ry, 37–55.
- Serres, Michel. 1974. *La Traduction. Hermès III*. Paris: Éditions de minuit.
- Serres, Michel. 1982. *The Parasite*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins UP.
- Sheets-Johnstone, Maxine. 2009. *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*. Exeter: Imprint Academic.
- Simmel, Georg. 2004. *Georg Simmel Gesamtausgabe Bd 20: Postume Veröffentlichungen; Schulpädagogik*. Toim. Torge Karlsruhe & Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- Simmel, Georg. 2005. *Suurkaupunki Ja Moderni Elämä: Kirjoituksia Vuosilta 1895–1917*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sontag, Susan. 2004. *Reading the Pain of Others*. London: Penguin.
- Sorjonen, Hilppa, Outi Sivonen. 2015. *Taide- ja kulttuurilaitosten yleisötyön muodot, laajuus ja tuloksellisuus*. Cuporen verkkojulkaisuja 27.
- Stack, George. 1998. "Materialism", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Toim. Edward Craig. London: Routledge.
- Stein, Edith. 1989. *On the Problem of Empathy*. Washington: ISC Publishing.
- Telivuo, Julius. 2015. "Rihmasto", *Verkostot yhteiskuntatutkimuksessa*. Helsinki: Gaudeamus, 42–63.
- Turner, Victor. 1979. "Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama As Public Liminality." *Japanese Journal of Religious Studies* , 6:4, 465–499.
- Valkonen, Jarno, Turo-Kimmo Lehtonen, Olli Pyyhtinen. 2013. "Sosiologista materiaalioppia", *Sosiologia* 50:3, 217–221.

Van Delft, Marjon. 1998. Community Art – implications for social policy. *Themes* 6/1998. Helsinki: Sosiaali- ja terveystieteiden tutkimus- ja kehittämiskeskus.

Varto, Juha. 2017. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Aalto ARTS Books.

Vilkka, Hanna. 2006. *Tutki ja havainnoi*. Helsinki: Tammi.

Vischer, Robert. 1872. Über das optische Formgefühl – ein Beitrag zur Ästhetik (On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics). Diss., Tübingen.

Wallace Foundation. 2012. *Building Arts Organizations that Build Audiences*. New York: Wallace Foundation.

Williams, Simon, Gillian Bendelow. 1998. *The Lived Body – Sociological Themes, Embodied Issues*. London: Routledge.

Ylönen, Maarit. 2004. *Sanaton Dialogi: Tanssi Ruumiillisena Tietona*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Zolberg, Vera. 2007. "The Sociology of Art", *21st Century Sociology*. Toim. Clifton Bryant & Dennis Peck. Thousand Oaks: SAGE Publications, 230–239.