



ELÄMÄNTUNTO

– Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön

JUSSI LEHTONEN



ELÄMÄNTUNTO

- Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön

JUSSI LEHTONEN

JUSSI LEHTONEN
ELÄMÄNTUNTO – Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön

VÄITÖSTUTKIMUS

SARJA
Acta Scenica 42
2015

ISBN (PAINETTU) 978-952-6670-50-8

ISBN (VERKKOJULKAISU) 978-952-6670-51-5

ISSN (PAINETTU) 1238-5913

ISSN (VERKKOJULKAISU) 2242-6485

JULKAISIJA
Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus,
Helsinki

© 2015 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden
tutkimuskeskus ja Jussi Lehtonen

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU
BOND Creative Agency
www.bond.fi

KANNEN KUVA
Hanna Westerberg

TAITTO
Annika Marjamäki, Edita Prima Oy

PAINOTYÖ & SIDONTA
Edita Prima Oy, Helsinki 2015

PAPERI
Scandia 2000 Natural 240 g/m² & Scandia 2000 Natural 115 g/m²

KIRJAINPERHEET
Benton Modern Two & Monosten



ELÄMÄNTUNTO

- Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön

JUSSI LEHTONEN

Sisällysluettelo

Tiivistelmä	11
Abstract	13
Kiitokset	15
1. Aluksi	19
2. Tutkimuksen kysymyksenasettelu, rakenne ja strategia	35
2.1. Taustaa	35
2.2. Väitöstyön osat	36
2.3. Tutkimusongelma, tutkimuskysymykset ja tutkimusaineisto	38
2.4. Toimintatutkimus: käytännön ja reflektion syklit	40
2.4.1. Toimintatutkimuksen itsereflektiivinen spiraali	41
2.4.2. Ensimmäinen sykli: Rakkaus ei ole ajan narri -kiertue ja Samassa valossa -kirja	44
2.4.3. Toinen sykli: näyttelijäemansipaatio Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssilla	47
2.4.4. Toimintatutkimus ja yleisökontaktikurssin sisällöt	50
3. Yleisökontaktikurssi	55
3.1. Taustaa	55
3.2. Opiskelijat	59
3.3. Kurssin eteneminen	62
3.3.1. Suunnittelu ja ennakkovalmistelut	62
3.3.2. Startti: ensimmäinen yhteistapaaminen ja kenttätyöjakso	68

3.3.3. Käsikirjoitusvaihe	74
3.3.4. Harjoitukset	77
3.3.5. Ensi-ilta	82
3.3.6. Esityskiertueet	87
3.3.7. Kurssin loppupurku	88
3.4. KOP KOP -monologiin yleisökontaktit hoitolaitoskiertueilla	89
3.4.1. Elämänhalu	90
3.4.2. Entä jos?	91
3.4.3. Naisen paikka	92
3.4.4. Ylös ulos rakasta	93
3.5. Hoitolaitosten asukkaiden kohtaaminen ihminen ihmiselle -tasolla ja osana fiktiota	94
3.6. Näyttelijän yleisökontakti transitionaali-ilmionä	102
4. Esiintyjä samastuu katsojiinsa?	107
4.1. Yleisökontakti 1900-luvun näyttelijäntyön käsikirjoissa	108
4.1.1. Luova täydentäjä	109
4.1.2. Myyttinen puolisko	112
4.1.3. Katsoja tekee esityksen	113
4.2. Samastuminen: psykologiaa, sosiologiaa, filosofiaa, neurotiedettä	115
4.3. Samastuminen taiteentutkimuksessa	117
4.4. Katsomon situationaalisuus ja käänteinen reseptioestetiikka	121
4.5. Katsojiin ja tuleviin katsojiin samastuminen yleisökontaktikurssilla	123

5. Kohtaamiset hoitolaitoksissa esitysten lähtökohtana 125

5.1. Yleisökontaktikurssin kenttätyövaiheen tuottama tutkimusaineisto	126
5.1.1. Kenttätyöt vankiloissa	127
5.1.2. Kenttätyöt päihdeyksiköissä	130
5.1.3. Kenttätyöt vammaistyön yksiköissä	134
5.3. Esitys elämäntuntojen kohtaamispaikkana	141
5.4. Esitys toisen puolesta olemisena	142

6. Mitä esityksille tapahtui? 145

6.1. Yleisökontaktikurssin hoitolaitoskiertueiden tuottama tutkimusaineisto	146
6.2. Tutustumisvaiheen merkitys osana esitysvierailua	148
6.3. Katsojiin samastuminen esityksen aikana	154
6.3.1. Katsojien reaktiot osana esitystä	155
6.3.2. Katsekontaktista ja keskittymisestä	157
6.3.3. Katsojiin samastuminen roolihenkilön kautta	160
6.3.4. Katsojiin samastuminen esityksen teemojen ja muotokielen kautta	163
6.4. Tunneilmaisu hoitolaitosesityksessä	166
6.5. Tapahtumallisuuden korostuminen	169
6.6. Teatterillisuus vs. henkilökohtaisuus?	173

7. Mitä esiintyjyydelle tapahtui? 177

7.1. Roolisiirtymät osana esiintyjyyttä	178
7.2. Kaltaisuus, intersubjektiivisuus ja kysymysmerkin muotoinen näyttelijäntyö	182

7.3. Katsojaan samastuminen sukupuoliroolin kautta	186
7.4. Esiintyjästä tulee katsojan katsoja	188
7.5. Välittäjähahmo ja kysymys esityksen mielestä	191
8. Esityskiertueiden tuottamia yhteiskunnallisia havaintoja	195
8.1. Katsojan yhteiskunnalliseen asemaan samastuminen	196
8.2. Stigmatisaatiosta	198
8.2.1. Stigman merkityksen kohtaaminen	199
8.2.2. Taide ja toiseuttaminen	200
8.2.3. Autonomian kunnioittaminen	202
8.3. Stigmatisaation vastustaminen taiteen keinoin	203
9. Lopuksi	207
9.1. Tutkimustuloksia	207
9.2. Katsojiinsa samastuvan näyttelijän kuva	209
9.3. Mikä näyttelijä oikeastaan on?	213
9.4. Samaanin ja näyttelijän yleisökontaktien rinnastamisesta	214
9.5. Toiminta synnyttää uutta toimintaa	217
Lähdeluettelo	221
Liitteet	229

Tiivistelmä

Käyn väitöstyöni kirjallisessa opinnäytteessä läpi Teatterikorkeakoulun maisterivaiheen näyttelijä- ja dramaturgiopiskelijoille vuonna 2010 suunnittelemani ja toteuttamani yleisökontaktikurssin tuottamaa aineistoa. Kurssilla opiskelijat jalkautuivat erilaisiin terveydenhuollon ja sosiaalityön yksiköihin sekä vankiloihin – ensin kenttätöihin ja myöhemmin esityskierteille. Kenttätyökokemusten pohjalta näyttelijä-dramaturgi -työparit valmistivat teatteriesityksiä, joista kutakin esitettiin viidessä erilaisessa hoitolaitoksessa ja vankilassa. Ideana oli tutkia, miten opiskelijoiden esitykset ja esiintyjyydet muuttuivat esityspaikkojen mukana. Kuvaan yksityiskohtaisesti yleisökontaktikurssin etenemistä ja sisältöjä. Varsinaisena tutkimusaineistona ovat kurssin opiskelijoiden oppimispäiväkirjat sekä hoitolaitoksissa järjestettyjen esitysten purkutapahtumien litteroinnit. Purkutapahtumat järjestettiin hoitolaitosten tiloissa heti esitysten päätyttyä.

Mielenkiintoni kohdistuu näyttelijän yleisökontaktin eri muotoihin sekä katsojien osuuteen teatteritapahtumassa. Hoitolaitoksissa esiintymisen yhteydessä näyttelijän kyky liikkua omana itsenä, esiintyjänä ja roolihenkilönä olemisen välillä tulee haastetuksi. Hän pääsee kohtaamaan katsojiaan myös ihminen ihmiselle -tasolla. Kiinnitän tutkimuksessani erityistä huomiota siihen, miten erilaisissa hoitolaitoksissa asuviin katsojiin samastuminen vaikuttaa niissä vierailevaan esiintyjään ja esitykseen. Tuon esille erilaisia katsojiin samastumisen lajeja ja pohdin, miten ehdottamani työtapa poikkeaa taiteellisen teatterin näyttelijän perinteisestä yleisösuhteesta. Niin sanotun soveltavan teatterin yleisösuhte rajautuu tutkimukseni ulkopuolelle, samoin kysymys hoitolaitoksissa järjestettävän taidetoiminnan mahdollisesta terapeuttisesta vaikutuksesta.

Väitöstyöhöni kuuluu tämän opinnäytteen lisäksi kolme taiteellista osiota: oma *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityskierteeni hoitolaitoksissa (2006–2011), sen pohjalta kirjoittamani *Samassa valossa – näyttelijäntyö hoitolaitoskierteella* -kirja (Avain 2010) sekä yleisökontaktikurssin suunnitteleminen ja toteuttaminen.

Tutkimusotteeni on käytännöllinen ja kokonaisuudesta muodostuu taiteellinen toimintatutkimus, jossa toiminta- ja reflektio-osiot vuorottelevat. Näkökulma laajenee omista hoitolaitoksissa esiintymistä koskevista subjektiivisista havainnoistani Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden vastaavissa tilanteissa tekemiin havaintoihin.

Tutkimukseni keskiössä on itsenäisesti ajatteleva ja oman ammattikuvansa rajoja kyseenalaistava näyttelijä. Yleisökontaktikurssilla opiskelijat tutustuivat Terveyttä kulttuurista -ajatteluun ja pohtivat teatterin yhteisöllisiä ja yhteiskunnallisia ulottuvuuksia. He osoittivat siviilirohkeutta ylittämällä taiteen ja sosiaalitoimen instituutioiden välisen raja-aidan.

Lähestyn opiskelijoiden ja erilaisten hoitolaitosten asukkaiden kohtaamisia mm. yhteisöllisen stigman ja toiseuttamisen käsitteiden kautta sekä pohdin, miten stigmatisaatiota voidaan vastustaa teatterin keinoin. Problematisoin myös samastumisen käsitettä ja tutkin, miten sen merkityssisältö muuttuu, kun sitä käytetään näyttelijän yleisösuhteen kontekstissa.

Perinteisessä länsimaisessa näyttelijäntyössä roolihenkilön elämäntuntoa etsitään usein näyttelijän elämäkokemuksesta ja kehollisuudesta. Tällöin näyttelijän samastumispiste sijaitsee toisaalta näytelmätekstissä, toisaalta omassa minä-kokemuksessa. Yleisökontaktikurssilla näyttelijäopiskelijat antoivat orastavan ammatillisuutensa hoitolaitoksissa asuvien katsojiensa käyttöön ja sieppasivat katsomon elämäntunnon yhdeksi esityksen rakennusaineista. Opiskelijat etsivät vastaavuuksia esittämänsä materiaalin ja katsojien elämäntilanteiden välille. Samastumispiste oli esitettävän materiaalin ja esiintyjän oman itsensä olennaisilta osin myös katsomossa.

Kuvaan väitöskirjassani, miten terveydenhuollon ja sosiaalityön yksiköissä esiintyminen muutti kurssille osallistuneiden näyttelijöiden yleisö- ja yhteiskuntasuhdetta sekä käsitystä omasta taiteilijuudesta. Parhaimmillaan teatteriesitys tarjoaa sekä tekijöille että katsojille väylän itsen ja toiseuden välisen rajan työstämiseen. Näyttelijän taituruutta on asettaa oma ammatillisuutensa palvelemaan tätä dynamiikkaa.

Abstract

The written part of my thesis is based on material gathered in the context of an audience contact course for acting and dramaturgy students in the Masters programme at the Theatre Academy. The students went out to various health care and social work institutions and to prisons, undertaking fieldwork before embarking on performance tours. Working in pairs (actor + dramaturge), they created theatrical performances based on their experience on the ground, each show being performed five times in different institutions. The idea was to investigate how the shows and actor identities changed depending on the venue. I provide a detailed account of the course and its content. The main research material comprises the course diaries kept by the students and transcripts of the debriefings that followed the performances.

I focus on the different forms of contact that the actors had with their spectators and on those spectators' role in the theatrical event. When working in care institutions and prisons, actors face the challenge of having to shift between the roles of a performer and a character, while also remaining true to themselves. In this context, actors also experience one-to-one encounters with spectators. I place special emphasis on the effect that identification with the inmates of the various institutions and prisons has on the performers and on their shows. Examining different types of identification, I demonstrate how the working method that I have proposed departs from traditional artistic theatre, giving rise to a new type of relationship with the audience. I do not touch upon the audience relation that arises in so-called applied theatre, nor do I address the possible therapeutic effect of artistic activities offered in care institutions.

In addition to the written thesis, my doctoral work includes three artistic and practical works: the solo show *Love's not Time's fool*, which I toured in a number of care institutions (2006–2011); a book based on that tour, entitled *In the same light: acting in care institutions*; and the design and teaching of an audience contact course. This is an action research in artistic activity where practice alternates

with reflection. Starting out from my own subjective observations while performing in care institutions, the perspective widens to include the corresponding experience of my students at the Theatre Academy.

At the heart of the study is the actor as an agent who thinks independently and questions the limits of the acting profession. On my audience contact course, acting students were introduced to the notion of “Arts in Hospitals” and invited to ponder the communal and social dimensions of theatre. In traversing the boundary between art and social work they also demonstrated civic courage.

By analysing the encounters between drama students and the inmates of various care institutions, I draw on concepts such as communal stigmatisation and the Other. I am interested to know how theatre can serve to combat stigmatisation. I also question the very notion of “identification” and study how the meaning of this idea changes when it is applied to the actor’s relationship with the audience.

In the western tradition, the actor often draws on his or her own experience and body in searching for the inner life of a character. In other words, the actor identifies with the dramatic text on the one hand and with his or her own self on the other. Each student participating in my audience contact course put his or her budding professional competence at the disposal of a particular audience, using the inner lives of the spectators living in care institutions to nourish the performance. The students searched for common ground between the material they were performing and the life situations of the spectators. Identification embraced not just the text and the actor’s self, but also the particular audience.

In my thesis, I also describe how performing in institutions changed the participating actors’ relationship with the audience and with society and how it changed their own artistic identities. At its best, a theatrical performance can offer practitioners and spectators alike a way to interrogate the boundary between self and other. Being able to serve this dynamic is a key part of the professional actor’s skill.

Kiitokset

Käytän tilaisuutta hyväkseni lausuakseni kiitoksen sanoja muutamille erityislaatu-
tuisille henkilöille. Aivan ensimmäiseksi kiitokseni kuuluu Teatterikorkeakoulun
vuoden 2010 yleisökontaktikurssin opiskelijoille Taija Helmiselle, Asta Honka-
maalle, Iida Hämeen-Anttilalle, Saara Kotkaniemelle, Valto Kuuluvaiselle, Iina
Kuustoselle, Severi Saariselle ja Lotta Vaattovaaralle. Institutionalisoituneessa
yhteiskunnassa taiteen ja sosiaalitoimen välissä sijaitsee institutionaalinen raja.
Hoitolaitoksissa esiintyvän taiteilijan tie kulkee tämän – joskus enemmän ja jos-
kus vähemmän näkyvän – muurin lävitse. Rajanylitys ei onnistu ilman ennako-
luulottomuutta, uskoa ja päättäväisyyttä. Näitä jaloja ominaisuuksia te osoititte
yleisökontaktikurssille osallistuessanne. Teidän hoitolaitoksissa esiintymistä
koskevat verevät havaintonne ovat tämän tutkimuksen silmät ja sydän. Niiden
vilpittömyys on kannatellut minua myös epäuskon hetkinä.

Seuraavaksi haluan kiittää kurssin toista opettajaa näyttelijä Kati Outista,
jota ilman mitään kurssia ei olisi ikinä järjestetty. Kiitos luottamuksesta ja hie-
nosta yhteistyöstä. Kiitos myös kurssin kolmannelle opettajalle dramaturgian
lehtori Jusa Peltoniemelle tärkeästä panoksesta ja lämpimästä läsnäolosta.

Taiteellisen tutkimuksen tekijä on usein omaa toimintaansa refleктоiva tai-
teilija. Ilman hyvää ohjausta hän jää helposti oman päänsä sisään. Väitöstyöni
ohjaajat, professori Eeva Anttila ja professori Esa Kirkkopelto, vuoropuhelu
kanssanne on tuonut työskentelyyni mielekkyyden. Kiitos rohkaisusta ja näke-
myksellisyydestä. Kiitän myös työni esitarkastajia emeritusprofessori Marjatta
Bardya sekä näyttelijä Ida-Lotta Backmania tarkoista huomioista, jotka auttoi-
vat minua kehittämään työtäni edelleen. Kiitos myös teatteriohjaaja Suzanne
Ostenille, joka toimi taiteellisenä neuvonantajana tutkimukseni alkuvaiheessa.

Olen tehnyt väitöstyötä alusta alkaen palkkatyöni ohella. Tämä ei olisi ollut
mahdollista ilman Suomen Kansallisteatterin myötämielistä suhtautumista hank-
keeseen. Professori Maria-Liisa Nevala toimi Kansallisteatterin pääjohtajana,
kun aloitin jatko-opintoni. Hänen kannustamanaan päätin avata tämän sivun

elämässäni ja taiteessa. Yhteistyöni Kansallisteatterin nykyisen pääjohtajan Mika Myllyahon kanssa on ollut erittäin intensiivistä. Samoilta vuosilta tutkimustyöni kanssa on sijoittunut Kiertuenäyttämön avaaminen Kansallisteatterin yhteyteen. Ensimmäisenä suomalaisena taidelaitoksena Kansallisteatteri on ottanut pysyväksi kehitystehtäväkseen korkeatasoisen taiteen viemisen hoitolaitoksissa ja vankiloissa asuvien henkilöiden luokse. Kiitän arvoisaa työnantajaani avarakatseisuudesta, rohkeudesta ja sitoutumisesta.

Tutkimussuunnitelmaani ja väitöskirjani käsikirjoitusta ovat vuosien varrella kommentoineet professori Pauline von Bonsdorff, FT Marja Jänis, professori Hanna Korsberg, emeritusprofessori Pirkko Koski, suomentaja Kristiina Repo, teatteriohjaaja Raija-Sinikka Rantala sekä FT Janne Tapper. Kiitos teille kaikille arvokkaista huomioista. Emeritusprofessori Anna-Leena Siikalaa kiitän varsinkin antoisasta samanismia koskevasta keskustelusta ja toimittaja Anneli Ollikaista eräästä vanhasta opetusmonisteesta. Erityinen kiitos kuuluu suurenmoisille tutkimusassistentteilleni Taija Helmiselle, Aino Johanssonille ja Anni Pykäläiselle.

Kuvataiteilija Hanna Westerbergiltä ja viestintäpäällikkö Saija Aallolta olen saanut korvaamatonta apua tämän kirjan visuaalisuuden toteutuksessa. Tiivistelmän käänsi englannin kielelle PhD Philip Landon. Kielentarkastuksesta vastasi FM Mikko Oranen. Yliopistonlehtori Hanna Järvinen opasti minua viitetaustekniikoiden ja lähdeluettelon laatimisen sääntöjen ja poikkeamien tiellä. Suurkiitos teille! Kiitän myös rakkaita taiteilijakollegoitani Pauliina Hulkkoa, Sanna Salmenkalliota sekä Kirsti Simonsuurta. He olivat mukana toteuttamassa *Rakkaus ei ole ajan narri* -esitystä, jonka esityskiertueesta tutkimusprojektini sai alkunsa. *Samassa valossa* -kirja puolestaan syntyi läheisessä yhteistyössä valokuvaaja Hanna Weseliuksen, kustantaja Anna-Riikka Carlsonin sekä graafikko Satu Ketolan kanssa. Teidän kanssanne oli ilo ja kunnia työskennellä, kiitos siitä!

Teatterikorkeakoulu on minulle monella tapaa tärkeä paikka. Melko tarkalleen kaksikymmentä vuotta sitten otin siellä ensimmäiset askeleeni kohti näyttämön ammattilaisuutta. Sen suojissa olen tutkaillut teatteritaiteen erilaisia ilmenemismuotoja sekä opiskelijana, jatko-opiskelijana että opettajana. Viime vuosina läheiseksi on käynyt erityisesti tutkijaseminaari, jossa olen yhdessä muiden jatko-opiskelijoiden ja opettajien kanssa saanut pohtia taiteelliseen tutkimukseen liittyviä kysymyksiä. Kiitos kaikille mukana olleille antoisista keskusteluista! Kiitos edelleen tutkimuskoordinaattori Annika Fredrikssonille ja teatteritaiteen laitoksen suunnittelijoille Elisa Jorolle ja Susan Josipoville sekä tuottaja Johanna Autiolle, joiden kanssa olen työskennellyt väitös- ja opetustyöni eri vaiheissa. Esittävien taiteiden tutkimuskeskusta kiitän myös taloudellisesta tuesta.

Omaa kotiväkeä, kumppaniani Veli-Mattia ja tytärtäni Vilmaa en voi kyllin kiittää: olette elämäni lämpö ja ilo. Isoäitini Margaretha tapasi soittaa viulua ”puliukoille” Turun torilla. Hän on hengessä mukana nyt, kun asetun puolustamaan tätä väitöstyötä. Kiinnostuksen tutkimista ja ihmisenä olemisen salaisuuksia kohtaan olen ehkä perinyt hyviltä vanhemmiltani Johannekselta ja Kaarinalta. Kiitos, että olette jaksaneet yhä uudestaan ja uudestaan kysellä, miten se väikkäri edistyy. Työssä jaksamistani ovat tukeneet monet rakkaat kollegat, ystävät ja sukulaiset, kiitos myös teille kaikille.

Viimeiseksi haluan kiittää yhteyshenkilöitäni niissä terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankiloissa, joissa tämä tutkimus on toteutettu. Erityisesti mielessäni on Helsingin Diakonissalaitoksen erityissuunnittelija Kirsti Rinta-Panttila, jonka valovoima ja panos on ollut ratkaiseva monessa tämän tutkimusprosessin vaiheessa ja käänteessä.

Omistan työni kaikille esitysten katsojille, heidän osuudelleen. Kiitos elämäntunnosta.

Helsingissä toisena pääsiäispäivänä 2015,
Jussi Lehtonen

1. Aluksi

Väitöstyöni aiheena on näyttelijän suhde katsojiinsa. Asetelma ei kuitenkaan ole se perinteinen, jossa näyttelijä paistattelee voimakkaasti valaistulla näyttämöllä ja yleisö istuu pimennetyssä katsomossaan. Kuvauksen kohteena olevissa projekteissa näyttelijä esiintyy erilaisissa terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankiloissa. Esityksen toteuttamisen lisäksi näyttelijän työhön kuuluu monenlaista suoraa vuorovaikutusta yksiköiden asukkaiden kanssa. Esiintyjä tulee paikalle hyvissä ajoin ennen esityksen alkua ja tutustuu tuleviin katsojiinsa. Hän juttelee heidän kanssa esimerkiksi kahvittelun merkeissä ja antaa kohtaamisten vaikuttaa työskentelyynsä.

Myös katsojuus näyttäytyy toisin kuin teatteritaloissa. Nyt katsojana oleminen ei kuulu teatterilipun ostamista. Teatteri tulee katsojan olohuoneeseen, ja tilauksen ovat hoitaneet hoitolaitoksen työntekijät. Ulkopuolelta saapuva vierailija rikkoo suljetun yhteisön rutiineja. Esityksen lisäksi myös katsojien arki ja elämämpiiri ovat erityisellä tavalla huomion kohteena. Näyttelijä asettuu keskelle katsojiensa elämää ja antaa esityksensä heidän käyttöönsä. Esiintyjän, esityksen ja katsojien maailmat kohtaavat. Kaikki osapuolet pääsevät vaikuttamaan tapahtuman kulkuun omalla panoksellaan. Asetelma saattaa muuttaa sekä esiintyjän että katsojien käsityksiä teatterista ja sen merkityksellisyydestä.

Vaikka katsojan ja hänen elämäntilanteensa osuus teatteritapahtumassa tulee kuvaamassani työtavassa hyvin näkyville, pysyy tutkimukseni fokus näyttelijässä. Lähestyn sitä, mistä teatteriohjaaja Konstantin Stanislavski 1900-luvun alussa puhui hirviömäisenä aukkona, eli näyttelijän yleisösuhdetta. Teatterintekijä tuntuu helposti liimaavan yleisön kasvottomille kasvoille toisaalta pahimmat pelkonsa ja toisaalta suurimmat unelmansa. Teatterintutkija Nicholas Ridoutin mukaan esiintyjän yleisönsä edessä kokema näyttämökauhu on nimenomaan modernismin yksilökeskeisen kulttuurin tuotos. Subjektina olemisen kriisin lisäksi hirviömäinen aukko puhuu myös teollistumisesta ja teknologian kehityskulusta. Eräs Stanislavskin ajan keskeisimmistä innovaatioista oli sähkövalo. Sen ansiois-

ta näyttämö oli mahdollista valaista kirkkaammin kuin koskaan aiemmin teatterihistoriassa. Yleisö jäi hämärään, ja teatteritilassa oli mahdollista toteuttaa myös täydellinen pimentäminen eli black out. (Ridout 2006, 48–50.)

On vaikea tietää, mitä kaikkia käytännöllisiä ja henkisiä seurauksia katsomon pimentämisellä on näyttelijäntyön kannalta ollut. Nähdäkseni muutos oli joka tapauksessa radikaali. Stanislavskin sanavarastossa on yleisölle muitakin kuvavia epiteettejä kuten musta aukko, avoin kita, ammottava kita (Stanislavski 2011, 758–759). Myös muissa 1900-luvun näyttelijäntyön käsikirjoissa heittäytyään yleisön edessä runollisiksi. Katsomossa istuu vuoroin jättiläismäisiä vauvoja (Barrault), villi-ihmisiä tarkkailevia etnografeja (Brecht) tai itsensä tiedostavia totuuden etsijöitä (Grotowski). Melkein kaikille yleisö on jotain jossain määrin pelottavaa ja samalla erittäin kiihottavaa. Se näyttäytyy suurena tuntemattomana, jonka edessä näyttelijän genius puhkeaa, ja sen mukana kaikki mahdolliset neuroosit. (Lehtonen 2012, 42–47.)

Tutkimukseni pontimena on ajatus siitä, että näyttelijän ja yleisön suhde sijaitsee teatterin elinvoimaisuuden ytimessä. Sen jatkuva päivittäminen ja ruokkiminen on kohtalonkysymys koko taiteenlajin kehityksen kannalta. Tuon käsittelyn kohteeksi esitystilanteita, joissa esiintyjät ja katsojat ovat samassa, hoitolaitosten usein hieman kalseassa valossa. Esiintyjät tutustuvat katsojiinsa, ja katsomosta alati huokuva elämäntunto muuttuu yhdeksi esitystä ylläpitävistä aineksista. Katsomo ei ole enää musta aukko, kun suhde siellä istuviin henkilöihin rakentuu kohtaamisen varaan. Minkälaisia haasteita ja mahdollisuuksia tämänkaltainen esitystilanne näyttelijälle tarjoaa? Mitä seuraa siitä, kun *näyttelijä samastuu katsojiinsa*?

Huomion kiinnittäminen näyttelijän ja katsojan väliseen kontaktipintaan antaa aihetta tarkastella esitystä paitsi taideteoksena, myös vuorovaikutus- ja kommunikaatiotapahtumana. Perinteisistä näyttelijäntyön käsikirjoista ei tällaista näkökulmaa juuri löydy.¹ Katsomo ei ole ainoastaan pimennetty, se on myös vaiettu. Voi olla, etteivät teatterintekijät erityisesti halua puhua suhteestaan katsojiin. Kosiskelun ja populismin vaara vaanii aina. Ehkä luomistyön ydin

1 Näyttelijän yleisösuhdetta ei ole liiemmästi käsitelty myöskään teatterintutkimuksessa. Teatterintutkija Christopher B. Balme löytää aiheeseen liittyvän tutkimuksen vähäiselle määrälle kolme selitystä. 1) Perinteisessä taiteentutkimuksessa tutkitaan esteettisiä objekteja, ja teatterin tapauksessa sellaisia ovat olleet lähinnä näytelmät ja esitykset. 2) 1970- ja 1980-lukujen teatterintutkimuksen vahva semioottinen suuntaus ohitti usein kysymyksen katsojasta. 3) Katsojakokemusta ja sen luonnetta on vaikea mitata. (Balme 2008, 34–35.)

vaatii ympärilleen tietyn määrän salaperäisyyttä ja mysteerii. Tästä kuitenkin seuraa, että moni keskeinen ilmiö jää pysyvästi artikuloimatta.

Esitystaiteessa ja sen tutkimuksessa näyttämöteoksen yleisösuhteen määrittelemisen on viime vuosina nostettu keskiöön.² Tämä liittyy performatiiviseksi käännteeksi kutsuttuun kehityskulkuun, jossa esitystä on ryhdytty tarkastelemaan kontekstisidonnaisena tilallis-ajallisena ja seremoniallisena tapahtumana pikemmin kuin taiteilijasubjektien tuottamana itsenäisenä draamallisena luomuksena. (Heinonen 2009, 18.) Esiintyjän ja katsojan vuorovaikutus nähdään osana esityksen olemisen tapaa. Katsojasta tulee yksi esityksen synnyttäjäistä, eikä tekijäksi ryhtymisen ole enää ammattilaisten yksinoikeus. Teatterintutkija Erika Fischer-Lichte (2008, 161–165) puhuu esitystä ylläpitävästä autopoieettista palautekehästä, jossa ovat osallisina kaikki esitystapahtuman läsnäolijat.³ Performatiivisen käänteen myötä esiintyjän osaksi tulee Hanna Helavuoren sanoin olla ”kokemuksellinen ja aistimellinen esittämisen ”tutkija”, joka tarkastelee esittävyttä sekä oman että myös katsojan / osallistujan kokemuksen kautta” (Helavuori 2010, 105). Ajatus johdattelee näyttelijän mietteitä varsin moneen suuntaan. Mitä kaikkea tämä voi käytännössä tarkoittaa? Minkälaisia vaatimuksia näyttelijän ammattitaidolle asetetaan silloin, kun hänen tehtävänsä on ”perinteisen roolityön sijasta tai ohella toimia yhteisöllisen vuorovaikutuskokemuksen fasilitaattorina” (Helavuori 2010, 113–114)?⁴

Näyttelijäntyyötä näyttelijän näkökulmasta käsittelevä tutkimus ei anna esitettyihin kysymyksiin erityisen konkreettisia vastauksia. Esimerkiksi Teatterikorkeakoulussa viime vuosina tehdyssä tutkimuksessa yleisökontakti jää vähemmälle huomiolle. Ville Sandqvist muistuttaa väitöskirjassaan, ettei näyttelijä voi valmistaa teostaan pöytälaatikkoon. Roolityö ”manifestoituu, todentuu, tulee teokseksi, luo maailmasuhteen ja merkityksiä” vain vuorovai-

- 2 *Esitystaiteella* tarkoitetaan yleensä 2000-luvun alussa syntyneitä teatterin ja performanssin rajapinnassa elävää monialaista live-taidetta. Ohjaaja Pieta Koskenniemi kirjoittaa: ”Esitystaide on mennyt nykyteatteria pidemmälle esityksen eri elementtien purkamisessa, tutkimisessa ja uudelleenjärjestelyssä. Esitystaiteen tekijät sukuloivat vapaasti eri taiteiden ilmaisuissa ja heidän teoksissaan hämärtyvätkin rajat teatterin, visuaalisten taiteiden, äänitaiteiden, musiikin, nykymedian jne. välillä.” (Koskenniemi 2007, 12.) Käsite on siis hyvin väljä. Nähdäkseni lähes kaikkea esittämisen taidetta voidaan kutsua esitystaiteeksi.
- 3 *Autopoiesis* tarkoittaa itsen tuotantoa, ylläpitoa, samuutta ja harmoniaa. Se tulee kreikan kielen itseä tarkoittavasta sanasta *autos* yhdistettynä tekemistä, tuottamista, olemassaolon säilyttämistä, uudelleen tekemistä ja käsitteellistämistä tarkoittavaan sanaan *poiein*. (Stähle 2014, 10.).
- 4 Ryhtyessään fasilitaattoriksi taiteilija *mahdollistaa* tai *saattaa liikkeeseen* jotain, tässä tapauksessa yhteisöllisen vuorovaikutuskokemuksen (Porkola 2014, 196–197).

kutussuhteessa katsojaan. (Sandqvist 2013, 276–277.) Anu Koskinen nostaa näyttelijöiden tunnetyöskentelyä käsittelevässä väitöstudiumuksessaan esiin tunteiden interpersoonallisen tason, jossa ne ilmenevät ihmisten välillä. Hän puhuu kuitenkin vain tunteiden liikkumisesta esitystä valmistelevalle työryhmän sisällä ja rajaa kysymyksen esiintyjien ja katsojien välisestä tunneilmastosta tutkimuksensa ulkopuolelle. (Koskinen 2013, 223–224.) Riku Korhonen sivuaa yleisökontaktia lisensiaatintyössään käsitellessään näyttelijän keskittymistä klovnieriaesityksen yhteydessä. Esitystilanteessa näyttelijän keskittyminen on aina jossain suhteessa katsojaan. Korhosen tutkimuksessa huomio on kuitenkin leimallisesti näyttelijän henkilökohtaisessa kasvuprosessissa, ja yleisökontakti jää vaille yksityiskohtaisempaa käsittelyä. (Korhonen 2013.) Kirjassa *Nykynäyttelijän taide* – horjutuksia ja siirtymiä professori Esa Kirkkopellon johtama taiteellis-pedagoginen tutkimusryhmä tekee ehdotuksen uudeksi nykynäyttämisen kieliopiksi. Yleisösuhte mainitaan puhuttaessa esityksen monikollistamisesta. Esiintyjän ruumis nähdään erilaisiksi oltiloiksi jakautuneena laitoksena, jossa esiintyjän ja katsojan positiot tulevat osaksi yhteistä ruumiillistamisen tapahtumaa. (Silde et al. 2011, 218.)

Niin sanotun soveltavan teatterin alueella keskustelu esiintyjän ja katsojan välisestä rajasta on jatkuvaa ja avointa. Tällöin puhutaan yhteisöteatterista, osallistavasta teatterista tai sosiaalisesta teatterista, esityksistä joita esiintyjät ja katsojat rakentavat eri tavoin yhdessä. Käsiteltävät aiheet kiinnittyvät usein yhteisön jäseniin, jotka saattavat olla yhtä aikaa sekä dramaturgeja että esiintyjä. Keskeistä on ammattilaisten ja muiden työskentelyyn osallistuvien henkilöiden yhteinen neuvottelu esityksen ja esittämisen merkityksistä. (Ventola 2013a, 7–8; Korhonen 2007, 111–112.) Teatteritaiteilija asettuu yhteisön palvelukseen ja tarjoaa ammattitaitonsa kautta mukana olijoille tilaisuuden tulla kuulluksi ja nähdyksi (Nurminen 2007, 262–263).

Teatteri on ”soveltavaa”, kun sen tekemiselle asetetaan erityisiä ulkoteatellisia tarkoituksiperiä (Balme 2008, 182). Tavoitteena voi olla esimerkiksi teatterin tekijöiden tai kokijoiden eheyttäminen tai voimaannuttaminen, heidän elämäntilanteensa parantaminen tai jopa eliniän pidentäminen. Siitä saattaa tulla myös sosiaalipoliittinen väline, jolla pyritään vahvistamaan kansalaisten kansalaisuutta. Parhaimmillaan se tuottaa uutta tietoa yhteiskunnan eri alueilla sovellettavaksi. Taiteen soveltamisen vaikuttavuutta on kuitenkin vaikea mitata. (Haapalainen 2009, 118–119.)

Tämän tutkimuksen kysymyksenasettelu rajaa soveltavan teatterin yleisösuhteen ulkopuolelleen. Se että esityksiä viedään keskelle hoitolaitosten ja

vankiloiden arkea ei tee niistä ”soveltavia” eikä välttämättä myöskään erityisen osallistavia⁵. Pidän soveltavan taiteen käsitettä hieman ongelmallisena. Onhan kaikki taiteen tekeminen ja kokeminen jossain määrin jonkin ”soveltamista”. Hoitolaitoskontekstissa erityisen hankalia ovat viime aikoina muodikkaiksi käyneet *hoiva-*, *hoito-* ja *hyvinvointitaiteen* käsitteet (ks. esim. Aromaa & Orispää 2015). Kuinka moni taiteilija voi todella antaa työskentelynsä tuloksista hoitotakuun? Taide on lääkkeenä täysin ennalta-arvaamaton: sama teos voi vaikuttaa eri henkilöihin täysin päinvastaisella tavalla. Entä muuttaako ikääntyminen, sairastuminen tai vankilaan joutuminen ihmisen taidemakua tai taiteen kokemisen tarvetta? Missä pisteessä ihminen alkaa taiteen sijasta kaivata hoivataidetta? Eikö palvelutalossa asuva henkilö ansaitse elinpiiriinsä taidetta ilman ulkoa päin määritettyjä instrumentaalisia epiteettejä, kuten kuka tahansa muukin?

Teatterintekijänä minulle on ratkaisevan oleellista, että työskentelyni ja sen vaikuttavuuden välinen yhteys jää assosiativiseksi: sitä ei voi ennalta määrätä tai luvata. Niinpä hoivataide kalskahtaa korviini patronisoivalta, jopa alentaivalta. Hoidon näkökulmasta käsite on kuitenkin ymmärrettävä. Silloin puhutaan sellaisista tärkeistä ja hyviksi osoittautuneista ilmiöistä kuin taidelähtöiset hoitomenetelmät ja taideterapia. Tavoitteet niiden vaikuttavuudelle asetetaan kuitenkin terveydenhuollon ja sosiaalityön toimintalogiikasta, ei taiteesta käsin.

Tämän tutkimuksen piiriin kuuluvissa esityksissä osallistetaan hoitolaitoksissa asuvia henkilöitä monin eri tavoin ja saatetaan käyttää soveltavan teatterin piirissä kehitettyjä menetelmiä. Hoivatyöstä ei kuitenkaan ole kyse, vaan pikemminkin taiteen parantamisesta. Tarkoituksena on näyttelijän työnkuvan, ammattitaidon sekä taiteilijuuden laventaminen terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköiden suuntaan. Tutkimusintressini kohdistuu muutoksiin, joita näyttelijän yleisösuhteessa terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä esiintymisen myötä tapahtuu.⁶

5 Pieta Koskenniemi jakaa teatteritaiteen kahteen osaan sen mukaan, mikä rooli katsojalle annetaan esityksen synty- ja esitysprosessissa. ”Esittävässä teatterissa” yleisö ei ota fyysisesti osaa näyttämön tapahtumiin. ”Osallistavassa teatterissa” rajaa esiintyjien ja katsojien välille ei vedetä, ja kaikki osallistuvat toimintaan tavalla tai toisella. (Koskenniemi 2007, 11.) Jos on pakko valita, tutkimukseni kohteena olevat esitykset on syytä sijoittaa Koskenniemen jaottelussa pikemmin esittävän kuin osallistavan teatterin kontekstiin, koska tekijöiden yleisösuhde ei määrity ensisijaisesti yhdessä tekemisen kautta.

6 Hoitolaitoksissa toteutettavaa taidetoimintaa on mahdollista tarkastella jatkumona, jonka toisessa päässä on taide ja toisessa erilaiset luovat terapiat. Marjo-Riitta Ventolan ja Marja Ranta-Ylitalon kaaviossa *Osallistavan teatterin keskeinen toimintaympäristö* sosiokulttuurisen työn alue sijoittuu taiteen ja terapian väliin siten, että toiminnassa mukana olevan henkilön osallisuus kasvaa terapiaa kohti liikuttaessa. (Ventola 2013b, 11.) Ventolan ja Ranta-Ylitalon kaaviossa tutkimusesitykseni

Hoitolaitoskiertueella pimennettyjen salien suuri tuntematon muuttuu näyttelijälle joksikin inhimilliseksi ja lähelle tulevaksi. Hän vastaanottaa katsomosta erilaisissa suljetuissa todellisuuksissa elävien yksilöiden läsnäoloa, reaktioita, kasvonilmeitä ja kehollisuutta. Hän lukee yhteisöä, jonka jäsenet elävät yhdessä. Hän *samastuu* heihin hetkellisesti. Tämän seurauksena katsojien olemuksellisuus pääsee hiipimään myös osaksi esitystä.

Ajatus katsojiensa asemaan asettuvasta ja heihin monin tavoin samastuvasta näyttelijästä on peräisin omista kokemuksistani, kun olen esiintynyt erilaisissa terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankiloissa. Se on vahvistunut, kun olen seurannut toisten näyttelijöiden toimintaa vastaavissa tilanteissa. Se on myös yksi väitöstyöni eri osien läpi kulkevista johtolangoista. Koska katsojiin samastumista ei ole esittävien taiteiden paradigmoissa aiemmin juurikaan käsitelty, on siihen liittyvä teoreettinen esiyymmärrykseni lainattu muualta, kuten psykologiasta, kirjallisuustieteestä sekä intersubjektiivisuuden tutkimuksesta. Viime vuosina aiheen äärellä on tehty myös empiiristä tutkimusta.

Mielenkiintoisia näkymiä tarjoaa muun muassa peilisoloteoria, jonka mukaan ihminen asettuu automaattisesti kohtaamansa toisen ihmisen asemaan oman liikejärjestelmänsä ja liikeaistinsa kautta. Suomalainen aivotutkija Riitta Hari (2007, 1565) havainnollistaa ilmiötä esitystaiteeseen liittyvällä esimerkillä. Kun nuorallatanssija horjahtaa, sirkuksen katsoja korjaa asentoaan ja tuntee vatsanpohjassaan kipristyksen. Tanssin tutkimuksessa on jo pitkään puhuttu kinesteettisestä empatiasta. Esitys ”liikuttaa” katsojia varsin konkreettisesti mielessä, kun sen seuraaminen perustuu liikeaistiin.⁷ Tässä tutkimuksessa kinesteettisen empatian merkityksellisyys tulee esiin nimenomaan esiintyjän mahdollisuutena samastua katsomossa istuvien henkilöiden kehollisuuteen.

Esiintyjän ja katsojan välisessä vuorovaikutuksessa pätevät monet ihmisten välisyyden eli intersubjektiivisuuden lainalaisuudet. Peilisoloteorian kautta niille hahmottuu hermoratoihin koodautunut ruumiillinen perusta. Lisää tulokulmia löytyy esimerkiksi kommunikaation ja keskustelun tutkimuksen alueilta. Artikkelissaan *Mieli sosiaalisessa vuorovaikutuksessa* sosiologi Anssi Peräkylä

sijaitsisivat siis taiteen ”päädyssä”. Palaan kysymykseen taiteen välinearvosta myöhemmin tässä luvussa.

7 Väitöskirjassaan *Olemisen poeettinen liike* koreografi ja tanssintutkija Kirsi Monni hahmottaa tanssiesityksen katsojana olemista virittäytymisenä fyysisten objektien havaitsemisen ja niiden subjektiivisten kehollisten vastineiden välille. Tanssin kokeminen aiheuttaa katsojan kehossa mikroliikkeitä, joita voidaan pitää eräänlaisina visuaalisesti havaittujen liikkeiden alkuina. Katsojasta tulee tanssiesityksen liikemateriaalin kanssasynnyttäjä tanssijan rinnalle. (Monni 2004, 270–272.)

esittelee mikrososiologisen mielen teorian. Sillä tarkoitetaan ihmisen kykyä suuntautua vuorovaikutuskumppaninsa mieleen ja simuloida hänen maailmaansa.⁸ Empiiriset keskustelututkimukset osoittavat, että vuorovaikutuskumppanit luovat yhteisen mentaalisen maailman, joka koostuu heidän toisiinsa liittyvistä odotuksista. Keskustelu näyttäytyy keskeytyksettömänä toisen mielen luentana ja sen luentana, kuinka toinen lukee minun mieltäni. (Peräkylä 2009, 251–265.) Tuon esiin, miten tämänkaltainen asetelma voi toteutua myös hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän ja hänen katsojiansa välillä. Esityksen onnistuminen edellyttää eräänlaista toisen osapuolen mielen luentaa. Esiintyjän näkökulmasta tämä voi olla myös yksi katsojiin samastumisen muoto.

Samastuminen ei toimi tässä työssä ennalta määriteltynä loogisena käsitteenä, vaan pikemminkin jatkuvan problematisoinnin kohteena. Ennen kuin sovellan sitä näyttelijän yleisösuhteen tarkastelemiseen, pyrin käymään läpi niitä merkityksiä, joita samastumisen käsitteelle on eri tieteenaloissa ja erityisesti taiteentutkimuksessa perinteisesti annettu. Luvussa 4. rajaan sen merkityssisältöä useiden sisarkäsitteiden, kuten Martin Buberin inklusion, Edith Steinin tunneautumisen sekä Emmanuel Levinasin heteronomisen kokemisen käsitteen avulla.

Katsojiin samastumisen kyky ja mahdollisuus käyttää sitä eri tavoin osana esitystapahtumaa näyttäytyy tutkimuksessani yhtenä näyttelijän ammattitaidon osa-alueena. Samastumalla katsojiinsa esiintyjä voi ottaa yleisön erityisellä tavalla osaksi esitystä. Tätä taitoa on mahdollista kehittää esimerkiksi hoitolaitoksissa esiintymällä. Eräs näin toimivan näyttelijän keskeisistä haasteista on oppia suuntautumaan katsojiinsa itseään ja omaa taiteilijuuttaan menettämättä.

Työni otsikko on *Elämäntunto – näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Erilaisissa terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä elävien ihmisten menneisyys – heidän elämäntarinansa – on usein kouriintuntuvasti läsnä heidän tämänhetkisessä olemuksessaan. Vieraileva esiintyjä vastaanottaa sitä elämäntuntona. Esiintyjästä ja hänen esityksestään taas välittyy toisenlaista elämäntuntoa hoitolaitoksen asukkaille.⁹ Elämäntunnon voisi tässä tutkimuksessa määritellä

8 Toiseen suuntautumisesta kommunikaatiotapahtumassa käytetään englanninkielistä nimitystä *recipient design*. Hollantilaisen tutkijaryhmän tutkimuksissa on käynyt ilmi, että pelkkä kuvitelma vastaanottajan identiteetistä vaikuttaa siihen, miten viesti tulee muotoilluksi. Tämä pätee sekä sanattomaan että sanalliseen viestintään. (Newman-Norlund, S. et al. 2009, 46–53.)

9 Oulun kaupungin kulttuuritalo Valveen *Taiteilijat ja kulttuurikuriirit* -hankkeessa oululaiset taiteilijat järjestivät työpajatoimintaa erilaisissa laitoksissa ja hoivaympäristöissä. Hankkeen eetos on tiivistetty loppuraportin nimeen: *Taiteesta elämäntuntoa*. Projektikoordinaattori Merja Männikkö

kanavaksi, jolla henkilön elämäntilanne ja elämäkokemus välittyvät toiselle henkilölle psykofyysisenä läsnäolona vuorovaikutustilanteen nyt-hetkessä.

Filosofi ja psykologi Lauri Rauhala jakaa ihmisen ontologisen perusmuotoisuuden kolmeen osaan: tajunnalliseen, keholliseen ja situationaaliiseen. Tajunnallisuus pitää sisällään henkilön psyykkis-henkisen olemassaolon. Kehollisuudessa olemassaolo hahmottuu orgaanisena tapahtumana. Situationaalisuudessa ihminen kietoutuu maailmaan elämäntilanteensa eli situaationsa kautta, ja olemassaolo näyttäytyy erilaisina suhteina todellisuuteen. (Rauhala 2005, 32.) Elämäntunnessa – sellaisena kuin se voi hoitolaitoksessa esiintyvälle näyttelijälle yleisöstä välittyä – ovat nähdäkseni läsnä kaikki Rauhalan mainitsemat perusmuotoisuuden osa-alueet.

Tämän tutkimuksen yhteydessä Rauhalan jaottelun tekee erityisen kiinnostavaksi nimenomaan situaation korostuminen. Elämä, johon elämäntunnon käsitteellä viitataan, on paitsi kuoleman vastakohta, ennen kaikkea hoitolaitoksessa järjestettävän teatteriesityksen katsojan *elämäntilanne*, hänen situaationsa, joka teatteritiloissa jää esiintyjän kannalta usein pimentoon. Elämäntunnon tuntoisuus taas tuo esiin tavan, jolla terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä asuvien ihmisten elämä välittyy siellä vierailevalle esiintyjälle: aistihavaintoina, kehollisuutena, läsnäolona – *tuntona*.

Rauhalan situaation käsitteeseen palaan yksityiskohtaisemmin luvuissa 4. ja 5. Suhteutan elämäntunnon merkityskenttää myös saksalaisen filosofin Edmund Husserlin elämis- ja kotimaailmojen käsitteisiin.

Esiintyjän ja katsojan suhteen tarkasteleminen elämäntunnon näkökulmasta tuo esiin kohtaamiseen liittyvän eksistentiaalisen tason. Mitä toisesta ihmisestä ja hänen sisätilastaan on lopulta mahdollista tietää? Entä pitääkö se, mitä hänestä välittyy jollain tapaa nimetä, jotta se tulisi todella olevaksi? Vuonna 1913 kirjoittamassaan teoksessa *Traaginen elämäntunto* espanjalainen filosofi Miguel de Unamuno lähtee siitä, että tunto ja tunne ovat merkityksellisyydeltään tietoisien ajattelun ylittäviä. Ihminen on kosketuksissa maailmaansa ensisijaisesti aistinsa, tuntosensa sekä välittömän ja esitietoisien kokemuksensa kautta. (Tomperi 2009, 412–427.)

määrittelee elämäntunnon seuraavasti: ”Elämäntuntoa on tuntea elävänsä tässä hetkessä aistit avoimena herkkyytensä säilyttäen. Elämä ei silloin vain hujahda ohitse, vaan sitä on lupa pysähtyä mietiskelemään ja asettelemaan palapelinsä osia paikoilleen.” (Männikkö 2014, 5.)

Filosofia vastaa tarpeeseen muodostaa yhtenäinen ja kokonainen käsitys maailmasta ja elämästä ja tuon käsityksen myötä tunto, joka voi synnyttää sisäisen asennoitumisen ja jopa toimintaa. Mutta on niin, ettei tämä tunto olekaan käsityksen seuraus, vaan sen syy. Meidän filosofiamme, siis tapamme ymmärtää tai olla ymmärtämättä maailmaa ja elämää, on peräisin nimenomaan tunteesta, jonka elämä meissä herättää. Ja sillä, kuten koko tunne-elämällä, on juurensa alitajunnassa tai kenties tajuttomassa. (Unamuno 2009, 14.)

Unamunon ajattelussa vastakohtaisuudet – kuten tyhjyys ja kaikkeus, järki ja tunne, tieto ja usko, todellisuus ja illuusio, valve ja uni – eivät tule dialektisesti sovitetuiksi tai sulautetuiksi. Elämäntunnon traagisuus liittyy siihen, ettei ristiriita milloinkaan lakkaa olemasta. Toisaalta juuri tämä antaa ihmisille, filosofiolle ja traditioille niiden elinvoiman. (Tomperi 2009, 433.)

Tässä kirjassa käyttämäni elämäntunnon käsite ei ole peräisin Miguel de Unamunolta. Työni eetoksen – ja myös menetelmien – sekä Unamunon filosofian välillä vallitsee kuitenkin tietty sukulaisuus. Näyttelijäntyössä, kuten luultavasti monessa muussakin taiteellisessa toiminnassa ja kommunikaatiossa, tieto on usein seurausta tunnosta, jostain mikä ”tuntuisi olevan”, eivätkä tietäminen ja tunteminen koskaan tyhjene toisiinsa. Tunto sijaitsee taiteellisen vuorovaikutuksen keskiössä.

Unamunon kuvaama traaginen ristiriita voi olla läsnä hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän ja hänen katsojiansa kohtaamisessa muillakin tasoilla. Uskon, että ihmisillä on lajityypillinen valmius ottaa vastaan toistensa elämäntuntoa ja että taide voi toimia erilaisten elämäntuntojen kohtauspaikkana. Se mitä hoitolaitoksissa esiintyvä näyttelijä kohtaamisista katsojiansa kanssa hakee, ei kuitenkaan välttämättä ole yhteismitallista katsojien tarpeiden kanssa. Katsojat saattavat saada esityksestä jotain aivan muuta kuin mitä esiintyjä kuvittelee heille välittävänsä. Yhteentörmäyksiltä ei vältytä, eikä ole tarkoituskaan. Elämä voi olla yksi ja yhteinen, mutta se tuntuu jokaisesta olijasta aina erilaiselta. Näyttelijä elää tämän ristiriidan keskiössä ja saattaa tässä ominaisuudessa päätyä ruumiillistamaan ”traagista elämäntuntoa” sinänsä.

Kaikesta ”tuntoisuudesta” huolimatta – tai ehkä juuri sen ansiosta – elämäntunnon käsitteellä on oma semanttinen kulttuurihistoriansa, ja sitä on käytetty myös teatteritaiteen kontekstissa. Se vilahtaa esimerkiksi Stanislavskikirjallisuudessa. Jos näyttelijäntyöstä katoaa elämäntunto, ongelmaan voidaan etsiä ratkaisuja fyysisten tekojen metodista (Monjukov Rantala 2011, 63 mukaan).

Kristiina Repo käyttää Stanislavskin *Näyttelijän työ* -teoksen suomennoksessaan vastaavasta ilmiöstä sanaa elämäntuntu (Stanislavski 2011, 69).¹⁰ Teatteriohjaaja Raija-Sinikka Rantala tuo esille myös stanislavskilaisen näyttelijäntyön myöhempiä sovelluksia, joissa roolin elämäntuntoa vahvistetaan yleisökontaktin keinoin. Tällöin näyttelijä yrittää saada katsojat puolelleen vetoamalla heihin esittämänsä henkilön nimissä. (Rantala 1988, 248.)

Näyttelijän ammattitaitoon liitetään siis kyky *välittää elämäntuntoa*. Ehdottamassani työtavassa elämäntunnon välittyminen näyttäytyy hieman perinteisestä poikkeavalla tavalla. Mielenkiintoni kohdistuu momenttiin, jossa näyttelijä vastaanottaa elämäntuntoa hoitolaitoksessa järjestettävän esityksen katsomosta ja ottaa sen osaksi esitystä ja esitystapahtumaa. Asetelmassa häivähtää mahdollisuus ainakin kahdenlaiseen välineellisyyteen. Näyttelijä saattaa käyttää hoitolaitoksissa esiintymistä luomistyönsä uudistamiseen: viemällä ammatillaisuutensa enemmän tai vähemmän suljettuihin todellisuuksiin ja toteamalla, miten se siellä vaikuttaa, esiintyjä voi löytää omaan tekemiseensä uuden ”elämäntunnon”. Ei pidä kuitenkaan unohtaa hoitolaitosten asukkaiden näkökulmaa. On selvää, että myös esityksen katsojat ”hyödyntävät” esiintyjän ja esityksen ilmentämää elämäntuntoa. Hoitolaitoksiin suuntautuvien esitysvierailujen mielekkyys perustuu nähdäkseni viime kädessä siihen, että ne voivat tuoda suljetuissa todellisuuksissa eläville ihmisille tuulahduksen ulkopuolisesta maailmasta ja sen elämäntunnon, *toisesta todellisuudesta*.

Suomalaisen ammattiteatterin kentällä on viime vuosina otettu isoja askeleita saavutettavuuden edistämiseksi. Samoin yhteistyö erilaisten terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköiden kanssa on ollut tapetilla. (Esim. Rautsiala 2014.) Tämä on ollut seurausta suomalaisen kulttuuri- ja sosiaalipoliitiikan tietoisista linjauksista. Opetus- ja kulttuuriministeriön sekä sosiaali- ja terveystieteiden ministeriön yhteisessä *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia* -toimenpideohjelmassa lähdetään siitä, että hoitolaitoksissa elävien ihmisten kulttuurisesta hyvinvoinnista huo-

10 Tapa, jolla Stanislavski puhuu kirjassaan tuntemisen ensisijaisuudesta näyttelijäntyössä, tuo jälleen mieleen Unamunon. ”Näyttelemine on ennen muuta intuitiivista, koska se perustuu alitajuisille tunteille ja näyttelijän vaistolle. Se ei tietenkään merkitse, että näyttelijän tulisi olla sivistymätön, että hän ei tarvitsisi tietoa. Päinvastoin, hän tarvitsee sitä enemmän kuin kukaan, koska se antaa hänelle materiaalia, jonka pohjalta luoda. Mutta kaikella on aikansa. Todellisessa elämässään näyttelijä sivistäköön itseään, kerätköön tietoa ja taitoja, vaikutelmia, kokemusta, mutta näyttämöllä, luomisen hetkellä, hänen tulee unohtaa tiede ja elää luovalla intuitiolla. Intuition täytyy olla työemme perusta, koska olemme jatkuvasti tekemisissä elävän ihmishengen ja ihmiselun elävän elämän kanssa. Elävää henkeä ei voi luoda eikä oppia tuntemaan järjellä, se tunnetaan ennen kaikkea tunteella, ja näyttelijän oma elävä henki luo ja aistii sen. Teatteritaiteessa tietäminen merkitsee tuntemista. Luovassa työssä tunteella on ensisijainen rooli.” (Stanislavski 2011, 25.)

lehtiminen on sekä taide- että hoivainstituutioiden vastuulla (Liikanen 2010). Väestön ikääntymisen ja kiihtyvän syrjäytymiskehityksen seurauksena kysymys siitä, miten hoitolaitoksissa järjestettävää taidetoimintaa lisätään ja kehitetään, on päivä päivältä yhä ajankohtaisempi.

Yhteiskuntamme viihteellistyessä taiteellisen teatterin elinvoimaisuus ei ole itsestäänselvyys. Taitavatkin tekijät joutuvat taistelemaan näkyvyydestä löytääkseen esityksilleen katsojia. Rahoitusta ei riitä kaikille, ja työttömyysprosentit ovat korkeita. Teatterin vieminen terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköihin laventaa teatterin yleisöpohjaa ja tarjoaa tekijöille uusia työtilaisuuksia sekä mahdollisuuden testata ammattilaisuuttaan taidekontekstista poikkeavissa olosuhteissa. Myös rahoitus on ajoittain mahdollista järjestää sekä taiteen että sosiaalityön varoista. Varsin usein tämä johtaa projektiluontoiseen työskentelyyn. Erilaisten hankkeiden lisäksi tarvitaan kuitenkin myös pysyviä toimintamalleja. Hoitolaitoksissa ja vankiloissa asuvien henkilöiden kulttuurinen ja sosiaalinen deprivatio ei ole ohimenevä ilmiö.¹¹ Myös taideinstituutioon ja -koulutukseen kohdistuu ilmeisiä kehityspaineita. Minkälaisen tiedon ja ajattelun varaan uutta järjestelmää lähdetään rakentamaan?

Taide- ja kulttuuritoiminnan vaikuttavuutta hoitolaitosolosuhteissa on tutkittu viime aikoina runsaasti sekä Suomessa että kansainvälisesti. Tällöin huomio on ensisijaisesti kiinnitetty siihen, miten toiminta on vaikuttanut laitosisolosuhteissa elävien henkilöiden terveyteen, elämänlaatuun ja yhteisöllisyyteen. (Esim. Hyypä 2013; Ravelin 2008 sekä Hyypä & Liikanen 2005.) Hoitolaitoksiin jalkautumisen vaikutuksesta taiteeseen on sen sijaan kirjoitettu huomattavasti vähemmän.¹²

11 Kuopion kaupunginteatterissa on toiminut vuosina 2012–2014 teatteritalon ulkopuolelle jalkautuva Kommando-ryhmä. Toiminnalta puuttuu kuitenkin jatkuvuus. Näyttelijä Virpi Rautsiala kirjoittaa raportissaan *Kommando – vapautta ja vastuuta laitosteatterissa*, miten turhauttavaa yhteisöllisesti suuntautuneen teatterityön ikuiselta tuntuva ”pilotointi” on. (Rautsiala 2014, 90.) Projektiluontoisen työskentelyn huonoihin puoliin on kiinnitetty huomiota muuallakin kuin teatterissa. Taiteen edistämiskeskus on herännyt pohtimaan asiaa kulttuurisen vanhustyön näkökulmasta. Selvitystyö *Rakenteita ratkomassa – Kulttuurisen seniori- ja vanhustyön käytäntöjä ja toimintamalleja* pyrkii tuomaan esille sosiokulttuurisen vanhustyön juurruttamisen haasteita eri puolilla Suomea. (Rosenlöf 2014.)

12 Valaisevassa artikkelissaan *Perspectives on professional use of arts and arts-based methods in elderly care* musiikkiterapeutti ja tutkija Laura Huhtinen-Hildén erittelee taiteilijan rooleja ikäihmisten yksiköissä toteutettavissa yhteisöllisissä taideprojekteissa. Ventolan ja Ranta-Ylitalon tapaan (ks. s. 15) hän piirtää jatkumon, jonka toisessa päässä on taideterapia ja toisessa taiteilijoiden palvelutaloihin tuomat esitysvierailut tai näyttyt. Kirjoituksesta välittyy hyvin, miten taiteilijan rooli ja sille asetetut odotukset muuttuvat ikäihmisten osallistamisen asteen mukana. (Huhtinen-Hildén 2014.)

Kysymys taiteen arvosta asettuu uuteen valoon, kun taide sekaantuu terveydenhuollon ja sosiaalitoimen maailmaan. Hoitolaitoksessa esiintyvä taiteilija huomaa nopeasti, että hänen työllään on varsin konkreettisia vaikutuksia. Pragmatistisessa taidefilosofiassa tartutaan taiteen kykyyn ulottua sosiaaliseen ja poliittiseen menettämättä silti esteettiseen kokemukseen ankkuroituvaa autonomiaansa. Taiteen arvoa ei voi oikeuttaa kokonaan ulkostaiteellisilla seikoilla. Mutta jos arvokysymykset jäävät vain taidemaailman sisäisiksi asioiksi, taide vieraantuu elämän praksiksesta ja menettää ennen pitkää elinvoimansa. (Shusterman 1997, 36–37.) Mikäli ääripäiksi asetetaan toisaalta ”taidetta taiteen vuoksi” -taide ja toisaalta taiteen käyttö yhteisöllisen työn välineenä, joutuu taide outoon vaa’an kielen asemaan. Saman taiteen voi nähdä jossain yhteydessä ehkäisevän sosiaalista eriarvoistumista ja toisessa edesauttavan sitä legitimoimalla ja pönkittämällä jo ennestäänkin eksklusiivista eliittiä. (Koivunen 2007, 302.) Taiteilijan on siis tärkeää tiedostaa, minkälaiseen käyttöön lahjansa valjastaa. Mutta onko taide enää sama taide kontekstistaan irrotettuna? Mikä se konteksti on? Onko se lopulta oma taiteilijuus, ne ulottuvuudet, jotka taiteilija itse työskentelylleen hahmottaa?

Institutionalisoituneessa ja pitkälle vietyyn työnjakoon perustuvassa yhteiskunnassamme terveydenhuollon tai sosiaalitoimen yksikössä työskentelevä ammattitaiteilija tekee rajanylityksen. Hän tulee taiteen maailmasta ja menee hoidon maailmaan. Tämä on radikaali teko. Rajanylittäjältä vaaditaan tavallaan kahden maan kansalaisuutta ja kykyä kommunikoida kahdella eri kielellä. Hoidon ja taiteen tarkoitusperät eivät aina ole yhteismitallisia.

Sementtiin valetuissa taiteen ja terveydenhuollon instituutioissa on omat hyvät puolensa. Taideteoreetikko Shannon Jackson tuo kirjassaan *Social works – Performing Art, Supporting Publics* esille, kuinka ambivalentti 2000-luvun alun taiteen suhde instituutioon, järjestelmään ja hallintaan on. Monet taiteilijat asettuvat kyseenalaistamaan hyvinvointivaltion rakenteita, mutta toisaalta sen murenemista pelätään ja yritetään eri tavoin kompensoida. (Jackson 2011, 23.) Selvärajaiset instituutiot koetaan yhtä aikaa sekä turvallisiksi että holhoaviksi.

Jacksonin esiin tuoma ristiriita on mielenkiintoinen. En kuitenkaan jää sitä tässä yhteydessä sen enempiä pohdiskelemaan. Ikääntyvien tai kehitysvammaisten henkilöiden sulkeminen ulos yhteisen toiminnan piiristä tuntuu yhtä luonnottomalta, oli yhteiskunnan rooli hyvinvointipalvelujen järjestäjänä mikä hyvänsä. Taiteen tulee peilata elämää kaikessa sen monimuotoisuudessa. Taiteella on myös taipumus löytää tiensä elämän luo, samoin kuin elämällä taiteen luo. Instituutioiden väliset muurit eivät voi tätä liikettä pysäyttää. (Bardy 2007, 32.)

Instituutiokritiikin sijasta keskityn tässä tutkimuksessa hoitolaitoksissa järjestettävän teatteritoiminnan mahdollisuuksiin saada aikaan tasa-arvoisia kohtaamisia erilaisista lähtökohdista tulevien ihmisten välille. Nostan esiin kysymyksen yhteiskunnallisesta toiseudesta ja siihen liittyvästä normipoikkeamasta (Löytty 2005, 162). Tarkastelen Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden ja hoitolaitosten sekä vankiloiden asukkaiden kohtaamisia mm. Erving Goffmanin stigma-teorian valossa (luku 8.).

Filosofi Emmanuel Levinasille minän suhde toiseen on ensisijaisempaa kuin subjektina oleminen: ihminen on alun perin olemassa toista varten. Kulttuuri jäsentyy siten, että kysymys toiseudesta on jatkuvasti läsnä sen kokonaisuudessa ja voi myös *kirkastua* sen avulla. (Tuohimaa 2001, 37; Levinas 1996a, 79; Levinas 1996b, 108.) Luvussa 5. esitän Levinasin ajatusta mukaillen, että teatteriesitystä voi tarkastella eräänlaisena *itsen toiselta kysymisen näyttämönä*.¹³

Performatiivisen käänteen lisäksi esitystaiteessa on ollut viime aikoina havaittavissa myös sosiaalinen käänne. Uudet yhteisölliset käytännöt ja sosiaalinen sitoutuminen ovat haastaneet taideteoksen integriteettiä ja koetelleet teatterin yleisösuhdetta. (Jackson 2011, 14–15.) Kuvaamissani projekteissa suora kontakti katsojiin tekee hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän työskentelyn lähtökohdat ja motiivit näkyviksi. Taideteos piirtyy keskelle katsojiensa arkea. Sen merkityksellisyys ei näyttäydy ensisijaisesti suhteessa taiteen instituutioihin ja traditioon, vaan katsojiin ja heidän elämäntuntoonsa.

Taiteen ja elämän liiton todeksi tulemisessa ei nähdäkseni ole kyse käänteestä tai innovaatiosta. Hoitolaitoskiertueita on järjestetty maailman sivu.¹⁴ Käänteen sijasta on ehkä syytä puhua paluusta alkulähteille.

13 Tanssija-tutkija Kirsi Heimonen lähestyy väitöskirjassaan *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä* yhdessä tanssimisen kokemuksta Levinasin toiseuden käsitteen avulla. Hän kirjoittaa, miten toisen kohtaaminen liikkeessä voi parhaimmillaan murtaa aikaisemat käsitykset sekä toisesta että itsestä ja ravistella improvisoivan tanssijan maailmasuhdetta. (Heimonen 2009, 157–161.)

14 Suomalaisissa hoitolaitoksissa ja vankiloissa järjestetystä kiertue toiminnasta on vaikea löytää tietoa. Poikkeuksen muodostaa Ylioppilasteatteri, jonka 50-vuotisjulkaisussa teatterin vuosien 1967–1969 taiteellinen johtaja Eija-Elina Bergholm kertoo: ”Koetimme selkiyttää yhteiskunnallista otettamme ja näyttökautena 1967–1968 valmistimme pääasiallisesti kabareetyyppisiä esityksiä: ”Naisia ja ihmisiä”, ”Sirkus Europa”, demokratia-kabaree ”Valta, voima ja kunnia” ja niin edelleen. Varsinaisesti uutta toiminnassa oli, että päätimme lähteä ulos YT:n tiloista. Valmistimme esityksiä tehtaisiin, kouluihin, sairaaloihin, vankiloihin, ravintoloihin, kirkkoihin. Tämä ulospäin suuntautuminen oli osa ajan henkeä, joka tarttui meihin ja johon me olimme valmiit tarttumaan.” Kaikkein vakiintuneinta hoitolaitoksiin suuntautunutta esitystoimintaa suomalaisessa kontekstissa edustavat tällä hetkellä luultavasti vuonna 2001 järjestäytyneet *Sairaalaklovnit*. He toimivat pääasiassa lastensairaaloissa. (Sairaalaklovnit ry:n verkkosivusto.) Teatteriesitysten vieminen lapsille

Länsimaisen teatterin juuria etsitään usein heimoyhteiskunnan rituaaleista (esim. Wickham 1994, 16–19). Monien itäaasialaisten teatterimuotojen sanotaan kumpuavan suoraan samanismista (esim. Miettinen 1987; Suzuki 1986). Samanistisessa kulttuurissa esitystaide on elimellinen osa ihmisyhteisön itsesääntelyä ja elinpiiriä. Samaani on klaaninsa psykomentaalisen tasapainon ylläpitäjä, joka suorittaa henkimatkansa yhteisön ja sen yksittäisten jäsenten puolesta. (Houni 2000, 20; Honko 1972, 188–191.) Ongelmat, joihin haetaan vastausta, ovat usein varsin konkreettisia. Hoitolaitoksissa esiintyvä näyttelijä ei toki ole samaani. Varsinkin pienissä hoitoyhteisöissä esiintyessään näyttelijä kuitenkin toimii hieman samaanimaisesti: hän luovuttaa ammattilaisuutensa yllättävän konkreettisella ja suoralla tavalla katsojien ja heidän elämäntilanteidensa käyttöön. Fokuksessa on kohtaaminen ja molemminpuolinen samastumissuhde. Tätä ilmiötä ei pimennettyjen katsomoiden teatterissa nähdä.

Samaaniassosiaatio toimii väitöstyössäni myös toisella tasolla. Siinä missä samaani tekee henkimatkan tästä todellisuudesta ”yliseen” tai ”aliseen” ja kuljettaa merkityksiä niiden välillä (Pentikäinen 1998b, 33), liikkuu hoitolaitoksissa esiintyvä näyttelijä erilaisista yhteiskunnallisista todellisuuksista toisiin. Hän saattaa esiintyä yhtenä päivänä vankilassa ja seuraavana dementiayksikössä. Hän siirtyy kehitysvammaisten päiväkeskuksesta jouhevasti päihdekuntoutusyhteisöön tai nuorisokotiin. Minkälaisia merkityksiä hän kuljettaa todellisuuksien välillä? Miten hänen hahmonsä ja esityksensä tämän johdosta muuttuu? Mitä roolia hän näyttelee meidän kulttuurissamme, joka pyrkii ylläpitämään itseään, kuten kaikki kulttuurit?

Tutkimukseni lähtökohta on ennen kaikkea hoitolaitoksiin jalkautuvan näyttelijän käytännössä. Pyrin selvittämään, mitä näyttelijä voi oppia taiteenalastaan viemällä ammattilaisuutensa keskelle terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköiden sekä vankiloiden arkea. Pohdin, mitä kulttuurisia arvoja hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän esiintyisyys mahdollisesti ilmentää. Esiintyvydellä tarkoitan tällöin paitsi esiintyvän henkilön ammatti-identiteettiä, myös hänen rooliaan yhteisössä, yhteiskunnassa ja kulttuurissa. (Bell 1997, 33–34.)

Lähden liikkeelle omista esiintymiskokemuksistani, joiden tuottamia havaintoja koettelen Teatterikorkeakoulun maisterivaiheen näyttelijä- ja dramaturgipiskelijoilla. Etenen induktiivisesti havainnoista päätelmiin. Tohtorintyöni

keskiössä on näin ollen omaa ammattikuvaansa tietoisesti laajentava ja sen rajoja kyseenalaistava näyttelijä tai teatteriopiskelija.

Luvussa 2. pohdin, minkälaisia näkymiä avautuu, kun tutkimukseni kokonaisuutta tarkastellaan taiteellisena toimintatutkimuksena. Luvussa 3. kuvaan Teatterikorkeakoulun vuoden 2010 yleisökontaktikurssin etenemistä, rakennetta ja sisältöjä. Luvussa 4. suhteutan kurssilla sovellettua näyttelijän yleisökontaktin käsitettä 1900-luvun näyttelijäntyön käsikirjoihin sekä siihen, mitä näyttelijän yleisösuhteesta niissä kirjoitetaan. Lisäksi pohdin samastumisen käsitteen ulottuvuuksia ja käyttökelpoisuutta hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän yleisösuhteen kuvaamisessa. Luvuissa 5.-7. kiinnostuksen kohteena on tilanne, jossa vankiloissa, päihdeyksiköissä ja vammaistyön yksiköissä vierailvat Teatterikorkeakoulun opiskelijat samastuvat eri tavoin siellä eläviin henkilöihin. Tuon esille, miten hoitolaitoksiin jalkautuminen vaikutti opiskelijoiden yleisökontaktikurssilla valmistamiin esityksiin sekä heidän käsitykseensä omasta taitelijuudesta. Luvussa 8. kirjoitan opiskelijoiden kurssin aikana tekemistä yhteiskunnallisista havainnoista. Luku 9. on varattu johtopäätöksille.

2. Tutkimuksen kysymyksenasettelu, rakenne ja strategia

2.1. Taustaa

Valmistuin näyttelijäksi Teatterikorkeakoulun näyttelijäntutkinnon laitokselta vuonna 1999. Valmistumisen jälkeen toimin ensin muutamia vuosia freelance-näyttelijänä ja sitten vuodesta 2002 Suomen Kansallisteatterin kiinnitettynä näyttelijänä. Sen lisäksi esiinnyin niin sanottujen vapaiden ryhmien, esimerkiksi Suomen Nykyteatterin Museon tuotannoissa.

Vuosina 2006–2007 olin virkavapaalla Kansallisteatterista. Kiersin erilaisissa hoitolaitoksissa, vankiloissa ja kouluissa esittämässä William Shakespearen sonetteihin perustuvaa monologiesitystä *Rakkaus ei ole ajan narri*. Halusin avartaa maailmankuvaani ja kehittää ammattitaitoani esiintymällä teatteri-instituution ulkopuolella. Esityksen ensi-ilta pidettiin Lapinlahden sairaalan syömishäiriö-osastolla 30.3.2006. Keväällä 2007 esityksestä tehtiin myös ruotsinkielinen versio *Kärlek är inte Tidens narr*. Aloittaessani jatko-opinnot vuonna 2008 olin esittänyt esitystä suomeksi ja ruotsiksi yhteensä yli 100 kertaa.

Hoitolaitoskiertueelle lähtemisen taustalla oli tarve pitää taukoa laitosteat-
teriarjesta. Olin kokenut suuren esitysmäärän ja lähes jokapäiväisen pimennetylle ”kasvottomalle” yleisölle esiintymisen raskaana ja ajoittain hankalalla tavalla rutinoivana. Laitosteat-
terin ulkopuolella toteutettujen nykyteatteriesitysten yleisösuhte tuntui oikeastaan ihan yhtä etäiseltä – ja joskus itse asiassa vielä etäisemmältä. Halusin jalkautua yleisön pariin, olosuhteisiin joissa oletin katso-
jien olevan läsnä teatteritilaa ”paljaampina”. Arvelin, että näin ollen en itsekään pystyisi piiloutumaan teatteritilan konventioiden taakse, näyttämöön ja katso-
moon, jotka ovat turvallisesti toisistaan erotetut. Alusta lähtien tavoitteenani oli tutkia kontaktia yleisön kanssa ja kehittää sen kautta näyttelijyyttäni.

Lähdin haastamaan ja kyseenalaistamaan institutionalisoituneen ja kau-
pallistuneen teatterimaailman yleisökäsitystä. Hoitolaitoksessa järjestettävän esityksen ja minkä tahansa ammattiteatterin katsomoissa istuu osin sama yleisö.

Pyrkimyksenäni oli aiheuttaa suora kohtaaminen tuon teatterin ”kuluttajien” massan kanssa, tutustua heihin toisenlaisissa olosuhteissa.

Hoitolaitoksissa esiintyminen sai minut pohtimaan, mikä yleisön rooli teatteriesityksessä oikeastaan on ja mitä se parhaimmillaan voisi olla. Sanotaan, että hyvä esitys jättää tilaa yleisön yksilöllisille ajatuksille. Minkälaista tilaa? Miten yleisö ajatellaan? Sanotaan myös, että yleisö synnyttää esityksen yhä uudestaan. Mikä on yleisön ja sieltä välittyvän elämäntunnon rooli esitystapahtumassa, tai mikä se voisi olla? Ja ennen kaikkea: mitä hoitolaitosolosuhteissa esiintyvän näyttelijän yleisökontakti paljastaa näyttelijyydestä?

Haave *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityksen toteuttamisesta hoitolaitoskiertueena liittyi myös kokemuksiini Lapinlahden psykiatrista sairaalaa puolustavassa kansalaisliikkeessä. Erilaisten mielenilmausten lisäksi olimme järjestäneet kulttuuritapahtumia sairaalan potilaille, henkilökunnalle, omaisille ja muulle yleisölle. Sairaalan päiväsalissa järjestetyissä esityksissä olin aistunut jonkin aivan erityisen tason ja merkityksen, jonka hoitolaitosolosuhteet esitystapahtumiin tuotti. Huomasin myös, että yleisön suhde esiintyjään oli usein melko välitön. Keskustelua syntyi ja palautetta tuli monella tasolla. Tästä innostuneena halusin valmistaa oman esityksen erilaisten hoitolaitosten – ei pelkästään psykiatristen sairaaloiden – kulttuuritarpeita silmällä pitäen. Tutustuin samoihin aikoihin Kirsti Simonsuuren Shakespearen soneteista tekemiin uusiin suomennoksiin (Simonsuuri 2005). Tulin siihen tulokseen, että nuo rakkaudesta, kuolemasta, kauneudesta ja ajankulusta kertovat runot olisivat hyvää materiaalia juuri terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköitä sekä vankiloita varten valmistettavaan esitykseen. Kutsuin työryhmään ohjaaja Pauliina Hulkon ja säveltäjä Sanna Salmenkallion. Ilmoittauduin myös osaksi Suomen Mielenterveysseuran koordinoimaa *Terveyttä kulttuurista* -verkostoa¹⁵.

2.2. Väitöstyön osat

Väitöstyössäni on neljä tarkastettavaa osaa.¹⁶ Niistä kolme ensimmäistä on luokiteltu taiteellisiksi. Taiteelliset osat on esitarkastettu ja ne toimivat tutkimuksen kokonaisuudessa paitsi aineistona myös tutkimustuloksina.

15 *Terveyttä kulttuurista* -verkoston verkkosivusto.

16 Tutkimussuunnitelmani *Näyttelijän yleisökontaktista – näyttelijä hoitolaitoksissa esiintymisen tuottaman aineiston valossa* hyväksyttiin Teatterikorkeakoulun tutkimuksen kehittämissyksikössä vuonna 2008.

Ensimmäisen taiteellisen osan muodostaa jo mainittu *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityskiertue hoitolaitoksissa ja vankiloissa. Se toteutettiin vuosina 2006–2011. Kiertueen aikana tutkin omaa näyttelijän yleisökontaktiani subjektiivisesti sekä pidin kiertuepäiväkirjaa. Toinen taiteellinen osa on *Samassa valossa – näyttelijäntyö hoitolaitoskiertueella* -kirja, jossa reflektoin kiertueella tekemiäni havaintoja ja puran päiväkirjamerkintöjäni. Se on luonteeltaan eräänlainen käsikirja, joka on suunnattu yhtäältä taiteilijoille, jotka haluavat laajentaa työmaataan erilaisten hoitolaitosten tai vankiloiden suuntaan sekä toisaalta sellaisille terveydenhuollon ja sosiaalitoimen työntekijöille, joiden intressinä on ottaa ammattimaisesti toteutettua taidetta osaksi hoitoyhteisön arkea. Myös *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityksen katsojien ääni tulee kirjassa voimakkaasti esiin. Kirja ilmestyi maaliskuussa 2010 Avaimen kustantamana. (Lehtonen 2010.)

Vuosina 2010–2011 sovelsin *Samassa valossa* -kirjassa artikuloimiani havaintoja suunnitteleamalla Teatterikorkeakoulun maisterivaiheen näyttelijä- ja dramaturgiopiskelijoille *yleisökontaktikurssin*.¹⁷ Kurssilla opiskelijat valmistivat omat noin 30 minuutin esityksensä ja esittivät niitä erilaissa terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankilassa. Suunnittelin yleisökontaktikurssin *taiteelliseksi toimintatutkimukseksi*, jossa lähdin yhdessä kurssin opiskelijoiden ja toisten opettajien kanssa rakentamaan mallia siitä, miten ammattitaiteilijan esitysvierailu hoitolaitoksessa olisi parasta toteuttaa. Samalla oli tarkoitus pohtia, minkälaista näyttelijäntyötä koskevaa tietoa asetelma tuottaa. Yleisökontaktikurssin suunnitteleminen ja toteuttaminen on väitöstyöni kolmas taiteellinen osa. Siirryin siinä esiintyjän positioista ensin opettajan ja esitysprozessien ohjaajan positioon ja sitten toimintatutkimuksen suorittajaksi. Tämä tarjosi minulle mahdollisuuden havainnoida ulkoa päin esiintyjän ja katsojien välistä suhdetta hoitolaitoksissa järjestettävissä teatteriesityksissä sekä pohtia, onko omalla kiertueellani syntynyt hoitolaitoksissa esiintymisen toimintamalli sovellettavissa muille näyttelijöille.

Tämä kirjallinen opinnäyte on väitöstyöni neljäs ja viimeinen osa. Analysoin yleisökontaktikurssin opiskelijoiden havaintoja koskien hoitolaitoksissa ja vankiloissa esiintymistä. Lisäksi solmin yhteen väitöstyöni eri osia ja pyrin asetta-

17 *Yleisökontaktikurssi* oli suunnittelemani opintojakson nimi. Se on kirjoitettu kaikissa kurssin oppimateriaaleissa ja dokumentaatiossa pienellä alkukirjaimella. Jätän sen tässä työssä usein toistuvana sanana luettavuuden takia vastedes kursivoimatta. Sanan kirjoittaminen pienellä alkukirjaimella ei ollut minulta alkujaan tietoinen ratkaisu. Kirjoitustapa kuitenkin implikoi ajatusta yleisökontaktista yhtenä näyttelijän perustaidoista, jota voi opetella erityisellä kurssilla, kuten vaikkapa improvisaatiota tai naamion käyttöä (vrt. improvisaatiokurssi, naamiokurssi).

maan niiden tuottamia havaintoja osaksi näyttelijäntyön ja taiteen tutkimuksen paradigmoja.

2.3. Tutkimusongelma, tutkimuskysymykset ja tutkimusaineisto

Olen muotoillut väitöstyöni kaikki osat kattavan tutkimusongelman seuraavasti: *Miten hoitolaitoksissa ja vankiloissa esiintyminen sekä niissä eläviin ihmisiin siinä yhteydessä tutustuminen muuttaa näyttelijäntyötä, näyttelijyyttä ja teatteriesitystä?*

Seuraavassa kaaviossa tuon esiin väitöstyön kuhunkin tarkastettavaan osaan liittyvän tutkimuskysymyksen erikseen. Kaavioon on merkitty, onko väitöstyön osa luokiteltu taiteelliseksi vai kirjalliseksi sekä minkälaisesta positioista käsin olen siinä toiminut (näyttelijä, tutkiva näyttelijä, pedagogi, kurssin vetäjä, tutkija). Kaaviosta käy myös ilmi, missä tutkimuksen huomiopiste kussakin osassa sijaitsee. Väitöstyön ensimmäisessä ja toisessa se on omassa taiteellisessa prosessissani. Kyse on havainnoista, joita olen näyttelijäntyöstäni *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityksen hoitolaitoskiertueella tehnyt. Toisessa osassa huomiopiste laajenee näyttelijyydestä myös katsojiin, siihen miten katsojat näkevät esiintyjän. Kolmannessa osassa kiinnostuksen kohteena ovat Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssille osallistuneiden opiskelijoiden prosessit. Tässä opinnäytteessä vertailen omia kokemuksiani yleisökontaktikurssin opiskelijoiden kokemuksiin ja pyrin tekemään johtopäätöksiä yleisemmällä tasolla.

Kuva 1: Väitöstyön osat ja niihin liittyvät tutkimuskysymykset

1. Rakkaus ei ole ajan narri -esityskiertue hoitolaitoksissa

Miten hoitolaitoksissa ja vankiloissa esiintyminen muuttaa näyttelijäntyötäni ja sen yleisösuhdetta?

Status: Taiteellinen.

Positio: Näyttelijä.

Huomiopiste: Oma prosessi.

2. Samassa valossa – näyttelijäntyo hoitolaitoskiertueella -kirja

Mitä omasta näyttelijäntyöstäni tulee esille Rakkaus ei ole ajan narri -esityksen hoitolaitoskiertueella, ja miten havainnot ilmenevät kiertuepäiväkirjoissani?

Miten näyttelijä voi jakaa omaan yleisösuhteeseensa liittyviä havaintoja kirjallisessa muodossa?

Miten hoitolaitoksissa esiintymiseen liittyvää käytännöllistä tietoa on mahdollista jakaa toisille taiteilijoille sekä hoitoalan työntekijöille?

Status: Taiteellinen.

Positio: Tutkiva näyttelijä.

Huomiopiste: Oma prosessi ja sen sosiaalinen konteksti.

3. Yleisökontaktikurssi

Miten Rakkaus ei ole ajan narri -kiertueella kehittämäni hoitolaitoksissa esiintymisen mallia voi soveltaa muihin esiintyjiin?

Mitä Teatterikorkeakoulun maisterivaiheen näyttelijäopiskelijoiden näyttelijyydestä tulee esiin, kun heidän esityksensä siirretään taidekorkeakoulusta keskelle erilaisten hoitolaitosten ja vankiloiden arkea?

Miten yleisökontaktikurssin opiskelijoiden havainnot ja kokemukset vertautuvat omiin havaintoihini ja kokemuksiini?

Status: Taiteellinen.

Positio: Pedagogi, kurssin vetäjä, tutkija.

Huomiopiste: Opiskelijoiden prosessit.

4. Väitöstyön kirjallinen opinnäyte

Mitä Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden näyttelijäntyölle ja käsitykselle omasta näyttelijyydestä tapahtui yleisökontaktikurssin aikana?

Minkälaisia omaan näyttelijyyteen ja yhteiskuntasuhteeseen liittyviä havaintoja yleisökontaktikurssin opiskelijat artikuloivat kurssin aikana pitämässään päiväkirjoissa sekä hoitolaitoksissa järjestettyjen esitysten purkutapahtumissa?

Status: Kirjallinen.

Positio: Tutkija.

Huomiopiste: Vertaileva / yleinen.

Tohtorintyöni sisältää siis kaksi laajaa hoitolaitoksiin suuntautuvaa teateriprojektia (*Rakkaus ei ole ajan narri* -esityskiertue hoitolaitoksissa ja yleisökontaktikurssi) sekä kaksi kirjaa, joissa projektien tuottamaa varsin runsasta ja sisällöltään moneen suuntaan avautuvaa aineistoa reflektoidaan (*Samassa valossa* -kirja ja tämä opinnäyte).

Samassa valossa -kirjan aineistoa olivat:

- Omat havaintoni ja päiväkirjamerkintäni *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityskiertueelta.

Tämän opinnäytteen tutkimusaineistona toimivat:

- Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssin opiskelijoiden oppimispäiväkirjat ja esseet.
- Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssin opiskelijoiden kiertueesitysten purkutapahtumien keskustelujen litteroinnit.
- Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssin opiskelijoiden esitysten taltioinnit.

2.4. Toimintatutkimus: käytännön ja reflektion syklit

Toimintatutkimuksen juuret löytyvät amerikkalaisen kasvatustieteilijän John Deweyn (1859–1952) ja sosiaalipsykologi Kurt Lewinin (1890–1947) ajattelusta ja tieteellisistä käytännöistä. Toimintatutkimuksessa tutkitaan sananmukaisesti toimimalla. Tutkija tekee intervention tutkimaansa yhteisöön ja pyrkii vaikuttamaan sen sosiaalisiin käytäntöihin. Lähtökohtana on ajatus toimimalla oppimisesta ja tiedon tuottamisesta käytännön kehittämiseksi. (Anttila 2009; Heikkinen 2007, 16.)

Epistemologinen perusta toimintatutkimuksella on kriittisessä tieteenteoriassa sekä ajatuksessa tiedon sitoutuneisuudesta elämään, arvoihin, käytäntöön ja subjettiin (Anttila 2014, 128–129). ”Itsereflektio vapauttaa subjektin oletettujen riippuvuussuhteiden vallasta”, kirjoittaa yhteiskuntatieteen kriittisen koulukunnan tunnetuin edustaja Jürgen Habermas peräänkuuluttaen tutkijan ja hänen tiedonintressinsä välisen yhteyden tiedostamista sekä näkyväksi tekemistä (Habermas 1976, 133–140). Toimintatutkimuksessa itsereflektiivisyys usein korostuu. Tutkija voi olla osa tutkimaansa yhteisöä ja käyttää itseään tutkimusvälineenä. (Anttila 2014, 131–132.)

Luonteeltaan toimintatutkimus on yleensä yhteisöllistä ja osallistavaa. Tarkoituksena on kehittää yhteisön toimintaa ja itsereflektiota. Joissakin toi-

mintatutkimuksen suuntauksissa painopiste on kuitenkin enemmän yksilön ammatillisen toiminnan tarkastelussa ja kriittisessä kehittämisessä. Tällöin toimintatutkija on eräänlainen muutosagentti, joka pyrkii laajentamaan tutkimuksen näkökulmaa yksilöllisestä yhteisölliseksi ja saamaan muitakin mukaan kehittämistyöhön. (Anttila 2014, 127–128; Heikkinen & Jyrkämä 1999, 49–50.)

Tämän tutkimuksen ote laajeni yksilöllisestä yhteisölliseksi, kun ryhdyin suunnittelemaan Teatterikorkeakoulun maisterivaiheen opiskelijoiden yleisökontaktikurssia oman *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityskiertueeni kokemusten pohjalta. Taustalla oli halu jakaa hyväksi havaittuja käytäntöjä taiteilijayhteisössä sekä tutkia yhdessä muiden tekijöiden kanssa, miten niitä voitaisiin edelleen kehittää. Kurssin suunnittelijana ja opettajana olin myös sopivalla tavalla sivussa tutkimuskohteeni ytimestä: esiintyjän ja katsojan välisestä magneettikentästä. Pysin tietoisesti omaksumaan osallistuvan ja havainnoivan tutkijan roolia. Opiskelijoiden prosessien ohjaajan ominaisuudessa olin toki edelleen osa taiteellista prosessia. Näyttelijäntyön näkökulmasta siirryin vaihikka oman työn kehittäjän (reflective practitioner) positioista ulkopuolisen toimintatutkijan positioon. (Heikkinen 2007, 29–30; Schön 1991.)

Kaikkein yleisimmin toimintatutkimus on käytössä kasvatustieteellisessä, sosiologisessa, sosiaalipsykologisessa ja hoitotieteellisessä tutkimuksessa (Heikkinen & Jyrkämä 1999, 29). Tässä väitöskirjassa olen soveltanut sitä näyttelijäntyön käytäntöjen kehittämiseen ja ammatillisen näyttelijyyden laventamiseen hoitolaitoksissa esiintymisen suuntaan. Toimintatutkimus on ollut minulle hyvä työväline erityisesti yleisökontaktikurssin suunnittelussa ja väitöstyön eri osien jäsentämisessä suhteessa toisiinsa. Se on silti vain tapa lähestyä tutkimukseeni liittyviä taiteellisia ja pedagogisia prosesseja, ei systemaattinen läpi työn kulkeva tutkimusmetodi.

2.4.1. Toimintatutkimuksen itsereflektiivinen spiraali

Toimintatutkimuksen induktiivista, havainnoista johtopäätöksiin etenevää logiikkaa kuvataan usein toisiaan seuraavina suunnittelun, toiminnan, havainnoinnin ja reflektion sykleinä, jotka muodostavat eräänlaisen ajassa etenevän itsereflektiivisen spiraalin (Heikkinen, Rovio & Kiilakoski, 2007, 88–89). Havainnointi ja reflektio suuntaavat tutkimusta. Niiden pohjalta laaditaan aina uusi, paranneltu suunnitelma. Tutkimus ei tavallaan koskaan pääty. Toiminta synnyttää jälleen uutta toimintaa. (Heikkinen & Jyrkämä 1999, 36–39.)

Väitöstyöni kokonaisuudessa voidaan erottaa kaksi laajaa, toisiinsa liittyvää toiminnan ja reflektion sykliä: *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityskiertue oli leimalli-

sesti toiminnan kautta tutkimista ja *Samassa valossa* -kirja sen reflektioimista. Ne yhdessä muodostavat tutkimuksen ensimmäisen syklin. Yleisökontaktikurssia varten laadin uuden, edellisen syklin subjektiivisten kokemusten muovaaman suunnitelman, jota testasimme yhteistoiminnallisesti kurssin opiskelijoiden ja toisten opettajien kanssa.¹⁸ Tässä opinnäytteessä reflektoin yleisökontaktikurssilla toteutunutta toimintaa ja rakennan perustaa tulevalle toiminnalle. Kaksi kurssille osallistunutta opiskelijaa kirjoitti teatteritaiteen maisterin kirjallisen opinnäytteensä yleisökontaktikurssin kokemusten pohjalta (Helminen 2011, Kuustonen 2011). Yleisökontaktikurssi ja siitä syntyneet opinnäytteet – tämä väitöskirja mukaan luettuna – muodostavat tutkimuksen toisen syklin reflektio-osuuden.

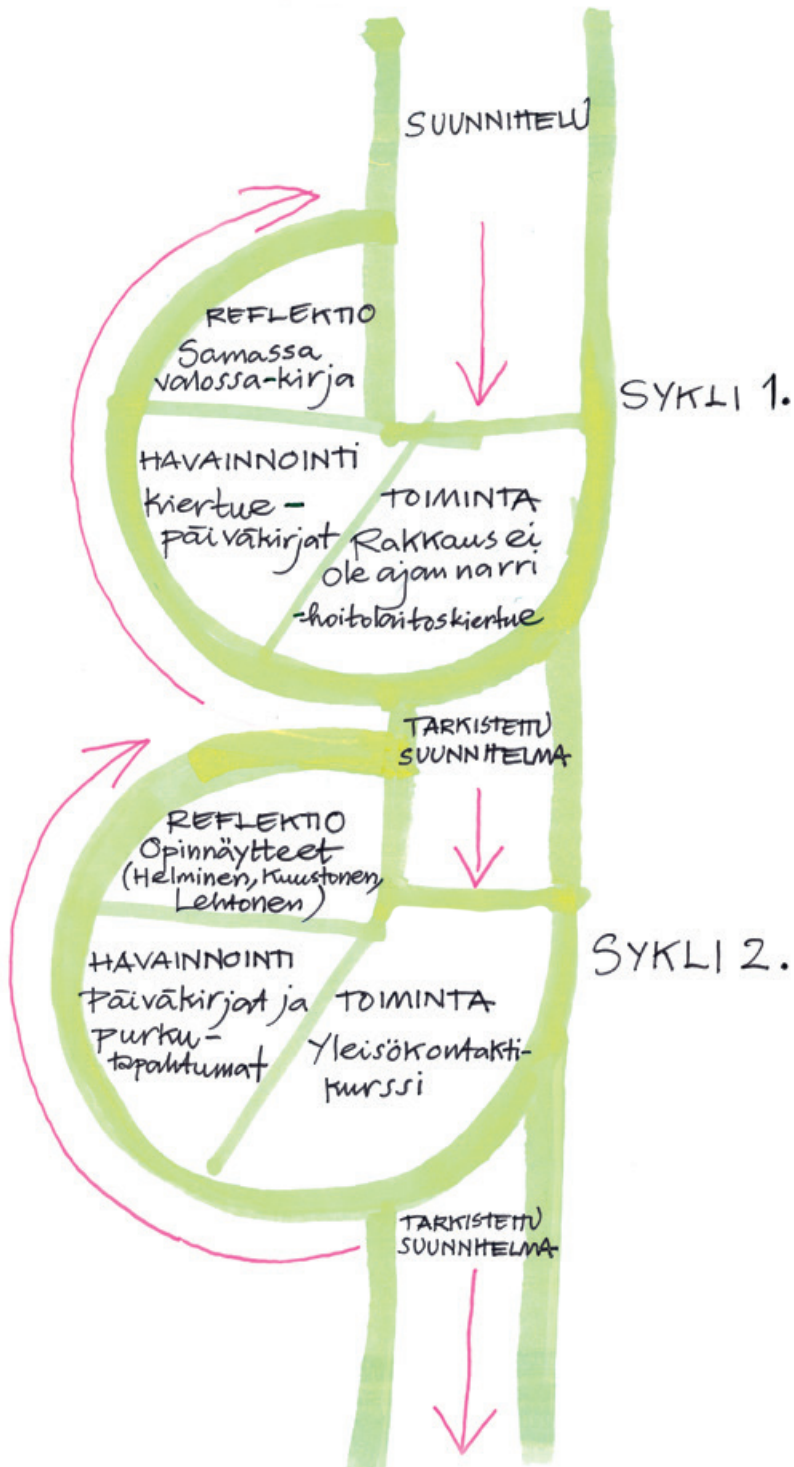
Väitöstyöni kokonaisuuden jäsentäminen toimintatutkimuksen itsereflektiivisen spiraalin avulla tuo hyvin esille sen käytännöllisen painotuksen. Painopiste on havainnoissa, joita hoitolaitoksissa esiintyvä näyttelijä omasta ja kollegoitensa työskentelystä tekee. Toimintatutkimuksessa puhutaan toiminnan ja sen reflektioimisen myötä rakentuvasta käyttöteoriasta (Kiviniemi 1999, 64). Tässä tapauksessa sen voisi määritellä *hoitolaitoksissa esiintymiseen liittyvien taitojen, tietojen, ajattelutapojen sekä identiteetinmuodostuksen varannoksi, joka kumuloituu henkilökohtaisten kokemusten ja niiden yhteisöllisen jakamisen myötä*.¹⁹ Yliopistotutkija Hannu L. T. Heikkinen (2007, 34–35) toteaa, että eri aloihin liittyvää hiljaista tietoa on käyttöteorian avulla mahdollista sanallistaa. Nähdäkseni tämä pätee myös hoitolaitoksissa esiintymistä koskevaan tietoon.²⁰

18 Toimintatutkimuksessa puhutaan *tarkistetusta suunnitelmasta*. Sanapari kuulostaa teatteriprojektin kontekstissa varsin tekniseltä. Taiteellisessa prosessissa syys-seuraussuhteet ovat usein assosiaatiivisia. Kun toimintaa halutaan tietoisesti kehittää, on kuitenkin perusteltua pyrkiä artikuloimaan miten ja miksi näin tapahtuu.

19 Tanssintutkija – ja työnohjaajani – Eeva Anttila painottaa tämänkaltaisen taiteen tiedon merkitystä postpositivistisessä diskurssissa. Hän korostaa myös kehollisuuden ja aistillisuuden merkitystä osana taiteen tietoa. (2011, 153.)

20 Unkarilainen tutkija Michael Polanyi lanseerasi 1950-luvun lopussa käsitteen *tacit knowledge*. Hän kuvaa sillä toiminnallisen kokemuksen kautta karttuvaa intuitiivista tietämistä, jota ei voi – tai ei ole tapana – ilmaista verbaalisesti. Se saattaa olla myös tiedostamatonta: jotain mitä tietää, mutta ei tiedä tietävänsä. Suomen kielessä *tacit knowledge* on käännetty *hiljaiseksi tiedoksi*. Monissa ihmisten väliseen vuorovaikutukseen perustuvissa ammateissa ”ammattilaisuus” perustuu hiljaiseen tietoon. Ilmiötä on tutkittu erityisesti hoitotyössä. (Esim. Kurtti 2012, 37–38.) Myös näyttelijäntyön eri ulottuvuuksiin liittyy paljon hiljaista tietoa, jonka jakamisesta voisi olla hyötyä paitsi näyttelijäntyön opetuksessa, myös laajemmalti (Untamala 2014, 112–117). Hiljainen tieto voidaan hahmottaa myös laveampana käsitteenä, johon sisältyy kaikki ihmisessä oleva geneettinen, ruumiillinen, intuitiivinen, myyttinen, arkkityyppinen ja kokemusperäinen tieto. (Koivunen 1997, 77–79.)

Kuva 2: Omaan tutkimukseeni sovellettu spiraali



Toimintatutkimukselle on tyypillistä, että tutkimusongelmat kehkeytyvät vähitellen toiminnan sekä siihen liittyvän reflektion myötä (Heikkinen, Rovio & Kiilakoski, 2007, 86). Kyse ei ole perinteisestä tieteellisestä menetelmästä vaan käytännöllisesti painottuneesta toimintastrategiasta. Myöskään sen raportointi ei aina tapahdu tieteellisten konventioiden mukaisesti. (Heikkinen & Jyrkämä 1999, 40–43.)

Seuraavaksi esittelen lyhyesti väitöstyöni ensimmäisen ja toisen osan: *Rakkaus ei ole ajan narri* -kiertueen ja *Samassa valossa* -kirjan. Niiden huomiopiste on omilla hoitolaitoksissa esiintymistä koskevissa havainnoissani. Kuvaan myös miten nämä havainnot vaikuttivat yleisökontaktikurssin suunnitteluun sekä väitöstyöni tutkimuskysymysten artikuloitumiseen.

2.4.2. Ensimmäinen sykli: Rakkaus ei ole ajan narri -kiertue ja Samassa valossa -kirja

Väitöstyöni ensimmäinen toiminnallinen jakso oli vuosina 2006–2011 toteuttamani *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityksen hoitolaitoskiertue. Siihen kuului yhteensä 116 erilaisissa hoitolaitoksissa ja vankiloissa järjestettyä esitystapahtumaa. (LIITE 1) Niiden lisäksi esitin esitystä teattereissa, kouluissa sekä erilaisissa seminaareissa ja tapahtumissa. Hoitolaitoksissa esityksen kesto oli yleensä noin 35 minuuttia. Joissain yksiköissä esitin 15 minuutin version. Ennen hoitolaitoskiertuetta esityksestä oli valmistettu myös tunnin mittainen versio teatteritiloja varten. Esitin sitä vuonna 2006 muun muassa Suomen Kansallisteatterin Omapohja-näyttämöllä. Olen kuitenkin rajannut sen yleisösuhteen tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Rakkaus ei ole ajan narri -esityksen eri versiot valmistettiin käytännössä samoista aineksista. Kiertue-esityksen toteutuksessa pyrimme ohjaaja Pauliina Hulkon kanssa huomioimaan vaatimuksia, joita hoitolaitosolosuhteet esitykselle asettaisivat. Hoitolaitoksissa ja vankiloissa järjestettyihin esitysvierailuihin kuului esityksen läpiviemisen lisäksi siellä asuviin ihmisiin tutustumista ja hakeutumista vuorovaikutukseen heidän kanssa. Lähdin rakentamaan tuleviin katsojiini luottamuksellista suhdetta yksinkertaisella tervehtimisseremonialla – esiinnyin hän useimmiten heidän kodeissaan, heidän yksityisellä alueellaan. Myös itse esitys alkoi lyhyellä juonnolla. Erillistä valosuunnittelua ei ollut: esiintyjä ja katsojat olivat samassa valossa. Esityksen jälkeen keskusteltiin. Houkuttelin katsojia ilmaisemaan, minkälaisia tuntemuksia esitys oli herättänyt. Ajatusten vaihto oli usein hyvin vilkasta.

Rakkaus ei ole ajan narri -esityksen hoitolaitosvierailu oli siis kolmivaiheinen:

- Ensimmäinen vaihe koostui esittäytymisestä, katsojien ja esiintyjän välisestä tutustumisesta sekä esitystilan valmistamisesta.
- Toisen vaiheen aiheen muodosti itse esitys.
- Kolmas vaihe oli esitystä seuraava keskustelu.

Tämä kolmivaiheinen toimintamalli muovautui ja vakiintui pikku hiljaa kiertueen edetessä. Totesin sen hyväksi tavaksi järjestää esitystapahtuma siten, että katsojat pääsevät siihen mukaan ja heidän elämäntilanteidensa erityispiirteet tulevat ainakin jollain tavalla huomioiduiksi. Myöhemmin ohjasin yleisökontaktikurssin opiskelijoita toimimaan vastaavalla tavalla omilla esityskiertueillaan.

Itse asiassa ajatus hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän havaintojen systemaattisemmasta tutkimisesta ja kirjaamisesta syntyi tämän kolmivaiheisen toimintamallin omaksumisen myötä. Erityisesti vierailujen tutustumisvaiheessa ja esityksen jälkeisissä keskusteluissa minulle alkoi kertyä tietoa katsojista, heidän elämäntilanteistaan ja toimintakyvystään sekä siitä, kuinka he suhtautuivat esitykseen. Pimennettyjen katsomoiden teatterissa tämä tieto menee esiintyjältä suurelta osin sivu suun. Ryhdyin kirjaamaan havaintojani ja yleisöltä kuulemiani kommentteja systemaattisesti esityspäiväkirjaani. Huomasin pystyväni kirjoittamaan omasta näyttelijyydestäni jotain yllättävän selvärajaista, kun suhteutin sitä ja sen mahdollista merkityksellisyttä – tai merkityksettömyyttä – hoitolaitosyleisön kommentteihin. Ei ole helppoa sanallistaa, miten teatteri syntyy esiintyjyydestä ja katsojuudesta, ja miten tämä yhteys kumpaankin osapuoleen vaikuttaa. Äkkiä minulla oli kuitenkin käsissäni jotain sellaista, minkä jakamisen arvelin hyödylliseksi.

Rakkaus ei ole ajan narri -kiertueen lähestyessä loppuaan kirjoitin esityspäiväkirjojeni pohjalta *Samassa valossa* -kirjan. Sitä voi lukea eräänlaisena hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän autoetnografisena raporttina²¹ tai kertomuksena näyttelijästä, joka etsii itseään yleisön moninaisuudesta. Luonnostelen siinä myös kuvaa yleisöstä, jonka luokse näyttelijä menee ja jonka olemukselle ja käyttäytymiselle hän antaa merkityksiä ja sisältöjä omasta kokemusmaailmastaan käsin. Tärkeässä osassa ovat valokuvaaja Hanna Weseliuksen kiertueelta ottamat värikuvat, jotka muodostavat kirjaan yhden kerronnallisen tason. Kun käsittelen tässä opinnäytteessäni *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityskiertueen subjektiivivi-

21 Tutkija Johanna Uotinen määrittelee autoetnografian ”kirjoittajan omia kokemuksia kuvaavaksi tutkimusmenetelmäksi ja -tekstiksi, joka sijoittaa nuo kokemukset sosiaaliseen ja kulttuuriseen kontekstiinsa” (Uotinen 2010, 88).

sia kokemuksia, viitataan kiertuepäiväkirjojeni sijasta suoraan *Samassa valossa* -kirjaan. Näin väitöstyöni toinen osa on työn neljännelle osalle sekä lähde että tutkimusaineistoa. Viitatessani *Samassa valossa* -kirjaan käytän lyhennettä SV.

Samassa valossa -kirjaa ja tätä opinnäytettä voi olla mielekästä lukea rinnakkain: ne muodostavat elimellisen kokonaisuuden siten, että kehitän tässä *Samassa valossa* -kirjan ajatuksia edelleen ja lavennan toimintatutkimuksen keinoin näkökulmaa yksittäisestä näyttelijästä Teatterikorkeakoulun opiskelija- ja opettajayhteisöön. *Samassa valossa* -kirja on luokiteltu väitöstyöni toiseksi taiteelliseksi osaksi eikä sen ote ole akateeminen. Siinä esitetyt havainnot voivat olla hyödyllisiä erilaisten taiteenlajien edustajille, mikäli he haluavat työskennellä sosiaalitoimen ja terveydenhuollon kontekstissa. Myös hoitoalan ammattilaisten ääni kuuluu siinä tätä työtä voimakkaampana.

Samassa valossa -kirjassa käsittelen *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityskiertueen tuottamia näyttelijäntyöhön liittyviä havaintoja kolmen aihepiirin kautta. Kirjoitan *näyttelijän sosiaalisista rooleista hoitolaitoksessa esiintymisen yhteydessä*. Laajennan roolin käsitettä perinteisestä esitystaiteellisesta entiteetistä niihin moniin sosiaalisiin rooleihin, joita katsojat vierailevalle esiintyjälle omasta elämäntilanteestaan käsin esitystapahtuman yhteydessä tarjoavat. (SV 24–50; ks. myös Lehtonen 2010b, 118–120.) Tähän roolileikkiin liittyy toinen havaintoni. Tarjottuja rooleja omaksuessaan tai omaksumatta jättäessään hoitolaitoksessa esiintyvä näyttelijä *samastuu katsojiinsa* tavalla, joka ei pimennettyjen katsomoiden teatterissa ole mahdollinen. (SV 40–44.) Kolmas havainto liittyy edellisiin. Todetessaan työnsä vaikutuksen hoitolaitoksissa eläviin ihmisiin *näyttelijän narsismi kriisiytyy myönteisellä tavalla*. Parhaimmillaan esiintyjän narsismi palvelee katsojien narsistisia tarpeita ja heidän yksilöllisyytensä tulee esiin laitostumisen kuoren alta. (SV 38–39.)

Aloittaessani jatko-opinnot olin esittänyt *Rakkaus ei ole ajan narri* -esitystä jo kahden vuoden ajan. Tutkimussuunnitelmassani tiivistin kiertueella tekemiäni havaintoja seuraavasti:

1. *Roolileikki. Kun esiintyjä saapuu hoitolaitokseen, hän omaksuu tiettyjä rooleja. Tämän lisäksi yleisö tarjoaa hänelle omista tarpeistaan käsin motivoituneita rooleja, joita esiintyjä vaihtelevissa määrin ottaa vastaan. Tämä roolileikki muodostaa olennaisen osan esiintyjän ja katsojan välistä kosketuspintaa ja vaikuttaa siihen, miten esitys eri tilanteissa muotoutuu.*

2. *Samastuminen. Esitystapahtuma hoitolaitoksessa perustuu siihen, että esiintyjä samastuu yleisön tilanteeseen ja yleisö samastuu esiintyjään. Samastuminen edellyttää jonkinasteista heittäytymistä, omista arkirajoista luopumista. Heittäytymisen keskeinen este on pelko. Kun esiintyjä jännittää, yleisö alkaa myös jännittää esiintyjän puolesta. Pahimmassa tapauksessa molemmat menevät lukkoon. Syntyneitä lukkoja voi purkaa keskustelemalla niistä.*
3. *Narsistinen peli. Hoitolaitosolosuhteissa toimiminen tarjoaa näyttelijälle monia mahdollisuuksia vuorovaikutukseen yleisönsä kanssa. Näyttelijän narsismi näyttäytyy tässä tilanteessa erityisellä tavalla. Näyttelijän narsistinen peli tarkoittaa prosessia, jossa hän esiintymisellään ja olemisellaan tarjoaa katsojalle mahdollisuuden tyydyttää omia narsistisia tarpeitaan. Tämä on osa sitä kokonaisuutta, jossa esitystilanne muotoutuu esiintyjän ja katsojan välille. Näyttelijän on hyvä olla tietoinen tästä prosessista ja tarvittaessa hän voi määritellä sille rajat. Hoitolaitoksessa järjestetty teatteri-esitys antaa asukkaille mahdollisuuden laitostumista vastustavaan yksilölliseen kokemiseen.*

Kaikkia näitä ilmiöitä käsiteltiin myöhemmin yleisökontaktikursseilla, ja ne tulevat eri tavoin esille myös tässä opinnäytteessä. Erityisen painoarvon annan tilanteelle, jossa esiintyjä samastuu terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankiloissa asuviin katsojiinsa. Yleisökontaktikurssin myötä katsojiin samastumisesta tuli väitöstyölleni eräänlainen tutkimuksellinen yläkäsite.

Samastumisen käsitteen merkityssisältö näyttää määrittävän tietyiltä osin uudelleen, kun hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän yleisösuhdetta tarkastellaan sen kautta. Kysymys katsojiin samastumisesta on tässä työssä jatkuvan problematisoinnin aihe pikemmin kuin tutkimuksen varsinainen kohde. Samastumisen käsitteen erilaisia ulottuvuuksia tuon esiin yksityiskohtaisemmin luvussa 4.

2.4.3. Toinen sykli: näyttelijämansipaatio Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikursseilla

Toimintatutkimuksessa akteja, joissa tutkija suunnitelmallisesti omassa yhteisössään toimimalla pyrkii muuttamaan sen ”epäkäytännöllisiä käytäntöjä”, kutsutaan interventioiksi. Muutoksen myötä yhteisöstä tulee mahdollisesti esiin piirteitä, jotka muuten jäisivät näkymättömiksi. Usein interventio paljastaa yh-

teisössä piileviä tiedostamattomia tapoja, sosiaalisia rakenteita, perinteitä ja vallankäyttöä. (Heikkinen 2007, 28; Heikkinen & Jyrkämä 1999, 40–45.)

Toimintatutkimuksen tapa lähestyä erilaisia ongelmia on toiminnallinen. Samaa voidaan sanoa näyttelijäntyöstä. Oman ammatillisuuden reflektointi suullisesti ja kirjallisessa muodossa on näyttelijöille usein vierasta. Varsinaista teorianmuodostusta alueella on niukalti. Teatteritaide on luonteeltaan hetkellistä, ja näyttelijäisyys mielletään lähelle käsityöläisyyttä.

Viime vuosina näyttelijän perinteiset työmaat – teatterit, televisio, elokuva, radio, viihdemaailma – eivät enää ole elättäneet koko näyttelijäkuntaa. Työnkuva on joutunut murrostilaan ja toimintakenttä laajentunut. Perinteisten tekemisen tapojen kyseenalaistamisen myötä tarve näyttelijäntyön ja -tekniikan peruskysymysten kriittiselle tarkastelemiselle sekä tietoiselle haastamiselle on nähdäkseni lisääntynyt.

Usein sanotaan, että lähelle on vaikea nähdä, kuten myös pimeään. Teatteritilassa katsomo on paitsi pimennetty, myös varsin lähellä. *Rakkaus ei ole ajan narri* -kiertueella havaitsin, että teatterin vieminen keskelle hoitolaitoksen arkea toi esityksestä ja esiintyjyydestä esiin yllättäviä asioita. Työn merkityksellisyys näyttäytyi suoraan sen vastaanoton kautta. Poikkeuksellinen yleisösuhde asetti omat näyttelijän vuorovaikutustaitoni koetukselle. Myös maailmankuvani rajat järkkäyivät, kun marginaalissa elävien ihmisten elämäntunto ui osaksi esitystäni. (SV 51–57.)

Yleisökontaktikurssin johtoajatus näyttelijän yleisösuhteeseen kohdistettavasta muutosinterventiosta, joka toteutettaisiin jalkauttamalla teatteri taideyhteisön perinteisten rajojen ulkopuolelle – tässä tapauksessa terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköiden sekä vankiloiden olohuoneisiin – syntyi näiden kokemusten innoittamina. Teatteriopiskelijoiden yleisösuhteesta kaivettaisiin esiin jotain viemällä se pois taideinstituution valtapiiristä. Kun näyttelijät kohtaisivat hoitolaitosten asukkaita paitsi teatteriesityksen katsojina, myös kanssaihmisinä ja -kansalaisina, he joutuisivat jossain määrin riisuutumaan esiintyjän roolistaan. Kohtaamistilanteissa sen taakse ei voisi paeta. Palaute esityksen onnistumisesta tulisi suoraan yleisöltä eikä ohjaajan tai kriitikon kautta, kuten pimennetyn katsomon teatterissa usein tapahtuu. Tulevat teatterintekijät ryhtyisivät myös *itsenäisiksi yhteisöllisiksi agenteiksi* ylittämällä taiteen ja sosiaalitoimen välisen raja-aidan.²² Samalla he saisivat elämänmakuista tietoa edustamansa taiteenalan yhteiskunnallisista ulottuvuuksista.

22 Tämänkaltaisen siviilirohkeus on ominaista myös toimintatutkijalle, joka asettaa itsensä alttiiksi aiheuttaakseen myönteisiä arvioimiaan muutoksia yhteiskunnan eri tasoilla. Jotkut toimintatutki-

Näyttelijäemansipaatiosta on puhuttu Teatterikorkeakoulussa jo kauan. Muistan, että se oli esillä vuoden 1995 syksyllä, kun aloitin omat näyttelijäopin-toni. Professori Kari Heiskanen linjasi koulutuksen tavoitteeksi tuottaa ”itse-näisesti ajattelevia näyttelijöitä”. Se kuulosti hienolta ja taisi jollain tapaa syö-pyä takaraivooni. Siitä tuli osa teatteriajattelua, sen perustaa. Jäin kuitenkin miettimään, mitä nuo kauniit sanat oikeastaan tarkoittavat. Enimmäkseenhän näyttelijä toimii *osana ryhmää ja ohjaajan alaisuudessa*.

Viime vuosina emansipaatiokysymystä on käsitelty myös Teatterikorkea-koulussa näyttelijäntyötä koskevassa tutkimuksessa. Anu Koskinen (2013) kirjoit-taa väitöskirjassaan näyttelijän tunnettyöskentelyyn liittyvistä valta-asetelmista. Helka-Maria Kinnunen (2008) peräänkuuluttaa näyttelijöiden ja muun esitys-tä valmistavan työryhmän yhdessä rakentuvan ymmärryksen artikuloimista ja kehittämistä. Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimushankkeessa pohdittiin *näyttelijändramaturgiaa*. Pauliina Hulkon mukaan sillä tarkoitetaan näyttelijän tekemien psykofyysisten elementtien rakentamista esitykseksi. Tällöin näyt-telijäntaide nostetaan tasa-arvoiseen taiteelliseen ja diskursiiviseen asemaan esityksen muiden dramaturgisten tasojen kanssa. (Hulkko 2011, 25–26.)

Näyttelijäemansipaation käsitteeseen liitetään yleensä ajatuksia näyttelijän vapautumisesta, valtautumisesta ja voimaantumisen (Koskinen 2013, 116–117). Erilaiset emansipatoriset pyrkimykset vaikuttavat myös toimintatutkimuksen taustalla. Tarkoituksena on valaa uskoa toimijan kykyyn vaikuttaa itsenäisesti oman itsen ja oman ammatillisuuden kehittämiseen. (Heikkinen 2007, 20.)

Yleisökontaktikursilla näyttelijäemansipaation ydin oli opiskelijoiden pyrki-myksessä muodostaa itsenäisiä suhteita katsojiinsa. Lähtöoletuksenani oli, että suora kontakti hoitolaitoksissa asuviin henkilöihin johdattelisi opiskelijoita poh-timaan myös oman taiteilijuutensa lähtökohtia. Toivoin, että he ”sivutuotteena” alkaisivat hahmottaa sosiaalitoimen ja terveydenhuollon yksiköissä esiintymisen ja niiden asukkaiden kohtaamisen osaksi näyttelijyyttään siinä missä teatterissa tai elokuvassa esiintymisenkin.

Filosofi Jacques Rancière piti vuonna 2004 Frankfurtissa kuuluisan puheen otsikolla *The Emancipated Spectator*. Siinä hän peräänkuulutti ajattelutavan muu-tosta perinteiseen katsoja-esiintyjä -asetelmaan. Puheessaan Rancière haaveili teatterista, jossa molemmat osapuolet ovat yhteisen tarinan omaäänisiä kertojia tai tulkitsijoita – ja katsojia: ”We don’t need to turn spectators into actors. We need to acknowledge that every spectator is already an actor in his own story

and that every actor is in turn the spectator of the same kind of story.” (Rancière 2007, 279–280.) Rancièren ajatus tulee hyvin lähelle tämän tutkimuksen ajatusta näyttelijästä, joka asettuu paitsi esityksen, myös katsojiensa elämäntunnon tulkiksi ja luovuttaa siten osan esiintyjyydestä heille.

Parhaimmillaan esiintyjän ja katsojien emansipaatiopyrkimykset kohtaavat ja ruokkivat toisiaan.²³ Vaikka yleisökontaktikurssin idea liittyy nimenomaan näyttelijöiden ammattikuvan ja yhteiskuntakäsityksen laventamiseen, olisi projektin emansipatorista puolta mahdollista – ja myös erittäin luontevaa – lähestyä hoitolaitoksen asukkaiden ja työntekijöiden eli esitysten katsojien näkökulmasta. Tällöin kiinnostus kohdistuisi ehkä siihen, miten esitysvierailut sekä vuorovaiikutukseen asettuminen teatterintekijöiden kanssa saattaa voimaannuttaa hoitolaitosten asukkaita tai työntekijöitä.²⁴

2.4.4. Toimintatutkimus ja yleisökontaktikurssin sisällöt

Toimintatutkimuksen pontimena on usein havainto siitä, että kaikki yhteisö-elämässämme vaikuttavat rutiinit ja rakenteet eivät ole tarkoituksenmukaisia (Heikkinen 2007, 28). Omalla esityskiertueellani olin todennut, että hoitolaitosten kulttuuritarjonnassa vallitsee karkea kysynnän ja tarjonnan epäsuhta. Suuri ihmisjoukko elää pysyvästi kulttuuripalvelujen tavoittamattomissa. Samalla taiteilijoiden työttömyysaste kasvaa kasvamistaan. (SV, 22–23.)

Syitä terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä elävien ihmisten jäämiseen taidetoiminnan katveeseen voidaan luonnollisesti etsiä hoitoyhteisöjen sulkeutuneisuudesta ja käytäntöjen joustamattomuudesta. Tällä alueella, erityisesti vanhustyössä, on kuitenkin viime aikoina ollut havaittavissa avautumista. Yhteistyövalmius kulttuuritoimijoiden suuntaan on selvästi lisääntynyt. (Esim. Varho & Pontan 2010, 50–55.) Hoitolaitosten sijasta kysyvät katseet kääntyvät nyt esiintyvien taiteilijoiden suuntaan. Jos teatterin tekemisen konventiot uhkaavat sulkea suuren ihmisryhmän teatteritaiteen kokemisen ulkopuolelle, on käytäntöjä nähdäkseen syytä päivittää. Kuinka valmiita teatterintekijät ovat ylittämään taiteen ja sosiaalitoimen välisiä rajoja? Minkälaisia muutospaineita teatterialan koulutukseen rajanylityksen myötä kohdistuu?

23 Tällöin emansipaatio saa sen molemminpuolisen merkityksen, jota myös Rancière puheessaan luonnosteli: “This is what emancipation means: the blurring of the opposition between those who look and those who act, between those who are individuals and those who are members of a collective body”. (Rancière 2007, 279.)

24 Esimerkiksi Asta Engström (2013, 35–37) tuo esiin, miten taiteen ja kulttuurin käyttäminen vanhus-ten hoivatyössä voi parantaa terveydenhuollon ammattilaisten työhyvinvointia.

Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssin toteutumiseen oli myötävaikuttamassa monia yhteisöjä. Taiteilijaryhmä muodostui maisterivaiheen näyttelijäntöyön ja dramaturgian opiskelijoista sekä opettajista. Kurssin toteuttaminen ei olisi ollut mahdollista ilman läheistä yhteistyötä näyttelijäntöyön professori Kati Outisen kanssa. Myös dramaturgian lehtori Jusa Peltoniemi oli mukana kurssin suunnittelussa lähes alusta alkaen. Erityissosiaalityön puolella keskeisenä yhteistyötahona oli Helsingin Diakonissalaitos ja siellä erityissuunnittelija Kirsti Rinta-Panttila. Mukaan kurssin suunnitteluun lähtivät myös Keravan ja Jokelan vankilat sekä Helsingin kaupungin vammaistyö. Tutkimukseni sosiaalinen tila on siis varsin laaja. Tutkimusintressini kohdistuu kuitenkin ennen kaikkea muutoksiin, joita yleisökontaktikurssin opiskelijoiden näyttelijyydessä tapahtuu hoitolaitoksissa esiintymisen myötä. Sosiaalityön ja vankeinhoidon näkökulmat jäävät näin ollen vähemmälle huomiolle.

Tutkittavan yhteisön luonnollisen ajattelutavan sekä käsitteistön tunnistaminen ja tiedostaminen on toimintatutkimuksessa olennaista. Tämä tapahtuu vähä vähältä toiminnan etenemisen myötä. (Kiviniemi 1999, 73.) Suunnittelin yleisökontaktikurssin opetuksellisen sisällön kolmen *Rakkaus ei ole ajan narri*-esityskiertueella esiin tulleen näyttelijäntöyöllisen prinssiin varaan. Keskeisin niistä oli kurssin nimen mukaisesti perinteisestä poikkeava yleisökontakti. Toinen kulmakivi oli ajatus näyttelijästä oman esityksensä valmistamiseen alusta lähtien vaikuttavana *auteur*-taiteilijana. Näyttelijöiden läpi koko prosessin jatkunut läheinen yhteistyö dramaturgiopiskelijoiden kanssa liittyi tähän logiikkaan. Kolmas avainkäsite linkittyy yleisökontaktiin. Oman kokemukseni pohjalta arvelin, että esityksen vieminen yhteiskunnan marginaalissa sijaitseviin suljettuihin yhteisöihin tuottaisi teatteriopiskelijoille suoria havaintoja yhteiskunnasta ja sen rakenteista. Miten näyttelijä voisi osallistua niistä käytävään keskusteluun oman ammatillisuutensa kautta?

Näyttelijäntöyön kannalta yleisökontaktikurssin keskeisimmät opetukselliset sisällöt olivat siis:

1. Perinteisestä poikkeavan yleisökontaktin harjoittelu.
2. Näyttelijän itsenäisen taiteilijuuden ja toimijuuden kehittäminen.
3. Näyttelijäntöyön yhteisöllisten ja yhteiskunnallisten ulottuvuuksien pohtiminen.

Yleisökontaktikurssin sisältöjen artikuloiminen tuo esille, minkälaisia taitoja, tietoja ja valmiuksia se saattoi näyttelijäopiskelijoissa harjoittaa suhteessa koulutusohjelman muuhun opetustarjontaan. Nimeämieni elementtien tuominen osaksi näyttelijöiden maisterivaiheen koulutusta oli Teatterikorkeakoulun

teatteritaiteen laitokselta mielestäni rohkea avaus. Palaan tähän tarkemmin seuraavassa luvussa kuvatessani yleisökontaktikurssin taustoja.

Toimintatutkimuksen keskeisin tarkoitus on saada aikaan keskustelua yhteisistä asioista. Suuntauksen isähahmon John Deweyn mukaan tutkimuksen tulee nivoutua saumattomasti yhteisön arkitoimintaan. Siinä ei pyritä teorioihin vaan kehitetään ihmisten välistä yhteistoimintaa, yhteisvastuullisuutta ja kommunikaatiota. Myös Kurt Lewin painotti tutkimustyön demokraattisuutta, osallistavuutta sekä pyrkimystä vaikuttaa tieteeseen ja sosiaaliseen muutokseen toiminnan kautta. (Aaltola & Syrjälä 1999, 13; Heikkinen & Jyrkämä 1999, 26.)

Yleisökontaktikurssilla toimintatutkijat olivat teatterilaisia, jotka lähtivät kyseenalaistamaan yleisösuhteensa rajoja. Toiveenani oli, että työskentelystä tulisi yhteisöllistä ja syntyneistä havainnoista keskusteltaisiin avoimesti. Tutkimuksen näkökulmasta opiskelijat olivat paitsi informanttejani, myös kanssatutkijoita. Jos toimintatutkimukseni tuottaa tuloksia, ne kantautuvat maailmalle kaikkein parhaiten yleisökontaktikurssille osallistuneiden opiskelijoiden ajatuksissa ja teoissa.

Toimintatutkimuksessa ajatellaan, että tutkimuksen raportoinnin tulee olla tutkittavan yhteisön näköistä. Tutkimukseen osallistuvien henkilöiden tulee saada mahdollisuus kertoa, miten uskottava tutkimus heidän mielestään on ja minkälaisiin jatkotoimenpiteisiin se antaa aihetta. Pyysin yleisökontaktikurssille osallistuneita opiskelijoita ja opettajia perehtymään heidän puheistaan ja kirjoituksistaan tekemiini johtopäätöksiin ennen tämän tutkimuksen julkaisemista. Olen huomionnut kaikki kommentit ja yrittänyt tehdä aineiston analyysissa tilaa erilaisille ajatuksille ja tulkinnolle. Kari Kiviniemi (1999, 74–81) kirjoittaa toimintatutkimuksen olemuksellisesta moniäänisyydestä. Hänen mukaansa lähtökohdiana on tarkastella jokaista tulkintaa ehdollisena, vajavaisena ja yksipuolisena, siten kiistettävissä olevana.

Terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankiloissa esiintyminen on hyvin yhteisöllistä toimintaa. Teatterintekijä asettaa oman ammatillisuutensa hoitolaitoksessa elävän yhteisön käyttöön ja arvotettavaksi. Yleisökontaktikurssilla yhteisöllisyyttä lisäsi tehtyjen havaintojen jakaminen kurssin muiden opiskelijoiden ja opettajien kanssa. Kanssakäyminen sekä hoito- että taiteilijayhteisön kanssa sai näyttelijäopiskelijat pohtimaan oman tekiyytensä lähtökohdita. Opiskelijoiden puheista ja päiväkirjoista käy ilmi, että he kävivät läpi syvästi subjektiivisia prosesseja keskellä korostetun yhteisöllisiä tapahtumia, kuten luultavasti myös esitysten katsojat kukin omalla tahollaan ja tavallaan. Tiedonmuodostus tapahtui monessa mielessä yksilöllisen ja yhteisöllisen leikkauspisteessä.

Heikkinen ja Jyrkämä (1999, 47) kuvaavat, kuinka sosiaalinen todellisuus näyttäytyy toimija-tutkijalle historiallisena prosessina, jossa "hänen oma tulkitseva horisonttinsa on yksi huomioon otettava tekijä". Tutkimuskohde on pikemminkin MINÄ tai ME kuin SINÄ tai HE.²⁵

Tämän opinnäytteen tarkoituksena on antaa ääni Teatterikorkeakoulun opiskelijoille ja heidän yleisökontaktikurssin aikana tekemille havainnoille. Näkökulma on kuitenkin pitkälti minun taiteilija-tutkijan kokemukseni määrittelyä. Myös pedagogin rooliin asetun korostetusti oman kokemuksen jakajana. Näin ollen käsitykseni näyttelijästä, teatterista, maailmasta ja yhteiskunnasta viitoittavat tutkimuksessa harjoitettua toimintaa ja reflektiota sekä – kaikista yhteisöllisistä pyrkimyksistä huolimatta – luovat puitteet sille, mitä tutkijan vaskooliini lopulta voi jäädä.

25 Havaittajan ja havainnoidun eli (kokija-)subjektin ja (havainto-)objektin sekoittuminen toisiinsa on tyypillistä myös taiteelliselle tutkimukselle. Kun taiteilija reflektoi omaa tekemistään, tutkimus on osa kohdettaan ja pyrkii muuttamaan sitä. (Hannula, Suoranta & Vadén 2003, 31-32.)

3. Yleisökontaktikurssi

3.1. Taustaa

Tässä luvussa kuvaan Teatterikorkeakoulun näyttelijä- ja dramaturgiopiskelijoille vuonna 2010 toteuttamaani yleisökontaktikurssia, joka on väitöstyöni kolmas esitarkastettu taiteellinen osa.²⁶

Kuten edellä kerroin, suunnittelin yleisökontaktikurssin toimintatutkimukseksi, jossa sovellan *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityskiertueella tekemiäni havaintoja Teatterikorkeakoulun maisterivaiheen opiskelijoihin. Ideana oli tarjota opiskelijoille kokemus hoitolaitoksissa esiintymisestä ja siten laajentaa heidän ammatillista kenttäänsä sekä maailmankuvaansa – ja samalla myös tulevia työllistymismahdollisuuksia. Toivoin, että kurssin käytyään opiskelijat eivät pitäisi taiteellisen toiminnan ulottamista terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköihin enää minään erityistapauksena, vaan luonnollisena osana teatterityötä. Lähtisimme yhdessä kurssin opiskelijoiden ja toisten opettajien kanssa kehittämään eräänlaista hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän käyttöteoriaa (Kiviniemi 1999, 64).

Oma esityskiertueeni oli tuottanut selkeän havainnon, että hoitolaitoksissa vallitsee huutava epäsuhta korkeatasoisen taidetoiminnan kysynnän ja tarjonnan välillä. Minulle valkeni myös, että tämä oli seurausta paitsi hoitolaitosten sulkeutuneisuudesta ja vähistä resursseista, myös sisäänpäin kääntyneestä ja laitostuneesta taidepolitiikasta. Jäin miettimään, miten teatteritaiteilijan ammat-

26 Yleisökontaktikurssi on tutkimukseni kokonaisuudessa paitsi yksi sen taiteellisista osista, myös tässä kirjallisessa opinnäytteessä analysoitavan aineiston lähde. Näin ollen katson perustelluksi käyttäni sen yksityiskohtaiseen kuvaamiseen paljon aikaa ja tilaa. *Otsikko uusiksi – taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat* -kirjan kirjoittajat korostavat tekemisen kontekstin kuvaamisen tärkeyttä taiteellisessa tutkimuksessa. Taiteilija-tutkijan tekemät valinnat ja tulkinnat on syytä kirjoittaa auki, jotta niitä voidaan tarvittaessa kritisoida ja kyseenalaistaa. (Hannula, Suoranta & Vadén 2003, 14.) Mikäli yleisökontaktikurssin yksityiskohdat eivät ole lukijan ensisijaisen kiinnostuksen kohteena, hän voi siirtyä suoraan esimerkiksi lukuihin 3.4., 3.5. ja 3.6. joissa kuvaan ja analysoin kurssin tuottamien esitysten yleisökontakteja.

tilaisuutta pitäisi kehittää, jotta hänen kynnyksensä toimia terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä madaltuisi. Ja toisaalta: miten ammatillisuus muuttuisi, jos näin ryhdyttäisiin yhä enenevässä määrin toimimaan?

Samassa valossa -kirjassa kirjoitan oman esityskiertueeni tuottamista näyttelijäntöyhtöön liittyvistä havainnoista. Ne palautuvat tavalla tai toisella esiintyjän ja katsojan väliseen suhteeseen. Kun esiintyjä poistuu pimennettyjen katsomoiden teatterista ja ryhtyy esiintymään keskellä suljetuissa yhteisöissä elävien ihmisten arkea, hän tulee todenneeksi hyvin kouriintuntuvalta tavalla, miten teatteri syntyy esiintyjyydestä ja katsojuudesta, ja miten tämä yhteys kumpaankin osapuoleen vaikuttaa. (SV 24–59.) Näyttelijän näkökulmasta nimesin ilmiön ”yleisökontaktiksi” ja kurssiehdotukseni ”yleisökontaktikurssiksi”, vaikka sen taiteellinen ja yhteiskunnallinen sisältö olikin paljon laaja-alaisempi.²⁷

Yleisökontaktikurssin tarjoaminen (vapaavalintaiseksi) osaksi näyttelijäntöyhtöön koulutusta oli myös epäsuora taide- ja koulutuspoliittinen kannanotto. Hoitolaitoksiin suuntautuvasta korkeatasoisesta taidetarjonnasta huolehtiminen on olennaisilta osin taiteen ammattilaisten vastuulla, ja siihen tulisi antaa valmiuksia alan yliopistollisessa koulutuksessa.²⁸ Ajattelin, että koulutuksellisen sisältönsä lisäksi yleisökontaktikurssilla voisi olla merkitystä myös eräänlaisena keskustelunavauksena. Toivoin, että se herättelisi Teatterikorkeakoulun opiskelijoita ja opettajia – ja ammattikenttää laajemmaltikin – pohtimaan tärkeää kysymystä taiteilijan yhteiskuntavastuusta. Tämä oli vuonna 2010. Nyt, Taideyliopiston aikana, kysymys siitä minkälaista taide- ja yhteiskuntakäsitystä suomalainen korkeimman asteen taideopetus ilmentää, on syytä esittää entistä painokkaammin.²⁹

27 *Yleisökontakti* ja *yleisötyö* sekoitetaan ajoittain toisiinsa. Likelle tulee myös *katsojakontaktin* käsite. Niillä tarkoitetaan kuitenkin aivan eri asioita. Yleisötyö on taidelaitoksen toteuttamaa teatterikasvatusta, jolla se pyrkii erilaisin vuorovaikutuksellisin keinoin ottamaan ympäröivää yhteisöä ja yhteiskuntaa mukaan toimintaansa varsinaisen taiteen tekemisen rinnalla ja tukena. Perinteisiä yleisötyön muotoja ovat taidelaitoksen järjestämät työpajat, luennot, keskustelut, avoimet harjoitukset, osallistavat yhteistyöproduktiot, teosesittelyt sekä kulissikerrokset. (Ylös – Ammatiteattereiden yleisötyön kehittäminen. Verkkosivusto.) Yleisökontaktin käsite on merkitykseltään vakiintumattomampi. Tässä väitöstyössä sitä tarkastellaan yhtenä teatterintekijän ammatillisuuden osa-alueena, jota on mahdollista kehittää myös erityisenä *taitona*. Katsojakontaktin käsitettä käytetään puolestaan teattereiden ja television asiakasmäärien laskemisen yhteydessä.

28 Yleisökontaktikurssin kaltainen kokonaisuus olisi varsin perusteltua järjestää myös jo valmistuneiden teatterintekijöiden täydennyskoulutuksena. Ammatissa jonkin aikaa olleille näyttelijöille hoitolaitoksissa esiintyminen saattaisi olla jopa luontevampaa kuin nuorille opiskelijoille. Myös elämäkokemuksesta on hyötyä äärimmäisissä elämäntilanteissa olevien henkilöiden kohtaamisessa.

29 Pian vuosien 2010–2011 yleisökontaktikurssin päättymisen jälkeen Teatterikorkeakoulu yhdistyi hallinnollisesti Sibelius Akatemian ja Kuvataideakatemia kanssa muodostaen Taideyliopiston.

Aloite yleisökontaktikurssista joutui Teatterikorkeakoulussa ensi alkuun vastatuuleen. Sain kuulla useammalta taholta, että yleisökontakti on oppisisältönä liian marginaalinen, jotta siihen voitaisiin käyttää näyttelijäkoulutuksen määrärahoja. Minulle kerrottiin myös, ettei yleisökontaktin harjoitteluun tarvittu esiintymisiä hoitolaitoksissa, joihin opiskelijat voivat ilman kurssiakin halutessaan viedä esityksiä. En kuitenkaan antanut periksi. Lopulta sain yhteyden näyttelijäntöön professori Kati Outiseen, joka innostui aiheesta ja ehdotti tapaamista. Hän tuli myös katsomaan *Rakkaus ei ole ajan narri* -esitystä helsinkiläiseen palvelutaloon. Sain tilaisuuden kertoa ideastani yksityiskohtaisemmin ja kuulla Outisen näkemyksiä näyttelijöiden maisterivaiheen koulutukseen kohdistuvista kehitystarpeista.

En ole nauhoittanut Outisen kanssa vuosina 2009 ja 2010 käymiäni keskusteluja. Tätä opinnäytettä varten pyysin häntä palauttamaan mieleensä ajatuksia, joita yhteistyömme aloittamiseen hänen kannalta liittyi. Kun tutkimukseni tarkoituksena on selvittää, mitä opiskelijoiden näyttelijäntöille ja käsitykselle omasta näyttelijyydestä yleisökontaktikurssin aikana tapahtui, on olennaista tuoda esiin suhteessa mihin mahdollinen muutos tapahtui. Outisen kanssa käymäni sähköpostikeskustelu tekee osaltaan näkyväksi, mistä lähtökohdista opiskelijat lähestyivät yleisökontaktikurssille asetettuja tavoitteita.

Outinen jakoi käsitykseni siitä, että hoitolaitoksissa elävien henkilöiden kulttuuritarpeen huomioimiseen olisi hyvä antaa valmiuksia taiteilijakoulutuksessa. Myös kysymys yleisökontaktista oli hänen mielestä keskeinen. Opetusproduktioissa Teatterikorkeakoulun opiskelijat esiintyvät pääasiassa opiskelijatovereilleen, ystävilleen, opettajilleen sekä sukulaisilleen. Tämä tarkoittaa, että yleisö koostuu heille valmiiksi myötämielisistä ihmisistä. Esiintyjän ja yleisön tuominen ”samaa valoon” oli Outisen mielestä hyvä idea, koska yleisö kuitenkin viime kädessä ”tekee esityksen”.

Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöön vuosien 2010–2015 tutkintovaatimuksissa näyttelijän yleisösuhteesta ei kirjoiteta oikeastaan mitään.³⁰ Outinen oli

30 Myöskään hoitolaitoksissa esiintymisen harjoittamista ei tutkintovaatimuksissa mainita. Yleisökontaktikurssin sisältö ja eetos istuu kuitenkin hyvin näyttelijöiden maisterivaiheen opintojen tavoitteisiin: ”Valmistuneelta maisterilta edellytetään oman taiteenalansa hahmottamista osana laajempaa kulttuurista, taiteellista ja yhteiskunnallista kontekstia. Maisterivuotena koulutus elää mukana esittävien taiteiden alati muuttuvissa virtauksissa ja tarjoaa mahdollisen kasvualustan näiden mukanaan tuomien uudenlaisten teatterikäsitusten tutkimiseen ja kehittämiseen.” (Teatteritaiteen laitoksen tutkintovaatimukset 2010–15: Näyttelijäntö, 20.) Vuosina 2008–2010 maisterivaiheen näyttelijäopiskelijat saattoivat valita myös nykyteatterin erikoistumisvaihtoehdon. Yllätykseni senkään kuvauksessa ei puhuta näyttelijän yleisösuhteesta, vaikka siihen liittyvät kokeilut

tästä tietoinen ja arveli, että yleisökontaktia pidettiin tutkintovaatimuksissa eräänlaisena ääneen lausumattomana itsestäänselvytenä. Yleisösuhteen tutkimista ja syventämistä hoitolaitoksissa esiintymisen kautta Outinen piti mielenkiintoisena ajatuksena.

”Itsenäisesti ajattelevan näyttelijän” kurssin kehittämisestä opintojen maisterivaiheeseen Outinen oli pohtinut jo ennen yleisökontaktikurssia. Teatterikorkeakoulun näyttelijä-, ohjaaja- ja dramaturgikoulutukseen kuuluu perinteisesti paljon yhteisten esitysten tekemistä. Outinen toi esiin yhteistyössä ajoittain esiin tulevan ongelman. Näyttelijäopiskelijat saattavat kokea olevansa eräänlaisia ”marsuja”, jotka otetaan mukaan prosessiin vasta siinä vaiheessa, kun esityksen kaikki oleelliset näyttelijäntöyöhön vaikuttavat ulkoiset tekijät kuten lavastus, puvut, tyyllilaji, äänet sekä visuaalinen maailma on jo ratkaistu. Pahimmillaan he jäävät kokonaan produktion ”taiteellisen ennakkosuunnittelun” ulkopuolelle ja vain ”suorittavat näyttelijäntöyön” ohjaajan näkemyksen mukaisesti. Tähän liittyy myös näyttelijäopiskelijoiden huoli siitä, etteivät he pysty opintojensa aikana hyödyntämään kokonaisvaltaisesti luovuuttaan sekä monia näyttelijäkoulutuksessa oppimiaan taitoja (puhe, äänenkäyttö, musiikki, laulu, liikunta, tanssi, akrobatia, improvisaatio).

Outinen hahmotti yleisökontaktikurssin eräänlaiseksi jatkumoksi näyttelijöiden perusopintoihin kuuluvalla monologikurssilla, jolla opiskelijat olivat työskittäneet itse valitsemansa tekstin esitykseksi omaehtoisesti ohjaavan opettajan avustuksella. Yleisökontaktikurssilla monologikurssin ajatusta ”näyttelijäopiskelijasta, joka pystyy tekemään itsenäisiä ratkaisuja ja seisoo niiden takana, tekee työtä sitoutuneesti ja pitkäjänteisesti, sietää epävarmuutta, luottaa itseensä, ylittää ja kohtaa häpeäkynnyksiä sekä omia kipupisteitään”, voitaisiin kehittää edelleen. Yleisökontaktin pohtiminen oli Outisen mukaan myös yksi monologikurssin sisällöistä. Esittämisen eleeseen liittyi tarinankerronnallinen taso: ”minä kerron *sinulle* tarinan”. (Outinen 15.1.2015.)

Löysimme Outisen kanssa helposti yhteisen sävelen kurssin tavoitteiden ja toimintamallien suhteen ja jatkoimme sen valmistelemista yhteistyönä.

ovat usein ns. nykyteatteriesitysten keskiössä. Vuosien 2011–2012 näyttelijäntöyön opetusohjelmassa keskeinen kysymys näyttelijänä ja esittäjänä olemisen välisestä suhteesta tulee esiin teoriaopintoihin kuuluvan nykyteatterin historian kohdalla (Näyttelijäntöyön koulutusohjelman maisteriopinnot: Opetusohjelma kevät 2011–2012). Nykyteatterin erikoistumisvaihtoehtoa ei jostain syystä lainkaan mainita näyttelijäntöyön vuosien 2010–2015 tutkintovaatimuksissa. Ohjauksen koulutusohjelman vuosien 2007–2010 tutkintovaatimuksista se löytyy, ja onkin ilmestä, että kokonaisuus on suunniteltu nimenomaan ohjaajantöyön näkökulmasta. (Teatteritaiteen laitos: Ohjauksen koulutusohjelman tutkintovaatimukset 2007–2010.)

Minä toin suunnitteluun kokemukseni hoitolaitoksissa esiintymisestä, Outinen taas tunsu hyvin kurssille osallistuvien opiskelijoiden tilanteet ja taustat. Yleisökontaktikurssi sijoitettiin näyttelijäntäytön maisterivaiheen opinto-ohjelmassa kohtaan ”Näyttelijäntäytteen erityisalajat” (Näyttelijäntäytön koulutusohjelman maisteriopinnot: Opetusohjelma 2010–2011).³¹

3.2. Opiskelijat

Olin itse alun perin ajatellut, että yleisökontaktikurssille otettaisiin vain näyttelijäopiskelijoita. Jokainen heistä valmistaisi oman esityksensä, jota sitten esitettäisiin erilaisissa hoitolaitoksissa – sairaalaoasastoilla, vanhainkodissa, psykiatrisessa hoitolaitoksessa, vankilassa – mutta myös teatteritilassa. Lähtökohtana olisi itsenäisesti ajatteleva ja toimiva näyttelijä, joka valmistaa itsensä näköisen esityksen yhteistyössä ohjaavien opettajien kanssa ja tutkii omaa yleisökontaktiaan erilaisissa esitystiloiissa, erilaisten yleisöjen kanssa. Esitysten käsikirjoitusten materiaali olisi kerätty näyttelijän kiinnostusten ja taipumusten mukaan erilaisista olemassa olevista lähteistä, tai sitten kannustettu näyttelijää tuottamaan uutta materiaalia.

Kati Outisen aloitteesta kurssille otettiin näyttelijöiden lisäksi kuitenkin myös dramaturgiopiskelijoita. Outinen arveli, että esitysten valmistaminen näyttelijä-dramaturgi -työparein olisi kiinnostava ja Teatterikorkeakoulussa toistaiseksi vähemmän harjoitettu toimintamalli. Yhteistyön kautta näyttelijöiden perusopintoihin kuuluvan monologikurssin ideaa olisi mahdollista viedä eteenpäin: näyttelijäopiskelijat saisivat mahdollisuuden kehittää oman esitystekstinsä käsikirjoitusta yhdessä kirjailijan kanssa. Dramaturgit puolestaan voisivat kokeilla siipiään paitsi kirjailijoina, myös esitysdramaturgeina sekä halutessaan esitysten ohjaajina ja ehkä jossain määrin myös esiintyjinä. Kirjailijat pääsisivät ainutlaatuisella tavalla tekemisiin niiden ihmisten kanssa, joille heidän luomistyönsä tuloksia esitettäisiin. Näin ollen yleisökontaktikurssin sisällöksi nostettiin näyttelijän yleisökontaktin lisäksi varsin haasteellinen kysymys näytelmäkirjailija-dramaturgin yleisökontaktista. Kirjoittamisen opettajaksi saatiin dramaturgian lehtori Jusa Peltoniemi.

Dramaturgiopiskelijöiden osuus muodostui yleisökontaktikurssilla erittäin tärkeäksi ja se sisälsi monia heidän koulutusohjelmansa kannalta poikkeuk-

31 Kysymys yleisökontaktista oli läsnä myös vuoden 2011 vapaavalintaisella lastenteatterikurssilla, mutta sille opiskelijat saattoivat osallistua vasta yleisökontaktikurssin jälkeen (Näyttelijäntäytön koulutusohjelman maisteriopinnot: Opetusohjelma kevät 2011–2012).

sellisia näkökulmia – erityisesti suoran yhteistyön mahdollisuuden näyttelijän kanssa. Yleisökontaktikurssin eetoksen mukaista oli kuitenkin nostaa näyttelijä itsenäiseksi taiteilijaksi kirjailijan ja ohjaajan rinnalle. Pidimme Outisen kanssa tätä erityisen tärkeänä. Kyky artikuloida omaa teatterikäsitystään ja työstää sen pohjalta oma esitys tarjoaa tulevalle näyttelijälle etulyöntiaseman monissa työelämän haasteissa. Yleisökontaktikurssilla näyttelijät osallistuivat esityksen valmistamisen prosessiin kaikissa vaiheissa materiaalin keruusta ja esityksen tuotannollisista järjestelyistä aina yleisön kohtaamiseen ja esitystapahtuman yhteisölliseen purkuun asti.

Voin hyvällä syyllä sanoa, että hoitolaitoskiertueelle lähteminen oli omalla kohdallani toiminut eräänlaisena näyttelijäemansipaation välineenä. Löysin oman taiteilijuuteni viemällä sen ulos taidelaitoksesta ihmisten koteihin. Samalla tajusin, mitä mahdollisuuksia tällaiseen työskentelyyn liittyy näyttelijyyden laimentamisen ja teatteritaiteen kehittämisen näkökulmasta. Näyttelijä ei ole enää pelkästään ohjaajan työväline, joka suorittaa roolinsa tarkasti ennalta määritetyssä taiteellisessa kontekstissa. Hän on myös itsenäinen teatterintekijä, joka voi synnyttää esitystaidetta henkilökohtaisesta maailmasuhteestaan ja yhteiskunnallisista – tai yhteisöllisistä – havainnoistaan käsin. Hän osaa rakentaa suoran kontaktin katsojiinsa ja seistä sen takana omilla jaloillaan. Tämä ei kuitenkaan sulje pois yhteistyön mahdollisuutta toisten teatterintekijöiden, kuten ohjaajien tai kirjailijoiden kanssa.

Näyttelijä- ja dramaturgiopiskelijöiden yhteinen taival päätettiin aloittaa tutustumalla tuleviin esiintymispaikkoihin ja niiden asukkaisiin, jotka olisivat myös heidän tulevien esitystensä katsojia. Ajatus muuttuisi heti lihaksi: näiden henkilöiden, täällä elävien ihmisten kulttuuritarpeesta ja kohtaamisesta on nyt kyse. Kenttätyöjaksolla haettaisiin paitsi tietoa tulevista esiintymisympäristöistä, myös aineistoa ja inspiraatiota käsikirjoitustyötä varten. Vankiloiden, päihdeyksiköiden ja kehitysvammalaitosten arjen kohtaaminen työpareittain tuntui muutenkin hyvältä idealta. Hyppy kylmään veteen tuottaisi näyttelijöille ja dramaturgeille voimakkaita jaettuja kokemuksia ja havaintoja, joihin yhteisen työprosessin voisi ankkuroida. Hoitolaitosten asukkaista välittyvän elämäntunnon lisäksi opiskelijat olisivat poikkeuksellisella tavalla tekemisissä myös toistensa elämäntuntojen kanssa.

Yleisökontaktikurssi oli vapaaehtoinen osa näyttelijöiden ja dramaturgien maisterivaiheen opintoja. Sille haettiin osallistujia kurssikuvauksella, jonka Kati Outinen välitti näyttelijäntyön ja dramaturgian maisterivaiheen opiskelijoille. (LIITE 2) Kuvauksessa kurssi linkitettiin *Terveyttä kulttuurista* -ajatteluun ja

painotettiin, että kurssilla pohditaan teatterin ja näyttelijyyden yhteisöllisiä ulottuvuuksia. Vaikka yleisökontaktikurssin ideana oli viedä esityksiä niin sanottuihin sosiaalisiin erityisympäristöihin, sitä ei määritelty soveltavan teatterin kurssiksi. Fokus oli teatteriopiskelijoiden taiteilijuuden ulottuvuuksien laajentamisessa. Myöskään valmistettavien esitysten lajityyppiä ei määritelty tarkkarajaisesti. Mainittiin vain, että kyseeseen voi tulla monologi-, laulu- tai runoesitys, tarinankerronta, myös sanaton teatteri, ja että esityksiä voi tarvittaessa tehdä myös yhteistyössä toisten työparien kanssa. Materiaalina voi käyttää olemassa olevia tekstejä tai lauluja tai luoda kokonaan uutta materiaalia. Esityksistä toivottiin teknisesti mahdollisimman kevytrakenteisia ja helposti liikuteltavia. Tarkoituksena oli pohtia, minkälaisilla näyttelijäntyöläisillä ja dramaturgisilla ratkaisuilla hoitolaitoksissa elävä yleisö saataisiin parhaalla mahdollisella tavalla mukaan esitystilanteeseen. Erityishuomio oli siis yleisökontaktissa, sen synnyttämisessä, rakentamisessa ja kehittämisessä osana esitystapahtumaa.

Kurssin pitkän keston ja mahdollisesti myös sen poikkeuksellisen luonteen takia ilmoittautumisia tuli aluksi niukalti. Kurssin esittely näyttelijäopiskelijoiden yhteistapaamisissa tuotti kuitenkin tulosta ja lopulta listalle saatiin neljän näyttelijäopiskelijan ja neljän dramaturgiopiskelijan nimet. Minulle opiskelijat olivat uusia tuttavuuksia, mutta Kati Outinen tunsi heidät hyvin. Hän pystyi edesauttamaan näyttelijä-dramaturgi -työparien muodostumista siten, että kaikilla kurssin osallistujilla oli jo pari, kun ryhmä kokoontui ensimmäistä kertaa.

Yleisökontaktikurssi tuotti julkisia esityksiä, joiden yhteydessä kurssille osallistuneiden opiskelijoiden henkilöllisyys kävi ilmi. Näin ollen käytän esityksistä puhuessani opiskelijoista heidän oikeita nimiään ja esityksistä esitysten todellisia nimiä. Olen saanut tähän kaikilta opiskelijoilta erillisen luvan. Sen sijaan kurssin tuottamaa näyttelijäpuhetta ja oppimispäiväkirjoja analysoidessani käsittelen aineistoa anonymisti (luvut 5.–9.).

Yleisökontaktikurssin esityksiä lähtivät valmistamaan seuraavat vuoden 2010 näyttelijäntyön ja dramaturgian maisterivaiheen opiskelijoista muodostetut työparit:

Saara Kotkaniemi (näyttelijä) ja Iida Hämeen-Anttila (dramaturgi)

Iina Kuustonen (näyttelijä) ja Asta Honkamaa (dramaturgi)

Severi Saarinen (näyttelijä) ja Taija Helminen (dramaturgi)

Lotta Vaattovaara (näyttelijä) ja Vappu Kuuluvainen (dramaturgi)

3.3. Kurssin eteneminen

3.3.1. Suunnittelu ja ennakkovalmistelut

Päättyessäni toteuttaa yleisökontaktikurssin taiteellisena toimintatutkimuksena jouduin huomioimaan sen suunnittelussa koulutuksellisten tavoitteiden ja hoitolaitoksiin jalkautumiseen liittyvien monien käytännön kysymysten lisäksi myös tutkimuksen näkökulman. Oma roolini kurssin järjestäjänä, opettajana sekä havainnoivana tutkijana oli varsin haasteellinen. Tiedostin asian etukäteen ja pidin aiheesta esitelmän Teatterikorkeakoulun tutkijaseminaarissa. Erittelin kolmoisrooliani työsuunnitelmalla, johon kirjasin kurssin kuhunkin vaiheeseen liittyviä keskeisiä sisältöjä ja kysymyksiä.

Kuva 3: Opettaja, tutkija, organisaattori?

Työsuunnitelma, yleisökontaktikurssi			
	Opettaja / Ohjaaja	Tutkija	Organisaattori
Suunnittelu, kevät -10	<ul style="list-style-type: none"> - Tarkennetun kurssisuunnitelman laatiminen - Yhteistyö d-laitoksen kanssa: yhteissuunnittelu - Etukäteiskontakti opiskelijoihin - Yhteistapaamisen suunnittelu: <i>Terveyttä kulttuurista</i> -luento 	<ul style="list-style-type: none"> - Toimintatutkimuksen suunnittelu: Miten tutkia näyttelijäopiskelijoiden prosessia ja yleisökontaktia? Minkälainen matka tämä olisi opiskelijoille (n & d)? 	<ul style="list-style-type: none"> - Ensimmäisen vaiheen jalkautumisen suunnittelemien: yhteydet mukaan tuleviin sosiaalityön ja terveydenhuollon yksiköihin - Yhteydet d-laitokseen - Tuotantopalaveri TeaK

Työsuunnitelma, yleisökontaktikurssi			
	Opettaja / Ohjaaja	Tutkija	Organisaattori
<p>Startti: yhteis- tapaaminen ja I jalkautuminen sos. työn & terv. huollon yksiköi- hin, huhti- touko- kuu -10</p> <p>* dementiayksikkö * asunnottomien ja päihteiden- käyttäjien yksikkö * huumevierotus- osasto * vankila * kehitysvamma- yksikkö</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Terveyttä kulttuuri-</i> <i>rista</i> -luento - Omien kokemusten välittäminen - Opiskelijoiden motivoiminen ja sitouttaminen - Tehtävänanto ja jalkautuminen: materiaalin keruu, esitysten ”siemenet” - Jokainen opiskelija jalkautuu 2-3 yksikköön - Käsikirjoitustyön aloittaminen, ohjeet itsenäistä / parityöskentelyä varten 	<ul style="list-style-type: none"> - Tutkimuslupa, anonymiteetin takaaminen? - Kollaboratiivisen periaatteen artikulointi: tutkittavat voivat osallistua tutkimustulosten tulkintaan - Työpäiväkirjan ohjeistus - Koulutusohjelman kehittämispyrkimykset - Yhteydenpito tarkastajiin (+Osten?) - Aineiston keruu I jalkautumisen aikana: opiskelijoiden päiväkirjat, havainnointi, haastattelut? 	<ul style="list-style-type: none"> - Tapaamiset ja liikkuminen yksiköihin - Mahdollisuus kokoontua opiskelijoiden kanssa sos. työn ja terv. huollon yksikössä käynnin jälkeen (tila?) - Käsikirjoitustyön koordinointi yhteistyössä d-laitoksen kanssa
<p>Käsikirjoittaminen, kesä / alkusyksy -10</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Yhteydenpitoa opiskelijoihin, tarvittaessa tapaamisia - Harjoitusvaiheen työsuunnitelman laatiminen - Käsikirjoitukset valmistuvat syyskuun loppuun mennessä - Yhteistapaaminen elo-syyskuussa? 	<ul style="list-style-type: none"> - Starttivaiheessa kertyneen aineiston purku - Toimintasuunnitelman ja tutkimuskysymyksen tarkentaminen 	<ul style="list-style-type: none"> - Harjoitustilojen varaaminen - Ensi-illan suunnittelu yhteistyössä Kansallisteatterin kanssa - Hoitolaitoskierueen suunnittelu & yhteydet yksiköihin

Työsuunnitelma, yleisökontaktikurssi			
	Opettaja / Ohjaaja	Tutkija	Organisaattori
Harjoitusvaihe, loka- marraskuu -10	<ul style="list-style-type: none"> - Jokainen opiskelija valmistaa n. 20 minuutin (soolo)esityksen - Opettaja vai ohjaaja? - Miten yleisökontaktia voi harjoitella? - Mitä esitetään ja ketä varten? - Miten esitetään? = näyttelijäntyön estetiikka - Mikä ruokkii yleisökontaktia, mikä rajoittaa sitä? 	<ul style="list-style-type: none"> - Metarefleksio: tutkia itseä ja toisia - Taiteilija, opettaja, tutkija; eri roolien hahmottaminen ja pohtiminen - Kohtaamiset: opettaja kohtaa opiskelijat; näyttelijä kohtaa yleisön 	<ul style="list-style-type: none"> - Ensi-illan järjestelyt yhteistyössä Kansallis-teatterin kanssa - Yleisöennakot? - Ennako hoitolaitoksessa? - Kiertueiden rakentaminen, yhteydet sos. työn ja terv. huollon yksiköihin
Ensi-ilta ja esitykset, II jalkautuminen sos. työn & terv. huollon yksiköihin, marras- joulukuu -10 * ikäihmisten palvelutalo * dementiayksikkö * asunnottomien ja päihteidenkäyttäjien yksikkö * huumevierotusosasto * vankila * psykiatrinen sairaala * psykiatrinen avohoidon yksikkö * kehitysvammayksikkö	<ul style="list-style-type: none"> - Opettaja ja ohjaaja muuttuu suurelta osin tutkijaksi - 5-6 hoitolaitosesitystä / opiskelija - Palaute esiintymisistä annetaan hoitolaitosten ulkopuolella 	<ul style="list-style-type: none"> - Näyttelijä-opiskelijoiden yleisökontaktin havainnoiminen - Esiintyjien suhde katsojiin, henkilökuntaan ja omaan itseensä - Opiskelijoiden kiertuepäiväkirjat; kirjoitetaan-ko paikan päällä vai tapahtuman jälkeen? - Opiskelijoiden haastattelut - Katsojien ja henkilökunnan haastattelemisen? - Esitystilanteiden taltiointi 	<ul style="list-style-type: none"> - Kiertueen järjestelyt - Taltiointin järjestelyt - Matkakulut ja ruokailu

Työsuunnitelma, yleisökontaktikurssi			
	Opettaja / Ohjaaja	Tutkija	Organisaattori
Purku ja analyysi, kevät 2011	- Lopputapaaminen ja molemminpuolinen palaute	- Päiväkirjojen luovuttaminen - Kertyneen aineiston purku, jäsentäminen ja analyysi	- Tapaamisen järjestäminen

Kurssi ei kaikilta osiltaan toteutunut työsuunnitelman mukaan. Siitä käy kuitenkin hyvin ilmi opettajan, tutkijan ja organisaattorin roolien kehitys kurssin eri vaiheissa. Myös viiteryhmien moninaisuus tulee esiin. Yleisökontaktikurssin toteuttaminen tarkoitti läheistä ja luottamuksellista yhteistyötä paitsi kurssin opiskelijoiden ja toisten opettajien, myös eri hoitolaitosten työntekijöiden kanssa. Viiteryhmät laajenivat edelleen Teatterikorkeakoulun ja Kansallisteatterin organisaatioihin sekä *Terveyttä kulttuurista* -verkostoon. Henkisesti yleisökontaktikurssi linkkiytyi myös opetus- ja kulttuuriministeriön sekä sosiaali- ja terveysministeriön yhteiseen *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia* -toimenpideohjelmaan, joka julkistettiin samoihin aikoihin, kun kurssin opetus alkoi (Liikanen 2010). Kehitystyön laajeneminen yksilön ja ryhmän tasolta edelleen eri ryhmien ja organisaatioiden välisille tasoille on luonteenomaista toimintatutkimukselle (Heikkinen 2007, 17–19).

Laadin suunnitelmia myös siitä, miten keräisin opiskelijoiden havaintoja, kokemuksia ja näkemyksiä hoitolaitoksissa toimimisesta kurssin eri vaiheissa. Osallistuvan havainnoinnin lisäksi ajattelin haastatella heitä ja pyytää heitä kirjoittamaan erilaisia oppimispäiväkirjoja. Aineistoa olisi mahdollista kerätä myös nauhoittamalla esitysten purkutapahtumia ja muita keskusteluja. Nämä kaikki ovat toimintatutkimukselle tyypillisiä aineistonkeruumenetelmiä. (Heikkinen 2007, 18; Heikkinen & Jyrkämä 1999, 75.)

Kävin yleisökontaktikurssin suunnitteluvaiheessa tutkimustani varten läpi laajan ja melko työlään lupaprosessin. Vaikka kiinnostukseni kohteena olivat ensisijaisesti kurssille osallistuvat näyttelijäopiskelijat, halusin varata mahdollisuuden haastatella myös kurssin tuottamien kiertue-esitysten katsojia. Koska katsojat olisivat vaihtoehtoisuuden piirissä eläviä hoitoyhteisöjen asiakkaita ja koska esitysten dokumentointi tapahtuisi samoissa suljetuissa yhteisöissä, piti lupa saada sekä toimintaan osallistuvilta yksilöiltä että instituutioilta. Kaikki muka-

na olevat tahot (Helsingin Diakonissalaitos, Helsingin kaupungin vammaistyö ja Rikosseuraamuslaitos) myönsivät minulle tutkimusluvan. Asukkailta pyydettiin erillinen kirjallinen lupa, jos he osallistuivat esitysten jälkeen henkilökohtaisiin haastatteluihin. Myös opiskelijoilta pyydettiin suostumus heidän oppimispäiväkirjojensa ja haastattelujensa käyttämiseksi tämän väitöstutkimuksen aineistona. (LIITTEET 3-7) Taiteelliseksi – ja nimenomaan taiteilijuuteen kohdistuvaksi – tutkimukseksi väitöstyöni eettisyyttä on selvitetty poikkeuksellisen tarkasti ja monen toimijan taholta.

Kuten edellä kerroin, kokemukseni *Rakkaus ei ole ajan narri* -kiertueelta suuntasivat yleisökontaktikurssin suunnittelua. Oman kiertue-esitykseni käsikirjoitus oli tehty ilman kenttätyöjaksoa hoitolaitoksissa. Sitä synnyttiin lukemalla, puhumalla, elämällä, kokeilemalla. Shakespearen sonettien vastaanottoa hoitolaitoksissa kuviteltiin, varsinaisia koe-esityksiä siellä ei järjestetty. Arvelimme ohjaaja Pauliina Hulkon kanssa, että sellainen käsikirjoitus, joka inspiroi meitä ja puhuu meidän mielestämme tärkeistä asioista, avautuu lopulta myös hoitolaitoksissa eläville katsojille. Keskustelimme siitä, kuinka sonettien katsojaa mahdollisesti lähelle tulevat, voimakkaita tunteita herättävät aiheet – kuolema, rakkaus, seksuaalisuus – mahtaisivat vaikuttaa hoitolaitoksissa eläviin katsojiin. (SV 15.)

Yleisökontaktikurssilla lähdimme yhdessä Kati Outisen ja Jusa Peltoniemen kanssa kehittämään edelleen ajatusta hoitolaitoksissa esitettävien esitysten käsikirjoituksista ja niiden synnyttämisestä. Toimintatutkimuksen käsitteen asetin ”omat taustalettukseni kriittiseen tarkasteluun” ja ryhdyin toisten opettajien kanssa rakentamaan paranneltua suunnitelmaa yleisökontaktikurssin opiskelijoiden koeteltavaksi (Kiviniemi 1999, 63). Se että yleisökontaktikurssin näyttelijöiden työpareiksi tuli nimenomaan dramaturgiopiskelijoita, avasi valtavasti uusia mahdollisuuksia käsikirjoitustyöhön. Päätimme lähettää kaikki opiskelijat kenttätöihin heti kurssin alussa. Varsinkin dramaturgiopiskelijoiden näkökulmasta oli selvää, että hoitolaitoksiin jalkautuminen esityksen suunnitteluvaiheessa tuottaisi olennaista tietoa ja mielenkiintoista aineistoa esityksen ja sen käsikirjoituksen valmistamista varten. Näyttelijäopiskelijoille erilaisissa terveydenhuollon ja sosiaalityön yksiköissä sekä vankiloissa asuvien henkilöiden kohtaaminen olisi perustan rakentamista tulevien esitysten yleisökontakteille.

Jälkeenpäin ajatellen nimenomaan kenttätyöjakson suunnitteleminen yhteistyössä kurssin toisten opettajien ja erilaisten yksiköiden työntekijöiden kanssa oli itselleni yleisökontaktikurssin kaikkein antoisin vaihe. Se muutti teatteriajatteluani pysyvästi. Yleisökontaktikurssin jälkeen hoitolaitoksiin suuntautuvan

kiertue-esityksen valmistaminen ilman tulevissa esityspaikoissa tehtävää pohjustusta tuntuisi minusta jollain tapaa vajavaiselta.

Yleisökontaktikurssi alkoi näyttäytyä nelivaiheisena:

1. Kenttätyöt (I vaiheen jalkautumiset hoitolaitoksiin ja vankiloihin).
2. Käsikirjoitusvaihe.
3. Harjoitukset.
4. Ensi-illat ja esityskiertueet (II vaiheen jalkautumiset hoitolaitoksiin ja vankiloihin).

Listasta käy ilmi, että kurssin alussa erilaisissa hoitolaitoksissa ja vankiloissa toteutettuja kenttätöitä kutsuttiin ensimmäisen vaiheen *jalkautumisiksi*. Toisen vaiheen jalkautumisia olivat sitten esityskiertueet, joihin yleisökontaktikurssin käytännön opetus puolta vuotta myöhemmin päättyi. Toimintatutkimuksessa tutkimukseen liittyviä toiminnallisia akteja kutsutaan usein *interventioiksi* (Heikkinen & Jyrkämä 1999, 44). Jalkautuminen, interventio, kenttätyö – kaikki nimitykset kertovat jotain yleisökontaktikurssin radikaalista perusluonteesta: teatteriopiskelijat poistuivat taiteen reviiriltä ja matkustivat toisenlaiseen yhteisöön ja maailmaan. Teatterikorkeakoulun luokahuoneesta dementiayksikön tai vankilan tiloihin siirtymisen oli tarkoitus olla opiskelijoiden elämänpörien avartamista. Olennaista oli myös yksiköiden asukkaiden lähestyminen ensi alkuun ilman esityksen ja esiintyjäroolin suojaa. Näin opiskelijoiden esitysten yleisökontaktit pääsivät rakentumaan hoitolaitoksissa asuvien henkilöiden kohtaamiselle ihminen ihmiselle -tasolla.

Kurssia suunnitellessani pohdin, kuinka kenttätyöt olisi mahdollista järjestää siten, että opiskelijoiden ja erilaisten yksiköiden asukkaiden kohtaamisista saataisiin mahdollisimman tasa-arvoisia. Keskustelin väitöstyöni taiteellisen neuvonantajan, ruotsalaisen teatteriohjaajan Suzanne Ostenin kanssa meitä hoitolaitoksissa odottavista haasteista. Ostenilla on runsaasti kokemusta taiteilijana toimimisesta vuorovaikutuksessa erilaisten ihmisryhmien kanssa. Totesimme, että jonkinlaisen yhteisen tekemisen kautta voitaisiin saada aikaan tilanne, jossa kummallakaan osapuolella ei olisi lähtökohtaista tarvetta asettua toisen ylä- tai alapuolelle.

Ennen opiskelijaryhmän ensimmäistä yhteistapaamista olin laatinut jalkautumisille aikataulut ja luonut perustaa kenttätyömallille, jossa työparit viettäisivät yhden päivän kolmessa toisistaan voimakkaasti poikkeavassa hoitolaitoksessa tai vankilassa.

Suunnitelman mukaan kaikki opiskelijat vierailisivat päihteenkäyttäjien ja asunnottomien yksikössä (yhteensä 4 jalkautumista). Sen lisäksi kenttätöitä

järjestettäisiin vankilassa (2 jalkautumista), kehitysvammayksiköissä (2 jalkautumista), dementiayksikössä (2 jalkautumista) sekä kidutettujen kuntoutuskeskuksessa (1 jalkautuminen).

3.3.2. *Startti: ensimmäinen yhteistapaaminen ja kenttätyöjakso*

Ensimmäinen yleisökontaktikurssin yhteistapaaminen järjestettiin 7.4.2010.³² Kolmisen tuntia kestäneen tapaamisen aikana käytiin läpi kaikki kurssiin liittyvät tärkeät asiat aikatauluista sisällöllisiin ja eettisiin kysymyksiin. Opiskelijat antoivat suostumuksensa heitä koskevan aineiston käyttämiseen osana tätä tutkimusta sekä saivat kenttätöitä varten jalkautumisohjeet ja jalkautumissuunnitelmat. (LIITTEET 8 JA 9)³³

Taiteilijana toimiminen hoitolaitoksissa tai vankilassa oli kaikille yleisökontaktikurssin opiskelijoille jotain uutta ja monella tapaa myös jännittävää. Näin ollen koin asiakseni jakaa heille mahdollisimman rauhallisesti ja perusteellisesti omaa aiheeseen liittyvää tietotaitoani. Jalkautumisohjeessa valmistin opiskelijoita kohtaamaan hoitolaitosten ja vankiloiden todellisuutta.

Vierailimme enemmän tai vähemmän suljetuissa yhteisöissä, joiden jäsenet ovat mahdollisesti äärimmäisissä elämäntilanteissa. Vierailuista voi muodostua voimakkaita elämyksiä, mutta niitä ei kannata ennalta turhaan jännittää. Ohjelma on suunniteltu tarkkaan ja läheisessä yhteistyössä yksiköiden työntekijöiden kanssa. Oman turvallisuuden puolesta ei myöskään tarvitse pelätä, esimerkiksi vankilassa eletään mittavien turvajärjestelyjen alaisuudessa. Kokemukseni mukaan näissä paikoissa pärjää hyvin maalaisjärkeä käyttämällä. Osallistumme yksiköiden arkiseen toimintaan ja pyrimme kohtaamaan toisiamme ilman turhia kommervenkkejä tai hierarkioita, ihminen ihmiselle -tasolla. Joskus se onnistuu paremmin, joskus vähän huonommin. Kaikki havainnot ovat arvokkaita. (Jalkautumisohje, LIITE 8)

32 Koko opiskelijaryhmän tai puolitetun opiskelijaryhmän yhteistapaamisia järjestettiin yleisökontaktikurssilla noin viisi kerta. Muuten opetus oli henkilökohtaista tai työparikohtaista suoraa ohjausta.

33 Ohjasin opiskelijoita yleisökontaktikurssin eri vaiheissa kirjallisilla ohjeilla, joita annoin heille yhteistapaamisissa tai lähetin sähköpostitse. Kaikki ohjeet löytyvät tämän työn liiteosasta. Olen poistanut niistä yksiköiden työntekijöiden nimet ja korvannut opiskelijoiden nimet koodinimillä.

Jaoin opiskelijoille myös työparikohtaiset jalkautumissuunnitelmat. Niissä käytiin yksityiskohtaisemmin läpi tulevien kenttätyöpäivien ohjelmaa ja yhteisöjä, joiden parissa aikaa vietettäisiin.

Hia-kodissa asuu 17 psykogeriatriasta potilasta ja 7 syvästi dementoitunutta henkilöä. Joillakin asukkaista on molemmat diagnoosit. Joillakin päihdetausta. Osasto on suljettu, jotkut asukkaista ovat kovia vaeltamaan. Aamupäivän vietämme psykogeriatrien asukkaiden päädyssä, iltapäivän dementoituneiden päädyssä. [--] Saapuminen klo 8. Syömme aamupalaa yhdessä psykogeriatrien asukkaiden kanssa. Esittelen meidät Hia-kodin väelle, juttelua. Mahdollisuus kahdenväliseen vuorovaikutukseen asukkaiden kanssa, elämäntarinoiden kuunteleminen. Ottakaa valitsemanne kirjat mukaan, lukutuokio voi avata kanavan vuorovaikutukselle. Valitkaa lyhyt, itsenne mielestä vaikuttava pätkä. Tilanteen ja mahdollisuuksien mukaan myös tietokilpailu, pallopeliiä ja ulkoilua. Lounaalle menemme dementiapäättyyn n. klo 12. Lounaan päätteeksi yhteislaulua ja tanssia dementikkojen kanssa. Pyytäisin opettelemaan muutamia vanhoja lauluja tai tuomaan niiden sanat mukana. Mahdollisuus vieraila asukkaiden huoneissa ja jututtaa heitä. (Jalkautumissuunnitelma, LIITE 9)

Olin rakentanut päivien ohjelmat yhdessä kenttätyön kohteena olevien yksiköiden työntekijöiden kanssa. Vierailut oli suunniteltu siten, että niistä olisi iloa ja hyötyä sekä opiskelijoille että yksiköiden asukkaille. Yhdessä puuhaaminen pyrittiin järjestämään siten, ettei kumpikaan taho lähtökohtaisesti voisi asettua toisen yläpuolelle tai olla ”vain tarkkailija”. Jotta yhteistoiminnallisuus toteutuisi, molemmat tarvitsisivat toisiaan. Tarkoituksena oli antaa eri lähtökohdista samaan tilanteeseen tulevien henkilöiden elämäntuntojen virrata toisiinsa.

Esimerkiksi kidutettujen kuntoutuskeskuksessa opiskelijat osallistuivat vesiterapiaryhmän toimintaan:

Ensin kuntoutuskeskuksen fysioterapeutti kertoo meille kidutettujen kuntoutuskeskuksesta ja sen asiakkaita. Tapaamme vesiterapiaryhmän jäsenet klo 13.30, esittäydymme toisillemme ja lähdemme yhdessä vieressä sijaitsevaan uimahalliin. Siellä osallistumme fysioterapeutin johdolla vesijuoksuun ja vesijumppaan. N. klo 15.30 palataan Kidutettujen kuntoutuskeskukseen, jossa syömme yhdessä voileipiä ja juomme kahvia sekä keskustelemme erilaisista kiinnostusta herättävistä aiheista, mm. kulttuurieroista sekä taiteen

ja liikunnan mahdollisesta parantavasta vaikutuksesta. Tulkki paikalla. Mahdollisuus haastatella yksittäisiä asiakkaita lähemmin ja tutustua heidän elämäntarinoihinsa. (Jalkautumissuunnitelma, LIITE 9)

Kaikki kurssille osallistuvat opiskelijat saivat ensimmäisessä yhteistapaamisessa *Samassa valossa* -kirjan, joka toimi kurssin opetusmateriaalina. Kerroin myös *Terveyttä kulttuurista* -ajattelun lähtökohdasta: siitä miten taiteen tekemisellä ja kokemisella on todettu olevan ihmisen hyvinvointia edistäviä vaikutuksia. Korostin kuitenkin, ettei taiteen vieminen hoitoyhteisöön koskaan ole riskitöntä. Erityisen painokkaasti puhuin vaitiolovelvollisuudesta, joka meitä erilaisissa yksiköissä kohtaamiemme ihmisten henkilöllisyyden suhteen sitoisi. Kaikki hoitolaitoksista kerätty aineisto piti käsitellä muutetuin tunnistetiedoin. Tämä koski myös työpäiväkirjoja, joihin pyysin opiskelijoita kirjaamaan vain sellaisia asioita, joita he olisivat valmiita näyttämään kurssin muille opiskelijoille ja opettajille.

Ensimmäisessä yhteistapaamisessa yleisökontaktikurssin opiskelijat ja opettajat kohtasivat toisensa ensimmäistä kertaa. Aloitettiin yhteinen taival. Tapaamisen tarkoituksena oli myös jakaa kurssiin liittyvää tietoa sekä tuoda opiskelijoille terveisiä yksiköistä, joihin he pian matkustaisivat. Halusin viestittää, että kenttätyöpäivien järjestäminen tapahtui läheisessä ja luottamuksellisessa yhteistyössä yksiköiden työntekijöiden kanssa ja että niitä oli huolellisesti pohjustettu. Hoitolaitoksiin jalkautumisen kaikkein keskeisimpään sisältöön – ihmisten kohtaamiseen – ei lopulta kuitenkaan voisi valmistautua. Kohtaamiset edellyttäisivät heittäytymistä ja oman itsen likoon laittamista.

Kaiken kaikkiaan kenttätyöpäivät sujuivat hyvin: ilman suurempia vastoinkäymisiä. Omien havaintojeni sekä opiskelijoiden puheiden ja kirjoitusten pohjalta uskallan väittää, että ne olivat mieleenpainuvia kokemuksia, joiden varaan työparien toiminta ja yleisökontaktikurssin henkinen pohja siitä eteenpäin rakentui.

Teatterintekijän elämänpiiri on kaikkein suppeimmillaan ehkä juuri opiskeluvuosina. Opiskelijat ovat päivästä toiseen tekemisissä lähinnä toistensa kanssa, ja heitä yhdistää voimakkaasti taiteilijaksi kasvaminen ja taiteen ammattilaisuutta kohti pyrkiminen. Lukioiässä heidän sosiaalinen viiteryhmänsä on luultavasti ollut vielä paljon heterogeenisempi. Kotona asuessa suhteet perheenjäseniin ja sukulaisiin korostuvat, mutta Teatterikorkeakoulussa muu maailma on helppo unohtaa. Tässä elämäntilanteessa vierailu dementia- tai kehitysvammayksikössä, tai vankilassa, voi olla todella raju kokemus.

Vaikka taideopiskelijan ja esimerkiksi dementiaa sairastavan ikäihmisen todellisuudet ovat sinänsä ihan yhtä ”todellisia”, voidaan karrikoidusti sanoa,

että yleisökontaktikurssilla tapahtui siirtymä taideopiskelijan hybristodellisuu-
desta keskelle todellista elämää, tässä tapauksessa yhteiskunnan laita-alueiden
karuihin olosuhteisiin. Halusin kiinnittää tähän siirtymään erityistä huomiota ja
kannustaa opiskelijoita pohtimaan oman taiteilijuutensa lähtökohtia suhteessa
siihen. Kenttätyökohteista palattaessa keskustelimme usein peruskysymyksis-
tä: miksi opiskelijat haluavat teatterin ammattilaisiksi? Miksi taidetta on syytä
tehdä, mikä sen merkitys on, tai voisi olla?

Kenttätyöjakso oli myös minulle itselleni hyvin virittävä. Vein nuoria teatte-
rilaisia oloihin, joissa olin kokenut oman taiteilijuuteni kannalta käännteentekeviä
asioita ja oppinut jotain aivan uutta yhteiskunnastamme. Olin kuitenkin liikku-
nut enimmäkseen yksin, kuten *Samassa valossa* -kirjasta käy ilmi. Kohtaamani
äärimmäiset elämäntilanteet olivat jättäneet jälkensä minuun enkä ollut juuri-
kaan pystynyt jakamaan niitä muiden ihmisten kanssa. (SV 76–77.) Nyt minulla
ja opiskelijoilla oli mahdollisuus keskustella siitä, mitä kohtasimme ja koimme.

Toimintatutkimuksen ajatus itseään tutkivasta yhteisöstä toteutui yleisö-
kontaktikurssilla kaikkein konkreettisimmassa muodossa juuri sen kenttätyö-
vaiheessa. Tutkivan yhteisön koostumus oli moninainen ja muuntuva: välillä
se muodostui opiskelijoista, välillä se syntyi opiskelijoiden ja opettajien välille,
ja jossain vaiheessa mukaan tulivat myös yksiköiden asukkaat ja työnteekijät.
Tutkimusaihe oli enemmän tai vähemmän yhteinen. Kun opiskelijat kehotuk-
sestani tiedustelivat hoitolaitoksissa kohtaamiltaan henkilöiltä, minkälaisen
esityksen nämä mahdollisesti haluaisivat olohuoneessaan nähdä, kokoontui
tutkimukseni kannalta olennaisen kysymyksen äärelle todella monenlaisia asian-
tuntijoita. Erilaisista lähtökohdista tulevien henkilöiden näkemykset teatterista
ja sen merkityksellisyydestä tai merkityksettömyydestä piirtyivät opiskelijoille
moninaiseksi maisemaksi, johon he voisivat tulevien taideteostensa kautta halu-
amallaan tavalla asettua ja jatkaa siten vuoropuhelua yleisönsä ja taideyhteisön
kanssa.

Rohkaisin opiskelijoita tekemään pienimuotoisia elämänkaarahaastatteluja
eri yksiköiden asukkaiden kanssa, mutta ilman muistiinpanovälineitä. Tarjosin
heille mahdollisuuden lähteä työstämään jonkun kohtaamansa yksilön elämän-
tarinaa pidemmälle. Siinä tapauksessa kyseisen henkilön kanssa pitäisi käydä
läpi perinpohjaisempi yksityisyydensuojaan liittyvä keskustelu ja lupaprosessi
sekä mennä tapaamaan häntä uudelleen. Tällaiseen konkreettisessa mielessä
dokumentaariseen lähestymistapaan yksikään työpareista ei kuitenkaan tart-
tunut. Käsikirjoitusten viittaussuhde kenttätyökokemuksiin jäi paljon assosiatii-
visemmäksi, mikä saattoi olla seurausta kenttätyökohteiden moninaisuudesta.

Yleensä kenttätövävaiheen vierailut alkoivat esittelytilaisuudella, jossa päivän ohjelma käytiin läpi hoitolaitoksen työntekijöiden ja asukkaiden kanssa. Koska olin toiminut tilaisuuden kokoonkutsujana, johdattelin esittelykierrosta ja yritin saada kaikki osapuolet ilmaisemaan itseään. Pyrin laittamaan itseni likoon ja tarjoamaan opiskelijoille esimerkin siitä, miten vuorovaikutusyhteys vankien, päihteidenkäyttäjien tai kehitysvammaisten kanssa voi syntyä. Opiskelijat tarttuivat kommunikaatiovihjeisiin enimmäkseen erittäin hyvin. Kyse on paljolti intuitiosta ja sosiaalisesta herkkyydestä. Heti kun pallo oli siirtynyt opiskelijoille, yritin pysyttäytyä taka-alalla, yhdessä yksikön henkilökunnan kanssa. Usein me muodostimme ikään kuin oman jengimme, opiskelijat ja yksikön asukkaat omansa.

Ajatus vuorovaikutusyhteyden avaamisesta opiskelijoiden ja eri yksiköiden asukkaiden välille yhteisen toimimisen kautta osoittautui hyväksi. Tämän työn liitteenä olevasta jalkautumissuunnitelmasta (LIITE 9) käy ilmi, mitä kaikkea opiskelijat saattoivat yhdessä kohtaamiensa henkilöiden kanssa tehdä. Olen koonnut tähän muutamia esimerkkejä:

- Ruoanlaitto.
- Syöminen.
- Leipominen.
- Kahvittelu.
- Keskusteleminen.
- Elokuvan katsominen.
- Erilaisiin ryhmiin osallistuminen.
- Ääneen lukeminen.
- Grillijuhlat.
- Vieraileminen asukkaiden huoneissa / kodeissa.
- Maalaaminen.
- Yhteislaulu.
- Uimahallissa käyminen.

Toiminnan lomassa tein huomioita opiskelijoiden erilaisista tavoista olla vuorovaikutuksessa kohtaamiensa ihmisten kanssa ja ohjasin heitä siinä myös tietoisesti. Yhteistoiminnallisuuden päätteeksi pidin kokoavan puheenvuoron, jossa kiitin kaikkia osallistuneita – myös henkilökuntaa – ja pohjustin tulevaa esitysvierailua. Samojen ihmisten luokse vietäisiin puolen vuoden kuluttua kyseisten opiskelijoiden tekemä teatteriesitys, jonka käsikirjoituksessa nyt toteutuneet kohtaamiset saattaisivat jollain tapaa näkyä ja kuulua.

Kenttätöypäivät päättyivät aina samalla tavalla. Asukkaiden kanssa vietetyn ajan jälkeen työpari vetäytyi kanssani johonkin kenttätöykohteessa olevaan ti-

laan, jossa suoritettiin kirjoitustehtävä. Opiskelijat vastasivat päivän kokemusten pohjalta kolmeen kysymykseen:

1. Mitä kohtasin?
2. Mitä koin?
3. Miten lähestyisin tätä yhteisöä esityksellä/esiintyjänä?

Vastaukset jaettiin muiden opiskelijoiden kanssa ensimmäisessä käsikirjoitustyöpajassa, joka järjestettiin Jusa Peltoniemen johdolla pian sen jälkeen, kun kaikki jalkautumiset oli tehty. Käsikirjoitustyöpajan ote oli keskustelevalta. Puheet liikkuivat enimmäkseen opiskelijoiden tekemien yhteiskunnallisten havaintojen ympärillä. Se tosiasia, että eri elämänalueet ja ihmisryhmät on tässä yhteiskunnassa sijoitettu omiin karsinoihinsa, tuli sanoitetuksi monella eri tavalla: taiteilijat, ikäihmiset, kehitysvammaiset, päihdeongelmaiset ja tietenkin vangit elävät kukin omissa enemmän tai vähemmän suljetuissa laitoksissaan. Instituutioiden välinen rajanylitys tuotti kokonaisvaltaisen tietovyöryn, kun yhteen karsinaan suljettu elämäntunto ja -tieto alkoi virrata toisen karsinan alueelle ja merkityskenttään.

Erityisesti vankiloissa ja päihdeyksiköissä yleisökontaktikurssin opiskelijat kohtasivat suurin piirtein itsensä ikäisiä henkilöitä. Tästä seurasi luontevasti eräänlainen elämänurien ”vertailu”. Opiskelijoiden ei ollut vaikeaa kuvitella vaihtoehtoista skenaariota, jossa heidän elämäkulkunsa olisi jossain vaiheessa mennyt hieman toisin. Monien yksiköiden asukkaat kertoivat, miten heidän otteensa elämän syrjästä oli jossain käänteessä päässyt herpoamaan ja negatiivinen kierre oli sen jälkeen ikään kuin lähtenyt toteuttamaan itseään. Opiskelijat tajusivat, että heidän nyt kohtaamiensa asunnottomien, päihteidenkäyttäjien tai vankien elämäntilanne voisi olla myös heidän omansa. Sekin tosin todettiin moneen kertaan, että syrjäytyminen on sosiaalisesti periytyvää.

Dementiayksikön ikäihmisistä taas tulivat mieleen omat isovanhemmat tai vanhemmat. Minkälaista vanhuutta itse kukin heille toivoisi? Entä omalle itselleen? Miltä tuntuu, kun kontrolli pettää, ja onko sellaiseen varaa?

Opiskelijat viettivät yhden päivän kolmessa keskenään hyvin erilaisessa kenttätökohteessa. He saivat välähdyksen siitä moninaisuudesta, jonka kiertueella tulisivat kohtaamaan, mutta heille ei päässyt syntymään kovin syvällistä suhdetta mihinkään yksittäiseen hoitolaitokseen. Kenttätövaiheen kohtaamisten merkityksellisyys tulee eri tavoin esiin kaikessa kurssia koskevassa aineistossa. Tehtävänasettelun mukaisesti kohtaamiset loivat perustan kurssin tuottamien esitysten käsikirjoitusten, näyttämöllepanon ja näyttelijäntöyön yleisökontaktille.

Kenttätyöpäiväkirjoissaan opiskelijat pohtivat, miten sama esitys mahtaisi toimia niin erilaisissa yhteisöissä.

Nähdäkseni ajan viettäminen vankien, kehitysvammaisten ja asunnottomuuden kokeneiden henkilöiden kanssa jätti jälkensä paitsi yleisökontaktikurssin esitysten estetiikkaan ja yhteiskunnallisuuteen myös opiskelijoiden henkilökohtaisiin maailmankuviin ja yhteiskuntakäsityksiin. Palaan näihin havaintoihin luvussa 5., kun analysoin ja erittelen tarkemmin opiskelijoiden kenttätyöpäiväkirjoja. Jatkan nyt yleisökontaktikurssin rakenteen esittelemistä.

Käsikirjoitustyöpajoissa käytyjen keskustelujen ja yksiköissä suoritettujen kirjoitustehtävien pohjalta näyttelijä-dramaturgi -työparit ryhtyivät kartoittamaan sellaista maastoa, johon yhteinen esitys ja sen aiheet voisivat juurtua. Työnjakoa ei rajattu tarkasti, vaan ajateltiin, että dramaturgin lisäksi myös näyttelijä voi halutessaan tuottaa tekstiä joko kirjoittamalla tai esimerkiksi lattiatyökentelyssä improvisoiden. Dramaturgiopiskelijalla olisi kuitenkin vetovastuu käsikirjoituksen työstämisestä.³⁴

3.3.3. Käsikirjoitusvaihe

Kesätauolle siirryttäessä kaikki jalkautumiset olivat ohi ja samoin ensimmäiset käsikirjoitustyöpajat, joissa jalkautumisten antia oli purettu ja käsikirjoitusvaihetta ohjeistettu. Aikaa käsikirjoitusten työstämiseen oli reilut kaksi kuukautta, opintojen kesätauon kesto. Elokuun puoliväliin sovittiin tapaamiset, joissa kunkin työparin käsikirjoituksen tilanne päivitettiin.

Käsikirjoitusvaiheessa yhteydenpitoni opiskelijoihin oli kurssin muita vaiheita väljempää. Vastuuopettajana toimi Jusa Peltoniemi. Osallistuin yhteistapaamisiin ja seurasin käsikirjoitusten etenemistä. Kesän päätyttyä kolmella työparilla oli käsikirjoituksesta selkeä suunnitelma. Yksi työpari ei ollut saanut varsinaista tekstiä aikaiseksi, mutta esityksen aiheista oli kyllä keskusteltu. Peltoniemen kannustamana ja ohjeistamana neljäskin työpari tuotti käsikirjoituksen lopulta varsin nopeassa aikataulussa.

Oli kiinnostavaa huomata, miten kenttätyövaiheen kohtaamiset näkyivät ja kuuluivat käsikirjoituksissa. Vaikka yksikään tarinoista ei varsinaisesti sijoittunut mihinkään hoitolaitokseen, välittyivät vierailujen yhteydessä syntyneet

34 Yleisökontaktikurssin esitysten harjoitukset aloitettiin vasta siinä vaiheessa, kun esitystekstit olivat jo enemmän tai vähemmän valmiina. Kyse ei siis varsinaisesti ollut esitystekstin valmistamisesta devising-menetelmällä, jossa käsikirjoitusta luodaan ryhmälähtöisesti erilaisista materiaaleista ja teemoista harjoitusten yhteydessä. (Koskenniemi 2007, 17-27.)

vaikutelmat niistä monin tavoin. Käsikirjoitukset käsittelivät ulkopuolisuuden tai irrallisuuden kokemuksia sekä sellaisia hetkiä, joissa ihmisen elämä lipeää raiteiltaan. Samoin sukupuoliroolikysymykset, joihin erityisesti vankilassa oli törmätty, tulivat läpi. Kevään kokemukset olivat läsnä myös muodon ja estetiikan tasolla. Yksi työpari halusi tehdä komedian, esityksen joka toisi iloa ja naurua laitosten ankeaan arkeen. Monet tekstit olivat myös varsin runollisia. Rankkoihin – ja hoitolaitoksissa eläville katsojille mahdollisesti varsin lähelle tuleviin aiheisiin pyrittiin selvästi tuomaan jossain määrin vieraannuttava esteettinen elementti. Halutessaan kurssin tuottamien tekstien rytmissä saattoi kuulla esimerkiksi dementiayksikön hauraan elämäntunnon. Neljästä käsikirjoituksesta yksi perustui jo olemassa oleviin proosa- ja runoteksteihin, muut kolme olivat uusia monologitekstejä.

Yhtenä käsikirjoitusten laatimiseen liittyvänä tehtävänä työpareilla oli kirjoittaa yleisökontakti osaksi esitysten käsikirjoituksia. Miten tulevat esitystilanteet olisi mahdollista huomioida tekstiä synnytetessä ja editoitaessa? Koin omaksi tehtäväkseni korostaa tätä käsikirjoitusvaiheen yhteistapaamisissa. Miten käsikirjoitus tulisi rakentaa, jotta se toimisi dementiayksikössä tai vankilassa, entä miten valittu aihe ja sen käsittely resonoisivat korvaushoitoyksikön asiakkaisa? Halusin edelleen keskustella opiskelijoiden kanssa kenttätyövaiheen havainnoista. Miten ne ilmenivät – tai miten niiden tulisi ilmetä – käsikirjoituksissa ja esityksissä? Mikä jalkautumisiin liittyvä havainto tai kokemus oli jäänyt kaikkein keskeisimpänä mieleen?

Vaikka olen rajannut väitöstyöni aiheen nimenomaan näyttelijän yleisökontaktiin, tulevat kurssille osallistuneiden dramaturgiopiskelijoiden äänet tässä opinnäytteessä ajoittain kuuluville. Kysymys näytelmäkirjailijan tai dramaturgin yleisökontaktista nousi käsikirjoitusvaiheen lisäksi esiin myös kurssin muissa vaiheissa. Yleisökontaktikurssille osallistunut dramaturgiopiskelija Taija Helminen kirjoitti kurssin pohjalta teatteritaiteen maisterin kirjallisen opinnäytteensä *Veraan läheltä – eräs pyrkimys määrittää dramaturgin yhteiskuntasuhdetta ja työtä hoitolaitoksissa*. Hän haastatteli sitä varten myös muita kurssin dramaturgeja. Seuraavassa sitaatissa Helminen pohtii kysymystä näytelmäkirjailijan ihannekatsojasta ja mahdollisuudesta käydä sen kanssa vuoropuhelua oman taiteellisen työn kautta.

Törmäänkin jälleen kysymykseen dramaturgin kuvittelemista katsojista, ihanneyleisöstä, ihannevastaanotosta. Kirjoittaminen on tavallaan henkilökohtaista ja yleistä samaan aikaan. Mistä kirjailijan kommunikoimista

asioista katsoja saa kiinni, mistä kirjailija kuvittelee katsojien saavan kiinni? Liikutaan kiinnostavalla alueella, jossa kirjailijana alan arvioida omaa maailmankuvaani ja sitä, miten se kommunikoituu katsojille. (Helminen 2011, 30.)

Kirjoittajien näkökulmasta yleisökontaktikurssin keskeisin anti liittyi Helminen mukaan ennen kaikkea maailmankuvan avartumiseen. Kenttätyövaiheen jalkautumisten lisäksi dramaturgiopiskelijat osallistuiivat mahdollisuuksiensa mukaan kirjoittamiensa monologiin hoitolaitoskiertueisiin. Silloin he saattoivat itse arvioida, minkälaisia maailmankuvien törmäyksiä heidän käsikirjoitustensa ja erilaisten hoitolaitosten asukkaiden välille kehkeytyi.

Kun esitystilanne todennäköisesti henkilöityy esiintyjään, dramaturgin yleisökontaktin kannalta oleellista on oman maailmankuvan rajojen valottuminen ja avartuminen. Mitä tällaisena kokemani todellisuus aiheuttaa minussa? Mitkä asiat, tunteet ja tietoisuudet nousevat tärkeiksi? Mistä asioista haluaisin keskustella tämän yleisön kanssa? Vai koenko tarvetta kertoa tämän yhteisön asemasta tai tilanteesta muille? (Helminen 2011, 42.)

Vaikka kaikilla työpareilla oli yleisökontaktikurssin harjoitusvaiheen alkaessa valmis luonnos tulevien esitysten käsikirjoituksista, muokattiin monologitekstejä voimakkaasti harjoitusprosessin kuluessa. Yleisökontaktin harjoittaminen osaksi esityksiä ja niiden dramaturgioita teki näyttelijöistä yleisökontaktikurssin esitysten toisia dramaturgeja. Oli olennaista, että näyttelijät viihtyivät niiden ”tekstuaalisissa nahoissa” ja kokivat ne omikseen. Nähdäkseni dramaturgin yleisökontakti toteutuikin yleisökontaktikurssilla kaikkein konkreettisimmassa muodossaan nimenomaan yhteistyönä näyttelijän kanssa. Esitysten yleisökontaktien oli tarkoitus olla työparien yhteistä maaperää: ihannetapauksessa esitykset kohtaisivat yleisönsä näyttelijän ja kirjailijan yhdessä rakentamien ja hiomien ominaisuuksiensa kautta.

Yleisökontaktikurssin kenttätyö-, käsikirjoitus- ja harjoitusvaiheisiin liittyi myös keskustelu siitä, minkälaisia esityksiä kannattaisi tai ei kannattaisi viedä vankiloihin, dementiayksiköihin tai kehitysvammaisten ryhmäkoteihin. Miten tulevien katsojien erityislaatuista tulisi huomioida? *Rakkaus ei ole ajan narri*-esityskiertueen havaintojen perusteella olin voimakkaasti sitä mieltä, ettei yleisökontaktikurssilla valmistettavia esityksiä ole syytä räätälöidä mitään tiettyä ihmisryhmää varten. Kaikissa yksiköissä asuu monenlaisia yksilöitä. Olisi helppoa

aliarvioida hoitolaitosten tai vankiloiden asukkaita kuvittelemalla tietävänsä, minkälaista taidetta he kykenevät tai eivät kykene vastaanottamaan. (SV 65–66.) Mikäli esityksen valmistamisen intentio olisi voimakkaammin soveltava ja sille haluttaisiin asettaa konkreettisempia tiettyyn ihmisryhmään liittyviä hoidollisia tavoitteita, olisi näkökulma olennaisesti toinen. Taiteen käyttöä tiettyjen sairauksien hoidossa on tutkittu myös tieteellisesti. Esimerkiksi Teija Ravelin on hoitotieteiden alaan kuuluvassa väitöskirjassaan ansiokkaasti selvittänyt, minkälainen tanssiesitys sopii hoitomenetelmäksi dementoituvien vanhusten yhteisössä (Ravelin 2008, 112–124). Yleisökontaktikurssin olin tietoisesti suunnitellut siten, että opiskelijat tiesivät esittävänsä yhtä ja samaa esitystä paitsi kehitysvammaisille ja dementoituneille henkilöille myös vangeille, päihtyneille päihteidenkäyttäjille, nuorille korvaushoitopotilaille sekä suomea vain hiukan (tai ei lainkaan) ymmärtäville kidutuksen kokeneille maahanmuuttajille. Siis *keskenään hyvin erilaisille aikuisille ihmisille*. Painotin, että työparien tehtävänä oli valmistaa sellaiset monologiesitykset, joihin he itse vahvasti uskoivat ja jotka he itse haluaisivat katsojina nähdä.

3.3.4. Harjoitukset

Syyskuun 2010 lopulla alkoivat neljän monologiesityksen harjoitukset. Käsikirjoitusten valmistuttua näyttelijä-dramaturgi -työparien välinen työnjako muovautui kunkin parin tarpeiden ja kiinnostusten mukaisesti. Kahdessa tapauksessa näyttelijät harjoittelivat melko itsenäisesti. Dramaturgit vetäytyivät enemmän tai vähemmän syrjään, mutta kävivät kuitenkin seuraamassa ja kommentoimassa esitysten läpimenoja. Kahden työparin kohdalla dramaturgit omaksuivat selkeästi myös esityksen ohjaajan roolin.

Kysymys siitä, miten yleisökontaktia on mahdollista harjoitella, nousi odotetusti voimakkaana esille esitysten harjoitusvaiheessa. Se määritteli myös, minkälaiseksi oma opettajan roolini harjoitustilanteissa muodostui. Usein päädyin ikään kuin edustamaan sitä katsojaa, johon kontaktia eri tavoin haetaan tai ei haeta. Tarkoitukseni oli opettaa yleisökontaktia ja ohjata opiskelijoiden prosesseja, mutta ei varsinaisesti ryhtyä kurssilla syntyvien esitysten ohjaajaksi.

On tapana ajatella, että esityksen yleisökontaktin määrittelemineen on nimenomaan ohjaajan työosaa. Monet sellaisetkin teatteriajattelijat, jotka korostavat näyttelijän luomistyön olemuksellista vapautta, näkevät esityksen yleisökontaktin ensisijaisesti ohjaajantaitteeseen liittyvänä ongelmana. Esimerkiksi Vsevolod Meyerhold tavoitteli teatteria, jossa näyttelijä paljastaa sielunsa katsojille mahdollisimman vapaasti. Näyttelijän yleisökontaktista hänen teatterissaan huolehti

kuitenkin ohjaaja, joka asetteli sen osaksi suunnittelemaansa kokonaisuutta. ”Ohjaaja rakentaa sillan näyttelijästä katsojaan”, mestari totesi. (Meyerhold 1981, 50–52.) Kun seuraavassa luvussa kirjoitan enemmän 1900-luvun teatteriklassikoiden yleisösuhteista, käy ilmi että vastaavanlainen näkemys toistuu useiden keskeisten teatteriajattelijoiden kohdalla.

Yleisökontaktikurssi oli lanseerattu ja suunniteltu erityisesti näyttelijöiden näkökulmasta. Kysymys esitysten ohjaajista oli jätetty tietoisesti auki. Oli olen-naista, että näyttelijät saivat vaikuttaa käsikirjoituksiin ja siihen, minkälaisia esityksiä niiden pohjalta valmistettaisiin, sekä pohtia työskentelynsä yhteiskunnallisia ja yhteisöllisiä ulottuvuuksia.

Esitysten yleisökontaktin harjoittelu oli itse asiassa aloitettu jo kurssin kenttätyövaiheessa, kun näyttelijä ja kirjailija yhdessä tutustuivat tuleviin katsojiinsa vieraillemalla heidän kodeissaan, laittamalla heidän kanssa ruokaa, ulkoilemalla heidän kanssa tai tekemällä heille elämänkaarihaastatteluja. Tällainen yleisökontakti voisi olla etäisesti sukua taiteellisen dokumenttiteatterin yleisösuhteelle. (Junntila 2012, 283.) Ollessani läsnä esitysten harjoituksissa pyrin muistuttamaan opiskelijoita tästä lähtökohdasta. Halusin palauttaa heidän mieliinsä, minkälainen elämäntunto kustakin kenttätyöpaikasta ja sen asukkaista heille oli välittynyt. Pyysin opiskelijoita miettimään, kuinka hoitolaitoksessa elävät katsojat olisi mahdollista saada mukaan heille ehkä vieraaseen, torjuntaa herättävään – tai päinvastoin hyvin lähelle tulevaan aihepiiriin tai maailmaan? Miten esitys, tai sen tietty sekvenssi, pitäisi rakentaa, jotta se toimisi päihdeyksikössä, jossa sitä muutaman kuukauden kuluttua esitettäisiin? Tai millä keinoilla yleisökontakti saataisiin parhaiten palvelemaan esityksen dramaturgiaa, järjestettiin esitys sitten vankilassa, kehitysvammaisten ryhmäkodissa tai dementiayksikössä?

Tavoitteena oli, että taideopiskelijoiden valmistamien esitysten ja hoitolaitoksen asukkaiden välisistä kohtaamisista tulisi lopulta jotain, mitä voisi kutsua *myönteiseksi törmäyksi*. En halunnut pelotella opiskelijoita tai rajoittaa heidän luomisen vapauttaan, mutta koin tärkeäksi tuoda esille, että dementoituneiden päihteidenkäyttäjien yhteisössä 25-vuotiaan teatteriopiskelijan tulkinta elämän raadollisuudesta saattaa aiheuttaa myös hankalaa vastakkainasettelua ja että tämän vuoksi on olennaista, minkälaisessa ilmapiirissä se tarjoillaan.

Oman kokemuksen pohjalta toin esille näkemyksen, että hoitolaitoksessa vierailevan teatteriesityksen yleisökontakti kannattaa rakentaa siten, että katsojien erityislaatuisuus tulee esityksen alussa ja sitä edeltävässä tutustumisvaiheessa huomioiduksi (SV 67–68). Lähdimme yhdessä opiskelijoiden kanssa pohtimaan,

miten esitystapahtumien aloitukset olisi syytä ratkaista, jotta esitysten yleisökontakti nojaisi esiintyjää ja katsojia toisistaan erottavien tekijöiden sijasta pikemminkin siihen, mikä heitä yhdistää. Miten esityksistä saisi mahdollisimman *avoimia* yleisön suuntaan? Parhaimmillaan olemisen ehdoista syntyisi esiintyjän ja katsojien välillä heti alkuun intuitiivinen sopimus: ”näin tässä ollaan”. Näyttelijältä luottamussuhteen rakentaminen edellyttäisi tietynlaista konstailemattomuutta ja pyrkimystä tasa-arvoiseen kohtaamiseen. Kun yhteys alkaisi toimia, voisi esitystilanteeseen tuoda myös sisällöltään tai muodoltaan haasteellisempia ja syntyynyttä ”konsensusta” mahdollisesti kyseenalaistavia elementtejä.

Pyysin opiskelijoita kiinnittämään erityistä huomiota paitsi katsojiin tutustumiseen, myös siirtymiin tutustumisvaiheen ja itse esitystapahtuman välillä. Niinpä esitysten läpimenot aloitettiin jo harjoitusvaiheessa lyhyellä juonnolla, jossa esiintyjä esitteli itsensä ja työparinsa sekä kertoi esityksen keston ja jotain sen aihe maailmasta. Juonto loppui sanoihin: ”Esitys alkaa nyt.” Näin opiskelijat harjoittelivat kaksoisroolia, johon he hoitolaitoskiertueilla joutuisivat. Esitystä edeltävässä tutustumisvaiheessa heidän olisi tarkoitus hakeutua vuorovaikutukseen tulevien katsojiensa kanssa ihminen ihmiselle -tasolla, ilman fiktiivistä roolia. Esityksen alkaessa he siirtyisivät fiktion maailmaan ja roolihenkilön esittämiseen. Rajan ylittäminen tehtäisiin selväksi.

Omana itsenä, näyttelijänä ja roolihenkilönä olemisen välisten siirtymien havainnointi ja harjoittelu muodostui yhdeksi yleisökontaktikurssin keskeisistä sisällöistä. Tässä mielessä kurssilla opiskeltiin postdraamallisen teatterin näyttelijäntyötä. Näyttelijästä tuli esiintyjä (performer), jonka ammattilaisuutta on kyetä liikkumaan näyttelmissä (acting) ja näyttelättä olemisen (not-acting) välillä. (Kirby 2002, 40–49.)

Yhteistyöni neljän kurssille osallistuneen näyttelijäopiskelijan kanssa onnistui harjoitusvaiheessa vaihtelevasti. Opettajan ja esitysprosessien ohjaajan roolien välillä tasapainotteleminen ei aina ollut erityisen helppoa. Monesti jouduin muistuttamaan itseäni siitä, että opiskelijat olivat valmistamassa omia esityksiään, joihin minun oli syytä vaikuttaa vain niiltä osin kuin koin sen opetustehtäväni – hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän yleisökontaktin rakentumisen – kannalta välttämättömäksi. Toisaalta yleisökontakti on yksi teatteriesityksen peruselementeistä ja on mahdotonta sanoa, missä sen alue osana esitystä alkaa ja missä loppuu. Yleisökontakti vaikuttaa kaikkeen: esityksen dramaturgiaan sen kaikissa muodoissa, esityksen rytmiin, näyttelijän puhe- ja tunneilmaisuuksiin, kehollisuuteen, läsnäoloon, tilankäyttöön jne.

Kurssin harjoitusvaiheessa opettajan roolini oli ajoittain epämääräinen. Se vaihteli työparin omaksumasta työtavasta ja näyttelijän henkilökohtaisista valmiuksista riippuen. Oli tilanteita, joissa opiskelija ilmoitti, että hänen oli kyseisessä työvaiheessa parempi harjoitella yksin. Vaikka kysymys saattoi olla epävarmuudesta, jota näyttelijä keskeneräisen työn äärellä usein kokee, päätin kunnioittaa opiskelijan toivomusta. Monesti yhteys toimi myös varsin hyvin, ja pystyin ruokkimaan syntymässä olevaa esitystä omista kokemuksistani ja ammattilaisuudestani käsin. Työskennellessäni niiden näyttelijäopiskelijoiden kanssa, joiden dramaturgityöparit olivat omaksuneet selkeästi ohjaajan roolin, halusin saada myös näyttelijän auteur-äänen kuuluville.

Henkilökohtaisen ohjauksen lisäksi tärkeän osan yleisökontaktikurssin opetusta muodostivat niin sanotut yhteistapaamiset, joita esitysten ensi-iltojen lähestyessä järjestettiin lähes päivittäin. Niissä työparit näyttivät esitystensä sen hetkisen työvaiheen kurssin opiskelijoille ja opettajille sekä Teatterikorkeakoulun muulle väelle. Yleisökontaktia ja sen eri muotoja testattiin ”omalla porukalla”. Yhteistapaamisista muodostui tärkeä foorumi, jossa opiskelijat saattoivat ottaa oppia toistensa esityksistä ja prosesseista. Keskustelu oli vilkasta. Kurssin perusasetelman kannalta näiden läpimenojen viritys oli toisaalta myös hieman erikoinen, kun opiskelijat esiintyivät vuosien varrella hyvin tutuiksi tulleille opiskelutovereilleen sekä opettajilleen ikään kuin kuvitellen heidät jonkin hoitolaitoksen asukkaiksi. Kyselimme koekatsojilta, miten he kokivat esitysten yleisökontaktin ja miten he arvelisivat sen toimivan esimerkiksi dementiayksikössä tai vankilassa. Päädyttiin tilanteeseen, jossa hoitolaitoksessa tapahtuvaa esitystä ja sen yleisökontaktia ikään kuin simuloitiin taidelaitosolosuhteissa. Välillä saattoi tuntua siltä kuin olisi ryhdytty esittämään katsojaa ja esiintyjää.

Esityskiertueita kuvatessani kirjoitan tarkemmin siitä, minkälaisilla keinoilla yleisökontaktikurssin esityksissä lopulta haettiin kontaktia suhteessa katsojiin, ja miten tämä onnistui. Harjoitusvaiheessa keskeisiä (kuvitellun) yleisökontaktin rakentamisen keinoja olivat muun muassa:

1. Puheen tai muun ilmaisun kohdistaminen suoraan yhdelle tai useammalle katsojalle (useimmiten katsekontaktin kera).
2. Yleisön lähestyminen tai yleisöstä loitontuminen (katsekontaktissa tai ilman).
3. Tietoinen (katse-)kontaktista luopuminen.
4. Yleisön joukkoon asettuminen tai katsojien taakse kiertäminen.

5. Yleisön ja/tai esitystilän käyttäminen osana esityksen kerrontaa ja/tai dramaturgiaa (tarjotaan katsojalle tai esityspaikalle tiettyä käsikirjoitukseen liittyvää roolia esitystilanteessa).
6. Katsojan fyysinen koskettaminen.
7. Yleisön suora osallistaminen (esitetään katsojille suoria esitystilannetta palvelevia kysymyksiä tai tarjotaan heille mahdollisuutta osallistua esityksen fyysisiin toimintoihin).
8. Katsojien tai esityspaikan spontaani huomioiminen puheessa ja toiminnassa (käsikirjoituksen jättäminen auki tietyiltä osin).

Kurssin tuottamien esitysten yleisökontaktiin vaikutti olennaisesti niiden monologimuoto. Kyseisessä lajityypissä näyttelijän mahdollisuudet ”pelata yleisön kanssa” ovat nähdäkseni lähes rajattomat. Ilmiöstä on myös kirjoitettu. Stanislavskilaisen näyttelijäntyön soveltaja ja kehittäjä Robert Cohen (1986, 189) on sitä mieltä, että yksinpuhelu on rakennettava roolihenkilön ja yleisön väliseksi toiminnaksi. Tällöin esiintyjän ja katsojan suhteeseen pätevät samat vastavuoroisuuden lait kuin roolihenkilöiden väliseen toimintaan. Katsojasta tulee kansan näyttelijä. Teatteria puheaktina tutkinut Bert O. States (2010, 98) taas näkee monologiassa kaksi erilaista yleisökontaktin strategiaa: ”sivunpuhuttu” yleisön, jossa katsojat saavat ikään kuin rikoskumppanin roolin sekä tilanteen, jossa yleisölle annetaan esityksen fiktiivisessä todellisuudessa jokin konkreettinen tarinankerrontaan liittyvä rooli.³⁵

Katseen dynamiikalla leikkiminen oli olennainen osa esitysten yleisökontaktin rakentamista. Harjoituksissa puhuttiin myös siitä, mitä eroa on toisen ihmisen katsomisella ja hänen näkemisellään. Ennen hoitolaitoksissa järjestettävien esitysten alkamista näyttelijöiden oli tarkoitus kohdata katsojia ihminen ihmiselle

35 Näyttelijän puheaktit jakautuvat Statesin fenomenologisessa mallissa kolmeen erilaiseen moodiin: itseään ilmaisevaan (minä), yhteistoiminnalliseen (sinä) sekä esittävään (hän). Tässä kolmijaossa yleisökontakti sijaitsee näyttelijäntyön yhteistoiminnallisessa moodissa, ”sinuuden” alueella, jossa näyttelijä puhuttelee yleisöä suoraan. Myös toiselle roolihenkilölle puhuminen tapahtuu Statesin mukaan samassa ”sinuuden” moodissa. (States 2010, 89.) Ajatus on kirkkaasti muotoiltu, mutta ei nähdäkseni erityisesti ruoki yleisökontaktikurssin työtapaa. Jo harjoitusvaiheessa monologiesityksiin kuviteltiin Statesin kuvaamien strategioiden lisäksi monia muita yleisön kanssa olemisen tapoja. Ongelmallista Statesin mallissa on yleisökontaktin rajoittaminen vain näyttelijäntyön yhteistoiminnalliseen moodiin. Kurssin tuottamien havaintojen pohjalta uskaltaisin väittää, että myös näyttelijän itseään ilmaisevassa ja esittävässä moodissa on omat yleisökontaktinsa, usein tosin tiedostamattomina.

-tasolla, jolloin katsekontakti näyttelee luonnollisesti tärkeää osaa. Esityksen aikana katsekontakti ja sen katkaiseminen olisi taas mahdollista ottaa yhdeksi esityksen dramaturgisista ja näyttelijänteeknisistä välineistä.

Katsekontaktiin liittyy usein tietty vallankäytön aspekti. Improvisaatiteatteriin erikoistunut näyttelijä Simo Routarinne (2007, 44) pitää katsekontaktia kaikkein voimallisimpana statusilmaisun keinona, jolla on mahdollista osoittaa hallintaa tai alistumista. Tämä pyrittiin huomioimaan yleisökontaktikurssin esityksissä. Opiskelijat pohtivat, missä vaiheessa esitysvierailua katsekontaktia haettaisiin ja kuinka intensiivisesti. Merkitykselliseltä tuntui myös, mistä suunnasta katsojia katsottiin: läheltä vai kaukaa, samalta tasolta vai ylä- tai alaviistosta.

Yleisökontaktikurssin harjoitusvaiheessa työskenneltiin usein suhteessa *kuviteltuihin yleisöihin*. Taustalla vaikutti mielikuva kenttätyövaiheessa eri yksiköissä kohdatuista henkilöistä. Välillä tuleviin katsojiin oltiin yhteydessä myös konkreettisesti. Ensi-illan lähestyessä pyysin opiskelijoita valmistamaan esityksilleen esitteet ja toimittamaan ne kaikkiin yksiköihin, joissa esitystä esitettäisiin. Oli tärkeää, että niihin tulisi näyttelijän kuva, jotta yksikön asukkaat pystyivät valmistautumaan siihen, että yleensä enemmän tai vähemmän suljettuun yhteisöön oli tulossa ulkopuolinen esiintyjä. Samalla ohjeistin opiskelijoita myös yhteydenpidossa tulevien esityspaikkojen työntekijöiden kanssa (LIITE 10).

3.3.5. Ensi-ilta

Yleisökontaktikurssin neljän monologiesityksen ensi-ilta pidettiin Kansallisteatterin Omapohja-näyttämöllä 5.11.2010. Edeltävänä päivänä oli järjestetty ennakkonäytös Teatterikorkeakoulun opetustilassa. Ilta oli saanut nimekseen *KOP KOP – vieras lähellä*. Se sisälsi seuraavat esitykset:

Taija Helminen: *Elämänhalu*, esittää Severi Saarinen.

Asta Honkamaa: *Ylös ulos rakasta*, esittää Iina Kuustonen.

Iida Hämeen-Anttila: *Entä jos?*, esittää Saara Kotkaniemi.

Vappu Kuuluvainen: *Naisen paikka*, esittää Lotta Vaattovaara.

Kuva 4: KOP KOP -monologiin julisteet esityskiertueita varten (kuvaaja Teemu Lindroos)



"Ja kun mä olin siinä maassa rähmälläni niin tajusin et joku katsoo mua. Miia. Siinä se oli. Miia."

Elämänhalu on komedia elämää suuremmasta rakkaudesta, joka ei voita kaikkia esteitä. Se on oodi yritykselle ja erehdykselle, mielikuvituksen voimalle ja rouhealle kauneudenpalvonnalle.

Esiintyjä: Severi Saarinen
Dramaturgi: Taji Helminen

Esityksen kesto on noin 20 minuuttia.

Elämänhalu on syntynyt näyttelijä- ja dramaturgiopiskelijoiden yhteistyönä Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssilla. Kurssin tarkoituksena on viedä teatteriesityksiä keskelle terveydenhuollon ja sosiaalityön yksiköiden sekä vankiloiden arkea. Samalla tutustutaan "Terveyttä kulttuurista" – ajatteluun ja pyritään laajentamaan valmistuvien teatteritaitelijoiden ammattikuvaa. Severi Saarinen (s.1984) on neljännen vuosikurssin näyttelijäopiskelija. Taji Helminen (s. 1984) on kuudennen vuosikurssin dramaturgiopiskelija. Yleisökontaktikurssin esityskiertueen vastuopettajana toimii näyttelijä Jussi Lehtonen 0503658649(jussi.lehtonen@welho.com).



ENTÄ JOS?



”Entä jos on päiviä jolloin jonot kulkevat?”

Entä jos? on esitys nähdyksi tulemisen pelosta ja halusta. Se käsittelee ihmisen halua sopeutua ja olla oikeaan aikaan oikeassa paikassa hektisen kaupunkiympäristön julkisissa ja yksityisissä tiloissa. Irrallisuudentunne sumentaa näkökyvyn ja saa ihmisen tuntemaan itsensä jatkuvan tarkkailun alaiseksi, mutta voiko katseen kohdetta muuttamalla vapautua?

Näyttelijä: Saara Kotkaniemi

Kirjoittaja: Iida Hämeen-Anttila

Esityksen kesto on noin 20 minuuttia.

Entä jos? – esitys on syntynyt näyttelijä- ja dramaturgiopiskelijoiden yhteistyönä Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssilla. Kurssin tarkoituksena on viedä teatteriesityksiä keskelle terveydenhuollon ja sosiaalityön yksiköiden sekä vankiloiden arkea. Samalla tutustutaan ”Terveyttä kulttuurista” – ajatteluun ja pyritään laajentamaan valmistuvien teatteritaiteilijoiden ammattikuvaa.

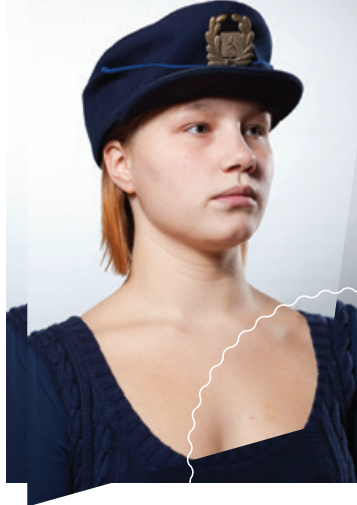
Saara Kotkaniemi (s. 1986) on viidennen vuosikurssin näyttelijäopiskelija.

Iida Hämeen-Anttila (s. 1985) on viidennen vuosikurssin dramaturgiopiskelija.

Yleisökontaktikurssin esityskiertueen vastuopettajana toimii näyttelijä Jussi Lehtonen 0503658649 (jussi.lehtonen@welho.com).



NAISEN PAIKKA



”Ukkona olo on niin mahottoman suoraviivasta, siinä ei ole mitään vaihteluita.”

Naisen paikka on esitys sukupuolirooleista ja identiteetistä. Se pohtii niitä odotuksia ja toiveita joita meillä on naisina, miehinä ja ihmisinä suhteessa toisiin - ja omaan itseemme. Poliisi, noita vai prinsessa, mies vai nainen... Pitääkö valita vain yksi vai onko ihmisellä oikeus olla monenlainen?

Esiintyjä: Lotta Vaattovaara

Dramaturgi: Vappu Kuuluvainen

Tekstit teoksista: Rosa Lixsom - Bama Lama, Vilja-Tuulia Huotarinen - Naisen paikka

Esityksen kesto noin 25 minuuttia.

Naisen paikka – esitys on syntynyt näyttelijä- ja dramaturgiopiskelijoiden yhteistyönä Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssilla. Kurssin tarkoituksena on viedä teatteriesityksiä keskelle terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköiden sekä vankiloiden arkea. Samalla tutustutaan ”Terveyttä kulttuurista” – ajatteluun ja pyritään laajentamaan valmistuvien teatteritaitelijoiden ammattikuvaa.

Lotta Vaattovaara (s.1989) on neljännen vuosikurssin näyttelijäopiskelija.
Vappu Kuuluvainen (s.1981) on neljännen vuosikurssin dramaturgiopiskelija.

Yleisökontaktikurssin esityskiertueen vastuopettajana toimii näyttelijä Jussi Lehtonen
0503658649 (jussi.lehtonen@velho.com).





"Vain tyyny voi olla täydellinen"

Muistot ovat kesken, nainen on kesken, onni on ihan kesken ja kuolemakin tulee aina kesken elämän.
Mutta kun kaikkea voi olla kahden ihmisen kesken,
voisiko olla niin että kaikki menee ihan hyvin?

Teksti: Asta Honkamaa
Näyttelijä: Iina Kuustonen
Äänisuunnittelu: Jussi Matikainen

Ylös ulos rakasta on syntynyt näyttelijä- ja dramaturgiopiskelijoiden yhteistyönä Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssilla. Kurssin tarkoituksena on viedä teatteriesityksiä keskelelle terveydenhuollon ja sosiaalityön yksiköiden sekä vankiloiden arkea. Samalla tutustutaan "Terveyttä kulttuurista" - ajatteluun ja pyritään laajentamaan valmistuvien teatteritaiteilijoiden ammattikuvaa.
Iina Kuustonen (s. 1984) on kuudennen vuosikurssin näyttelijäopiskelija.
Asta Honkamaa (s. 1984) on viidennen vuosikurssin dramaturgiopiskelija.
Yleisökontaktikurssin esityskiertueen vastuopettajana toimii näyttelijä Jussi Lehtonen 0503658649(jussi.lehtonen@welho.com).



Esitysten kesto oli 25–30 minuuttia. Kahden monologin jälkeen pidettiin väliaika. Kansallisteatterin lisäksi neljän monologin kokonaisuus (jota tosin ei ollut suunniteltu kokonaisuudeksi) esitettiin julkisesti Helsingin Diakonissalaitoksen Kansalaistoiminta-areenalla Ravintola Alppicassa 8.11.2010. Silloin yleisössä oli paitsi Helsingin Diakonissalaitoksen asumisyksiköiden asukkaita, myös muita tiensä paikalle löytäneitä katsojia.

Perinteisissä esitystiloissa järjestettyjen ennakonäytösten ja julkisten esitysten ideana oli, että opiskelijat saivat toistaa esityksiään heille tutuissa olosuhteissa riittävän monta kertaa ennen kiertuetta hoitolaitoksissa, joissa kaaoselementti olisi mahdollisesti perinteistä teatteritilannetta suurempi. Oman kokemukseni perusteella arvelin, että esitykset ja niiden yleisökontaktit terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä onnistuisivat paremmin, kun näyttelijöillä olisi niistä suhteellisen vahva näppituntuma sekä selkeä tietoisuus, mihin esityksillä pyritään. Yleisön kohtaaminen perinteisissä esitystiloissa ennen kiertueille lähtöä muodosti myös hyvän vertailukohdan hoitolaitoksissa ja vankiloissa toteutuvan yleisökontaktin tutkimiselle.

Pidin julkisten esitystapahtumien aluksi lyhyen puheenvuoron, jossa esittelin kurssin perusidean ja kerroin minkälaisiin paikkoihin opiskelijoiden kiertueet tulisivat suuntautumaan. Katsojat saattoivat eläytyä ajatukseen kyseisen esityksen näkemisestä vankiosastolla tai dementiayksikössä, ja tämä mahdollisesti vaikutti heidän katsomiskokemuksiinsa.

3.3.6. Esityskiertueet

Yleisökontaktikurssin puitteissa järjestettiin marras-joulukuussa 2010 sekä tammikuussa 2011 yhteensä 20 esitysvierailua erilaisissa terveydenhuollon ja sosiaalityön yksiköissä sekä vankiloissa. Vierailut toteutettiin kurssin yhteistyötahojen – Helsingin Diakonissalaitoksen ja sen tytäryhtiön Hoiva Oy:n, Helsingin kaupungin vammaistyön sekä Keravan ja Jokelan vankiloiden – ylläpitämissä paikoissa. Kaikki työparit palasivat niihin 2–3 yksikköön, joissa olivat edellisenä keväänä tehneet kenttätöitä. Niiden lisäksi opiskelijat vierailivat 2–3 heille ennalta tuntemattomassa paikassa. Kaikki esitykset vietiin siis yhteensä viiteen erilaiseen yksikköön. Jokaisella esityksellä oli erilainen kiertueohjelma. Kaikki esitykset nähtiin vankilassa ja päihdetyön yksikössä. Sen lisäksi yleisökontaktikurssin esityksiä esitettiin dementiayksiköissä, kehitysvammaisten asumisyksikössä ja päivätoiminnassa, ikäihmisten palvelutalossa sekä kidutettujen kuntoutuskeskuksessa. Esitysvierailut jakautuivat laitostyypeittäin seuraavasti:

- päihdeyksikkö: 8 esitysvierailua
- vankila: 4 esitysvierailua
- dementiayksikkö: 3 esitysvierailua
- vammaistyön yksikkö: 2 esitysvierailua
- kidutettujen kuntoutuskeskus: 2 esitysvierailua
- ikäihmisten palvelutalo: 1 esitysvierailu

Yleensä yksiköihin vietiin vain yksi esitys kerrallaan. Kolmessa paikassa nähtiin kuitenkin kaksi esitystä peräkkäin.

Kiertueille lähtöön oli varauduttu pitkin esitysten harjoitusjaksoa. Opiskelijat olivat ottaneet yksiköiden yhteyshenkilöihin yhteyttä joko puhelimitse tai vieraillemalla paikan päällä. Esityspaikkaan oli tarkoitus mennä hyvissä ajoin ja ryhtyä vuorovaikutukseen tulevien katsojien kanssa. Silloin esitysten yleisökontakti ja esitystä seuraava keskustelu onnistuisivat oman kokemuksen mukaan paremmin. Painotin esitysvierailujen tutustumisvaiheen tärkeyttä myös opiskelijoille lähettämässäni kiertueohjeessa. (LIITE 11)

Vierailujen perusrakenne oli tuttu omalta *Rakkaus ei ole ajan narri* -kiertueeltani. Esitystapahtumat alkoivat tutustumisvaiheella, jolloin avattiin suora kontakti katsojiin kättelemällä heitä, kutsumalla heitä esitykseen sekä jututtamalla heitä esimerkiksi kahvittelun merkeissä. Itse esitys kesti noin puoli tuntia ja sen jälkeen pidettiin yleisökeskustelu. Lopuksi koko vierailu purettiin opiskelijoiden ja vierailuun osallistuneiden opettajien välisesti paikan päällä erillisessä tilassa. Lähes kaikki vierailut videoitiin ja purkutapahtumat nauhoitettiin. Joissain yksiköissä myös esitysten katsojia haastateltiin.³⁶ Yleisökontaktikurssin esitysten ja keskustelujen taltiointeja on käytetty paitsi tämän tohtorintyön, myös kahden teatteritaiteen maisterin kirjallisen opinnäytteen materiaaleina (Helminen 2011, Kuustonen 2011). Palaan esityskiertueiden purkutapahtumien tuottamaan tutkimusaineistoon luvuissa 6.–9.

3.3.7. *Kurssin loppupurku*

Yleisökontaktikurssi päättyi tammikuun viimeisenä päivänä vuonna 2011 yhteiseen loppupurkuun. Siinä käsiteltiin kaikkien työparien prosessit kenttätöistä esityskiertueisiin asti. Työparit saivat kuulla toistensa kokemuksia erilaisista

36 Tässä väitöstyössä olen keskittynyt vain Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden kokemuksiin. Katsojien haastattelut olen rajannut tarkastelun ulkopuolelle.

yksiköistä. Opiskelijat kävivät läpi kiertuepäiväkirjojansa. Lisäksi he olivat kirjoittaneet lyhyitä esseitä annetun tehtävän pohjalta.

Näyttelijäopiskelijoiden tehtävänanto oli seuraavanlainen:

Tässä olis yleisökontaktikurssin purkua (31.1. klo 17.30, luokka 701) varten pieni kirjoitustehtävä.

Pyytäisin vastaamaan kirjallisesti seuraaviin kysymyksiin:

- 1. Miten se, että näyttelijä tutustuu katsojiin ja heidän elämäntilanteisiinsa vaikuttaa esitystilanteeseen / esiintyjyyteen?*
- 2. Kuvaile sun ”yleisökontaktia” (kontakti eri yksiköissä kohtaamiisi henkilöihin) ja sen mahdollista muuttumista kurssin eri vaiheissa - keväällä ja nyt hoitolaitoskiertueella.*
- 3. Onko käsityksesi teatterista / näyttelijyydestä muuttunut kurssin myötä?*

Onko käsityksesi tästä yhteiskunnasta ja sosiaalityöstä muuttunut kurssin myötä?

Jos on, niin miten?

Osa haastatteluista on jo litteroitu ja tässä liitteenä sulle inspiraatioksi ja materiaaliksi yksi sun haastattelun litteraatio.

Nää tehtävät puretaan sitten suullisesti, kun tavataan.

(Yleisökontaktikurssin loppupurkutehtävä / näyttelijät)

Toimintatutkimuksen näkökulmasta loppupurku tarjosi kaikille toimintaan osallistuneille mahdollisuuden reflektoida, mitä itselle oli kurssin aikana tapahtunut ja miten se mahdollisesti oli vaikuttanut omaan ajatteluun ja tapaan toimia (Heikkinen, Rovio & Kiilakoski 2007, 86). Opiskelijat antoivat myös opettajille palautetta kurssin järjestelyistä ja opetuksesta. Opiskelijoiden esseeit ja kiertuepäiväkirjat tulevat yksityiskohtaisemman tarkastelun kohteeksi luvuissa 7.–9.

Seuraavaksi kuvailen yleisökontaktikurssin hoitolaitoksissa järjestettyjen esitysten yleisökontakteja omasta opettaja-tutkijan näkökulmastani.

3.4. KOP KOP -monologiin yleisökontaktit hoitolaitoskiertueilla

Edellä kerroin, miten yleisökontakti pyrittiin rakentamaan osaksi esitysten näyttelijäntyötä ja dramaturgiaa niiden käsikirjoitus- ja harjoitusvaiheissa. Kun esitykset siirrettiin teatteritilasta eri yksiköiden ruoka- tai olohuoneisiin, siirryttiin kuvitellusta yleisökontaktista käytäntöön. Opiskelijoiden haasteeksi

tuli selviytyä myös sellaisista yleisökontaktin muodoista, joita Teatterikorkeakoululla ei lainkaan ollut mahdollista harjoitella tai kokeilla. Esityksiin sisäänrakennettu pyrkimys kontaktiin erilaisten yleisöjen kanssa fuusioitui tässä ja nyt siihen -kontaktiin, joka opiskelijan ja yksikön asukkaiden kohtaamisesta faktisesti seurasi. Tutustumisvaihe kättelyineen ja jutusteluineen sekä katsomon rakentaminen yhteistyössä yksikön työntekijöiden ja asukkaiden kanssa tarjosivat paljon mahdollisuuksia erilaisten vuorovaikutustilanteiden syntymiseen. Joissain yksiköissä katsojia käytiin kutsumassa esitykseen heidän omissa kodeissaan. Myös loppukeskustelun vetäminen heti esityksen jälkeen oli haaste, johon opiskelijat joutuivat esityskiertueilla vastaamaan. Näissä kohtaamisissa edellisen kevään kenttätyökokemuksista oli heille hyötyä. Nyt tilanne oli kuitenkin aivan toinen, kun motiivi suljettuun todellisuuteen saapumiselle oli teatteriesityksen esittäminen.

Tutustumisvaiheessa ja esityksen jälkeisessä yleisökeskustelussa opiskelijoiden oli tarkoitus hakeutua niin sanottuun ihmisen ihmiselle -kontaktiin hoitolaitosten asukkaiden kanssa. Käytännössä tämä tarkoitti enimmäkseen näyttelijä- tai taiteilijaroolin omaksumista tai ”omana itsenä” olemista. Palaan näiden väliseen eroon ja vaihteluun myöhemmin tässä luvussa.

Seuraavaksi kuvaan lyhyesti kurssin tuottamien monologiesitysten yleisökontakteja omien havaintojeni sekä esityksistä tehtyjen videotaltiointien pohjalta.³⁷ Esitykset olivat kaikissa hoitolaitoksissa erilaisia. Olen poiminut tähän sellaisia yleisökontaktin muotoja, jotka olivat kyseisille esityksille ja esiintyjille nähdäkseni tyypillisiä, ja tulivat tavalla tai toisella esiin jokaisessa esityspaikassa.

Kurssin opettajana katsantokantani ei ole arvovapaa. Tarkastelen opiskelijoiden yleisösuhteita väistämättä myös heille asettamieni oppimistavoitteiden ja niiden toteutumisen näkökulmasta. Havainnoivana tutkijana pyrin kuitenkin pitämään yllä jonkinlaista etäisyyttä opettajan positiooni.

3.4.1. *Elämänhalu*

Elämänhalu-monologin esittäjän Severi Saarisen oli ilmeisen hankalaa hakea katsojiin kontaktia ennen esitystapahtumaa. Hänelle näytti olevan ominaista vetäytyä tarkkailijan asemaan. Sieltä käsin hän kävi nopeasti kättelemässä katsojat, koska se kuului tehtävänantoon. Koolle kutsujana toimi pikemminkin hänen

³⁷ Tutkimusaineiston anonymiteetin takaamiseksi viittaukset taltiointeihin on tehty ilman eriteltyä tietoa esityspaikoista ja -ajankohdista.

dramaturgityöparinsa Taija Helminen. Itse esitystapahtuma rakentui kuitenkin kokonaisuudessaan suoran yleisökontaktin varaan juonnosta lähtien.

Saarinen esitti monologissaan rakkautensa menettänyttä miestä. Traagista aihetta lähestyttiin komediallisesti: menetetyn rakkauden kohde oli romuksi mennyt Mia-niminen auto. Näyttelijä-roolihenkilö kertoi tarinaansa lähes koko esityksen ajan suorassa katsekontaktissa katsojiin. Kun keskittyminen osui kohdalleen, näyttelijän kertomisen ele oli rauhallinen ja maadoittunut. Ihminen ihmiselle -kontakti ja fiktion yleisökontakti tuntuivat sekoittuvan toisiinsa. Ikään kuin näyttelijä olisi kysellyt katsojilta hellävaroen menetys-teeman merkityksellisyyttä.

Saarinen piti yllä jonkinlaista välimatkaa suhteessa yleisöön melkein koko esityksen ajan. Tietyissä kohdissa hän kuitenkin lähestyi katsojia ja saattoi antaa heille jonkin roolin osana kertomaansa tarinaa. Yleisökontaktin kannalta kiinnostavimpia olivat tilanteet, joissa Saarinen määritteli kulloisenkin esitystilan fyysisiä elementtejä puheensa kautta. Kun hoitolaitoksen seinät muuttuivat kerronnan maalaamiksi kuviksi, esimerkiksi autokaupan pihaksi tai roolihenkilön painajaismielikuvaksi, päätyi yleisö niiden sisään ihan konkreettisesti ja sai uudenlaisen roolin myös osana tarinaa. Tällöin näyttelijän esittämä asia tuntui hätkähdyttävän todelta ja yhdistyi erikoisella tavalla hoitolaitoksen tai vankilan arkeen. Katsoja saattoi ryhtyä pohtimaan, miksi kyseinen tilanne esitettiin juuri kyseisessä paikassa. Vaikutelma oli usein avaava.

Saarinen esitti poikkeuksellisen herkkää yksilöä, jolla on voimakas mielikuviutus. Myös esineet heräsivät eloon ja saivat henkilöllisyyden. Tällainen näkökulma voi ristivalottaa hienolla tavalla hoitolaitoksen asukkaiden arjen tyyssijoita. Saarisen esityksen teatterillisuus tuli luetuksi, kunhan näyttelijä malttoi heittäytyä esityksen maailmaan riittävän perinpohjaisesti. Monologi päättyi kliimaksiin, äärimmäiseen eleeseen, jossa näyttelijä juoksi paikallaan pöydän päällä ja lauloi mahtipontisen laulun. Tämän jälkeen yleisökeskustelun avaaminen oli helppoa. Näyttelijän työpari otti tosin jälleen vetovastuun, mutta nyt myös näyttelijä osallistui siihen ja saattoi heittäytyä omana itsenään vuorovaikutukseen katsojien kanssa. Saariselle näyttelijän roolin omaksuminen näytti olevan ensisijaista. Ihminen ihmiselle -kontaktin saaminen katsojiin mahdollistui sen myötä.

3.4.2. Entä jos?

Entä jos? -monologin esittäjä Saara Kotkaniemi tutustui katsojiin aktiivisesti ennen esitystä ja opetteli jopa heidän nimensä ulkoa. Esityksen jälkeisessä keskustelussa hän saattoi sitten puhutella katsojia heidän omilla nimillä, mikä

auttoi monissa esityspaikoissa katsojia ilmaisemaan itseään. Voimakkaasti henkilökohtainen lähestymisen ele väritti koko esitystapahtumaa. Siirtymä ihmisen ihmiselle -kontaktista fiktion maailmaan tapahtui erittäin selkeästi. Koska Kotkaniemi haki katsojiin monissa kohdissa henkilökohtaista kontaktia myös itse esityksen aikana, sekoittuivat ihminen ihmiselle -kontakti ja fiktio toisiinsa mielenkiintoisella tavalla. Oli selvää, ettei näyttelijä esitä esityksessä itseään vaan fiktiivistä hahmoa. Silti esitystapahtumassa käytiin jatkuvaa rajanvetoa ”omana itsenä” ja roolihenkilönä olemisen välillä. Tämän tyyppinen asetelma liittyi myös esityksen aiheeseen: Kotkaniemi esitti oman elämänsä rutiineihin jumiutunutta nuorta naista, jolle kontakti ulkomaailmaan oli ongelmallinen. Esityksen lopussa roolihenkilö koki eräänlaisen rohkaistumisen, mikä vaikutti myös hänen tapaansa olla suhteessa katsojiin.

Esityksessä oli voimakkaasti tyyliteltyjä osuuksia. Tyylittely toteutui monella eri tasolla: äänenkäytössä, fyysisen eleen kulmikkuudessa, tunneilmaisussa, naamion käytössä. Minusta vaikutti siltä, että tyylittely näyttöleminen jollain tapaa vahvasti esityksen yleisökontaktia. Teatterillisuuteen oli mahdollisesti helpompi samastua kuin ”pudotetumpaan olemiseen”. Pudotetumpi näyttöleminen saattoi tulla lähemmäs ihmisen ihmiselle -kontaktia, johon voi olla sisään kirjoitettuna teatterillista elettä voimakkaampi vastavuoroisen reagoimisen oletus. Joillakin katsojilla saattoi olla vaikeuksia vastata siihen. ”Pudotetulla” näyttöleemisellä tarkoitan tietyllä tapaa riisuttua näyttämöllä olemista, eräänlaista tyylitellyn näyttöleamisen vastakohtaa.

3.4.3. Naisen paikka

Naisen paikka -monologin esittäjälle Lotta Vaattovaaralle näytti olevan jossain määrin hankalaa kohdata katsojia ennen varsinaisen esityksen alkua. Hän otti haasteen kuitenkin rohkeasti vastaan ja meni jututtamaan sellaisiakin henkilöitä, joiden habitus ei ollut helposti lähestyttävä. Hän ei pyrkinyt peittämään epävarmuuttaan, mistä ajoittain seurasi hieman anteeksipyytelevä asenne omaa olemista kohtaan. Minusta vaikutti siltä, että Vaattovaara samastui katsojiinsa voimakkaasti heti alkajaisiksi ja antoi tämän vaikuttaa itseensä. Joissain tilanteissa hän näytti asettuvan jopa katsojien alapuolelle pyydellössään heitä katsomaan esitystä.

Esityksen alkaessa hän kuitenkin otti suvereenisti tilan haltuunsa. Vaattovaaran esityksessä oli kaksi toisistaan olennaisesti poikkeavaa naishahmoa, joista toinen puhui Rosa Liksommin minä-muotoista proosatekstiä, toinen Vilja-Tuulia Huotarisen runoja. Molemmat henkilöt toteutettiin teatterillisesti,

tyylittelyä kaihtamatta. Tällaisen esillä olemisen kautta näytti olevan helppoa rakentaa esitystilanteen kontakti katsojiin, olivat he sitten dementoituneita ikäihmisiä tai vankilan koulun opiskelijoita. Kun näyttelijä selkeästi näyttelee, on katsojan tavallaan helppo selkeästi katsoa. Hieman ujosta, epävarmasta ja ilmeisen nuoresta opiskelijasta kuoriutui asiansa osaava ja arvonsa tunteva ammattilainen. Vaikutelma oli usein suorastaan hätkähdyttävä.

Esityksen teatterillisuus välittyi paitsi henkilöhahmojen puhetyyleistä (toinen puhui pohjoisen murretta, toinen nykyrunoa), myös siitä, miten näyttelijä siirtyi roolista toiseen. Kahden roolin esittäminen vaikutti voimakkaasti esityksen yleisökontaktiin. Katsojien huomio oli näyttelijän metamorfooseissa, taitavasti toteutetuissa roolinvaihdossa. Pidemmissä puhejaksoissa esiintyjä saattoi pudottaa pelkistetympään olemiseen ja lähestyä katsojia heidän erityislaatuistaan huomioiden. Varsinkin naispoliisihahmo tuli aivan lähelle katsojia ja esimerkiksi kätteli heitä.

Molempien roolihahmojen olemisen tavassa oli jotain tunnustuksenomaista, aivan kuin he uskoisivat katsojille jonkin salaisuuden, elämiinsä liittyvän ratkaisemattoman ristiriidan. Sain sen vaikutelman, että näyttelijä rakensi tämän ominaisuuden kautta esittämiensä hahmojen välille eräänlaisen sillan. Tyypittelyn takaa kuului tarinankertojan ääni. Esityksen teatterillisuus syntyi paitsi roolihenkilöiden vaihtumisesta ja puhetyyleistä, myös tyylittelystä liikekielestä ja gramfonista kuuluvasta musiikista. Myös poliisin virkapuvun tuominen keskelle hoitolaitoksen arkea aiheutti voimakkaan reaktion.

Esityksen jälkeisessä keskustelussa näyttelijä oli jälleen oma itsensä. Hän saattoi ilmentää epävarmuutta ja suhtautua esitykseensä jälleen hieman anteeksi pyydellen. Tällainen asenne ei ruoki keskustelua. Esitysvierailujen aikana kävi hyvin selväksi, miten esiintyjän itsevarmuus vaikuttaa katsojiin, oli kyse sitten itse esityksestä tai sitä seuraavasta yleisökeskustelusta. Katsojan vuorovaikutuksellinen rooli on helpompi omaksua, kun esiintyjä viihtyy omissa nahoissaan ja viestittää omalla tavallaan hallitsevansa tilannetta. Vaatovaaran tapauksessa näytti siltä, että hänen oli helpompi kohdata katsojia roolihenkilön suojissa kuin suoraan ihminen ihmiselle -tasolla.

3.4.4. Ylös ulos rakasta

Iina Kuustosen monologia leimasi voimakkaan poeettinen kokonaisestetiikka. Tutustumisvaiheessa Kuustonen pyrki luomaan jonkinlaisen kontaktin kaikkiin katsojiin. Tämä tapahtui helpon oloisesti, mutta ei vaikuttanut itsetarkoitukselliselta. Ajatuksena oli selvästikin tasoittaa tietä esitykselle, jonka ominaislaadun

esiintyjä arveli olevan joillekin katsojille mahdollisesti haasteellinen. Ennen esityksen alkua hän antoi yleisölle lukuohjeen, ettei esitystä tarvitse ymmärtää. Toisinaan hän puhui myös omasta jännityksestään. Tämän johdosta esityksen aloitukseen liittyi voimakasta virittyneisyyttä. Kun näyttelijä omaksui esityksen alettua selkeän fiktiivisen roolin, tapahtui yhteisessä tunnelmassa suuri muutos, ehkä jonkinlainen helpotus.

Pudotettua olemista ja paluuta ihminen ihmiselle -tasoon ei Kuustosen esityksessä ollut niin paljon kuin muilla esiintyjillä. Kontaktoivissa kohdissa Kuustosen näyttelemisestä syntyi pikemminkin vaikutelma kuin näyttelijä olisi kurottautunut jostain fiktion uumenista kohti yleisöä tässä ja nyt. Kontakti tuntui kuitenkin pakottomalta eikä katsoja selvästikään kokenut tarpeelliseksi vastata siihen millään aktiivisella eleellä. Esityksen jälkeen siirtyminen fiktiivisestä todellisuudesta ihminen ihmiselle -kontaktiin tuntui jälleen suurelta käänteeltä. Näyttelijän olemus muuttui äänen väriä myöten. Keskustelun vetäjänä Kuustonen vaikutti hereillä olevalta ja lämpimältä, mutta ei millään tavalla itseään tykö tekevältä. Kokonaistapahtumassa oli jotain rituaalinomaista. Katsoja oli ollut mukana nimeämättömällä, mutta voimakkaasti koetulla matkalla.

3.5. Hoitolaitosten asukkaiden kohtaaminen ihminen ihmiselle -tasolla ja osana fiktiota

Kuten opiskelijoiden esitysten yleisökontaktien kuvauksista käy ilmi, siirtymät ihminen ihmiselle -vuorovaikutussuhteesta roolihenkilönä olemiseen muodostuivat keskeisiksi elementeiksi hoitolaitoksissa järjestetyissä esitystapahtumissa. Syvennyn ilmiöön nyt hieman yksityiskohtaisemmin.

Laadin opiskelijoiden esityskiertueilla tekemiäni havaintojen ja videotaltiointien pohjalta seuraavan taulukon, jossa erittelen kurssille osallistuneiden näyttelijöiden yleisökontaktin eri aspekteja graafisessa muodossa. Kuvaan taulukossa opiskelijoiden yleisökontaktia ennen esitystä (A), esityksen aikana (B) ja esityksen jälkeen (C). Ennen esitystä (A) ja sen jälkeen (C) yleisökontaktissa pyrittiin niin sanottuun ihminen ihmiselle -tasoon. Esiintyjä haki kontaktia teatteritapahtumaan osallistuviin henkilöihin pääasiassa taiteilijaroolissa tai omana itsenään. Esityksen aikana (B) esiintyjä lähestyi yleisöä paitsi taiteilijaroolissa tai omana itsenään, ennen kaikkea osana esityksen fiktiivistä maailmaa ja kerrontaa. Ajallisesti tämä ”fiktion” yleisökontakti sijoittui esitysvierailuihin esityksen aloituksen (*Esitys alkaa nyt!*) ja aplodien väliin. Se mitä varsinaisessa esityksessä yleisökontaktin tasolla tapahtui, rakentui pitkälti myös sitä edeltäneiden ihminen ihmiselle -kohtaamisten ja niiden yhteydessä syntyneen luottamuksellisuuden varaan.

Jotkut taulukossa ilmenevistä yleisökontaktin ”strategioista” oli suunniteltu osaksi esityksiä jo niiden harjoitusvaiheessa, toiset taas ilmenivät spontaanisti hoitolaitosyleisöjen kohtaamisen myötä ja muuttuivat pikku hiljaa osaksi esityksiä ja näyttelijöiden toimintatapaa. Taulukosta voi lukea, miten yleisökontakti ilmeni näyttelijäopiskelijoiden puheessa, katseessa, lähestymisen eleessä sekä fyysisessä kosketuksessa. Siinä kuvataan myös näyttelijäntöyön esteettisten valintojen kuten rytmiikan tai tyyllittelemisen vaikutusta yleisökontaktiin, sekä erilaisia keinoja, joilla esiintyjät saattoivat käyttää katsojia osana esitystensä kerrontaa.

En edelleenkaan puutu esitysten esityspaikkakohtaiseen vaihteluun, vaan poimin esiin sellaisia yleisökontaktin piirteitä, jotka ilmenivät useammassa erilaisessa yksikössä ja jotka siten mahdollisesti kertovat yleisemmällä tasolla jotain esiintyjän ja esityksen tavasta olla suhteessa erilaisissa hoitolaitoksissa eläviin katsojiinsa. Taulukossa ilmentämäni katsantokanta on avoimen subjektiivinen, kuten myös edellä, kun kuvasin havaintojani kurssin opiskelijoiden yleisökontakteista.

Kuva 5: Yleisökontaktin toteutuminen KOP KOP-monologien hoitolaitoskiertueilla ennen esitystä (A), esityksen aikana (B) ja esityksen jälkeen (C)

A. YLEISÖKONTAKTI ENNEN ESITYSTÄ

- kontaktin painopiste on ihminen ihmiselle -vuorovaikutuksessa
- siihen tuntuu sekoittuvan myös pian alkavan esityksen odotusta, eräänlaista ”fiktio lumoa”

KATSOJIIN TUTUSTUMINEN JA ESITYKSEN JUONTAMINEN	
Elämänhalu	<ul style="list-style-type: none"> - esiintyjä väistää suoraa kontaktia asukkaiden kanssa ennen esitystä ja vetäytyy tarkkailija-asemiin - sieltä käsin käy kättelemässä katsojat, muuten keskittyy omissa oloissaan - työpari sen sijaan hakee kontaktia tuleviin katsojiin ja toimii eräänlaisena kokoonkutsujana - juonnossa ja esiintymisen eleessä rauhaa ja maadoittumista
Entä jos?	<ul style="list-style-type: none"> - esiintyjä käy juttelemassa katsojien kanssa ja opettelee mahdollisuuksien mukaan kaikkien katsojien etunimet - kättelee tai koskettaa kaikkia katsojia - helposti lähestyttävä, mutta määrätietoinen esiintyjärooli - suoran ihminen ihmiselle -kontaktin mahdollisuus olemassa - selkeä juonto ja esityksen aloittaminen

Naisen paikka	<ul style="list-style-type: none"> - esiintyjä näyttää samastuvan yksikön asukkaisiin voimakkaasti ennen esitystä - tämä vaikuttaa olemiseen: epävarmuus ja jännitys näkyvät -saattaa pienentää itseään ja ryhtyä esimerkiksi palvelemaan katsojia (kahvin tuominen ym.) - juonto vaikuttaa ajoittain hieman anteeksipyytelevältä - esityksen alkaessa ottaa kuitenkin tilan suvereenisti itselleen
Ylös ulos rakasta	<ul style="list-style-type: none"> - esiintyjä pyrkii ottamaan kontaktia kaikkiin katsojiin etukäteen - ystävällinen ja avoin - saattaa jännittää esitystä ja kertoo sen myös katsojille - mahdollisuus suoraan samastumiseen ja yhteisen tapahtuman luomiseen on olemassa - juonnossa antaa lukuohjeen, ettei esitystä tarvitse ymmärtää

B. YLEISÖKONTAKTI ESITYKSEN AIKANA

- kontaktia haetaan pääasiassa esityksen fiktiivisestä maailmasta käsin
- taustalla vaikuttaa katsojien kanssa ennen esitystä rakennettu ihminen ihmiselle -kontakti

PUHEEN OSOITTAMINEN YLEISÖLLE	
Elämänhalu	- puhuu suoraan yleisölle lähes koko esityksen ajan
Entä jos?	<ul style="list-style-type: none"> - runsaasti suoraa puhetta yleisölle - myös yleisön takaa ja sivuilta
Naisen paikka	- näyttelijä esittää kahta eri roolihenkilöä, joista molemmat puhuvat ajoittain suoraan yleisölle
Ylös ulos rakasta	<ul style="list-style-type: none"> - vähemmän suoraa puhetta yleisölle kuin kurssin muissa esityksissä - voimakkaasti omalakisien fiktion rakentaminen, josta käsin kontaktoidaan yleisöä erityisesti esityksen alussa ja lopussa

KATSEEN DYNAMIIKKA	
Elämänhalu	- hakee katsojiin suoraa katsekontaktia useaan otteeseen esityksen aikana
Entä jos?	- silmien sulkeminen ja katsekontaktin katkaiseminen osana tarinan kuljetusta

Naisen paikka	- katse yleisöön vs. roolihenkilöiden välinen katse ("näkömätön" toinen kuvitellaan istumaan tuolilla tms.), tämän eron korostaminen - selän kääntäminen ja kontaktin katkaiseminen tarinan käänteeseen merkitsemisenä
Ylös ulos rakasta	- antaa katseella yleisölle selkeän roolin osana fiktiota - katsekontakti myös yläviistosta (nousee tuolille seisomaan)

LÄHESTYMINEN TILASSA JA KATSOJIEN KOSKETTAMINEN

Elämänhalu	- pitää yllä selkeää ramppia suhteessa yleisöön, mutta rikkoo sen tarinan kerronnan kannalta harkituissa kohdissa, esim. koskettaa luolamiehiksi nimeämäänsä katsojaa ja näyttelee pelästäväänsä häntä
Entä jos?	- koskettaa yhtä katsojaa osana fiktiota - ojentaa katsojille esityksen tarpeista: kahvinkeitin, paperilappuja
Naisen paikka	- kättelee katsojia myös osana fiktiota - toinen näyttelijän esittämistä roolihenkilöistä on "rempeä" ja lähestyy katsojia vähän väliä toverillisesti - joissain esityspaikoissa käy koskettamassa katsojia
Ylös ulos rakasta	- yleisön lähestyminen näyttäytyy kurottautumisena fiktiosta kohti esitystilanteen maailmaa - tulee harkituissa kohdissa fyysisesti ihan lähelle

KATSOJIEN KÄYTTÄMINEN OSANA FIKTIOTA JA KERRONTAA

Elämänhalu	- "pudotettu" oleminen ja katsojille kohdistettu puhe saavat aikaan sen, että ihminen ihmiselle –kontakti ja fiktion kontakti sekoittuvat toisiinsa - antaa katsojille rooleja osana tarinankerrontaa, esim. ihmiskunnan kehityksen eri vaiheiden ruumiillistumina - antaa esitystilalle merkityksiä osana fiktiota ja sen käänteitä, esim. tila muuttuu mielenmaisemaksi - myös katsojan rooli muuttuu radikaalisti tämän myötä
Entä jos?	- antaa yleisölle runsaasti "rooleja" osana fiktiota: esim. karaokeyleisönä, mutta myös "päänsisäisinä" hahmoina tai ominaisuuksina - käsikirjoituksessa on kohta, jossa teksti improvisoidaan siten, että esiintyjä kuvailee yleisössä kulloinkin istuvia henkilöitä - ihminen ihmiselle –yleisökontakti ja fiktion yleisökontakti sulautuvat toisiinsa

Naisen paikka	<ul style="list-style-type: none"> - esityksen eteneminen ja kerronta sidotaan alusta alkaen suoraan yleisökontaktiin - fiktio ja esiintymisen ele rakentuvat tästä kontaktista - katsojille annetaan monia fiktion rooleja, esim. koululaisina tai sukulaislapsina - antaa poliisin hatun katsojalle
Ylös ulos rakasta	<ul style="list-style-type: none"> - voimakas suora yleisökontakti esityksen alussa ja lopussa, keskivaiheilla omalakinen fiktio painottuu - kontaktivaiheissa eturivin katsojien käyttäminen osana kerrontaa - käsikirjoituksen alussa ja lopussa kahvilassa istuvat henkilöt sijoitetaan katsomoon ja katsojien saamat roolit säilyvät läpi esityksen = katsomon käyttäminen vastaanäyttelijänä? - samoin tekstissä oleva luettelo fyysistyy katsomossa istuviksi yksilöiksi

YLEISÖKONTAKTI JA RYTMIIKKA

Elämänhalu	<ul style="list-style-type: none"> - esityksen rytmikka toimii, kun esiintyjä malttaa luottaa siihen - jutusteleva yleisökontakti määrittelee monessa kohdassa rytmin
Entä jos?	<ul style="list-style-type: none"> - erityisesti kontaktoivissa kohdissa esityksen rytmikka tuntuu suhteutuvan katsojien ominaislaatuun
Naisen paikka	<ul style="list-style-type: none"> - esityksessä selkeä valmiiksi harjoiteltu rytmikka, joka liittyy siirtymiin roolihenkilöstä toiseen, yleisön huomioimista enemmän siirtymien ulkopuolella
Ylös ulos rakasta	<ul style="list-style-type: none"> - esityksen kokonaisrytmikka suhteutuu yleisön ominaislaatuun ja tapaan olla läsnä

PUDOTETTU/ TYYLITELTY NÄYTTÄMÖLLÄ OLEMINEN VS. YLEISÖKONTAKTI

Elämänhalu	<ul style="list-style-type: none"> - oleminen on melko ”pudotettua” muutamia isosti tyyliteltyjä huipukohtia lukuun ottamatta - lopussa esiintyjä nousee seisomaan pöydälle ja laulaa; tämän suuren, koko tilan haltuun ottavan eleen jälkeen esitys loppuu, yleisö jää monella tapaa virittyneeseen tilaan; iso näyttämöllinen ele tuntuu helpottavan katsojan roolin omaksumista ja jollain tapaa perustelee myös esiintyjyyttä; tämän jälkeen kontakti tuntuu luontevammalta
Entä jos?	<ul style="list-style-type: none"> - laittaa päähänsä pussin, jota käyttää naamiona - puhuu itselleen karaokemikrofonin (television kaiuttimet) kautta - molemmat tyylikeinot näyttäytyvät voimakkaan kontrastisina (ja fiktiivisinä) suhteessa muuhun, pudotetumpaan olemiseen ja toimivat käänteinä myös yleisökontaktin kokonaisdramaturgiassa

Naisen paikka	<ul style="list-style-type: none"> - molemmat roolihenkilöt ovat melko tyylieltyjä ja niillä on oma tapansa olla kontaktissa katsojien kanssa - näyttelijä pudottaa roolinsa usein myös lähelle pelkistetympää ”plain-olemista” - roolien alla kulkee näyttelijän tai tarinankertojan perusintention ja siihen liittyvä yleisökontakti
Ylös ulos rakasta	<ul style="list-style-type: none"> - esityksessä on voimakas kokonaisestetiikka, johon liittyy monenlaista tyylieltyä - ”överikohdissa” kontakti menee uudelle tasolle esiintyjän voimakkaan psykofyysisen intensiteetin kautta

C. YLEISÖKONTAKTI ESITYKSEN JÄLKEEN

- kontaktin painopiste on ihminen ihmiselle -kontaktissa, jonka pohja on luotu tutustumisvaiheessa ennen esitystä
- nyt vuorovaikutustapahtumassa on läsnä myös yhdessä koettu esitystapahtuma ja siinä vaikuttanut fiktion kautta toteutunut yleisökontakti

YLEISÖKESKUSTELUN VETÄMINEN	
Elämänhalu	<ul style="list-style-type: none"> - jos esitys menee hyvin, näyttelijä rentoutuu ja uskaltaa sen jälkeen heittäytyä suoraan vuorovaikutukseen katsojien kanssa - näyttelijän roolin omaksuminen mahdollistaa ihminen ihmiselle -kontaktin
Entä jos?	<ul style="list-style-type: none"> - keskustelu alkaa melko luontevasti, ja katsojien nimien muistaminen auttaa tässä - syntyy sellainen vaikutelma, että yleisökontakti oli olemassa jo ennen esitystä, ja koko tapahtuma on rakentunut esiintyjän ja yksittäisten katsojien välisen kohtaamisen varaan; myös esiintyjän taiteilijuus löytää paikkansa sen kautta
Naisen paikka	<ul style="list-style-type: none"> - ihminen ihmiselle -kontakti toimii hyvin esitystapahtuman jälkeen eikä esiintyjä enää vaikuta anteeksipyytelevältä - tulee se vaikutelma, että näyttelijän roolin kautta aukeaa mahdollisuus mutkattomaan ihminen ihmiselle -kontaktiin, mutta se pitää ensin lunastaa esiintymisaktilla
Ylös ulos rakasta	<ul style="list-style-type: none"> - selkeä moodin muutos roolihenkilöstä keskustelun vetäjäksi, myös yleisökontakti muuttuu olennaisesti - esitys tuntuu aiheuttavan ajoittain jopa pakahduttavia tunnevirityksiä, ja keskustelun aloittaminen esityksen jälkeen voi sen takia olla haasteellista; keskustelua syntyy siitä huolimatta - seisoo vahvasti esiintymisensä takana - ihminen ihmiselle -kontakti (ennen esitystä ja sen jälkeen) voi auttaa katsojia suhtautumaan esityksen voimakkaan runolliseen ja tunteelliseen maailmaan

Yleisökontaktikurssin esityksiä havainnoidessani huomasin, että tapa jolla kunkin esityksen fiktiivisyys rakentui, määritteli pitkälti myös sen yleisökontaktia. Kontaktin laatu oli varsin erilainen näyttelijöiden kohdatessa katsojia ihminen ihmiselle -tasolla ja silloin, kun he rakensivat yleisökontaktia esittämistään roolihenkilöistä käsin. Esitystapahtumiin kuuluneet lukuisat siirtymät näyttelijästä roolihenkilöksi ja takaisin tekivät näihin olotiloihin liittyneiden yleisökontaktien erot hyvin näkyviksi. Myös pitkälle tyylitellyn näyttölemisen tapa olla kontaktissa katsojien kanssa näyttäytyi erilaisena kuin ”pudotetun” näyttölemisen, jossa saatettiin olla jo lähellä esitystä edeltänyttä ihminen ihmiselle -kontaktia.

Fiktion ja toden välinen raja asettui yleisökontaktikurssin hoitolaitoskiertueilla ylipäättään perinteisestä teatteritilassa järjestetystä esityksestä poikkeavalla tavalla. Koko esitysvierailua aina työparien saapumisesta hoitolaitokseen heidän sieltä poistumiseensa asti oli mahdollista ajatella eräänlaisena kokonaisvaltaisena esitystapahtumana. Monesti asukkaat tulivat esimerkiksi katselemaan, kun esiintyjät rakensivat heidän olohuoneisiinsa näyttämöä ja katsomoa. Tämä saattoi näyttäytyä heille omana esityksenään, tai sen osana. Jotkut katsojista mahdollisesti ajattelivat, että näyttelijä näyttölee aina, oli hän sitten roolihenkilönä tai ”omana itsenään” hoitolaitoksen väen kanssa kahvittelemassa. Esityspaikalle saapunut näyttelijä puolestaan saattoi huomata, että siellä oli jo valmiiksi esitys käynnissä, kun asukkaat ilmaisivat itseään hänelle eri tavoin. Joskus oli vaikea sanoa, missä vaiheessa katsomon ”fiktio” muuttui esityksen fiktioksi, tai päinvastoin.

Yleisökontaktikurssin opiskelijoiden ihminen ihmiselle -tason kohtaamisiin hoitolaitosten asukkaiden kanssa liittyi ajatus oman persoonan ja oman kansalaisuuden likoon laittamisesta. Esitysten tekeminenhän oli aloitettu siten, että kurssilaiset tutustuivat erilaisiin terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköihin sekä vankiloihin ilman esitystä, Teatterikorkeakoulun opiskelijoina ja omina itsenään. He tekivät jotain yhdessä hoitolaitosten asukkaiden kanssa. Kiinnostuksen kohteena oli paitsi se, mitä opiskelijat hoitolaitoksissa kohtasivat, myös se mitä he kokivat. Hoitolaitosten elämäntunnon kohtaamisen oli tarkoitus olla myös oman itsen kohtaamista. Näin varsin haasteellinen kysymys näyttelijän ”omana itsenä olemisesta” oli alusta lähtien osa yleisökontaktikurssin diskurssia.

Taulukosta käy ilmi, että kaikille yleisökontaktikurssin opiskelijoille muodostui hoitolaitoskiertueilla oma - enemmän tai vähemmän tiedostettu - tapansa olla *oma itsensä, näyttelijä ja fiktion roolihenkilö*. Näitä olemisen tapoja voidaan pitää eräänlaisina näyttelijärooleina, joita opiskelijat eri tavoin omaksuivat ja so-

velsivat. Ne eivät olleet selvärajaisia, vaan menivät usein päällekkäin ja liukuivat toisiinsa tilanteen mukaan. Esimerkiksi Iina Kuustosen esitykselle oli nähdäkseni ominaista lähestyä katsojia voittopuolisesti fiktio edellä. Sieltä ikään kuin kurkotettiin kohti ihminen ihmiselle -yleisökontaktia. Saara Kotkaniemen esityksessä fiktion yleisökontakti ja ihminen ihmiselle -yleisökontakti tuntuivat taas sisältyvän toisiinsa ja sekoittuivat lopulta lähes täysin. Lotta Vaattovaaran esityksessä kahden roolihenkilön tyyllitleminen ja niiden väliset siirtymät määrittelivät myös esityksen yleisökontaktin. Severi Saarisen esitykseen kuului lähelle omaa itseä asettava ”pudotettu” näyttämöllä oleminen. Hänen kontaktinsa katsojiin ennen esitystapahtumaa oli myös varsin ”pudotettu” ja pidättyväinen. Ehkä tämä myötävaikutti siihen, että ihminen ihmiselle -yleisökontakti ja fiktiivisen roolihenkilön yleisökontakti sekoittuivat toisiinsa.

Kaikissa esityksissä käytettiin musiikkia ja laulamista dramaturgisena ja roolia rakentavana elementtinä, joka aiheutti muutoksen myös esityksen yleisösuhteessa. Musiikki tuli opiskelijan esityspaikkaan mukanaan tuomasta cd-soittimesta, karaokelaitteesta tai vanhasta gramofonista. Musiikin kautta syntyi usein varsin välitön kontakti katsojiin. Se tuntui vievän suoraan fiktion maailmaan ja arkirutiinien tuolle puolen. Sama vaikutus saattoi olla roolipuvulla, naamioilla tai yllättävällä tarpeistoesineellä. Havaintojeni mukaan musiikki saattoi myös tietyllä tapaa helpottaa katsojuuden omaksumista. Esimerkiksi muistisairaille katsojille se viestitti, että ”nyt kuunnellaan ja keskitytään”. Puhe ei ehkä hahmottunut yhtä selvästi, mutta musiikin kuulemisen jälkeen sitäkin näytti olevan helpompi ottaa vastaan.

Jokainen ihminen toimii omalla persoonallisella tavallaan sosiaalisissa tilanteissa ja hakeutuu – tai on hakeutumatta – vuorovaikutukseen toisten ihmisten kanssa. Tämä näkyi luonnollisesti myös yleisökontaktikurssin opiskelijoissa. Taulukosta ja esitysten yleisökontaktien kuvauksista voi lukea, että joillekin opiskelijoista jutteleminen ennalta tuntemattomien henkilöiden kanssa oli helpompaa kuin toisille. On huomionarvoista, että sellaisille opiskelijoille, joiden oli vaikeaa hakea kontaktia tuleviin katsojiinsa näyttelijäopiskelijana tai omana itsenään, saattoi hoitolaitoksessa näyttöleminen olla kuitenkin luontevaa. Samoin kontakti läsnäolijoihin saattoi syntyä esityksen aikana kuin itsestään, vaikka sen rakentaminen sitä ennen olisi tuottanut hankaluuksia. Joistain esiintyjistä huomasi, että heille oli helpompaa olla omana itsenään suhteessa hoitolaitoksen asukkaisiin esityksen jälkeisen yleisökeskustelun yhteydessä kuin esitystä edeltäneessä tutustumisvaiheessa. Tällöin heidän yleisösuhteensa oli tapahtunut selkeä muutos esityksen esittämisen ja roolihenkilön omaksumisen myötä.

3.6. Näyttelijän yleisökontakti transitionaali-ilmionä

Yhdysvaltalainen esitystutkimuksen uranuurtaja Richard Schechner (1985, 4) kirjoittaa ihmisen muista eläimistä poikkeavasta kyvystä olla monta yhtä aikaa. Taiteilijoilla, samaaneilla, silmänkääntäjillä ja akrobaateilla tämä ominaisuus on jalostunut ammatiksi. Kun esiintyjä esiintyy, hän ei ole enää oma itsensä. Tästä huolimatta hän ei kuitenkaan ole olematta oma itsensä. Fiktiiviseen persoonaan (not me) sisältyy aina myös jotain omasta itsestä (me). Schechnerin mukaan esiintyminen on sellaista kulttuurisesti koodautunutta toimintaa, jossa tapahtuu jatkuvaa liikettä fiktiivisenä persoonana (not me) ja esiintyjäpersoonana (not not me) olemisen välillä. (Schechner 1985, 111–112.) Näyttelijän olisi hyvä ainakin jollain tasolla tiedostaa, missä määrin hän esiintyessään *ei ole olematta oma itsensä*. Schechnerin ihannetapauksessa näyttelijöistä tulee koulutuksen ja initiaation myötä eräänlaisia identiteettimestareita, jotka osaavat suvereenisti liikkua me, not me ja not not me -tasojen välillä. (Schechner 1985, 295.) Ilmiö tuli esiin myös yleisökontaktikurssilla, kun opiskelijat harjoittelivat katsojien kohtaamista vuoroin ihminen ihmiselle -tasolla eli omana itsenään (me), esiintyjäroolissa (not not me) ja fiktion maailmasta käsin roolihenkilöinä (not me).

Schechnerin malli näyttelijän persoonanmuodostuksesta on inspiroinut teatterintekijöitä ja -tutkijoita jo useassa sukupolvessa. Amerikkalaisen teatteriohjaajan Eelka Lampen se on saanut pohtimaan esityksen kommunikaatiofunktioita. Hän on kehittänyt siitä oman versionsa, jossa esiintyjän sosiaaliset ja esteettiset persoonat sijoitetaan ”performing / not performing” -jatkumolle. Lampe toteaa, ettei kommunikaatio ole mahdollista ”pure me” ja ”pure other” -kategorioiden välillä. Se vaatii aina jonkinasteista persoonan muodostamista (me, not me ja not not me). Hänen mukaansa ihmiset kohtaavat toisensa aina persoonien moninaisuudessa. (Lampe 2002, 303.)

Yleisökontaktikurssilla pohdimme opiskelijoiden kanssa usein, miltä oma itse tuntui erilaisten hoitolaitoksissa ja vankiloissa asuvien henkilöiden kohtaamisen yhteydessä. Kokivatko opiskelijat olevansa enemmän omana itsenään vai esiintyjäroolissa hakeutuessaan ihminen ihmiselle -tason vuorovaikutukseen yksiköiden asukkaiden kanssa? Mikä lopulta erottaa omana itsenä olemisen muista esitystilanteeseen liittyvistä olemisen tavoista?

Voidaan myös kysyä, viittaako Schechnerin näyttelijäpersoonan me-kategoria pikemminkin *minänä* kuin *omana itsenä* olemiseen. Lampen tapaan olisin taipuvainen ajattelemaan minänä olemista yhtenä ihmisen sosiaalisista rooleista. Vaikka perustavaa laatua oleva kysymys oman itsen ja minän välisestä erosta ei ole tämän tutkimuksen varsinaisena aiheena, voi erottelun tekeminen näiden olotilojen

välille olla merkityksellistä yleisökontaktikurssin näyttelijäkuvan täydentämisen kannalta. Ajatus oman itsen likoon laittamisesta, ja toive saada hoitolaitoksessa tai vankilassa asuva esityksen katsoja toimimaan jossain määrin samoin, oli kurssilla tietoisin tutkimuksen ja harjoittelun kohteena. Ehkä minänä olemisen voisi tässä yhteydessä määritellä yritykseksi olla omana itsenä erilaisissa sosiaalisissa yhteyksissä. Silloin Schechnerin jaotteluun pitäisi lisätä me, not me ja not not me -kategorioiden lisäksi vielä myself eli omana itsenä oleminen. Voisiko se olla jonkinlainen näyttelijän persoonanmuodostuksen ydinkategoria, jonka päälle hänen muut olemisen tapansa rakentuvat?³⁸ Tällöin yleisökontaktikurssilla harjoitettu työtapana, jossa esitysten katsojia kohdataan ja kohdellaan yksilöinä, ei kasvottomana massana, näyttäytyy näyttelijälle keinona päästä kosketuksiin *oman itsen* kanssa. On mielenkiintoista pohtia, miten tämänkaltainen asetelma mahdollisesti vaikuttaa näyttelijäntyön *ominaislaatuun* ja *laatuun*.

Schechnerin ajattelutavan juuret ovat hänen maanmiehensä psykoanalyttikko Donald Woods Winnicottin objektisuhdeteoriassa. Sen mukaan ihminen kasvaa itsekseen läpi elämän jatkuvassa riippuvuussuhteessa erilaisiin objekteihin, joita hän saattaa vaihtelevissa määrin sisäistää myös pysyvämmäksi osaksi persoonallisuuttaan. Varhaisin objektisuhde (object relation) muodostuu yleensä ensisijaiseen hoitajaan. (Davis & Wallbridge 1981, 32–35, 43–44; Schechner 1985, 109–110.) Objektitodellisuuden ja itsen välillä vallitsee jatkuva jännite, kun ihminen testaa minuutensa rajoja eri elämäntilanteissa. Tätä testaamisen aluetta nimitetään objektisuhdeteoriassa potentiaaliseksi tilaksi (potential space). Ihmisen sosio-kulttuurinen toiminta, taide mukaan luettuna, sijaitsee teorian mukaan juuri siellä. (Winnicott 1971, 107–110.) Taiteen tekeminen ja kokeminen ovat transitionaali-ilmiöitä (transitional phenomenon), joiden merkityksellisyys

38 Ajatus tuo mieleeni Konstantin Stanislavskin kuvauksen näyttelijän ”Emotionaalisen muistin varastoista”. Hänen mukaansa näyttelijä käyttää luovassa työssään omia ”vaikutelmiaan, tunne-elämyksiään ja kokemuksiaan”. Niitä hän ammentaa vallitsevan teatterikäsitteen mukaisesti ”niin todellisuudesta kuin kuvitteellisesta elämästä, muistoista, kirjoista, taiteesta, tieteestä ja muusta opiskelusta, matkoilta, museoista ja ennen kaikkea yhteydestä ihmisiin”. Näyttelijän tulee saada kosketus elämän eri ilmenemismuotoihin ja ”kaivautua ympärillään tapahtuvan todelliseen merkitykseen”. Millä ominaisuudellaan näyttelijäpersoonaa voi näihin ilmiöihin tarttua? Ehkä emotionaalisen muistin varastot sijaitsevat juuri näyttelijän omassa itsessä, sillä alueella jota myös yleisökontaktikurssin kohtaamisten oli tarkoitus liikuttaa? Stanislavski jatkaa: ”Näyttelijä ottaa kaiken, mitä hän voi ihmiselle antaa, todellisesta tai kuvitteellisesta elämästä. Mutta kaikki vaikutelmat, intohimot, nautinnot, kaikki minkä muut elävät vain itseään varten, muuttuu hänellä luovan työn materiaaliksi. Henkilökohtaisesta ja katoavasta hän luo kokonaisen maailman runollisia hahmoja ja valoisia aatteita, jotka tulevat elämään ikuisesti kaikille.” (Stanislavski 2011, 298.)

on peräisin siitä, että ne koetaan yhtä aikaa osaksi omaa minuutta ja ulkoista todellisuutta (Winnicott 1971, 1–6).

Schechner alleviivaa ilmiön sosiaalista ja rituaalista ulottuvuutta. Hänelle sekä esityksen harjoittelu että lavalla esiintyminen ovat rituaaleja, joissa ihminen voi löytää oman itsensä menemällä ulos itsestä ja kohtaamalla toisen. Tämä on mahdollista pitkälti juuri esitykseen liittyvän not not me -tason ansiosta. Se ettei esiintyjä esiintyessään ole olematta oma itsensä, tekee esiintymisestä yhtä aikaa sekä yksityistä että jaettua. (Schechner 1985, 112.)

Yleisökontaktikurssin hoitolaitoskiertueilla ilmiö näyttäytyi seuraavasti: esitysvierailujen tutustumisvaiheessa näyttelijäopiskelijat pyrkivät olemaan omia itsejään (me tai myself) ja rakentamaan luottamusta katsojien kanssa ihminen ihmiselle -tasolla. Itse esityksen aikana jokaisen monologin esittäjä siirtyi ”rooliin” eli esitti jotain muuta kuin itseään (not me). Esitystapahtuman onnistumisen edellytyksenä oli kuitenkin, että esiintyjä oli saanut katsojiin kontaktin ihminen ihmiselle -tasolla, jolloin myself, me ja not not me -aspektit olivat eri tavoin läsnä myös fiktiivisissä roolihenkilöissä sekä esiintyjän johdattelussa esityksessä. Esitystapahtuman jälkeen yleisökontaktikurssin näyttelijäopiskelijan oli tarkoitus ”laittaa roolihenkilö sivuun” ja aloittaa keskustelu yleisön kanssa jälleen mahdollisuuksien mukaan ihminen ihmiselle -tasolla.

Ehkä niille opiskelijoille, joiden oli helpompi olla ”aidommin” omia itsejään esityksen jälkeen kuin ennen esitystä, oli olennaista, että he olivat esityksessä voineet omaksua fiktion liittyviä not me ja not not me -rooleja. Tämän johdosta he saattoivat kokea olevansa katsojien olohuoneissa enemmän omassa elementissään, ikään kuin ammatillisuuden kautta paikkansa ja oikeutuksensa lunastaneina. Ei myöskään ole mahdotonta ajatella, että fiktiivinen rooli jollain tapaa suojaa esiintyjän omaa itseä, ja että se tämän johdosta paljastuu katsojalle not me tai not not me -tasoilla paradoksaalisesti suuremmin kuin me tai myself -tasoilla. Joka tapauksessa on huomionarvoista, että ajatus *minänä* tai *omana itsenä* olemisesta sekä katsojien kohtaamisesta ihminen ihmiselle -tasolla, on kuvaamassani työtavassa olennainen osa näyttelijän ammattilaisuutta.³⁹

39 Siirtymät näytellyn kohtauksen esittämisestä sen yhteisölliseen purkamiseen ja takaisin ovat tärkeä osa monen yhteisöteatterin tekijän ammattikuvaa. Esimerkiksi joissain vankilateatterin muodoissa ammattilaisen tehtävänä voi olla kohtauksen esittämisen lisäksi sen sisällön avaaminen prosessiin osallistuville vangeille sekä lopulta myös vankien osallistaminen kohtauksen esittämiseen, esityksen rakentamiseen ja tulkitsemiseen. Usein vankilateatterin tekijä on paitsi esiintyjä, myös ohjaaja, pedagogi ja ennen kaikkea yhteisöllisen prosessin fasilitaattori eli mahdollistaja. Lähestymiskulma saattaa olla pedagoginen, joskus jopa hoidollinen. Työskentely on osa vankien kuntoutumista: päihteistä eroon pyrkimistä tai väkivaltakäyttäytymisestä pois oppimista. (Baim et al. 2002, 140–143,

Schechnerin käsityksen näyttelijän persoonanmuodostuksesta voisi ehkä karkeasti tiivistää toteamalla, että *näyttelijä ei ole roolihenkilö, mutta ei myöskään ole olematta*. Tämän tutkimuksen kannalta erityisen mielenkiintoista on se, että ajatus laajenee myös yleisön suuntaan. Objektirelaatio pätee yhtä lailla katsojan kuin esiintyjänkin merkityksenantoprosessiin. Esiintyjän esiintyvyys voi olla transitionaali-ilmiö paitsi esiintyjälle itselleen, myös katsojalle, joka työstää sen kautta rajaa itsensä ja toiseuden välillä. *Roolihenkilö ei ole osa katsojaa, mutta ei myöskään ole olematta*. Schechnerin ja Winnicottin not not me tuntuu sijaitsevan esittämisen kulttuurin ytimessä, sekä esiintyjän että hänen yleisönsä näkökulmasta.⁴⁰

Olen nyt kuvannut yleisökontaktikurssia ja sen tuottamien esitysten yleisökontakteja omasta opettajan ja tutkijan positioistani käsin. Opiskelijat pääsevät ääneen luvuissa 5.–9., kun paneudun heidän kurssin eri vaiheissa pitämiinsä oppimispäiväkirjoihin sekä kiertue-esitysten purkutapahtumien näyttelijäpuheeseen.

Ajatus näyttelijän yleisökontaktista transitionaali-ilmiönä, eräänlaisena esiintyjän ja katsojan yhteisenä itseyden ja toiseuden välisenä rajankäyntinä, pitää sisällään molemminpuolisen samastumisen mahdollisuuden. Seuraavissa luvuissa käsittelen katsojiin samastumista yhtenä hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän työskentelystrategioista. Yleisökontaktikurssin näyttelijöiden kokemuksiin omana itsenä, näyttelijäopiskelijana ja roolihenkilönä olemisesta palaan vielä luvussa 8.

160–162.) Vetäessään yleisökeskustelua oman hoitolaitoksessa järjestetyn esityksensä päätteeksi myös yleisökontaktikurssin opiskelijat siirtyivät esiintyjäpositiosta yhteisöllisen prosessin fasilitaattoreiksi. Siihen ei kuitenkaan liittynyt mitään spesifejä kuntouttavia eikä varsinkaan pedagogisia tarkoituspäriä kuten edellä kuvatussa vankilateatterissa. Se hahmotettiin pikemminkin yhtenä ihminen ihmiselle -tason kohtaamisen variaationa. (Ks. myös Lehtonen 2015, 12–17.)

- 40 Teatteriohjaaja ja tutkija – ja väitöstyöni toinen ohjaaja – Esa Kirkkopelto lähestyy vastaavaa ilmiötä hieman eri suunnasta: ”Näyttelijän ilmentämä kaksoistietoisuus, hänen kykynsä erottautua esittämästään – joko peitetysti tai avoimesti, mutta aina oletetusti – vastaa katsojan kokemusta itsestään: sisäisen ja ulkoisen välisenä erona ja liittona, oliona joka kykenee kontrolloimaan sekä tapaansa vaikuttua muista että vaikuttaa muihin omalla ilmenemisen tavallaan. Tuottaessaan yhteisjaollisen käsityksen kansalaisesta, joka on ympäristönsä suhteen vapaa ja tahtonsa sekä toimintansa suhteen autonominen subjekti, näyttelijä palvelee esittämisellään jo Platonin muinoin esittelemää sosiaalisen läpinäkyvyyden ihannetta, jossa ihmisen sisäisyys ja ulkoisuus vastaavat toisiaan.” (Kirkkopelto 2011, 186.)

4. Esiintyjä samastuu katsojiinsa?

Samastumisen käsite on minusta aina tuntunut varsin virittävältä näyttelijäntyön kontekstissa. Näyttelijä samastuu työssään roolihenkilöönsä ja näytelmän maailmaan, tai esityskäsikirjoituksen erilaisiin materiaaleihin (Hulkko 2013, 89). Hän etsii niistä yhteneväisyyksiä itsensä kanssa ja ottaa niitä osaksi itseään. Hän antaa itsensä niille. Esittämiensä hahmojen kautta näyttelijät hakevat samastumispintaa kuviteltuihin katsojiin (harjoitustilanne) tai konkreettisesti läsnä oleviin katsojiin (esitystilanne). Myös roolihenkilöt ryhtyvät samastumaan toisiinsa. Samoin ohjaaja samastuu omalla tavallaan kaikkiin työryhmän jäseniin, jotka vastaavasti samastuvat ohjaajaan, hänen ajatuksiinsa, reaktioihinsa ja olemukseensa. Katsojuuden ytimessä on varmasti jotain samastumiseen liittyvää. Hetkelliset samankaltaisuuden, jopa sulautumisen kokemukset, sekä monitasoinen tunnistaminen tai tunnistetuksi tuleminen ovat keskeinen osa teatteritapahtumaa.

Samassa valossa -kirjassa kirjoitin katsojiin samastumisesta omalla *Rakkaus ei ole ajan narri* -kiertueellani.

Teatterielämyksen ajatellaan perinteisesti perustuvan siihen, että kokija samastuu taideteokseen ja siinä ilmeneviin asioihin. Hoitolaitoskiertueella olen huomannut, kuinka leimallisesti samastuminen on molemminpuolista. Koen samastuvani esiintyjänä yleisöni lähes yhtä intensiivisesti kuin yleisö samastuu minuun esiintyjänä. Mietin, miltä asiat näyttävät katsojien maailmasta käsin. Ajattelen mahdollisesti tulkitsevani heidän kokemuksiaan. [...] Tämänkaltainen samastuminen tarkoittaa yksinkertaisimmillaan ehkä sitä, että tunnistaa omia asioitaan toisessa – tunnistaa sekä samuutta että eroavaisuutta. Erilaisuuden kokemus voi myös muuttaa muotoaan: se mikä aluksi tuntui vieraalta, saattaa paljastua tutuksi, ja se mitä kohtaan tunsin yhteenguuluvuutta, osoittautuu lopulta vieraaksi. Samastuminen ei aina ole

täydellistä. On mahdollista samastua vain osittain: enemmän älyllisesti tai tunteen tasolla, voi samastua esimerkiksi äänen väriin tai kehon olemukseen. Voi yhtä aikaa samastua ja olla samastumatta. (SV 40–42.)

Katsojiin samastuminen oli *Samassa valossa* -kirjassa vahvasti läsnä, aina nimeä myöten.

Mutta mitä on katsojiin samastuminen? Esitystaiteilija Tuomas Laitinen arvelee *Nykyteatterikirjassa*, etteivät esityksen tekijät koskaan pysty samastumaan siihen, miten katsojat esitystä vastaanottavat (Laitinen 2010, 246). Mitä hän tällä tarkoittaa? Miksi oma näkemykseni on niin vastakkainen? Johtuuko se tutkimieni esitystapahtumien poikkeavista konteksteista, vai jostain muusta? Ehkä meillä on Laitisen kanssa vain radikaalisti erilainen tapa käyttää sanaa *samastuminen*?

Nähdäkseni kysymys esiintyjän mahdollisuudesta *samastua* katsojiinsa on aivan keskeinen pohdittaessa teatterin yleisösuhdetta ja sen elinvoimaisuutta. Samastumisen merkityssisältö on kuitenkin varsin laaja-alainen. Sillä ilmaistaan jotain ihmisten välistä, jotain mikä on olemuksellisesti tietyllä tapaa muodotonta. Ehkä juuri sen takia käsite näyttäytyy niin käyttökelpoisena: sen kautta on mahdollista problematisoida ja kuvata näyttelijän yleisösuhteen monia eri puolia. Hoitolaitoksissa järjestettävän esitystapahtuman kontekstissa muodoton käsite yllättäen konkretisoituu. Katsojiin samastumisesta tulee näyttelijälle yksi esityksen työstämisen ja toteutumisen väylä.

Ennen kuin syvennyn yksityiskohtaisemmin samastumisen käsitteen moninaiisiin ulottuvuuksiin, otan selvää, minkälaisilla sanankänteillä teatterintekijät ovat perinteisesti kuvanneet yleisösuhdettaan ja miten katsojiin samastuminen on niissä läsnä. Samat klassikkoteokset ovat länsimaiseen näyttelijäntyyöhön orientoituneiden teatterikoulujen kurssikirjoja eri puolilla maailmaa, myös Teatterikorkeakoulussa. Näyttelijän ja katsojan suhdetta koskevat olettamuksemme ovat usein peräisin niistä, vaikka emme asiaa tiedostaisikaan.

4.1. Yleisökontakti 1900-luvun näyttelijäntyyön käsikirjoissa

Perehtyminen teatterikoulujen peruslukemistoon paljastaa, että Bertolt Brechtiiä lukuun ottamatta näyttelijän yleisösuhteesta kirjoitetaan 1900-luvun keskeisimmissä näyttelijäntyyön käsikirjoissa yllättävän vähän. Ja varsin usein näkökulma on ohjaajan. Näyttelijän ja katsojan välinen kohtaaminen tuntuu jäävän vähemmälle käsittelylle.

Piirtääkseni jonkinlaisen kuvan 1900-luvun näyttelijäntyyön käsikirjojen yleisösuhteiden suurista linjoista, olen jakanut ne kolmeen eri luokkaan.

1. Niihin joissa katsoja nähdään ensisijaisesti taiteilijan luomistyön täydentäjänä.
2. Niihin joissa esiintymisen ja esityksen katsomisen aktit ajatellaan pohjimmiltaan samansyntyisiksi.
3. Niihin joissa asetelma pyritään kääntämään ympäri, ja katsojasta sekä hänen näkökulmastaan tulee esityksen ensisijainen synnyttäjä.

Monessa käsikirjassa yleisö näyttäytyy lopulta varsin ristiriitaisena ilmiönä ja kirjoittajan yleisösuhteesta löytyy piirteitä kaikista kolmesta ”luokasta”. On myös hyvä muistaa, että kaikilla esitystaiteen lajityypeillä on oma yleisösuhteensa, ja että niiden sisällä jokainen yksittäinen esitys lähestyy katsojaansa omalla erityisellä tavallaan. Näyttelijänä olen usein kiinnittänyt huomioni siihen, miten esityksen yleisösuhte muuttuu esityskertojen myötä, vaikka esitystila pysyisikin samana. Esityksen ja yleisön suhde elää ajassa. Sen eri vaiheet saattavat tulla esiin, kun esityksen elinkaaresta tulee riittävän pitkä.

4.1.1. Luova täydentäjä

Yleisin näyttelijäntyön käsikirjoista välittyvä tapa suhtautua yleisöön on määrittellä sen rooliksi esityksen tekijöiden taiteellisen tulkinnan täydentäminen. Tällöin ajatellaan, että esitys virittää siihen heittäytyvän katsojan mielikuvituksen, joka tuo katsomiskokemukseen tietyn tärkeän lisäarvon.

Niin sanotun psykorealisticen näyttelijäntyön isä Konstantin Stanislavski puhuu yleisöstä esityksen ”henkisenä akustiikkana”, joka muodostuu ”katsojien naurusta, kyöneleistä, taputuksista, supinasta ja liikuttumisesta”. Näytellessään näyttelijä ei kuitenkaan saisi millään tavalla huomioida tämän henkisen akustiikan olemassaoloa tai edes ajatella sitä. Muuten hän saattaa sortua vääränlaiseen ekshibitionismiin tai teatraalisuuteen, joka jatkuvasti uhkaa peittää alleen näyttelijän esittämän roolihenkilön oikean elämän. (Stanislavski 2011, 313–315; ks. myös Toporkov 1984, 34, 56.)⁴¹

Stanislavskilaisen näyttelijän ei pidä myöskään nähdä katsojia. Jos hänen silmänsä sattuvat osoittamaan yleisön suuntaan, hän käyttää joko ”lähietäisyyskatsetta” eli kuvittelee seinän näyttämön ja katsomon väliin, tai ”kaukoetäisyys-

41 Edellisistä Stanislavski-suomennoksista poiketen Kristiina Revon uudessa tulkinnassa näyttelijä ei enää eläydy roolihenkilön tunteisiin vaan kokee niitä. Ehkä eläytyminen onkin nimenomaan katsojan tehtävä?

katsetta”, jolloin hänen silmänsä pyrkivät puhkaisemaan katsomon takaseinän (Stanislavski 2011, 163).

Mitä näyttelijä sitten kohtaa, jos hän erehtyy ottamaan suoran kontaktin katsomoon ja siellä istuviin lajitovereihin? Stanislavskin kirjoituksissa yleisö on toistuvasti jotain hyvin pelottavaa ja vaativaa kuten ”avoin kita”, ”tuhatpäinen hirviö”, ”hirviömäinen aukko” tai ”hirviön avoin, ammittava kita” – toisaalta se on myös jotain varsin kiihottavaa kuten ”voimakas magneetti”.

Tunnistan hirviön inhottavasta tunteesta, että se imaisee minut pohjattomaan kitaansa, ja sen sille ominaisesta kyvystä orjuuttaa näyttelijää ja vetää kaikki huomio itseensä. Teinpä mitä tahansa, käännynpä miten päin vain, tunnen sen läsnäolon. ”Olen täällä!” se huutaa julkeasti joka hetki. ”Älä unohda minua, niin kuin en minäkään unohda sinua.” (Stanislavski 2011, 758–759.)

Selviytyäkseen vaativasta tehtävästään näyttelijän tulisi siis unohtaa se, mitä ei voi unohtaa. ”Ajattele vähemmän katsojaa ja enemmän vieressäsi seisovia roolihenkilöitä”, Stanislavski neuvoo kirjassaan *Näyttelijän työ* (2011, 801). Pinnallisesti tarkasteltuna Stanislavskin järjestelmä näyttää perustuvan kahtiajakautuneeseen ajatukseen, jossa kontakti vastaanäyttelijään ja suora yleisökontakti eivät mahdu samaan teokseen: ne sulkevat toisensa pois.

Omaelämäkerrallisessa kirjassa *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa* Stanislavskin yleisösuhteesta tulee esiin muitakin piirteitä. Hän kuvaa näyttelijöiden hämmennystä, kun teatterin sali vallankumouksen jälkeen täyttyi sivistyneistön sijaan talonpojista ja työläisistä, jotka tulkitsivat esitystä suuren yhteiskunnallisen mullistuksen näkökulmasta (Stanislavski 1966, 408). Näyttelijät tulivat tietoisiksi esityksen potentiaalisesta aatteellisesta sisällöstä. Tämä sai mestarin päivittämään käsityksiään yleisön roolista osana teatteritapahtumaa. Hän päätteli, että juuri katsoja antaa näyttelijöiden Päätehtävälle oikean määrittelyn ja syvyyden. Päätehtävällä Stanislavski tarkoittaa näyttelijän esittämän henkilön kaiken toiminnan, hänen tekojensa ja vastatekojensa kohdetta tai motiivia, jonka kautta avautuu koko näytelmän merkityskenttä – sen yhteiskunnalliset, taiteelliset ja kasvatukselliset sisällöt (Stanislavski 2011, 409). Näyttelijän luomistyö kumpuaa pohjimmiltaan sittenkin yleisösuhteesta, vaikka koko esityksen ajan on teeskennelty, ettei näin olisi!

Stanislavskin järjestelmä on modernismin ihmiskuvan tuote. Fokuksessa on näyttelijäneron poikkeuksellinen yksilöllisyys, jonka hän on saanut syntymäläh-

jana, ja jonka valjastaminen työväliseksi onnistuu oppimestarin lanseeraaman järjestelmän avulla. Voimakkaana, jopa väitteen omaisena ilmiönä nousee esiin näyttelijän julkisen yksinäisyyden käsite – eräänlainen katsojiin samastumisen vastakohta. Näyttelijä sulkeutuu kuin simpukka kaikkein pienimpään huomiopiiriinsä tuhatpäisen yleisön edessä. Huomiopiiri suojelee näyttelijän luovaa prosessia yleisön häiritsevältä vaikutukselta. (Stanislavski 2011, 148.)

[--] tuntui kuin olisin pukeutut ylteni näkymättömän panssarin astuessani veriseen taisteluun [--].

[--] minkälainen nautinto se (julkinen yksinäisyys) mahtaakaan olla teatterissa, tuhansien ihmisten edessä [--]. (Stanislavski 2011, 761.)

Myös Vsevolod Meyerhold, joka muuten nosti kirjoituksissaan katsojan ja esiintyjän yhteisen luovan aktin koko teatteritapahtuman ehdottomaan keskiöön, määritteli katsojan esityksen viimeistelijäksi. Nuoren Neuvostoliiton teatterissa tämä johti visioon valtavista joukkoesityksistä, joissa katsojat olivat sekä katsojia että näyttelijöitä, ja viimeinen sana jätettiin kansanjoukoille (Meyerhold 1981, 58, 208).

Jerzy Grotowskin teatterissa katsojan ja esiintyjän roolit rinnastetaan rituaalin osallistujan ja sen suorittajan rooleihin. Yleisö kuvataan Grotowskin kirjoituksissa melko passiivisena. Katsojat ovat eräänlaisia tirkistelijöitä. Näyttelijät eivät kohdista heihin katsettaan, vaan katsovat pimeässä istuvaa yleisöä kuin katsoisivat lasin läpi. (Grotowski 2006, 32.) Grotowski kipuilee katsomon ja näyttämön välisen jyrkän kahtiajaon kanssa, mutta päätyy lopulta oikeastaan puolustamaan ja vahvistamaan sitä. Katsojalla on ikivanha katsojan kutsumus, hän on todistaja, jonka ei pidäkään työntää nokkaansa joka paikkaan. (Grotowski 2006, 87.) Mysteerin avaimet pysyvät tekijöiden käsissä. Myös tässä ajattelussa katsojalle jää eräänlainen tapahtuman täydentäjän rooli. Grotowski ei säästele suuria sanoja, vaan puhuu katsojan henkisen energian vapauttamisesta ”myytin lihallistamisen, loukkaamisen ja juhlallisen häpäisemisen kautta”. (Grotowski 2006, 36.)

Robert Cohenin ajattelussa näyttelijän roolityön viimeistelee hänen kykynsä siepata yleisön mielikuvitus tukemaan esittämänsä roolihenkilön pyrkimyksiä. Roolin esittäminen tarkoittaa Cohenille itse asiassa yleisön uudelleen luomista ja dramaturgista sijoittamista roolihenkilön tarpeiden mukaisesti. Tässä ajattelussa näyttelijä käyttää yleisöä eräänlaisena strategisena aseena. (Cohen 1986, 203–204.)

Kirjassaan *Näyttelemisen mahti* Cohen esittelee lukuisia harjoituksia, joiden kautta näyttelijä voi hyödyntää työssään ”yksityisiä yleisöjään”. Näyttelijän siivielämässä yksityisellä yleisöllä tarkoitetaan henkilöitä, joiden näyttelijä toivoo kunnioittavan itseään tai joiden paheksuntaa hän välttää. Tällaisia henkilöitä voisivat olla esimerkiksi näyttelijän omat vanhemmat tai hänen opettajansa. Cohen kehottaa näyttelijää keksimään esittämälleen roolihenkilölle vastaavanlaisen yksityisen yleisön ja sijoittamaan sen katsojien paikalle.⁴² Näin katsomolle annetaan tietty rooli osana roolihenkilön maailmaa ja näyttelijän kommunikaatiota. Cohenin mukaan yleisöön sijoitettu mielikuva lähtee ruokkimaan näyttelijän roolityötä ja koko draamaa ihanteellisella tavalla. (Cohen 1986, 106–108.)

Cohen kääntää oppi-isänsä Stanislavskin katsomon ”ammottavan kidan” roolihenkilön eduksi kehottamalla näyttelijää ottamaan siitä ”tuttavallisen” otteen ja tekemään siitä työvälineensä. Pelkokeskeinen yleisösuhte muuttuu utilitaristiseksi yleisösuhteeksi. Yleisön rooli on molemmissa lopulta melko samankaltainen. Katsojan mielikuviutus määrittelee roolihenkilön luonteen. Ja joskus vain katsoja ymmärtää oikein siinä piilevät mahdollisuudet. (Cohen 1986, 170.)

4.1.2. *Myyttinen puolisko*

Peter Brookin klassikkoteoksesta *The Empty Space* (suom. *Tyhjä tila*) välittyy varsin ristiriitainen käsitys ohjaajamestarin yleisösuhteesta. Brook painottaa – Grotowskin tapaan – esitystapahtuman rituaalista luonnetta. Toisaalta hän yhtyy edellä mainittuihin teatterimiehiin ja antaa ymmärtää, että katsoja on hänelle taiteilijan luomistyötä täydentävä voima. Toisaalta hän kuvailee, kuinka esitystapahtuman alkujuuri on jakamaton yhteys esityksen ja sen katsojien välillä. Esiintyjän ja katsojan sisäiset liikkeet ovat Brookin ajattelussa ”samansyntyisiä”. Elämäntunnon tulisi virrata esitystilaan sekä näyttämöltä että katsomon ovista.

42 Ville Sandqvist kirjoittaa väitöskirjassaan itsekseen harjoittelevan näyttelijän ”sisäisistä katsojista”: ”Näyttelijän teos (rooli) tulee olevaksi sillä hetkellä kun sekä tekijä että katsoja kohtaavat sen. Edellä mainitusta syystä näyttelijät puhuvat niin sanotusta sisäisestä katsojasta työstäessään roolia. ”Sisäisen katsojan” merkitys korostuu silloin, kun näyttelijä harjoittelee yksin, kun hän valmistautuu, työstää omaa materiaalia, tekee monologia tai vastaavaa. Tämä ”sisäinen katsoja” on itse asiassa ”ulkoinen katsoja”. Näyttelijä ”sijoittaa” yleensä ”katsojan” intuitiivisesti johonkin mielekkäälle etäisyydelle näköhorisontissaan ja suuntaa ilmaisunsa sinne, tälle oletetulle katsojalle. Usein ”katsoja” voi olla iso joukko. Näyttelijä näyttää mielellään täysille saleille. ”Katsotjat” ovat myös mielellään yksilöllisiä, he ovat eri ikäisiä, tulevat eri sosiaaliluokista ja suhtautuvat näyttelijän ilmaisuun eri tavoin. Yksi näistä ”sisäisistä katsojista”, kun näyttelijä harjoittelee itsekseen, on usein ohjaaja. Varsinkin silloin kun sellainen on prosessissa mukana. [–] Ohjaajan työtä on olla katsoja. Näyttelijä on täysin riippuvainen kaikista katsojista, ilman heitä hänen työnsä kadottaa merkityksensä.” (Sandqvist 2013, 277–278.)

Tämän virtaamisen “kadulta teatteriin” pitäisi olla mahdollisimman spontaania ja esteetöntä. (Brook 1986, 141–144.)

Peter Brook kertoo myös, miten hänen yleisösuhteensa myönteisessä mielessä kriisiytyi, kun hän oli vierailut psykiatrisessa sairaalassa järjestetyssä psykodraamaistunnossa. Sen jälkeen hän totesi, että ero yleisön ja esityksen välillä on pohjimmiltaan vain käytännöllinen. Tapahtuma synnytetään yhdessä, toinen vain ”suorittaa” siinä katsojan ja toinen esiintyjän roolin. (Brook 1986, 148–150.)

Antonin Artaudin teatterikäsitys on tunnetusti varsin kokonaisvaltainen (teatterin tulee vaikuttaa kuin ruton!) ja se näkyy myös hänen yleisösuhteessaan. Elämäntunnon tasolla esitys ja yleisö ovat yhtä. Artaudin julmuuden teatterin lähtökohtana on ajatus alkuperäisestä verilöylystä, jota jokainen teatteriakti jäljittelee. Verilöylyn seurauksena katsomo ja esitys ovat joutuneet traagisesti erilleen toisistaan. (Artaud 1983, 38–39.) Artaudin teksteissä kuva esityksen ja esiintyjän yleisösuhteesta jää ensi alkuun melko abstraktiksi. Kuva tarkentuu, kun hän ryhtyy puhumaan katsomon sijainnista suhteessa näyttämöön. Artaud haluaa sijoittaa yleisön näyttämön keskelle, jolloin esityksen toiminta voi lävistää katsojan joka suunnasta. Näin esitys kohdistuu yhtä lailla yleisöön kuin näytelmän henkilöihin. (Artaud 1983, 119–120.) Monille teatteriajattelijoille – Artaudin lisäksi esimerkiksi Brookille ja Grotowskille – esityksen yleisösuhde on konkreettisimmillaan katsomon sijoittlemista osaksi esitystilaa (Brook 1986, 144; Grotowski 2006, 33). Näkökulma on tällöin voimakkaasti ohjaajantyössä, kysymyksessä siitä kuinka esityksen subjektina oleminen halutaan määritellä. Se miten katsojan fyysisen position manipuloiminen vaikuttaa näyttelijän yleisösuhteeseen, jää enimmäkseen artikuloimatta.

Ajatus katsojasta esiintyjän myyttisenä puoliskona on läsnä myös Artaudin maanmiehen teatteriohjaaja Jean-Louis Barraultin hämmäntävässä visiossa. Siinä näyttämö ja katsomo jäsenyivät kuvaksi ihmissuvun kokonaisuudesta. Se on kuitenkin käsitteellisesti kahtia jakatunut: näyttämö ilmentää itseä, erillisyyttä ja yksilöyttä, ihmisenä olemisen laadullista ydintä. Katsomo on taas jonkinlainen ihmissuvun määrällistä rajattomuutta ilmentävä kollektiivinen toiseuksien tyysija. (Barrault 1961, 14.)

4.1.3. Katsoja tekee esityksen

Yksi 1900-luvun teatterin yleisösuhteen uudelleen ajattelijoista oli saksalainen Erwin Piscator. Hänen ideaalissaan näyttelijä ei pyri unohtamaan yleisöä neljännän seinän taakse fiktiiviseksi konseptiksi, vaan muuttaa katsojien läsnäolon toimintansa ensisijaiseksi pontimeksi. Myös arkkitehtonisesti yleisön pitäisi

sijaita teatteritilan keskiössä. Teatterista tulee esimerkkitapaus uudeltaisesta sosiaalisesta järjestyksestä, jossa luovutaan alistamisen ja yläpuolelle asettumisen rakenteista. (Piscator 1980, 183–189.)

Piscator puhui objektiivisesta näyttelemisestä, jonka tarkoituksena on tuottaa katsojan inspiroimaa teatteria. Esitys syntyy katsojan mielessä ja on siten paitsi tekijöiden, myös katsojan vastuulla. Esiintyjästä tulee eräänlainen katsojan valmentaja. Esiintyjä ja katsoja ovat partnereita, ja heidän yhdistelmästäan syntyy objektiivisuus. Katsoja ja esiintyjä voivat yhdessä luoda todennäköisen kuvan todellisuudesta. (Malina 2012, 153–155.) Amerikkalainen näyttelijä ja ohjaaja Judith Malina, Piscatorin oppilas, arvelee oppimestarinsa ajatuksen jääneen teoreettiseksi. Piscator puhui katsomon ja näyttämön välisen seinän purkamisesta, teatterin muuttamisesta tapaamispaikaksi ja katsojien tempaamisesta näyttämölle uskaltamatta koskaan toteuttaa unelmaansa. Reformi jäi hänen seuraajiansa toteutettavaksi. (Malina 2012, 6.)

Erwin Piscator oli yksi Bertolt Brechtin teatterikäsitteiden keskeisistä innoittajista (Junttila 2012, 59). Piscatorin vaikutuksen voi nähdä myös Brechtin yleisösuhteen taustalla. Brechtin teatterissa taiteen tehtävänä on provosoida katsojassa halu yhteiskunnalliseen toimijuuteen. Näyttelijä tuo roolihenkilönsä yleisön arvotettavaksi. Kun näyttelijä kohtelee katsojaa ”aktiivisena toimijana, muutoksen tuottajana”, jolla on näyttämöllä esitettyyn toimintaan liittyviä poliittisia intressejä, voidaan puhua eräänlaisesta katsojiin samastumisesta. Näyttelemisen on tarkoitus kehittyä ”keskusteluksi yleisön kanssa”. Katsojan tehtävä on kuvattujen olosuhteiden hyväksyminen tai hylkääminen luokkataustasta riippuen. Yleisö nähdään mieluusti kahtia jakautuneena ja tätä polarisoitumista saatetaan tietoisesti vahvistaa. Brechtilläisellä näyttelijällä on yleisön joukossa ystäviä ja vihollisia. (Brecht 1991, 154–158.)

Teatterintutkija Herbert Blaun (1990, 272–273) mielestä Brechtin käsitys yleisöstä jää hataraksi. Brechtin ihanteiden mukaan toteutettu teatteri tarvitsee ennalta määritellyn yleisön, mitä se ei koskaan kuitenkaan ole. Myös näyttelijän yleisökontaktin kannalta etukäteen ”hyviksiin” ja ”pahiksiin” jaettu katsomo tuntuu intuitiivisesti hankalalta. Ainakaan tasa-arvoisen kohtaamisen mahdollisuudesta ei kannata puhua.

1900-luvun loppupuolen yleisösuhdet keskusteluun tuo oman ehdottoman lisänsä brasilialainen Augusto Boal. Hänet tunnetaan yhtenä yhteisöteatterin keskeisistä miinanraivaajista. Boal lanseerasi spectactorin⁴³, henkilön joka on

43 Spectactor = spectator (katsoja) + actor (näyttelijä).

yhtä aikaa katsoja ja esiintyjä sekä forum-teatterin, joka on paitsi taidetta, myös yhteiskunnallisten ja poliittisten ongelmien ratkaisemisen väline. Spectactorit hyppäävät yleisöstä tarvittaessa mukaan esitykseen ja tarjoavat ratkaisuvaihtoehtoja myös juonen tasolla. Katsoja saa esityksessä pääroolin ja ammattilaisen tehtävänä on tarjota katsojalle tämä mahdollisuus. Teatteri on vallankumouksen harjoittamista ja katsojiin samastuminen koko toiminnan lähtökohta. (Boal 2002, 268–269 ja Boal 1989, 119–122; ks. myös Koskeniemi 2007, 32–33.)

Olen nyt käynyt läpi länsimaiseen näyttelijäkoulutukseen perinteisesti vaikuttaneiden teatteriajattelijoiden yleisösuhteita sellaisina kuin ne heidän kirjoituksistaan välittyvät. Tämän tutkimuksen kohde – katsojiinsa samastuva näyttelijä – on 1900-luvun käsikirjoissa eri tavoin läsnä, korostetusti silloin, kun yleisö käsitetään esityksen ”kanssasynnyttäjäksi”. Varsinaisen tarkastelun kohteeksi ilmiötä ei kuitenkaan nosteta.

Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssin työskentelytapa tuotti näyttelijäopiskelijoille perinteisestä poikkeavia yleisösuhteita. Luvuissa 6.–8. tuon esiin, miten opiskelijat kuvaavat esiintymistilanteitaan erilaisissa hoitolaitoksissa ja vankiloissa. Tarkoitukseni on lähteä selvittämään, miten hoitolaitoksissa järjestettyjen esitysten katsojiin samastuminen ilmenee opiskelijoiden puheissa ja kirjoituksissa. Ennen kuin päästän yleisökontaktikurssin opiskelijat ääneen, avaan kuitenkin vielä hieman samastumisen käsitettä ja sen merkityksiä erilaisissa yhteyksissä.

4.2. Samastuminen: psykologiaa, sosiologiaa, filosofiaa, neurotiedettä

Yleiskielessä samastuminen on ensi sijassa psykologinen käsite. Sanakirjoissa sen merkityssisältö määritellään kokemukseksi, jossa itse hahmottuu samaksi toisen kanssa tai yhdistyy siihen. Samastumisesta käytetään suomessa myös sivistyssanaa identifikaatio, jonka sisältö on samastumista laaja-alaisempi. Englannin kielessä ”identification” tarkoittaa psykologista prosessia, jossa itseen sulautetaan toisen ominaisuuksia. Se on myös tunnistamista muistamalla ja eri tilanteiden yhdistämistä toisiinsa tietyn samankaltaisuuden havaitsemisen kautta. Käsitteellä on vahva kehityspsykologinen kaiku. Identifikaatio on osa ihmisen persoonallisuuden rakentumisen prosessia. Ihminen kasvaa itsekseen samastumalla sosiaaliseen ympäristöönsä, esimerkiksi perheenjäseniinsä. Rinnalla kulkee myös sosiologinen taso. Identification voi tarkoittaa myös sitoutumista tiettyyn henkilöön, ryhmään tai ideologiaan omaksumalla sen arvostuksia ja tavoitteita (Anttila 2007).

Psykoanalyysissa identifikaatio on hyvin keskeinen käsite. Sillä tarkoitetaan toisen henkilön johonkin ominaisuuteen tai attribuuttiin sulautumista, jossa subjekti muuttuu osittain tai kokonaan tämän mallin mukaiseksi. Samastuminen on yksi varhaislapsuuden objektisuhteen ja tunnesitoutumisen muoto. Minuuden kehityksen kannalta on olennaista, että lapsi samastuu ensisijaiseen hoitajaansa ja muihin ihmiskontakteihin. (Freud 2010, 67–70.) Vähitellen elämänpiiri ja identifikaation kohteet laajenevat. Yksilön näkökulmasta psykologisen me-kategorian muodostuminen on kaksisuuntaista: se on toisaalta itsen samastamista toiseen ja toisaalta toisen samastamista itseän. Identifikaation kohteita on yleensä yhtäaikaaisesti useita. Elämää voi ajatella eräänlaisena jatkuvana persoonien moninaisuudessa olemisena. (Laplanche & Pontalis 1973, 205–206.)

1900-luvun alussa vaikuttaneen filosofin Edith Steinin käsite ”Einführung” tulee lähelle samastumista. Filosofi Jaana Parviainen on suomentanut sen *tunnestautumiseksi*. Stein tarkoittaa sillä toisen kokemukseen asettautumista ja sitä tietoa, jota voimme saada toisen kokemuksesta empaattisen eläytymisen kautta. Stein tekee kuitenkin eron samastumisen ja eläytymisen välille. Hänen mukaansa toiseen eläytyminen on mahdollista vasta, kun on tullut ulos samastumisesta ja siihen liittyvästä ykseyden kokemisesta. Eläytyminen on aina vastavuoroinen suhde: eläytyvä subjekti asettuu myös objektiksi, koska joutuu kohtaamaan itsen toisen silmin. (Stein 1989, 16–18; Parviainen 2006, 101–104.)

Samastuminen liitetään usein empatian kokemiseen. Dialogisuusfilosofian klassikko Martin Buber puhuu samastumisen sijaan inkluusiosta (Umfassung) ja tekee sen kautta pesäeroa empatian käsitteeseen. Buberin mukaan ihminen liukuu empatiaa kokiessaan toisen ihmisen nahkoihin ja hylkää oman muotonsa. Inkluusio taas tarkoittaa toisen ihmisen asemaan asettumista *omana itsenä*. Se sisältää aina kolme elementtiä: 1) suhteen toiseen, 2) yhteisen kokemuksen, jossa ainakin toinen osapuoli on aktiivinen sekä 3) asetelman jossa aktiivinen osapuoli elää tilanteen toisen kautta itseään kuitenkin menettämättä. Inkluusio on eräänlaista dialogista samastumista. Tähän dialogiin vuorovaikutuskumppanit asettuvat Buberin mukaan paitsi puheen ja hiljaisuuden, myös elämiensä kautta. Molemmipuolinen inkluusio saa konkreettisimman ilmaisunsa ”ihmissielujen välisessä ystävyyssuhteessa”. (Buber 1947, 97–101.)

Myös Emmanuel Levinas suhtautuu kriittisesti ajatteluun, jossa eettisyys on pyrkimystä ymmärtää toista samoin kuin minä ymmärtää itseään. Levinasille samastuminen on eräänlaista egoismia: minän ahdistusta omasta itsestään. Toisen ihmisen haluaminen voi kuitenkin purkaa samuuden totaliteetin. Levinas peräänkuuluttaa ”heteronomista kokemusta”, asennetta jossa minän liike toista kohti ei

palautu identifiikaatioon, vaan tunnustaa toisen toiseuden pyrkimättä muuttamaan sitä omaksi tiedokseen. Levinas ajattelee, toisin kuin Stein, ettei minä voi koskaan nähdä itseään ulkoa päin eikä puhua itsestä ja toisesta yhteismitallisesti. Minän ja toisen suhde on epäsymmetrinen eikä toisesta voi saada koskaan lopullista varmuutta. Palaan tähän myöhemmin luvussa 5.4. toiseuden problematiikan pohtimisen yhteydessä. (Levinas 1996b, 99–107; ks. myös Tuohimaa 2001, 35–38.)

Viime vuosina neurotieteen innovaatiot ja erityisesti johdantoluvussa mainittu peilisoluteoria ovat avanneet uusia näkökulmia samastumisen käsitteeseen. Aivojen peilautumisjärjestelmän avulla ihminen asettuu automaattisesti toisen ihmisen asemaan ja voi ymmärtää hänen aikeitaan ja tuntemuksiaan samastumalla niihin suoraan kehollisesti ilman kielellisen kommunikaation vaatimia symboleita ja merkkejä. (Hari 2007, 1571–1572.) Italialainen Vittorio Gallese, yksi peilisolujärjestelmän keksijöistä, kirjoittaa kohtaamistilanteissa aktivoituvasta sosiaalisesta samastumisesta, itseystestä jonka liitämme toisiin. Hänen mukaansa sisäinen tunne ”olemisesta samanlainen kuin sinä”, on peräisin peilaaviin hermoverkostoihin säilötystä me-tilasta. (Gallese 2011, 14–15; ks. myös Iacoboni 2008.)

Samastumisella voidaan tarkoittaa myös vuorovaikutuskumppanien yhteisen mielen simuloimista esimerkiksi keskustelutilanteessa. Sosiologi Anssi Peräkylä (2009, 252–266) yhdistää tämän mikrososiologiseen mielen teoriaan eli ihmiselle jo vauvaiässä kehittyvään kykyyn jäsentää sosiaalista maailmaa. Keskustelutilanteessa yksilö pyrkii vaikuttamaan toiseen yksilöön tekojensa, sanojensa, eleidensä ja ilmeidensä kautta. Olennaista on, että hän säätelee samalla myös omaa sisäistä tilaansa.⁴⁴ Mikrososiologisessa katsantokannassa ihmisen mieli ja sosiaalinen vuorovaikutus edellyttävät toisiaan: mieli on jotain, mikä ilmenee aina toisen lukemana.

4.3. Samastuminen taiteentutkimuksessa

Samastumisella on oma paikkansa osana taideteoriaa. Se tulee esille erityisesti taiteen vastaanottoa tarkasteltaessa. Psykoanalyttisesti suuntautuneessa artikkelissaan *Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana* musiikintutkija Markus Lång liittää samastumisen prosessiin, jossa taideteoksen merkitys konstruoi-tuu kokijan mielessä. Teokseen samastumalla taiteen vastaanottaja suhteuttaa fiktion tapahtumia omaan kokemusmaailmaansa. Lång toteaa, että ihminen voi

44 Ks. myös Hari et al. 2015, 94–95.

samastua myös vihattuun objektiin ja saada siten siinä piilevän voiman omaan käyttöönsä. (Lång 1995, 249–250.)

Taiteen vastaanoton yhteydessä on syytä tehdä ero kehityspsykologisen ja hetkellisen samastumisen välillä. Långin mielestä taideteoksiin samastuminen on yleensä paitsi hetkellistä, myös kontrolloitua ja egon palveluksessa olevaa. Siinä ei koeta lapsuuden samastumiseen kuuluvaa libidinaalista⁴⁵ viettityydytystä, vaan pikemminkin vastaanotetaan eläytymispohjaista tietoa toisesta ihmisestä ja ymmärretään häntä sen kautta. Jotkut tutkijat tekevät vastaavan jaottelun puhumalla primaarista ja sekundaarisesta samastumisesta ja ajattelevat molempien olevan läsnä esimerkiksi elokuvan katsomiskokemuksessa. (Lång 1995, 250–273.)⁴⁶

Samastuminen on yksi reseptioesteettisen kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteistä. Suuntauksen perustajana pidetty Hans Robert Jauss jaotteli lukijan kaunokirjallisen teoksen sankariin samastumisen viiteen eri lajityyppiin: assosiatiiiviseen, ihailevaan, myötätuntoiseen, katharttiseen ja ironiseen samastumiseen. Assosiatiiivista samastumista Jauss kuvaa eräänlaisena roolin omaksumisena, jossa rajat esittäjän ja näkijän välillä katoavat. Tällainen samastuminen on identiteetin muodostamista. Subjektiksi tuleminen edellyttää, että on ensin ollut objekti itselleen. (Jauss 1982a, 164.)

Jauss arvelee, että pystyäkseen asettumaan fiktiivisen henkilön asemaan lukijan on tehtävä ero sen ja itsensä välillä. Lukemisen aktissa samastuminen onkin usein paitsi sulautumista teoksen maailmaan, myös rajanvetoa suhteessa siihen. Laajemmassa mielessä Jauss määrittelee lukemiskokemukseen liittyvän

45 ”Libidolla tarkoitamme määrällisenä suurena tarkasteltavaa – joskaan toistaiseksi ei mitattavaa – viettienergiaa, joka voidaan yleisesti liittää rakkauden alaisuuteen. Tarkoittamamme rakkauden ytimenä on tietenkin se, mitä yleisesti rakkaudeksi nimitetään ja mitä runoilijat ylistävät – sukupuolinen rakkaus, jonka tavoitteena on sukupuolinen yhtyminen. Emme kuitenkaan erottele rakkaudesta sellaista, mikä muutoin ansaitsee rakkauden nimen – toisaalta itserakkautta, toisaalta vanhempien ja lasten rakkautta, ystävyyttä ja yleistä ihmisrakkautta, emme myöskään kiintymystä kouriintuntuviin esineisiin ja abstrakteihin aatteisiin.” (Freud 2010, 45.)

46 Varhaisnuorten televisiokokemuksia tutkinut sosiaalipsykologi Juha Kytömäki tuo esiin, että samastumisen käsitettä käytetään eri yhteyksissä kovin erilaisissa merkityksissä. Tieteelliseksi käsitteeksi se on hänen mielestään turhan epämääräinen. Kytömäki kirjoittaa: ”Ovarsin mahdollista, että tutkijat ovat antaneet (*samastumisen*) käsitteelle omat, vaihtelevat merkityksensä ja ns. suuri yleisö omansa. Näyttää todennäköiseltä, että tavallisessa arkipuheessa käsitteellä tarkoitetaan ennen kaikkea pitämistä ja/tai tunnistamista. Elokuvasta voidaan sanoa, että se on hyvä ja sen menestys voidaan ymmärtää, koska siinä on samastumiskohteita monenlaisille ihmisille. Useimmiten tällä tarkoitettaneen sitä, että monenlaiset katsojat voivat löytää elokuvasta hahmon, josta he voivat pitää tai hahmon, jonka voi kokea tutuksi, esimerkiksi jossain suhteessa itsensä kaltaiseksi.” (Kytömäki 1999, 29–33.)

samastumisen ”itsestä nauttimiseksi sen kautta, että nauttii siitä, mitä toinen on”⁴⁷. Monesti samastuminen tuntuu olevan Jaussille jonkinlaista itsen etäännyttämistä vuorovaikutussuhteessa toiseuteen. (Jauss 1982a, 160.)

Jaussin ajatus kirjallisuuden lukemisesta kommunikaationa kuulostaa äkikseltään paljon radikaalimmalta kuin esitystapahtuman tarkasteleminen sarjana kommunikaatioakteja. Kirjat ovat esineitä, miten niiden kanssa voi kommunikoida? Täytyy muistaa, että reseptioesteettisessä lähestymistavassa kirja oikeastaan syntyy vasta lukijan mielessä lukutapahtuman aikana. Kaunokirjallinen teos ei ole valmis ja pysyvä monumentti, vaan pikemminkin eräänlainen ”orkestraatio”, josta kukin lukija poimii erilaisia ilmiöitä ja synnyttää ne uudelleen lukutapahtuman nyt-hetkellä. Klassikkoteoksen ja sen vastaanottajan välillä vallitsee historiallinen vuorovaikutussuhde, jota ohjailevat lukijoiden kautta eri aikakausien muuttuvat odotushorisontit. (Jauss 1982b, 21.)

Teatterin tutkimuksessa Jaussin reseptioestetiikkaa on perinteisesti pidetty ongelmallisena, koska esityksistä lukuisine muuttujineen ei jää historiallista jälkeä samassa mielessä kuin kirjallisuudesta (esim. Calandra 1993, 14–15). Katsoja myös vaikuttaa läsnäolollaan ja reaktioillaan esitykseen paljon ilmeisemmin kuin lukija kirjaan. Kirjan tekstuaalinen ilmiasu ei muutu, kun sitä luetaan, esitys sen sijaan voi reagoida varsin radikaalisti katsojiinsa tässä ja nyt. (Esim. Carlson 2010, 64.) Esitystapahtumassa esityksen ja katsojien odotushorisontit asettuvat vastatusten, kohtaavat ja sekoittuvat toisiinsa.⁴⁸ Teatteriesityksen reseption tutkimus onkin painottunut hieman toisella tavalla kuin kirjallisuuden. Sitä on lähestytty myös kokeellisesti. (Balme 2008, 41–42.)

Suomalaisen teatterintutkijan Raija Mäkelä-Eskolan väitöskirja käsittelee esiintyjien ja katsojien välistä tunneresonanssia. Tutkimusta varten hän mittasi katsojien sydämen sykettä teatteriesitysten aikana. Mäkelä-Eskola pyrki jäljitämään, miten tunteet siirtyvät esiintyjältä katsoja-kuulijalle. Sykemittausten

47 Kirjoittajan vapaa suomennos Michael Shaw’n englanninkielisen käännöksen pohjalta. Shaw’n käännös kuuluu näin: “Enjoyment of the self in and through the enjoyment of what is other” (Jauss 1982a, 160).

48 Teatterintutkija Irmeli Niemen Pohjois-Karjalan 1980-luvun aluetatterikokeilun yhteydessä suorittama katsojatutkimus on suomalaisessa kontekstissa yksi alan klassikoista. Aluetatterikokeiluun liittyi tarve löytää teatteri-instituutiolle uusia yleisöjä ja viedä ammatillinen teatteritaide syrjäseuduille, mistä ihmisten on muuten vaikeaa päästä teatteria katsomaan. Tutkimusraportissaan *Pääosassa katsoja* Irmeli Niemi kirjoittaa esityksen ja sen katsojien odotushorisonttien välisestä suhteesta. (Niemi 1983, 11–15.) Niemen tutkimuksen fokus on esitysten vastaanotossa. Se miten esitykset ottavat vastaan katsojiaan, tai miten katsojan odotushorisontin tiedostaminen vaikuttaa esiintyjään, jää avoimeksi.

lisäksi hän laati kyselytutkimuksen, johon vastasivat saman esityksen katsojat ja esiintyjät. Siinä kävi ilmi, että erilaisia tuntemuksia siirtyy esityksen aikana paitsi esiintyjiltä katsojille, myös katsojilta esiintyjille. Mäkelä-Eskolan tutkimukseen osallistuneet näyttelijät kertoivat saavansa tietoa katsomon tapahtumista paitsi kuulo-, näkö- ja tuntoaistimillaan, myös ”sisäisen ymmärryksen” kautta: aistien, intuitiivisesti vaistoten tai jonkinlaisen alitajuisten yhteyden avulla. Jotkut näyttelijöistä kuvasivat katsojiensa kanssa ihannetapauksessa saavuttamaansa tilaa ”yhteiseksi hengitykseksi”. (Mäkelä-Eskola 2001, 87–90.)

Reseptioestetiikan ajatukseen katsojien ja esiintyjän odotushorisonttien kohtaamisesta, samoin kuin Mäkelä-Eskolan kuvaamaan tunneresonanssiin sisältyvä esiintyjään samastuvan katsojan lisäksi katsojiinsa samastuva esiintyjä. Ilmiö on läsnä myös 2000-luvun alun teatterintutkimuksessa. Se vilahtaa muun muassa ruotsalaisen teatterintutkijan Willmar Sauterin kirjoituksissa. Monien muiden tutkijoiden tapaan hän puhuu samastumisesta ensisijaisesti katsojan keinona osallistua teatteritapahtuman kommunikaatioon. Näyttelijä ruumiillistaa esityksen symbolista tasoa, johon katsoja samastuu. (Sauter 2000, 8.) Sauter kuitenkin toteaa, että näyttelijän tehtävä voi olla esityksen merkitysten ruumiillistamisen lisäksi myös katsojien läsnäolon ruumiillistaminen, sen ottaminen osaksi itseään ja esitystapahtumaa (Sauter 2000, 120).

Petri Tervo puolestaan käyttää väitöskirjassaan samastumiseen rinnastuvaa käsitettä kaltaistuminen. Hän puhuu ”teatterillisestä kuvasta, joka on esittäjän ja katsojan figuurien kaltaistumisen tapahtuma” (Tervo 2006, 52). Se sisältää oletuksen kollektiivisesta persoonasta tai kollektiivisesta esittäjyydestä. Katsojan mieminen kyky tuodaan tarkastelun kohteeksi esiintyjän miimisen kyvyn jatkomona. ”Mieminen esittäjä esittää [–] myös katsojan osaa tai antaa itsensä katsojan esitettäväksi.” (Tervo 2006, 4–5.) Tässä lähestymistavassa esiintyjien ja katsojien välinen samastuminen tuntuu olevan aidosti molemminpuolista. Teatteriesitys näyttäytyy ”kinesteettisenä mahdollisuutena elää toisen ruumis omana kuvana tai muotokuvana”. (Tervo 2006, 11)⁴⁹

49 Friedrich Nietzchen tragediakäsitykseen liittyy ajatus esiintyjästä ja katsojasta, jotka ovat pohjimiltaan yhtä. Taiteellisen prosessin päämääränä on ”katseen kääntäminen sisäänpäin”: katsoja katsoo esiintyjässä itseään, esiintyjä katsoo katsojassa itseään. Esiintyjä tulkitsee katsojan olemista subjektiivisen tilansa kautta ja näkee hänessä ”oman tahtomisensa, ikävöintinsä, voihkintansa ja riekkumisensa”. (Nietzsche 2007, 56–60.) Tämänkaltaisen dynamiikan kautta tragedialla on potentiaalisesti suuri yhteisöllinen vaikutus: se voi yhdistää ihmisiä, luoda yhteyden. Nietzchen kuvauksessa tämä dionyysinen yhteys on ”luonnon sydämessä”. Yksilöityminen on ihmiselle traumaattista. Tragedia toisintaa Nietzchen mukaan kokonaisuuden hajoamista ”yksilöydeksi”. Katsoja ja esiintyjä ovat yhteisen rituaaliin osallistujia, henkilöitä jotka etsivät yhteyttä. (Nietzsche 2007, 71–84.)

Erika Fischer-Lichte korostaa teatterin tapahtumaluonnetta: sen välineellisyyttä, materiaalisuutta ja semioottisuutta. Tämän kirjan johdantoluvussa viittasin hänen ajatukseensa katsomoa ja näyttämöä yhdistävästä ja esitystapahtumaa ylläpitävästä autopoieettisesta luupista. Fischer-Lichten mukaan katsoja on esityksen toinen synnyttäjä ja merkityksen tuottaja esiintyjän rinnalla. Nähdäkseni asetelma pitää sisällään katsojiinsa samastuvan esiintyjän. Reagoidessaan katsojien läsnäoloon ja reaktioihin näyttelijät muuttavat ne osaksi esitystä. Tämän seurauksena katsojan arkielämän ilmiöt virtaavat esitystapahtumaan, heräävät henkiin ja jalostuvat esteettiseksi kokemukseksi. (Fischer-Lichte 2008, 32, 161–168.) Myös teatterintutkija Michael L. Quinn puhuu yleisön vaikutuksesta esitykseen, kun näyttämöllä olevien hahmojen piirteet täydentyvät katsojien omien elämäkokemusten kautta (Quinn 2010, 47).

Tässä ja edellisessä luvussa esitettyjen tulkintojen kautta piirtyy kuva siitä, miten samastumisilmiö on perinteisesti liitetty esitystapahtumaan. Monien siteeraamieni teatterintutkijoiden tapaan olen taipuvainen uskomaan, että katsojien ja esiintyjän väliset samastumisprosessit tukevat toisiaan ja että esitystapahtuma voi tietyiltä osin rakentua niiden kohtaamisesta.

Yleisökontaktikurssilla kannustin opiskelijoita pohtimaan erilaisia tapoja, joilla näyttelijä voi samastua hoitolaitoksen asukkaista välittyvään elämäntuntoon ja suodattaa sitä osaksi omaa näyttelijyyttä sekä teatteritapahtumaa. Tällöin viittaa samastumisella tilanteeseen, jossa *esiintyjä kuvittelee samuutta suhteessa katsojiinsa*. Esittelemässäni työtavassa katsojiin samastumisen taito on osa näyttelijän ammattilaisuutta. Kyse ei ole pelkästään hetkellisestä ilmiöstä. Kyky samastua katsojiin on näyttelijän pysyvä ominaisuus, jota hän voi eri tavoin käyttää hyväkseen esityksensä ja esiintyjyytensä rakennusaineena.

4.4. Katsomon situationaalisuus ja käänteinen reseptioestetiikka

Reseptioestetiikassa kirjan lukemisen aktia tarkastellaan teoksen ja lukijan odotushorisonttien kohtaamisena. Yleisökontaktikurssilla jotain vastaavanlaista tapahtui nähdäkseni esiintyjien ja katsojien elämäntuntojen tasolla. Katsojien olemuksellisuus siirtyi elämäntunnon muodossa opiskelijoiden esiintymisen eleeseen ja kokemukseen siitä. Johdantoluvussa määrittelin elämäntunnon kanavaksi, jolla henkilön elämäntilanne ja elämäkokemus välittyvät toiselle henkilölle tämän psykofyysisessä läsnäolossa vuorovaikutustilanteen nyt-hetkessä. Totesin myös, että elämäntunto sisältää ihmisen ontologisen perusmuotoisuuden alueet – tajunnallisuuden, kehollisuuden ja situationaalisuuden – jotka Lauri Rauhalan jaottelu tuo esiin.

Yleisökontaktikurssin hoitolaitoskiertueilla katsojiin samastuminen oli pimennettyjen katsomoiden teatteriin verrattuna korostetusti heidän elämäntilanteisiinsa samastumista. Ennen kuin kuvaan yksityiskohtaisemmin, minkälaista roolia katsojien elämäntilanteet yleisökontaktikurssilla näyttelivät, syvennyn hetkeksi Lauri Rauhalan ”situaationaalisuuden” käsitteeseen. Sen kautta on nähdäkseni mahdollista avata edelleen myös tutkimukseni kannalta keskeistä elämäntunnon käsitettä ja niitä merkityksiä, joita se kuvaamassani teatterin tekemisen tavassa saa.

Rauhalan mukaan elämäntilannetta eli situaatiota ei tule tarkastella ainoastaan kehollisen ja tajunnallisen sijoittamispaikkana, vaan *yhtenä ihmisenä olemisen perustekijöistä*. Jokaisen henkilön situaationaalisuus on ainutkertaista. Rauhala tekee jaottelun elämäntilanteen kohtalonomaisesti määräytyneisiin ja itse valittuihin komponentteihin.⁵⁰ Hän arvelee, että ihminen voi valinnoillaan kehittää omaa situaationaalisuuttaan eli elämäntilanteisuuttaan kohtalonomaisesta kohti yksilöllistä. (Rauhala 2005, 33–45.)⁵¹

Rauhala esittää, että elämäntilanteen komponentit määräävät, mitä ihmisen tajunnassaan ja kehon prosesseissaan on (Rauhala 2005, 139). Näin hän nostaa elämäntilanteen yhdeksi ihmisen maailmasuhteen kaikkein keskeisimmistä tekijöistä. Situaationaalisuuden, kehollisuuden ja tajunnallisuuden kokonaisuutta Rauhala nimittää ”situaationaaliseksi säätöpiiriksi” (Rauhala 2005, 45). Elämäntunto – siinä merkityksessä kuin sitä käytän – tulee hyvin lähelle Rauhalan situaationaalisen säätöpiirin käsitettä. Elämäntuntoon kuuluu situaationaalisen säätöpiirin elementtien lisäksi kuitenkin myös tunto, tuntemisen tapahtumallisuus, tässä tapauksessa se, että jotain välittyy henkilöltä toiselle.

Yleisökontaktikurssilla katsojien situaatiot tulivat elämäntunnon muodossa osaksi hoitolaitoksissa järjestettyjen esitysten esteettistä kudosta. Jos perintei-

50 Kohtalonomaisesti määräytyneitä komponentteja ovat Rauhalan mukaan mm. vanhemmat, geenit, rotu, ihonväri, kansallisuus, yhteiskunta, kulttuuripiiri, ilmasto ja luonnonmullistukset. Itse valittuina komponentteina Rauhala pitää esimerkiksi aviopuolisoa, ystäviä, harrastuksia, ammattia, työtä, asuntoa ja ravintoa. Hän kuitenkin toteaa, että ihmisen situaatioon voi kuulua myös sellaisia komponentteja, joita ei voi yksiselitteisesti jaotella itse valittuihin tai kohtalonomaisiin tai joissa on piirteitä molemmista. Tällaisia ovat hänen mukaansa mm. arvot, normit, tottumukset sekä uskonnollinen ilmapiiri. (Rauhala 2005, 33–42.)

51 Filosofina Lauri Rauhalaa voidaan pitää eksistentiaalistina. Eksistentiaalistit kiinnittävät huomionsa siihen, miten yksilö rakentaa identiteettiään valintojensa kautta tietyissä olosuhteissa eivätkä hyväksy ajatusta ihmisen kohtalon kulttuurisesta tai biologisesta määräytymisestä. Kiinnostus kohdistuu ihmisen ”eksistenssiin” pikemmin kuin hänen ”olemukseensa”. (Crowell, 2010.) Tämä tutkimus ei kuitenkaan kiinnity Rauhalaan ensisijaisesti eksistentiaalistina, vaan nimenomaan situaationaalisuuden käsitteen kautta.

sessä reseptiossa kokija ottaa vastaan taidetta, nyt lähdettiin siitä, että myös taide ottaa tietyiltä osin vastaan kokijoitaan ja heidän elämäntilanteitaan. Toteutui eräänlainen *käänteinen reseptioestetiikka*. Se haastoi Teatterikorkeakoulun studioiden pimennettyihin katsomoihin tottuneiden näyttelijäopiskelijoiden yleisösuhdetta.

Päiväkirjoissaan ja esitysten purkutapahtumissa opiskelijat pohtivat usein, miten katsojien elämäntilanteet poikkesivat heidän omistaan ja mikä niitä toisaalta yhdisti toisiinsa. Esityksissään he päätyivät ruumiillistamaan tätä rajanvetoa: liikkumista samuuden ja eroavaisuuden kokemusten välillä.

4.5. Katsojiin ja tuleviin katsojiin samastuminen yleisökontaktikurssilla

Seuraavissa luvuissa pyrin tuomaan esille, kuinka laajassa mielessä katsojiin (ja kenttätyövaiheessa tuleviin katsojiin) samastuminen vaikutti yleisökontaktikurssin opiskelijoiden esityksiin ja näyttelijyyteen sekä niiden yhteiskuntasuhteisiin.

Kenttätöiden osalta tutkimusaineistonani toimivat opiskelijoiden pitämät kenttätyöpäiväkirjat. Hoitolaitoskiertueiden tuottamaa aineistoa ovat paitsi päiväkirjat ja raportit, ennen kaikkea esitysten jälkeen eri yksiköiden tiloissa järjestetyt purkutapahtumat, nauhoitetut keskustelut joissa kävimme yhdessä opiskelijoiden kanssa läpi juuri päättyneitä esityksiä.

Opiskelijoiden kokemukset tulevat aineistoissa mielestäni rikkaalla tavalla esille. Pyrin käsittelemään kirjoituksia ja puhetta siten, että niille ominainen poeettisuus puhuu puolestaan. Samalla konkretisoituu myös se, mitä tämän tutkimuksen kontekstissa tarkoitan samastumisella. Ihmisten välisten kohtaamisten kuvaamisessa rivien välit ja äänenpainot puhuvat usein vähintään yhtä paljon kuin itse sanat.

Luvussa 5. keskityn kurssin kenttätyövaiheeseen ja siihen, miten sen aikana syntyneet vaikutelmat muodostivat perustan opiskelijoiden esitysten valmistamiselle ja yleisökontaktille. Kenttätyövaiheessa opiskelijat lähestyivät eri yksiköiden asukkaita ilman esityksen ja fiktiivisen roolin suojaa. He kohtasivat tulevia katsojiaan omana itsenään ja samastuivat heidän elämäntuntoihinsa. Mikäli vuorovaikutus oli molemminpuolista, saattoivat eri hoitolaitosten asukkaat vastaavasti samastua opiskelijoiden elämäntuntoihin.

Luvuissa 6. ja 7. kirjoitan opiskelijoiden esityskiertueista erilaisissa hoitolaitoksissa ja vankiloissa. Pohdin, miten opiskelijoiden esitykset ja esiintyjyydet muuttuivat sen myötä, missä he milloinkin esiintyivät. Myös kiertueilla opiskelijat samastuivat siihen, mitä eri esityspaikoissa kohtasivat. Nyt kohtaamiset tapah-

tuivat kuitenkin selkeästi taiteen kontekstissa: teatteri tuli vieraaksi katsojiensa kotiin. Tämän seurauksena opiskelijat samastuivat hoitolaitosten asukkaisiin ennen kaikkea valmistamiensa esitysten katsojina ja näkivät heidät usein niiden ominaisuuksien kautta.

Luvussa 8. tuon esiin, minkälaisia yhteiskunnallisia havaintoja opiskelijat yleisökontaktikurssin aikana tekivät. Kun taidekorkeakoulun opiskelija vie orastavan ammatillisuutensa keskelle yhteiskunnan marginaalin arkea ja elämänpiiriä, hän ryhtyy pohtimaan työnsä yhteisöllisiä ulottuvuuksia ja merkityksellisyyttä.

5. Kohtaamiset hoitolaitoksissa esitysten lähtökohtana

Tuntuu oudolta että olemme tarponeet saman kaupungin katuja toisistamme tietämättä. Ehkä olemme tavanneet aiemmin? Ehkä istuneet bussissa vastakkain? Jopa puhuneet? Erittäin paljon mahdollista. Minulla kaikki on mennyt jotakuinkin niin kuin olen kaavaillut, muutamia Epäselviä Vuosia lukuunottamatta. Miten Leena kaavaili oman elämänsä? (Dramaturgiopiskelija 2)

Monet vangeista eivät olleet ikinä käyneet teatterissa, mutta sanoivat nyt, että haluaisivat viedä tyttöystävänsä teatteriin sitten kun vapautuvat. Heidän haaveitaan olivat työ, koti ja perhe. Ei se, mikä työ, vaan kunhan saisi aloittaa päihteettömän elämän ja tehdä työtä. Heistä kaikki olivat tehneet rikoksensa päihtyneenä ja he kokivat, ettei mikään muu kuin vankila olisi saanut rikosten tietä pysäytettyä. Sain siis perspektiiviä omaan kipuiluuni näyttelijäntyön motivoimisesta. [--] Tärkeimpänä asiana mieleeni jäi syy juomisen aloittamiselle. Eräs vanki sanoi, ettei kestänyt tunteitaan ja alkoi siksi juomaan. Mietin, että onko kaikilla sittenkin samat tunteet, mutta ne vain näkyvät ja tulevat ulos eri tavoin? Tämä on se kohta, missä näen taiteen merkityksen. Sen kautta voi käsitellä tunteitaan joko tekijänä, tai kokijana ja auttaa, ennalta ehkäistä ja parantaa. En silti kotiin lähteissäni tuntenut, että teatteri olisi tärkeintä apua mitä voisi antaa. Mutta sitä tässä lähdetään tutkimaan. (Näyttelijäopiskelija 3)

5.1. Yleisökontaktikurssin kenttätyövaiheen tuottama tutkimusaineisto

Keväällä 2010 toteutettu kenttätyövaihe oli yleisökontaktikurssin ensimmäinen toiminnallinen osio. Jokainen työpari jalkautui 2–3 hoitolaitokseen tai vankilaan. Opiskelijat osallistuivat yksiköiden arkisiin puuhiin ja hakeutuivat eri tavoin lähietäisyydelle niiden asukkaiden kanssa. Samalla he keräsivät materiaalia esitystensä käsikirjoitustyöhön.

Pyrimme kohtaamaan yksiköiden asukkaita mahdollisimman tasa-arvoisesti yhteisen tekemisen, esimerkiksi ruoan laiton, laulamisen tai ulkoilemisen kautta. Yleisökontaktikurssin opiskelijoiden ja erilaisten hoitolaitosten asukkaiden välinen vuorovaikutus aloitettiin siis esitysvierailukontekstin ulkopuolella ilman esiintyjän ja katsojan roolien omaksumista, ihminen ihmiselle -tasolla. Opiskelijoiden tehtävänä oli myös miettiä, minkälainen esitys kyseisessä yksikössä toimisi parhaiten. Näin tulevista katsojista välittyvä elämäntunto pääsi vaikuttamaan siihen, minkälaisia esityksiä opiskelijat ryhtyivät valmistamaan.

Tässä luvussa siteerattu tutkimusaineisto on peräisin yleisökontaktikurssin opiskelijoiden kenttätyöpäiväkirjoista. Ne on kirjoitettu vankiloissa, päihdeyksiköissä sekä kehitysvammaisten ryhmissä toteutettujen kenttätyöpäivien päätteeksi yhteisen tehtävänannon pohjalta. Tutkimusaineiston suuren määrän ja laaja-alaisuuden vuoksi olen rajannut vanhustyön yksiköt ja kidutettujen kuntoutuskeskuksen suurimmilta osin käsittelyn ulkopuolelle.⁵² Yksi näyttelijöistä ei kirjoittanut kenttätyöpäiväkirjojaan puhtaaksi enkä saanut niitä tutkimukseni käyttöön. Yleisökontaktikurssin kenttätöitä koskeva aineistoni on näin ollen peräisin kolmelta näyttelijäopiskelijalta ja neljältä dramaturgiopiskelijalta. Päiväkirja-aineisto on käsitelty anonymisti ja siteerattu *kursivoituna*.

Opettajana ja tutkijana ohjasin opiskelijoiden kenttätyöpäivien reflektiota pyytämällä vastauksia seuraaviin kysymyksiin: 1) Mitä kohtasin? 2) Mitä koin? 3) Miten lähestyisin tätä yhteisöä esityksellä/esiintyjänä?

52 Rajaukseen vaikutti myös se, että vanhustyön yksiköt olivat laajasti esillä *Samassa valossa* -kirjassa (SV, 79–95). Ikäihmisten kanssa toteutetusta kulttuuritoiminnasta on viime aikoina kirjoitettu muutenkin melko paljon (mm. Kannisto 2012, Varho & Lehtovirta 2010, Ravelin 2008, Semi 2004). Opiskelijoiden kohtaamia kidutettujen kuntoutuskeskuksessa puolestaan leimasivat kielierot. Kenttätyövaiheessa kommunikoimme tulkkien välityksellä. Kurssin tuottamat esitykset olivat suomenkielisiä, eivätkä katsojat ymmärtäneet, mitä näyttelijät puhuivat. On mielenkiintoista pohtia, miten tämänkaltaisen asetelma vaikuttaa esityksen yleisökontaktiin. Tämä näkökulma ei kuitenkaan mahtunut tutkimukseni sisään. Olen lähestynyt ilmiötä sittemmin Kansallisteatterin Kiertuenäyttämön vastaanottokeskuksiin suuntautuneessa *Vastaanotto*-projektissa (ks. Helminen & Lehtonen, 2012).

Toimintatutkimuksessa toiminnan ja reflektion spiraali (ks. luku 2.3.1.) ei yleensä etene ajassa progressiivisesti. Olennaisessa roolissa ovat erilaiset sivupolut, poikkeamat joissa tutkimuksen luonne tulee esiin mikrotasolla. (Heikkinen & Jyrkämä 1999, 37–38.) Opiskelijoiden kenttätutyöpäiväkirjat kuvaavat usein tällaisia sivupolkuja. Opiskelijat pohdiskelevat niissä paitsi hoitolaitoksissa kohtaamiaan ilmiöitä, myös omia toiminta- ja ajattelutapojaan. Toiminta ja reflektio limittyvät ja sekaantuvat toisiinsa. Tutkimukseni näkökulmasta jokaisen kenttätutyöpäivän voi ajatella muodostavan oman pienen toiminnan ja reflektion syklinsä laajemman syklin sisään.

5.1.1. *Kenttätöt vankiloissa*

Aamulla pelkäsin vähän karskin näköisiä äijiä, mutta myös ihmettelin sitä porukkaa. Ihmisillä oli omituisia pinnanalaisia virityksiä, joita oli vaikea tulkita, mutta huomasi heti, että muut kyllä tietävät kuka määrää ja ketä. [--] Röökkikopissa tulikin sitten oltua suuri osa ajasta, koska huomasin, että siellä juttu lensi ihan eri tavalla. Aamupäivän pelko oli poissa, iltapäivällä ei pelottanut enää ollenkaan. En tiedä olisiko se pidemmän päälle vähän huonokin asia... Hakeuduin omasta halustani pieneen röökkikoppiin viiden tatuoidun, jykevän linnakundin kanssa. (Näyttelijäopiskelija)

Yleisökontaktikurssilla tehtiin kenttätöitä kahdessa eri vankilassa yhteensä kuuden opiskelijan (3 näyttelijäopiskelijaa ja 3 dramaturgiopiskelijaa) voimin. Toisena kenttätutyöpäivänä mukana oli neljä ja toisena kaksi opiskelijaa. Molemmissa vankiloissa kenttätutyöohjelmaan kuului ruoan laittoa ja syömistä yhdessä vankien kanssa. Lisäksi pidettiin ”tutustumisrinkejä” ja keskusteltiin mm. teatterikokemuksista puolin ja toisin. Opiskelijat kertoivat, miten ja miksi olivat päätyneet opiskelemaan teatterialaa. Toisessa vankilassa osa opiskelijoista katsoi elokuvan yhdessä vankien kanssa ja siitä keskusteltiin. Vankien seurassa vietettiin molemmissa vankiloissa noin kolme tuntia. Ohjelmassa oli myös vankiosastojen työntekijöiden jututtamista. Vierailun päätteeksi pidimme opiskelijoiden kanssa purkutapahtuman vankilan tiloissa. Päivän kokemuksia jaettiin suullisesti ja opiskelijat suorittivat edellä mainitun kirjoitustehtävän päiväkirjojaan varten.

Opiskelijat olivat selvästikin jännittäneet vankilavierailuja etukäteen. Tämä on ymmärrettävää. Tiesiväthän he kohtaavansa erilaisista rikoksista – mahdollisesti myös vakavista henkirikoksista – tuomittuja henkilöitä. Jännitystä saattoi

lisätä se, että olin henkilökunnan pyynnöstä ohjeistanut opiskelijoita olemaan paljastamatta asuinpaikkaansa tai muita henkilökohtaisia tietoja kohtaamilleen vangeille. Myös miesvaltaiseen yhteisöön meneminen saattoi herättää monenlaisia tuntemuksia, varsinkin naisopiskelijoissa. Tämän suhteen oli annettu ennakko-ohjeeksi paljastavien asujen kotiin jättäminen. Vaikka asetelmassa oli lähtökohtaisesti huomattava epäsuhta – piakkoin ammattiin valmistuvat teatteriopiskelijat menevät tapaamaan pitkiä tuomioita suorittavia vankeja – pyrittiin aikaansaamaan mahdollisimman konstailemattomia ja tasavertaisia kohtaamisia. Yhteisen tekemisen myötä pelontunteet siirtyivät taka-alalle eivätkä enää määritelleet olemista niin itsestään selvästi. Myös toisenlaisille tunteille ja asetelmille tuli tilaa.

Vapaus tuntuu kipeimmältä attribuutilta suhteessa vankeihin. [--] Tulee kiitollisuus omista mahdollisuuksista, siitä että on saanut tukea ja apua silloin kun olen tarvinnut. Ja että on joitakuuta ihmisiä, jotka ovat kuulleet. Itkettä ajatella sellaista, joka ei halua lähteä täältä (vankilasta): menee piiloon sängyn alle vapautumispäivänä kun kukaan ei tullut hakemaan. [--] Koinkin vahvimmin sen, kuinka valtava voima yksinäisyys on, miten massiivisesti se etenee ihmisessä. Miten halvaannuttava ja surullinen asia se on. Miten tuhoava asia se on. (Dramaturgiopiskelija)

Vankien elämäntilanteiden lisäksi opiskelijoiden huomio kiinnittyi siihen, mitä itsessä vierailun aikana tapahtui. Koska kurssin kahdeksasta opiskelijasta vain yksi oli mies ja kenttätyöt järjestettiin miesvankiloissa, havainnot omasta sukupuolisuudesta ja sen asettumisesta tai asettumattomuudesta osaksi kohtaamisten myötä syntyneitä tilanteita tulivat vankiloiden kohdalla voimakkaasti sanoitetuiksi.

UMPIMASKULIININEN (korostus kirjoittajan) järjestelmä, jossa naiset, eläimet ja lapset ei (abstraktilla tasolla) subjekteja. Sukupuoliroolien kautta määrittävä oleminen, tuntui turvalliselta koska oli nainen mutta samaan aikaan että ei oikein oteta vakavasti/tasavertaisesti. Jäi vaan tunne että onneksi ei itse tarvi pärjätä tällaisessa arvojärjestelmässä. (Dramaturgiopiskelija)

Vahvasti koin olevani nainen. Olin pukeutunut aamulla huppariin, josta rinnan muodot eivät näkyneet, puin sen panssariksi ylleni, jotta en joutuisi katseen kohteeksi naisena. [--] Tuntui, että vahvan, naisellisen naisen roolia olisi vaikea vetää tässä porukassa. Huomasin istuvani leveämmässä haara-asennossa ja ottavani tiedostamatta rennon ja itsevarman ihmisen asentoja, viestittäkseni luultavasti sitä, että en ole avuton ja mulla on huumorintajua, mulle voi jutella. Huumori tuntuikin olevan paras lähestymistapa näiden ihmisten kanssa. (Näyttelijäopiskelija)

Vankilan ilmapiiri herätti joissain työpareissa voimakasta vastustusta. Kaikista kenttätökohteista nimenomaan vankilasta välittynyt epätasa-arvoisuuden kokemus ehkä jollain tapaa siivitti heidän työskentelyään siitä eteenpäin.

Yksi työpari vietti päivän vankilan päihdekuntoutusosastolla, terapeuttisessa yhteisössä jonka asukkaat ovat sitoutuneet päihteettömyyteen. Osastolle pääsemisen edellytyksenä oli, että vangit olivat valmiita puhumaan vaikeista asioista ja jakamaan elämäntilanteensa muiden osaston vankien kanssa. Esimerkiksi vankilakoulussa vastaavaa yhteisöllisyyttä ei ollut havaittavissa. Opiskelijoiden vankiloissa kirjoittamat kenttätöpäiväkirjat peilaavat siis kahta keskenään varsin erilaista vankiyhteisöä.

Vankien avoimuus, rehellisyys, huomaavaisuus, lämpö ja välittäminen koskettivat syvästi. Olimme N:n (työparin nimi) kanssa itkun partaalla koko päivän ja vangit auttoivat meitä rentoutumaan ja pitivät meistä huolta. Miten se niin päin meni? Miten sen voi aina unohtaa mitä ihmiseltä ihmiselle tarkoittaa? Pelot katoaa kun tuntemattoman tekee tutuksi. (Näyttelijäopiskelija)

Kysymykset päihde- ja väkivaltakäyttäytymisestä sekä halusta päästä niistä eroon nousivat myös esiin. Näilläkin alueilla opiskelijat löysivät yhtymäkohtia omiin elämäntilanteisiinsa.

Kohtasin ihmisen avuttomuuden kääntää oman elämänsä suuntaa. Sen miten vaikeaa on kuulla kehotusta olla tarttumatta huonoihin ratkaisuihin ja valintoihin. Tuntuu tutulta. Ymmärrän liiankin hyvin miten suuri kiusaus on antaa alamäen johdattaa. Siihen jää koukkuun. Olla muuttamatta käyttäytymistään ja uskotella että "MINÄ EN VOI ITSELLENI MITÄÄN!" (korostus kirjoittajan) (Dramaturgiopiskelija)

Kenttätyövaiheen kohtaamiset eri vankiloiden vankien kanssa olivat melko lyhyitä ja kohosteisia tapahtumia, joista jäi varmaan molempien osapuolten – vankien ja teatteriopiskelijoiden – mieliin melkoisesti hämmennystä. Teatteriopiskelijat saivat myös perustiedot ja ensivaikutelmat tulevista esityspaikoistaan.

Opiskelijoiden kirjoituksista käy ilmi, että jokainen heistä oli vankilassa käynnin yhteydessä tavalla tai toisella suhteuttanut omaa elämäänsä vankien todellisuuteen. Joidenkin opiskelijoiden kirjoituksissa tästä oli seurannut enemmän yhteentörmäystä, toisten kohdalla lähestymistapa oli suoremmin eläytyvä. Kaikissa tapauksissa tuleviin katsojiin samastumisen prosessi oli käynnistynyt. Siitä käsin oli mahdollista ryhtyä kuvittelemaan myös tulevia esityksiä. Kenttätyövaiheen kohtaamiset vankien kanssa tulisivat ehkä vaikuttamaan niiden ominaislaatuun. Esitykset saattaisivat ilmentää jollain tapaa paitsi opiskelijoiden, myös vankien ja heidän yhteisönsä elämäntuntoa. Tai ehkä jotain mikä niitä yhdistää?

5.1.2. Kenttätyöt päihdeyksiköissä

Yleisökontaktikurssilla järjestettiin kenttätöitä yhteensä neljässä erilaisessa Helsingin Diakonissalaitoksen ylläpitämässä päihteidenkäyttäjien yksikössä: korvaushoitoyksikössä, naisten asumisyksikössä, päihdedementiayksikössä sekä asuntolassa, jossa asui eritaustaisia päihteidenkäyttäjiä. Monilla niiden asukkaista oli päihdeongelman lisäksi kokemuksia myös asunnottomuudesta. Vain yhdessä yksikössä pyrittiin aktiivisesti eroon huumeista korvaushoidon ja yhteisöllisen toiminnan kautta. Muissa asukkailta ei vaadittu päihteettömyyttä.

Vierailut olivat opiskelijoille rankkoja. Useimmat heistä eivät olleet ennen käyneet huumeongelmien ja asunnottomuuden kanssa elävien henkilöiden yhteisöissä. Tämä kuuluu myös opiskelijoiden kenttätyöpäiväkirjoista.

Olin aika jännittynyt ennen kuin saavuimme paikalle ja pelkäsin pahinta vastaanoton suhteen. Sekavasti käyttäytyvät ihmiset ovat aina jotenkin pelottaneet kun käytöstä on niin vaikea ennustaa. [--] Monista en olisi kadulla koskaan arvannut kovan huumeidenkäytön taustaa kun taas toisissa se oli selkeästi läsnä niin käytöksessä kuin ulkonäössäkkin. Otin nopeasti tarkkailijan roolin ja uskalsin avautua sosiaalisempaan suuntaan vasta pienemmän ryhmätilanteen myötä. (Näyttelijäopiskelija)

Korvaushoitoyksikössä yhteisökokous oli päättänyt, että me saamme opiskelijoiden kanssa osallistua yhteisön toimintaan sovittuna päivänä. Ohjelmassa oli ruoan laitto, elämäntaloustehtäviä sekä teemakeskustelu. Kyseessä oli

terapeuttinen yhteisö, joka tukee aktiivisesti jäseniään pyrkimyksessä päästä eroon päihteistä. Yhteisöllä oli omat sääntönsä ja hierarkiansa, joista pyrittiin pitämään kiinni yhteiselon toimivuuden varmistamiseksi.

Olimme yhdessä henkilökunnan kanssa valinneet keskusteluryhmän teemoiksi vapauden ja turvallisuuden. Ajatuksena oli, että niistä puhutaan ensin ryhmässä, ja sitten vapaaehtoiset yhteisön jäsenet voivat jutella opiskelijoiden kanssa myös kahden kesken ja kertoa enemmän elämästään. Pyrittiin jälleen saamaan aikaan mahdollisimman tasa-arvoisia kohtaamisia. Opiskelijoiden piti laittaa itsensä likoon siinä missä yhteisön jäsentenkin. Kaikki suorittivat saman elämänhallintatehtävän. Sinä päivänä sitä kutsuttiin arvoanalyysiksi. Pian kävi ilmi, että yhteisön jäsenten keskeiset haasteet liittyivät päihteiden lisäksi asumiseen, toimeentuloon, ammattiin sekä ihmissuhteisiin. Monet opiskelijoista kamppailivat samojen kysymysten kanssa, tosin esteitä asioiden järjestymiselle oli heillä luonnollisesti huomattavasti korvaushoitoyhteisön jäseniä vähemmän.

Vapaudesta tuli (yhteisön jäsenille) aluksi mieleen lähinnä vapaapäivä ja taloudellinen riippumattomuus, mutta myös itsenäisyys ja riippumattomuus huumeista. Koettiin, että liiallinen vapaus voi aiheuttaa myös turvattomuutta. [--] Turvallisuutta tuoviksi asioiksi mainittiin mm. korvaushoidossa oleminen, perhe, lapset, äiti, tyttöystävä ja rakkaus. Lyhyen hiljaisuuden jälkeen ihmiset alkoivat heitellä unelma-ammattejaan. [--] Kaikkia pelotti suunnattomasti retkahtaminen ja haaveilivat siitä, että voisivat tulla sinuiksi menneisyytensä kanssa tai unohtaa pahimmat muistot.
(Dramaturgiopiskelija)

Lyhyessä ja toiminnallisesti varsin hektisessä kohtaamisessa opiskelijoiden ja yhteisön asukkaiden välille ei ehtinyt syntyä kovin läheistä yhteyttä. Kenttätyöpäiväkirjoista käy kuitenkin ilmi, että opiskelijat samastuivat kohtaamiensa henkilöiden tilanteisiin ja haluun muuttaa elämänsä suuntaa. Oman tulevaisuutensa edestä kamppailevien ja monin tavoin yhteiskunnan keskiöstä syrjäytyneiden henkilöiden elämäntilanteet herättivät haaveammattiinsa pian valmistuvissa taiteilijoissa myös tiettyä häpeänsekaista tunnetta.

*Ajattelin välillä onko minulla varaa puhua kun omat asiat ovat niin hyvin ja tekeekö se muurin meidän välille. Ehkä loin muurin itse. S:n kohta-
lo kauhistutti, kun tajusin, että hän oli syntynyt samana vuonna, samana päivänä ja samassa sairaalassa kuin isosisko. Sitä ehti miettiä kuinka eri-*

laiseksi ihmisten elämät voivat muodostua, vaikka ”lähtökohta” on sama.
(Näyttelijäopiskelija)

Yleisökontaktikurssin kenttätöitä tehtiin myös niin sanotuissa kosteissa päihdeyksiköissä. Niissä järjestetään mahdollisuus turvalliseen asumiseen henkilöille, jotka eivät pysty elämään ilman päihteitä. Siellä opiskelijat kohtasivat aivan toisenlaisen elämäntunnon kuin korvaushoitoyhteisössä.

Sitten asumisyksikköön, ja siellä Leena: voimakkaine tunteineen, minä voimakkaine tunteineni, jotenkin vieraantuneessa tilassa. ABSURDIN NÄYTELMÄN (korostus kirjoittajan) ainekset kasassa: mies matolla peiton alla, puolialaston Leena, joka on vetänyt lärvit ja jota itkettää se huomio jota hän on nyt saanut tarinalleen. Ikkunalaudalla on todella kauniin tytön yo-kuva, perinteisiä studiovalokuvia perheestä: kaksi iloista lasta pitää toisiaan kädestä, vanhanaikainen mustavalkoinen valokuva ilmeisesti Leenan vanhemmista. (Dramaturgiopiskelija)

Kyiseisessä asumisyksikössä ei ollut juuri mitään jokapäiväistä yhteisöllistä toimintaa. Sen vuoksi kenttätöypäivän ohjelmaan oli suunniteltu vierailuja yksittäisten asukkaiden kodeissa. Kaikilla oli asunnottomuustausta. He olivat huomattavasti vanhempia kuin korvaushoitoyhteisön jäsenet. Työntekijät olivat etukäteen selvittäneet, ketkä asukkaista toivoivat Teatterikorkeakoulun opiskelijoita luokseen kyläilemään. Opiskelijoille – ja myös minulle ohjaavana opettajana – oli suorastaan järjestyttävää kohdata voimakkaasti päihtyneitä henkilöitä kodeissa, joiden sisustuksessa näkyivät rinta rinnan lohduttomalta vaikuttava nykyhetki ja muistot menneestä, jolloin asiat olivat ilmeisesti olleet olennaisilta osin toisin.

Yleisökontaktikurssin työpareille valikoiduissa kenttätöyhteisöissä oli oikeastaan koko vakavasti päihdeongelmaisen henkilön elämänkaari edustettuna: yksi yksiköistä oli tarkoitettu nuorille huumeidenkäyttäjille, toinen asunnottomuuden kokeneille naisille ja kolmas päihdedementiapotilaille. Neljännessä asui kaikkia näitä sekaisin. Kaikissa vierailivat kuitenkin eri työparit.

Päihdedementiayksikössä monilla asukkaista oli pitkä päihdeura takana. Siellä opiskelijoiden ja yksikön asukkaiden väliseen vuorovaikutukseen vaikutti päihdetaustan lisäksi myös asukkaiden muistamattomuus. Ohjelmassa oli yhdessä ruokailemista ja kahvittelemista, kävelyretkiä sekä kirjallisuuspiiriä, jossa näyttelijäopiskelija luki asukkaille pätkiä valitsemastaan kirjasta sekä viritteli keskustelua sen pohjalta.

R tuntui olevan todella pitkällä dementiassaan, mutta läpi paistoi skarppi olemus. [--] Toisaalta en osaa sanoa, mistä "skarppiuden" vaikutelma syntyi. Ehkä se oli läsnäoloon liittyvä asia ja asennekysymys. R otti kädestä kiinni heti tavattaessa ja huumetaustaan nähden se tuntui voimakkaalta luottamuksen osoitukselta. (Miksiköhän?)

"Just heräsin, just heräsin."

"En muista enää, en muista mitään."

"Nukun vaan täällä, mä vaan nukun täällä." (Näyttelijäopiskelija)

Tunnelma yksikössä oli yhtä aikaa levoton ja seesteinen. Asukkaisiin tutustumisen ja henkilökunnan kanssa käytyjen keskustelujen myötä opiskelijat saivat pikku hiljaa vihiä paitsi siitä mitä päihdedementia tarkoittaa, myös siitä mitä asunnottomuus voi tehdä ihmiselle. Tämä ilmeni pienissä, aluksi ehkä tyhjänpäiväisiltä tuntuneissa yksityiskohdissa.

Asunnottoman piirteitä: ei luota keneenkään, ei pyydä apua. (Tämä nähtävissä hyvin selkeästi esim. Martassa, joka liikkumisvaikeuksistaan huolimatta ei koskaan pyydä apua istuutuessaan tai noustessaan ylös.) Armas esimerkiksi jemmaa ruokaa ja jättää lehden oven väliin niin, että hänen huoneeseensa on mahdotonta tulla hiljaa. (Dramaturgiopiskelija)

Kaikki opiskelijat toimivat kenttätyövaiheen yllätyksellisissä tilanteissa tietyllä tapaa oman persoonansa ja sosiaalisuutensa ääri rajoilla. Kykenenkö kohtaamaan, kykenenkö asettumaan samalle tasolle tämän henkilön kanssa? Kuka minä täällä oikein olen? Monenlaiset kokemukset tulevat sanoitetuiksi kenttätyöpäiväkirjoissa.

Armaan huutava tarve kertoa tarinaansa, olla olemassa. Omaksun Henrin ja Armaan seurassa sukulaistytön roolin, joka kuuntelee kiltisti vanhemman sukulaismiehen viisauksia. Ihmisen halu kontaktiin on käsittämättömän vahva, vahvistuu jopa entisestään näin äärimmäisissä olosuhteissa. (Dramaturgiopiskelija)

Yleisökontaktikurssilla tutkittiin ihmisten välisiä kontakteja ja niiden muutoksia. Kenttätyövaiheessa oltiin vailla esityksen ja taiteilijuuden suojaa. Taide oli silti läsnä. Se oli yksi kohtaamisen ja läsnäolon motiiveista – ehkä myös veruke.

Opiskelijoiden sosiaalinen muotoutuvuus joutui koetukselle, ja jokin omassa itsessä tuntui jollain tapaa kaihertavan.

Aluksi koin ujoutta ja liiallista itsetietoisuutta. Pelkäsin loukkaavani ihmisiä, aliarvoivani heidän älyään ja kapasiteettiaan tai astuvani heidän reviirilleen. Kanssakäyminen dementiapotilaan kanssa pakottaa läsnäoloon ja nyt-hetkeen, itsetietoisuus on unohdettava sillä kontakti on luotava joka hetki uudestaan. Näyttämötilannetta muistuttava tila, jossa on oltava valpas, auki ja kuunteleva. Lopussa helpotus ja liikutus siitä, miten vähän nämä ihmiset vaativat minulta. Heilahtelua tilanteessa olon ja itsetarkkailun välillä. (Dramaturgiopiskelija)

Yläkerran keittiössä psyykkisesti sairastunut nainen luo minuun silmäyksen jossa mittaamme ohikiitävän hetken toisiamme: on vaikea olla, tuntuu että hän katsoo läpi, vaikka tiedänkin että se menee ehkä juuri toisinkin päin. (Dramaturgiopiskelija)

Kenttätöiden tarkoituksena oli tarjota opiskelijoille mahdollisuus etsiä yhteistä aluetta erilaisten hoitolaitosten asukkaiden kanssa. Heitä kannustettiin rakentamaan esitystensä käsikirjoituksia tietynlaisen tunnistamisen varaan. Erityisesti oman ikäisten päihteidenkäyttäjien elämäntilanteisiin tutustuminen tuntui herättävän yleisökontaktikurssin opiskelijoissa usein seuraavanlaisia kysymyksiä: Mitä jos oma elämä jossain vaiheessa olisi lähtenyt kulkemaan toista reittiä? Olisinko itse nyt vastaavassa tilassa?

5.1.3. Kenttätöet vammaistyön yksiköissä

Kaksi yleisökontaktikurssin työparia vietti kenttätöpäivän vammaistyön yksikössä. Molemmilla kerroilla opiskelijat kävivät saman päivän aikana kahdessa eri paikassa. Ensin vierailun kohteena oli päivätoimintayksikkö eniten tukea tarvitseville kehitysvammaisille. Sen jälkeen opiskelijat siirtyivät osastolle, jossa asui ”haasteellisiin tilanteisiin päätyviä kehitysvammaisia”. Tällä tarkoitetaan kehitysvammaisia henkilöitä, joilla on myös psykiatrinen diagnoosi. Opiskelijoiden kenttätöpäiväkirjoissa tulee voimakkaasti esille hämmennys päivän aikana kohdattujen yhteisöjen erilaisuudesta.

Päivätoimintaryhmän jäsenet olivat suurelta osin puhumattomia ja liikkuvait pyörätuolien sekä muiden apuvälineiden avulla. Opiskelijat kävivät heidän kanssa ulkoilemassa ja tutustuivat aistikuntoutushuoneisiin. Kirjoituksissa purkautuu

tuntemuksia, joita itse kukin varmasti ensi alkuun kokee eniten tukea tarvitsevia kehitysvammaisia kohdatessaan.

En ole ollut aikaisemmin tekemisissä näin vaikeasti vammaisten ihmisten kanssa. Yllättävän helppo lähestyä. Hymyt ja kosketukset saavat taas voimakkaan merkityksen. Tuukasta voi tulkita iloa naurun ja hymyjen kautta. Pelkään olevani liian varovainen sellaisten henkilöiden kanssa, joiden ääntelyn tulkitsen epämuokavuuden ilmaisuksi. Todella vaikeita asentoja ja ns. epämuodostumia, mutta en pelkää tuijottavani, kontaktiin pyrkiessä on jotenkin sallitumpaa katsoa. Pääpaino ei ole ihmisten vammoissa vaan tilanteessa. (Dramaturgiopiskelija)

Tavattiin Liisa ja Juha, jotka oli ”oikeita vammaisia”, vääntelehtiviä, mölyläviä, pakkoliikkeisiä, pyörätuoleissa. [--] Koskettaminen tuntui helpolta ja luontevalta, mutta aika outoa kun toinen ei juuri kommunikoi ja/tai sitä ei yhtään ymmärrä. Näiden kanssa tarvis paljon aikaa. Uusi, outo maailma: tutkimusretki siihen kuka tämä ihminen on ja miten sen kanssa vois kommunikoida... (Dramaturgiopiskelija)

Ensimmäisessä sitaatissa opiskelija toteaa, että yhdessä olemisesta tuli luontevampaa, kun hän päätti hakea kontaktia kohtaamiinsa henkilöihin, vaikkei voinutkaan tietää, tulisiko ymmärretyksi tai voisiko saada vastakaikua aloitteellisuudelleen. Yleisökontaktikurssilla teatterin tekemisen lähtökohtana oli laajassa mielessä pyrkimys kommunikaatioon erilaisista lähtökohdista tulevien henkilöiden kanssa. Kommunikaation mahdollisuus ja mahdolltomuus tulee nimenomaan kehitysvammayksikössä hyvin esille. Kun vuorovaikutuskumppanin mielenliikkeistä ei ole minkäänlaista varmuutta, ryhtyy ihminen helposti pohtimaan myös oman katsantokantansa kontekstisidonnaisuutta.

Koin hellyydentunteita Johannesta kohtaan, kun kommunikaatio alkoi pikkuhiljaa toimia. Huomasin, että minua vähän turhautti välillä, kun en päässyt ihmisten mieleen kiinni, mutta se oli äärimmäisen mielenkiintoista. Tuntui siltä, että kaikkien niiden ihmisten sisällä on joku jännittävä maailma, jonne muut ei pääse. [--] Jotenkin se vaan korostui, kun katsoin Johannesta pitkään silmiin ja näin, että ajatuksia pyöri niiden takana koko ajan. Jotain mystistä siinä oli, ja maagista. Koin olevani onnekas, kun minä tämän ikäisenä pystyn hoitamaan täysin itsenäisesti omat arkirutiinini ja

elämäni. [--] Koin, että maailma, jonka minä näen, on suhteellinen. Joku toinen "näkee" maailman hajuina ja ääninä. Jollekulle elämä on vaan ihan vihreä ja täynnä kosketusta. Miten joku voi määrittää mitä on punainen, jos kärpänenkin näkee värit aivan erilaisina kuin ihminen? Edes kaikki ihmiset eivät näe maailmaa samanlaisena... (Näyttelijäopiskelija)

Haasteellisiin tilanteisiin päätyvien kehitysvammaisten osastolla asui yli kymmenen kehitysvammaista henkilöä, joiden kognitiiviset ja liikunnalliset kyvyt olivat päivätoiminnan asiakkaisiin verrattuna huomattavan hyvät, mutta joilla oli erilaisia psyykkisiä ja sosiaalisia ongelmia. Opiskelijoilla luisti juttu heidän kanssa enimmäkseen helpon oloisesti, ja monet asukkaista olivat hyvin kiinnostuneita osastolla vierailevista teatteriopiskelijoista. Haasteellisiin tilanteisiin päätyvien kehitysvammaisten osastolla viivymme kauemmin kuin päivätoiminnassa, ja opiskelijoille tarjoutui tilaisuuksia tutustua kohtaamiinsa henkilöihin hieman läheisemmin. Asukkaat kutsuivat opiskelijoita huoneisiinsa, esittelivät heille tavaroitaan ja kertoivat suosikkinäyttelijöistään.

Kenttätyöpäiväkirjoista käy ilmi, että osaston asukkaat näyttäytyivät opiskelijoille voimakkaina persoonina.

Menimme grillikatokseen grillaamaan n. 10 asiakkaan kanssa ja sain jutella enemmän A:n kanssa. A oli todella terveen oloinen n. 30-vuotias nainen, joka halusi puhua elämästään. Hän opiskeli taloudenhoitoa ja oli siitä innoissaan. Hän oli ujo ja masentuneen oloinen eikä yhtään niin innostuva kuin monet muut. Hän oli katkeran tuntuinen siitä, etteivät siskot tai äiti pidä tarpeeksi yhteyttä. A sanoi että se tuntuu pahalta ja harmittaa. Kesken jutustelun äiti soitti ja sanoi, ettei taaskaan pääse muutamaan päivään vierailulle. [--] Puhuimme eläimistä ja se sai A:n paremmalle tuulelle. A sanoi, ettei tykkää asua osastolla ja luulen, että häntä häiritsee kun niin monet ovat "vaka-vammin" sairaita ja erilaisia. Hänellä ei kuulemma ollut ystäviä osastolla. A:n kohdalla mietin, että mistä syystä joutuu olemaan laitoksessa? Mitä tarkoittaa "haastavasti käyttäytyvä"? (Näyttelijäopiskelija)

Opiskelijoille välittyi vierailujen kohteina olleista yksiköistä paljon tietoa ja erilaisia vaikutelmia. Moni asia jäi kuitenkin arvoitukseksi. Joihinkin avoimiin kysymyksiin saimme vastauksia pikku hiljaa prosessin edetessä. Esitysvierailujen yhteydessä olimme jo paremmin perillä esimerkiksi siitä, mitä kaikkea haasteellisiin tilanteisiin päätyminen voi tarkoittaa. Palaan asiaan luvussa 7.4.

5.2. Miten lähestyisin tätä yhteisöä esityksellä/esiintyjänä?

Yleisökontaktikurssin esitysten käsikirjoitustyö aloitettiin keskustelemalla opiskelijoiden kenttätyöpäiväkirjoihin kertyneistä havainnoista. Ideana oli, että kenttätyövaiheen havainnot ja vaikutelmat jalostuisivat esityksiksi, joiden kautta opiskelijat esityskiertueilla jatkaisivat kommunikaatiota hoitolaitosten ja vankiloiden asukkaiden kanssa. Tätä silmällä pitäen yksi opiskelijoille kenttätyökohteissa annetuista kirjoitustehtävistä oli pohtia, minkälaisella esityksellä ja esiintymisen eleellä erilaisten yksiköiden asukkaita olisi heidän mielestä hyvä lähestyä. Tässä alaluvussa tuon esiin, miten opiskelijat kysymykseen vastasivat.

Vankilassa toteutettujen kenttätyöpäivien jälkeen monet opiskelijat kirjoittivat päiväkirjoihinsa havaintoja sosiaalisten roolien suhteellisuudesta. Seuraavassa sitaatissa opiskelijan huomio on kiinnittynyt erityisesti sukupuoli-rooleihin ja valta-asetelmiin.

Kun kysyttiin millaisen esityksen nää haluis, niin sanoivat että ei saa kertoa seksuaalirikollisista. (Vaikka ei tästä aiheesta kiinnosta tehdä niin silti) suututtaa se jos joutuu esityksen tekijänäkin alistumaan siihen että alfaurokset määrittelee sen mitä saa ja ei saa tehdä, eli käytännössä johtajavangit päättää myös ulkopuolisten (taiteilijan) asemasta vankilassa. ---> konservatiivisia katsojia? [--] Esitykseen: huumoria! jalat maassa, suora meininki. Muuntautuminen: naisesta mieheksi, miehestä naiseksi, naurettavasta vakavasti otettavaksi, johtajasta alistujaksi, herrasta narriksi jne. Sosiaalisten roolien tutkiminen voisi olla kiinnostavaa. Saman ihmisen monet kasvot. Itsensä häpäiseminen. Keskittyneisyys. (Dramaturgiopiskelija)

Opiskelijat tekivät myös havaintoja vankilan ilmapiiristä. He pohtivat, miten siellä vallitsevaa sosiaalista kontrollia voisi rikkoa ja saada kontaktia vankeihin esimerkiksi tunteiden tai kehollisuuden tasolla.

Tuntuu siltä, että voisin tehdä mitä vaan (vankilaan tuotavassa esityksessä), ihan normaaleja ihmisiä ne (vangit) kuitenkin on. Tekisi mieli maalata itseä. Aiheena ihmisen herkkyys ja hauraus (opiskelijan alleviivaus) kiinnostais tässä ympäristössä. Yrittäminen, toivo ja toivottomuus. Herkkyys ja tunteet ylipäättään. (Näyttelijäopiskelija)

Päihdeyksiköissä opiskelijoiden esityshaaveet vaihtelivat selvästi yksikön tyyppin mukaan. Nuorille korvaushoitopotilaille opiskelijat halusivat viedä jotain haas-

tavaa ja toivoa kannattelevaa. Yhteisön hälyisän levoton perusolemus tuotti mielikuvia esityksestä, joka saisi katsojissa aikaan myönteistä fokuoimista.

Esitys voisi mielestäni olla aiheeltaan, muodoltaan ja kestoltaan melko haasteellinenkin, sillä asiakkaiden ymmärrys ja hahmottamiskyky on todella hyvä. Tietysti jonkunlainen tunnistettavuus aiheissa olisi hyvä olla, jotta asiakkaat pystyisivät käsittelemään omia ongelmiaan esityksen kautta. [--] En käsittelisi ihan suoraan huumeidenkäyttöä, rikollisuutta tai muuta sellaista, mikä on asiakkaille liiankin tuttua. Uskon, että vaikeita asioita on helpompaa käsitellä ikään kuin mutkan kautta. [--] Voimakasta osallistamista en esitykseen laittaisi, sillä monet asiakkaat ovat vetäytyviä ja toiset taas ehkä liiankin aktiivisia. (Näyttelijäopiskelija)

Ehdottomasti jotakin toivoa antavaa, mutta rehellistä. Haluaisin antaa näille ihmisille kokemuksen siitä, että heidän elämänsä on yhä arvokas. Niin monet surivat menetettyjä vuosia. [--] Haluaisin, että voisivat saada armon. (Dramaturgiopiskelija)

Kosteissa yksiköissä levottomuus jäi vielä leimallisemmin keskeiseksi vaikutelmaksi. Miten esitystilanteen saisi pysymään kasassa?

Päihdeongelmaisten asunnottomien luokse olisi vaikeampaa mennä esiintymään. En ole varma jaksaisivatko kaikki tapaamamme asukkaat istua ja kuunnella, tai olisiko siinä mieltäkään? Pitäisikö esityksen luonnetta miettiä uudelleen? Ajattelen kuitenkin, että taide kuuluu kaikille ja olisin valmis menemään sinne monologin kanssa ja esittämään sen vaikka tyhjälle huoneelle. (Näyttelijäopiskelija)

Päihdedementiayksikössä opiskelijat puolestaan pohtivat, miten esitys voisi kommunikoida katsojien kanssa muistisairaudesta ja mahdollisista kognitiivisista haasteista huolimatta.

Esityksen aihe ja muoto voivat mielestäni olla mitä tahansa, sillä en usko, että kaikilla voi olla samankaltaisia mieltymyksiä. Luulen, että tunteet ovat tunnistettavia myös kaikkein dementoituneimmillekin. Asukkaista monet ovat todella skarppeja, ymmärtävät hyvin puhetta ja muistavat hyvin. Toiset

taas eivät tunnu muistavan edes mitä hetki sitten puhuttiin ja suurin osa puheesta tuntuu menevän ohi. Esityksessä tulisi ehkä toimia parempikuntoisten ehdoilla, jotta heille ei tule sellaista oloa, että heidän älyään aliarvioidaan. (Näyttelijäopiskelija)

Haluaisin tehdä esityksen, jossa katsoja saisi kokea ja tuntea. Mahdollisesti melko fragmentaarinen, hetkistä ja tunnelmista koostuva esitys, jossa katsojan ei tarvitsisi hämmentyä monimutkaisista juonikuvioista. Ehkä runoja, mielellään laulua. Ei liian nopearytmistä, vaan ilmaa välissä, tilaa fililistellä tunnelmaa. (Dramaturgiopiskelija)

Hieman vastaavanlaisia ajatuksia opiskelijoilla oli myös eniten tukea tarvitsevien kehitysvammaisten yksikköön tuotavasta esityksestä. Sinne haluttiin tehdä jotain aisteja herättelevää.

Vaikeammin vammaisten kohdalla herää ajatus, että kontaktit ja aistielämysten antaminen katsojille korostuvat. Aiheiden puolesta tuntuu, että voin kirjoittaa siitä, mikä itseänikin kiinnostaa, koska täällä aistii selkeästi sen, että meissä on sama ihmisyyys ja tunteet. (Dramaturgiopiskelija)

Haasteellisiin tilanteisiin päätyvien kehitysvammaisten osastolle tuotavaan esitykseen opiskelijat halusivat enemmän älyllistä haastetta sekä mahdollisimman paljon esittämistapojen variaatiota. He kantoivat huolta siitä, millä keinoin kaikki yhteisön jäsenet – myös vetäytyvät – saataisiin osallisiksi esitystapahtumaan.

Paikalle voisi tulla kunnosta ja melutasosta riippuen ehkä jopa vähän yli 10 asiakasta. Esitys voisi olla normaalimittainen ja haastavuusastekin voisi olla ”normaali”. En usko, että kehitysvammaisille voi esittää vain lastenteatteria. Esitys olisi parhaimmillaan sekä tunteikas, hauska että älyllisesti haastava. Ei kuitenkaan liian kryptinen tai filosofinen, jotta jotain kosketuspintaa löytyy. [–] Hoitajien kanssa voisi keskustella istumajärjestyksestä, jotta huonosti keskittymään kykenevät tai meluisat asiakkaat eivät liiaksi häiritsisi muiden keskittymistä. (Näyttelijäopiskelija)

Dramaturgi- ja näyttelijäopiskelijoiden mielikuvat tulevista esityksistä painottuivat nähdäkseni hieman eri tavoin ammattikuvien mukaisesti. Dramaturgiopiskelijat pohtivat kenttätyöpäiväkirjoissa usein esitysten teemoihin ja lajityyppeihin liittyviä kysymyksiä. Näyttelijäopiskelijat puolestaan kirjoittivat mahdollisuudesta kommunikoida esiintyjinä kohtaamiensa henkilöiden kanssa sekä kuvittelivat esitystapahtumia ja niiden järjestelyjä hieman konkreettisemmalla tasolla. Seuraavassa sitaatissa näyttelijäopiskelija pohtii, miten eri tavoin kehitysvammaisiin henkilöihin olisi mahdollista hakea kontaktia tasavertaisesti.

Ensin pitäisi varmaan kohdata kaikki ja jutella henkilökohtaisesti, jotta asukkaat ymmärtävät, että kiinnostus on molemminpuolista (en tullut vain esittelemään itseäni). Sitten tulisi varmistua siitä, että kaikki haluavat varmasti olla mukana. [--] Keskustelun virittämiseksi kysymysten tulisi olla konkreettisia ja spesifejä, sillä abstraktit käsitteet eivät tuntuneet menevän läpi. [--] Olisi todella hyvä jos pystyisi muistamaan kaikkien katsojien nimet, sillä silloin kysymysten kohdentaminen olisi helpompaa ja asiakkaille voitulla sellainen olo, että juuri heidän mielipiteestään ollaan kiinnostuneita.
(Näyttelijäopiskelija)

Opiskelijat kokivat myös eräänlaista pienuutta tulevan tehtävänsä edessä. Käynnit olivat selvästi aiheuttaneet liikahduksen oman maailmankuvan ja minäkuvan alueilla. Kumpi tässä tutkii kumpaa? Miten tänne voisi asettua esityksen kanssa omana itsenään? Seuraavat päiväkirjasitaatit ovat peräisin vierailuista päihdeyksiköissä.

Siellä missä on kurjuutta, on eniten valoa. Ymmärsin, että minulla olisi paljon opittavaa heiltä. Niin paljon, että nyt tuntuisi nurinkuriselta mennä esiintymään näihin laitoksiin, kun heillä sitä sanottavaa olisi. Ehkä esityksen tulisikin olla väline saattamaan ääni kuuluviin. (Näyttelijäopiskelija)

*Minua alkoi kiinnostaa
hajoavat tarinat
lapset: jälkeenjäävinä, kaipaavina, toiveikkaina
ikien ja kokemusten sisäkkäisyydet
-> ihmisen eri puolet ja niiden suut
puheiden ristiriitaisuudet.*
(Dramaturgiopiskelija)

5.3. Esitys elämäntuntojen kohtaamispaikkana

On mielenkiintoista pohtia, millä tavalla opiskelijoiden kenttätyökokemukset tulivat osaksi heidän esityksiään ja niiden yleisökontakteja. Kurssin kenttätyövaiheessa kaikille työpareille muodostui jonkinlainen mielikuva yhteisestä alueesta suhteessa hoitolaitosten ja vankiloiden asukkaisiin. Tulevien esitysten henkinen perusta oli tarkoitus rakentaa sen varaan.

Tässä yhteydessä haluaisin palata ajatukseen esityksestä elämäntuntojen kohtaamispaikkana. Mitä kaikkea se voi lopulta tarkoittaa? Edellä lähestyin katsojilta esiintyjälle välittyvää elämäntuntoa heidän elämäntilanteidensa näkökulmasta Lauri Rauhalan situationaalisen säätöpiirin käsitettä soveltaen. Nyt tarkennan kuvaa edelleen Edmund Husserlin elämis- ja kotimaailmojen avulla.

Filosofi Timo Miettisen (2012, 221–222) mukaan elämismaailma on Husserlille eräänlainen perusta, johon toimintamme on aina suhteessa ja jota vasten kohtaamamme asiat saavat merkityksensä. Se on käsitteenä kuitenkin ristiriitaisella tavalla kaksijakoinen. Toisaalta se on ”subjektiivis-relatiivinen” kuten esimerkiksi sairaanhoitajan elämismaailma intresseineen, arvoineen, normeineen ja käytäntöineen. Toisaalta se on ”apriorinen välittömän, esikielellisen ja esipredikatiivisen kokemuksen korrelaatti”, eli maailma ennen käytännöllisten ja teoreettisten, kulttuuristen merkitysten rakentumista. Kummassakin tapauksessa elämismaailmaan liittyy erityinen edeltä annettuus: se on läsnä jokaisessa ihmisen maailmaan suhteutumisen tavassa.

Kokemuksemme elämismaailmasta kuuluu jatkuva rajanveto oman ja vieraan välillä. Miettinen selvittää ilmiötä edelleen Husserlin kotimaailman käsitteen avulla. Se on alue, jossa ihminen kokee olevansa kotonaan ja jossa muut ihmiset ovat hänen vertaisiaan ja ymmärtävät maailman olemuksellisesti samoin. Kotimaailmaa luonnehtii tuttuus ja omuus suhteessa vierauteen. Siinä missä elämismaailma on aina kiinnittynyt johonkin paikallisuuteen ja ympäristöön, on kotimaailma suhteellinen. Kotimaailmoja on jokaisella henkilöllä useita. (Miettinen 2012, 223–225.)

Opiskelijoiden yleisökontaktikurssin kenttätyövaiheessa kohtaama hoitolaitosten ja vankiloiden asukkaiden sekä työntekijöiden elämäntunto oli moninaisuus. Myös instituutioista ja niiden arkkitehtonisista puitteista välittyi heille vaikutelmia: elettyä elämää ja erilaisia valtarakenteita. Opiskelijoiden haasteelliseksi tehtäväksi tuli valmistaa sellainen esitys, joka toimisi näinkin erilaisissa yhteyksissä. Sen tulisi pystyä kommunikoimaan useiden keskenään ristiriitaisten elämis- ja kotimaailmojen kanssa. Jotta esitys toimisi, sen tulisi luoda oma kotimaailmansa, joka olisi auki hoitolaitoksissa elävien katsojien suuntaan. Mihin

opiskelijat ankkuroisivat esityksensä? Mitä esitykset käsittelisivät? Ohjeeksi oli annettu, että niiden pitäisi olla sellaisia, joihin tekijät itse uskovat ja jotka he itse haluaisivat nähdä. Ja että mahdollisuus yleisökontaktiin olisi kirjoitettu ja harjoiteltu osaksi esitystä.

Jaana Parviainen (1995, 33–37) toteaa Husserlia soveltaen, että elämismailma on ainoa tausta, josta elämän ja taiteen merkitykset voivat syntyä. Eräs kaikkia inhimillisiä elämismailmoja yhdistävä perusta on kehollisuus. Se on osa minuutta, mutta samalla myös jotain jaettua. Kaikilla ihmisillä on keho, jossa sijaitsee paitsi monenlaisen tietämisen ja taitamisen varasto, myös yksilön menneisyyden horisontti kokemuksineen ja muistoineen. Eletty elämä on läsnä kehossa, joka hengittää nykyhetkessä ja määrää osaltaan myös tulevan.

Parviaisen kehollisuudessa ilmenevän elämismailman sekä Husserlin kotimailman käsitteet auttavat hahmottamaan, millä tasoilla opiskelijat ja erilaisten hoitolaitosten asukkaat saattoivat toisiinsa yleisökontaktikurssin kenttätyövaiheessa vaikuttaa. Itse kutsun vastaavaa ilmiökenttää elämäntunnoksi, joka välittyi hoitolaitosten sekä vankiloiden asukkailta Teatterikorkeakoulun opiskelijoille ja päinvastoin.

Kenttätyövaiheen kohtaamisten ansioista ajatus elämäntuntojen kohtaamisesta ja toisiinsa virtaamisesta tuli yhdeksi yleisökontaktikurssin esitysten olemisen tavaksi ja motiiviksi. Tämä katsantokanta toi esityksistä esiin tason, jossa kaikkein olennaisinta oli esiintyjien ja katsojien yhteinen elämän ja taiteen merkityksellisyyden ihmetteleminen.

5.4. Esitys toisen puolesta olemisena

Opiskelijoiden ja hoitolaitosten sekä vankiloiden asukkaiden kenttätyövaiheen kohtaamisia voidaan tarkastella myös ”marginaalin” ja ”keskiön” käsitteiden kautta (Lukin 2014). Tällöin marginaalilla tarkoitetaan opiskelijoiden vierailujen kohteina olleita enemmän tai vähemmän suljettuja instituutioita. Keskiönä näytetään vastaavasti Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden todellisuus, josta käsin he marginaalia lähestyivät. Näin ajatellen esitysten valmistaminen oli opiskelijoille eräänlaista matkantekoa yhteiskunnallisesta todellisuudesta toiseen.

On myös mahdollista todeta, että opiskelijat kohtasivat hoitolaitoksiin ja vankiloihin jalkautuessaan yhteiskunnallisen toiseuden. Tutkija Olli Löytyn (2005, 162) mukaan toiseudella tarkoitetaan yleensä paitsi heikentynyttä valta-asemaa, myös erilaisia normipoikkeamia sekä ylipäätään ilmiöitä, jotka ovat itsen kannalta lähtökohtaisesti vieraita. Tässä katsannossa opiskelijoiden esitysprosesseja voidaan ajatella eräänlaisena vieraan tutuksi tekemisenä. Siihen saattoi liittyä

haave kotimaailmasta, jonka opiskelijat hetkellisesti jakaisivat hoitolaitosten asukkaiden kanssa.

Toiseuden kohtaaminen ei ollut yleisökontaktikurssilla nähdäkseni kuitenkaan pelkästään yhteiskunnallisten todellisuuksien yhteentörmäystä tai toisiinsa limittymistä. Sitä on syytä lähestyä myös ”toisen puolesta olemisena”, kuten Emmanuel Levinas kirjoittaa, jonain mikä ”pysäyttää olemisen anonyymin ja merkityksettömän kohinan” (Levinas 1996a, 55). Tällöin teatteri näyttäytyy laajassa mielessä itsen ja toiseuden välisen rajankäynnin välineenä.

Usein sanotaan, että hyvä teatteriesitys jättää tilaa katsojien omille ajatuksille. Olen pohtinut, mitä tämä oikeastaan tarkoittaa. Sitäkö, että onnistunut teos sisältää samastumisen mahdollisuuden, eräänlaisen ykseyden, ja yhtä aikaa ihmisenä olemisen moninaisuuden eli yksilöiden lähtökohtaisen erilaisuuden? *Samassa valossa* -kirjassa kirjoitan yhdestä esityksestä, joka on monta (SV 57). Tämä oli mielessäni myös yleisökontaktikurssin kenttätyövaihetta suunnitellessani.

Yleisökontaktikurssin esitysten työstämisen lähtökohtaa on mahdollista tarkastella monesta eri näkökulmasta. Opiskelijoiden tehtävänanto ei kuitenkaan ollut luonteeltaan käsitteellinen. Käsikirjoitustyöpajoissa pohdittiin, miten kenttätyöpäivien aikana syntyneitä mielikuvia olisi mahdollista kirjoittaa ja harjoitella osaksi tulevia esityksiä. Myös tulevien esitystapahtumien ja niiden yleisökontaktien kuvittelemisesta tuli tässä vaiheessa prosessia yksi esitysten työstämisen väylä. Mietimme, miten esitykset voisivat toimia samastumispintoina opiskelijoiden ja erilaisten hoitolaitosten sekä vankiloiden asukkaiden välillä.

Käsikirjoitustyöpajoissa oli mielestäni hyvä tekemisen meininki. Olin tyytyväinen huomattessani, miten rohkeasti yleisökontaktikurssin opiskelijat olivat ottaneet toiseuden kohtaamisen haasteen vastaan.

6. Mitä esityksille tapahtui?

No, jos ihan esitystä mietitään, niin itse esityshän oli ihan hirvee tänään. Jos tuol ois ollu joku teatteriohjaaja paikalla, mä en ois ikinä saanu töitä. Et mulhan meni kaikki repliikit sekasin ja mä unohdin asioita ja jätin sanomatta asioita, tein ihan siis, mun näyttelijäntyö oli aika lähellä itseasias jotain klovneriaa suurimman osan aikaa, tai siltä musta ainakin itestä tuntu, mutta sitten toisaalta, silloin kun muisti olla ajattelematta sitä – et okei mä oon ihan hirvee, ja tääl on muitakin ihmisiä paikalla ku näitä kehitysvammasia – niin silloin tuntu et ihmiset oli kuitenkin hirveen keskittyneitä. (Näyttelijäopiskelija esityksen purkutapahtumassa.)

Esitys oli henkilökohtaisesti merkittävä, koska se oli ensimmäinen missä tajusin, että esitys ihan oikeasti elää ja tulee tehtyä aina yleisön kanssa, ei yleisölle. Mulle jäi sellainen olo, että esitys joustaa moneen suuntaan ja musta tuntui todella positiiviselta senkertainen veto. Mulle tuli sellainen olo, että tämän monologin tarkoitus ei missään nimessä ole tuoda jotain valmista kulttuuria näille ihmisille. On aivan sama melkeinpä mitä lavalla tapahtuu, kunhan on yleisön kanssa mukana siinä ja pitää kaikki (itsensä mukaan lukien) kärryillä. Esitys voi jatkua kaikesta huolimatta. (Näyttelijäopiskelija kiertuepäiväkirjassa.)

6.1. Yleisökontaktikurssin hoitolaitoskiertueiden tuottama tutkimusaineisto

Yleisökontaktikurssilla järjestettiin syksyllä 2010 ja keväällä 2011 yhteensä 20 esitysvierailua erilaisissa hoitolaitoksissa ja vankiloissa. (LIITE 12) Tässä tutkimuksessa olen keskittynyt vankiloissa (4 esitystä), päihdetyön yksiköissä (8 esitystä) sekä vammaistyön yksiköissä (2 esitystä) järjestettyihin esitysvierailuihin. Vanhustyön yksiköt (4 esitystä) ja kidutettujen kuntoutuskeskuksen (2 esitystä) olen suurimmilta osin rajannut käsittelyn ulkopuolelle, kuten jo edellisessä luvussa totesin.

Päihdeyksiköissä esiintymistä koskeva aineisto on tutkimuksessani kaikkein runsainta. Yleisökontaktikurssin esityksiä esitettiin kaikissa neljässä päihdeyksikössä, joissa opiskelijat olivat vierailleet kurssin kenttätövävaiheessa (ks. luku 5.1.2.). Niiden lisäksi opiskelijoiden esityskiertueet suuntautuivat myös päihdeidenkäyttäjien perhekuntoutusosastolle, päiväkeskukseen, tukea antavaan korvaushoitoyksikköön sekä yhteen sellaiseen päihdedementiayksikköön, jossa kenttätöitä ei ollut edellisenä keväänä tehty. Perhekuntoutusta lukuun ottamatta kaikki kiertueohjelmassa mukana olleet päihdeyksiköt olivat niin sanottuja kosteita yksiköitä. Päihdedementiayksiköissä päihdeidenkäyttö oli kuitenkin enimmäkseen jäänyt sivuun ikääntymisen ja muistisairauden myötä. Tilalle olivat mahdollisesti tulleet erilaiset lääkkeet. Korvaushoitopotilaat pyrkivät päihteistä eroon lääkkeillä ja psykososiaalisen kuntoutuksen avulla.

Kaikki neljä yleisökontaktikurssin tuottamaa esitystä nähtiin myös vankilassa. Vierailut järjestettiin vankilan päihdekuntoutusosastolla (1 esitys), pitkäaikaisvankien osastolla (1 esitys) sekä vankilan koulussa (2 esitystä). Kyseisissä vankiloissa oli vain miesvankeja.

Päihdeyksiköiden ja vankiloiden lisäksi tutkimuksessa on käytetty vammaistyön yksiköissä järjestettyjen esitysvierailujen tuottamaa aineistoa. Vierailuja järjestettiin vain kaksi, joten kehitysvammaisten yksiköissä esiintymistä koskeva aineisto on tutkimuksessa määrällisesti kaikkein niukinta. Yksi yleisökontaktikurssin esityksistä esitettiin eniten tukea tarvitsevien kehitysvammaisten päivätoiminnassa ja toinen haasteellisiin tilanteisiin päätyvien osastolla. Opiskelijat olivat vierailleet molemmissa jo kurssin kenttätövävaiheessa (ks. alaluku 5.1.3.). Päivätoimintaryhmä ja haasteellisiin tilanteisiin päätyvien osasto ovat profiileiltaan hyvin erilaisia ja muodostavat yhdessä melko kattavan otoksen eri tavoin kehitysvammaisista henkilöistä. Määrällisestä niukkuudesta huolimatta vammaistyön yksiköistä peräisin oleva aineisto peilaa siis opiskelijoiden kohtaamia varsin monenlaisten yksilöiden kanssa.

Luvuissa 7.–9. siteerattu aineisto on pääasiassa peräisin esitysvierailujen jälkeän hoitolaitoksen tiloissa järjestetyistä purkutapahtumista, joiden keskustelut nauhoitettiin ja litteroitiin. Lisäksi siteeraan opiskelijoiden kiertuepäiväkirjoja sekä kurssin loppupurkutehtävien vastauksia.

Olin laatinut kysymysrunгон esitysvierailujen purkutapahtumien keskusteluja varten (LIITE 10). Käytin sitä kuitenkin vain keskustelun tukena. Purkutapahtumat eivät olleet haastatteluja. Niistä muodostui pikemminkin vapaasti eteneviä opetustilanteita ja keskusteluja, joihin osallistui minun ja esityksen valmistaneen näyttelijä-dramaturgi -työparin lisäksi ajoittain myös yksiköiden henkilökuntaa sekä kurssin muita opettajia. Puhe rönsyili esityksen yhteydessä syntyneiden vaikutelmien ja havaintojen ympärillä. Ajoittain ne saivat myös työnohjaustilanteen luonteen, kun näyttelijäopiskelijat ”purkivat” kokemuksiaan esitysvierailuista ja niihin liittyneistä kohtaamisista.

Purkutapahtumien litteroinneista käy ilmi, mitä näyttelijäopiskelijoiden mielessä liikkui, kun he veivät teatteriesityksiä erilaisiin hoitolaitoksiin, ottivat kontaktia niiden asukkaisiin esitystapahtuman eri vaiheissa ja antoivat tämän vaikuttaa esityksiinsä ja omaan näyttelijyyteensä. Puhujat on merkitty litterointeihin koodinimillä (esim. N1 = Näyttelijäopiskelija 1, D1 = Dramaturgiopiskelija 1). Joissain sitaateissa tulee myös oma puheeni esille, samoin toisen näyttelijäntyön opettajan Kati Outisen. Minun koodinimeni sitaateissa on J ja Kati Outisen K. Kaikkien sitaateissa ilmenevien hoitolaitoksissa tai vankiloissa kohdattujen henkilöiden tunnistetiedot on muutettu. Opiskelijoiden puhe on tästä eteenpäin siteerattuna tavallisella fontilla sisennettynä, kun taas päiväkirja-aineisto on merkitty kursiivilla.

Tässä ja seuraavassa luvussa pyrin kuvaamaan, mitä opiskelijat kokivat hoitolaitoskiertueillaan. Ensin kiinnostukseni kohteena on, miten opiskelijoiden esitykset muuttuivat, kun niitä esitettiin erilaisissa terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankiloissa. Seuraavassa luvussa kiinnitän huomioni opiskelijoiden esiintyjyydessä tapahtuneisiin muutoksiin. Kehittelen edelleen ajatusta esiintyjästä, joka eri tavoin samastuu katsojiinsa. Poimin opiskelijoiden puheesta erilaisia katsojiin samastumisen lajeja ja nimeän ne **lihavoituna**. Tällä tavoin tuon esille, kuinka laaja-alaista näyttelijän katsojiinsa samastuminen voi hoitolaitoksessa järjestettävässä teatteritapahtumassa olla.⁵³

53 Samastuminen on myös opettaja-oppilas -suhteeseen liittyvä ilmiö. Opetustapahtuma voi perustua siihen, että oppilas samastuu opettajaansa. Samastumista tapahtuu esimerkiksi klassisessa mallioppimisessa. Asettumalla toisen asemaan ihminen näkee todellisuudesta piirteitä, jotka

Toimintatutkimuksen näkökulmasta yleisökontaktikurssin esitysvierailuja on mahdollista tarkastella eräänlaisina opiskelijoiden näyttelijyyteen kohdistuvina muutosinterventioina. Purkutapahtumissa pyrittiin sanallistamaan jotain siitä, mitä esitysten aikana oli tapahtunut. Purkutapahtumat ilmentävät opiskelijoiden reflektiota esitysvierailun yhteydessä (in action). Kiertuepäiväkirjoissa opiskelijat taas kirjoittivat kokemuksistaan ja havainnoistaan toiminnan ulkopuolella (on action). (Heikkinen 2007, 34–35.) Molemmissa aineistoissa he pohtivat, miten hoitolaitoksissa esiintymisen toimintamallia olisi mahdollista edelleen kehittää. Näistä reflektioista muodostuu pikku hiljaa erilaisia hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän käyttöteorioita. (Kiviniemi 1999, 71.)

6.2. Tutustumisvaiheen merkitys osana esitysvierailua

J (Jussi Lehtonen)

Miltä yleisö nyt tuntui?

N3

Ne oli niin ihania. Jotenki. Mä aattelin aamulla taas... Että kun oli käynyt täällä ja silloin kaikki oli aika sekavassa kunnossa, ni mä aattelin et mitä tästä tulee taas, mut kun toi meni sit ihan toisella tavalla, kun mitä mä olin ajatellu. Et ihmiset kuuntelikin tosi intensiivisesti. Oli itseasiassa kyl reagoivin yleisö tähän asti. Niinku, et sai vastakaikuu tosi paljon. [--] Oli nyt sellanen olo et ne kuunteli. Niinku että ne sai siitä. Tuntu et vois mennä vaik istumaan niitten ihmisten syliin, et tuntu et se oli tosi välitön se tilanne, et siin ei ollu mitään rajaa siin välillä.

oma katsantokanta muuten rajaisi pois. (Lång 1995, 250; Hirsjärvi et al. 1983, 112.) Näin tapahtui nähdäkseni yleisökontaktikurssilla, kun jaoin omia kokemuksiani hoitolaitoksessa esiintymisestä maisterivaiheen teatteriopiskelijoille. Toisaalta myös minä samastuin opiskelijoihini, heidän tilanteisiinsa ja ajattelutapoihinsa. Martin Buber on sitä mieltä, että vastavuoroinen dialoginen samastuminen eli molemminpuolinen inkluusio ei voi toteutua opettajan ja oppilaan välisessä suhteessa. Hyvä opettaja samastuu dialogisesti oppilaisiinsa, mutta kasvatusyhteys ei kestä, mikäli oppilaat ryhtyvät vastaavalla tavalla samastumaan opettajaan ja tämän pedagogiseen intention. (Buber 1995, 163–164; Buber 1947, 100–101; ks. myös Anttila 2003, 298.) Yleisökontaktikurssilla opettajien ja opiskelijoiden välinen samastuminen näyttäytyi kuitenkin molemminpuolisena. Pedagogisen suhteen lisäksi välillämme vaikutti eräänlainen kanssatutkijuus toimintatutkimuksen hengessä. Minä olin esitystapahtumassa läsnä havainnoijana ja opettajana, opiskelijat esiintyjinä tai esitysten käsikirjoittajina. Asetuimme toistemme asemiin ja tulkitsimme toistemme kokemuksia esitystapahtumista ja niiden kulusta. Näin ollen purkutapahtumien keskustelut eivät ole samastumisen suhteen pelkästään tiedonlähteitä. Samastuminen ja siitä puhuminen olivat yleisökontaktikurssilla sekä opetussisältö että toimintatapa. Siitä tuli kurssin opettajien ja opiskelijoiden yhteinen tutkimuksen kohde. Näin myös tutkimusaineistoni on monessa mielessä samastumisen ”läpäisemää”.

Osassa esityspaikoista opiskelijat olivat vierailleet jo kurssin kenttätövävaiheessa, kun taas toiset olivat heille vieraampia. Niissä he olivat vain käyneet sopimassa esitysvierailusta ja sen järjestelystä. Kohdattujen yhteisöjen käyttäytymiskulttuurit ja olemisen tapa eivät siis tulleet opiskelijoille täytenä yllätyksenä.

N4

Mun mielest mul oli alust asti jotenki aika semmonen niinku kiva filis. Vähän niinku jotenki se, että sieltä tulee joku ihan käsittämätön ulosteen löyhkä, ja jotenki sitä ei voi, ei ollu missään vaiheessa semmonen niinku ikävä olo, vaan oli vähän niinkun semmonen, et semmosta niinku komediaa. Et mitä tässä oikeen vielä tulee? Et on niin hirveen ulosteen löyhkä, et mä en voi ees hengittää, saati sit näytellä, et mitä tästä niinku tulee. [--] Ja sit siellä joku huutelee, että ”haista persettä!” ja ”öänghhäär!” ja niinku kaikkee, lähtee jengi pois ja rupee puhumaan ruotsia ja nousee ylös. Vähän siitä tulee semmonen, vähän niinkun ois tullu jonnekin semmoseen niinku mukavaan hullunmyllyyn. [--] Semmoseen aika kotoseen. Et ei mulla ollu, se oli aika semmonen niinku helppo tulla. Et ei tullu sellasta ahdistavaa oloa missään vaiheessa.

Yleisökontaktikurssin esitysvierailuilla noudatettiin *Rakkaus ei ole ajan narri*-esityskiertueella lanseeraamaani kolmivaiheista toimintamallia, johon kuuluu katsojiin tutustuminen, esitys ja keskustelu katsojien kanssa (SV, 16). Tutustumisvaiheella tarkoitan siis aikaa, jonka opiskelijat viettivät esityspaikoissa esityspäivinä ennen esityksen aloittamista.⁵⁴ Tarkoituksena oli rakentaa kontaktia yksikön asukkaisiin ihminen ihmiselle -tasolla. Opiskelijat kävivät mahdollisuuksien mukaan kättelemissä kaikki katsojat ja juttelivat heidän kanssa. Myös katsomo ja näyttämö saatettiin pystyttää yhdessä hoitolaitoksen tiloihin. Näin esiintyjillä oli jo ennen itse esitystä mahdollisuus samastua katsojien **elämäntilanteisiin** ja **elämäntuntoon** tai Husserlin käsittein heidän **elämis-** ja **kotimaailmoihinsa**. Tutustumisvaiheessa luodun kontaktin varaan rakentui myös itse esitystapahtuman yleisökontakti.

54 Yleisökontaktikurssilla opiskelijat ”tutustuivat” hoitolaitosten ja vankiloiden asukkaisiin sekä kurssin kenttätövävaiheessa (ks. luku 3.3.2.) että esityskiertueilla. Nämä ”tutustumisvaiheet” on tärkeää erottaa toisistaan. Kenttätövävaiheessa eri yksiköiden asukkaisiin tutustuttiin kanssaihmisinä, valmisteilla olevien esitysten tulevana katsojina sekä jossain määrin myös käsikirjoitustyön aineiston lähteinä. Esitysvierailujen yhteydessä tutustumisen palveli ja pohjusti esitystilannetta sekä siihen liittyvien esiintyjä- ja katsojaroolien omaksumista.

Aina tutustuminen ei kuitenkaan ollut niin helppoa.

N1

Kun istuu pöytään, niin ihmiset lähtee siitä pois, ja kun yrittää tervehtiä niin... [--] Kukaan ei vastaa, kääntää katseen pois ku yrittää puhua ja... [--] Alkaa huutelee jotenki ohi... [--] Et ei kukaan oikeestaan ruvennu puhumaan, tai tosi harvat, ihan pari ihmistä puhu ylipäättään mitään ku tultiin tänne. Ja silloin ku me oltiin tutustumassa ni... se oli vähän semmosta, et ei ne niinku... oikeen huomioinu ollenkaan... [--] Se oli kyl aika perseestä. Tai siis, tosi vaikee olla ihmisten kanssa kontaktissa, kun niihin ei saa kontaktia.

Heti yksikköön tultuaan opiskelijat tekivät monenlaista huomioita vierailun kohteena olleesta yhteisöstä. He aistivat siellä vallitsevia jännitteitä. He samastuivat niiden **ilmapiireihin** ja **tunnelmiin**. Ilmapiirillä tarkoitan yhteisön sellaista ominaisuutta, jonka ulkomaailmasta tuleva esiintyjä hoitolaitoksissa kohtaa ja johon hän yrittää suhteuttaa itseään. Tunnelmaan samastuminen taas on kokonaisvaltaisempaa. Tunnelmaan sisältyy kohdatun yhteisön ilmapiirin lisäksi myös muita sen ominaisuuksia. Siihen vaikuttavat muun muassa hoitolaitoksen tilallisuus ja fyysiset puitteet sekä esimerkiksi vierailun ajankohta. Samoin vierailevan esiintyjän omat mielen- ja ruumiintilat tulevat osaksi yksikössä koettua tunnelmaa. Näyttelijäntyön kannalta tunnelmaa voi pitää yhtenä esitystapahtuman kaikkein keskeisimmistä elementeistä. Jos opiskelija tutustumisvaiheessa pääsi sisään vierailupaikan tunnelmaan, hän pystyi esitystilanteessa mahdollisesti käyttämään sitä hyväkseen. Yhteisön tunnelmasta ja sen vaihtelusta tuli silloin osa esitystä ja esitystapahtumaa.

Purkutapahtumissa opiskelijat kuvasivat varsin hienovireisesti yksiköiden tunnelmista sekä ilmapiireistä tekemiään havaintoja. Seuraavat sitaatit ovat peräisin vankilassa järjestetyistä esitysvierailuista.

N1

Must tuntu et ne on vähän silleen hermostuneita, et ne ei aina ihan uskaltanu, et ku otti tosi suoraa kontaktia välillä, ni ne väisti sitä sillain, jotenkin naurulla tai jotenki et ”hehee”, tai sit et ne rupes jonku vierustoverin kanssa jutskailee... [--] Ne oli kuitenkin tosi positiivisesti sit loppujen lopuks. Et se tuntu sellaselta, et ne oli niin vahvasti mun puolella et mua ei sit silleen enää pelottanu esittää niille.

N3

Oli vaan joku kymmenen tyyppi... Ja, kaikki kuulu tos tilassa, ja ekan kerran oli semmosta, että huomaa et ihmiset vaivaantu, et ei pystyny kattoo silmiin aina, ja kattoo aika paljon muualle. [--] Ei se tuntunu must yhtään pahalta, vaan tuli enemmänki semmonen niinku... et se oli vähän semmost teinimäistä niinku... ku on vaivaantunu, ja ei oikeen tiedä miten päin olis ni... eikä uskalla olla vaan vastaanottamassa, niin sit jotenki rupee hymyileen ja ilmeilee ku ei, osaa olla muuten.

Teatteriesityksen saapuminen suljettuun yhteisöön oli sen jäsenille usein voimakasta jännitystä herättävä tapahtuma. Varsinkin vangeille se merkitsi radikaalia poikkeamaa rutiinien ja hierarkian määrittelemässä arjessa. Esitykset tekivät näkyväksi tunteita, joiden voimakas ilmaiseminen ei yleensä kuulu vankilakulttuuriin. Esiintyjät eläytyivät katsojien jännitykseen, ja heitä itseään jännitti myös. Erilaisista rikoksista tuomittujen henkilöiden kohtaaminen ja heille esiintyminen oli kaikille yleisökontaktikurssin opiskelijoille uusi ja hämmentävä kokemus.

Joillekin opiskelijoille katsojiin tutustuminen ennen esitystä osoittautui josain määrin hankalaksi.

J

Tunnetsä että se tutustumisvaihe, kun käy kättelemässä kaikkia ja tutustumassa kaikkiin niin onks se susta jotenkin vaivaannuttava tai...

N2

On. Siis se on mulle, vaikka mä olisin kenen ihmisten kanssa niin se on mulle vaivaannuttavaa tutustua ihmisiin. Siis silleen et jos joku tulee sanomaan mulle että ”Terve” ja näin, niin ei se mua haittaa, mutta et se, mä en oo ikinä ollu sellanen et mä meen kättelemään ja näin.

Näyttelijöiden ja dramaturgien työnjako vaihteli esitysvierailujen yhteydessä työparikohtaisesti. Mikäli näyttelijä ei kokenut kokoonkutsujan roolia itselleen luonteenomaiseksi, saattoi dramaturgi ottaa esitysvierailun tutustumisvaiheessa aktiivisemmän roolin. Tässä tapauksessa näyttelijän yleisökontaktin lähtökohta oli esityksen alkaessa erilainen kuin niillä näyttelijöillä, jotka olivat hakeutuneet suoraan kanssakäymiseen katsojien kanssa myös ennen esitystä. Jään murtaamisessa saattoi olla suurempi työ.

Ohjasin opiskelijoita tutustumaan katsojiinsa ennen esitystä, koska olin omalla kohdallani todennut sen hyväksi tavaksi pohjustaa esitystä ja sen yleisökon-

taktia. Yleisökontaktin rakentamiseen ei kuitenkaan ole olemassa yhtä oikeaa kaavaa. Ihmisen kokemus kohtaamisesta tai kohtaamattomuudesta suhteessa toiseen ihmiseen on aina tilannekohtainen ja erityinen.

Purkutapahtumien keskusteluista kuuluu, että yleisökontaktin luominen on näyttelijälle usein eräänlaista oman olemisen tavan etsimistä suhteessa katsojiin.

J

Mut aika iso muutos sussa, kun ajattelee sitä alkutilannetta, mikä oli tavallaan tää tilaan tuleminen ja tutustuminen, niin sä olit aika vetäytyväinen, etkä ottanut hirveesti kontaktia, etkä menny juttelemaan ihmisten kanssa. Ja sitte kun se esitys alko, niin yhtäkkiä sä olitkin hirveen paljon rennompi ja vapautuneempi.

N2

Niin koska se tilanne oli niinku sillon paljon hallittavampi. Mun kannalta. Et ne ihmiset oli siinä mun edessä silleen, et mä pystyin hallitsemaan niitä kaikkia, ja silleen enemmän kerralla. Ja pysty selittään saman jutun useemmalle samalla, jolloin niinkun se kontakti tuli kaikkiin saman arvosenä ja samanlaisena, samaan aikaan jotenkin. Jollon mä sain periaatteessa sen haltuun itelleni. Sen tilanteen. Jollon mä pystyin palautumaan enemmän myös ite.

Kaikissa sosiaalitoimen yksiköissä ja vankiloissa on omat ääneen lausutut tai lausumattomat lakinsa ja hierarkiansa. Yhteisön toimintaperiaatteesta riippuen henkilökunta joko pyrkii vaikuttamaan niihin, tai sitten ei. Joissain paikoissa yhteisön on tarkoitus toimia mahdollisimman omalakisesti. Yleisökontaktikurssin esitysvierailujen onnistuminen riippui pitkälti henkilökunnan aktiivisuudesta ja asenteesta. Esimerkiksi esitystä edeltävässä tutustumisvaiheessa henkilökunta saattoi eri tavoin avittaa vierailevaa esiintyjää tuleviin katsojiin ja heidän maailmoihinsa tutustumisessa. Joskus näin ei tapahtunut. Tällöin esiintyjä saattoi kokea esitystilanteen pohjustamisen hankalaksi. Seuraavasta sitaatista käy ilmi, että suhde asukkaisiin voi henkilökunnan passiivisuuden takia muodostua paradoksaalisella tavalla myös luottamuksellisemmaksi.

N1

Et must tuntuu et ne oli aluks ehkä vähän sitä mieltä et mä oon joku hoitajien kätyri... [--] Tai, että mitä te nyt täällä säädätte, et te tuutte jotenki meidän nurkkiin tekemään jotain omia hommianne. Mut sit, kun

se olikin tommonen yhteinen tapahtuma, niin mä veikkaan et se jotenki autto siinä... Et se oli niinku niille, eikä hoitajille, eikä se ollu hoitajien järjestämä juurikaan. Et tosi hyvä, vaik ne hoitajatki oli aluks aika yhteistyökyvyttömiä, niin loppujen lopuks se oli aika hyvä tossa lopussa, et kun ne ei ollut siinä hirveesti mukana, et se oli niinku meiän vetämä, niin se jotenki henkilöityi meihin, että me ollaan järjestetty tänne teille tämmönen. Et se ei oo niinku sellanen et ”No niin, nyt täällä järjestetään tämmöstä pientä ohjelmaa, et voisitte jotenki olla sosiaalisia...” Et se oli ihan hyvä.

Joissain esiintymispaikoissa tutustumisvaihe sai esiintyjät pohtimaan, mahtaisiko asukkaiden hahmottamiskyky riittää esityksen seuraamiseen, tai olisiko se sisällöltään tai toteutukseltaan heille liian haasteellinen. Seuraava sitaatti on dementiayksiköstä.

N4

Aika nopeestihan noista tajuu, että minkä tyyppisiä ne on ne tyyppit. Että minkä tyyppistä kontaktia ne tarttee... Että jotkut on selkeesti hereillä näin, vaik ei koskis, mut jotkut tarttee sen. Että koskee, ja on sillee, että nyt mä oon niinkun tässä. Et tajuutko sä sen. [--] No mä mietin sitä etukäteen, että pitääks mun nyt tota (*esitystä*) lähtee jotenkin muuttamaan näiden takia, mut sit kun mä olin sitä mieltä, et se on niinku noiden aliarvioimista, jos mä rupeen jotenkin muuttamaan tai tekemään tätä jotenkin eri tavalla. Niin mä tein sen aika pitkälti niin kuin mä oon sen aikasemmin tehnyt, ja musta se toimi niin.

Kun opiskelijat olivat tutustumisvaiheessa samastuneet tulevien katsojiensa **tajunnantilaan, terveydentilaan ja tapaan olla läsnä** saattoivat he esityksen aikana muokata omaa esitystään ja esiintyjyyttään katsojien olemisen tavan suuntaan.

6.3. Katsojiin samastuminen esityksen aikana

J

Mitä sä luit sen ihmisen kasvoilta ?

N4

Ku se katto viel pois päin, se ei suostunu kattoo mua ollenkaan silmiin... siinä kun mä lähestyin, [--] mut sit se oli hieno, ku sit kun mä koskin sitä, niin sit se katto mua silmiin.

Yleisökontaktikurssin opiskelijoille ja opettajille hoitolaitoskiertueiden esitysvierailuihin muodostui oma dramaturgiansa, jonka elementtejä olivat yksikköön saapuminen, sen asukkaisiin ja työntekijöihin tutustuminen, esitystapahtuman valmisteleminen, esitystapahtuma, yleisökeskustelu, työryhmän keskinäinen purku sekä hoitolaitoksesta poistuminen. Edellä kuvasin, miten opiskelijat imivät tutustumisvaiheessa itseensä yksikön ilmapiiriä ja tunnelmaa. Silloin sen asukkaat olivat tavallaan yhtä lailla katsomisen kohteina kuin vierailevat teatterilaisetkin. Kaikkein keskeisin käänne vierailun dramaturgiassa oli yleensä itse esityksen alkaminen. Se muutti jotain vierailijoiden ja hoitolaitoksen väen välisessä suhteessa. Seuraava sitaatti on vankilasta.

N1

Mä sain rispektii joo, jotenkin ehkä vähän. Ja sit jotenkin mun rooli muuttu, et mä en vaan ollu jotenki joku vierailijana ja tarkkailijana, vaan sain jotenkin että: ”Joo, ihan ammattilainen”, niin mä sain jotenkin sen näyttelijän roolin siellä.

J

Tuliks sulle jotain ihan kommenttia, joka sitä ilmensi?

N1

Joo, no sehän sano se yks äijä, et ”Kyllä tää N1 on ammattilainen” ja sit se tuli siihen viel myöhemmin jutskaileen mun kaa et ”Mahtaa olla vaikeeta” ja niinku ”Ei kyllä yhtään huomannu et jännitti ja hyvin sä sen niinkun handlasit ” ja näin [--]. Se oli ihan mukavaa. Sitten kuulla semmostakin. [--] Mut oli hyväksytyt sellasena kun oon. Ihmisenä.

D1 (dramaturgityöpari)

Niin et oli just sitä rispektii. Et sai niinku toimintatilaa, et tavallaan sä sillä esityksellä oikeuden olla...

N1

Oikeutin olemassaoloni.

Esitystilanteen selkeät konventiot ja roolimallit tuntuivat tarjoavan kaikille asianosaisille jossain määrin luontevan olemisen tavan muuten hieman hämmentävässä tilanteessa. Tapahtui eräänlainen yhteinen rentoutuminen. Esiintyjänä ja katsojana oleminen oli jotain tuttua, toisin kuin vieraan henkilön kanssa vuorovaikutukseen hakeutuminen omana itsenä. Orastavan luottamuksellisuuden myötä sekä esiintyjä että katsojat uskalsivat heittäytyä.

6.3.1. Katsojien reaktiot osana esitystä

N1

Vai onks se, et nää alkaa niinku hysteerisesti itkemään vai oikeesti keskittykö ne vai haluaako ne pois, alkaako ne huutamaan. Mulla oli ihan sellai, et mä en yhtään tiedä, mitä sieltä tulee.

J

Nii. Ehkä sen vois ottaa, et jos niinku tää on haasteellisesti käyttäytyvien osasto, et jos tän tyyppiin tulee, niin sillon varmaan kannattaa se alku ottaa liiallisesti aina hirveen pehmeesti.

N1

Pehmee, mutta jämpä jotenki.

J

Nii nii, silleen, että ”Mä esiinnyn nyt», ja sit kun alkaa esiintyä, niin ikään kun sillä esiintymisen eleellä koko aika kysyy niiltä, että miltä nyt tuntuu, tai missä nyt mennään tai jotenki.

N1

Tai saa ne jotenki, kutsuu ne jotenki hellästi siihen maailmaan mukaan ja et [--] se on niinku semmonen yhteinen juttu [--].

Haasteellisiin tilanteisiin päätyvien kehitysvammaisten osastolla esiintyminen oli sinne esityksensä vieneelle opiskelijalle melkoista tunnevuoristorataa. Vammaistyön yksiköissä katsojat ylipäättään osallistuivat esitystapahtumiin aivan toisella tavalla kuin päihdeyksiköissä, vankiloissa tai ikäihmisten asumisyksiköissä. Mitä tahansa saattoi tapahtua. Katsomosta kuului ääniä ja puhetta, joku hyppäsi lavalle kesken esityksen, katsojat saivat erilaisia kohtauksia, ihmisiä tuli ja meni. Opiskelijoiden tilanteeseen heittäytymisen kyky joutui toden teolla koetukselle.

N1

No siis tosi jännittävää kyllä, hohhoi. Siis todella niinku levoton meininki. Mut sit niinku yritti ottaa sen jotenki siihen mukaan ja yrittää jotenki kiinnittää huomioo ja yrittää jotenki, että vähän muuttaa asioita, että ”haa, tääl onkin tällanen jännä juttu”, et vähän niinku lasten kans yrit-
tää sillai jotenki ”noh, mitä?” Ja yrittää ne, jotka ei keskity, niin yrittää ne jotenki ottaa erityisesti siihen mukaan. Et kyl se niinku aika hyvin mun mielestä pysy kasassa. Et vähän semmosta hysteeristä naurua oli siellä niinku osalla, mut ei se nyt haitannu sillain [--]. Tuntu, et ihmiset ei keskittyny, mut se tulee se tunne vaan siitä, että niillä ei ollu katse-
kontaktia hirveen monella, josta tulee semmonen fiilis, että ei keskity, mut kyl se jos vertaa mitä täällä niinku muuten, ennen tätä esitystä oli tää tunnelma, niin kyl se oli tosi keskittyny.

Kohtaamiset eri tavoin kehitysvammaisista ihmisistä koostuneen yleisön kansa näyttäytyvät opiskelijoiden puheissa moninaisina ja ristiriitaisia ajatuksia herättävinä. Kokemuksia on myös ilmeisen vaikea sanoittaa: ei tiedä puhuisiko pikemminkin siitä miten esitys meni, vai siitä mitä katsomossa näytti tapahtuvan.

J

Minkälaiseksi se muuttu se esitys?

N1

No se muuttu siihen, et heti jos sieltä tuli joku kommentti, nii se niinku vaikutti muhun ja [--] se eli koko ajan. Et niinku siihen ei tullu sellasta selkeetä kaarta, tai siis tuli varmaan selkee kaari, koska se on sinne tehty ja jotenki, kyl se jossain lihasmuistissa ja tämmöses on. Mut se oli enemmän semmosta, et on koko ajan siinä hetkessä kiinni ja reagoi siihen hetkeen. Ja kaikkien pitää tulla koko ajan sieltä katsojilta. Eikä, että mä nyt yritän viedä tässä alusta loppuun tän mun esityksen kantavan teeman.

J

Tuliks sulle siitä ahdistus tai pelko, et hitto et sä, et tää tilanne niinku menee sellaseks, että sä et saa vietyä sitä läpi sitä kuljetusta minkä sä haluaisit viedä?

N1

No siis ihan, siis välillä tuli, kun se alko se tosi, hysteeriset naurut, sit ku se alko leviämään ja sitten ite meni vähän siihen mukaan, niin sit mulla

tuli semmonen niinku, et ”mitä jos tää nyt räjähtääkin ihan kokonaan ja kukaan ei keskity enää yhtään?”

Katsojien reaktiot näyttelivät tärkeää osaa, kun opiskelijat puhuivat hoitolaitoksissa järjestetyistä esityksistään. Vammaistyön yksiköissä ilmiö tuntui korostuvan. Siellä esiintyjän tehtäväksi tuli löytää tasapaino yleisön ilmaisutarpeen huomioimisen ja esitykseen harjoitellun kuljetuksen läpiviemisen välillä. Ajatuksenani oli, että esiintyjät eivät lähtisi taistelemaan yllättäviä ja esitystä mahdollisesti keskeyttäviäkin reaktiota vastaan. **Katsojien reaktioihin** samastuminen voisi tarkoittaa niiden ottamista sopivissa määrin osaksi näyttelijäntyötä ja esityksen tulkintaa.

6.3.2. Katsekontaktista ja keskittymisestä

N4

Esitys oli kyllä aika erityyppinen, ku muuten. Ja sit sitä just joutu, just tajus et, okei näil on aistit, joiden varassa ne on, [--] tai siis, mä en saanu kehenkään katsekontaktia. Ehkä kerran koko esityksen aikana. [--] Kun ei oo ees katsekontaktia, niin sit [--] tajuu sen et, okei mul on vaan niinku aistit käytössä [--]. Et sit joutu tekee tämmösiä äkillisiä ratkasuja.

Erityisesti kehitysvammaisille ja syvästi dementoituneille henkilöille esiintyessä opiskelijat päätyivät ajoittain tilanteisiin, joissa he eivät lainkaan voineet tietää, kuulivatko katsojat mitään tai ymmärsivätkö, mitä parhaillaan tapahtui. Katsojien huomio fokusoitui aivan eri tavalla kuin muissa esityspaikoissa. Joihinkin katsojiin ei saanut lainkaan katsekontaktia koko esityksen aikana eivätkä he vastanneet, kun heille puhuttiin. Tällöin esiintyjän oli hyvin vaikea tietää, miten hänen pitäisi esiintymisensä ja olemisensä asettaa. Hän voi vain kuvitella ja kuulostella.

Seuraavassa sitaatissa näyttelijäopiskelija kuvaa, miten hän ryhtyi kesken esityksen keksimään keinoja, joilla voi tarjota aistielämyksiä kaikkein vaikeimmin kehitysvammaisille henkilöille, jotka eivät pysty liikkumaan tai kohdistamaan katsettaan.

N4

Mut kyl noilla hetkillä käytiin tunteita läpi oman pään sisällä... Et kyl täytyy myöntää, et ei toi mikään helppo ollu, helppo kokemus. Mut sit

taas oli ihan sikakiva nähdä just esimerkiksi kun ne laulukohathan toimi tosi hyvin, ja sit se oli must hyvä idea, et mä kiersin sielt takaa sen alun... [--] Ja sit just se, että pelas sillä kosketuksella, ja just ihan sikakiva saada se reaktio, et mul on kahvikuppi, ja toinen rupee ottaa... Ja sit mä muistin sillä sekunnilla sen, et me oltiin kevääl tääl käymässä, niin siitähän sanottiin et varokaa sit kahvikupin kanssa, et toi Jouko tykkää tosi paljon kahvista... [--] Jos mä tekisin tänne (*uuden*) teatteri-esityksen, niin kyllä se keskittys tosi paljon aisteihin. Et mä haluaisin just tuottaa erilaisia, vaik joku hiustenkuivaaja, niinku tuuli, puhaltaminen, erilaiset materiaalit, ääni erilaiset äänet, sitä mä rupesin korostaakin tossa esityksessä, omaa ääntä ja omaa äänenkäyttöä, kun mä tajusin et se vaikuttaa se ääni siihen, ja sitte ehkä enemmän sellasta isompaa liikettä, enkä mä tarkota et tänne pitäs tuoda niinku vaan lastenteatteria, mut sillee et siin ois enemmän eri aisteja läsnä.

Toimiviksi ratkaisuiksi osoittautuivat mm. koskettaminen, äänen ja musiikin monipuolinen käyttäminen, äänen tuottaminen eri suunnista suhteessa katsojiin ja esitystilaan sekä esityksessä tarpeistona olleen kahvin tuoksulla pelaaminen.

Opiskelijan kuvaama tilanne, jossa näyttelijä yrittää erilaisten ilmaisukanavien kautta rakentaa suhdetta katsomosta välittyvään suureen tuntemattomaan, on mielestäni melko hyvä kuva esiintyjän ja katsojan suhteesta yleisemmälläkin tasolla. Sillä vaikka me esiintyjät kuinka näemme katsojissamme reaktiota, samastumme niihin ja tulkitsemme niitä, saatamme olla jatkuvasti täydellisen väärillä jäljillä. Esiintyjän ja katsojan välisessä kontaktissa on nähdäkseni aina kyse puolin ja toisin kuvitelluista sisällöistä: siitä mitä ihminen toisessa ihmisessä näkee ja miten sen tulkitsee. Yhdeksi yleisökontaktikurssin tavoitteista voisikin asettaa opiskelijoiden harjaannuttamisen eräänlaisiksi esiintyjän ja katsojien välisten kuviteltujen sisältöjen mestareiksi. Niillä on tarkoitus leikkiä. Niistä esitys voimaantuu ja rituaali saa merkityksensä.

N1

Se on varmaan se dementia. Se, et näihin ihmisiin on niinku absoluuttisen eniten vaikein saada kontaktia. Kaikist niist mis me käytiin.

D1

Mä oon niinku, tai jotenkin se on vaan se, et sä oot nähny niin paljon. Et joku sata vuotias ihminen tulee sillai, nii, ”sä oot tosiaan sata vuotta nähny elämää, sä oot varmaan nähny aika paljon, ja nyt sä oot täällä

nii”. [--] Ja sit jotenkin se et ei tiedä. Et se merkkää ihan sikana kun ei saa palautetta siitä mitä tekee, niin tavallaan on, et mä oon hengannut nyt tunnin tän ihmisen kaa, ja mä en vieläkkään tiedä, et vihaaks se mua, haluaks se et mä lähen pois.

N1

[--] Et se on niinkun hemmetin raskasta, et niinkun tietyl taval haluu hyvää, mut ei-

D1

Ei tiedä jos tekee oikeesti pahaa enemmän.

Myös **kysymys katsojien vastaanotto- ja keskittymiskyvystä** tuli esille monissa yleisökontaktikurssin purkutapahtumissa. Se tuntui olevan aivan keskeinen elementti pohdittaessa näyttelijän mahdollisuutta samastua katsojiinsa.

Usein opiskelijat pelkäsivät etukäteen, etteivät katsojat ymmärtäisi heidän esityksiään. He pohtivat myös, miten saisivat katsojat keskittymään ja esitystilanteen pysymään kasassa. Monesti tunnelma oli esityksen jälkeen kuitenkin paljon vähemmän hajanainen kuin ennen esitystä.

N4

Kun mä aattelin et se ois sellasta jatkuvaa älämölöä kaikkien osalta. Niin siellähän oli ainoastaan [--] no yks ihminen joka poistettiin, ja tää toinen, joka niinku äänteli. Ja kukaan muu ei oikeestaan päästäny inahdustakaan. Et sehän on hieno asia, et se keskittyminen siellä oli niin voimakasta.

N1

Ei tuntunu siltä, että ne ois halunnu olla jossain muualla tai ainakaan sitä ei näkyny. Vaikka mä sitä vähän pelkäsin, että ne ei jaksu sit istua ja niitä ei sit kiinnosta tai et jotenkin on liian niinku hermostuttava tilanne. Ne oli tosi keskittyneitä siihen nähden ja osa vaikutti tosi ote-tulta siitä, ja sit emmätiä, tuntu siltä, että jopa kosketti niinku, välillä jotai ihmisiä.

Keskittymiskykyyn liittyy monia kognitiivis-neurologisia aspekteja. Yleisökontaktikurssilla tulivat esille myös ilmiön sosiaaliset ulottuvuudet. Vierailujen yhteydessä yhteisöt ja niiden jäsenet tuntuivat ilmaisevan monenlaisia asioita keskittymällä tai olemalla keskittymättä. Usein keskittyminen muuttui helpom-

maksi sekä esiintyjille että katsojille, kun heidän välille oli syntynyt jonkinlainen yhteisymmärrys siitä, minkälaatuisesta vuorovaikutustilanteesta oli kyse.

6.3.3. Katsojiin samastuminen roolihenkilön kautta

Yleisökontaktikurssin esitysten purkutapahtumissa ilmeni, miten paljon yhden vierailun sisälle mahtuu tunnelman vaihteluja. Myös näyttelijän mahdollisuus samastua kohtaamiinsa henkilöihin vaihteli vierailun eri vaiheissa. Jos esiintyjän oli aluksi ollut vaikeaa asettua katsojien asemaan, alkoi hän yleensä viimeistään esitysvaiheessa lukea tilannetta myös heidän näkökulmista. Samalla suhde omaan roolihenkilöön muuttui. Seuraavassa sitaatissa näyttelijäopiskelija kuvaa vankilassa järjestettyä esitystilannetta.

N4

Sit seki oli hassu kun mä mietin, ku aika paljohan sitä ehtii esityksen aikana käydä jotain ajatuksia, mutta just et kun ”kukaan ei tule lyömään minua” (*näyttelijän esittämän roolihenkilön repliikki*) – sit mä oon sille et niin, nää on varmaan lyöny aika montaa ihmistä. [--] Enkä mä sano et mä noita pelkään, noita ihmisiä, mut mä tajusin, että kun mä rupeen siinä alussa lähestymään, on se ensimmäinen kosketus, ja siin oli se räikköspaitaan pukeutunu kaveri, niin mä olin silleen et okei, toi on voinu esimerkiks tappaa jonkun, tol voi olla sellanen tilanne, et joskus sil on vaan napsahtanu, ja se on tappanu jonkun. Ja nyt mä meen tässä, ja yllättävästi kosken sitä. Emmä ajatellu et se tekee mulle mitään, mut ikäänku mä ajattelin et nyt mun pitää mennä aika varovasti, et mä en voi tehdä mitään äkkinäisiä, tämmösiä, koska sielt voi, ei sitä voi tietää... Mut et kuitenkin mä huomasin ajattelevani sitä, et ku eilen esimerkiks siel dementiayksikössä, tosi helppo oli ottaa kunnolla kiinni, ja pitää kädestä pitkään kiinni ja muuta, niin ei se tossa tuntunu niin helpolta...

Vankiyhteisön kohtaamisen haasteellisuuden lisäksi sitaatista käy ilmi, että näyttelijä on samastunut katsojiinsa esittämänsä **roolihenkilön kautta**. Esityksen fiktiivinen henkilö pelkäsi sosiaalisia tilanteita ja arveli, että joku saattaisi tulla lyömään häntä. Esitystilanteessa näyttelijä äkkiä tajusi, millä eri tavoilla tämänkaltainen tilanne saattaisi liittyä katsomossa istuvien henkilöiden maailmaan. Sitaatissa häivähtää myös tilanne, jossa esiintyjä yrittää samastua katsojiensa **arvomaailmoihin**, tai käy esityksen aikana mielessään läpi jotain siihen liittyvää.

Katsojaan samastuminen roolihenkilön kautta on ilmiö, joka nousee jatkuvasti esiin yleisökontaktikurssin näyttelijäpuheessa. Opiskelijat kuvailivat purkuta-
pahtumissa eri tavoin tilanteita, joissa heidän esittämänsä roolihenkilöt olivat
heidän mielestään alkaneet muistuttaa hyvin voimakkaasti katsomossa istuvia
ihmisiä. Tällaisten havaintojen runsaus voi johtua siitä, että yleisökontaktikurssin
esitysten käsikirjoitukset olivat syntyneet nimenomaan vankiloissa ja hoitolaitok-
sissa tehtyjen kenttätöiden pohjalta. Esitys oli saattanut rakentua tiedotetusti
tai tiedostamatta peiliksi juuri kyseisen yksikön asukkaiden elämäntilanteille
ja -tunnoille.

J

No... Siinä yleisössä kun katsojat oli enimmäkseen miehiä niin miten se
vaikutti siihen sun esiintymiseen...?

N2

No ehkä, [--] sitä yritti jotenkin, [--] että tota on siinä roolihenkilönäkin
yks niistä. [--] Niin, tai [--] et se roolihenkilökin on niinku sellanen äijä,
niinku jotkut katsojat on.

Opiskelijat kuvasivat yleisösuhdettaan usein varsin ristiriitaiseksi. Se tuntui ole-
van myös jatkuvassa muutostilassa. Seuraava sitaatti on korvaushoitoyksiköstä.

N4

Ehkä osa siitä, et miks mul on nyt jotenki pettyny olo itteeni, on sitä,
et mulla oli etukäteisodotukset tän paikan suhteen aika korkeet. Et mä
jotenki aattelen, et mun juttu on just semmonen, joka toimii parhaiten
just täällä ja sit siellä vankilassa, koska ihmiset [--] voi niin voimakkaas-
ti olla tossa täsmälleen samassa tilanteessa (*kuin näyttelijän esittämä
roolihenkilö*). Niin siks ehkä jotenki tota, koska se samaistuminen, tai
se, et aika monella voi olla paniikkihäiriö (*kuten näyttelijän esittämällä
roolihenkilöllä*), aika monella voi olla [--] niinku samanlaisia tuntemuksia
elämän järjestelyn suhteen [--]. Et sen itsevarmuuden kanssa [--]. Niinku
se yks sanokin siitä, että on ihanaa, kun ollaan niin ennakkoluulottomasti
läsnä, kun on yleensä sitä, et niiden kanssa kun sitä ei yleensä kohtaa.
Nii jotenki se tuntu siltä, että [--] niiden on helppo samaistua ja olla
läsnä. Siinä esityksessä. Niinku näköjään olikin. Mut just se ajatus, kun
mä ehkä odotin, et ne on niinku tosi skarppina ja kattoo ja on silleen,
et ”joo, tää on suoraan mun elämästä”, nii sit kun se ei siinä esitysti-

lanteessa näyttäytyntykään ulospäin. Et se just saatto olla, et sielt tuli sitä torjuntaa siihen, koska se on niin lähellä omaa ittee tai muuta, niin tota, niin se ehkä vaikeutti sitä mun ymmärrystä siihen asiaan. Mutta siis kuitenkin, on samastuttava yleisö ehdottomasti.

Puheesta välittyä hyvin se veitsenterällä oleminen, joka näyttelijän yleisökontaktia leimaa. Koskaan ei voi tietää, miten katsojat reagoivat siihen, mitä näyttämöllä tapahtuu. Katsojia koskevat ennako-oletukset saattavat osoittautua aivan vääriksi. Oma itsekin voi tuntua yllättävältä. Kun esitys on vielä tuotu keskelle katsojien arkea ja heidän reviiriään, näyttelijä ehkä kokee olevansa jollain tapaa altavastaajan asemassa. Tuleeko tämä nyt liian lähelle, kuinka lähelle tämän pitäisi tulla? Näyttelijä lukee katsojien olemuksesta usein omia mielenliikkeitään ja epävarmuuttaan. Katsojiin samastuminen ei näyttäydy tasaisena ja harmonisena virtaamisena, vaan ryöpsähtelevänä itsetuntopelinä, jossa molemminpuolisuus on pikemmin hetkellinen välähdys kuin pysyvä olotila. Eräänlainen ideaali. Tai unelma.

Seuraavissa sitaateissa näyttelijäopiskelija kuvaa, miten hänen esittämänsä tekstit ja roolihenkilö olivat hänen omassa mielessään peilanneet vammaistyön yksiköstä välittyntä elämäntuntoa.

N1

Tää teksti on tässä, niin mä muistan paremmin. Tääl oli [--] tää ihan alun: «tänään ei ole mikään pysynyt sisällä». Tulee mieleen, kun nää kuitenkin syö lääkkeitä niinku aika monet, ja [--] Lazzarellan (*monologissa esiintyvä henkilö*) toinen runo, ”tuskin tiedän mitä syön ja kenen kädestä”. [--] Jotenki se korostu mun mielestä täällä tää, et ei oikeen tiedä yhtään, että mitä tehdä, et jotenki. Tai must tuntu muutenki, että tässä oli jotenki tosi vahvasti semmonen niinku hulluus siis tässä. Ja semmonen kaoottisuus. Ja sit se ihan ensimmäinen, ku se oli sitä Lazzarellaa, että: ”Rävähdin auki, uin järven jääksi, kuulun heihin joiden silmät on vedetty siivillä, heihin, joita liikuttaa tahto, polttava ikävä. Luon kaaoksen.” Niin siit tulee jotenki, tulee vaan niinku nää ihmiset tästä tosi vahvasti mieleen, että minkälaisessa ympäristössä ne elää ja minkälainen elämäntilanne niillä on, että ne on jotenki niinku vaan. Jotenki, mitenhän se nyt sanois... Et ne on jotenki tänne vähän sillai kahlittuja.

Koin itse, että esiintyjä asetui kuvaamallaan esityskerralla roolihenkilönsä ja esityksensä kautta hieman samaanimaisesti ilmapuntariksi yhteisölle, jonka palveluksessa oli. Kokemus oli myös opiskelijalle ilmeisen kokonaisvaltainen. Sitaatti jatkuu:

N1

Must se tuntu, et se oli hyvä juttu, koska must, tai siis mä en tiedä, kun mä en tiedä tän arjesta ja, että miten täällä käsitellään asioita. Must tuntu tosi hyvältä, et mul on niinku periaattees just tää semmonen, et ”joo, tää on roolihenkilö ja tää roolihenkilö nyt käy tämmösiä läpi”, jotka on oikeesti siis mitä tekni samoja asioita käy läpi, mut sen roolihenkilön ja sen niinku näytelmän niinku. [--] Sen varjolla. [--] Jotenki, niinku mä sain puhuttua niistä asioista, mitkä ehkä myös teitä ahdistaa tai vaivaa, niin se must tuntu todella hyvältä tai.

Opiskelijan puheessa kuuluu, että ”ilmapuntariksi asettuminen” oli tapahtunut roolihenkilön ja tekstin lisäksi myös näyttelijyyden tasolla: ”mä sain puhuttua niistä asioista, mitkä ehkä myös teitä ahdistaa tai vaivaa”.

6.3.4. Katsojiin samastuminen esityksen teemojen ja muotokielen kautta

N1

Mm. Mulle siis se kuoleman odottaminen jotenkin nous sieltä [--]. Ihan hirveetä aatella, mut se oli must jotenki hirveen surullista välillä siin esityksessä, et jotenki sielt nous koskettaviks nimenomaan semmoset kohdat, niin kun missä käsiteltiin sitä niinkun kuolemaan liittyvää ja joku tämmönen välitila ja ”elämän ja kuoleman välissä on lyhyt hetki jonka aikana joku sammuttaa makuuhuoneesta valot” (*katkelma näyttelijän esittämästä runosta*). Niin mulla tuli vaan semmonen, että ”tää on nyt se lyhyt hetki, kun joku on sammuttanut makuuhuoneesta valot, tässä elämän ja kuoleman välisessä tilassa”.

Katsojiin samastuminen hoitolaitoksessa järjestettävän esitystapahtuman yhteydessä on usein yksinkertaisesti sitä, että esiintyjä kuvittelee omaa esitystään siellä asuvien henkilöiden näkökulmasta ja antaa sille intuitiivisesti merkityksiä

sen mukaisesti. Yleisökontaktikurssilla tämä tapahtui roolihenkilöiden lisäksi myös esitysten muiden ominaisuuksien kuten **teemojen** ja **muotokielen** kautta.

Purkutapahtumissa opiskelijat saattoivat kertoa, miten esitysten yksittäiset repliikit olivat saaneet heidän mielissä uusia sisältöjä katsojista välittyneen elämäntunnon myötä. Tämän luvun ensimmäinen sitaatti oli peräisin esitysvierailusta dementoituneiden ja psykogeriatristen potilaiden yksikössä. Seuraavassa sitaatissa näyttelijäopiskelija kertoo, miten hänen esityksensä jonotusteema sekä siinä olevan musiikkikappaleen sanoitukset näyttäytyivät tekijöille uudessa valossa, kun ne tuotiin vankiosaston käytävälle.

N4

Niin ku mä mietin esityksen aikana paljon, tai kävi mielessä just, et miten se biisi, et ”tää päivä nyt ollaan vaan ja hengailaan, ja elämän junaan aina mennä mukaan saa”, jotenki kaikki se, jonot, ja metro, ja siin on aika paljon semmosia asioita, jotka ei tällä hetkellä oo näille ihmisille mahdollista. Niin sitä mä myöskin mietin, et miten ne suhtautuu siihen [--] et ku täälläki jonotetaan joka paikkaan.

Seuraavissa sitaateissa kuuluu, miten esitysten teemat lähtivät esiintyjien mielisä resonoimaan päihdeyksiköiden asukkaista välittyneen elämäntunnon kanssa.

N1

Tänään taas tuntu, et se... et jotenkin se yksinäisyys nousee koko ajan vahvemmaks siin esityksessä. Se on tosi ristiriitasta. Tosi ristiriitanen tunne, kun jotenkin se on niin kouriintuntuvaa tässä yhteisössä. Ja sit se tuntuu vaikeelta käsitellä sitä. Tai jotenkin se on jännä, miten se muuttuu aina. Et tänään se tuntu tosi isolta elementiltä siinä tekstissä.

N2

Mun mielestä siinä niinku... Siis se ihmisen yksilöllisyys on tullut (*esiin*) melkeen joka kerta. Et joka ihmisellä on omat ongelmansa. [--] Ja sitten niitten käsittely, [--] että kaikki ollaan kuitenkin samanlaisia, en mä tiedä, se tulee sieltä aina tosi vahvasti. Et mieltii et kaikki on jollain tavalla lommoilla.

N3

Must tuntuu, et just mitä noi sanokin siitä, et se itsetunto nous sieltä, ja se on tosi paljon semmonen, et must tuntuu et se sillä tavalla epäsuorasti just varmasti liittyy päihteidenkäyttäjiin, koska se on niin iso asia sillon, mitä käsitellään. Ja tää käsittelee sitä, ja ittensä hyväksymistä, ja ehkä uutta alkua. Niin se on ihme.

Tilanne jossa esitys alkaa esiintyjän mielessä suoraan käsitellä katsomossa istuvien ihmisten elämää, voi olla hänelle varsin hämmentävä. Viimeisimmässä haastattelusitaatissa opiskelija kuvasi sitä ihmeeksi. Pieni hetki, jossa hän oli yllättäen tullut hyvin lähelle toista, periaatteessa täysin tuntematonta ihmistä, jäi opiskelijan mieleen voimakkaana.

On merkille pantavaa, että keskenään täysin erilaiset esitykset alkoivat näyttelijöiden mielestä käsitellä yksinäisyyden, yksilöllisyyden ja itsetunnon teemoja, kun niitä esitettiin nimenomaan päihdeyksiköissä. Itseäni tämä ei sinänsä yllättänyt. Olin jo omalla esityskiertueellani kiinnittänyt huomiota siihen, että itsemääräämiseen liittyvät kysymykset ovat päihdeyksiköissä korostetusti esillä. Niissä elää usein varsin valloittavia yksilöitä, jotka ilmaisevat itseään ja omaa yksilöllisyyttään voimakkaasti ja kulmikkaasti. Niin kulmikkaasti, että sopeutuminen yhteisöelämään on käynyt mahdottomaksi. Lopulta he ovat mahdollisesti joutuneet sopeutumaan siihen, että eivät sopeudu. (SV 120–121.) Tämänkaltainen asetelma tuntui olevan myös yleisökontaktikurssin opiskelijoille jostain syystä hyvin samastuttava.

Seuraavassa sitaatissa opiskelija kuvaa, miten hänen näyttelämistyylinsä lähti muuttumaan vammaistyön yksikössä järjestetyssä esityksessä. Asettuessaan peilaamaan eniten tukea tarvitsevien kehitysvammaisten maailmaa ja olemisen tapaa hän ryhtyi intuitiivisesti kasvattamaan eleitään ja ilmaisuaan.

N4

No et sitä korosti elekieltä, reaktioita, ja ikäänku selkeytti. Ja sitä mä mietin kans jossain vaihees, et teenkö mä nää ihan liian idioottivarmoiks nää mun reaktiot, mut toisaalta en varmaan tehny. Ja just et jos mä oon ilonen jostain niin (*näyttää eleillä*) et se on niinku enemmän fyysistä, ja enemmän ehkä niinku ulkosta, et ei niin, et nyt mä oon sisällä tässä asiassa, vaan enemmän niinku fyysistä ilmasua, siinä mielessä.

Samalla näyttelämisestä katosi elementti, jota opiskelija kuvasi luontevoittamiseksi.

N4

Se oli jännä kyl kun teki, tai siis jotenkin semmonen oman tekemisen luontevoittaminen jotenkin nyt, jäi pois... Mitä niinku normaalisti vaik vankilassa, et mä yrittäsin tehdä siitä hahmosta mahdollisimman uskottavan, et sil on tietyt eleet, mitkä toistuu, ja nyt ne jäi pois... Ja esimerkiksi se missä mä rupeen änkyttämään, et nyt mä tein sen ihan överiks [--]. Et jos mä nyt luontevoitan vaan tän änkyttämisen, niin sit se on vaan jotain, mut jos mä teen sen oikeesti överiks ja jotenki tarpeeks sillee käkäkäkääkk... niin sit se on myöskin, mulle tuli jännä filis, että siin on varmaan samaa mitä niillä omassa, puheessa, jos ne yrittää puhua... niin kans sitä samaa, että voi jäädä toistaa jotain... Niin se voi olla tuttua. Tai ne on varmaan kuullu sellasia ääniä, muiden kehitysvammasten...

Opiskelija kuvaa tilannetta, jossa hän esiintyjänä sieppasi katsomosta jotain hyvin konkreettista, puhettavan, ja otti sen osaksi omaa esitystään. Hän ikään kuin asettui puhetyylinsä kautta katsojiensa asemaan – **samastui katsojiinsa puheellaan**. Kyse ei ollut yleisön jäljittelemisestä, vaan esiintyjä muutti roolihenkilöään ”katsomon suuntaan” pyrkien laajentamaan esityksen ja katsojien välistä kosketuspintaa. Sitäteista voi päätellä tämän tapahtuneen osin tiedostaen ja osin intuitiivisesti. Olen itsekin usein huomannut, miten esityksen kannalta keskeiset päätökset voivat syntyä spontaanisti esiintyjän ja katsojien välisessä virtaamisen tilassa. Ilmiö on usein jo fyysistynyt, kun esiintyjä sen nimeää ja tulee siitä tietoiseksi. On tapana sanoa, että teatteri on hetkien taidetta. Kun pohditaan yleisökontaktin vaikutusta näyttelijäntyöhön, ollaan tekemisissä juuri teatteritaiteen hetkellisyyden kanssa.

6.4. Tunneilmaisu hoitolaitosesityksessä

N1

Mutta just se, että tuntu, [--] et siit tuli semmonen tosi hellä, et jotenki semmonen olo myös, että vaikka mä nyt esitän tässä semmosia asioita, jotka on rankkoja ja vaikeita, niin mä tiedän, mitä mä teen, et teil ei oo mitään hätää. [--] Et ”Mä tiedän mitä mä teen. Tää on ihan ookoo, te ootte siellä katsomossa turvassa.” [--] ”Mä oon teidän kanssa.” Joku semmonen.

Näyttelijöistä tulee koulutuksen myötä tietynlaisen tunnetyöskentelyn ammattilaisia. Perinteisessä näyttelijäkoulutuksessa huomio kiinnitetään prosessiin, jossa opiskelijat opettelevat käyttämään omaa kehollisuuttaan, tunteitaan ja kokemuksiaan roolihenkilön rakentamisessa. Sosiaalityön ja terveydenhuollon näkökulma tunteisiin ja niiden käsittelemiseen on varsin toisenlainen. Esimerkiksi monet psykoterapian suuntauokset perustuvat siihen, että terapeutti asettuu eri tavoin peiliksi potilaansa tunteille.

Nähdäkseni matka teatterikoulusta keskelle hoitolaitosten arkea avasi yleisökontaktikurssin näyttelijäopiskelijoiden käsityksiä tunnetyöskentelystä ja sen merkityksellisyydestä. Olennaista oli paitsi se, mitä itse kokee, ennen kaikkea se, mitä katsojat näyttävät kokevan. Tunneilmaisuudesta tuli korostetusti vuorovaikutuksen väline. Opiskelijat olivat sen kautta tekemisissä hoitolaitoksissa elävien ihmisten rikkaan ja usein myös raastavan elämäntunnon kanssa.

Kun esiintyjä tuo esityksensä äärimmäisissä elämäntilanteissa olevien ihmisten koteihin, hän ryhtyy usein pohtimaan, miten esityksen tunneilmaisuus olisi syytä ”annostella”, jotta se soljuisi hyvällä tavalla osaksi katsojien olotilaa. Joissain esityspaikoissa ääritunteiden voimakkaita ilmaisuja on ehkä syytä pehmentää, toisissa niille taas tuntuu olevan ilmeinen tilaus.

Seuraava keskustelu käytiin korvaushoitoyksikössä.

N1

Joo ja must tuntuu muutenkin, tästä on puhuttu joskus, mut nyt mä vast tajusin sen, että kaikki tommoset voimakkaat tunnetilat, ei niiden tarvii olla mitään ääritunteita, mut et siinä on jotain sellasta erilaista, jotain mitä ei uskalleta näyttää normaalissa elämässä, nii must tuntuu et ne toimii kaikissa näissä yksiköissä tosi hyvin... Koska ne on laitoksissa, ja jotenki...

J

Et se tunteiden ilmasu ei oo sallittua ja...?

N1

Nii, et se ei oo sallittua ja must tuntuu et täälläki yritetään niin vitusti olla normaaleja, et sellaset äärimmäiset tunteet, no okei aggressioita noi saa näyttää aika monessa paikassa, mutta et jotain muutaki, nimenomaan sitä herkkyyttä ja tämmöstäki...

J

Tarkotatko normaalilla sitä miten ollaan tässä yhteisössä normaalisti ikäänkuin?

N1

No tässä yhteisössä joo, ja täällä paikan päällä jotenki, yritetään olla niinku normaaleja, et nyt kun on nää lääkkeitä ja muut niin... et yritetään jotenkin jollain tavalla olla omana yhteiskuntana, et pitää jotenki osata olla...

Opiskelijat kokivat, että korvaushoitoyksikössä oli tilausta erilaisille herkkyden ilmaisuille. Seuraava sitaatti on samalta esitysvierailulta. Siinä opiskelija kuvaa, miten esityksen vastaanotto toi sen tunnemaailmasta esiin hänelle itselleenkin yllättäviä sävyjä.

D2

Joo, joo, sit siinä oli just siitä mihin oli reagoitu tosi voimakkaasti, oli se suru siinä [--]. Ihan mahtava kommentti silt yheltä et, miten must tuntuu että se oli tosi surullinen se poliisi (*näyttelijän esittämä roolihenkilö*), mitä kukaan ei oo sanonu oikeestaan missään, et mistä se tulee se lukukyky? Et niinku jumalauta, miten must tuntuu et se on vähän surullinen, et mä ensin ajattelin et se oli vaan se toinen hahmo (*saman näyttelijän esittämä toinen roolihenkilö*), mut nyt kun mä rupeen miettimään, niin sehän oli se poliisi kans tosi surullinen.

Kyseisessä esityksessä sama näyttelijä esitti kahta eri roolihenkilöä ja teki taiturillisia muodonmuutoksia niiden välillä. Esityksessä roolit vaihtuivat lennossa, kuten usein ihmisten elämässäkin.

Purkukeskustelussa opiskelijat alkoivat pohtia, onko hyväksi, jos esitys peilaa yhteisön jäsenten elämän olosuhteita suoraan esimerkiksi teeman tai tarinan tasolla. Vai löytyykö paralleeli paremmin yleisinhimillisemmästä kosketuspinnasta kuten identiteettikysymyksistä, sosiaalisista rooleista ja niiden vaihteluista, tai esimerkiksi erilaisten tunteiden ilmaisemisesta ylipäätään?

D2

Et se oli jotenki tosi merkityksellistä, se yks sano et ihanaa et tuotiin esitys, missä ei ollu sitä, että oli purjeveneet ja autot ja lomapaikat, ja sitten rupesin narkkaamaan, et ihana ettei tullu sellasta... Ja sitä roolienvaihdosta vois tuoda enemmän, et kun tavallaan ne muutokset, ne koki et tässä maailmassa tarvii olla niin paljon rooleja...

Esitystilanteen kehollis-tunteellisen etenemisen kuvittelemisen katsojan näkökulmasta on yksi tapa, jolla esiintyjä voi hakea samastumispintaa suhteessa katsojiin. Seuraavassa sitaatissa näyttelijäopiskelija kuvaa vankilassa järjestettyä esitystilannetta.

N2

Mä yritin olla ajattelematta sitä, että noi on vankeja. [--] En mä tiiä. Ehkä se ois voinu olla vähän herkempikin. Mut se nyt oli tommonen. [--]

J

Sä et menny ihan lähelle sitä yleisöä niin tuntuks se susta pelottavalta?

N2

No mä en oikeen, tienny missä niinku... [--] Niin, siin ei vaan tullu niinku sellasii kohtii, missä se ois tuntunut että tässä tarvii mennä ihan iholle. Siis semmonen siinä tuli näytellessä, semmonen olo.

Jokin esitystapahtuman tunneilmastossa muodostui esteeksi katsojiin samastumiselle. Opiskelija koki vankien kohtaamisen niin haasteelliseksi, että yritti esityksen aikana kuvitella katsojat muuksi kuin vangeiksi. Puhujan mukaan tämä vaikutti myös esittämisen eleeseen, joka ”olisi voinut olla herkempikin”.

Hoitolaitosten ja vankiloiden asukkaat olivat esitysvierailujen aikana yksiköiden työntekijöiden vastuulla. Opiskelijat vastasivat vain esitystensä läpi viemisestä. Heidän tuli kuitenkin ottaa ensimmäinen ”koppi” niistä reaktioista ja tunteista, joita suljettuun todellisuuteen tuotu esitys katsojissaan aiheutti. Jotta tämä mahdollistuisi, opiskelijoiden tehtävänä oli esityksen jälkeisissä yleisökeskusteluissa rohkaista katsojia ilmaisemaan, minkälaisia tuntemuksia esitys oli herättänyt.

6.5. Tapahtumallisuuden korostuminen

N2

Kun heittää (*esityksen*) vaikka sellasessa teatteritilassa, missä ihmiset on tottunut seuraamaan, niinku seuraa teatterii ja on semmosessa psyykkisessä tilassa, et pystyy sitä tsiigaamaan intensiivisesti, niin siitä tulee erilainen olo näyttelijänä. Että se pointti muuttuu täällä yksiköissä silleen, että hyväksyy sen että tää ei välttämättä mee kokonaisuutena kellekään. Tai sitte niinku menee jollekin, ei, et se menee niin, et se katsoja ottaa sieltä jonkun jutun, ja rupee kelaan sitä ja rupee kelaan sitä

omaa juttua omasta elämästään. Ja sitte palaa sinne, et se kokonaisuus sinänsä katoaa. Et sinne jää jotain osia siitä. Jolloin se... jotenkin vaan tiedostaa sen. Siinä näytellessään.

Opiskelija kuvaa, kuinka päihdeyksikössä järjestetyn esityksen aikana katsojien kanssa toteutuneet hetkelliset kontaktit olivat muuttaneet hänen käsitystään oman esityksen kokonaisdramaturgiasta. Vaikka esityksessä lähdettiin kertomaan tarinaa, muuttui kokonaisuus näyttelijän mielessä pikemminkin hetkiksi, joiden itsenäinen merkityksellisyys tuntui jälkeinpäin suuremmalta kuin niiden tehtävä osana tarinan kokonaisuutta. Esityksen *tapahtumallisuus* korostui tari-nankerronnan kustannuksella.

Esitysvierailujen tapahtumallisuuteen liittyvät ilmiöt tulivat yleisökontakti-kurssilla sanallistetuksi erityisesti vammaistyön yksiköissä sekä muistisairaiden henkilöiden hoivayhteisöissä. Seuraavassa sitaatissa opiskelija kuvaa esitystään dementoituneiden päihdeidenkäyttäjien yksikössä.

N4

Se oli tosi erilainen nyt. [--] Mä en tiiä oliko se hyvä vai huono suunta mitä mä tein, mutta mulla oli sellanen olo, et mä en toista sitä asiaa, vaan mä oon siinä tilanteessa läsnä. Ja sit tuli semmonen olo, et nyt mun tekis mieli tehdä tää tälleen, niin sit mä tein. [--] Ja et jotenki oli siinä tilanteessa enemmänkin, kun että jotenki esittäis jotain valmista. [--] Ehkä se oli myöskin vuorovaikutusasia, että ”jos mä oisinkin vetässy vaikka näin”, tai ottaisinkin vaikka kaikkiin kontaktia. Että se oli enemmän auki ku just silloin viimeks.

Joidenkin opiskelijoiden monologiesityksiin oli jo käsikirjoitusvaiheessa kirjoitettu ”tapahtumallisuutta” eli kohtia, joissa esiintyjä jättää tietyt käänteet improvisaation varaan. Tämä toteutui myös puheen tasolla. Esiintyjä saattoi ”napata” osan repliikeistä yleisöstä, kuvaillen esimerkiksi kulloinkin katsomossa istuvien henkilöiden vaatteita. Melkein kaikissa yleisökontaktikurssin esityksissä oli kohtia, joissa esiintyjä lähestyi katsojia ja kosketti heitä, tai antoi heille jonkin esityksen tarpeeseen kuuluneen tavarat.

Päihdedementiayksikössä nimenomaan koskettaminen tuntui korostuvan.

N4

Siis siellähän, kyl sen huomasi selkeesti, että kosketusta ne kaipas. [--] Että tota, just kun oli siinä alussa semmonen kohta, missä mä kosken niitä, niinkun jos mä yleensä kosken jalkoihin tai muihin, niin siellä ne oli kaikki antamassa kättä mulle. [--] Ja niinku piti tosi lujaa kiinni. Jotenki sen huomasi selvästi, että se fyysinen kontakti oli niinku, tuntu niille tärkeeltä. Siks ehkä tuntu vähän se lavajärjestely huonolta [--]. Et niinku just esimerkiksi se Harri, joka oli siellä takarivissä ja jäi kyllä aika paitsiolle. Kun en mä sinne asti ehtiny.

Katsojia päihdedementiayksikössä oli alle kymmenen, ja esiintyjä pystyi huomioimaan kaikkia jossain määrin yksilöllisesti. Jos joku katsojista viestitti, ettei halua kosketusta, näyttelijä keksi toisen tavan lähestyä häntä. Tapahtumallisuuden korostuminen oli tässä tapauksessa sitä, että esiintyjä jättäytyi fyysiseen kontaktiin katsojien kanssa eikä pitänyt kiirettä tarinan kuljettamisessa eteenpäin. Loppukeskustelussa esiintyjä huomioi vielä jokaista katsojaa henkilökohtaisesti. Tilaisuudesta tuli poikkeuksellisen herkkä ja lämmin.

J

Mm. Se tuntu hyvältä, et sä sanoit kaikista katsojista jotain.

N4

Nii, no kun must tuntu siltä, et se oli niinku pakko [--]. Mä sanoin niistä nukkuvistaki. Mut mä ajattelin, että ehkä ne sen jotenkin alitajusesti kuulee, jos kerran vauvakin kuulee mahan läpi nii.

Yleisökontaktikurssille muodostui pikku hiljaa oma puhetyylinsä. Esimerkiksi nyt tarkastelun kohteena olevaa tapahtumallisuuden käsitettä käytimme, kun halusimme kuvata tilannetta, jossa näyttelijä hetkellisesti alistaa roolihenkilön ja esityksen draamallisen rakenteen katsojien yksilöllisyyden huomioimiselle ja esitystilanteen erityislaatuudelle. En osaa sanoa, tuliko sana opettajilta vai opiskelijoilta. Se osoittautui yleisökontaktikurssin keskusteluissa varsin käyttökelpoiseksi, vaikka saattoikin tarkoittaa hyvin erilaisia asioita.

Yleisökontaktikurssin kokemusten pohjalta kirjoittamassaan maisterintyössä dramaturgiopiskelija Taija Helminen kuvailee, kuinka hänen kirjoittamansa monologitekstin koherenssi osin hajosi päihdeyksikössä järjestetyssä esityksessä yleisön osallistumisen myötä. Hän ei kuitenkaan arvota tapahtumaa: kokemus oli esityksen tekijöille yllätyksellinen ja outo, mutta omalla tavallaan myös viehät-

tävä. Helminen jää pohtimaan, miten esitystilanteen tapahtumallisuuden voisi huomioida esitystekstin käsikirjoitusvaiheessa. (Helminen 2011, 25–26.)

Vaikka yleisökontaktikurssin esitykset eivät olleet estetiikaltaan tai toteutukseltaan leimallisen postdraamallisia, oli niiden olemisen tavassa lukuisia piirteitä, jotka liittävät ne performatiivisen käänteen jälkeisen esitystaiteen paradigmaan. Tällaisia piirteitä olivat juuri tapahtumallisuuden korostuminen sekä esiintyjän ja katsojan välisen perinteisen roolijaon kyseenalaistaminen. Postdraamallisessa teatterissa esiintyjät ja katsojat määrittyvät usein subjekti-objekti -asetelman sijasta joukoksi neuvottelevia subjekteja, joiden vuorovaikutuksesta esitys syntyy. Esiintyjä luopuu harkituissa määrin omasta esiintyjän vallastaan voimaannuttaakseen katsojan. Erika Fischer-Lichten (2008, 40–50) mukaan tällainen roolinvaihto on osa näyttämön ja katsomon muodostamaa autopoieettista luuppia. Myös teatteriteoreetikko Hans-Thies Lehmann (2009, 182) hahmottelee kuvaa teatterista, jonka kommunikaatio ei hakeudu konfrontaatioon yleisön kanssa, vaan näyttäytyy pikemminkin itseltä kysymisen ja itsen kokemisen tilanteiden synnyttämisenä.

En osaa sanoa, korostuiko tapahtumallisuus yleisökontaktikurssilla esitystilanteiden perinteisestä poikkeavan subjekti-objekti -asetelman takia, vai oliko se jo lähtökohtaisesti osa esityksiä. Esityksethän olivat syntyneet kenttätyövaiheen kohtaamisista, jotka perustuivat siihen, että jotain ”ihmisten välistä” tapahtui opiskelijoiden ja eri yksiköiden asukkaiden välillä. Esitysten sisällöt ja muodot olivat ennalta tarkoin harkitut, mutta esittämisen ele pyrittiin pitämään auki yleisön suuntaan. Samastuessaan katsojiinsa – ja kuvitellessaan katsojien samastuvan itseensä – yleisökontaktikurssin opiskelijat antoivat osan esitystapahtuman tekijyydestä katsomossa istuville yksilöille.

Tapahtumallisuuden ja esityksen läpi viemisen yhteensovittaminen toteutui jokaisessa esityspaikassa omalla tavallaan tilasta, katsojista ja esiintyjästä riippuen.

N4

Se oli mulle kyl ihanin se siinä eturivissä se, näyttämöltä kattoen vasemmalla, semmonen vanha mummo, joka hirveesti muistutti mun isoäitiä, edesmennyttä. Kun se oli kokoajan, se oli ihan silmät auki ja ymmyrkäisinä, ja katto, ja kun mä puhuin, vaikken puhunukkaan sille, niin: ”Joo, joo ja kyllä.” Ja aina jos mä otin kontaktia niin: ”Kyllä, joo, joo...” Ja hirveen hymy, ja ihan todella fiiliksissä siitä. Jotenki tommonen on mieletöntä. Ja sit se kun mä meen ja kosken, tuun lähelle ja kosken, niin kun näkee, että toi tuntuu hyvältä. Että sä niinku kosket. Ja just et kun mä oon

antamassa lappuu (*esiintyjä ojentaa esityksessä muistilappuja katsojille*), niin käsi heti että ”laita vaan tähän” ja semmosta niinku hirveen vastaanottavaa kontaktia... Ihana, mulle tuli kauheen hyvä filis kyllä tästä.

6.6. Teatterillisuus vs. henkilökohtaisuus?

Tapahtumallisuuden lisäksi myös *teatterillisuuden* ja *teatteriesitysmäisyyden* käsitteet tulivat esiin yleisökontaktikurssin opiskelijoiden puheissa ja kirjoituksissa. Seuraavassa sitaatissa opiskelijat toteavat esityksensä muuttuneen korvaushoitoyhteisössä muita esityspaikkoja teatterillisemmäksi.

J

Milt se vaikutti nyt kun oltiin täällä huume kuntoutusasemalla?

D1

Se oli selkeesti enemmän niinku teatteriesitysmäinen, kun aikasemmis paikoissa.

J

Ja mikä siitä silloin korostu?

D1

Korostu...

N1

Saanks mä sanoo, mikä mulla tulee mieleen?

J

Saat sanoo.

N1

Et siit jotenki niinku se henkilökohtaisuus häviää vähän enemmän.

J

Sun esiintyjän henkilökohtaisuus vai?

N1

Sekä esiintyjän, että katsojan tota, henkilökohtanen kosketuspinta siinä teatterillisuudessa katoaa vähäsen.

Teatterillisuudella ja teatteriesitysmäisyydellä opiskelijat tarkoittivat tässä tilanteessa nähdäkseni esityksen muotokielen ja esteettisten valintojen korostumista. Esitys tuntui korvaushoitoyhteisössä enemmän ammattilaisuuden ja ammatillisen suvereniteetin ilmaukselta kuin suoralta kommunikaatiolta yksikön asukkaiden kanssa. Opiskelijoiden mielestä tämä vähensi esitystilanteen henkilökohtaisuuden tunnetta.

N1

Siel oli niinku katsojia ihan samalla tavalla kun missä tahansa, [--] se ei tietosesti mun mielestä siinä tuntunu siinä esityksessä [--] se niiden ns. erityistilanne. Et ois jotenki lähestyny sitä kautta ihmisiä. [--] Et tääl [--] ihmiset käyttäytyy niin hyvin ja niin jotenki, normaalisti, tavallaan nii.

Kuten luvussa 5.1.2. kerroin, korvaushoitoyhteisö on terapeutin yhteisö, jonka jäsenet kannustavat toisiaan päihteistä eroon pääsemisessä. Työntekijöiden tehtävänä on tukea yhteisöä ja sen jäseniä. Lähes kaikki päätöksenteko alistetaan yhteisökokoukselle. Kuntoutujien joukosta valittu puheenjohtaja jakaa puheenvuorot ja pitää tilannetta hallinnassa. Yleisökontaktikurssin esitysvierailun järjestäminen korvaushoitoyhteisössä oli mahdollista, koska yhteisökokous oli niin päättänyt. Yhteisön toimintaperiaatteet, keskustelukulttuuri ja sisäiset valta-asetelmat värittivät voimakkaasti myös esitystapahtumaa, josta tuli osa tuon päivän kuntoutusohjelmaa.

Päihteidenkäyttäjille tarkoitettujen terapeuttien yhteisöjen lisäksi teatterillisuuden käsite tuli yleisökontaktikurssilla esiin myös vankiosastoilla. Seuraavassa sitaatissa opiskelija kuvaa, kuinka hänen esityksensä muuttui vankilassa ”teatteritilannemaiseksi”.

N4

Hyvä, hyvä fiilis, joo. Siis tosi keskittyny, ja tosi hereillä kaikki, että aika lähellä itseasiassa niinku teatteritilannetta toi. [--] Ja kontaktia ei kartettu eikä... yhtään enempää ku normaalissa teatteritilanteessa. [--] Tietysti sit myöski reagointi oli aika semmosta pientä, [--] ja must vähän tuntu, et se oli semmonen, et nyt kun ne tulee teatteriin, niin nyt sitten keskitytään ja ollaan hiljaa, ja jotenki, että sitä myöski kunnioitettiin ehkä siitä syystä, niin paljon sitä, hiljasuutta, ja muuta. Tai niin, voihan olla et se ei niinku herättäny (*tunteita?*), mut kyl must enemmän tuntu siltä, et se oli niinku kohteliaisuusele se, ettei hirveesti... reagoida.

Vangeille saattaa olla eräänlainen kunnia-asia näyttää vierailijoille, että he osaat tarvittaessa käyttäytyä. Vankiosaston asukkaita tuntui miellyttävän myös esitystilanteen selkeys: strukturoitu ajankäyttö, tilan jakaminen katsomoon ja näyttämöön sekä läsnäolijoiden selkeä jakautuminen katsojiin ja esiintyjiin. Käyttäytymissäntöön saattoi tosin liittyä muitakin ääneen lausuttuja tai lausumattomia normeja, joiden toteutumista yhteisön sisäisen hierarkian avulla

valvottiin ja joiden todellisesta luonteesta ulkopuolelta saapuva ei välttämättä saanut selkoa.

On huomionarvoista, että esitysten teatterillisuus tuntui korostuvan juuri terapeuttisissa yhteisöissä ja vankilassa: sellaisissa esityspaikoissa, joiden yhteisöllisyyttä pidetään yllä hierarkisuuden ja voimakkaan sosiaalisen kontrollin avulla. Tällainen yhteisö voi vaikuttaa ulkopuolisista myös jollain tapaa muodolliselta. Siellä vieraileva esiintyjä saattaa aistia, että esityksen ”teatterillisuus” istuu hyvin yhteisön ilmapiiriin, ja ryhtyy toimimaan sen mukaisesti.

N1

Must tuntu, kun tuol (*korvaushoitoyhteisössä*) on tosi paljon sellasii oikeesti tosi fiksui tyyppi tai silleen, [--] et ei niiden ihon alle silleen pääse. [--] Et ne on ikään niinku normaali katsomo. Tai silleen. [--] Ei oo niin auki, mitä jossain paikoissa.

N4

Niinku vaikka dementikot.

N1

Vaik dementikot, nii.

Korvaushoitoyhteisössä opiskelijat totesivat, että esityksen muuttuessa teatterillisemmäksi myös monologitekstin esteettiset ominaisuudet tulivat tavallista voimakkaammin esiin. Seuraavassa sitaatissa dramaturgiopiskelija tekee huomion, että monologitekstin runollisuus korostui korvaushoitoyhteisössä enemmän kuin esimerkiksi näyttelijän esittämien roolihenkilöiden ominaisuudet, jotka aiemmissa esityspaikoissa olivat tuntuneet olennaisemmilta.

D1

Siit tulee ehkä enemmän semmonen esteettinen elämys. [--] Siis selkeesti sellanen, [--] koreografiamaisempi kaikenkaikkiaan, niinku, myös tekstin tasolla. [--] Et ei se välttämättä oo ollenkaan huono asia, et se on must yks taso, millä toi voi toimii toi. [--] Mut et jollain tavalla kyl selkeesti nyt oli eniten sellanen olo, et toi [--] roolihenkilö [--], et se on niinku vieras noiden todellisuudessa.

Kysymys esityksen teatterillisuuden ja sen ”henkilökohtaisena” kokemisen välistä suhteesta on mielenkiintoinen. Voi olla, että sekä esiintyjillä että katsojilla on tietyissä tilanteissa tarve piiloutua teatterirituaalin konventioiden ja esityksen

teatterillisuuden taakse. Selvärajaisesti hahmottuva fiktiivisyys saattaa tällöin toimia eräänlaisena suojana. Toisaalta esitystapahtuma tekee tämän ”piiloutumisen” myös erityisellä tavalla näkyväksi. Itse en usko, että teatterillisuus sinänsä vähentää esitystapahtuman henkilökohtaisuutta. Päinvastoin, olen sekä esiintyjänä että katsojana kokenut, että nimenomaan pitkälle viety teatterillisuus voi joskus mahdollistaa syvän henkilökohtaisuuden tunteen.

Nähdäkseni yleisökontaktikurssin työtapa oli omiaan tekemään tapahtumallisuudesta ja teatterillisuudesta eräänlaisen käsitteellisen vastaparin. Tapahtumallisiksi kuvattiin tilanteita, joissa esitystilanteen hetkellisyys, yleisön yksilölliset reaktiot ja esiintyjän yleisökontakti korostuivat esityksen koheesion kustannuksella. Tällaisiin tilanteisiin päädyttiin yleisökontaktikurssilla luultavasti useammin kuin Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden muissa esityksissä. Nythän tapahtumallisuutta suorastaan tavoiteltiin. Teatterillisuus taas näyttäytyi tämänkaltaista tapahtumallisuutta vasten: se liitettiin opiskelijoiden ennalta valmistaman esityksen esteettisten valintojen korostumiseen henkilökohtaiselta tuntuvalta yleisökontaktin sijasta.

Purkutapahtumien keskusteluissa tapahtumallisuuden ja teatterillisuuden ero tuntuu myös ”henkilöityvän” erilaisiin hoitolaitostyyppeihin. Edellisessä luvussa kävi ilmi, että tapahtumallisuudesta puhuttiin erityisesti dementiayksiköissä ja kehitysvammaisten yhteisöissä järjestettyjen esitysten purkutapahtumissa. Tässä luvussa taas todettiin teatterillisuuden nousseen esiin nimenomaan vankiloissa ja päihteidenkäyttäjien yhteisöissä.

7. Mitä esiintyjyydelle tapahtui?

Esityksen jälkeen muhun tosiaan suhtauduttiinkin eri tavalla, jotenkin kunnioittavammin. Ja vaikka suoraan kukaan ei mitään voinutkaan siellä sanoa, niin mä uskon, tosin intuitiivisesti, että esitys herätti ajatuksia ja tunteita. Toivon, että sillä on positiivinen vaikutus vankien tunne-elämään. Että ne jäis ajattelemaan jotakin sen esityksen johdosta. Esityksen jälkeen oli tosi outoa lähteä, kun vangit jäi siihen suljettuun todellisuuteen. Se oli mielettömän kummallista kaikkien niiden lukkojen ja aidatun alueen jälkeen. (Näyttelijäopiskelija 1)

Tämän päivän myötä ymmärsin, että esitykseni sopii parhaiten päihteidenkäyttäjille. [--] Ainakin sitä kautta, että taiteilijuuteen kuuluu samoja itsetuntoon, itsensä etsimiseen ja hyväksymiseen liittyviä kysymyksiä. Pyristely vapaaksi jostain kahleista, tunteiden kestäminen ja matka oman paikan löytämiseen. Minusta tuntuu, että käymme läpi samoja tunteita, mutta eri syistä ja eri voimakkuudella. Päihteet auttavat siihen kun ei kestä omia tunteita, mutta taide tarjoaa mahdollisuuden käsitellä niitä. (Näyttelijäopiskelija 3)

Tässä luvussa keskityn siihen, miten yleisökontaktikurssin näyttelijäopiskelijoiden käsitys omasta esiintyjyydestä muuttui esityskiertueiden ja hoitolaitoksissa asuvien katsojien kohtaamisen myötä.

Lähestyn esiintyjyyttä siten, että se pitää sisällään paitsi opiskelijoiden orastavan ammatti-identiteetin, myös ajatuksen esiintyjän tehtävästä kulttuurin kokonaisuudessa. Hoitolaitoksiin jalkautuminen sai opiskelijat pohtimaan erityisesti sitä, minkälaisia yhteisöllisiä funktioita näyttelijäntyöllä voi olla. Yleisökontaktikurssin esitysvierailuja olisi mahdollista tarkastella myös eräänlaisina esiintyjän animoimina *sosiaalisina draamoina*, joiden avulla yhteisö jatkuvasti määrittelee itseään ja uudistuu (Bell 1997, 39). Tämän tutkimuksen huomiopiste pysyy kuitenkin muutoksissa, joita näyttelijän käsityksessä oman työskentelyn ulottuvuuksista kurssin yhteydessä tapahtui.

7.1. Roolisiirtymät osana esiintyjyyttä

Kuten edellisessä luvussa kerroin, kaikki yleisökontaktikurssin tuottamat esitykset aloitettiin hoitolaitoskiertueilla samalla tavalla. Tutustumisvaiheen päätteeksi, katsojien istuttua paikoilleen, opiskelijat vielä kerran esittelivät itsensä ja kertoivat, mitä aikovat esittää. Fiktio alkaminen markeerattiin sanomalla: ”Esitys alkaa nyt”. Olin ohjannut opiskelijoita toimimaan tällä tavalla, jotta esitystilanne hahmottuisi mahdollisimman selkeästi, kun se järjestettiin tavallisesta esitystilasta poikkeavissa oloissa: toisaalta hoitolaitoksissa, joissa asuvien henkilöiden toiminta- ja keskittymiskyky voi olla eri syistä heikentynyt, toisaalta ihmisten kodeissa, heidän yksityisalueellaan.

Esitysvierailujen tutustumis-, esitys- ja yleisökeskusteluvaiheissa opiskelijat toimivat erilaisissa rooleissa: vuoroin omana itsenä tai taideopiskelijana, vuoroin fiktion roolihenkilönä. Luvussa 3.5. kirjoitin, minkälaisia ”yleisösuhteita” näihin rooleihin havaintoni mukaan liittyi. Nyt tuon esille, miten opiskelijat itse kuvasivat roolisiirtymiään hoitolaitoskiertueiden purkutapahtumissa.

N3

No, D3:n kirjottamat roolihenkilöt (*näyttelijä esitti useita roolihenkilöitä*) mä olin sen D3:n kirjottaman tekstin ajan. Tasan tarkkaan. Ja sitä ennen ku mä esittelin, mä olin reipas N3, näyttelijäopiskelija, ja silloin kun mä olin tääl yksin vetäytymässä, silloin mä olin oma itteni ja mua väsytti ja ei huvittanut mikään. Ja sitte se kaikki unohtu saman tien kun mä menin tonne ylös (*päihdedementiaosaston tiloihin*).

Opiskelijoiden oli tarkoitus kohdata hoitolaitosten asukkaita ihminen ihmiselle -tasolla erityisesti esitysvierailujen tutustumis- ja keskusteluvaiheissa. Tämä tarkoitti usein eräänlaisen taiteilijan sosiaalisen roolin – tässä tapauksessa näyttelijäopiskelijan roolin – omaksumista.

Edellisessä sitaatissa äänessä ollut opiskelija jatkaa:

N3

Kyl mä ajattelin et mä oon oma itteni, noissa tilanteissa silloin, kun ei oo se esitys päällä ja ne selkeet roolihenkilöt, tai roolihenkilö, mutta sitte kuitenkin kaivaa ittestään sellasen reippaan, ja sosiaalisen ja helposti lähestyttävän puolen esiin sitten noissa sosiaalisissa tilanteissa, että sitte sillä tavalla sitä on eri tavalla ku himassa.

Yleisökontaktikurssin lähtökohtaisena ajatuksena oli, että kun esiintyjän ja katsojien välille pääsee tutustumisvaiheessa syntymään ihmiseltä ihmiselle -kontakti, vaikuttaa se myös esityksen tapaan olla suhteessa yleisöönsä. Kysymys ”omana itsenä” ja ”sosiaalisessa roolissa” olemisesta näyttäytyi usein kuitenkin hyvin erilaisessa valossa ennen esitystä ja sen jälkeen. Seuraavassa sitaatissa sama näyttelijäopiskelija kuvaa, miten esitysakti voi toimia ”jäänmurtajana” esiintyjän ja katsojien välisessä suhteessa. Sitaatti on peräisin päihdeyksiköstä.

N3

Mut ihmeellistä on et mitä toi esitys tekee sitten niinkun itten ja katsojan välillä. Niinkun viimeks tai toissa kerralla että vähän ennen esitystä vähän pelottaa tai ei pelota mut on sellanen vähän vieras olo, mut sit se esitys on sellanen joku jäänmurtaja sillä tavalla, et lopussa tuntuu et voi mennä niinku syliin istumaan, et se muuri katoa, ja sen jälkeen on ihan hirveen helppo puhua ihmisten kaa. Koska on käyty niinku yhdessä läpi jotain, ja koettu jotain.

Ennen esitystä opiskelija oli joutunut ponnistelemaan sosiaalisuutensa eteen. Esityksen aikana ”muuri katosi”, minkä seurauksena esiintyjän oli sen jälkeen vaivatonta olla yhteisön jäsenten kanssa. Kokemukseen sisältyi myös erityislaatuista katsojien **kehollisuuteen** samastumista: ”lopussa tuntuu et voi mennä niinku syliin istumaan”.

Kaikkein tärkeintä opiskelijan mielestä oli, että hän ja katsojat olivat kokeneet jotain yhdessä. Alla sitaatti jatkuu, ja näyttelijä kuvaa tarkemmin, mitä yhdessä kokeminen hänen mielestään tässä tapauksessa tarkoitti.

J

Mikä siinä on se, tai mikä siinä esityksessä tai esitystapahtumassa on se joka tekee ton tunteen?

N3

Se jotenkin et siinä paljastaa itestään jotain ja ne paljastaa itestään jotain. Ja jollain tavalla ollaan yhdessä auki jollekin asialle.

J

Luuletko että ne katsojatkin ajattelee, että nekin on ehkä paljastanut ittestään jotain?

N3

On ainakin antautunut ja ainakin tullu edes sinne kattomaan sitä.

J

Aivan, eli ne on laittanut itensä likoon.

N3

Niin. On se joo. Ja sitten koska siin on joku semmonen yhteinen luottamus, ku kyllähän ne vois saada mut itkee haukkumalla mua tai toisin päin, koska ainahan vois tehdä inhottavia asioita toisille, mut joku siin on semmonen yhteinen luottamus, et me ollaan yhdessä tehty se tilanne toimivaks. [--] Et kaikil on se vastuu ja se oma tehtävänsä siinä. Sekä katsojana että esiintyjänä. Ja sitte se on iso asia, että se toimii, että se on yhdessä tehty se, että kaikki saa jotain.

Sitaatista käy ilmi, kuinka herkkä ja henkilökohtainen hoitolaitoksessa esiintyvän näyttelijän ja yhteisön jäsenten välinen viritys voi olla. Opiskelijan kuvaama esitystapahtuma toteutui luottamuksellisessa ilmapiirissä. Sekä katsojat että esiintyjä ”paljastivat itsestään jotain”, ”antautuivat” ja ”laittoivat itsensä likoon”. Se mahdollisuus, että luottamus olisi voinut myös rikkoutua, oli kuitenkin elänyt näyttelijän mielessä esityksen aikana eräänlaisena varjoskenaariona. Syntyy vaikutelma veitsenterällä olemisesta: esiintyjä ja katsojat suostuivat yhteiseen kokemukseen, joka sijaitsi jossain uhan ja luottamuksen välimaastossa.

Opiskelijat kokivat esitysvierailujen roolisiirtymät usein myös varsin kuorittaviksi. Kuten luvussa 3. kirjoitin, joillekin kurssin opiskelijoista omana itsenä

oleminen erilaisissa hoitolaitoksissa oli ilmeisen hankalaa, mutta fiktiivisen roolin omaksuminen ja esityksen vetäminen taas tuntuivat aivan luonnollisilta.

N2

Ettei mua oikeestaan kiinnosta niinku omana itsenä olla kenenkään silmissä. Mut sitten kun mä oon roolihenkilössä niin se on eri asia. Kun on se roolihenkilö ja sit näyttlee. Mut sitten tän tilanteen jälkeen niin on omana itsenä jo vapautuneempi, koska on jotenkin itsenä jotenkin läsnä jo siinä näytellessä, ja siinä yleisökontaktissa. Ja silloin kun sen monologin aikana syntyy sellanen molemminpuolinen luottamus siihen jengiin, joka sua kattoo, jonka jälkeen on tapahtunut sitä muutosta siinä meidän välillä, kun se loppuu se esitys. Jollon me jollain tavalla tunnetaan jo.

Näyttelijäopiskelija kuvaa tilannetta, jossa hän on tarvinnut roolihenkilöä suojakseen pystyäkseen ottamaan kontaktia päihdeyksikön asukkaisiin. Roolista tuli hänelle tärkeä kommunikaation väline. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että fiktiivisen maailman luominen olisi ollut hänelle yleisösuhdetta ensisijaisempaa. Seuraavasta sitaatista käy ilmi, että näyttelijä piti myös katsojien kanssa syntyvää ihminen ihmiselle -kontaktia erityisen tärkeänä.

N2

No siis hymyllähän ne niinku siihen vastas. Eikä siis todellakaan siihen juttuun, mitä se mun roolihenkilö oli selittämässä. Vaan että se, että mä oon siinä niin lähellä, että se, et mä oon ihan omana itsenä siinä ja puhun tän jutun pelkästään sulle. Ni se oli sellanen hymy.

Yleisökontaktikurssin työtavassa omana itsenä, näyttelijänä ja roolihenkilönä olemisen välisten rajojen pohtiminen on keskeinen osa esiintyjyyttä. Se on käänteisesti myös osa katsojuutta: näyttelijäopiskelijoiden hoitolaitoksissa kohtaamat henkilöt olivat paitsi esitysten katsojia, myös hoitolaitoksen tai vankilan asukkaan sosiaalisessa roolissa ja ”omia itsejään”, mitä ikinä se sitten tarkoittaakin.

Teatterintutkija Nicholas Ridout kuvaa kirjassaan *Stage fright*, kuinka ahdistavalta katsojan roolin haastaminen voi pimennetyn katsomon teatterissa tuntua. Hän kirjoittaa tilanteesta, jossa näyttelijä kohdistaa esityksen aikana katseensa ja puheensa suoraan katsojalle. Katsoja joutuu hämmennyksen valtaan. Katsooko tuo ihminen minua roolihenkilönä vai omana itsenään? Miten katseeseen tuli-

si vastata? Katsonko takaisin omana itsenäni vai pitäisikö minunkin näytellä? (Ridout 2006, 87–93.)

En usko, että yleisökontaktikurssin esitysten katsojat kokivat vastaavaa kauhua. Opiskelijoiden hoitolaitoskiertueilla esitystapahtumaan liittyvät roolisiirtymät olivat sekä esiintyjille että katsojille nähdäkseeni varsin ilmeisiä. Esitykset järjestettiin katsojien kotona ja pitkälti heidän ehdoillaan. Tutustumisvaiheen ansiosta esityksen ”valokeila” oli jo ennen sen alkua jossain määrin osunut jokaiseen katsomossa istuvaan yksilöön ja hänen ”omaan itseensä” tai hoitolaitoksen asukkaan rooliinsa. Jos tutustuminen toteutui luottamuksellisessa ilmapiirissä, omana itsenä ja roolissa olemisesta tuli tavallaan esiintyjien ja katsojien yhteistä aluetta. Osapuolten roolisiirtymät myös peilasivat toisiaan: ”kun sinä nyt alat esittämään, minä alan sitten katsomaan”.

7.2. Kaltaisuus, intersubjektiivisuus ja kysymysmerkin muotoinen näyttelijäntyö

J

Niin, miten sitä vois kuvata, miten se komiikka syntyy siellä yleisössä? Se tulee... Mistä se tulee?

N3

No se oli just jotenki sellasta yhteisöllistä mun mielestä, että niiden mielestä oli jotenki yhdessä hauskaa joku.

J

Onks se jotain tunnistamista?

N3

Varmaan joo. Ehkä se oli jotain semmosta et jos ensin on jotenki semmonen olo et mikähän juttu tää on, sit ku toinen hassuttelee, niin sitte se on niinku helpommin ymmärrettävissä, ja sit siit saa kiinni ja se on helpotusta kanssa... [--] Jotenki ku ne reagoi, nähtävästi ja kuultavasti, niin [--] se tuntu tosi kivalta. Täs oli joku semmonen, mitä ei aikasemmin ollu, [--] vähän niinku et mä oisin joku kaveri, joka kertoo tämmöst juttua...

Joskus opiskelijat kuvasivat purkutapahtumissa tilanteita, joissa olivat kokeneet samankaltaisuutta hoitolaitoskiertueilla kohtaamiensa henkilöiden kanssa. Mahdollisesti myös katsojat kokivat samankaltaisuutta suhteessa esiintyjiin tai siihen, mitä he esittivät. Edellisessä sitaatissa opiskelija kertoi saaneensa esitystilantees-

sa ”vähän niinku kaverin” roolin. Kaltaisuuden havaitsemista saattoi edesauttaa esityspaikan ikäjakauma. Esitys järjestettiin vankilan päihdekuntoutusosastolla, jonka asukkaat olivat 20–30 -vuotiaita, juuri samanikäisiä kuin opiskelija itse. ”Vähän niinku kaverin” roolin omaksumisen myötä opiskelija ryhtyi mahdollisesti samastumaan katsojiinsa esityksen koomisten elementtien kautta, minkä seurauksena myös katsojat alkoivat poimia esityksestä reaktioillaan kaikkea potentiaalisesti hauskaa.

Kaltaisuuden tunnistaminen on nähdäkseni yhtä aikaa yksi esiintyjän katsojiinsa samastumisen muoto ja sen seuraus. Seuraavassa sitaatissa opiskelija kertoo kokeneensa samankaltaisuutta korvaushoitoyksikön asiakkaiden kanssa paitsi iän puolesta, myös yhteiskuntasuhteen tasolla.

N1

Ne on oikeesti aika nuoria, ja jotenki [--] hirveen vahvasti kokee sen, kun on ite nuori ja on niinku opiskeleva ja on hyvä kämppä ja elämä on jotenki mallillaan. [--] Niin ne on saman ikäsi, ja silti tuntuu, et niil on niinku, pelkästään perustoiminnoista selviäminen voi olla yhteiskunnassa tosi vaikeeta, niin jotenki. [--] Se [--] on niinku lähellä koska, no, itellä on joskus todella paljon pienemmässä mittakaavassa vaikeuksia sopeutua yhteiskuntaan ja sen sanelemiin ehtoihin, niin jotenki se tuntu [--], et se on hirveen lähellä. Tai siis jotenki, et ne vois olla samassa tilanteessa kun minä, tai mä voisin olla samassa tilanteessa kun ne.

Yleisökontaktikurssin opiskelijat eivät kokeneet samankaltaisuutta ainoastaan suhteessa itsensä ikäisiin katsojiin. Seuraavassa sitaatissa näyttelijäopiskelija kuvaa, miten löysi esityksensä aikana itsestään hymisevän vanhuksen.

N1

Se oli vaan se pysähtyneisyyden tila ja se jotenkin ei mitään, ei niinku mitään. Ja sit joku semmonen mistä se Liisakin puhu, että ”täällä ei oo todellakaan kotosaa, että mä en haluu olla täällä, tää on inhottava paikka, mä haluaisin olla kotona”. Nii sit tulee vaan semmonen, no ”nii, niin varmasti haluaisit”. [--] Et siinä jotenkin yrittää sen kääntää positiiviseksi, mut eipä sitä nyt voi oikein kääntää hirveen positiiviseksi sillai, että no ”Täällä sä nyt oot näitten muitten mummojen kanssa täällä. Kävelet tätä saatanan samaa käytävää ja syöt tätä niinku pahoja perunoita ja ihan järkyttävän paha kalaa!” [--] Mä välillä vaan aattelin tossa niinku,

et, näinki siis naivi, et ”Sit kun mä oon vanha, niin mä haluan olla jonku kotona. Vaik niinkun mun lasten kotona. Et mä en haluu olla tämmösessä paikassa.” [--] Niinku jotenkin sellanen, et kun se ihminen vaan kattoo, et ei sitä [--] persoonallisuutta oo olemas enää, et on vaan niinku se, et kuola valuu tosta, ja nyt mä oon se, jonka kuola valuu koko ajan, et sitä pitää koko ajan pyyhkiä. Tai nyt mä oon se, joka koko ajan hymisee ”hymm” ja oon tosi rasittava. [--] Ja ehkä siinä on myös se, että koska mun iso, isoisoäiti asu siis mun isoäidin luona kuolemaansa saakka.

Opiskelijan kaltaisuuden kokemuksessa on selkeän empaattinen ote, hän eläytyy dementiayksikön asukkaiden elämäntilanteeseen. Sitaatista käy myös ilmi, että hän on vierailun aikana asettunut mielikuvissaan kohtaamiensa henkilöiden asemaan todella monella eri tasolla. Hän kuvittelee, miltä tuntuisi elää, liikkua ja syödä dementiayksikössä. Lopulta hän ikään kuin asettuu kohtaamiensa ihmisten kehoihin ja tunnustelee, minkälaista olisi kuolata ja hymistä siten kuin oli nähnyt heidän tekevän.

Peilisoluteoriassa ihmisen taipumusta kokea kaltaisuutta suhteessa toiseen ihmiseen tarkastellaan nimenomaan ruumiidenvälisyytenä. Vittorio Gallese mukaan olemme implisiittisesti tietoisia kohtaamamme henkilön samankaltaisuudesta suhteessa itseemme, koska kirjaimellisesti ”ruumiillistamme” hänet peilaavien hermoverkostojen tasolla. Toisen henkilön toimintoihin, emootioihin ja tunteuksiin liittyvät sisäiset, ei-lingvistiset representaatiot heräävät tarkkailijassa ruumiillisina tiloina, aivan kuin hän itse suorittaisi samanlaista toimintaa tai kokisi samanlaista emootiota tai tunnetta. Gallese tuo esiin ruumiillisen jäljittelyn merkityksen myös ihmisen empatiankyvyn kannalta. (Gallese 2011.)

Näyttelijäntyössä toisen ihmisen asemaan asettuminen on usein kehollista eläytymistä. Ei ole siis mitenkään yllättävää, että opiskelijan kuvaus dementiayksikön asukkaan asemaan asettumisesta on niin kouriintuntuva fyysisyyden, eleiden ja äänen tasolla. Jollain tapaa hän tuntee kuvaavan sitaatissa paitsi kohtaamaansa henkilöä, myös omaa itseään, näyttelijyyttään sekä potentiaalisen roolityön aineksia.

Opiskelijoiden esitysten sisällöt valottuivat heidän mielissään usein katsojien kanssa koetun kaltaisuuden kautta. Kaltaisuuden kokeminen voi olla tietoisista tai tiedostamatonta ja tapahtua ennen esitystä, esityksen aikana tai sen jälkeen. Jos se tapahtui ennen esitystä tai sen aikana, saattoivat opiskelijat asettaa esityksensä ja esiintyjyytensä katsojille eräänlaiseksi peiliksi. Myös tämä saattoi tapahtua tietoisesti tai tiedostamatta. Seuraavassa sitaatissa näyttelijäopiskelija

kuvaa tilannetta, jossa kaltaisuus rakentui katsojien olemisen tavan ja hänen esittämänsä roolihenkilön ominaisuuksien välille.

N4

Se oli musta mielenkiintonen se, että, [--] kun tolla roolihenkilöllä on tarve tulla, niinku olla kosketuksessa, vaik se pelkää hirveesti sitä ihmisten kanssa [--] vuorovaikutusta, mut kuitenkin se tarvii sitä, niin sen tietysti huomaa noissa. Tai jotenki, että se oli semmonen samastumispiinta, että noillakin ehkä vähän just, että ei ne ite tuu ehdottamaan, että ”koske muhun”, mutta sitten kun se tulee, se tuntuu. Se oli musta jotenki tosi tärkeen tuntusta. Ja sitten... No joku semmonen [--] auki oleminen mikä niil on, niin kyl siihen niinku samaistu. Et just se ehkä heijastu siihen omaan tekemiseen, kun ne on siinä silleen, et ”Mitä sielt tulee?”.

Opiskelijan kokemuksessa ”Mitä sielt tulee?” -asenne oli läsnä sekä katsojien suhteessa esitykseen että hänen suhteessaan katsojiin. Tämä ilmiselvästi ”ruokki” yhteistä esitystilannetta. Kuvatuunlaisesta asetelmasta syntyy nähdäkseni parhaimmillaan *kysymysmerkin muotoista näyttelijäntyötä*. Näyttelijän esiintymisen ele ikään kuin kysyy katsojalta jatkuvasti, onko esille tuotava asia, ilmiö tai tunne juuri tällainen vai pikemminkö suorastaan tällainen – sen mukaan, miten katsojat siihen reagoivat.

Yleisökontaktikurssin opiskelijat kuvasivat purkutapahtumissa toistuvasti myös tilannetta, jossa he esitysvierailun aikana olivat astuneet katsojiensa mielen sisään ja pohtineet, minkälaisina itse näyttäytyivät heidän silmissään. Tätä ilmiötä nimittäisin *vastavuoroisen samastumisen kuvittelemiseksi*. Se on tuttu myös mielen luennan mikrososiologiasta. Anssi Peräkylä (2009, 256) tuo esille, kuinka ihminen simuloi vuorovaikutustilanteessa toisen ihmisen mentaalisen maailman lisäksi myös sitä, miten toinen mahdollisesti simuloi hänen maailmaansa. Ajatus hoitolaitoksessa järjestettävän esityksen esiintyjästä ja katsojasta, jotka simuloivat toistensa maailmoita on kiehtova ja antaa aihetta tarkastella yleisökontaktikurssin hoitolaitosvierailujen kohtaamisia intersubjektiivisuuden eli ihmistenvälisyyden käsitteen kautta.

Fenomenologian perustajana pidetylle Edmund Husserlille intersubjektiivisuus on ihmisen tietoisuuden olemuksellinen ja lähtökohtainen piirre, osa sen rakennetta. Artikkelissaan *Intersubjektiivisen maailman konstituutiosta* tutkija Joonas Taipale erittelee Husserlin intersubjektiivisuuden käsitettä. Sosiaaliseen intersubjektiivisuuteen kuuluvan empatian tai eläytymisen sijaan Husserl painot-

taa ilmiön apriorista puolta. Apriorisella intersubjektivisuudella hän tarkoittaa maailman ilmenemistä *ikään kuin kaikille olevana*. Oletamme että havaitsemamme asiat ovat intersubjektiveja, muuten ne olisivat vain kuvitelmaa, houretta tai hallusinaatiota. Toiset ihmiset ovat kokijalle läsnä transsendentaalisina toisina jo ennen kuin heidät on annettu hänelle intentionaalisina kohteina. Sosiaalisen ja apriorisen intersubjektivisuuden lisäksi Husserl mainitsee myös ilmiön generatiivis-historiallisen eli sukupuolien yli ulottuvan ominaisuuden. Maailma on annettu yhteisöllinen maailma ja yhteisö historiallinen yhteisö. (Taipale 2012, 230–235.)

Nähdäkseni intersubjektivisuuden oletus on keskeinen osa myös esitystahtumaa: teatteri rakentuu monessa mielessä ihmistenvälisyyden ajatuksen varaan. Yleisökontaktikurssilla teatterin intersubjektiveja ominaisuutta ja sen merkityksellisyyttä lähdettiin erityisesti tutkimaan. Ehkä se tulee kurssin näyttelijäpuheessa korostetusti esiin osin juuri tästä syystä.

Minua on aina kiehtonut ajatus teatterista eräänlaisena ihmiskulttuuriin ikäaikaisesti kuuluvana itsen toiselta kysymisen näyttämönä. Yleisökontaktikurssin kokemukset vahvistavat käsitystäni siitä, että varsinkin keskelle hoitolaitoksen arkea tuotuna esitysmuoto voi tarjota sekä esiintyjälle että katsojille mahdollisuuden tavallisesta poikkeavan intersubjektivisuuden kokemiseen. On mielenkiintoista pohtia, minkälaisia rooleja näyttelijälle ja hänen ammatillisuudelleen tämänkaltaisessa asetelmassa lopulta tarjoutuu. Palaan kysymykseen luvussa 9.4., kun rinnastan toisiinsa näyttelijän ja samaanin yleisösuhteita.

7.3. Katsojaan samastuminen sukupuoliroolin kautta

Eräänlaisesta kaltaisuuden vastakohdasta voidaan puhua silloin, kun esiintyjä on eri sukupuolta kuin kaikki esityksen katsojat. Yleisökontaktikurssilla päädyttiin ajoittain tilanteisiin, joissa naisten valmistamat esitykset saapuivat naisista erossa olevien miesten yhteisöön. Esimerkiksi vankilassa vastakkainen sukupuoli suorastaan loisti poissaolollaan, vaikka olikin työntekijöiden joukossa edustettuna. Ei ole siis mitenkään yllättävää, että sukupuolikysymys tuli esitysten purkutapahtumissa esiin monin eri tavoin. Olen nimennyt **sukupuoliroolin kautta samastumisen** yhdeksi katsojiin samastumisen lajiksi. Tässä tapauksessa esiintyjä ei hae samastumispintaa katsojiinsa pelkästään esityksensä, vaan myös oman minäkokemuksensa kautta.

Sukupuoliroolikysymykset valikoituivat joidenkin yleisökontaktikurssin esitysten aiheiksi. Tämä saattoi olla seurausta vankilassa tehdyistä kenttätöistä. Yksi opiskelijoista kirjoittaa kiertuepäiväkirjassaan, kuinka häntä jännitti viedä

vankilaan ”sellainen avautuva ja ongelmoiva nainen”, joka hänen esittämänsä roolihenkilö oli. Sukupuolirooleihin liittyvät taiteelliset tulkinnat otettiin vankilassa kuitenkin yllättävän avoimesti vastaan. Varsinkin naisesiintyjät tiedostivat sukupuolisuuden merkityksen erittäin hyvin ja pystyivät ikään kuin säätelemään, kuinka paljon ja millä tavalla antoivat sen vaikuttaa esitystilanteeseen ja molempuoliseen samastumisprosessiin sen sisällä. Tällaisessa astelemassa näyttelijän katsojiinsa samastuminen on tavallaan käänteistä, vastakkaisen sukupuolen ja sen ilmentämän toiseuden kuulostelemista ja kohtaamista.

N1

Mitä ne nyt sano siin vähän vitsillä, mikä oli varmaan ihan tottakin, että ”(Kun) nuori nainen tulee niinku esittää, ni mielelläänhän sitä kattoo”, mutta just se, että ne ei ollu mitenkään vihamielisiä mun suhteen, koska mä oon nuori nainen. Mut sit mä en tiedä... Must se oli hauskaa, et se oli niin sillain ”In your face!”, vähän semmonen röyhkee tapa olla nainen, sen tosi miehisen joukon edessä. Jotenkin se ilmeni sillain, et siitä sai vielä lisää pontta. ”Olen tässä myös äijänä”, vähän. Tai jotenkin sellasella äijämäisellä asenteella nainen. Ja että ”Minähän esiinnyn tässä yksin teille”. Pelkästään, että ”Uskallan kattoo teitä silmiin menen tullen”.

N3

Sehän ois voinu mennä tosi paljon enemmän siihen suuntaan et jotenki se sukupuoliasia ois noussu paljo enemmänki esiin sieltä. Mut en mä sit itekkään kyl sillä halunnu lähtee mitenkään pelailee siin esityksessä... Et kyl mä sen myös aistin joissain sellasis kohdissa, et mun huulipunassa ja (päällysvaatteiden) riisumisessa ja semmosessa, mut en mä halunnu kyl sillä siel alkaa yhtään leikkii.

Esityksensä naiskuvan sopivuutta vankilaan etukäteen murehtinut opiskelija kuvasi purkutapahtumassa, kuinka sukupuoliasetelma oli ilmennyt vierailun yhteydessä hänelle itselleenkin yllättävällä tavalla.

N1

Ku kysy että oliks se niinku vaikee, kun se oli naisen näkökulmast tehty niin ilmeisesti se ei kuitenkaan sitte haitannut. Jotenkin musta tuntuu että tää oli... Mä olin paljon vähemmän itseasiassa semmonen stereotyyppinen nainen tällä vierailukerralla.

Potentiaalinen konfrontaatio miesyhteisön ja ”naisasiaesityksen” välillä muuttuikin esitystilannetta tukeneeksi erityislaatuiseksi yhteyden kokemukseksi. Voi olla, että jokin osapuolia yhdistävä tekijä muodostui ensiarvoisemmaksi kuin esityksen teema ja sukupuoliroolit, jotka olisivat saattaneet herättää voimakastakin vastakainasettelua. Toisaalta esiintyjän rohkeus ilmentää nimenomaan ”toisenlaisen naisen roolia” herätti katsojissa ilmiselvästi kunnioitusta. Huomionarvoista on, että esiintyjä koki samalla antaneensa ”rispektiä” myös katsojilleen. Tämä on varmasti yksi vankilaolosuhteissa järjestetyn teatteriesityksen hienoimmista mahdollisuuksista. Tuottaa esitystapahtuman kautta katsojille arvostetuksi ja nähdyksi tulemisen kokemuksia.

N1

Joo ja musta tuntuu [--] et nekin sai rispektii niin, niin jotenkin semmonen että... ”Kyllä me uskalletaan teille tämmöstäkin esittää”. Ni musta tuntuu et niille tuli siitä semmonen positiivinen kokemus, et lisää tämmöstä, et ne on sen verran kovia jätkiä että kyllä ne pystyy kaikenlaista. Musta tuntuu, [--] et niistä oli hyvä, että niille näytettiin niinku tämmöstä.

7.4. Esiintyjästä tulee katsojan katsoja

Joskus hoitolaitosesityksissä tapahtuu asioita, jotka siirtävät tapahtuman painopisteen olennaisilta osin näyttämöltä katsomoon, ainakin vierailevan esiintyjän mielessä. Yleisökontaktikurssilla tällaisia tilanteita ilmeni varsinkin vammaistyön yksiköissä. Seuraavassa sitaatissa opiskelija kuvaa esitystä kaikkein eniten tukea tarvitsevien kehitysvammaisten päivätoimintaryhmässä.

N4

Oli toi kyllä, hyvin erikoinen. Mä huomasin siin loppuvaihees, et mul meni aika, tai aika paljon vaikutti se kun mä tein sen yhen kosketuksen niis jonoissa, siihen yhteen tyttöön, ja sit se oikeen retkahti (!) [--] ja mä olin silleen et mitä mä niinku voin tehdä, ku mä huomasin et henkilökunta ei hirveesti reagoi, eikä sekään ruvennu mitään tekemään, mut sit just mä huomasin, et mä rupesin miettii sitä, ja siks mul meni kaikki tekstit ihan miten sattuu, [--] ja mä unohdin kaikki sanat mitä mun piti sanoo... Koska mä rupesin miettii sitä, et onks toi nyt kunnossa toi ihminen tossa.

J

Niin, se kyl on luontainen, mullaki tuli se, koska se veti niin tiukat, ja sit se meni aivan veltoks, mä olin et apua, kuoliks toi ihminen...

N4

Ja sit viel kun se menee omast kosketuksesta, niin..

K (Kati Outinen):

[--] Mutta sit mua nauratti kun sen hoitaja istuu siel, mä nään et Jussi on levoton, ja sullaki niinku siel katse menee sinne, et onks tol kaikki kunnossa, ja se hoitaja istuu siellä, ja tosi pitkäl viiveellä meni, ja koputti sitä pari kertaa tähän poskiluun päälle, ja katto sitä, ja meni takasin.

J

No sit se kerto, et se saa tosi usein tosi pieniä epilepsiakohtauksia, saa niitä jatkuvasti, ja siks ne hoitajat ei oo enää oikeestaan edes huolissaan.

N4

Joo ja siis siks mä jatkoinki siinä toimintaa kun mä tajusin, et ei ne hoitajat reagoi siihen. Kun mä aattelin et tää on varmaan ihan normaalia, et jos ne ois ollu jotenki toisin, niin kyl mä sit oisin tietty keskittyny, ei ku keskeyttäny. Sen toiminnan. Mut se vaan tuntu aika hurjalta, just et se et saiks mä nyt aikaan jonkun epilepsiakohtauksen. Et onks tää niinku liian hurjaa.

Katsojat saavat ajoittain sairauskohtauksia myös teatteritalojen pimennetyissä katsomoissa, jolloin syntyy varsin hämmäntävä tilanne. Avuksi tulee mahdollisesti teatterin vahtimestari tai teknikko. Esitys saatetaan keskeyttää. Tämä on kuitenkin melko harvinaista. Kehitysvammayksikössä yhteen esitystapahtumaan voi mahtua useita kohtauksia. Voi myös olla, että esitysvierailun aiheuttama jännitys jollain tapaa laukaisee niitä. Esiintyjälle tilanne, jossa hän kuvittelee järjestävänsä mukavan hyvinvointia edistävän tapahtuman, mutta huomaakin saavansa aikaan sairauskohtauksen on varsin hämmäntävä. Huomio kääntyy luonnollisesti omasta esityksestä katsomoon. Mikä tässä nyt on tärkeintä? Pitäisikö esitystä jatkaa vai panna se poikki? Entä johtuuko tämä jollain tapaa esityksen laadusta tai sisällöstä?

Myös toisessa vammaistyön yksikössä järjestetyssä esityksessä tapahtui jotain yllättävää. Vauhdikkaan esitystapahtuman jälkeen opiskelija ryhtyi vetämään yleisökeskustelua. Kaikki saivat sanoa, mitä esityksestä oli tullut mieleen. Yksi katsojista oli kiinnittänyt huomiota poliisin virka-asuun, joka oli näyttelijällä

roolipukuna. Puvun ympärille syntyi eräänlainen spontaani esitys, jota kaikki paikallaolijat pääsivät todistamaan.

N1

Siis sen esityksen jälkeen se tuli kuiskaamaan mulle, [--] et sil on jotain asiaa ja sit se kuiskas, et se haluu kokeilla noita vaatteita, ja sit mä olin, että ”kokeile vaan”, et tuolla on tuo poliisimerkki, et ”vedä päälle vaan”. Ja sit se veti sen päälle, veti poliisihatun päähän ja se meni siihen lavalle, että ”nyt pieni hetki!”, se oli tosi tomerana, että ”nyt pieni hetki hiljaisuutta”, ja sit mä aattelin, et okei, nyt sieltä tulee joku sen esitys. Ja se alkokin sillain vähän niinku esityksenä, mut sit se, jotenki mä en tiedä, et aatteliks se, et, tai tekeeks se muutenki tommosta, mut se alko siis niinku omasta lääkityksestään ja siitä, mitkä asiat on huonosti ja ketkä ei osaa työtään ja ketkä osaa työtään, niin sitä ruotimaan siinä. Sit mulle tuli semmonen ”niin”, että käsittiköhän se, että kun on lavalla, niin siellä saa sanoa ihan mitä tahansa. [--] Nii. Mä en tiedä, tuliks se poliisin vaatteista, vai mistä se tuli. Jotenki, et kaikki keskitty siihen, ja sit mäkin tulin siihen katsomoon sitten kattomaan sitä sen esitystä. Se kesti jonkun aikaa ja näin, mutta se oli kyllä todella mielenkiintosta [--]. Musta ois mielenkiintosta tietää, et tekeeks se yleensäkin tota, koska kyl se tosi avoimesti aiemminkin kerto siis, että mikä sitä painaa ja niinku tämmösestä. Mut tossa se oli jotenki todella niinku, et ”nyt te olette hiljaa ja minä puhun!” [--] Se oli kyllä aikamoinen purkaus.

Teatteriesityksen saapuminen keskelle oman yhteisön arkea tarjosi kyseiselle asukkaalle mahdollisuuden poikkeukselliseen itseilmaisuun. Tämä tuntui sinänsä hyvältä asialta, varsinkin kun muut olivat niin valmiita kuuntelemaan, mitä asiaa hänellä oli. Asukas oli myös varsin ilmaisuvoimainen ja sanavalmis. Mutta kun puhe alkoi käsitellä yhteisön sisäisiä asioita ja asukas ryhtyi mm. arvostelemaan osaston työntekijöitä, tuli meille vierailijoina hieman erikoinen olo. Opiskelija totei purkukeskustelussa, että oli kuin todistaisi jonkinlaista perheriitaa. Osaston sisäinen dynamiikka ja hierarkiat tulivat näkyviksi. Suljettuun todellisuuteen tuotu teatteriesitys – tai pelkästään siihen liittyvä roolipuku – muutti hetkellisesti yhteisön valtarakenteita.

Osaston asukkaan performanssista jäi opiskelijalle voimakas muisto. Minun mieleeni painui asukkaan lisäksi myös työntekijöiden tapa reagoida tilanteeseen. Asukkaan suuta ei yritetty tukkia, hän sai ilmaista näkemyksensä vapaasti.

Myöhemmin työntekijät kertoivat, että poliisi vierailee osastolla melko usein, ja että poliisin virkapuvulla on myös siitä syystä erityinen merkityksellisyys asukkaiden keskuudessa. Pikku hiljaa aloimme ymmärtää, mitä haasteellisiin tilanteisiin päätyminen voi tarkoittaa ja miksi osasto oli suljettu.

Opiskelijan kuvaama tapahtuma on eräänlainen malliesimerkki ilmiöstä, joka on usein läsnä hoitolaitoksessa järjestettävässä teatteriesityksessä. Vieraileva esiintyjä ei välttämättä ole tilaisuuden pääroolissa. Katsojien reaktioista ja kommenteista syntyi joissain esityspaikoissa opiskelijoille niin voimakas vaikutelma, että asetelma kääntyi suorastaan päälaelleen. Kumpi tässä olikaan esiintyjä ja kumpi katsoja, kumpi antaja ja kumpi vastaanottaja?

7.5. Välittäjähahmo ja kysymys esityksen mielestä

Yleisökontaktikurssin purkutapahtumien keskustelut saivat ajoittain laajempia kulttuuripoliittisia ja taidefilosofisia ulottuvuuksia. Opiskelijat ryhtyivät pohtimaan, mikä on teatterin merkitys osana kulttuuriamme tai mikä sen pitäisi olla. Mihin yhteisö tarvitsee esiintyjää? Entä mitä on *olla esiintyjä*? Seuraavassa sitaatissa näyttelijä kertoo saaneensa päihdeyksikössä järjestetyssä esityksessä ”välittäjän” roolin.

N3

Vähän se liittyy siihen samaan et mitä mä oon sanonu silloin aikasemminki siitä, että tulee semmonen olo et on niinku välittäjänä [--]. Et on enemmän välittäjänä kuin antajana siinä roolissa, ja...

J

Mitä sä välität ?

N3

No, tää kuulostaa niin tyhmältä, mä oon sanonu tän aikasemminkin, mut sitä rakkautta ja sitä sanomaa, sitä toivoa. Ja semmosta... niinku... Jumalan rakkautta...

J

Et sä oot jumalallinen välittäjä?

N3

Ja sitä D3:n tekstiä, sitä kaikkea juttua, että se oma esiintyisyys väistyy siitä tieltä sillä tavalla...

Tulkitsin näyttelijän tarkoittavan välittäjäksi tulemisella tilannetta, jossa esiintyjä antaa oman ammattilaisuutensa katsojien käyttöön ja ryhtyy heille eräänlaiseksi peiliksi. Arvelin myös, että tämänkaltaisen välittäjäksi ryhtyminen edellyttäisi melko vahvaa taiteilijaidentiteettiä. Opiskelija kuitenkin totesi asian olevan juuri päinvastoin, hänen kokemuksensa mukaan välittäjäksi ryhtyminen nimenomaan tuotti hänelle itsevarmuutta ja ammattimaisuutta.

J

Aika mielenkiintosta. Et sä saat jotenki itsetuntoo näistä tilanteista?

N3

No ehkä enemmän se, et se fokus lähtee pois siitä.

J

Et ootsä itsevarma vai et?

N3

Niin, et sil ei oo tavallaan mitään väliä.

J

Ihan tosi kiinnostavaa.

N3

Koska se on, kyl se mun mielest siirtyy taka-alalle, et se on toisarvosta, et sen takia just täs tulee enemmän semmonen välittäjä.

Opiskelija kuvaa tilannetta, jossa katsojiin samastuminen on muuttanut hänen käsitystään omasta esiintyjyydestä. Vastuun yleisökontaktikurssin esitysten läpiviemisestä kantoivat esiintyjät. Mutta se mitä kaikkea esitysten aikana nousi esiin, tuntui riippuvan myös muiden läsnäolijoiden intuitiosta ja reaktioista. Huomiopisteen siirtyminen ilmiöstä toiseen saattoi tapahtua yhtä lailla katsojan kuin esiintyjänkin johdattamana ja usein salamannopeasti. Samoin esitystilanteen eri elementtien merkityksellisyyden arvioiminen ja ilmaiseminen oli jatkuvasti käynnissä sekä yleisössä että näyttämöllä.

Katsojiin samastuminen merkitsee näyttelijälle paitsi heidän osansa eläytymistä, myös jatkuvaa itsereflektiota, tietoista tai tiedostamatonta. Näyttelijäopiskelija Iina Kuustonen kirjoittaa yleisökontaktikurssia käsittelevässä teatteritaiteen maisterin kirjallisessa opinnäytteessään:

Kun näen kelle esitän ja miten esitys vaikuttaa katsojaan, saan itse siitä eniten. Erään esityksen jälkeen päihdekuntoutuskeskuksessa nuori nainen kertoi, ettei pysty katsomaan ihmisiä silmiin kun puhuu heille. Mutta esi-

tykseni aikana hän pystyi ottamaan katseeni vastaan ja vastaamaan siihen. Hän sanoi sen johtuvan siitä, että se oli esitys. Kun joku pystyy aukeamaan, tai alkaa puhua, ymmärrän työni arvon. En enää voi epäillä teatterin merkitystä, tai omaa rooliani sen sisällä. (Kuustonen 2011, 60.)

Kysymys hoitolaitoksessa järjestettävän esityksen mielestä on mielenkiintoinen. Kenen mieltä esityksessä aktualisoituvat ilmiöt, aiheet ja tunnelmat lopulta peilaavat? Milloin se mitä tapahtuu ja se mikä tapahtumisessa tulee todeksi, on lähtöisin esiintyjän, ja milloin katsojan intentiosta? Aloite esitysvierailun järjestämisestä tulee usein hoitolaitokselta. Taiteilijat valmistavat esityksen, ja sen käynnistämisen ele tulee heidän taholtaan. Sen jälkeen edetään esiintyjän ja katsojan välisessä yhteisen hengityksen tai virtaamisen tilassa – tai autopoieettisessa luupissa, kuten Erika Fischer-Lichte saattaisi ilmiötä kuvata. Mikrososiologisessa keskustelun tutkimuksessa puhutaan vuorovaikutuskumppanin mielen luennasta. Sillä tarkoitetaan toisen ihmisen intentioiden, kognitioiden ja affektien tulkintaa vuorovaikutuksen hetkellä. Mielen luennassa mieli on tavallaan aina toisen mieli, ja oma itse jotain, mikä tulee esiin toisen ”lukemana”. (Peräkylä 2009, 257–261.)

Yleisökontaktikursilla näyttelijäopiskelijoiden tehtäväksi tuli laajentaa omaa näyttelijäntyytä ja esiintyjyyttä perinteisestä esityksen läpiviemisestä katsojien mielen luennan suuntaan. Samalla yleisö hahmottui joukoksi yksilöitä, toisin kuin pimennettyjen katsomoiden teatterissa, jossa se usein jää kasvottomaksi. Kun katsojien yksilöllisyys tuli esiin, opiskelijoiden esiintyjyys lähti muuttumaan. Se asettui palvelemaan kohtaamisia juuri tuona hetkenä katsomossa istuneiden henkilöiden kanssa. Esiintyjistä tuli eräänlaisia välittäjähahmoja. Myös esitykset muuttuivat. Ne tulivat esiin paitsi tekijöidensä näköisinä, tietyllä tapaa myös katsojien ”muotoisina”.⁵⁵

55 Hoitolaitoksissa esiintyminen voi haastaa myös näyttelijän narsismia ja saada hänet pohtimaan sen dynamiikkaa osana esiintyjän ja katsojien suhdetta. Näin tapahtui omalla kohdallani *Rakkaus ei ole ajan narri* -esityksen hoitolaitoskiertueella. *Samassa valossa* -kirjassa kirjoitan *narsistisesta pelistä näyttelijän ja katsojien välillä*. Tarkoitan sillä prosessia, jonka seurauksena näyttelijän narsismi tarjoaa hoitolaitoksessa asuville katsojille mahdollisuuden omien narsististen tarpeidensa tyydyttämiseen. Näyttelijän tapa olla oma itsensä ja esiintyjä voi olla juuri se osa esitystä, joka asettuu vuoropuheluun katsojien yksilöllisyyden kanssa ja kannustaa heitä sen ilmaisemiseen. Jotta näin voisi tapahtua, näyttelijän tulee olla ainakin jossain määrin tietoinen oman narsisminsa ulottuvuuksista osana esitystapahtumaa. ”Kumpi tulee ensin: minun näyttelijyyteni vai se näyttelijyys, jonka yleisö valjastaa omiin tarpeisiinsa, joka asettuu yleisön käytettäväksi?” (SV 38–39.) Näyttelijän narsismia voi tarkastella myös osana esityksen *estetiikkaa* ja olemisen tapaa. Taitava näyttelijä osaa ”säädellä” narsismiaan ja käyttää sitä monipuolisesti hyväkseen esityksen tarkoituksien ja päämäärien saavuttamiseksi.

8. Esityskiertueiden tuottamia yhteiskunnallisia havaintoja

Näyttelijäisyys voi olla ihan perusduunia, jota painaa leivän ansaitakseen, mutta nämä keikat ovat kyllä antaneet jotain todella arvokasta lisänä. Mä arvostan näyttelijän työtä enemmän, kun mä olen nähnyt konkreettisesti miten se voi vaikuttaa. Musta olis helvetin hyvä, että tällaista tehtäisiin enemmän. Luulen, että syynä siihen ettei järjestetä on se, että se syö resursseja, mutta luulen myös, että näissä laitoksissa saattaisi oikeasti tapahtua yksilöillä jotain eheytymistä tai tervehtymistä tämänkaltaisella työllä. Esim. korvaushoitoyksiköissä jotkut ihmiset ihan oikeasti toivoo, että ne vois elää normaalia arkea, mutta ne on sosiaalisesti ja henkisesti suljettu todella tehokkaasti tämän yhteiskunnan ulkopuolelle. Ja vanhustenhoitoyksikössä ihmiset voisivat varmasti osittain vähän paremmin, kun tämänkaltaista toimintaa olisi vaikka edes kerran keväässä ja kerran syksyssä.
(Näyttelijäopiskelija 1)

Toivolle on aina tilausta. Hymylle, iloiselle sanalle. En halua lässyttää, mutta haluaisin kirjoittaa tulevaisuudessa enemmän ja toivoa antavaa kamaa.
(Dramaturgiopiskelija 3)

8.1. Katsojan yhteiskunnalliseen asemaan samastuminen

Yleisökontaktikurssia oli markkinoitu ”itsenäisesti ajattelevan näyttelijän kurs-
sina”, ja osa näyttelijäopiskelijoista hakeutui sille saadakseen tehdä oman esi-
tyksen ja kokeillakseen siipiään esityksen tekijänä perinteistä näyttelijäpositiota
laajemmasta tulokulmasta. Itsenäisesti ajatteleviksi taiteilijoiksi ryhtyminen
tuotti näyttelijöille nähdäkseen monenlaista uutta tietoa. Sitä kartoitettiin kurs-
sin loppuraporteissa, joissa opiskelijat vastasivat vapaamuotoisesti erilaisiin
kysymyksiin (ks. alaluku 3.3.7).

Yhdessä kysymyksessä tiedusteltiin, olivatko opiskelijoiden käsitykset yh-
teiskunnasta ja sosiaalityöstä muuttuneet kurssin myötä.

*Käsitykseni tästä yhteiskunnasta ei tavallaan ole muuttunut, mutta olen
nähty niin sanotusti pintaa syvemmälle. Mulla on nyt omakohtaista ko-
kemusta jollain tasolla näiden yksiköiden arjesta ja siitä mitä siellä tapah-
tuu. Mun mielestä on aina ollut hirveää, että ihminen joutuu laitokseen
koko elämäkseen tai viimeisiksi vuosikseen. Nimenomaan laitos-nimitys on
saanut lähes yksinomaan negatiivisen kaiun. Nyt ymmärrän, että joillekin
ihmisille on helvetin hyvä, että on järjestetty ihan omaa toimintaa, esim.
vaikeasti kehitysvammaisille järjestetty moniaistihässäkkä, on varmasti
todella arvokasta sekä niille ihmisille, että niiden omaisille. [--] Mä alun
perin halusin näyttelijäksi siksi, että voisin muuttaa maailman ja näillä
keikoilla mä olen hyvin ruohonjuuritasolla tehnytkin sitä. Olen pieneksi
hetkeksi muuttanut joidenkin ihmisten maailmaa, johon kuuluu ruokailut,
avustetut vessakäynnit, omaisten vierailu tai sen ikuinen odottaminen ja
hoitohenkilökunta. (Näyttelijäopiskelija 1)*

*Käsitykset teatterista tai yhteiskunnasta ei oikeastaan muuttuneet kokemuk-
sen myötä. Oma suhde niihin sen sijaan syveni. Etenkin teatterin merkitys
rituaalina tuntuu taas vuosien jälkeen vahvemmalta. Toisekseen teatterin
merkitys ylipäänsä tuntuu menneen syksyn jälkeen paljon mahdollisemmal-
ta yhteiskunnalliselta voimalta tai vaikuttamisen tavalta. [--] Motivaatio
teatterin tekemiseen on kurssin myötä vahvistunut, samoin halu tutkia sosi-
aalisia todellisuuksia ja ihmisten kokemuksia ”ulkopuolella” elämisestä sekä
ennen kaikkea vaikuttaa mielenterveysongelmien ja päihdeongelmien ratkai-
semiseen ja ennakkoluulojen vähentämiseen. ”Toisten” tuottamista tapahtuu
jatkuvasti, ja on pelottavaa huomata kuinka monenlaisia asenteita itsessä on
jo tiedostamattomasti. Oma suhtautuminen elämän monimuotoisuuteen on*

myös tullut vähän leveämmäksi. Ihmiset ovat paljon vähemmän pelottavia kuin keväällä kirjoituskoppikokemusten jälkeen. (Dramaturgiopiskelija 2)

Opiskelijat kirjoittivat loppuraporteissaan havaintojaan ”meidän” ja ”toisten” – eli taiteilijoiden ja hoitolaitoksissa elävien henkilöiden – välisen rajan ylittämistä ja sen vaikutuksesta omaan oppimisprosessiin. Jälkimmäisessä sitaatissa opiskelija puhuu kohtaamiensa henkilöiden ulkopuolisuudesta suhteessa yhteiskunnan keskiöön ja siitä, miten saattaa itsekin asenteillaan tiedostamattomasti ”tuottaa toiseutta”. Toiseus tarkoittaa tässä yhteydessä paitsi normipoikkeamaa, myös heikentynyttä valta-asemaa (Löytty 2005, 162). Hoitolaitoksissa ja vankiloissa asuvilla henkilöillä on olennaisesti huonommat mahdollisuudet tehdä omaa elämäänsä koskevia valintoja kuin Teatterikorkeakoulun opiskelijoilla.

Opiskelijat pohtivat loppuraporteissa myös teatterin mahdollisuuksia vaikuttaa havaitsemaansa eriarvoisuuteen tai parantaa hoitolaitoksissa elävien henkilöiden elämänlaatua. Seuraava puheenvuoro on korvaushoitoyksikössä järjestetyn esityksen purkutapahtumasta.

N1

Joo, mut siis se, kun ihmiset sano sitä, et niihin suhtaudutaan eri tavalla normaalisti ja niinku tosi ennakkoluulosesti, niin mulla tuli vaan heti mieleen se, et just tämmöset (*esitys*-)tilanteet varmasti auttaa noita ihmisiä sopeutumaan yhteiskuntaan, et nekin otetaan niinku ihmisinä, eikä ensisijaisesti niinku [--] päihteiden käyttäjinä ja niinku korvaushoidossa olevina ihmisinä. Niin jotenki jos tää ois ihan rutiinia ja niillekki tuttua hommaa sillain, niin mä veikkaan, et se auttas niitä tosi paljon. [--] Koska tossa ihmiset tosi paljon keskustelee, tosi fiksusti, ei niinkun mitään – okei, puherytmi on vähän hitaampi ja ei ehkä niin selkeätä, mut muuten ihan siis niinku järkevää porukkaa, jol on paljon oikeesti sanomista [--], mäkin tuol röökil viel niinku vähän keskustelin, niin ne niinku nautti siitä oikeesti tosi paljon, [--] et joku tulee ihan niitä varten pitämään tämmöstä. Et ne on ihan yhtä arvokkaita ihmisiä kun kaikki muutkin. Et ku sehän siinä on vaikeeta, et kun on jo niin syrjäytyne yhteiskunnasta, et [--] ensisijainen oletus on aina, et ”niin sä oot se päihteidenkäyttäjä”, vaikka ois [--] kymmenen vuotta niinku ollu korvaushoidossa tai näin. [--] Jotenki siitä sitten ruveta yksin nousemaan jotenki normaaliksi ns. niinku toimivaksi yhteiskunnan mutteriksi muiden joukkoon. Et tää (*teatteritoiminta*) vois olla tosi hyvä siihen.

Näyttelijän puheesta käy ilmi, että hän on esitysvierailun aikana samastunut kohtaamiensa henkilöiden **yhteiskunnalliseen asemaan**. 2000-luvun alun esitystaiteen tutkimuksessa puhutaan performatiivisen käänteeseen lisäksi myös sosiaalisesta käänteestä. Esitystapahtuma tuo esiin sekä esiintyjän että katsojan, jotka ikään kuin neuvottelevat yhteisön jäsenyydestä ja sen demokratisoisesta. Olennaista on, näyttäytyvätkö esiintyjät ja katsojat esitystapahtuman yhteydessä osana samaa yhteisöä. (Fischer-Lichte 2008, 50–51.)

Kysymys kansalaisuudesta ja hoitolaitoksissa elävien ihmisten tasa-arvoisen kohtaamisen mahdollisuudesta oli kenttätyövaiheen kohtaamisissa "kirjoitettu sisään" yleisökontaktikurssin esitysten sisältöihin ja muotoon. Hoitolaitoskiertueilla se aktualisoitui "yleisökontaktiksi": opiskelijoiden ja erilaisten yksiköiden asukkaiden yhdessä rakentamiksi ja kokemiksi esitystapahtumiksi.

Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden sekä erilaisten hoitolaitosten ja vankiloiden asukkaiden välinen lähtökohtainen epätasa-arvoisuus ei varmasti lakannut olemasta esityskierteiden seurauksena. Kokemus esityksestä tasa-arvoisen kohtaamisen areenana saattaa kuitenkin siivittää molempia osapuolia uusiin vastaavanlaisiin tilanteisiin, joissa kysymys kansalaisuudesta on jälleen mahdollista esittää.

Voi myös olla, että erilaisissa hoitolaitoksissa elävien ihmisten yhteiskunnalliseen asemaan samastuminen tarkoitti yleisökontaktikurssin opiskelijoille lähinnä eriarvoisuuden toteamista. Kysymys siitä, miten asiantilaan voisi taiteen keinoin – tai jollain muulla tavalla – vaikuttaa, on mahdollista esittää vasta tämän jälkeen. Yleisökontaktikurssin opiskelijoiden tie kohti hoitolaitoksissa ja vankiloissa elävien ihmisten tasa-arvoista kohtaamista ei muutenkaan ollut aivan näin suoraviivainen. Seuraavissa alaluvuissa lähestyn asetelmaa sosiaalisen stigman sekä toiseuttamisen käsitteiden kautta.

8.2. Stigmatisaatiosta

Sosiaalisella stigmalla tarkoitetaan yksilön sellaista piirrettä, jota pidetään yhteisössä halventavana ja yksilön minuutta heikentävänä. Siitä on kirjoittanut muiden muassa sosiologian klassikko Erving Goffman 1960-luvulla. Hän luokittelee stigmat kolmeen eri lajityyppiin: ruumiilliseen rujouteen, sosiaalisiin vammoihin (kuten esimerkiksi päihteidenkäyttäjän status) sekä kansanryhmäperustaisiin stigmoihin (jotka voivat perustua esimerkiksi etnisyyteen tai uskuntoon). (Goffman 1986, 4.) Jotkut opiskelijoiden hoitolaitoskiertueilla kohtaamista henkilöistä saattoivat kantaa kaikkia näitä stigmoja.

8.2.1. Stigman merkityksen kohtaaminen

Goffmanin mukaan ”normaalin” ja ”leimatun” henkilön joutuminen samaan sosiaaliseen tilaan aiheuttaa ”sosiologisen alkeiskohtauksen”. Siinä molemmat osapuolet joutuvat kohtaamaan stigman merkityksen ja eri tavoin perustelemaan sen itselleen. (Goffman 1986, 13; ks. myös Rantalaiho 2010, 102–103.)

Seuraavassa sitaatissa näyttelijä pohtii, voiko hän nimetä vierailun aikana yhteisöstä tekemiään havaintoja vetäessään esityksen jälkeistä keskustelua katsojien kanssa. Onko sopivaa keskustella muistisairaiden ja asunnottomuuden kokeneiden henkilöiden kanssa siitä, että esityksessä oli mahdollisesti yhtymäkohtia heidän elämiinsä ja sairauksiinsa? Saako tämän asian sanoa ääneen? Kannattaako sitä sanoa? Voiko sitä enää jättää sanomatta, jos tilanne johdattaa keskustelun ilmiselvästi aiheen äärelle?

N4

Mut et kyl tossa niinku tajus sen, et kyllähän ton, niinkun muistisairaiden ihmisten, kyllähän siin (*esityksessä*) on niinku tosi paljon sellasta, joka liippaa niitä tosi läheltä. Ja sitten niinku asunnottomien, sellasten ihmisten, jotka ei saa just niinku elämänsä jotenki järjestykseen. Sit mä rupesin miettii sitä toisaalta, et vitsi, pitäskö mun jotenki demppaa tätä asiaa tai uskallanks mä ottaa tän puheeks sit siinä lopussa, mut sit mulle tuli semmonen olo, et nää ihmiset niinku ehkä muistaa sitä asiaa enää niin vähän, että ne ei osaa ottaa siitä nokkiinsa, jos sen ottaa puheeks.

J

Mm. Mun mielestä sä teit tosi hyvin sen. [--] Ja jotenki ne sanat vielä mitkä sä valitsit, se meni silleen tosi, tai se oli vaan hyvä. Koska on myös ihmisten arvostamista, että puhutaan asioista niiden oikeilla nimillä.

N4

Nii, siltä se just tuntuu, et ei halua ruveta niinku jotenki kiertelemään semmosta aihetta, joka on ilmiselvä ja näin.

Opettajan ominaisuudessa asetuin purkutilanteessa tukemaan opiskelijan valintaa olla kohtaamisessa avoin sille, mikä oli ilmeistä. Kysymys siitä, mitkä esitystapahtumassa läsnä olevista ilmiöistä olisi syytä sanoittaa ja mitkä jättää sanoittamatta, ilmeni esiintyjälle yllättäen. Hänen sosiaalinen herkkyytensä joutui koetukselle, kun hän pohti, miten asettaa olemisensa ja sanansa, jotta ne palvelisivat kohtaamista ja kontaktia, eivätkä estäisi sitä. Asetelmaa voi tarkastella goffmanilaisena ”sosiologisena alkeiskohtauksena”. Kohdatessaan

päihdedementiaa sairastavan henkilön Teatterikorkeakoulun opiskelija ryhtyi intuitiivisesti rakentamaan ”stigma-teoriaa”, jolla pyrki selittämään ja rationalisoimaan normista poikkeamisen ja asettelemaan oman olemisensa suhteessa siihen. (Rantalaiho 2010, 102-103.)

Edellisessä sitaatissa opiskelija joutui ottamaan kantaa päihdedementiayksikössä kohtaamansa henkilön stigmaan. Seuraavassa opiskelija eläytyy korvaushoitopotilaiden asemaan ja pohtii, miten stigma vaikuttaa heidän kohtaamisiinsa muiden ihmisten kanssa.

N1

Mut aika vaikee paikka. Just ton kontaktin takia... et kun ihmiset on niin vaikeesti tavotettavia, ja niil on niin paljon ennakkoluuloja jotenki...

J

Miks sä luulet, et ne on niin... Miks ne on niin vaikeesti tavotettavia?

N4

Veikkaan että ne ei, vähän sama ku siel toisessakin paikassa, että ne on tottunu siihen, että niitä katotaan joko korvaushoitopotilaina, tai rikollisina, tai entisinä rikollisina, tai huumeidenkäyttäjinä... Et ne ei niinku sellasta ihmiseltä ihmiselle kontaktia juurikan saa. Et hoitajatki on niinku... Et ensisijaisesti ne on niinku asiakkaana täällä. Et sen takia tää on vähän raffi paikka... Ja sit niil on niin pitkä historia, sit kun on jotain kuuskymppisiä opidiiriippuvaisia, jotka on varmaan jostain viistoistavuotiaasta asti käyttäny, niin siin on aika paljon yhteiskunnan ulkopuolella, niin tollanen normaali sosiaalinen kanssakäyminen on aika vaikeeta... [-] Just vähän mitä juttelin niin, kaverit on saatu vankiloista tai sit ne on muita käyttäjiä, ja muita korvaushoitopotilaita, et siin on niinku ne sosiaaliset kontaktit lähinnä...

Yleisökontaktikurssin kohtaamisia ajatellen Goffmanin ajatus stigmasta on nähdäkseni melko ongelmakeskeinen ja jähmeä. Epäsuhta esiintyjien ja katsojien elämäntilanteiden sekä tulevaisuuden näkymien välillä oli etukäteen hyvin tiedostettu asia. Siihen ei erityisesti haluttu ripustautua. Etsittiin pikemminkin erilaisuuksien taustalla vaikuttavaa yhteistä ”normia”.

8.2.2. Taide ja toiseuttaminen

Opiskelijoiden yleisökontaktikurssin aikana tekemiä yhteiskunnallisia havaintoja on mahdollista valottaa myös *toiseuttamisen* käsitteen kautta. Sitä voi pitää tässä

tutkimuksessa eräänlaisena hoitolaitoksissa kohdattuihin ihmisiin samastumisen vastapoolina.

Vangit ovat tiettyjen yhteiskunnallisten prosessien läpikäytyään ”toisia”. Vangin rooli on ”toisen” rooli, ja se kuuluu osaksi rangaistusta. Vankien toiseuttaminen suhteessa vapaisiin kansalaisiin herättääkin varmasti jännitteitä ja pelkoa ”vapaisissa” kansalaisissa – ainakin minua vierailu jännitti. Vierailu oli psyykkisesti hyvin raskas kokemus. Olen miettinyt sitä moneen kertaan jalkautumisen jälkeen, miksi se vaikutti niin voimakkaasti ja miksi olin pitkän aikaa vierailun jälkeen vereslihalla. Tuntui hurjalta päästä niin lähelle ihmisiä, jotka olivat niin vaikeasti lähestyttävissä, monien lukkojen, muurien ja piikkilangan takana. Tunsin että kuitenkin kohtasimme ihmisinä, ja tunnetasolla se oli hyvin intensiivinen kokemus. Se, että minä pääsin ulos ja he jäivät kiven sisään, tuntui todella vaikealta kestää. Tuntui epäreilulta jättää heidät sinne. Ja toisaalta tajuta, että heillä on kullakin syy, miksi he ovat siellä. Tajusin myös, että kohtaaminen olisi todennäköisesti hirveän paljon vaikeampaa, jos tietäisi ihmisten rikoksista mitään, koska silloin joutuisi ottamaan kantaa henkilökohtaisella tasolla siihen, miksi he ovat toimineet kuten ovat toimineet. Nyt, kun kohtaaminen tapahtui teatteritapahtuman ympärillä, se oli paljon helpompaa. (Dramaturgiopiskelija 2)

Hoitolaitoksiin jalkautuvan teatterintekijän silmin yhteiskunta on tavallaan kahtia jakautunut: osa ihmisistä elää omissa kodeissaan ja toteuttaa itseään enemmän tai vähemmän vapaasti omista lähtökohdistaan käsin samaan aikaan, kun toinen osa elää hoitolaitoksissa tai vankiloissa, missä heidän autonomiansa on elämäntilanteen sekä yhteiskunnallisen rakenteen takia huomattavan rajoittunut. Jälkimmäinen ryhmä on ensiksi mainitulle potentiaalinen toiseus.

Ankarasti kärjistäen teatterin tekemistä jatkuvasti vain yhteiskunnan keskiössä eläville henkilöille on mahdollista tarkastella toiseuttamisena eli toimintana, joka lopulta vahvistaa marginaalissa elävien ihmisten toiseudellisuutta suhteessa keskiöön. Näin voi tapahtua, vaikka tämä ei millään tapaa olisi keskiössä työtään tekevän teatterilaisen intention mukaista ja vaikka esitysten avulla pyrittäisiin tuomaan esiin tärkeitä yhteiskunnallisia kysymyksiä. Se että karkit jaetaan aina samoille henkilöille vahvistaa karkitta jäävien karkittomuutta, olivat karkit kuinka kirpeitä hyvänsä.

Ilmiö ei tietenkään ole näin mustavalkoinen. ”Eliitin” keskiöidentiteettiä ruokkivan toiseuttamispolitiikan ytimessä ei varmasti ole teatterilippujen ja-

kautuminen yhteiskunnassamme. Keskiö ja marginaali voivat myös yllättäen vaihtaa paikkaa, katsantokannasta riippuen (Lukin 2014). Moni hoitolaitoksessa asuva henkilö on saattanut vielä aivan hiljattain olla aktiivinen teatterissa tai oopperassa kävijä. Myös tutkija Olli Löytty (2005, 172–175) toteaa, että toiseuden käsitteen varomaton viljeleminen saattaa johtaa vääristävään kaksinaisuusuteen.

Myöskään samastumisen ja toiseuttamisen asettaminen toistensa vastakohdiksi ei tee oikeutta käsitteiden merkityssisällöille. Halusin kuitenkin tuoda esille tämän näkökulman. Se kärjistää esiin yleisökontaktikurssilla harjoitetun taiteen tekemisen eetoksen: päätöksen nojautua siihen, mikä erilaisia ihmisiä yhdistää heitä toisistaan erottavien tekijöiden sijasta. Taidetta voidaan käyttää varmana pidetyn identiteetin pönkittäjänä, mutta se voi myös toimia siltana eri ihmisryhmien välillä.

Yleisökontaktikurssilla opiskelijat saivat tilaisuuden asettua vastustamaan taidepoliittista toiseuttamista. He veivät ”vapaiden ihmisten taidetta” laitoksiin suljetuille henkilöille. Tätä kautta terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä asuviin katsojiin samastumista on mahdollista tarkastella paitsi uudenlaista yleisökontaktia tuottavana näyttelijäntyön metodina, myös eräänlaisena kansalaisaktivistisena eleenä.

8.2.3. *Autonomian kunnioittaminen*

Yleisökontaktikurssin opiskelijoiden puheissa ja kirjoituksissa tulee monin tavoin esiin kysymys itsemääräämisestä. Mennessään kurssin kenttätyövaiheessa ja esityskiertueilla keskelle hoitolaitosten ja vankiloiden arkea opiskelijat kohtasivat ihmisiä, joiden monenlaiset riippuvuussuhteet olivat selvästi näkyvillä. Suljetuissa todellisuuksissa eläviin henkilöihin samastuminen aktivoi myös opiskelijoiden omaan itsemääräämiseen liittyviä prosesseja ja tunteja. Kurssilla pyrittiin mahdollisimman tasa-arvoisiin kohtaamisiin erilaisista lähtökohdista tulevien henkilöiden kanssa. Mutta miten kohdata tasa-arvoisesti henkilöitä, joiden mahdollisuus vaikuttaa omiin asioihinsa on niin erilainen kuin itsellä?

Kirjassaan *Kunnioitus eriarvoisuuden maailmassa* amerikkalainen sosiologi Richard Sennet arvelee, että riippuvuus koetaan liberaalissa ajattelumallissa häpeälliseksi. Se toimii myös jaottelevana tekijänä eri ihmisryhmien välillä. Lapsen riippuvuus liitetään alaikäisyyteen ja on hyväksyttävää. Mutta jos aikuinen henkilö ei kykene riippumattomuuteen, häntä pidetään infanttilina. (Sennet 2004, 108–109.)

Sennet (2004, 125–130) kirjoittaa, että toisen henkilön kunnioittaminen on autonomian myöntämistä hänelle lähtökohtaisesti erilaisuudesta huolimatta.

Kunnioitus ei kuitenkaan toteudu, mikäli sitä ei tuoda julki vuorovaikutuksessa. Parhaassa tapauksessa kunnioitus on vastavuoroista. Tällöin toisen ihmisen autonomisuudesta tulee yhtä arvokasta kuin omastamme. Kunnioitukseen liittyy myös sen hyväksyminen, ettei välttämättä ymmärrä toista. (Ks. myös Levinas 1993b.)

Ihmisen jatkuvassa autonomisuuteen pyrkimisen prosessissa Sennet havaitsee rytmisen liikkeen, kun ihminen vuoroin samastuu ja vuoroin tekee eroa suhteessa toiseuteen. Sennetin mukaan toisen erilaisuuden tunnistaminen lisää itseymmärrystä. Taiteen ja antropologian hän näkee ilmiöinä, joiden avulla eriarvoisuuden synnyttämää kuilua on mahdollista kuroa umpeen, koska ne näyttävät ihmislunteeesta sen puolen, joka pystyy koskettamaan toisen sisintä suoraan (Sennet 2004, 205).⁵⁶

Sennet (2004, 17) toteaa edelleen, että yhteiskunnassamme vallitsee kunnioitusvaje, kun huomattavan suuri määrä ihmisiä tulee kohdelluksi merkityksettöminä tai vähämerkityksisinä henkilöinä. Kohdatessaan hoitolaitosten ja vankiloiden asukkaita taiteen vastaanottajina sekä esitysten toteutumisen kannalta välttämättöminä ”kanssasynnyttäjinä” yleisökontaktikurssin opiskelijat kurkottivat Sennetin maalaaman eriarvoisuuden rajan ylitse.

8.3. Stigmatisaation vastustaminen taiteen keinoin

Havainto hoitolaitoksessa järjestettävän teatteritapahtuman mahdollisuudesta vastustaa hetkellisesti yhteisöllistä stigmatisaatiota on ollut minulle henkilökohtaisesti vahva ja käänteentekevä. Jotain vastaavaa nousee esiin myös yleisökontaktikurssin opiskelijoiden puheista ja kirjoituksista.

Ehkä haaste taiteilijoille ja teatterilaisille on se, että me ollaan jollain tavalla kommunikaation ja yhteisöllisyyden ammattilaisia. (Outo ajatus kun ollaan niin sosiaalisesti vammaisia monesti.) Se on ehkä se asia mitä voidaan antaa ja minkä kautta taide on merkityksellistä? Siis vahvistaa ihmisten välisiä siteitä... Ja se on jollain tavalla vastavoima nykyisen kaltaiselle yksilön sankaruutta korostavalle kulttuurille. (Dramaturgiopiskelija 1)

56 Sennet ei avaa eikä perustele visiotaan sen yksityiskohtaisemmin. Minua se muistuttaa strukturalistisen antropologian ajatuksesta symbolisten järjestelmien ja ihmismielen rakenteen yhtäläisyyksistä. Antropologi Claude Lévi-Strauss kirjoittaa alitajunnasta alueena, jossa itse ja toiseus kohtaavat. Hänen mukaansa alitajunta ilmentää jotain hyvin henkilökohtaista ja salattua, mutta samalla myös universaalia toiseutta: kaikkien ihmisten ja kulttuurien itsenä olemista. (Lévi-Strauss 1950, 30–31.)

Erityisesti päihdeyksiköissä vieraillessamme ja niiden asukkaiden kanssa toimiessamme totesimme useaan otteeseen, miten stigma ja sen merkityksellisyys oli tullut todeksi keskuudessamme – ja sitten yhteisen kokemuksen tai tekemisen myötä hetkellisesti lähes kokonaan kadonnut.

N3

Että se on yks lisäarvo tavallaan, mitä on tässä, että tulee ite semmosesta maailmasta, jossa perusasiat on jotenki paremmin. Ja tavallaan tuo semmosta viestiä ehkä myös sieltä. [--] Ja siit ei tuu semmosta oloa et anteeks et mul on asiat hyvin, vaan enemmänki semmonen toivoa luova.

Mielestäni havainto antaa aiheen monille jatkokysymyksille. Mikäli näin yksinkertaisilla järjestelyillä saadaan aikaan tilanne, jossa voimakasta stigmaa kantava henkilö näyttäytyy hetkellisesti tasavertaisena vuorovaikutuskumppanina ja mahdollisesti myös kokee itsensä ”vähemmän stigmatisoituneeksi”, asettuu kysymys syrjäytymiskehityksen katkaisemisesta uuteen valoon. Ottamatta kantaa eriarvoistumisen materiaaliisiin ja rakenteellisiin syihin haluan painottaa, että stigma ja siitä eroon pääsemisen vaikeus ovat sosio-kulttuurisia konstruktioita, joihin voidaan siten myös vaikuttaa yhteisöllisin ja kulttuurisin keinoin. Erving Goffman näkee sosiaalisen vuorovaikutuksen eräänlaisena draamana, jossa kukin esittää oman osansa. ”Normaalina” ja ”leimattuna” oleminen eivät ole ihmisen ominaisuuksia vaan sosiaalisen kanssakäymisen perspektiivejä. (Rantalaiho 2010, 105.)

Yleisökontaktikurssilla pohdittiin, millä eri tavoilla hoitolaitoksessa tai vankilassa elävän henkilön autonomisuutta on esitysvierailun yhteydessä mahdollista kunnioittaa. Usein kyse oli niin sanotuista pienistä suurista asioista. Ilmiö oli läsnä heti, kun kurssin opiskelijat astuivat sisään suljettuun yhteisöön. Millä asenteella sen asukkaita ja työntekijöitä olisi hyvä lähestyä, jotta esitys toimisi ja kohtaamisesta tulisi mahdollisimman konstailematon? Vaikka asetelmassa oli autonomian toteutumisen kannalta suuri epäsuhta, olivat osapuolet myös riippuvaisia toisistaan. Esiintyjä tarvitsee yleisön esiintyäkseen, aivan kuten katsoja tarvitsee esiintyjän pystyäkseen katsomaan esitystä.

Teatterissa on mahdollista kohdella kanssaihmistä hetkellisesti hyvin erityisellä tavalla ilman häpeää. Tämä ulottuvuus avautuu näyttelijälle, kun hän oppii esiintymisen eleellään säätelämään yleisökontaktiaan. Robert Cohen (1986, 196–198) toteaa, että esiintymisen eleen kautta näyttelijä voi esimerkiksi tyyliellä yleisönsä, eli antaa katsomossa istuville henkilöille tietynlaatuisen katsojaroo-

lin. Cohen kertoo ohjanneensa Bernard Shawn 1900-luvun alussa kirjoittaman näytelmän siten, että esiintyjät kohtelivat katsomossa istuvia henkilöitä kuin he olisivat Shawn ajan teatteriyhteisöä. Tämän seurauksena he todella muuttuivat Shawn näytelmän yleisöksi. Esityksen tyyli laji syntyi esiintyjien ja katsojien yhteistyönä! Näyttelijät siirsivät katsojat esiintymisen eleellään toiseen maailmaan ja olotilaan.

Vastaava ilmiö tuli todeksi hieman toisella tavalla myös yleisökontaktikurssin vankiloissa, dementiayksiköissä ja päihdeyksiköissä järjestetyissä esityksissä. Opiskelijat pääsivät ilmaisemaan kunnioitustaan erilaisten yksiköiden asukkaiden erityisyyttä kohtaan haastamalla heitä taiteensa keinoin ja kysymällä heiltä, miltä tämä tuntui.

Puheenvuoron antaminen katsojalle esityksen jälkeen yleisökeskustelun muodossa oli osa opiskelijoiden esiintymisen elettä. Esitysvierailusta saattoi jäädä pitkäkestoisempiakin jälkiä hoitolaitoksen elämään. Niistä opiskelijat eivät välttämättä lainkaan saaneet tietää eikä niiden käsitteleminen ollut heidän vastuullaan. Yksikön asukkaiden autonomisuuden huomioimisen kannalta oli kuitenkin aivan oleellista, että opiskelijat ottivat ensimmäisen kopin tekemiensä esitysten aiheuttamista reaktioista. Nythän vietiin katsojien koteihin esityksiä, joita he itse eivät olleet valinneet ja joihin he eivät olleet lippua ostaneet.

Hoitolaitoskiertueilla näyttelijäopiskelijoilta edellytettiin kykyä asettua katsojien kanssa samalle tasolle omasta ammatillisuudesta luopumatta. Mikäli he onnistuivat kohtaamaan erilaisten yksiköiden asukkaita paitsi taiteilijana, myös omana itsenään, tulivat he asukkaiden näkökulmasta mahdollisesti ruumiillistaneeksi sosiaalisissa rooleissa olemista ja siirtymiä niiden välillä. Stigmatisaation kohteena olevan henkilön kannalta on nähdäkseni varsin terapeuttista olla ilmapöyrissä, jossa roolien vaihtelulla on mahdollista leikkiä eivätkä ne näyttäyty stabiileina ja muuttumattomina.

9. Lopuksi

9.1. Tutkimustuloksia

Konstantin Stanislavski piirsi kartan näyttämöllä seisovan näyttelijän huomiopiireistä. Hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän yleisösuhteen erityislaatuisuus tulee hyvin esille, kun se asetetaan rinnan kyseisen kartan kanssa.

Stanislavski merkitsi karttaansa neljä eri huomiopiiriä: pienen, keskikokoisen, suuren ja kaikkein suurimman. Pienimpään huomiopiiriin kuuluu näyttelijän oma itse ja hänen luomistyönsä. Keskikokoiseen mahtuu niiden lisäksi myös kanssänäyttelijä ja näyttämötilan lähiympäristö. Suureen huomiopiiriin kuuluu sitten jo koko näyttämö ja kaikkein suurimpaan näyttämön lisäksi myös katso-mo. Stanislavskin kartalla yleisö sijaitsee siis näyttelijän kommunikaatiokentän uloimmalla kehällä. Kommunikaatiokehien välillä vallitsee myös tietty hierarkia. Pienin ja keskikokoinen huomiopiiri ovat järjestelmässä ensisijaisia. Niiden toi-minta on uhattuna, jos näyttelijä paljastaa tietoisuutensa uloimmasta kehästä eli katsojien läsnäolosta. (Stanislavski 2011, 313.)

Yleisökontaktikurssilla näyttelijän huomiopiirit olivat radikaalisti toisenlaisia, kun katsojat ja heidän elämäntilanteensa otettiin osaksi paitsi esitystapahtu-maa, myös sitä edeltävää käsikirjoitustyötä, johon näyttelijätkin osallistuivat. Esiintyjän samastumispiste sijaitsi esityksen fiktiivisen maailman ja oman esiin-tyjyyden lisäksi olennaisilta osin myös katsomossa. Stanislavskin kartan äärellä on hyvä myös pitää mielessä, että yleisökontaktikurssilla tehtiin monologiesityk-siä, joissa kanssänäyttelijöitä ei sanan varsinaisessa merkityksessä yleensä ole.

Stanislavski kehitti ajatuksen näyttelijän huomiopiireistä tukeakseen häntä perustehtävässään: roolin rakentamisessa, tarinan kertomisessa sekä tilan- ja äänenkäytössä. Kaikista näistä haasteista tuli myös yleisökontaktikurssin opiske-lijoiden suoriutua. Mutta kaikkia niitä lähestyttiin katsojien ja heidän elämänti-lanteidensa sekä asuinpaikkojensa kautta. Tutkimusaineistoni tuo hyvin elävästi esille, kuinka paljon huomio- ja samastumispisteitä hoitolaitoksessa esiintyvällä näyttelijällä on perinteiseen pimennetyyn katsomoon esitykseen verrattuna.

Yleisökontaktikurssilla esitysten tulkinta oli ennalta harjoitellun kokonai-suuden lisäksi myös katsojien olemuksellisuuden tulkintaa, koska esitysten si-

sällöt ja muotokieli elivät ja muuntuivat kussakin hoitolaitoksessa syntyneen yleisökontaktin myötä. Tämän seurauksena esiintyjien huomio kiinnittyi usein esityksen tapahtumallisuuden ja valmiiksi harjoitellun muodon väliseen suhteeseen. Joissain esityspaikoissa hetkellisyys korostui ja esimerkiksi juonen kuljetus tuntui jäävän toissijaiseksi. Toisissa katsojat taas poimivat esityksistä erityisesti niiden teatterillisiä elementtejä: voimakasta tunneilmaisua, kulkimista liikettä, laulua tai esimerkiksi tyypiteltyjä roolihenkilöitä.

Suora kontakti ja keskusteluyhteys esitysten katsojien kanssa teki näkyväksi myös opiskelijoiden ammatinvalinnan taustalla vaikuttavia motiiveja ja niistä keskusteltiin. Kun esitystaidetta viedään suljettuihin yhteisöihin, joissa elää enemmän tai vähemmän laitostuneita henkilöitä, tulee sen vaikuttavuus hyvin esille. Hoitolaitoskiertueilla kysymys siitä, miksi taidetta on syytä tehdä, tai olla tekemättä, tuli myös opiskelijoille yllättävällä tavalla merkitykselliseksi.

Tässä väitöstyöni kirjallisessa opinnäytteessä olen kysynyt: *Mitä Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden näyttelijäntyölle ja käsitykselle omasta näyttelijyydestä tapahtui yleisökontaktikurssin aikana?* Samoin opiskelijoiden näyttelijyydessä tapahtuneet muutokset sekä heidän kurssin aikana tekemänsä yhteiskunnalliset havainnot ovat kiinnostaneet minua. (Ks. luku 2.3.) Toimintatutkimuksen näkökulmasta on myös mielenkiintoista kysyä, miten yleisökontaktikurssille osallistuminen kehitti opiskelijoiden *itsereflektiokykyä*.

Kuva 6: Tutkimuksen tuloksia tutkimuskysymysten valossa

Hoitolaitoksissa esiintyminen sekä niissä eläviin ihmisiin tutustuminen sai yleisökontaktikurssin opiskelijat pohtimaan ja uudelleen arvioimaan

- oman taiteilijuuden ja taiteen tekemisen perusteita
- omaa yleisösuhdetta
- omana itsenä, taiteilijana sekä roolihenkilönä olemisen välisiä rajoja
- oman maailmankuvan rajoja
- omaa yhteiskunnallista asemaa
- yhteiskuntasuhdettaan
- teatteriesityksen mahdollisuutta vastustaa yhteisöllistä stigmati-
saatiota

Yleisökontaktikurssin tavoitteena oli laventaa sille osallistuvien opiskelijoiden taiteilijuutta hoitolaitoksissa ja vankiloissa esiintymisen ja niissä toimimisen suuntaan (ks. luku 3.1.). Tavoite saavutettiin hienosti. Kurssin päätyttyä kaikki sille osallistuneet opiskelijat halusivat jatkaa hoitolaitoksissa esiintymistä. Teatterikorkeakoulun kanssa tehty sopimus mahdollisti kurssin tuottamien esitys-

ten siirtymisen Suomen Kansallisteatterin Kiertuenäyttämön esityspankkiin. Kiertuenäyttämö perustettiin aloitteestani Kansallisteatteriin Mika Myllyahon pääjohtajakauden alussa vuoden 2010 syksyllä. Kiertuenäyttämön tehtävänä on viedä korkeatasoisia teatteriesityksiä erilaisiin terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköihin sekä vankiloihin.

Vuoden 2011 kesällä yksi yleisökontaktikurssille osallistuneista opiskelijoista kertoi minulle, että koki esiintymiset hoitolaitoksissa liian kuormittaviksi eikä enää halunnut jatkaa kiertuettaan. Ymmärsin häntä hyvin. Sama opiskelija oli jo aiemmin kertonut minulle ahdistuksesta, jota suljetuissa laitoksissa vieraileminen hänessä aiheutti. Ajattelin, että kokemus hoitolaitoksissa esiintymisestä saattaisi jossain näyttelijäuran myöhemmässä vaiheessa kuitenkin madaltaa kynnystä lähteä toimimaan vastaavalla tavalla, mikäli se silloin tuntuisi mielekkäältä. Toivoin tietenkin myös, että yleisökontaktikurssin havainnoista olisi hänelle – ja kaikille muillekin opiskelijoille – hyötyä teatterityössä muutenkin kuin hoitolaitoskontekstissa.

Kolmen yleisökontaktikurssin tuottaman esityksen kiertuetoiminta hoitolaitoksissa jatkui yli vuoden ajan kurssin päättymisen jälkeen. Jotkut opiskelijoista ovat olleet minuun sittemmin yhteydessä ja kertoneet uusista terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköihin sekä vankiloihin suuntautuvista esitysprojekteistaan. Vaikka yleisökontaktikurssilla ei opetettu soveltavaa teatteria, ovat kurssin kokemukset saattaneet rohkaista nuoria ammattilaisia kokeilemaan siipiään myös sillä alalla.

9.2. Katsojiinsa samastuvan näyttelijän kuva

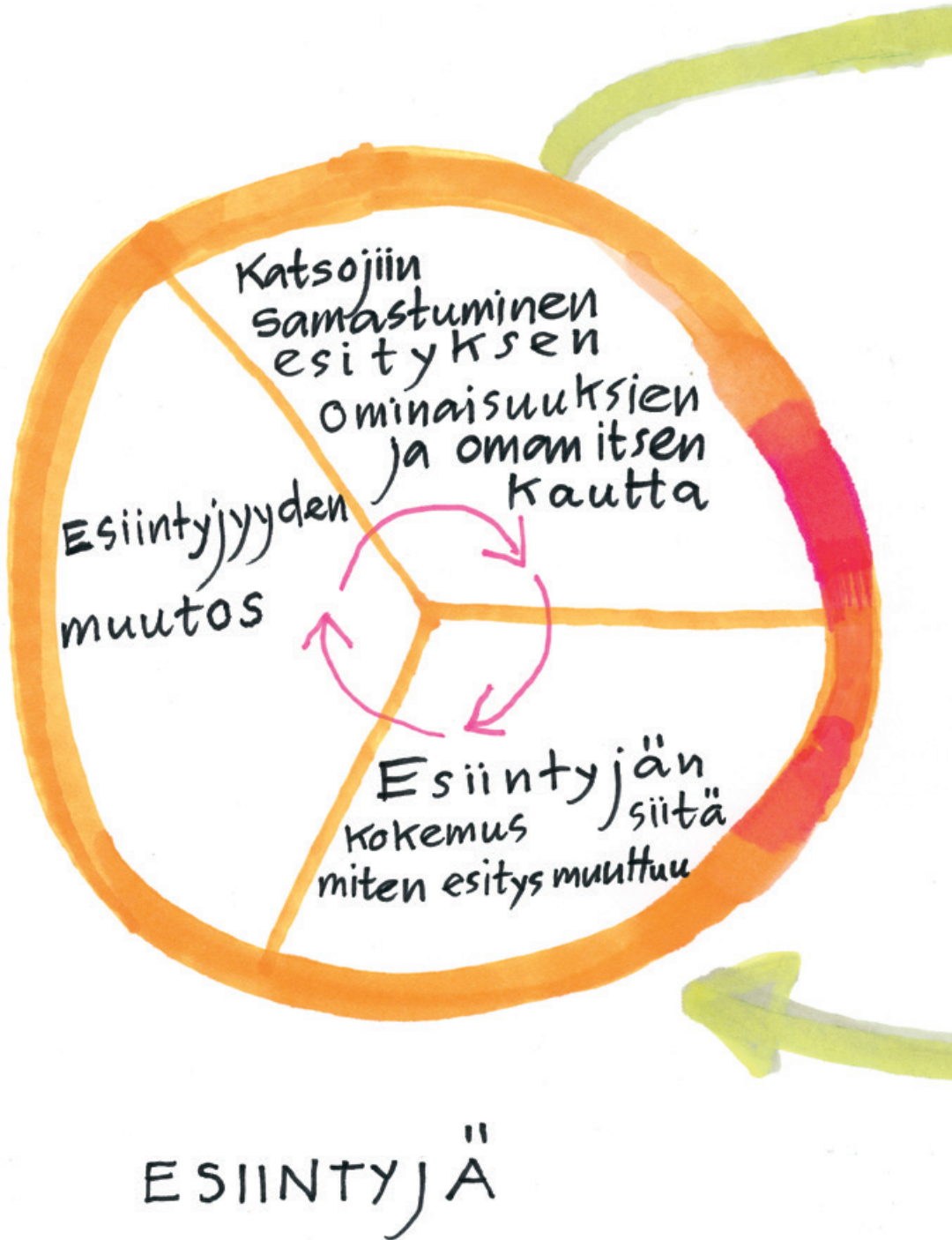
Hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän työkalupakkiin kuuluu perinteisten ilmaisutaitojen ja -tekniikoiden lisäksi tietty määrä vuorovaikutustaitoja. Tässä tutkimuksessa olen nostanut kaikkein keskeisimmäksi näyttelijän kyvyn samastua katsojiinsa ja ottaa heidän elämäntuntonsa osaksi esitystapahtumaa.

Luvuissa 6.–8. toin esiin, millä eri tavoilla yleisökontaktikurssin näyttelijä-opiskelijat samastuivat esityskiertueillaan hoitolaitoksissa ja vankiloissa asuviin katsojiinsa. Merkitsin samastumisen lajit tekstiin **lihavoituna**. Olen koonnut opiskelijoiden puheista ja kirjoituksista löytämiäni katsojiin samastumisen lajeja seuraavaan kaavioon.

Siinä on kaksi subjektia: esiintyjä (ympyrä) ja katsoja (ellipsi). Kaavio on kuitenkin laadittu esiintyjän näkökulmasta. Esiintyjää ja katsojaa ilmentävien kuvioden väliin merkityt nuolet kuvaavat tilannetta, jossa esiintyjä esitystapahtuman aikana samastuu katsojiinsa.

Kuvaan samastumisilmiötä kaaviossa myös subjektien rajapintojen välin tummentamisella. Se ilmentää muutospainetta itsenä olemisen rajoissa. Samastuessaan toisiinsa esiintyjä ja katsoja ikään kuin ”kuumottuvat” toisistaan.

Kuva 7: Katsojiin samastuminen ja sen vaikutus esitykseen ja esiintyjään esitystilanteessa





SAMASTUMINEN
KATSOJAN

- elämäntilanteeseen
- tajuuntilaan
- kehollisuuteen
- arvomaailmaan
- yht.kunnalliseen asemaan
- terveydentilaan
- tapaan olla läsnä
- vastaanotto- ja keskittymiskykyyn

SAMASTUMINEN
ESITYSPAIKAN

- ilmapiiriin
- tunnelmaan

KATSOJA

Kaaviossa tulee esiin kaksi erilaista esiintyjän katsojiinsa samastumisen moodia. Samastuminen ei ollut yleisökontaktikurssilla pelkästään toiseuden kohtaamista, vaan myös opiskelijoiden oman itsen likoon laittamista. Esiintyjät samastuivat katsojiinsa toisaalta sellaisina kuin heidät kohtasivat, ja toisaalta sen kautta mitä itse esitystilanteeseen toivat.

Ne ominaisuudet, joihin esiintyjät kohtaamissaan katsojissa tai esityspaikoissa samastuivat, olen merkinnyt kaavioon katsojaa ilmentävän ellipsin sisään. Esiintyjää ilmentävä ympyrä on puolestaan jaettu kolmeen osaan. Oikealla ylhäällä olevaan kolmannekseen olen merkinnyt katsojiin samastumisen valmistetun esityksen ominaisuuksien ja esiintyjän oman itsen kautta. Viittaaan tällä niihin elementteihin, joita esiintyjät toivat mukanaan esityspaikkoihin. Tämä pitää sisällään katsojiin samastumisen paitsi esityksessä olevan roolihenkilön, teeman tai sen muotokielen, myös esiintyjän oman minäkokemuksen, esimerkiksi sukupuoliroolin kautta.

Ympyrän sisällä olevat nuolet ilmentävät esityksen ja esiintyjyyden muutosta katsojiin samastumisen seurauksena. Esiintyjät kokivat esityksensä esitystilanteessa aina erilaisena sen mukaan, miten katsojat siihen reagoivat ja ottivat sitä vastaan. Yleisökontaktikurssilla tähän ilmiöön kiinnitettiin erityistä huomiota. Opiskelijoiden puheesta ja kirjoituksista käy ilmi, että tietoisuus yleisökontaktin vaikutuksesta esitykseen muutti opiskelijoiden käsitystä omasta esiintyjyydestään. Tutkimusaineisto ei kuitenkaan kerro, jättikö kokemus pysyvämpiä jälkiä opiskelijoiden esiintyjyyteen. Arvelen kuitenkin, että mikäli yleisökontaktikurssin opiskelijat lähtisivät valmistamaan uusia hoitolaitoksissa tai vankiloissa esitettäviä esityksiä, he tietäisivät asettuvansa niiden kautta jonkinlaiseen samastumisuhteeseen katsojiensa kanssa. Tämä vaikuttaisi heidän esiintymisen eleeseensä, johon olisi jo lähtökohtaisesti sisäänkirjoitettuna ajatus katsojien erityislaatuisuuden huomioimisesta.

Kaaviota ei tule tarkastella lopullisena synteesinä siitä, mitä esiintyjän ja katsojan välillä esityksen aikana tapahtuu. Se on pikemminkin visuaalinen kooste havainnoista, joita olen hoitolaitoksessa esiintyvän näyttelijän yleisösuhteesta tämän tutkimuksen yhteydessä tehnyt.

Kaaviossa olevien kuvioiden ja nuolien on tarkoitus ilmentää liikettä. Yleisökontaktikurssilla opiskelijat olivat liikkeessä. He matkustivat katsojien koteihin ja veivät sinne jotain omasta taiteilijuudestaan ja ihmisyydestään. He myös toivat kurssin eri vaiheissa hoitolaitoksista monenlaisia havaintoja ja vaikutelmia taidekorkeakouluun ja antoivat niiden vaikuttaa itseensä sekä työskentelyynsä.

9.3. Mikä näyttelijä oikeastaan on?

Yksi yleisökontaktikurssin lähtökohdista oli ajatus terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankiloissa elävien ihmisten elämänlaadun parantamisesta taiteen keinoin. Taiteen terapeuttinen vaikutus ei kuitenkaan ollut kurssin ensisijaisena kiinnostuksen kohteena. Ohjasin opiskelijoita päivittäin pitäytymään taideopiskelijan roolissa myös silloin, kun vuorovaikutustilanne erilaisten yksiköiden asukkaiden kanssa alkoi saada terapeuttisia piirteitä, esimerkiksi esitysten jälkeen pidetyissä yleisökeskusteluissa. Yleisökontaktikurssilla opiskeltiin teatteria, ei sosiaalityötä.

Kurssin eri vaiheissa opiskelijat tulivat kuitenkin monin tavoin tietoisiksi oman ammattilaisuutensa käyttökelpoisuudesta osana terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköiden arkea. Näyttelijyyden potentiaalinen välinearvo näyttäytyi heille varsin konkreettisissa muodoissa: vierailujen aikana hoitolaitosten asukkaat näyttivät piristyvän ja ryhtyivät ilmaisemaan itseään. Tämä sai opiskelijat pohtimaan kysymystä näyttelijän kulttuurisesta tehtävästä. Mikä näyttelijä oikeastaan on?

Hoitolaitoskiertueiden purkukeskusteluissa opiskelijat kertoivat havainnoistaan. Näyttelijä asettuu peiliksi katsojilleen. Näyttelijä peilaa omaa näyttelijyyttään katsomosta. Näyttelijä rakentaa esityksen yhdessä katsojan kanssa. Näyttelijä on välittäjähahmo katsomon ja esityksen välissä. Näyttelijä välittää Jumalan rakkautta.

Uskon, että esiintyjät ovat tehneet vastaavanlaisia havaintoja erilaisissa esitystilanteissa kautta aikojen. Esiintyjää on luontevaa tarkastella rituaalin suorittajana, jolla on tietty yhteisöllinen tehtävä (Bell 1997, 39–42). Minulle yleisökontaktikurssin tuottamasta tutkimusaineistosta nousee erityisen painokkaana esiin ajatus näyttelijästä itsenä ja toisena olemisen välistä liikettä fyysistävänä välittäjähahmona (ks. Levinas 1996b, 108).

Myös samaani on eräänlainen välittäjä. Suomalainen folkloristi ja samanismin tutkija Anna-Leena Siikala kuvaa, miten samaani pitää rituaalinsa aikana yllä suhdetta yhtäaikaaisesti sekä yleisönsä että tuonpuoleisen suuntaan ja välittää tietoa sekä merkityksiä niiden välillä (Siikala 1978, 340–341; ks. myös Honko 1972, 194). Samanistinen rituaali tarjoaa yhden mielenkiintoisen viitekehyksen näyttelijän yleisökontaktin ulottuvuuksien pohtimiseen.

Seuraava alaluku on eräänlainen jälkinäytös tälle väitöstyölle. Luon siinä lyhyen katsauksen siihen, mitä näyttelijästä paljastuu, kun hänen yleisösuhteensa asetetaan rinnakkain samaanin yleisösuhteen kanssa. Samalla kysymys yleisökontaktista asettuu osaksi laajempaa kulttuurihistoriallista jatkumoa.

9.4. Samaanin ja näyttelijän yleisökontaktien rinnastamisesta

Ajatus näyttelijän ja samaanin yleisösuhteiden ristivalottamisesta perustuu havaintoon molempien esiintyjäroolien kahtalaisesta orientaatiosta. Vuonna 1978 kirjoittamassaan väitöskirjassa *The rite technique of the Siberian shaman* Siikala tuo esiin, miten samaani samastuu suorittamansa rituaalin aikana vuoroin ilmentämäänsä supranormaaliin hahmoon ja vuoroin yleisöönsä. (Siikala 1978, 334.) Myös hoitolaitoksissa esiintyvällä näyttelijällä on keskeisesti kaksi samastumispistettä: toinen katsomossa ja toinen esityksen fiktiivisessä maailmassa.

Samaanilla henkiolentoon samastumisen intensiteetti riippuu siitä, minkälaisesta rituaalista on kysymys. Siikala jakaa rituaalitapahtumat kolmeen luokkaan samaanin ja hänen ilmentämänsä supranormaalin hengen suhteen mukaisesti. Näyttelijäntytön näkökulmasta on mielenkiintoista todeta, kuinka erilaisia yleisökontakteja näihin kategorioihin liittyy.

Ensimmäisellä tasolla samaani esiintyy vuoroin omana itsenään ja vuoroin henkiolennon hahmossa. Tällöin hän rakentaa roolinsa suhteessa yleisöön, joka seuraa samaanin enimmäkseen tietoisia roolisiirtymiä. Samaani ei yleensä vaivu erityisen syvään transsiin. Toisella tasolla samaani identifioituu initiaation jälkeen täysin supranormaaliin rooliinsa. Yleisö olettaa samaanin muuttuneen enemmän tai vähemmän konkreettisesti ”hengeksi”. Istunnon johtajaksi siirtyy samaanin roolinoton jälkeen hänen assistenttinsa, joka voi palauttaa samaanin syvästäkin transsista, johon hän tällä tasolla vaihteittain vaiuu. Kolmannelle tasolle on tyypillistä voimakas verbaalinen ekstaasi, jossa yleisö olettaa samaanin apuhenkien menevän hänen ruumiiseensa ja puhuvan hänen huulillaan sekä toimivan hänen ruumiillaan. Tällä tasolla samaani identifioituu omaan samaaninrooliinsa ja aiempien henkimatkojensa kokemuksiin ja visioihin. Hän vaiuu syvään transsiin, joka saattaa johtaa tajuttomuuteen. Samaanin mahdollisuus ylittää ”korkeampiin” samastumisen tasoihin riippuu Siikalan mukaan samaanin ja samanismien asemasta yhteisössä. (Siikala 1978, 334–339; ks. myös Siikala & Hoppál 1998, 12.)

Mielestäni Siikalan kuvaus samaanin transsitekniikan ja hänen yleisökontaktinsa välisestä yhteydestä on paljastava myös näyttelijäntytön kannalta. Kun Siikala kirjoittaa samaanin samastumisesta supranormaaliin rooliinsa, tulee mieleeni fiktion maailmaan heittäytyvä näyttelijä ja hänen psykotekniikkansa. Ryhdyn pohtimaan, miten näyttelijän yleisösuhte muuttuu, kun hän vuoroin samastuu roolihenkilöönsä ja vuoroin lähestyy katsojia enemmän tai vähemmän omana itsenään.

Tutkimusesitysteni tuottamien havaintojen pohjalta voin todeta, että tapa jolla hoitolaitoksessa järjestetyn teatteriesityksen fiktiivisyys rakentuu, määrittelee myös sen yleisökontaktia. Jutellessaan tulevien katsojiensa kanssa esitysvierailun tutustumisvaiheessa esiintyjäroolissa tai omana itsenään näyttelijä tarjoaa kohtaamilleen henkilöille hyvin erilaista vastavuoroista roolia kuin lähestyessään heitä esityksen aikana fiktion maailmasta käsin. Samoin pitkälle tyylitellyn näyttelemisen yleisökontakti näyttäytyy erilaisena kuin ”pudotetun” näyttelemisen, jossa saatetaan olla jo lähellä esitystä edeltänyttä ihmisen ihmiselle -kontaktia.

Olen usein kokenut, että voimakkaan tyylitelty näyttelijänestetiikka – kuten kulmikas ja rytminen liike, laulu, liioiteltu tunnelmaisuus tai esimerkiksi naamion käyttö – hahmottuu terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä järjestettävien esitysten yleisöille paremmin kuin omaa itseä lähellä oleva ”pudotetumpi” näytteleminen, joka ehkä esittää katsojan kannalta hämmentävän vaatimuksen vastavuoroisesta osallistumisesta. Samaan aikaan arvelen kuitenkin, että tyylitellyn ja emotionaalisesti voimakkaasti virittävän esityksen vieminen keskelle katsojien arkea ilman ihmisen ihmiselle -kontaktin luomista olisi hyvin ongelmallista. Hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän haasteena lienee tehdä jonkinlainen synteesi näistä olemisen tavoista.

Samaani on lähes poikkeuksetta itse sen yhteisön jäsen, jolle esiintyy, ja hänellä on siinä erityislaatuinen rooli. Hän tuntee yhteisönsä jäsenet sekä heidän elämänsä ekologiset ja taloudelliset puitteet, joihin rituaalinen näytelmä eri tavoin nivoutuu. (Pentikäinen 1998a, 12–21.) Katsojat ovat hyvin tottuneita samaan esiintyjyyden muuttuviin aspekteihin eikä samaani luultavasti joudu pohtimaan yleisökontaktinsa dynamiikkaa vastaavalla tavalla kuin hoitolaitoksessa satunnaisesti vieraileva näyttelijä.

Uskontotieteilijä Juha Pentikäinen kuvaa samaanin välittäjäroolia ”analogioiden ja vastaavuuksien etsimisenä havaintomaailman näkyvien ja näkymättömien osien välillä” (1998a, 14–15). Hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän voi puolestaan ajatella etsivän vastaavuuksia *esittämänsä materiaalin ja katsojien ilmentämän elämäntunnon* välille. Esiintyessään hän pohtii, miten esityksen sisällöt ja esittämisen tapa suhteutuvat katsomossa istuvien henkilöiden elämään ja todellisuuteen. Välillä hän saattaa myös omaksua eräänlaisen esitystilannetta rakentavan sekä yleisön osallisuutta voimistavan animaattorin roolin ja sen jälkeen ”langeta” jälleen syvemmälle esityksen fiktiiviseen maailmaan suorasta yleisökontaktista luopuen. Juuri tällaisiin hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän tietoiisiin tai tiedostamattomiin prosesseihin viiataan puhuessani *katsojiin samastumisesta*. Se on poikkeuksellinen tulokulma länsimaiseen näyttelijäntyöhön, jonka psy-

kotekniikka palvelee perinteisesti yhteyden rakentamista ennen kaikkea *oman itsen ja esitystekstin* välille.⁵⁷

Näyttelijän ja samaanin yleisösuhteita yhdistää edelleen se tosiasia, että molemmat ovat eräänlaisia yhteisönsä asettamia ihmishahmoisia ”sijaiskärsijöitä”, joiden toiminta esiintymistilanteessa rikkoo arjen logiikan ja järjestyksen sekä avaa tilan todellisuuksien eri tasojen yhtäaikaaisuudelle. Molemmat fyysistävät jotain, minkä ihmiset kokevat arvokkaaksi, mutta mille he eivät välttämättä osaa antaa nimeä. Näyttelijän ja samaanin roolin ydin onkin sanaton, puheen toisella puolen. Se ilmenee rituaalin fyysisyydessä, konkreettisuudessa ja etäisyyden tilassa katsojan ja esiintyjän välillä.

Teatteriesitykselle ja samanistiselle rituaalille on myös ominaista, että ne ovat usein yhtä aikaa toisaalta voimakkaan henkilökohtaisia ja toisaalta korostetun yhteisöllisiä kokemuksia – sekä suorittajilleen että osallistujilleen. Näyttelijän ja samaanin tehtävänä voi olla oman itsen hetkellinen luovuttaminen itseyden ja toiseuden välisen kohtaamisen alustaksi.

Analogialla on kuitenkin rajansa. Samaani on ensisijaisesti parantaja: hänen matkansa todellisuuden tasolta toiselle palvelee erityistä, usein myös varsin käytännöllistä tarkoituspäätöstä, kuten sairauden hoitamista tai metsästysosonnia (Honko 1972, 194). Hänen tuonpuoleisensa – ylinen tai alinen – on semanttisesti melko muuttumaton, konkreettinen ja hänen edustamansa yhteisön perinteen määrittämä (Pentikäinen 1998b, 33–34). Näyttelijä puolestaan toimii ensisijaisesti taiteen nimissä eikä hänen työskentelyllään yleensä ole yhtä rajattuja motiiveja ja viittaussuhteita. Hoitolaitoksessa esiintyessään näyttelijä saattaa kuitenkin lahjoittaa ammattilaisuutensa siellä elävien ihmisten käyttöön vähän samaan tapaan kuin samaani omassa yhteisössään.

Samaani ja näyttelijä ovat rituaalin suorittaja. Heidän työnsä onnistumisen edellytyksenä ja lähtökohtana on, että yleisö jakaa esitystapahtuman heidän kanssaan. Osallistuessaan rituaaliin myös yleisö suorittaa uhrin ja ottaa riskin. Individualisoituneessa ja globalisoituneessa kulttuurissa ihminen ei kovin usein koe voimakasta yhteyttä heimonsa muiden jäsenten kanssa. Samanismin kaltainen rituaalinen toiminta kuihtuu pois, kun sitä ylläpitävä yhteisö hajoaa. Myös taiteellinen teatteri, joka perustuu suoraan ihmisten välisyyteen, tuntuu olevan uhanalainen taidelaji. Sen elinvoimaisuus ja vaikuttavuus tulee kuitenkin

57 Vaikka esitystaiteen kentällä kukoistavat tänä päivänä monenlaiset esittämisen tavat ja yleisösuhteet, perustuu näyttelijäkoulutus esimerkiksi Teatterikorkeakoulussa nähdäkseni pitkälti tämän klassisen ajattelutavan varaan.

hätkähdyttävällä tavalla esiin, kun esitys tuodaan keskelle katsojan arkea ja elämämpiiriä, esimerkiksi palvelutalon olohuoneeseen.

9.5. Toiminta synnyttää uutta toimintaa

Toimintatutkimuksessa uskotaan, ettei toiminnan kehittämisen prosessilla ole päätepidettä. Sosiaaliset käytänteet ja ajattelutavat ovat pysyvästi muutoksen tilassa ja toiminta synnyttää luonnostaan uutta toimintaa. (Heikkinen, Rovio & Kiilakoski 2007, 79–86.)

Vuoden 2010 yleisökontaktikurssi sai myönteistä huomiota Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden parissa. Tämän johdosta kurssi päätettiin ottaa opetusohjelmaan uudestaan vuonna 2012. Nyt halukkaita osallistujia oli enemmän kuin opiskelijapaikkoja, joten jotkut joutuivat jäämään sen ulkopuolelle. Mukana oli 14 opiskelijaa, näyttelijöiden ja dramaturgien lisäksi myös ohjaajia ja yksi muusikko. Kurssi toteutettiin pitkälti saman mallin mukaan kuin tässä tutkimuksessa kuvattu kokonaisuus. Tarve konseptin kehittämiseksi on kuitenkin osoittautunut ilmeiseksi. Tätä kirjoitettaessa käynnissä on kolmannen yleisökontaktikurssin suunnittelu. Sitä varten on tarkoitus laatia uusi kurssisuunnitelma, jossa kenttätyövaiheen painoarvoa korostetaan.⁵⁸

Teatterin vieminen hoitolaitoksiin on myötätulessa monella taholla ja siihen näyttää liittyvän laajempi taiteilijakuvan murros. Yksittäisten taiteilijoiden lisäksi myös taidelaitokset ovat pikku hiljaa reagoineet haasteeseen, kukin omalla tavallaan. Teattereista hoitolaitoksiin ovat viime aikoina Kansallisteatterin lisäksi jalkautuneet mm. Teatteri Takomo ja Lahden kaupunginteatteri.⁵⁹ Kokemuksia olisi hyvä jakaa, jotta ilmiön taiteilijuudelle asettamista haasteista ja mahdollisuuksista pääsisi syntymään mahdollisimman laaja-alaista keskustelua.

58 Teatterikorkeakoulussa hyväksyttiin keväällä 2015 uudet tutkintovaatimukset vuosille 2015–2020. Näyttelijäntaiteen koulutusohjelman maisterivaiheen lyhytsanaisissa tutkintovaatimuksissa ei ole mainintaa yleisökontaktikurssista, hoitolaitoksissa esiintymisestä eikä myöskään näyttelijäntaiteen yhteiskunnallisten ulottuvuuksien pohtimisesta. Tutkintovaatimusten johdanto-osaan on kuitenkin lisätty maininta näyttelijäntaiteen toteutumisesta entistä moninaisemmissa ja moniarvoisemmissa konteksteissa. (Teatterikorkeakoulu, Taideyliopisto; Tutkintovaatimukset 2015–2020: Näyttelijäntaiteen koulutusohjelma.)

59 Teatteri Takomon vuosien 2013–2015 yleisötyön hankkeessa yhteistyötahona on Töölön monipuolinen palvelukeskus, jossa teatterilaiset tekevät taidetta yhdessä asukkaiden kanssa ja järjestävät lukutuokioita. (Teatteri Takomo. Verkkosivusto.) Lahden kaupunginteatterin näyttelijä Eeva-Kirsti Komulainen ja muusikko Mikko Perkola ovat vieneet Sirkka Turkan runoihin perustuvia esityksiä lukuisiin Päijät-Hämeen alueella sijaitseviin hoitolaitoksiin vuosina 2012–2014. (Lahden kaupunginteatteri. Verkkosivusto.)

Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt tuomaan esille, minkälaisia näyttelijän yleisösuhteeseen liittyviä kysymyksiä aktivoituu, kun näyttelijä vie ammattilaisuutensa hoitolaitoksiin tai vankiloihin. Yleisökontaktikurssilla jaoin subjektiivisia kokemuksiani maisterivaiheen teatteriopiskelijoille ja ryhdyimme yhdessä rakentamaan eräänlaista hoitolaitoksiin jalkautuvan teatterintekijän käyttöteoriaa – näyttelijän tai dramaturgin käytäntöjen uudelleen arvioimista siten, että hoitolaitoksissa tai vankiloissa elävien ihmisten kulttuuritarpeet ja erityisyys tulevat huomioiduiksi. Tässä ja muissa yleisökontaktikurssin opinäytteissä käyttöteoria tulee artikuloituksi hieman eri näkökulmista (Helminen 2011; Kuustonen 2011; ks. myös Niskanen 2013). Toivon, että tutkimukseni toimii keskustelunavauksena muiden teatterintekijöiden suuntaan. Uskon, että kentältä löytyy paljon potentiaalisia tekijöitä tässä kuvattua toimintamallia kehittämään ja kyseenalaistamaan.

Oma taiteellinen toimintani on viime aikoina sijoittunut enimmäkseen Kansallisteatterin Kiertuenäyttämölle, jonka taiteellisena suunnittelijana ja näyttelijänä olen toiminut syksystä 2010. Hoitolaitoksiin suuntautuvien esityskiertueiden lisäksi suunnittelen projekteja, joissa taiteilijat tekevät taidetta yhteistyössä erilaisten terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköiden sekä vankiloiden asukkaiden kanssa. Tavoitteena on paitsi parantaa laitotosuhteissa elävien ihmisten elämänlaatua, myös tuoda marginaaliin jäävien ihmisryhmien ääni kuuluviin sekä osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun taiteen keinoin.

Esityksiä pohjustavan kenttätyön monet mahdollisuudet ovat tulleet koe-telluiksi Kiertuenäyttämön projekteissa. Vuoden 2011 *Vastaanotto*-projektissa kenttätyövaihe toteutettiin helsinkiläisessä turvapaikanhakijoiden vastaanotokeskuksessa. Työryhmä vietti siellä kuukauden ja teki taidetta yhdessä turvapaikanhakijoiden kanssa. Samalla haettiin materiaalia dokumentaarisen tanssi-teatteriesityksen käsikirjoitusta ja toteutusta varten. Lopulta turvapaikanhakijat nousivat Kansallisteatterin näyttämölle yhdessä ammattiesiintyjien kanssa. Esitys oli uusi avaus suomalaisen dokumentaarisen taiteen kentällä. (Koski 2013, 586–587; Helminen & Lehtonen 2012; Juntila 2012, 327.)

Vuosien 2012–2013 *Neuvostoliitto*-projektissa 1970- ja 1980-luvuilla syntyneet taiteilijat järjestivät Neuvostoliitto-aiheisia muistelutuokioita palvelutaloihin eri puolille Suomea. Esiin nousseiden muistojen ja mielikuvien pohjalta työstiin kaksi teatteriesitystä, toinen valtakunnallista palvelutaloihin suuntautuvaa kiertuetta varten ja toinen Kansallisteatterin näyttämölle. Sekä kenttätyövaiheessa että esityskiertueella taidetta käytettiin dialogin aikaansaamiseksi eri sukupolvia edustavien suomalaisten välille. (Kylmälä 2013.) Tarkoituksena oli pohtia yhdes-

sä, minkälaisia merkityksiä Neuvostoliitto saa osana eri-ikäisten suomalaisten mielenmaisemaa. Projektiin osallistuneiden taiteilijoiden käsitys omasta ammattilaisuudesta joutui murrostilaan, kun siihen kuului perinteisen esityksen valmistamisen lisäksi keskusteluvälineeksi ryhtymistä sekä äänen antamista palvelutalossa asuville keskustelukumppaneille. (Lehtonen 2013.) *Vastaanotto-* ja *Neuvostoliitto*-projekteissa toimin paitsi kokonaisuuden suunnittelijana, myös näyttelijänä.

Viime vuosina taidepiireissä on käyty keskustelua taiteen autonomisuuden ja potentiaalisen välinearvon välisestä ristiriidasta. Kysymys luovasta taloudesta ja siitä, onko taiteen oltava hyödyllistä jotta sitä voitaisiin rahoittaa julkisin varoin, aiheuttaa ajoittain kiihkeää polemiikkaa. Taiteen kenttä on jokseenkin hajallaan, kun osa taiteilijoista liputtaa soveltavan taiteen puolesta tai haluaa häivyttää rajan taiteilijuuden ja kansalaisaktivismin väliltä, ja osa vaatii taiteelle autonomiaa sekä vapautta kaikesta määrittelyksi tulemisesta. Samalla markkinavetoinen taidebisnes elää omaa elämäänsä. (Holmberg & Kokkonen 2013, 17–20; Kaljonen 2013, 99.)

Ajatus esityksestä tuotteena ja katsojasta sen kuluttajana sopii taiteen perusluonteeseen nähdäkseni melko huonosti. Taiteessa on usein kyse *kokemisesta*, ja silloin on vaikea luvata, että ”tuote” vastaisi ”tuotekuvausta”. Perinteiseen asiakkuussuhteeseen ei myöskään kuulu sellaista riskinottoa, johon taiteen vaikuttavuus perustuu. Sekä tekijän että kokijan pitäisi uskaltaa heittäytyä ja laittaa itsensä likoon. Taide ja raha liittyvät toisiinsa, mutta se mistä puhutaan, ei välttämättä ole kaupan.

Antti Järvi ja Tommi Laitio arvelevat pamfletissaan *Saa koskea – 10 konstia väkevämpään kulttuuriin*, että taiteen demokratisoimisen tulisi lähteä asiakkuuksien rakentamisen sijasta yleisön ja tekijöiden roolien entistä radikaalimmasta sekoittamisesta. Tällaiseen asetelmaan perustui suomalaisen kulttuurin synty myös 1800-luvun alussa, kun ammattimaisia tekijöitä oli huomattavan vähän. Järven ja Laition mielestä yleisöllä pitäisi nytkin olla oikeus ammentaa ammattilaisten tekemisistä ja rakentaa omaa taidetta sen päälle, aivan kuten taiteen ammattilaiset ammentavat ”maallikoiden” elämistä ja edesottamuksista. (Järvi & Laitio 2010, 49–50.)

Taide on osa ihmisen elämää, hänen hyvin- ja joskus myös pahoinvointiaan. Samaan taiteeseen mahtuu nähdäkseni yhtä lailla terapiaa ja kaikista välinearvoista vapaa taide – sekä lukematon määrä erilaisia ilmiöitä, jotka voidaan sijoittaa näiden ääripäiden väliin. Ääripäät myös tarvitsevat toisiaan. Ilman kosketuspintaa elämän moninaisuuteen taide menettää merkityksensä: se on

tehty elettäväksi ja koettavaksi. Eikä taide kulu, vaikka sitä kuinka ”kulutetaan”, kunhan sillä on myös oma autonominen identiteettinsä ja viittaussuhteensa taiteen traditioon.

Hoidon ja sivistyksen tarkoitusperiä ajavat tässä yhteiskunnassa perinteisesti eri hallintokunnat. Hoitolaitoksissa asuvien henkilöiden kulttuuristen tarpeiden huomioiminen on sekä taiteilijoiden että hoitoalan työntekijöiden, ja varsinkin molempien edustamien instituutioiden vastuulla. Siinäpä vasta hyvä syy yhteistyön tekemiselle.

Lähdeluettelo

Aaltola, Juhani & Syrjälä, Leena. 1999. ”Tiede, toiminta ja vaikuttaminen.” Hannu L. T. Heikkinen, Rauno Huttunen & Pentti Moilanen (toim.). *Siinä tutkija missä tekijä: Toimintatutkimuksen perusteita ja näköaloja*. Jyväskylä: Atena-kustannus 11–24.

Anttila, Eeva. 2003. *A Dream Journey to the Unknown: Searching for Dialogue in Dance Education*. Acta Scenica 5. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Anttila, Eeva. 2009. *Minäkö tutkija: johdatus laadulliseen/postpositivistiseen tutkimukseen*. Luentokurssin verkkomateriaali. Helsinki: Teatterikorkeakoulu www.xip.fi/tutkija/ (20.10.2014).

Anttila, Eeva. 2011. ”Taiteen tieto ja kohtaamisen pedagogiikka.” Eeva Anttila. *Taiteen jälki; Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 40. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 151–173.

Anttila, Eeva. 2014. ”Tutkija liikkeessä: Kehollisuus ja toiminta tutkimustyön ytimessä.” Hanna Järvinen & Leena Rouhiainen (toim.). *Tanssiva tutkimus: Tanssintutkimuksen menetelmiä ja lähestymistapoja*. Nivel 3. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.

Anttila, Jorma. 2007. *Kansallinen identiteetti ja suomalaisiksi samastuminen*. Sosiaalipsykologisia tutkimuksia 14. Helsinki: Helsingin yliopiston sosiaalipsykologian laitos.

Aromaa, Jonni & Orispää, Oili. 2015. ”*Ei buranaa vaan taidetta*.” Yle Uutisten nettisivu. http://yle.fi/uutiset/kun_burana_ei_auta_kutsukaa_taitelija/7834099 (31.3.2015).

Artaud, Antonin. 1983. *Kohti kriittistä teatteria*. Suomentanut Ulla-Kaarina Jokinen. Helsinki: Otava.

Baim, Clark & Brookes, Sally & Mountford, Alun (toim.). 2002. *The Geese Theatre Handbook: Drama with Offenders and People at Risk*. Sheffield-on-Loddon: Waterside Press.

Balme, Christopher B. 2008. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bardy, Marjatta. 2007. ”Taiteen paluu arkeen.” Marjatta Bardy, Riikka Haapalainen & Pekka Korhonen (toim.). *Taide keskellä elämää*. Nykytaiteen museo Kiasman julkaisuja 106. Helsinki: Like, 21–33.

Barrault, Jean-Louis. 1961. *Le Phénomène Théâtral: The Zaharoff Lecture*. Oxford: The Clarendon Press.

Bell, Catherine. 1997. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York / Oxford: Oxford University Press.

Blau, Herbert. 1990. *The Audience*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Boal, Augusto. 1989. *Theater of the Oppressed*. Lontoo: Pluto Press.

Boal, Augusto. 2002. ”Forum theatre”. Philip Zarilli (toim.). *Acting (re)considered: a theoretical and practical guide*. New York: Routledge, 268–276.

- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suomentaneet Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 14. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Brook, Peter. 1986. *The Empty Space*. Lontoo: Penguin Books.
- Buber, Martin. 1947. *Between Man and Man*. Lontoo: Kegan Paul.
- Buber, Martin. 1995. *Minä ja sinä*. Suom. Jukka Pietilä. Porvoo / Helsinki / Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Calandra, Denis. 1993. "The Aesthetics of Reception and Theatre." Julian Hilton (toim.). *New Directions in Theatre*. New York: The Macmillan Press, 13–24.
- Carlson, Marvin. 2010. "Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen." Suomentanut Johanna Savolainen. Pirkko Koski (toim.). *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like, 64–86.
- Cohen, Robert. 1986. *Näyttelemisen mahti: johdatus näyttelemiseen*. Suomentanut Maija-Liisa Märton. Tampereen yliopiston näyttelijäntöyön koulutusohjelman julkaisuja, sarja B 1. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Crowell, Steven. 2010. "Existentialism." Edward N. Zalta (toim.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/existentialism/> (20.10.2014).
- Davis, M. & Wallbridge, D. 1981. *Boundary and Space: An Introduction to the Work of D.W. Winnicott*. Lontoo: H. Karnac.
- Engström, Asta. 2013. *Taide ja kulttuuri vanhusten hoitotyössä*. Helsinki: Osaattori ja Lasipalatsin mediakeskus.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York: Routledge.
- Freud, Sigmund. 2010. *Joukkopsykologia ja egoanalyysi*. Suomentanut Markus Lång. Helsinki: Moreeni.
- Gallese, Vittorio. 2011. "Intersubjektivisuus neurotieteen näkökulmasta: Ruumiillinen jäljittely ja sen merkitys intersubjektivisuudessa." Suomentanut Tuomo Välikki. *Psykoteraapia* 30: 1, 4–17.
- Goffman, Erving. 1986. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York: Simon & Schuster.
- Grotowski, Jerzy. 2006. *Kohti köyhää teatteria*. Suomentanut Martti Puukko. Helsinki: Like.
- Haapalainen, Riikka. 2009. "Nykytaiteen osallistavat opetukset." *Aikuiskasvatus* 2009: 2, 116–123.
- Habermas, Jürgen. 1976. "Tieto ja intressi." Suomentanut Paavo Löppönen. Raimo Tuomela & Ilkka Patoluoto (toim.). *Yhteiskuntatieteiden filosofiset perusteet, osa 1*. Helsinki: Gaudeamus, 118–141.
- Hannula, Mika; Suoranta, Juha & Vadén Tere. 2003. *Otsikko uusiksi: taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.
- Hari, Riitta. 2007. "Ihmisaivojen peilautumisjärjestelmät." *Duodecim* 2007: 123, 1565–1573.
- Hari, Riitta; Järvinen, Jaakko; Lehtonen, Johannes; Lonka, Kirsi; Peräkylä, Anssi; Pyysiäinen, Ilkka; Salenius, Stephan; Sams, Mikko & Ylikoski, Petri. 2015. *Ihmisen mieli*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heikkinen, Hannu L. T. 2007. "Toimintatutkimuksen lähtökohdat". Hannu L.T. Heikkinen, Esa Rovio, Leena Syrjälä (toim.). *Toiminnasta tietoon: Toimintatutkimuksen menetelmät ja lähestymistavat*. Helsinki: Kansanvalistusseura, 16–38.
- Heikkinen, Hannu L. T.; Esa Rovio & Tomi Kiilakoski. 2007. "Toimintatutkimus prosessina". Hannu L.T. Heikkinen, Esa Rovio, Leena Syrjälä (toim.). *Toiminnasta tietoon: Toimintatutkimuksen menetelmät ja lähestymistavat*. Helsinki: Kansanvalistusseura, 78–93.

- Heikkinen, Hannu L. T. & Jyrkämä, Jyrki. 1999. ”Mitä on toimintatutkimus.” Hannu L. T. Heikkinen, Rauno Huttunen & Pentti Moilanen (toim.). *Siinä tutkija missä tekijä: Toimintatutkimuksen perusteita ja näköaloja*. Jyväskylä: Atena-kustannus, 25–62.
- Heinonen, Timo. 2009. ”Draamallisen teatterin jälkinäytös?” Esipuhe teoksessa Hans-Thies Lehmann. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Riitta Virkkunen. Helsinki: Like, 11–34.
- Heimonen, Kirsi. 2009. *Sukellus liikkeeseen: liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Acta Scenica 24. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Helavuori, Hanna. 2010. ”Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?” Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 101–116.
- Helminen, Taija. 2011. *Vieraan läheltä: eräs pyrkimys määrittää dramaturgin yhteiskuntasuhdetta ja työtä hoitolaitoksissa*. Teatteritaiteen maisterin opinnäyte, Teatterikorkeakoulu.
- Helminen, Taija & Lehtonen, Jussi. 2012. *Vastaanotto*. Kansallisteatterin kirja 88. Helsinki: Kirja kerrallaan.
- Hirsjärvi, Sirkka et al. (toim.). 1983. *Kasvatustieteen käsitteistö*. Helsinki: Otava.
- Holmberg, Pirkko & Kokkonen, Laura. 2013. ”Taiteen rooli yhteiskunnassa.” Siri Mononen (toim.). *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki: Into, 12–20.
- Honko, Lauri. 1972. *Uskontotieteen näkökulmia*. Porvoo / Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Houni, Pia. 2000. *Näyttelijäidentiteetti: tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Acta Scenica 5. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Huhtinen-Hildén, Laura. 2014. ”Perspectives on professional use of arts and arts-based methods in elderly care.” *Arts & Health: An International Journal for Research, Policy and Practice* 6: 3, 223–234.
- Hulkko, Pauliina. 2011. ”Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan.” Marja Silde (toim.). *Nyky näyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 15–49.
- Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Rüttaan: ehdotuksia näyttämön materiaalisiksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Hyppä, Markku T. & Liikanen, Hanna-Liisa. 2005. *Kulttuuri ja terveys*. Helsinki: Edita.
- Iacoboni, Marco. 2008. *Ihmisten peilaus: kytketymisemme uusi tiede*. Suomentanut Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Jackson, Shannon. 2011. *Social works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge.
- Jauss, Hans Robert. 1982a. *Toward an Aesthetic of Reception*. Englanniksi kääntänyt Timothy Bahti. Theory and History of Literature 2. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jauss, Hans Robert. 1982b. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Englanniksi kääntänyt Michael Shaw. Theory and History of Literature 3. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Junttila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.
- Järvi, Antti & Laitio, Tommi. 2010. *Saa koskea: 10 konstia väkevämpään kulttuuriin*. Helsinki: Tammi.
- Kaljonen, JP. 2013. ”Käytettävä taide.” Siri Mononen (toim.). *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki: Into, 99–102.
- Kallinen, Timo (toim.). 1976. *Ylioppilasteatteri 1926–1976*. Tampere: Lehtijussi Oy.
- Kannisto, Ulla. 2012. ”Sosiokulttuurinen innostaminen Ystäväpiiri-toiminnassa.” Anu Jansson (toim.). *Psykososiaalinen ryhmätoiminta ikäihmisten yksinäisyyden lievittäjänä*. Helsinki: Vanhustyön keskusliitto, 20–24.

- Kinnunen, Helka-Maria. 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Acta Scenica 21. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kirby, Michael. 2002. "On Acting and Not-Acting." Philip Zarilli (toim.). *Acting (re)considered: a theoretical and practical guide*. New York: Routledge, 40–52.
- Kirkkopelto, Esa. 2011. "Psykofyysisen kriisi." Marja Silde (toim.). *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 183–208.
- Kiviniemi, Kari. 1999. "Toimintatutkimus yhteisöllisenä prosessina." Hannu L. T. Heikkinen, Rauno Huttunen & Pentti Moilanen (toim.). *Sinä tutkija missä tekijä: Toimintatutkimuksen perusteita ja näköaloja*. Jyväskylä: Atena-kustannus 63–83.
- Koivunen, Hannele. 1997. *Hiljainen tieto*. Helsinki: Otava.
- Koivunen, Hannele. 2007. "Reilu kulttuuri: taiteen ja kulttuurin etiikka". Marjatta Bardy, Riikka Haapalainen, Merja Isotalo & Pekka Korhonen (toim.). *Taide keskellä elämää*. Nykytaiteen museo Kiasman julkaisuja 106. Helsinki: Like, 295–305.
- Korhonen, Pekka. 2007. "Osallistava teatteri – omien ajatusten vakoilua." Marjatta Bardy, Riikka Haapalainen, Merja Isotalo & Pekka Korhonen (toim.). *Taide keskellä elämää*. Nykytaiteen museo Kiasman julkaisuja 106. Helsinki: Like, 111–113.
- Korhonen, Riku. 2013. *Fokus: näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä, sen kadottamisesta ja löytämisestä*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 42. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Koskeniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri: Devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Koski, Pirkko. 2013. *Näyttelijänä Suomessa*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Koskinen, Anu. 2013. *Tunnetiloissa: Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvulla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Acta Scenica 34. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kuustonen, Iina. 2011. *Annatto minulle jotain kaunista*. Teatteritaiteen maisterin opinnäyte, Teatterikorkeakoulu.
- Kurtti, Juha. 2012. *Hiljainen tieto ja työssä oppiminen: edellytysten luominen hiljaisen tiedon hyödyntämiselle röntgenhoitajien työssä*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kylmä, Pietari. 2013. "Matkalla palvelutalojen saaristoon." Pietari Kylmä (toim.). *Uskon loikka: Neuvostoliitto-projekti ja Kiertuenäyttämön eetos*. Kansallisteatterin julkaisusarja 82. Helsinki: ntamo, 25–52.
- Kytömäki, Juha. 1999. *Täytyy katsoa jos saa katsoa: Sosiaalipsykologisia näkökulmia varhaisnuorten televisiokokemuksiin*. Helsinki: Helsingin yliopiston sosiaalipsykologian laitos.
- Lahden kaupunginteatteri. Verkkosivusto. http://www.lahdenkaupunginteatteri.fi/produktio/60/taivas_on_takki (20.1.2015).
- Laitinen, Tuomas. 2010. "Katsoja esityksen tekijänä." Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 246–255.
- Lampe, Eelka. 2002. "Rachel Rosenthal Creating Her Selves." Philip Zarilli (toim.). *Acting (re) considered – a theoretical and practical guide*. New York: Routledge, 291–304.
- Laplanche, J. & Pontalis, J-B. 1973. *The Language of Psycho-Analysis*. The International Psycho-Analytical Library 94. Lontoo: The Hogarth Press.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Lehtonen, Jussi. 2010a. *Samassa valossa: näyttelijäntyö hoitolaitoskiertueella*. Helsinki: Avain.

- Lehtonen, Jussi. 2010b. ”Kohti eheämpää yleisökontaktia: mitä hoitolaitoksessa esiintyminen voi opettaa taitelijalle?” Jenni Varho & Mauri Lehtovirta (toim.). *Taidetta ikä kaikki: selvitys ikäihmistien hoivayhteisöjen kulttuuritoiminnasta Helsingissä*. Helsinki: Helsingin kulttuurikeskus, 117–120.
- Lehtonen, Jussi. 2012. ”Näyttelijä ja yleisö.” *Teatteri&tanssi* 2012: 4, 42–47.
- Lehtonen, Jussi. 2013. ”Yleisökontakti ja dokumentaarisuuden haasteet.” Pietari Kylmälä (toim.). *Uskon loikka – Neuvostoliitto-projekti ja Kiertuenäyttämön eetos*. Kansallisteatterin julkaisusarja 82. Helsinki: ntamo, 53–74.
- Lehtonen, Jussi. 2015. ”Vankilateatteri: terapeuttista taidetta?” *Teatteri&tanssi* 2015: 2, 12–17.
- Levinas, Emmanuel. 1996a. ”Etiikka ja äärettömyys: Keskusteluja Philippe Nemon kanssa.” Suomentanut Antti Pönni. Emmanuel Levinas. *Etiikka ja äärettömyys: Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Helsinki: Gaudeamus, 33–96.
- Levinas, Emmanuel. 1996b. ”Toisen jälki”. Suomentanut Outi Pasanen. Emmanuel Levinas. *Etiikka ja äärettömyys: Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Helsinki: Gaudeamus, 97–120.
- Lévi-Strauss, Claude. 1950. ”Introduction à L'Oeuvre de Marcel Mauss.” Esipuhe teoksessa: Marcel Mauss. *Sociologie et anthropologie*. Pariisi: Les Presses Universitaires de France, 9–52.
- Liikanen, Hanna-Liisa. 2010. *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia: ehdotus toimenpideohjelmaksi 2010–2014*. Opetusministeriön julkaisuja 2010: 1. Helsinki: Opetusministeriö.
- Lukin, Karina. 2014. ”Vähemmistöt, marginaalit ja keskiöt.” *Elore*. 21: 1. www.elore.fi/elore-12014/saatteeksi/ (20.10.2014).
- Lång, Markus. 1995. ”Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana. Erityistarkastelun kohteena säveltaide.” *Musiikki* 1995: 3, 249–280.
- Löytty, Olli. 2005. ”Toiseus.” Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.). *Suomalainen vieraskirja – Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Tampere: Vastapaino, 161–189.
- Malina, Judith. 2012. *The Piscator Notebook*. New York: Routledge.
- Meyerhold, Vsevolod. 1981. *Teatterin lokakuu*. Suomentanut ja toimittanut Marja Jänis. Helsinki: Love-kirjat.
- Miettinen, Jukka O. 1986. *Jumalia sankareita demoneja: johdanto aasialaiseen teatteriin*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 5. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Miettinen, Timo. 2012. ”Husserlin elämismaailma ja maa.” Jussi Kotkavirta, Olli-Pekka Moisio, Sami Pihlström & Henna Seinälä (toim.). *Maaailma*. SoPhi 116. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 221–229.
- Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike: Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Mäkelä-Eskola, Raija. 2001. *PANG – siinä se on! Teatterikatsojan tunneresonanssi*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Männikkö, Merja. 2014. ”Alkusanat.” Susanna Hautaniemi, Minna Kemppainen & Merja Männikkö (toim.). *Taiteesta elämäntuntoa: Taitelijat ja kulttuurikuriirit -hankkeen loppuraportti*. Oulu: Oulun kaupunki, kulttuuritalo Valve, 5–6.
- Newman-Norlund, S.; Noordzij, M.; Newman-Norlund, R.; Volman, I.; de Ruyter, J.; Hagoort, P. & Toni, I. 2009. ”Recipient design in tacit communication.” *Cognition* 2009: 111, 46–54.
- Niemi, Irmeli. 1983. *Pääosassa katsoja: teatteriesityksen vastaanotosta*. Helsinki: Tammi.
- Niskanen, Karoliina. 2013. *Hyvä työ: Kohti ihmistä – Kohti Rakkautta*. Teatteritaiteen maisterin opinnäyte, Teatterikorkeakoulu.

- Nietzsche, Friedrich. 2007. *Tragedian synty*. Suomentanut Jarkko S. Tuusvuori. Niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.
- Nurminen, Niina. 2007. "Taiteilijan rooli yhteiskunnassa." Marjatta Bardy, Riikka Haapalainen, Merja Isotalo & Pekka Korhonen (toim.). *Taide keskellä elämää*. Nykytaiteen museo Kiasman julkaisuja 106. Helsinki: Like, 260–263.
- Näyttelijäntöön koulutusohjelman maisteriopinnot: Opetusohjelma kevät 2010–2011. Teatterikorkeakoulu. Tuloste. (14.1.2015).
- Näyttelijäntöön koulutusohjelman maisteriopinnot: Opetusohjelma kevät 2011–2012. Teatterikorkeakoulu. Tuloste. (23.1.2015).
- Outinen, Kati. 2015. "Re: VS: yksi kysymys." Sähköpostiviesti tekijälle. 15.1.2015.
- Parviainen, Jaana. 1995. "Taideteoksen kehollisuus: kehollisuuden ja tanssiteoksen olemuksesta." *niin&näin* 1995: 4, 33–37.
- Parviainen, Jaana. 2006. *Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pentikäinen, Juha. 1998a. *Samaanit: Pohjoisten kansojen elämäntaistelu*. Helsinki: Etnika Oy.
- Pentikäinen, Juha. 1998b. "Samaanit ja samanismi" [Juha Pentikäinen et al. (toim.)] *Samaanit*. Tampereen museoiden julkaisuja 44. Tampere: Tampereen museot, 29–50.
- Peräkylä, Anssi. 2009. "Mieli sosiaalisessa vuorovaikutuksessa." *Sosiologia* 2009: 4, 251–268.
- Piscator, Erwin. 1980 (1929). *The Political Theatre*. Lontoo: Eyre Methuen.
- Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena: näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteeseen*. Acta Scenica 40. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Quinn, Michael L. 2010. "Tähteys ja näyttelemisen semiotiikka." Suomentanut Johanna Savolainen. Pirkko Koski (toim.). *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like, 44–63.
- Rancière, Jacques. 2007. "The Emancipated Spectator." *Artforum* 2007:3, 271–280.
- Rantala, Raija-Sinikka. 1988. *Näyttelijä – auteur: Näkökulma stanislavskilaisuuteen*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 8. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Rantala, Raija-Sinikka. 2011. "Pitkä taival kohti Stanislavskia." *Idäntutkimus* 2011: 4, 63–69.
- Rantalaiho, Liisa. 2010. "Erving Goffman: terveyden ja sairauden dramaturgia." Ulla Ashorn, Lea Henriksson, Juhani Lehto & Paula Nieminen (toim.). *Yhteiskunta ja terveys – Klassisia teoreettisia näkökulmia*. Helsinki: Gaudeamus, 94–112.
- Rauhala, Lauri. 2005. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Rautsiala, Virpi. 2014. *Kommando: vapautta ja vastuuta laitosteatrissa*. Kuopio: Kuopion kaupunginteatteri.
- Ravelin, Teija. 2008. *Tanssiesitys auttamismenetelmänä dementoituvien vanhusten hoitotyössä*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Ridout, Nicholas. 2006. *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosenlöf, Anna-Mari. 2014. *Rakenteita ratkomassa: Kulttuurisen seniori- ja vanhustyön käytäntöjä ja toimintamalleja*. Helsinki: Taiteen edistämiskeskus.
- Routarinne, Simo. 2007. *Valta ja vuorovaikutus: statusilmaisun perusteet*. Helsinki: Tammi.
- Sairaalaklovnit ry. Verkkosivusto. http://www.sairaalaklovnit.fi/Sairaalaklovnit/Etusivu_-_ei_tilinumero.html (16.1.2015).

- Sandqvist, Ville. 2013. *Minä, Hamlet: Näyttelijäntyön rakentuminen*. Acta Scenica 31. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Sauter, Willmar. 2000. *The Theatrical Event: Dynamics of performance and perception*. Iowa: University of Iowa press.
- Schechner, Richard. 1985. *Between theater and anthropology*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Schön, Donald A. 1991. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Lontoo: Ashgate.
- Semi, Taina. 2004. *Ihmetekojä kaapista löytyvillä aineksilla: ilmaisullinen kuntoutusmenetelmä dementiatyössä*. Espoo: Opri ja Oleksi Oy.
- Sennet, Richard. 2004. *Kunnioitus eriarvoisuuden maailmassa*. Suomentanut Kaisa Koskinen. Tampere: Vastapaino.
- Sextou, Persephone. 2011. "Theatre for Children in Hospitals." Shifra Schonmann (toim.) *Key Concepts in Theatre/Drama Education*. Rotterdam: Sense Publishers, 313–318.
- Shusterman, Richard. 1997. *Taide, elämä ja estetiikka*. Suomentanut Vesa Mujunen. Helsinki: Gaudeamus.
- Siikala, Anna-Leena. 1978. *The rite technique of the Siberian shaman*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Siikala, Anna-Leena & Hoppál, Mihály. 1998. *Studies on Shamanism*. Ethnologica Uralica 2. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Silde, Maria et al. 2011. "Ehdotus nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi." Maria Silde (toim.) *Nykynäyttelijän taide: horjuttuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 209–220.
- Simonsuuri, Kirsti. 2005. *Nautintojen ajan aarre: William Shakespearen sonetit*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Stanislavski, Konstantin. 1966. *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa*. Suomentanut Eino Westerlund. Porvoo / Helsinki: WSOY.
- Stanislavski, Konstantin. 2011. *Näyttelijän työ*. Suomentanut Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.
- States, Bert O. 2010. "Näyttelijän läsnäolo: Kolme fenomenologista moodia." Suomentanut Pirkko Koski. Pirkko Koski (toim.). *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like, 87–117.
- Stein, Edith. 1989. *On the Problem of Empathy*. The Collected Works of Edith Stein. Vol. 3. Washington: ICS Publications.
- Stähle, Pirjo. 2004. "Itseuudistumisen dynamiikka: systeemiajattelu kehitysprosessien ymmärtämisen perustana." Markku Sotara ja Kati-Jasmin Kosonen (toim.). *Yksilö, kulttuuri ja innovaatioympäristö: Avauksia aluekehityksen dynamikkaan*. Tampere: Tampere University Press, 222–255.
- Suzuki, Tadashi. 1986. *The Way of Acting; The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. New York: Theatre Communications Group.
- Taipale, Joonas. 2012. "Intersubjektiiivisen maailman konstituutiosta." Jussi Kotkavirta, Olli-Pekka Moisio, Sami Pihlström & Henna Seinälä (toim.). *Maailma*. SoPhi 116. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 230–242.
- Teatteri Takomo. Verkkosivusto. <http://www.teatteritakomo.fi/yleisotyo/> (20.1.2015).
- Teatterikorkeakoulu, Taideyliopisto; Tutkintovaatimukset 2015–2020: Näyttelijäntaiteen koulutusohjelma. http://www.uniarts.fi/sites/default/files/Nayttelijantaiteen_koulutusohjelman_tutkintovaatimukset.pdf (22.6.2015).

- Teatteritaiteen laitoksen tutkintovaatimukset 2010–15: Näyttelijäntyö. http://www.uniarts.fi/sites/default/files/N_tutkintovaatimukset.pdf (20.1.2015).
- Teatteritaiteen laitos: Ohjauksen koulutusohjelman tutkintovaatimukset 2007–2010. http://www2.teak.fi/general/Uploads_files/Ohjaus.pdf (27.1.2015).
- Terveyttä kulttuurista -verkosto. Verkkosivusto. <http://www.voimaataiteesta.fi/index.php?page=terveyttae-kulttuurista--verkosto> (21.10.2014).
- Tervo, Petri. 2006. *Kirurgisen operaation teatteri: Teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyyys avantgardistisen väkivallan näkökulmasta*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Tomperi, Tuukka. 2009. "Miguel de Unamuno ja traaginen elämä." Jälkisanat teoksessa Miguel de Unamuno. *Traaginen elämäntunto*. Tampere: niin&näin -kirjat, 386–469.
- Toom, Auli. 2008. "Hiljaista tietoa vai tietämistä." Auli Toom, Jussi Onnismaa, Anneli Kajanto (toim.). *Hiljainen tieto: tietämistä, toimimista, taitavuutta*. Aikuiskasvatuksen 47. vuosikirja. Helsinki: Kansanvalistusseura, 33–58.
- Toporkov, V. O. 1984. *Toiminnasta tunteeseen: Stanislavski-muistiinpanoja*. Suomentaneet Heikki Mäkelä & Martin Kurtén. Teatterikorkeakoulun julkaisuja 1984: 1. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Tuohimaa, Marika. 2001. "Emmanuel Levinas ja vastuu Toisesta." *niin & näin* 2001: 3, 35–39.
- de Unamuno, Miguel. 2009. *Traaginen elämäntunto*. Suomentanut Tapani Kilpeläinen. Tampere: niin&näin -kirjat.
- Untamala, Annemari. 2014. *Coping with not-knowing by co-confidencing in theatre teacher training: a grounded theory*. Acta Scenica 39. Helsinki: University of the Arts Helsinki, Theatre Academy.
- Uotinen, Johanna. 2010. "Aistimuksellisuus, autoetnografia ja ruumiillinen tietäminen." *Elore*. 17:1 http://www.elore.fi/arkisto/1_10/katsart_uotinen_1_10.pdf (30.1.2015).
- Varho, Jenni & Lehtovirta, Mauri (toim.). 2010. *Taidetta ikä kaikki: selvitys ikäihmisten hoivayhteisöjen kulttuuritoiminnasta Helsingissä*. Helsinki: Helsingin kulttuurikeskus.
- Varho, Jenni & Pontan, Anne. 2010. "Vanhusten palvelujen linjauksesta." Jenni Varho & Mauri Lehtovirta (toim.). *Taidetta ikä kaikki: selvitys ikäihmisten hoivayhteisöjen kulttuuritoiminnasta Helsingissä*. Helsinki: Helsingin kulttuurikeskus, 43–62.
- Ventola, Marjo-Riitta. 2013a. "Osallistavaa teatteria moniammatillisen asiantuntijuuden rajapinnoilla." Marjo-Riitta Ventola, Marja Ranta-Ylitalo & Raisa Ekoluoma (toim.). *Osallistava teatteri sosiokulttuurisessa palvelumuotoilussa: Forum-teatteria päihdekuntoutuksessa*. Kokkola: Centria ammattikorkeakoulu, 7–9.
- Ventola, Marjo-Riitta. 2013b. "Osallistava teatteri: taidetta elämän hyväksi." Marjo-Riitta Ventola, Marja Ranta-Ylitalo & Raisa Ekoluoma (toim.). *Osallistava teatteri sosiokulttuurisessa palvelumuotoilussa: Forum-teatteria päihdekuntoutuksessa*. Kokkola: Centria ammattikorkeakoulu, 11–13.
- Wickham, Glynne. 1994. *Teatterihistoria*. Suomentanut: Kalevi Nyytäjä. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 24. Helsinki: Painatuskeskus.
- Winnicott, D. W. 1971. *Playing and Reality*. Lontoo: Tavistock Publications.
- Ylös: Ammattiteattereiden yleisötyön kehittäminen. Verkkosivusto. <http://www.yleisotyo.fi/index.php?page=mitae> (23.1.2015.)

LIITTEET

LIITE 1

Rakkaus ei ole ajan narri / Kärlek är inte Tidens narr, esitykset hoitolaitoksissa ja vankiloissa vuosina 2006–2011.

2006

- 30.3. Lapinlahden sairaala, Helsinki
- 12.9. Helander-koti, Maunula, Helsinki
- 14.9. Helsingin vankila
- 29.9. Vantaan vankilan psykiatrinen sairaala
- 4.10. Kaunialan sotavammassairaala
- 10.10. Helander-koti, Haaga, Helsinki
- 18.10. Kukkasrahaston palvelukoti, Helsinki
- 19.10. Hanna-koti, Helsinki
- 25.10. Asumispalvelukeskus Vilhelmiina, Pikku-Huopalahti, Helsinki
- 26.10. Tammikartanon hoivakoti, Veikkola
- 31.10. Gaius-koti, Heseva, Helsinki
- 8.11. Keravan vankila
- 15.11. Vanhusten palvelutalo, Pohjois-Haaga, Helsinki
- 22.11. Virekoti, Käpylä, Helsinki
- 24.11. Espoon kaupunki, palvelutalo Espoon keskus
- 28.11. Huoltokoti, Suoja-Pirtti, Helsinki
- 29.11. Auroran sairaala, Helsinki
- 8.12. Pääkslahden palvelukeskus, Vihti
- 17.12. Syömishäiriöyhdistys, Helsinki
- 19.12. Dementiapäiväkeskus, Helsinki 2 esitystä
- 20.12. Jokelan vankila

2007

- 9.1. Riistavuoren palvelukeskus, Helsinki
- 10.1. Niemikotisäätiö, Auroran sairaala, Helsinki
- 15.1. Saga-seniorikeskus, Helsinki
- 16.1. Helander-koti, Vuosaari, Helsinki
- 17.1. Thalian torppa, Helsinki
- 25.1. Puolarmetsän sairaala, Espoo
- 30.1. Virekoti Uuttu, Espoo
- 1.2. Auroran sairaala, Helsinki
- 7.2. Vanhainkoti Hannala, Jyväskylä
- 8.2. Keljonkadun vanhainkoti, Jyväskylä 2 esitystä
- 9.2. Naarajärven vankila
- 12.2. Vantaan kaupunki, Simonkoti
- 13.2. Vantaan kaupunki, Suopursun palvelutalo
- 15.2. Vantaan kaupunki, Metsonkoti
- 16.2. Vantaan kaupunki, Katriinan sairaala
- 27.2. Invalidiliiton AVokeskus, Tampere
- 28.2. Kylmäkosken vankila
- 5.3. Nuorisokeskus, Kuopio
- 8.3. Kellokosken sairaala
- 9.3. Kellokosken sairaala
- 12.3. Lehmustupa, Helsinki
- 13.3. Vammaisten palveluasumisyksikkö, Helsinki
- 15.3. Sofianlehdon kehitysvammakeskus, Helsinki
- 21.3. Huumevieroitussosasto ja -päivystysosasto, Helsinki
- 26.3. Harjulan neurologinen osasto, Kuopio
- 27.3. KYS syöpäosasto, Kuopio
- 27.3. Kuopion vankila
- 28.3. Niuvanniemen sairaala, Kuopio
- 6.5. Odalgården, Mariehamn (Kärlek är inte Tidens narr)
- 9.5. Hopun vanhainkoti, Vammala
- 10.5. Vanhusten palvelukeskus, Munkkiniemi, Helsinki
- 2.7. Mäkikoti, Helsinki
- 4.7. Joutsenon palvelukeskus
- 6.7. Toppilan hoitokoti, Kajaani
- 26.9. Kuopion vankila, avovankila
- 9.10. Kellokoski, nuorten osasto

- 24.10. Kellokoski, ensipsykoosiosasto
- 25.10. Hämeenlinnan vankila, naisosastot
- 29.10. Oulun yliopistollinen sairaala, Psykiatrian klinikka
- 29.10. Oulun nuorten ystävät, Kipinän kuntoutuskeskus
- 8.11. Hämeenlinnan vankila, miesosastot
- 27.11. Gustavsgård, Helsingfors (Kärlek är inte Tidens narr) 2 esitystä
- 28.11. HNS Psykiatricenter, Helsingfors (Kärlek är inte Tidens narr)
- 1.12. Svenska Pensionärsförbundet, Helsingfors (Kärlek är inte Tidens narr)
- 5.12. Stengårds sjukhus, Helsingfors (Kärlek är inte Tidens narr)
- 7.12. Stengårds sjukhus, Helsingfors (Kärlek är inte Tidens narr)
- 11.12. Vesperhemmet, Helsingfors (Kärlek är inte Tidens narr)

2008

- 23.1. Stiftelsen Blomsterfonden, Helsingfors (Kärlek är inte Tidens narr)
- 24.1. Stiftelsen Lillesgården, Helsingfors (Kärlek är inte Tidens narr)
- 25.1. Forsby sjukhus, Helsingfors (Kärlek är inte Tidens narr)
- 11.3. Vanhainkoti Treklängen, Västerås
- 13.3. Suomikoti, Tukholma
- 26.3. Yhteisötupa, Espoon ja Kauniaisten Omaishoitajat ja Läheiset ry
- 5.5. Lehmon monari, Kontiolahden kunta
- 30.5. Alvila, Helsinki
- 2.6. Suomenkielinen vanhustentalo, Eskilstuna
- 3.6. Suomenkielinen seurakunta, Västerås
- 4.6. Suomalainen seurakunta, Göteborg
- 10.6. HUS Psykiatriakeskus, Helsinki
- 12.6. Käpyrinteen palvelutalo, Helsinki
- 13.6. Hagaro, Helsingfors (Kärlek är inte Tidens narr)
- 20.10. Svenska hörselskadade i Helsingfors (Kärlek är inte Tidens narr)
- 3.12. Aurora-talo, Diakonissalaitos, Helsinki
- 4.12. Café för närstående vårdare, Helsingfors stad (Kärlek är inte Tidens narr)
- 10.12. Hanna-koti, Helsinki

2009

- 15.1. Dementiapäiväkeskus Kaisla, Helsinki
- 22.1. Kehitysvammaisten ryhmäkoti, Helsinki
- 5.2. Scilla vanhainkoti, Helsinki

-
- 11.2. Dementiaryhmäkoti Rosa-koti, Helsinki
 - 19.2. Pikku-Scilla dementiayksikkö, Helsinki
 - 5.3. Killinmäen kehitysvammalaitos, Kirkkonummi
 - 17.3. Sofianlehdon kehitysvammalaitos, Helsinki
 - 23.3. Uppsala häktet (Kärlek är inte Tidens narr)
 - 24.3. Hinseberg kvinnofängelset (Kärlek är inte Tidens narr) 2 esitystä
 - 25.3. Mariefred fängelset (Kärlek är inte Tidens narr)
 - 1.4. Elim-koti, Helsinki
 - 9.4. Kaverikellari ry, Eno
 - 23.4. Hiv-positiivisten päihteidenkäyttäjien palvelukeskus, Helsinki.
 - 29.4. Myllykoti, Turku
 - 6.5. Lausteen perhetukikeskus, Turku
 - 7.5. Lausteen perhetukikeskus, Turku
 - 12.5. Niuskalan päihdehuolto, Turku
 - 25.5. Käyrän avovankila, Aura
 - 26.5. Kuntoutumistalo Terassi, Turku
 - 24.11. Sanervakoti, Helsinki
 - 15.12. Tammikoti, Mellilä
 - 16.12. Kartanonmäen palveluasunnot, Loimaa
 - 17.12. Loimaan palvelutalo

2010

- 12.8. Riistavuoren palvelukeskus, Helsinki
- 13.8. Artjärven vanhainkoti
- 8.12. Sillanpirtti, Helsinki

2011

- 24.5. Keskuspuiston ammattioppilaitos, Kirkkonummi

LIITE 2

YLEISÖKONTAKTIKURSSI, kevät- ja syyslukukausi 2010

Teatterikorkeakoulu/

Näyttelijäntöön koulutusohjelma MA

Dramaturgian koulutusohjelma MA

Yleisökontaktikurssilla jokainen opiskelija valmistaa oman esityksen, jota esitetään erilaisille yleisöille erilaisissa tiloissa. Teatteritilan lisäksi esitys viedään dementiayksikköön, vankilaan, kehitysvammaisten ja mielenterveyskuntoutujien ryhmäkoteihin sekä sairaalaan. Tarkoituksena on tutkia esiintyjän yleisökontaktia hoitolaitosolosuhteissa. Kurssilla tutustutaan Terveyttä kulttuurista –ajatteluun ja pohditaan teatterin ja näyttelijyyden yhteisöllisiä ulottuvuuksia. Hoitolaitoksissa esiintyminen asettaa näyttelijän kasvotuksin oman taiteilijuutensa perusteiden ja lähtökohtien kanssa.

Kurssi aloitetaan huhtikuussa 2010 jalkautumalla hoitolaitoksiin. Esitysten käsikirjoitukset syntyvät näyttelijä- ja dramaturgiopiskelijoiden yhteistyönä hoitolaitoksissa tehtyjen havaintojen innoittamina. Kurssilla kehitetään näyttelijän itsenäistä taiteilijuutta. Tarkoitus on työstää sooloesitysten sarja. Myös pareittain työskenteleminen on mahdollista. Kyseeseen tulee monologi-, laulu- tai runoesitys, tarinankerronta, myös sanaton teatteri. Kukin työpari työstää esityskäsikirjoitusta omista havainnoistaan, kiinnostuksen kohteistaan ja erityis-taidoistaan käsin. Materiaalina voi käyttää olemassa olevia tekstejä tai lauluja. Voidaan myös luoda kokonaan uutta materiaalia. Tarvittaessa ohjaavat opettajat auttavat sopivan materiaalin löytämisessä.

Varsinainen harjoitusperiodi sijoittuu vuoden 2010 loka-marraskuulle. Esityksen valmistamisprosessissa huomioidaan tulevat esitystilat ja -tilanteet. Pohditaan minkälaisilla näyttelijäntööllisillä ja dramaturgisilla ratkaisuilla yleisö saadaan parhaalla mahdollisella tavalla mukaan esitystilanteeseen. Erityistä huomiota kiinnitetään yleisökontaktiin, sen synnyttämiseen, rakentamiseen ja kehittämiseen osana esitystapahtumaa.

Yleisökontaktikurssi on TeM Jussi Lehtosen teatteritaiteen tohtorin tutkinnon käytännöllinen osio.

Esitykset erilaisissa hoitolaitoksissa (5–8 esitystä) sekä teatteritilassa (Suomen Kansallisteatteri) järjestetään marras-joulukuun 2010 aikana.

Opiskelijat: 4 näyttelijäntyön ja 4 dramaturgian opiskelijaa

Opettajat: Jussi Lehtonen, Kati Outinen, Jusa Peltoniemi

LIITE 3

Helsingin kaupunki
Vammaistyö

Jussi Lehtonen

Tutkimuslupahakemus

Haen tutkimuslupaa Teatterikorkeakoulun Teatteritaiteen tohtorin tutkintoni siihen osuuteen, jota suunnitellaan toteutettavaksi yhteistyössä Helsingin kaupungin vammaistyön kanssa.

Tutkimukseni kohteena on näyttelijän yleisökontakti silloin, kun näyttelijä esiintyy erilaisissa terveydenhuollon ja sosiaalityön yksiköissä tai vankilassa. Tavoitteena on ammattimaisen näyttelijyyden paradigman laventaminen siten, että erilaisissa hoitolaitoksissa esiintyminen mielletäisiin luonnolliseksi osaksi näyttelijän työtä. Kyseessä ei siis ole tieteellinen tutkimus, vaan pyrkimys kehittää taiteellista toimintaa yhteistyössä sosiaalityön, terveydenhuollon ja vankeinhoidon sektorien kanssa.

Lausuntopyyntö koskee Teatterikorkeakoulun näyttelijä- ja dramaturgiopiskelijoille suunnattua yleisökontaktikurssia (ks. tutkimussuunnitelman kohta 4. & yleisökontaktikurssin tiedote).

Kurssin aikana opiskelijat valmistavat n. 20 minuutin sooloteokset ja esittävät niitä erilaisissa terveydenhuollon ja sosiaalityön yksiköissä sekä vankilassa. Tavoitteena on tutkia, minkälaista vuorovaikutusta esiintyjän ja katsojien välille erilaisissa yksiköissä muodostuu. Sosiaalityön ja terveydenhuollon yksiköihin sekä vankiloihin jalkaudutaan yleisökontaktikurssin aikana kahdesti. Ensin haetaan materiaalia esityksiä varten ja sitten näin syntyneitä esityksiä esitetään yksiköiden asukkaille. Materiaalinkeruuvaiheessa tutustutaan yksiköiden toimintaan ja yksikön asiakkaiden elämänpiiriin. Kokemukset toimivat inspiraationa ja materiaalina sooloesitysten käsikirjoituksia varten. Oppilaille annetaan jokaista tutustumiskäyntiä varten kirjoitustehtävä, jossa heidän tulee vastata kolmeen kysymykseen: 1. Mitä kohtasit? 2. Mitä koit? 3. Miten lähestyisit kyseistä yhteisöä esiintyjänä? Tutustumiskäynnit suunnitellaan yhteistyössä yksiköiden henkilökunnan kanssa siten, että opiskelijoille tarjoutuu mahdollisuuksia suoraan kanssakäymiseen yksiköiden asiakkaiden ja työntekijöiden kanssa. Materiaalin

lähteinä olleita yksilöitä tai yksiköitä ei valmiista esityksistä voi tunnistaa. Opiskelijat toimivat yksiköissä ymmärtäen salassapitovelvollisuutensa asukkaiden henkilöllisyyden suhteen.

Tutkimuksellinen intressini kohdistuu ensisijaisesti yksiköissä vieraileviin näyttelijäntöön ja dramaturgian opiskelijoihin, heidän kontaktiinsa katsojien kanssa sekä heidän taiteilijuuteensa. Pyydän tutkimuslupaa, koska esitysten katsojat – yksiköiden asiakkaat – ovat luonnollisesti olennainen osa esiintyjien yleisökontaktia ja koska tutkimus suoritetaan pieneltä osin myös vammaistyön yksiköissä.

Keskeisin tutkimusaineistoni muodostuu opiskelijoiden työpäiväkirjoista, joissa he kirjoittavat kokemuksistaan erilaisissa yksiköissä. Tämän lisäksi on tarkoitus havainnoida opiskelijoiden ja yksiköiden asiakkaiden vuorovaikutusta, haastatella opiskelijoita ja mahdollisuuksien mukaan videoida esitystilanteita eri yksiköissä ja vankiloissa. Esitystilanteiden yhteydessä voi olla tarkoituksenmukaista haastatella vapaamuotoisesti myös katsojia – siis yksiköiden asiakkaita tai henkilökuntaa. Tällöin tutkimuksellisen kiinnostukseni kohteena on se, miten asukkaat ovat kokeneet esitystilanteen ja kontaktin esiintyjän kanssa, miten esitys on vaikuttanut heihin. Esitystilanteet ja mahdolliset haastattelut järjestetään yhteistyössä yksiköiden henkilökunnan kanssa. Haastatelluilta pyydetään kirjallinen tutkimuslupa ja aineistoa käsitellään anonymisti ja salassapitovelvollisuutta kunnioittaen. Haastatteluaineisto tulee ainoastaan tämän tutkimuksen käyttöön ja sen säilyttäminen ja hävittäminen on kokonaan minun vastuulla. Yksikön asiakkaita ja henkilökuntaa koskeva haastatteluaineisto hävitetään vuoden kuluessa tohtorin tutkintoni valmistumisesta. Katsojahaastattelujen kysymyksenasettelut tarkentuvat yleisökontaktikurssin edetessä ja esitysten ominaislaatuja hahmottuessa.

Videotallointi toteutetaan yleisön takaa eikä siitä voi tunnistaa esityksen katsojia. Yleisökontaktikurssin raportointi ja sen aikana kertyneen aineiston analyysi toteutuu osana teatteritaiteen tohtorin tutkintoni kirjallista opinnäytettä, sen arvioidaan valmistuvan aikaisintaan vuonna 2012.

Toimin yleisökontaktikurssin aikana sen opettajana, esitysten ohjaajana ja koordinaattorina sekä tutkijana.

Kokonaisuutta voidaan ajatella eräänlaisena taiteellisena toimintatutkimuksena.

Yhteistyöpyyntö on esitetty ensisijaisesti Sofianlehdon kehitysvammalaitokselle. Yhteyshenkilönä toimii erityissuunnittelija Ulla Häyrinen. Toiminta yksiköissä suunnitellaan yhteistyössä henkilökunnan kanssa. Henkilökunta myös viime kädessä päättää, ketkä asiakkaista mahdollisesti haluavat osallistua toimintaan ja mahdollisesti myös hyötyvät siitä.

Sooloesitysten materiaalinkeruuta varten yksiköihin on tarkoitus jalkautua huhti–toukokuussa 2010 ja esityksiä on tarkoitus esittää vankiloissa marras–joulukuussa 2010.

Valmis kirjallinen opinnäyte toimitetaan Helsingin kaupungin vammaistyön hallintoon.

Helsingissä 23.3. 2010

Jussi Lehtonen
Laivastokatu 6 C 20
00160 Helsinki

Puh. 0503658649

S-posti:
jussi.lehtonen@welho.com

Liitteet:

LIITE 1 Tutkimussuunnitelma

LIITE 2 Yleisökontaktikurssin esittely

LIITE 3 Asiakkaiden kirjallisen luvan pyytämiseksi käytettävä lomake sekä vastaava lomake työntekijöille

LIITE 4 Tutkimukseen osallistuville lähetettävä tiedote

LIITE 5 Ohjaajan tutkimuslupapuolto ja yhteystiedot

LIITE 4

Suostumus tutkimukseen osallistumisesta

Tutkimuksen nimi:

NÄYTTTELIJÄN YLEISÖKONTAKTISTA

- näyttelijäyys hoitolaitoksissa esiintymisen tuottaman aineiston valossa

Tutkimuksen suorittaja ja aikataulu:

Tutkimus on osa TeM Jussi Lehtosen Teatterikorkeakoulun teatteritaiteen tohtorin tutkintoa, jonka kirjallisen osion on tarkoitus valmistua vuonna 2012.

Minulle on selvitetty yllä mainitun tutkimuksen tarkoitus ja tutkimuksessa käytettävät tutkimusmenetelmät. Olen tietoinen siitä, että tutkimukseen osallistuminen on vapaaehtoista. Olen myös tietoinen siitä, että tutkimukseen osallistuminen ei aiheuta minulle minkäänlaisia kustannuksia, henkilöllisyyteni jää vain tutkijan tietoon ja minua koskeva haastatteluaineisto hävitetään tutkimuksen valmistuttua.

Suostun siihen, että minua haastatellaan ja että näin syntyneitä materiaalia voidaan käyttää kyseisen tutkimuksen tarpeisiin. Voin halutessani keskeyttää tutkimukseen osallistumisen milloin tahansa ilman, että minun täytyy perustella keskeyttämistäni tai että se vaikuttaa hoitooni tai asiakassuhteeseeni.

Päiväys

Tutkittavan allekirjoitus ja nimenselvennys

LIITE 5

**Suostumus tutkimukseen osallistumisesta / yksiköiden
työntekijät**

Tutkimuksen nimi:

NÄYTTTELIJÄN YLEISÖKONTAKTISTA

– näyttelijyys hoitolaitoksissa esiintymisen tuottaman aineiston valossa

Tutkimuksen suorittaja ja aikataulu:

Tutkimus on osa TeM Jussi Lehtosen Teatterikorkeakoulun teatteritaiteen tohtorin tutkintoa, jonka kirjallisen osion on tarkoitus valmistua vuonna 2012.

Minulle on selvitetty yllä mainitun tutkimuksen tarkoitus ja tutkimuksessa käytettävät tutkimusmenetelmät. Olen tietoinen siitä, että tutkimukseen osallistuminen on vapaaehtoista. Olen myös tietoinen siitä, että tutkimukseen osallistuminen ei aiheuta minulle minkäänlaisia kustannuksia, henkilöllisyyteni jää vain tutkijan tietoon ja minua koskeva haastatteluaineisto hävitetään tutkimuksen valmistuttua.

Suostun siihen, että minua haastatellaan ja että näin syntyneitä materiaalia voidaan käyttää kyseisen tutkimuksen tarpeisiin. Voin halutessani keskeyttää tutkimukseen osallistumisen milloin tahansa ilman, että minun täytyy perustella keskeyttämistäni tai että se vaikuttaa työsuhteeseeni.

Päiväys

Tutkittavan allekirjoitus ja nimenselvennys

LIITE 6

Tutkimukseen osallistuville lähetettävä tiedote

Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssin esitysdemonstraatioiden yhteydessä suoritetaan näyttelijän yleisökontaktia koskevan tutkimuksen aineistonkeruuta. Tutkimus kohdistuu ensisijaisesti Teatterikorkeakoulun näyttelijäopiskelijoihin ja heidän näyttelijyyteensä. Tässä yhteydessä myös yleisön kommentit ja reaktiot voivat toimia tutkimusaineistona. Esiintyjän ja katsojien välistä vuorovaikutusta havainnoidaan ja esitystilanne videoidaan. Kamera sijoitetaan katsomon taakse, jolloin katsojia ei voi tallenteesta tunnistaa. Halukkaita katsojia voidaan myös haastatella. Haastatteluun osallistuvilta pyydetään kirjallinen tutkimuslupa. Haastatteluaineisto tuhotaan vuoden kuluessa kirjallisen opinnäytteen valmistumisesta.

Tutkimuksen suorittaa TeM Jussi Lehtonen ja se on osa hänen Teatterikorkeakoulun teatteritaiteen tohtorin tutkintoaan. Tutkimusassistenttina toimii dramaturgian opiskelija Taija Helminen.

Yhteystiedot:

Jussi Lehtonen

jussi.lehtonen@welho.com

050-3658649

LIITE 7

**Suostumus tutkimukseen osallistumisesta /
Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssin opiskelijat**

Suostun siihen, että minua haastatellaan Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssin hoitolaitoskiertueen yhteydessä ja että näin syntynyttä materiaalia voidaan käyttää alla mainittujen tutkimusten tarpeisiin. Myös oppimispäiväkirjojani ja esitysten videotallenteita voidaan käyttää tutkimusmateriaalina.

Kurssiin osallistuneiden opiskelijoiden nimet on tuotu julkisesti esiin esitysdemonstraatioiden yhteydessä. Valmiissa tutkimustekstissä tunnistetiedot on kuitenkin muutettu siten, ettei minua tai sukupuoltani ole mahdollista tunnistaa. Minua koskeva haastatteluaineisto hävitetään tutkimusten valmistuttua.

Annan samalla suostumukseni siihen, että sellaista yleisökontaktikurssin kuva-materiaalia, jossa minä esiinnyn, voidaan julkaista tutkimusraporteissa.

Tutkimukset, joita tämä suostumus koskee:

1. NÄYTTELIJÄN YLEISÖKONTAKTISTA

– näyttelijäyys hoitolaitoksissa esiintymisen tuottaman aineiston valossa

Tutkimus on osa TeM Jussi Lehtosen Teatterikorkeakoulun teatteritaiteen tohtorin tutkintoa, jonka kirjallisen osion on tarkoitus valmistua vuonna 2012.

2. NNN

Tutkimus on osa Taija Helmisen dramaturgian koulutusohjelman teatteritaiteen maisterin tutkinnon kirjallista opinnäytettä, jonka on tarkoitus valmistua keväällä 2011.

Helsingissä _____

Allekirjoitus ja nimen selvennys

LIITE 8

**YLEISÖKONTAKTIKURSSIN KENTTÄTYÖVAIHE:
JALKAUTUMISOHJE**

JALKAUTUMISOHJE

8.-19.4. 2010

21.-27.5. 2010

Jalkautumisvaihe on yleisökontaktikurssin sooloesitysten käsikirjoitustyötä varten. On siis tarkoitus tutustua yksiköihin, hakeutua jonkinlaiseen vuorovaikutukseen niiden asukkaiden / asiakkaiden ja työntekijöiden kanssa sekä etsiä monenlaista materiaalia käsikirjoitustyöhön.

Vierailemme enemmän tai vähemmän suljetuissa yhteisöissä, joiden jäsenet ovat mahdollisesti äärimmäisissä elämäntilanteissa. Vierailuista voi muodostua voimakkaita elämyksiä, mutta niitä ei kannata ennalta turhaan jännittää. Ohjelma on suunniteltu tarkkaan ja läheisessä yhteistyössä yksiköiden työntekijöiden kanssa. Oman turvallisuuden puolesta ei myöskään tarvitse pelätä, esimerkiksi vankilassa eletään mittavien turvajärjestelyjen alaisuudessa. Kokemukseni mukaan näissä paikoissa pärjää hyvin maalaisjärkeä käyttämällä. Osallistumme yksiköiden arkiseen toimintaan ja pyrimme kohtaamaan toisiamme ilman turhia kommervenkkejä tai hierarkioita, ihminen ihmiselle -tasolla. Joskus se onnistuu paremmin, joskus vähän huonommin. Kaikki havainnot ovat arvokkaita.

Muutamia ennakkotehtäviä / -huomioita:

1.

Pyytäisin kaikkia ottamaan vierailuille mukaan valitsemansa kirjan. Joissain yksiköissä voi olla luontevaa lukea asukkaille. Tämä voi avata oven vuorovaikutukseen: on mahdollista keskustella luetusta. Voit tuoda eri yksiköihin eri kirjat tai kaikkiin saman. Etsi kirjasta valmiiksi 2 n. 5 minuutin pätkää, joista itse pidät. Voi olla, ettei kirjalle löydykään käyttöä, mutta varmuuden vuoksi.

2.

Osaatko hyvin jonkin laulun, runon, monologinpätkän, vitsin tai imitaation? Tutustumistilanne voi johtaa siihen, että yksikön asukkaat haluavat esittää vieraille

jotain. Tähän esitykseen voi olla luontevaa vastata omalla pienellä esityksellä. On kuitenkin hyvä muistaa, että nyt ei olla menossa ensisijaisesti esiintymään, vaan keräämään aineistoa. Esiintyminen palvelee tässä vuorovaikutustilannetta.

3.

Useimmissa yksiköissä tarjoutuu tilaisuus haastatella muutamaa asukasta hieman syvällisemmin. Mikäli käsikirjoituksen idea on jo alkanut kypsyä mielessäsi, voit esittää siihen liittyviä ja sitä ruokkivia kysymyksiä. Mikäli idea on vielä hakusessa, on luontevaa haastatella asukkaita heidän elämäntarinoistaan sekä vaikkapa taiteesta ja kulttuurista sen osana. Tähän olisi hyvä henkisesti valmistautua.

4.

Esimerkiksi päihteidenkäyttäjien ja asunnottomien yksiköiden asukkaat ovat usein rakentaneet ympärilleen erilaisia ”suojamuureja”. Vuorovaikutussuhteen syntyminen edellyttää vierailijalta sietokykyä hajuhaittojen, rujon ulkomuodon ja ajoittain epäsosiaalisen käyttäytymisen suhteen. Kanssakäyminen on lopulta usein varsin antoisaa, mutta ensikohtaaminen saattaa olla pieni järkytys.

5.

Varatkaa päällemme mukavat sisävaatteet, tarvittaessa hyvät sisäkengät. Tavalliset arkivaatteet on parhaat. Varsinkin kun mennään miesvaltaisiin yhteisöihin, joissa nuoren naisen vierailu on harvinaisuus, kannattaa jättää napahameet ym. paljastavat vaatteet kotiin. Voisi herättää turhaa hämminkiä.

6.

Jos sinulla on erityisruokavalio, ilmoita siitä Jussille pikimmiten!

7.

Jokainen ostaa itse matkaliput. Ottakaa ne talteen, Teatterikorkeakoululta voi saada matkarahoja takaisin.

Jokaisen käynnin päätteeksi opiskelijoille annetaan kirjoitustehtävä. Tästä lisää yhteisstarttitapaamisessa 7.4. klo 18.

LIITE 9

**YLEISÖKONTAKTIKURSSIN KENTTÄTYÖVAIHE,
JALKAUTUMISSUUNNITELMA****8.4. Keravan vankila**

N3 JA D3

PL 133

04201 Kerava

Lähtö Helsingin rautatieasemalta Z-junalla klo 11.41. Vaihdetaan Keravan asemalta 12.17 lähtevään bussiin, saavutaan vankilalle n. klo 12.30.

Erityisohjaaja kertoo meille Keravan vankilasta ja wop-kuntoutusryhmän toiminnasta. Kuntoutusryhmään kuuluu 6–8 alle 30-vuotiasta miesvankia, joilla on erilaisia taustoja, mm. päihde- ja mielenterveysongelmia.

Klo 13.30–15 Osallitutaan kuntoutusryhmän toimintaan: laitetaan yhdessä ruokaa ja syödään sitä.

Klo 15–16 Vetäydytään omalla porukalla purkamaan kokemuksia.

Lähdetään Keravan vankilalta klo 16.24 lähtevällä bussilla.

9.4. Villa Nova /Hdl

N3 JA D3

Helsingin Diakonissalaitos

Alppikatu 2

Monilla Villa Novan asukkailla on päihde- ja asunnottomuustausta, joillain myös hiv. Suurin osa on miehiä, mutta muutamia naisia myös joukossa. Villa Novassa saa olla päihtyneenä. Monet asukkaat aika varautuneita ja varovaisia, tilanteet Villa Novassa vaihtelevat päivittäin, ennalta sovittuja ohjelmanumeroita ei muutuvien olosuhteiden takia aina voida järjestää.

Tapaaminen Hakaniemen torilla olevan metroaseman sisäänkäynnin edessä klo 7.40.

Kävellään yhdessä Diakonissalaitokselle.

Syödään aamupuuro yhdessä Villa Novan väen kanssa. Vietetään yhteinen hetki, jossa esittelen vierailijat asukkaille ja työntekijöille ja asukkaat voivat esitellä itsensä. Tässä yhteydessä voisi olla luontevaa tehdä pieni spontaani esitys: esi-

merkiksi laulaa jokin laulu tai lausua runo. Onnistuisiko, N3 & D3? Puuro- & seurusteluhetken jälkeen vetäydytään valittuun tilaan Villa Novan asukkaiden A:n ja J:n kanssa. Jutellaan vapaamuotoisesti, A. ja J. kertovat elämästään, me voidaan kertoa omistamme, juodaan kahvit, Hdl tarjoaa, mä hommaan pullapitkon. Yksi hyvä puheenaihe on kirjoittaminen, se on myös A:n harrastus. Villa Novan ohjaaja kertoo paikasta, sen asukkaista ja toimintaperiaatteista. Mahdollisuus vierailla myös muiden Villa Novan asukkaiden kodeissa. Sitten mennään lounaalle ja voidaan tutustua vielä Helsingin Diakonissalaitoksen Kansalaistoiminta-areenaan. Lopuksi vetäydytään omalla porukalla suorittamaan kirjoitustehtävä. Ohjelma lienee ohi viimeistään kolmelta.

12.4. Sanervakoti /Hdl

N4 JA D4

Karistimentie 4, 00920 Helsinki

Sanervakodin 3. kerroksessa hoidetaan muistihäiröisiä miehiä ja naisia. Monilla on päihde- ja asunnottomuustausta. Joillain aivovammoja tai nuorena alkanutta alzheimerin tautia.

Tapaaminen Hakaniemen torilla olevan metroaseman sisäänkäynnin edessä klo 10.40.

Otetaan metro Myllypuroon.

Saavutaan Sanerva-kotiin klo 11.15.

Osallistutaan ruokailuun klo 11.30.

Laitetaan pullataikina tulemaan yhdessä asukkaiden kanssa.

Osastonhoitaja kertoo meille Sanerva-kodista ja sen asukkaista.

Pullat leivotaan ja syödään, sitten aloitetaan ryhmät: jutustelua, lukutuokio, yhdessä oloa, esityksiä puolin ja toisin.

Muutamien asukkaiden kodeissa voi käydä kyläilemässä ja heitä voi jututtaa laajemmaltikin. Tarjota mahdollisuuksia jakaa elämäntarinoita ja puhua taiteen ja kulttuurin merkityksestä sen osana.

Klo 16 vetäydytään kolmestaan kokoushuoneeseen, käydään läpi, mitä on koettu ja tehdään kirjoitustehtävä.

Poistutaan Sanerva-kodista klo 17 aikaan.

Huom! Sanervakodin asukkaita voidaan kutsua myös teatteritilassa järjestettävään esityksen ensi-iltaan tai ennakkoon.

13.4. Huume kuntoutusyksikkö /Hdl

N4 JA D4

Mäkelänkatu 58–60, 4. krs / Elimäenkatu 29 A, 4.krs

Huume kuntoutuspoliklinikan asiakkaat ovat ns. korvaushoitoasiakkaita, joiden opioidiriippuvuutta hoidetaan lääkityksellä sekä psykososiaalisella kuntoutuksella. Hoitosuhteet ovat pitkäkestoisia ja osalla asiakkaista on edessä elinikäinen korvaushoito. Psykososiaalisen kuntoutuksen avulla pyritään edesauttamaan asiakkaiden arjen hallintaa ja persoonan toipumista. Ruoanlaittoa, siivousta, yhdessäoloa. Monen asiakkaan elämä on solmussa. Henkilökohtaisen hoitajan avustuksella selvitetään elämän perusasioita, edetään asunnon hankkimisessa jne. Hoito on yksilöllistä. Huume kuntoutusyksikköön ei saa tulla päihtyneenä. Vaikka korvaushoidon avulla voidaan vapautua opioidiriippuvuudesta, voi amfetamiinin, alkoholin ja bentsojen käyttö muodostua ongelmaksi. Siihen ei korvaushoito auta. Monet asiakkaat ovat varsin impulsiivisia ja heidän on vaikea sitoutua yhteisiin suunnitelmiin. Huume kuntoutusyksikkö tarjoaa Kisko-hoidon tyyppistä terapeutista yhteisöhoitoa, mutta päivätoimintapohjalta. Tietoa Kisko-hoidosta: <http://www.kalliola.fi/Paihdepalvelut/kiskonyhteisohoito/Sivut/default.aspx>

Tapaaminen Elimäenkatu 29 edessä klo 10.30.

Osallistutaan aamuryhmään, esittäytytään ja sovitaan pelisäännöistä puolin ja toisin. Jakaudutaan kahteen porukkaan. Toisessa ryhmässä (n. 10 asiakasta) tehdään elämäntilanteita (arvoanalyysi) ja keskustellaan (N4). Lopuksi valmistetaan yhdessä ruokaa. Toisessa ryhmässä katsotaan jokin lyhyt tv-ohjelma, elokuvapätkä, kuunnellaan radio-ohjelma tai luetaan esim. jokin novelli ja keskustellaan sitten sen pohjalta. Pyytäisin teitä miettimään, mikä tämä voisi olla. Jokin tunteita / ajatuksia herättävä juttu, voi liittyä mihin tahansa huume kuntoutusyksikön väkeä tai teitä mahdollisesti kiinnostavaan aihepiiriin, työntekijöiden ehdotus aiheeksi: ”vapaus & turvallisuus”. Tähän ryhmään osallistuu D4:n lisäksi n. 5 yksikön asiakasta sekä yksi työntekijä.

Sitten syödään yhdessä valmistettua ruokaa ja osallistutaan huume kuntoutusyksikön yhteisökokoukseen. Yhteisökokous toteutetaan asiakaslähtöisesti – eli joku asiakkaista toimii puheenjohtajana, joku sihteerinä jne, edetään pöytäkirjan mukaan – ja siihen voimme osallistua tarkkailijoina. Kokouksessa harjoitellaan yhteisössä toimimista ja yhteisten asioiden järjestelmällistä hoitamista. Jos haluaa sanoa jotain, pitää pyytää puheenjohtajalta puheenvuoro. Kokous loppuu viimeistään klo 14.

Klo 14–15 huume kuntoutusyksikön ohjaaja kertoo omasta työstään, yksiköstä ja sen asiakkaista.

Klo 15–16 osallistutaan päivän purkuun työntekijöiden kanssa.

Klo 16–17 vetäytytään omalla porukalla purkamaan päivän aikana karttuneita kokemuksia.

Viiden jälkeen mennään kotio.

14.4. Sofianlehdon kehitysvammalaitos

N4 JA D4

Sofianlehdonkatu 8A, 00610 Helsinki

Tapaaminen Teatterikorkeakoululla klo 12.20.

Mennään yhdessä bussilla tai raitsikalla Sofianlehtoon.

klo 13–14 Suunnittelija pitää alustuksen aiheista kehitysvammaisuus, toimintaympäristö jne.

klo 14–15 opiskelijat mukana Sofianlehdon päivätoiminnassa (ei erityisiä vaatevaateita, osa aikaa ehkä ulkoilua).

klo 15–17 osasto Kuuselassa; lautapelejä, leipomista yms. kotihommia.

Ohjelma 26.5 sama. Jos ilma hyvä, niin mahdollisesti ulkona grillausta.

Kaikki opiskelijoiden tuoma ohjelma otetaan ilolla vastaan LAULUA, SOITTOA, RUNOUTTA! Myös mahdollisuus henkilökohtaisiin keskustelutukioihin asukkaiden kanssa.

Paluu viimeistään klo 18.

21.5. Naisten asumisyksikkö /Hdl

N2 JA D2

Helsingin Diakonissalaitos, Alppikatu 2

Naisten asumisyksikössä asuu 28 pidempiaikaisen asunnottomuuden kokenutta 30–67-vuotiasta naista. Monilla on päihderippuvuutta ja vakavia mielenterveysongelmia. Asumisyksikössä pyritään itsenäiseen asumiseen ja asunnoissa saa käyttää päihkeitä. Asukkaat huolehtivat itse esimerkiksi ruoanlaitosta. Järjestettyä yhteisöllistä toimintaa on suhteellisen vähän: joka ilta on mahdollisuus osallistua iltakahveille ja kerran viikossa viikkokokoukseen.

Tapaaminen Diakonissalaitoksen apteekin edessä (Yliopiston apteekki) klo 15. Apteekki sijaitsee Alppikadun korttelin keskellä. Se on helppo löytää, kun tulee Alppikadun porttikongista sisään.

Ensin mennään tutustumaan Diakonissalaitoksen Kansalaistoiminta-areenaan. Sen tarkoituksena on järjestää kulttuuritoimintaa erityisesti asunnottomille, mutta myös muille Diakonissalaitoksen yksiköiden asiakkaille.

N. klo 15.30 jalkaudumme naisten asumisyksikköön. Vierailemme muutamissa kodeissa ja jututamme asukkaita. Valmistautukaa miettimällä naisten elämäntarinoihin liittyviä kysymyksiä.

Klo 16.30 osallistumme 8. kerroksessa iltakahveille. Esittelen meidät paikalla olijolle ja kerron, minkälaista projektia olemme tekemässä. Tutustutaan toisiimme ja myös työntekijöihin, jotka voivat kertoa työstään ja yksikön toimintaperiaatteista. Mä tuon pullaa.

Alkaen klo 18 osallistumme Kansalaistoiminta-areenan järjestämiin bileisiin yhdessä naisten asumisyksikön asukkaiden kanssa. Bileissä on mm. ruokatarjoilua ja rock-painotteista ohjelmaa.

Kahdeksan aikaan vetäydymme johonkin Kansalaistoiminta-areenan osoittamaan tilaan ja puramme yhdessä kokemuksiamme.

Vierailu on ohi yhdeksän aikaan.

24.5. Jokelan vankila

N1 JA D1, N2 JA D2

Lähtö Helsingin rautatieasemalta H-junalla klo 8.48. Olkaa ajoissa! Ilmoittakaa, jos nousette junaan esim. Pasilassa.

Saapuminen Jokelan vankilalle klo 9.45.

Jokelan vankilassa osallistumme koulun toimintaan. Koulussa toimii kaksi linjaa: valmentava markkinointiviestintä eli MAVI (tällä hetkellä 7 opiskelijaa) ja liiketalouden peruskoulutus eli MERKO (tällä hetkellä 6 opiskelijaa). Sisältöjen lisäksi koulutukseen kuuluu elämäntarinoita ja päihteettömyyteen sitoutumista.

Esittäydymme MAVI-ryhmälle heti saavuttuamme ja osallistumme sanomalehtikatsaukseen.

Klo 10.30 menemme ruokailemaan vankilan ruokasaliin. Sen jälkeen opinto-ohjaaja esittelee meille hieman vankilaa ja saamme mahdollisuuden haastatella vankilan työntekijöitä.

Klo 12 jakaudumme kahteen ryhmään: N1 ja D1 osallistuvat MAVI-ryhmän toimintaan ja N2 ja D2 MERKO-ryhmän toimintaan.

MERKO-ryhmä katsoo Easyrider-elokuvan, josta sitten keskustellaan. N2 ja D2, valmistautukaa vetämään keskustelua elokuvan pohjalta, oletteko nähneet sen? Ohjaaja, pystytkö hommaamaan elokuvan ja sen katsomiseen tarvittavat laitteet?

MAVI-ryhmässä tehdään kuvataidetta ja valmistetaan ruokaa. Kahden jälkeen ruokaa tarjotaan myös MERKO-ryhmän opiskelijoille, jotka liittyvät seuraan elokuvan nähtyään ja siitä keskusteltuaan.

Klo 15.30 Vetäydytään omalla porukalla purkamaan kokemuksia.

Palataan Helsinkiin Jokelasta joko 16.30 tai 17.07 lähtevällä junalla.

25.5. Hia-koti /Hdl

N1 JA D1

Hoiva Oy, Helsingin Diakonissalaitos, Alppikatu 2

Tapaaminen Hakaniemen torilla metron sisäänkäynnin edessä klo 7.40.
Kävelemme yhdessä Diakonissalaitokselle.

Hia-kodissa asuu 17 psykogeriatrasta potilasta ja 7 syvästi dementoitunutta henkilöä. Joillakin asukkaista on molemmat diagnoosit. Joillakin päihdetausta. Osasto on suljettu, jotkut asukkaista ovat kovia vaeltamaan. Hia-kodissa pyritään antamaan mahdollisimman yksilöllistä hoitoa, tavoitteena on, että asukkaat voisivat laitosolosuhteista huolimatta viettämään suhteellisen itsenäistä elämää. Henkilökunta vie esimerkiksi tarpeen mukaan asukkaita ravintolaan, kahvilaan tai kaljalle tai ostaa heille viinipullon. Kulutus on kuitenkin työntekijöiden kontrollissa.

Dementoituneiden ja psykogeriatristen asukkaiden elämä mahtuu samaan yksikköön, mutta mm. ruokailuja varten on erilliset salit. Välillä heidän välille tulee kahnauksia.

Aamupäivän vietämme psykogeriatristen asukkaiden päädyssä, iltapäivän dementoituneiden päädyssä.

Ohjelma:

Saapuminen klo 8.

Syömme aamupalaa yhdessä psykiatrien asukkaiden kanssa. Esittelen meidät Hia-kodin väelle, juttelua.

Mahdollisuus kahdenväliseen vuorovaikutukseen asukkaiden kanssa, elämäntarinoiden kuunteleminen.

Ottakaa valitsemanne kirjat mukaan, lukutuokio voi avata kanavan vuorovaikutukselle. Valitkaa lyhyt, itsenne mielestä vaikuttava pätkä.

Tilanteen ja mahdollisuuksien mukaan myös tietokilpailu, pallopelejä ja ulkoilua. Lounaalle menemme dementiapäättyyn n. klo 12.

Lounaan päätteeksi yhteislaulua ja tanssia dementikkojen kanssa. Pyytäisin opettelemaan muutamia vanhoja lauluja tai tuomaan niiden sanat mukana.

Mahdollisuus vierailta asukkaiden huoneissa ja jututtaa heitä.

Klo 13.30 – 14.30 Hia-kodin työntekijä kertoo meille työstään ja Hia-kodin toimintaperiaatteista.

Päiväkahvi klo 14.30. N1 menee toiseen päättyyn, D1 toiseen. Mahdollisuus jatkaa jo syntyneitä keskusteluita.

Klo 15 – 16 vetäydymme omalla porukalla purkamaan tunteja ja kokemuksia.

26.5. Sofianlehdon kehitysvammalaitos

N1 ja D1

Sofianlehdonkatu 8A, 00610 Helsinki

Tapaaminen Teatterikorkeakoululla klo 12.20.

Mennään yhdessä bussilla tai raitsikalla Sofianlehtoon.

klo 13–14 Suunnittelija pitää alustuksen aiheista kehitysvammaisuus, toimintaympäristö jne.

klo 14–15 opiskelijat mukana Sofianlehdon päivätoiminnassa (ei erityisiä vaatevaatteita, osa aikaa ehkä ulkoilua).

klo 15–17 osasto Kuuselassa; lautapelejä, leipomista yms. kotihommia.

Jos ilma hyvä, niin mahdollisesti ulkona grillausta.

Kaikki opiskelijoiden tuoma ohjelma otetaan ilolla vastaan LAULUA, SOITTOA, RUNOUTTA! Myös mahdollisuus henkilökohtaisiin keskustelutuokioihin asukkaiden kanssa.

Paluu viimeistään klo 18.

27.5. Kidutettujen kuntoutuskeskus /Hdl

N2, D2 ja N3

Elimäenkatu 29 A, 4. krs

Kidutettujen kuntoutuskeskuksen asiakkaat ovat kidutustraumoista kärsiviä kidutuksen uhreja. Suurin osa on kotoisin Iranista, Irakista, Turkista, Kongosta tai Afganistanista. Jotkut ovat turvapaikanhakijoita ja vasta saapuneet Suomeen, he eivät tietenkään osaa suomea eivätkä välttämättä myöskään englantia. Toiset ovat asuneet Suomessa jo kymmeniä vuosia, puhuvat suomea ja ovat olleet pitkään hoidossa mukana. Osa on voimakkaasti aatteellisesti vakaumuksellisia, joidenkin osaksi on tullut joutua traagisella tavalla olosuhteiden uhreiksi. Kidutettujen kuntoutuskeskus on psykiatrinen poliklinikka, jossa hoidetaan kidutustraumaa, enimmäkseen vuorovaikutuksellisenä yksilöhoitona. Asiakkaat ovat enimmäkseen miehiä; naiset jäävät usein kotiin hoitamaain perhettä, vaikka olisivat itsekkin kokeneet kidutusta. Toiset asiakkaista puhuvat tilanteestaan avoimemmin, toiset vetäytyvät syrjään ja väistävät kontaktia. Kidutettujen kuntoutuskeskuksen palvelujen piirissä on n. 150–200 asiakasta. Vesiterapiaryhmän toimintaan osallistuu 5–10 henkeä.

Lähdemme yhdessä Teatterikorkeakoululta klo 11.45.

Kidutettujen kuntoutuskeskus sijaitsee Vallilassa, saavumme sinne n. klo 12.15. Ensin kuntoutuskeskuksen fysioterapeutti Lotta Carlsson kertoo meille kidutettujen kuntoutuskeskuksesta ja sen asiakkaista. Tapaamme vesiterapiaryhmän jäsenet klo 13.30, esittäydymme toisillemme ja lähdemme yhdessä vieressä sijaitsevaan Mäkelänrinteen uimahalliin. Siellä osallistumme fysioterapeutin johdolla vesijuoksuun ja vesijumppaan. N. klo 15.30 palataan Kidutettujen kuntoutuskeskukseen, jossa syömme yhdessä voileipiä ja juomme kahvia sekä keskustelemme erilaisista kiinnostusta herättävistä aiheista, mm. kulttuurieroista sekä taiteen ja liikunnan mahdollisesta parantavasta vaikutuksesta. Tulkki paikalla. Mahdollisuus haastatella yksittäisiä asiakkaita lähemmin ja tutustua heidän elämäntarinoihinsa. Lopuksi vetäydymme omalla porukalla purkamaan kokemuksiamme. Palaamme Teatterikorkeakoululle viimeistään klo 18 ja aloitamme käsikirjoitusworkshopin. Pitkä päivä siis!

LIITE 10

YHTEYDENOTTO ESITYSPAIKKOIHIN, OHJEISTUS

Ohessa teidän esityksen kiertueaikataulu ja tiedot yhteyshenkilöistä kussakin yksikössä. Joidenkin yksikköjen kohdalla voi olla vielä tilanne vähän auki. Ottakaa puhelimitse yhteys hyvissä ajoin jokaiseen esityspaikkaan. Voitte jakaa paikat keskenänne tai sitten toinen hoitaa kaikki paikat. Yksikön kanssa pitää sopia esityksen käytännön järjestelyistä. Niissä yksiköissä, joissa olette jo keväällä käyneet, ei välttämättä tarvitse enää mennä käymään, pelkkä puhelu saattaa riittää. Mikäli paikka on teille tuntematon, on parasta, että menette käymään siellä ennen esitystä jonain sovittuna päivänä ja sovitte järjestelyistä suoraan.

Ainakin seuraavat asiat on hyvä käydä ihan yksityiskohtaisesti läpi:

- yksikön sijainti; miten sinne löytää / pääsee sisään
- esitystila yksikössä; mitä vaatimuksia esitys asettaa esitystilalle; kuinka suuren liikkumatilan esiintyjä tarvitsee; miten katsojat pitäisi sijoitella; näkyvyys ja akustiikka
- esityksen alkamisajankohta (mikäli sitä ei ole valmiiksi mainittu)
- monelta saavut(te) paikalle esityspäivänä (jotta kaikki sujuisi mukavasti ja syntyi hyvä yleisökontakti, suosittelen varaamaan tutustumisaikaa yksikössä 1,5 – 2 tuntia ennen esityksen alkua)
- esityksen kesto
- esityksen tyyli ja aiheet (voisiko esitys olla too much joillekin yksikön asukkaille...?)
- mikäli tarvitset jotain lavastusta (tuoli, pöytä, tms) tai tarpeistoa yksiköstä, tämä on hyvä etukäteen mainita
- katsojamäärä (voitte asettaa isommissa yksiköissä katsojien määrälle ylärajan)
- mikäli kyseessä on sellainen yksikkö, jossa emme keväällä jalkautuneet, on hyvä kertoa yhteyshenkilölle vielä siitä, että esitysvierailuun kuuluu tutustumista yksikön asukkaiden kanssa ennen esitystä ja keskustelua esityksen jälkeen
- jonkinlaisen pukkarin varaaminen esiintyjälle (huone jossa voi vaihtaa vaatteita ja säilyttää tavaroitansa esityksen ajan)
- jos toivotte mahdollisuutta ruokailuun yksikössä esityksen jälkeen tai ennen esitystä, siitä on myös hyvä mainita

Esite ja kuva toimitetaan yksikköön sitten, kun näistä asioista on selkeästi sovittu.

Kiertuekokemuksista pidetään kiertuepäiväkirjaa.

LIITE 11

KIERTUEOHJE

Esitykset alkavat hienosti valmistua, mutta yhteydenpito kiertuepaikkoihin on vielä aika vaiheessa.

Monien keikkojen kellonajoista ei minulle ole vielä tullut tietoa, laittakaapa tulemaan! Jos ette saa yhteyttä Hdl:n tai Hoivan yksiköihin, soittakaa Kirsti Rinta-Panttilalle.

Tässä muutamia ohjeita ja vähän tietoa kiertue-esiintymisiä varten:

*Keikkaa edeltävänä päivänä on vielä hyvä soittaa yhteyshenkilölle ja varmistaa, että kaikki on ok. Jos haluat ruokaila yhdessä asukkaiden kanssa, mainitse siitä.

*Ota mukaan yhteyshenkilön yhteystiedot, jos satut eksymään tai tulee muita ongelmia.

*Mukaan otettavasta rekvisiitasta ja vaatteista kannattaa tehdä lista ja hommata jokin yksinkertainen keikkalaukku.

*Jos edellisestä esityksestä on kulunut useampia päiviä, kannattaa tehdä jonkinlainen muisteluläpäri.

*Yksikössä pitäisi ennen esitystä ehtiä tekemään suurinpiirtein seuraavat asiat:

-asukkaisiin ja henkilökuntaan tutustuminen

-esitystilan raivaaminen ja rakentaminen

-pieni sound check ja esityksen sovittaminen uuteen tilaan: käy mielessä läpi kontaktipaikat, sisääntulot, pitääkö jotakin ratkaista tässä tilassa uusiksi, kokonaiseen läpimenoon ei useinkaan ole aikaa ja mahdollisuutta

-oma valmistautuminen

*Yleisökeskustelu kannattaa käydä heti esityksen jälkeen, koska asukkaiden kokoaminen yhteen erikseen keskustelua varten olisi turhan hankalaa. Miettikää valmiiksi, miten esitystilanteesta voisi siirtyä luontevasti keskusteluvaiheeseen. Miten saada ihmiset ilmaisemaan itseään ja ajatuksiaan?

*Samassa valossa -kirjaa kannattaa käyttää käsikirjana. Sieltä löytyy konkreettisia ohjeita yksikkökohtaisesti.

Olen paikalla melkein jokaisella keikalla ja videoin esitykset. Kun keikka on ohi, jääme vielä johonkin yksikön tilaan n. puoleksi tunniksi ja puramme yhdessä esitystapahtuman. Jos sopii, nauhoitan keskustelun tutkimustani varten. Taija Helminen tekee kirjallista opinnäytettä jalkautumisista ja toimii myös mun tutkimusassistenttina.

Muistutan vielä, että dramaturgien edellytetään myös saapuvan vähintään 2-3 keikalle. Keikkojen yhteydessä tapahtuu olennainen osa yleisökontaktikurssin opetuksesta.

LYCKA TILL!

Jussi

LIITE 12

YLEISÖKONTAKTIKURSSI 2010–2011

KIERTUEAIKATAULU

- 11.11.2010 Kidutettujen kuntoutuskeskus, Helsingin Diakonissalaitos (2 esitystä)
- 15.11.2010 Sanervakoti 1–2 krs., Helsingin Diakonissalaitos
- 17.11.2010 Skilla, Hoiva Oy
- 22.11.2010 Jokelan vankilan koulu (2 esitystä)
- 29.11.2010 Naisten asumisyksikkö, Helsingin Diakonissalaitos
- 30.11.2010 Päiväkeskus Stoori, Helsingin Diakonissalaitos
- 1.12.2010 Hia-koti, Hoiva Oy
- 2.12.2010 Kotikallion palvelukeskus, Hoiva Oy
- 3.12.2010 Huumekuntoutuspoliklinikka, Helsingin Diakonissalaitos (2 esitystä)
- 9.12.2010 Sanervakoti 3.–4. krs., Helsingin Diakonissalaitos
- 10.12.2010 Keravan vankila, pitkäaikaisvankien osasto
- 10.12.2010 Keravan vankila, kuntoutusosasto
- 14.12. 2010 Munkkisaaren palvelukeskus, korvaushoitoyhteisö, Helsingin Diakonissalaitos
- 15.12.2010 Sofianlehdon päivätoiminta, Helsingin kaupungin vammaistyö
- 16.12.2010 Elim-koti, Hoiva Oy
- 17.12.2010 Perheen yhdistetty hoito – Pyy, Helsingin Diakonissalaitos
- 12.1.2011 Sofianlehto, Osasto Kuusela, Helsingin kaupungin vammaistyö

LIITE 13

YLEISÖKONTAKTIKURSSI
hoitolaitoskiertueen haastattelupohjat

Haastattelukysymyksiä, näyttelijät

1. Miltä yleisö tuntui?
2. Miltä oma esitys tuntui?
3. Miltä oma esiintyisyys tuntui?
Mitä ”rooleja” sait tässä yhteisössä?
4. Miten esityspaikka ja katsojien elämäntilanteiden ilmeneminen vaikuttivat esitykseen?
5. Miten esitys mielestäsi vaikutti katsojiin?
Muuttuiko jokin yhteisössä / yksittäisissä katsojissa vierailun myötä?

YLEISÖKONTAKTIKURSSI
hoitolaitoskiertueen haastattelupohjat

Haastattelukysymyksiä, dramaturgit

1. Miten esitys toimi?
Miltä esityskäsikirjoitus vaikutti näissä olosuhteissa?
2. Millä tavalla yleisön ominaislaatu / katsojien elämäntilanteet vaikuttivat esitykseen?
Mitkä seikat käsikirjoituksessa tuntuivat sinusta korostuvan, mitkä jäävän sivuun?

LIITE 13

YLEISÖKONTAKTIKURSSI
hoitolaitoskiertueen haastattelupohjat

Haastattelukysymyksiä, näyttelijät

1. Miltä yleisö tuntui?
2. Miltä oma esitys tuntui?
3. Miltä oma esiintyminen tuntui?
Mitä ”rooleja” sait tässä yhteisössä?
4. Miten esityspaikka ja katsojien elämäntilanteiden ilmeneminen vaikuttivat esitykseen?
5. Miten esitys mielestäsi vaikutti katsojiin?
Muuttuiko jokin yhteisössä / yksittäisissä katsojissa vierailun myötä?

YLEISÖKONTAKTIKURSSI
hoitolaitoskiertueen haastattelupohjat

Haastattelukysymyksiä, dramaturgit

1. Miten esitys toimi?
Miltä esityskäsikirjoitus vaikutti näissä olosuhteissa?
2. Millä tavalla yleisön ominaislaatu / katsojien elämäntilanteet vaikuttivat esitykseen?
Mitkä seikat käsikirjoituksessa tuntuivat sinusta korostuvan, mitkä jäävän sivuun?

Sarjassa aiemmin julkaistut teokset

1. Pentti Paavolainen & Anu Ala-Korpela (eds.): *Knowledge Is a Matter of Doing*. (1995)
2. Annette Arlander: *Esitys tilana*. (1998)
3. Pia Houni & Pentti Paavolainen (toim.): *Taide, kertomus ja identiteetti*. (1999)
4. Soili Hämäläinen: *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. (1999)
5. Pia Houni: *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. (2000)
6. Riitta Pasanen-Willberg: *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen koreografian näkökulma*. (2001)
7. Timo Kallinen: *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. (2001)
8. Paula Salosaari: *Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*. (2001)
9. Tapio Toivanen: *"Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta". Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä*. (2002)
10. Pia Houni & Pentti Paavolainen: *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*. (2002)
11. Soile Rusanen: *Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon opiskelusta*. (2002)
12. Betsy Fisher: *Creating and Re-Creating Dance. Performing Dances Related to Ausdruckstanz*. (2002)
13. Leena Rouhiainen: *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. (2003)
14. Eeva Anttila: *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education*. (2003)
15. Kirsi Monni: *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. (2004)
16. Teija Löytönen: *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. (2004)
17. Leena Rouhiainen, Eeva Anttila, Soili Hämäläinen & Teija Löytönen (eds.): *The Same Difference? Ethical and Political Perspectives on Dance?* (2004)
18. Maarita Rantanen: *Takki värinpään ja sielu riekaleina*. (2006)
19. Leena Rouhainen (ed.): *Ways of Knowing in Art and Dance*. (2007)
20. Jukka O. Miettinen: *Dance Images in Temples of Mainland Southeast Asia*. (2008)
21. Helka-Maria Kinnunen: *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. (2008)
22. Erik Rynell: *Action Reconsidered. Cognitive aspects of the relation between script and scenic action*. (2008)
23. Tone Pernille Østern: *Meaning-making in the Dance Laboratory. Exploring dance improvisation with differently bodied dancers*. (2009)
24. Kirsi Heimonen: *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. (2009)
25. Maya Tångeberg-Grishin: *The Techniques of Gesture Language – a Theory of Practice*. (2011)
26. Seppo Kumpulainen: *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisen opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijänkoulutuksessa vuosina 1943–2005*. (2011)
27. Tomi Humalisto: *Toisin tehtyä, toisin nähtyä – esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. (2012)
28. Annette Arlander: *Performing Landscape. Notes on Site-specific Work and Artistic Research (Texts 2001–2011)*. (2012)
29. Hanna Pohjola: *Toinen iho. Uransa loukkaantumiseen päättäneen nykytanssijan identiteetti*. (2012)
30. Heli Kauppila: *Avoimena aukkiertoona. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan baletinopetuksessa*. (2012)
31. Ville Sandqvist: *Minä, Hamlet. Näyttelijäntyön rakentuminen*. (2013)
32. Pauliina Hulkko: *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. (2013)
33. Satu Olkkonen: *Äänenkäytön erityisyys pedagogiikan ja taiteellisen toiminnan haasteena*. (2013)
34. Anu Koskinen: *Tunnetiloissa – Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. (2013)
35. Mari Martin: *Minän esitys. Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman työstämisestä näyttämölle*. (2013)
36. Soile Lahdenperä: *Muutoksen tilassa – Alexander-tekniikka koreografisen prosessin osana*. (2013)
37. Eeva Anttila: *Koko koulu tanssii! – kehollisen oppimisen mahdollisuuksia kouluyhteisössä*. (2013)
38. Linda Gold: *Altered Experience in Dance/Dancing Investigation into the Nature of Altered Experience in Dancing and Pedagogical Support*. (2014)
39. Annemari Untamala: *Coping with Not-knowing by Co-confidencing in Theatre Teacher Training: A Grounded Theory*. (2014)
40. Pilvi Porkola: *Esitys tutkimuksena - näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteeseen*. (2014)
41. Isto Turpeinen: *Raakalautaa ja rakkautta. Kolme sommitelmaa oman elämän tanssista*. (2015)

Mitä esitykselle ja esiintyjyydelle tapahtuu, kun ne siirtyvät taideinstituutiosta keskelle suljettujen laitosten arkea ja elämäntuntoa? Hoitolaitoksissa esiintyessään näyttelijä kohtaa katsojiaan paitsi esiintyjänä tai roolihenkilönä, myös omana itsenään ihminen ihmiselle -tasolla. Miten näitä rooleja on mahdollista yhdistää toisiinsa? Mitä seuraa, kun esiintyjä samastuu esityksen katsojaan? Tällaisia kysymyksiä Jussi Lehtonen pohtii väitöstutkimuksessaan *ELÄMÄNTUNTO – Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*.

Tutkimus tuo esiin katsojiin samastumisen yhtenä näyttelijän ammattitaidon osa-alueista. Samalla kysymys samastumisen merkityksestä osana taiteellista kommunikaatiota saa uusia sisältöjä. Hoitolaitoksissa ja vankiloissa esiintyessään näyttelijä ryhtyy arvioimaan uudelleen maailmankuvansa rajoja, yleisö- ja yhteiskuntasuhdettaan sekä teatteriesityksen mahdollisuutta vastustaa yhteisöllistä stigmatisaatiota. Instituutioiden välisen rajan ylittäminen asettaa hänet kasvokkain oman taiteilijuutensa perusteiden kanssa ja saa hänet kysymään, miksi taide on tärkeää.

Jussi Lehtonen on näyttelijä ja Suomen Kansallisteatterin Kiertuenäyttämön taiteellinen suunnittelija. Hän on toiminut Teatterikorkeakoulussa tuntiopettajana vuodesta 2010.



**TEATTERI-
KORKEAKOULU**

✕ TAIDEYLIOPISTO