



Hetkestä syntynyttä

Suunnanmuutoksia ja uudenlaista otetta
osallistavan teatterin käytäntöihin

MARI RUSI-PYYKÖNEN



Hetkestä syntynyttä

**Suunnanmuutoksia ja uudenlaista otetta
osallistavan teatterin käytäntöihin**

MARI RUSI-PYYKÖNEN

MARI RUSI-PYYKÖNEN

Hetkestä syntynyttä

– Suunnanmuutoksia ja uudenlaista otetta osallistavan teatterin
käytäntöihin

VÄITÖSTUTKIMUS

SARJA

Acta Scenica 57

JULKAISIJA

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus,
Helsinki

© 2020 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden
tutkimuskeskus ja Mari Rusi-Pyykönen

ISBN (painettu) 978-952-353-019-5

ISBN (verkkojulkaisu) 978-952-353-020-1

ISSN (painettu) 1238-5913

ISSN (verkkojulkaisu) 2242-6485

KANNEN KUVA

Johanna Tirronen

TAITTO

Atte Tuulenkyä, Edita Prima Oy

PAINOTYÖ & SIDONTA

Edita Prima Oy, Helsinki 2020

PAPERI

MAXI Offset 250 g/m², MAXI Offset 120 g/m²

KIRJAINPERHEET

Benton Modern Two & Monosten





Hetkestä syntynyttä

Suunnanmuutoksia ja uudenlaista otetta osallistavan teatterin käytäntöihin

MARI RUSI-PYYKÖNEN

Sisällysluettelo

Tiivistelmä	11
Abstract	13
Kiitos	15
I Tehtävänä tutkimus	17
1. Lähtökohdista	17
2. Tutkimustehtävä	23
3. Ennakoimaton kohtaaminen	26
II Osallistavan teatterin historiaa	27
1. Osallistava teatteri	28
Osallistavat työtavat juurtuvat Suomeen	29
Ensikosketus toimintakenttään	30
Osallistavaa vai soveltavaa teatteria?	33
2. Toimintamuotojen historialliset lähtökohdat	37
Psykodraama ja ryhmän vuorovaikutus	38
Prosessidraama ja kriittinen pedagogiikka	42
Forumteatteri ja yhteiskunnallisen sorron vastustaminen	48
Tarinatteatteri ja yhteisöllinen rituaali	51
3. Toimintamuotojen nykykäytäntöihin jättämät jäljet	54
Rakenteen ja prosessin välinen suhde	57
Toimintamuotokeskeinen koulutus	59
Oikeutuksen diskurssi	62
Toimintamuotojen historiattomuus	64

III Materialistisen kulttuuriteorian ihmiskuva	67
IV Tutkimuksen toteuttaminen	77
1. Metodologinen orientaatio	77
Kriittinen autoetnografia	79
<i>Bricolage</i> -käytäntö	82
2. Taustoitus	84
3. Käsillä-esineprojekti	87
4. Montaasimainen sommittelu	92
V Esineet, suoja, särkyvyys	99
1. Esinesuhteet	99
Esineet artefakteina	100
Esineet preteksteinä	103
Kantorin köyhät esineet	110
2. Esineistä vaikuttuminen ja käsin kosketus	112
Löytöesineet	113
Käsillä tekeminen	115
3. Prosessityömetodin kulmakivet	120
Esinekumppanuus	120
Aistimukselliset mielikuvat	123
Esinemielteiden yhteentarttuminen	128
4. Käsillä – prosessityökokonaisuus	131
5. Suoja ja särkyvyys	150
Riisutut identiteetit	150
Suojattomuuteen riisuminen	161
Puitteiden suoja	167
Yhteinen särkyvyys	169

VI Eettis-poliittinen sommitelma	177
1. Sommitelman viisi elementtiä	177
Työskentelyn tila	178
Aistikentän tapahtumiset	180
Kairoksen murtumat	184
Responsiivinen ohjaajuus	188
Erilaisen kaltaistuminen	193
2. Erilajisten yhteistä koreografiaa	199
<i>Oily cart</i> -ryhmä ja tilanteiden teot	199
Tuolit liikkeessä	204
Kohtaamisen kosketus	208
VII Katse tehtyyn ja suunta uuteen	211
1. Suunnanmuutos tilannelähtöiseen tapahtumiseen	211
2. Uudenlaista tutkimusotetta	213
3. Lopuksi	216
Lähteet ja kirjallisuus	217
LIITE 1.	235

Tiivistelmä

HETKESTÄ SYNTYNYTTÄ

Suunnanmuutoksia ja uudenlaista otetta osallistavan teatterin käytäntöihin

Mari Rusi-Pyykönen, Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus

Esitarkastettu tutkimuksen käytännöllinen osa *Käsillä*, Galleria Laterna Magica, Helsinki, 2013

Tutkimus käsittelee institutionaalisen teatterin ulkopuolisen osallistavan teatterin toimintakenttää. Tutkimuksen tehtävä on uudistaa osallistavan teatterin käytäntöjä suhteessa työskentelyprosessin tilanteellisiin tekijöihin sekä ympäröivän aistikentän erilajisten elementtien käyttämiseen työskentelyssä. Tutkimuksen tuloksena työ tarjoaa vaihtoehdon osallistavan teatterin välineelliselle toimintatavalle ja yksilökeskeisille menetelmille. Teatteripedagogiikan alaan liittyvä työ paikantuu taiteellisen tutkimuksen kentässä käytännön ohjaamaksi tutkimukseksi. Tutkimuksen tiedonintressi on kriittinen ja praktinen. Metodologisena orientaationa ovat kriittinen autoetnografia ja käsin tekemisen *bricolage*-käytäntö. Tutkimuksessa ei ole yhtä epistemologista keskustusta, vaan se perustuu kokeelliseen ja asioita toisiinsa rinnastavaan moninäkökulmaiseen tutkimuskäytäntöön.

Tutkimus rakentuu kolmesta osasta. Ensimmäisessä osassa taustoitetaan osallistavan teatterin lähihistoria. Lisäksi toimintakentän käytäntöjä tarkastellaan nykytilanteen näkökulmasta. Taustoituksessa käytetyt menetelmät ovat kirjallisuuteen pohjaava kuvaus sekä vuorovaikutteinen muistelu ja kentän asiantuntijatoimijoiden kanssa käydyt ryhmä- ja kahdenkeskiset keskustelut. Keskustelumateriaali on analysoitu konteksti- ja tapahtumakeskeisen analyysin avulla. Taustoitus tuo näkyväksi yhteiskunnallisten muutosten ja osallistavan taiteen kehityksessä tapahtuneiden käännteiden vaikutuksen osallistavan teatterin

toimintakenttään. Huomiota kiinnitetään myös siihen, mikä vaikutus uusliberalistisella politiikalla ja sen välineellisellä taidekäsitteellä on ollut käytäntöjen projektimaistumiseen sekä niiden eettis-poliittiseen ja esteettiseen laatuun.

Tutkimuksen toisessa, käytännöllisessä osassa rakennetaan konteksti ja syvempi ymmärrys esinelähtöiselle, havainnoimisen ruumiillisuutta ja aistisuutta painottavalle työskentelytavalle osallistavassa teatterissa. Esinelähtöisen käsillä tekemisen menetelmän tuotoksina syntyi yhdeksän esinesommitelmaa, prosessityötä. Töiden retrospektiivisen tarkastelun kautta prosessityömetodin kulmakiviksi rakentuivat *esinekumppanuus*, *aistimukselliset mielikuvat* sekä *esinemielteiden yhteentarttuminen*. Ne tuovat uutta ymmärrystä ja näkökulmaa esinelähtöiseen käytäntöön. Tutkimuksessa myös kuvataan prosessitöiden omakohtainen tarkasteluprosessi taiteellisen tutkimuksen tekemisessä.

Tutkimuksen kolmas osa tuottaa tutkimusprosessin johtopäätöksenä ja tutkimustehtävän tuloksena eettis-poliittisen sommitelman. Sen rakentamisen keskeisenä metodina on montaasi. Se mahdollisti tutkimusmateriaalin sisältämien erilaisten ainesten, asioiden ja näkökulmien yhdistämisiä uusien kokonaisuuksien ja merkityksien aikaansaamiseksi. Eettis-poliittinen sommitelma rakentui viidestä elementistä, joista avautuu uudenlainen perspektiivi osallistavan prosessin ennakoimattomuuteen, aistimellisuuteen ja tilannesidonnaisuuteen. Elementeiksi muodostuivat: *työskentelyn tila*, *aistikentän tapahtumiset*, *kairoksen murtumat*, *responsiivinen ohjaajuus* ja *erilaisen kaltaistuminen*. Näiden kautta tutkimus tuo uuden tarkastelunäkökulman osallistavan teatterin käytäntöihin. Sommitelman elementit tarjoavat sekä uudenlaista otetta työtapoihin että konkreettisia esimerkkejä ja uusia välineitä suunnanmuutokseen osallistavan teatterin toimintakentässä.

Avainsanat: osallistavan teatterin käytännöt, esineet preteksteinä, ryhmänohjaajuus, prosessityömetodi, montaasi, käytännön ohjaama taiteellinen tutkimus

Abstract

BORN FROM THE MOMENT

New departures and grasps for participatory theatre practices

Mari Rusi-Pyykönen, Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki,
Performance Research Center

Pre-examined practical part of study *At Hand*, Gallery Laterna Magica, Helsinki,
2013

This research addresses on the field of participatory theatre that exists outside the domain of the institutional theatre. The research objective is to propose a plausible alternative for the contemporary conventions of participatory theatre. It is carried out in relation to the situational factors of the working process, as well as the use of the different elements of the surrounding sensory field in the work. As a result of the study, the work provides an alternative to the instrumental approach and individual-focused methods of participatory theatre practices. The present study, in the field of theatre pedagogy, positions as an artistic practice-led research. Its epistemological interest is critical and practical, and the methodological orientation builds upon critical autoethnography and the use of *bricolage*. The research does not have one epistemological centre. Instead, it is based on explorative and juxtaposing multi-angled research approach.

The research includes three parts. Firstly, the research provides a background overview of the recent history of participatory theatre, and on its basis, examines the conventions of the field of practice from a contemporary perspective. The methods used in the historical overview are literature-based accounts, conversational remembering as well as group discussions and dyadic discussions. Narrative raw material has been processed through a contextually and episodically focused analysis. The overview articulates the impact of societal changes

and the developmental turns of participatory arts on the field of participatory theatre. Also, the research draws attention to the effects of neo-liberal politics and the instrumental notion of the arts that lead to a project-based design of participatory theatre practices and impacts its ethical-political and aesthetic quality. Additionally, the second part of the research builds a context for and a deeper understanding of an object-led praxis of participatory theatre and describes the examination process of its use in artistic research. As an outcome, nine assemblages – process works – have been created. Through retrospective examination, the emerging cornerstones of the process work method are *object companionship*, *sensational imageries*, as well as *adhesion of object-mental images*. They bring a new understanding of the object-based work approaches. Finally, the third part of the study creates an ethical-political composition that allows the examination of participatory theater practices. A central method is the *montage*, which generate connections between different issues and perspectives to establish new entities of knowledge with visual thinking. The composition, constructed by five elements open a new perspective towards the unpredictableness, sensory perceptiveness and situational event-likeness of the participatory process, which ultimately led to the following main elements: *working space*, *sensory events*, *fractures of the kairos*, *the responsive leadership*, and *the growing kinship with ‘otherness’*. The present study opens up a new perspective and orientation on participatory theatre practices. The composed various elements provide inventive grasps, also concrete examples and new means for new departures to the field of participatory theatre.

Keywords: *participatory theatre practices*, *objects as pretexts*, *group leadership*, *process work method*, *montage*, *artistic practice-led research*.

Kiitos

Tutkimukseni prosessityö *Hiljaa piirtyvä ymmärrys* kuvaa konkreettisesti pitkäkestoista tutkimusprosessiani. Tämän vuoksi haluankin ennen kaikkea kiittää ohjaajiani, taiteellisen tutkimuksen professori, tanssit. toht. Leena Rouhiaista ja FT Petri Tervoa ehtymättömästä kärsivällisyydestä. Leenaa kiitän rakentavista kommenteista, viisaista neuvoista ja kannustuksesta näiden vuosien varrella. Petriä haluan kiittää vapaasti virtaavista ohjauskeskusteluista sekä tuesta ajatuskulkuni käsitteellisessä jäsentämisessä. Tutkimukseni esitarkastajina ovat toimineet KT, SHO Annukka Häkämies, YTT, dosentti Satu Ranta-Tyrkkö ja FT, dosentti Helena Saarikoski. Olen kiitollinen esitarkastajien asiantuntevista näkökulmista ja rakentavista kommenteista, jotka täsmensivät, jäsensivät ja selkeyttivät työtäni sen viimeistelyvaiheessa.

Kiitollisuuteni tutkimusprosessiin liittyneestä avusta ja osallisuudesta kohdistuu moniin ihmisiin. Lämpimät kiitokseni kaikille tutkimukseeni lupautuneille asiantuntijatoimijoille. Sain teiltä arvokkaita näkökulmia työhöni. Kiitollisena muistan jatko-opiskelijaryhmämme kannustavaa ilmapiiriä. Kiitos Soili Hämäläinen, Leena Rouhiainen, Satu Olkkonen, Maissi Salmi, Annemari Untamala ja Marjo Ventola. Maissille erityiskiitos kaikesta avusta. Simo Pitkästä ja Johanna Tirrosta kiitän lämpimästi prosessitöittäni valokuvaamisesta. Ulla Jokisaloa kiitän teoskuvaan liittyvästä avusta. Eveliina Korpela teki arvokkaan työn tutkimukseni tekstin kieliasun tarkistuksessa. Siitä lämmin kiitos. Pia Strandmania ja Katja Ihamäkeä kiitän kannustuksesta ja tutkimukseeni liittyvien ajatusten jakamisesta. Olavi Hautaniemelle kiitos mieleenpainuvista työnohjauskeskusteluista. Sirkku Ruusulampea kiitän korvaamattomasta tuesta ja viisaista sanoista. Veljeäni Paavo Rusia kiitän ajatusteni peilaamisesta ja uusista näkökulmista.

Olen saanut työskennellä lukuisten innostavien ihmisten kanssa tutkimusaiheeseeni liittyvissä tehtävissä niin Suomessa kuin erilaisissa kansainvälisissä yhteyksissä: kiitos antoisasta ajasta kaikille työtovereille, yhteistyökumppaneille, eri alojen opiskelijoille ja osallistaviin prosesseihin ja projekteihin osallistuneille.

Kiitos FIDEAn eli Suomen draama- ja teatteriopetuksen liiton toimijat. Kiitos toimintaterapeuttikollegat ja -opiskelijat. Kiitollisin mielin muistan myös Etelä-Valtasaaren, Anna-Liisa Anderssonin ja Marja Vesaojan työpanosta ryhmälähtöisten työtapojen ja draamamenetelmien kehittämisessä 1970-luvulla.

Kansainväliset kontaktit olivat tutkimusprosessini kannalta merkityksellisiä. Sain arvokasta tiedollista tukea osallistavan teatterin tutkijoilta eri puolilta maailmaa. Esittävien taiteiden tutkimuskeskus, Tutke mahdollisti myöntämillään matka-apurahoilla osallistumiseni kahteen kansainväliseen konferenssiin esittelemään tutkimustani. Sain myös apurahan *Käsillä*-esineprojektiin. Isot kiitokset! Kiitän myös Taiteen keskustoimikuntaa konferenssiapurahasta.

Syvin kiitollisuuteni kohdistuu Ilariin ja Kristaan. Te olette kulkeneet prosessia kanssani. Kaikissa käännteissä olette uskollisesti tukeneet ja auttaneet. Omistan väitöskirjan teille.

Helsingissä 12.12.2019

Mari Rusi-Pyykönen

I Tehtävänä tutkimus

*Kun esitys päättyy, mitä jää
kun esitys päättyy, mikä alkaa.¹*

Rustom Bharucha (2011)

1. Lähtökohdista

Nykyään Suomessa osallistavan teatterin työtapoja toteutetaan erilaisten kohderyhmien kanssa monella tavalla ja monista lähtökohdista käsin. Toimintatapojen yhtenä tarkoituksena on eri ihmisryhmien osallistumisen edistäminen. Osallistava teatteri alkoi levitä Suomeen 1960–70-lukujen vaihteessa. Työskentelyssä osallistavat käytännöt olivat tuolloin osa yhteiskunnallista muutosta ajavaa laajaa demokraattista liikettä. Osallistavan teatterin rihmaston alkuja oli kuitenkin nähtävissä jo 1900-luvun alussa maailmalla, sillä silloin saivat alkunsa erilaiset toiminnallisuutta ja yhteisöllisyyttä painottavat kokeilevat käytännöt, joilla oli merkittävä vaikutus osallistavan teatterin kehitykseen. (Rusi-Pyykönen 2002; Sederdölm 2008.) Esimerkiksi yhteisöllinen *Kohtaamisen talo* (*The House of Encounter*) aloitti toimintansa Wienissä vuonna 1909. Se majoitti kaupunkiin saapuvia varattomia ihmisiä: opiskelijoita, siirtolaiseksi pyrkiviä ja poliittisen levottomuuden tuomia pakolaisia Euroopan eri puolilta. Se oli paikka, jossa kaupunkiin vastatulleita autettiin käytännön ongelmissa ja asioiden hoitamisessa, jotta he voisivat aloittaa elämänsä rakentamisen uudelleen. Toiminta perustui erilaisten ihmisten avoimeen kohtaamiseen. Yhteisyyttä ja osallisuuden kokemusta vahvistettiin talon toimintaan kiinteästi kuuluvilla yhteisöllisillä improvisoiduilla

1 *When the play ends what remains / when the play ends what begins* (Bharucha 2011, 366). Rustom Bharucha on intialainen teatteriohjaaja, tietokirjailija ja kulttuurikriitikko. Bharucha on toteuttanut lukuisia osallistavia, kokeellisia teatteriprojekteja institutionaalisen teatterin ulkopuolella eri maissa ja maanosissa. Projektit ovat toteutuneet marginalisoiduissa yhteisöissä tavallisten ihmisten kanssa, joilla ei ole teatterialan koulutusta.

esitystapahtumilla ja vapaamuotoisilla keskusteluilla. (Kristoffersen 2014.) Yksi talon perustajista oli Jacob Moreno, osallistavan teatterin tuleva uranuurtaja.

Pedagogi Bärbi Luther aloitti lapsipotilaiden kehitystä ja kasvua tukevan leikkitoiminnan Helsingin Kirurgisessa sairaalassa vuonna 1909². Toimintaa ohjasi luottamus lasten mahdollisuuksiin. Työn perustana oli näkemys siitä, että virikkeettömän, vuosienkin mittaisen toimettomuuden sijaan lapsilla on oikeus aistielämyksiin ja tuntemuksiin sekä taitojen oppimiseen jokapäiväisen elämän toiminnoissa ja ryhmäleikeissä. Vapaassa leikissä mielikuvien ja kuvittelun luoman tilapäisen ”toisaalla” olemisen kokemuksen ajateltiin tuovan helpotusta sairaalassaolon raskauteen. Osastolle tuotiin hiekkalaatikoita, vesialtaita, leluja, minikokoisia työvälineitä, ikkunoilla kasvatettavia kasveja, kiviä ja jopa lunta. Luther aloitti lisäksi lapsille suunnatut, eri hoitolaitoksissa vierailevat varjo-teatteriesitykset vuonna 1915. Näistä kiertävistä teatteriesityksistä muodostui myöhemmin pysyvä käytäntö. (Esim. Sairaaloiden ja hoitolaitosten leikki- ja vapaa-ajantoiminta 1987; Hautala 2005, 40–49; Ruotsala 2005, 50–53; Siren 2017, 210.) Toimintaa luonnehti yhteisyyden rakentaminen sekä laitosarjen ympäristön esityksellistäminen ja erilaisten aistitilojen luominen. Edellä kuvatut esimerkit Kohtaamisen talosta ja kirurgiselta lastenosastolta edustavat tilannelähtöistä ja myötätuntoista toimintaa, jonka tavoitteena on tukea jokapäiväistä osallistumista ja osallisuuden kokemusta.

Osallistavassa teatterissa *osallistaminen* on alusta asti yhdistetty yhteiskunnallisesti aktivistiseen asennoitumiseen ja yhteiskuntakriittiseen toimintaan (esim. Rifkin 2010, 4–5; Nicholson 2014, 164; Hughes & Nicholson 2016, 1–12). Työskentelyssä se tarkoittaa ihmisten elämäntilanteen kokonaisvaltaista huomioon ottamista. Osallistavan teatterin tutkijan Sheila Prestonin (2009) mukaan nykyään osallistavassa teatterissa ”osallistumisella” tarkoitetaan eri asioita sen mukaan, minkälaisessa poliittisessa tai ideologisessa asiayhteydessä työskentelyn tarkoitusta tarkastellaan. Näin ollen osallistumisen käsitteellä voidaan osallistavan toiminnan yhteydessä tarkoittaa melkein mitä tahansa, mikä liittyy ihmisiin. Preston pitääkin perusteltuna, että esitettyjä käsityksiä osallistumisesta ja sen tavoitteista arvioidaan kriittisesti. On tärkeää tarkastella esimerkiksi sitä, kuka määrittelee toivottavan osallistumisen ja mistä asemasta hän niin tekee. (Mts. 128; myös Cornvall 2008, 274–279.) Tutkimuksessani käsite *osallistava* viittaa siihen, että osallistujille tarjotaan mahdollisuus osallistua vastavuoroiseen ja yhteisesti rakentuvaan toimintaan. Siten osallistavan teatterin käytäntöjä peila-

2 Tuohon aikaan ”raajarikkoisiksi” nimitettyjen lasten asemaa on tarkastellut esim. Harjula (1996).

taan tutkimuksessa ihmisten välistä yhteisyyttä ja aktiivista toimijuutta tukevaa osallistumista vasten. Tämänkaltaisen toiminnan ja osallistumisen mahdollistaminen ja vaaliminen edellyttää osallistavan teatterin nykyisten käytäntöjen kriittistä tarkastelua.

Suomessa osallistavan teatterin alkuvaihe sijoittuu pohjoismaisen hyvinvointivaltion rakentamisen aikaan 1960–1970-luvuille. Tätä yhteiskunnallista vaihetta seurasi uusliberalistinen suuntaus, joka vahvistui 1990-luvulla. Harvey (2008) luettelee uusliberalismin keskeisinä piirteinä valtion tuottavan omaisuuden yksityistämisen, taloudellisen sääntelyn purun, julkisen vallan palvelutehtävien huonontamisen ja joustavat työmarkkinat. Lisäksi keskeisiin piirteisiin kuuluvat kilpailuun soveltumattomien alojen, kuten sosiaali-, terveys- ja kasvatusalan palvelujen kilpailuttaminen sekä yliopistojen ja korkeakoulujen toiminnan voitontavoittelu. (Harvey 2008, 7–8, 26, 53, 81, 1991–195; myös Julkunen 2001, 11–13, 108.) Uusliberalistisella politiikalla on välitön vaikutus ihmisten arkeen ja siten osallistavan teatterin käytäntöihin. Ihmiset, joiden kanssa osallistavan teatterin eri ympäristöissä työskennellään, ovat tavallisesti jossain muodossa altavastaajia yhteiskunnassa, jossa ihmisen tuottavuuden arvioinnista näyttää tulleen uutta kansalaiseksi tulemisen politiikkaa. (Vrt. Etherton & Prentki 2006, 150; Prentki & Preston 2009, 303–309; Thompson 2009a, 34–38.) Hyvinvointivaltion purkamiskehitys tuottaa epätasa-arvoa ja epäoikeudenmukaisuutta, kun alkuperältään sosiaaliset ongelmat muunnetaan yksityisiksi ja yksilöllisiksi. Niitä tarkastellaan yksilön vajavuutena, patologiana tai vastuunkannon ja kilpailukyvyn riittämättömyytenä. (Julkunen 2008, 205; Brunila 2012, 175; Saastamoinen 2014, 10, 14–15.)

Uusliberalistisen kulttuuripolitiikan kehityksessä taidetta ja kulttuuria tarkastellaan tavallisesti menetelminä ja välineinä: esimerkiksi erilaisina palvelutuotteina sosiaalisen, kasvatuksellisen tai taloudellisen hyödyn tavoitteiden saavuttamiseksi. Aatesuuntaukseen sisältyy pyrkimys määritellä taide sosiaalisten tulosten ja osallistujille tuotettujen myönteisten vaikutusten näkökulmasta. (Esim. Lampela 2012, 23–26; Nicholson 2016, 251; Haapalainen 2018, 253.) Kun jatkuvuus ja pitkäkestoisuus kuvasivat yleisesti osallistavan taiteen käytäntöjä sen ensimmäisinä vuosikymmeninä, alkoi projektimaisuus kuvata toimintatapaa 1990-luvulta alkaen. ”Projektista” tuli yhdistävä sateenvarjotermi eri osallistavan taiteen lajeille. (Bishop 2012, 194.) Määräaikaaiset projektit ovat yleensä lyhytkestoisia ja vaihtuvia. Niiden odotetaan kuitenkin tuottavan välitöntä hyötyä. Rahoitetuilta yhteisötaiteen projekteilta ja hankkeilta vaaditaan etukäteen asetettuja selkeästi perusteltuja tavoitteita ja niiden odotetaan tuottavan mitattavia näkyviä tuloksia: esimerkiksi näyttöön perustuvia arvioita toiminnan myönte-

sistä vaikutuksista ja tehokkuudesta. Yhteisöllisen taiteen toimintalogiikka on kuitenkin perusluonteeltaan ei-tuottavaa. Sen työskentelyn luonne ei ole lineaarista, rationaalista, eikä sillä ole lopullisia tuloksia. (Esim. Haapalainen 2008, 71; Ventola 2013, 89; Omasta & Snyder-Young 2014, 7.) Työskentelyssä erilaisten ihmisten välillä tapahtuva vuorovaikutus ei ole ennalta määriteltävissä. Lisäksi ihmisten elämäntilanteissa ja sosiaalisissa olosuhteissa on kyse huomattavasti monisyisemmistä ja monimutkaisemmista asioista kuin mihin määräaikaisiin, kertaluontoisiin rahoituksiin perustuvilla projekteilla voidaan vaikuttaa. (Vrt. Mc Donald 2005, 71; Etherton & Prentki 2006, 139–156; Balfour 2009, 349, 355.) Osallistavalle taiteelle osoitettujen välineellisten tehtävien ulkopuolella löytyy kuitenkin muunlaista projektimaista toimintaa. Erilaisissa yhteisöissä prosessi- maisten ja kohderyhmälähtöisten työskentelytapojen toteuttajat ovat pyrkineet löytämään omien näkemystensä mukaisia toisin tekemisen mahdollisuuksia ja paikkoja (RK 2008³; Hughes & Nicholson 2016, 1–12; Olkkonen 2018).

Myös elinkeino- ja liike-elämän edustajat ovat löytäneet osallistavan teatterin toimijoita ratkomaan yritysmaailman ja teollisuuden haasteita ja kartoittamaan kehittämistoiveita. Taloudellisen hyödyn perusteella tehtävässä taiteen arvottamisessa tiedon intressi on kytketty osaksi innovatiivisia muutosprosessien resursseja ja talouden menestystekijöitä. Kun osallistavassa teatterissa on mukana välineellisiä tavoitteita, on teatterin tekijän tärkeä kriittisesti arvioida oman työnsä perusteita – varsinkin, mikäli työ tapahtuu monirakenteisten ja poliittisesti ja sosiaalisesti kompleksisten verkostojen sisällä. Erilaisissa tavoitteellisissa projekteissa osallistavan teatterin käytännöt saattavat päätyä palvelemaan rahoittajien asettamia tavoitteita ja kiinnostusta ennemmin kuin osallistujien omia tarpeita ja mielenkiinnon kohteita. (Ks. Mullen 2012, 182–189; Ventola 2013, 39, 53, 100, 226; Abraham 2014, 13–15.)

Osallistavan teatterin tutkija ja toimija Kennedy Chinyowa (2011) kuvaa osallistavien projektien ylhäältä ohjautuvan työskentelyn suuntausta käsitteellä ”välineellinen paradigma” (engl. *instrumental paradigm*). Chinyowa tarkoittaa käsitteellä ajattelumallia ja toimintatapaa, jossa kohderyhmänä olevien ihmisten odotetaan osallistuvan projektin valmiiksi suunniteltuihin ja mallinnettuihin työmuotoihin ennalta määriteltyjen muutostavoitteiden aikaansaamiseksi, sen sijaan, että projektin toimijat itse asettuisivat osaksi paikallisten ihmisten arjen

3 Lähdeviitteissä lyhenne ”RK” tarkoittaa ryhmäkeskustelua (RK 2008 = ryhmäkeskustelu, vuosi 2008), ”KK” kahdenkeskistä keskustelua ja ”RM” ryhmämuotoista muistelua. Lyhenteistä tarkemmin luvussa *Tutkimuksen toteuttaminen* ja myös liitteessä 1 B.

”projektia”. Toimintatapa sulkee pois osallistujien valinnan mahdollisuuden ja itsemääräämisoikeuden: valtuuden päättää siitä, mitä he itse pitävät yhteisöllisen tukemisen näkökulmasta itselleen tärkeänä ja merkityksellisenä osallistumisena. (Mts. 342, myös Abraham 2014, 14.)

Tutkimukseni taustalla on toimintakentän nykyisestä kehityssuunnasta herännyt kysymys: etäännyttävätkö omaksutut välineelliset tehtävät osallistavaa teatteria peruuttamattomasti sen alkuperäisestä yhteisöllisyydestä ja radikalismista? Kysymykseen liittyy huoli siitä, miten osallistavan teatterin alkuperäinen ryhmälähtöinen ja prosessimainen työskentelytapa kykenee säilyttämään omaleimaisen elintilansa ja omalakisuuksensa nykyisessä välineellisessä ja kaupallisessa suuntauksessa. Osallistava työskentely, joka ei voi etukäteen antaa lupauksia lopullisista tuloksista eikä osallistujissa tapahtuvista muutoksista ja eheytymisistä, ei näytä mahtuvan nykyisen hankemaaailman tavoiteasetteluihin. Toisaalta, jos huomio keskittyy yksinomaan työskentelyn tavoitteisiin ja vaikutuksiin, niin miten antaa tilaa esitystapahtuman aistimuksellisten ja affektiivisten kokemusten ja mielikuvien virralle?

Työn lähtökohtien ennakoiva pohdinta, mitä ollaan tekemässä ja miksi, auttaa suuntaamaan omaa toimintaa. Osallistavan teatterin nykyisessä toimintakentässä kaivataan laaja-alaista näkemystä toiminnan tulevasta suunnasta. Toiminnan kriittisessä tarkastelussa tarvitaan osallistavan teatterin toimintakentän, sen historian ja lähtökohtien tuntemusta. Tarkastelu edellyttää myös tietoisuutta ja jaettua syvää ymmärrystä työskentelyn periaatteista ja eettis-poliittisista lähtökohdista sekä kykyä näiden argumentointiin. Tällainen laaja-alainen näkemys motivoi tutkimuksessani erilaisia tarkastelunäkökulmia. Tutkimukseni pyrkii osaltaan kirkastamaan osallistavan teatterin käytäntöjen historiallista muotoutumista. Lisäksi se tuo esiin toimintakentän tämän päivän haasteita uudenlaisessa yhteiskunnallisessa kontekstissa. Tältä pohjalta lähden tutkimuksessani jäljittämään osallistavan teatterin keskeisiä elementtejä. Niiden kautta rakennan uudenlaista näkemystä ja vaihtoehtoista tapaa lähestyä osallistavaa teatteria ja sen käytäntöjä.

Aiemmin tutkittua

Viimeisen kahden vuosikymmenen aikana osallistavan teatterin alalla on tehty runsaasti kansainvälisiä tutkimuksia, joissa kuvataan toteutettuja projekteja, niissä käytettyjä työskentelytapoja ja toiminnan vaikuttavuutta (ks. Rowe 2005a; Prentki & Preston 2009; Gutierrez 2010; Gjaerum 2013; Nolte 2014). Osallistavan (soveltavan) teatterin ja draamakasvatuksen alan keskeiset kansainväliset,

vertaisarvioidut julkaisut ovat *Applied Theatre Research Journal* ja *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance (RIDE)*. Ne esittelevät eri maanosissa tehtyjä tutkimuksia kansainväliselle lukijakunnalle. Vuosina 2015–2018 lehdissä julkaistut tutkimusartikkelit käsittelivät osallistavaa teatteria, sen erilaisia toimintamuotoja ja draamamenetelmiä erilaisissa sosiaalisissa ja kulttuurisissa yhteyksissä. Tutkimuksissa osallistavaa teatteria toteutettiin yhteisöllisissä projekteissa, sairaaloissa, vanhustenhoidossa, terapeuttisessa työssä, opetustoimessa, liike-elämässä, teollisuudessa, slummeissa, pakolaisleireillä ja -keskuksissa, sota- ja kriisialueilla sekä kehittyvien maiden yhteisöjen toimintaympäristöissä (esim. *Theatre for Development*). Tutkimusten kohderyhminä olivat muun muassa erilaiset asukasyhteisöt, koululaiset, turvapaikanhakijat, pakolaiset, kodittomat, seksuaaliset- ja etniset vähemmistöt, HIV-positiiviset ja aisia sairastavat, vangit, eri tavoin vammaiset sekä muistisairaat. Tutkimusten käytäntölähtöisissä interventioissa sovellettiin osallistavan teatterin vakiintuneita työtapoja sekä niiden uudenlaisia yhdistelmiä. Muita tutkimuksiin liittyviä teemoja olivat esimerkiksi yhteiskunnallinen aktivismi, sosiaalinen oikeudenmukaisuus, kotiväkivalta, lasten hyväksikäyttö, uuskolonialismi ja rodulliset kysymykset. (*Applied Theatre Research Journal*, vol. 3; 4; 5; 6; *RIDE*, vol. 20; 21; 22; 23.) Kansainvälisessä tutkimuksessa osallistavan teatterin tutkimus painottuu menetelmien soveltamiseen erilaisiin sosiaaliin ja yhteiskunnallisiin konteksteihin. Artikkeleista hahmottuu sekä kohderyhmänä olevien ihmisten että erilaisten kulttuuristen kontekstien kautta monimuotoinen ja vaativa toimintakenttä. Tutkimukset laajensivat ymmärrystäni niistä haastavista olosuhteista, missä osallistavan teatterin toimijat työskentelevät eri yhteisöissä eri puolilla maailmaa. Lisäksi tutkimukset toivat esiin yhteiskunnallisesti kriittisiä näkökulmia rakenteelliseen väkivaltaan ja sen tuottamaan syrjintään ja kärsimykseen.

Myös Suomessa tehtyjen osallistavan teatterin alaan sijoittuvien väitösten aiheet⁴ liittyvät tietyn kohderyhmän kanssa työskentelyyn ja prosessissa käytettyjen työmuotojen tarkasteluun: Leonie Hohenthal-Antinin (2001) tutkimus käsittelee yhteisöllisen teatteritoimintaprojektin toteutumista ikäihmisten

4 Hohenthal-Antin, Leonie 2001. *Luvan ottaminen: ikäihmiset teatterin tekijöinä*. Jyväskylän studies in education; psychology and social research 191. Jyväskylän Yliopisto.; Asikainen, Sanna 2003. *Prosessidraaman kehittäminen museossa*. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisen tiedekunnan julkaisuja 94.; Häkämies, Annukka 2007. *Metodilla on merkitys – muodolla on mieli. Draamatyöskentely mielen terveyshoitotyön ammattikorkeakouluopinnoissa*. Acta Universitatis Tamperensis 1253.; Ranta-Tyrkkö, Satu 2010. *At the Intersection of Theatre and Social Work in Orissa, India: Natya Chetana and its theatre*. Academic Dissertation, University of Tampere.; Ventola, Marjo-Riitta 2013. *Osallistava teatteri. Laadukas aikalaiskonsepti*. Teatterikorkeakoulu. Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

kanssa päivätoiminnan senioriteatterissa; Sanna Asikaisen (2003) toimintatutkimuksessa kehitetään prosessidraamaan perustuvaa koululaisryhmän työpajaa yleisötyön muotona museokontekstissa; Annukka Håkämies (2007) tarkastelee tutkimuksessaan draamamenetelmiä, erityisesti forumteatteria, ammatillisten ihmissuhdetaitojen opetuksen ja oppimiskokemusten näkökulmasta ja Satu Ranta-Tyrkön (2010) tutkimus on etnografia kiertävästä *Natya Chetana* - (Tietoisuuden Teatteri) ryhmästä ja sen toiminnasta sosiaalityön viitekehyksessä Intiassa. Lisäksi Marjo-Riitta Ventolan (2013) lissensiaatintutkimus luo yleiskatsauksen yhteisöissä tehtävän teatteritoiminnan kehitysvaiheisiin muun muassa vapaan sivistystyön ja kansalaistoiminnan näkökulmista. Samalla se paikantaa osallistavan teatterin suhteita sivistyspedagogiikkaan, sosiokulttuuriseen työhön ja hyvinvointityöhön sekä tarkastelee ohjaajan asiantuntijuuden erityispiirteitä. Oman tutkimukseni tiedonintressi kohdistuu osallistavan teatterin lähtökohtiin ja perusteisiin, käytäntöjen uudistamiseen sekä ryhmänohjaajan asemaan ja tehtäviin osallistavassa prosessissa. Tässä mielessä tutkimukseni tarkastelee toimintaa useista eri näkökulmista. Tutkimukseni on uusi avaus suomalaisen osallistavan teatterin tutkimukseen. Valmiiden työmuotojen käyttämisen sijaan muunnan omat käytännöllisen työskentelyni tekemisen tavat tutkimuksessani tekemisen kautta tietämisen tutkimusstrategioiksi ja metodeiksi. Kokeilevuus on siten orgaaninen osa luonteeltaan tapahtumakeskeistä tutkimustani.

2. Tutkimustehtävä

Tässä työssä tarkastelen osallistavan teatterin käytäntöjä useasta eri perspektiivistä. Aluksi tutkimuksen laajakulmalinssi avaa näkymän osallistavan teatterin toimintakentän monimuotoiseen maastoon. Seuraavaksi linssi tarkentuu toimintakentän lähihistoriaan. Tämän jälkeen tarkastelu kohdentuu kentän toimintakäytäntöihin yksityiskohtaisesti. Viimeiseksi linssin näkymä aukeaa tulevaisuuteen: millaisia suunnanmuutoksia tarvitaan. Tutkimus ei tavoittele konkreettisia tutkimustuloksia eikä kysymyksiin anneta yksiselitteisiä vastauksia (vrt. Arlander 1998, 10). Sen sijaan **tutkimustehtävänä on uudistaa osallistavan teatterin käytäntöjä suhteessa tapahtumakeskeisen työskentelyprosessin tilanteellisiin tekijöihin sekä kiinnittää huomio uudenaiseen aistikentän elementtien käyttämiseen ryhmälähtöisessä työskentelyssä**. Tutkimukseni tarjoaa vaihtoehdon osallistavan teatterin välineelliselle tehtävälle sekä sen strukturoiduille työtavoille ja yksilökeskeiselle työskentelyotteelle. Työni koostuu kolmesta itsenäisestä osasta:

1. Ensimmäinen osa taustoittaa osallistavan teatterin lähihistoriaa ja tarkastelee toimintakentän vakiintuneita käytäntöjä nykytilanteen näkökulmasta.
2. Toinen ja käytännöllinen osa tuottaa ymmärrystä esinelähtöisestä sekä havainnoimisen ruumiillisuutta ja aistisuutta painottavasta työskentelytavasta osallistavassa teatterissa.
3. Kolmas osa esittelee tutkimusprosessin johtopäätökset ja tutkimustehtävän tulokset.

Tutkimuksen tarkoitus on tuottaa syvempää ymmärrystä tutkimuskohteen sosiaalisen yhteisön toiminta- ja ajattelutavoista sekä osallistua moniääniseen, eettis-poliittiseen keskusteluun osallistavan teatterin toiminnan suuntaviivoista. Suomesta tämä kriittinen keskustelu on puuttunut ja puuttuu edelleen. Työni on myös kannanotto: haluan nostaa esiin osallistavan teatterin alkuperäisen yhteiskunnallisen aktivismin ja yhteiskuntakriittisen tehtävän. Kannanotto ilmenee asioiden rakentavana kyseenalaistamisena, herättelynä ja keskusteluun osallistumisena (vrt. Suoranta & Ryytänen 2014, 98).

Rajaan tutkimukseni tarkastelun ulkopuolelle draamakasvatuksen (engl. *Drama Education, Drama*) alan, vaikka sillä on yhteisiä juuria osallistavan teatterin kanssa. Perusteluni rajaukselle on se, että draamakasvatus taidekasvatuksellisenä ja kokemuksellisenä oppiaineena on lähtökohdiltaan erilaista kuin osallistava teatteri. Draamakasvatuksen käsite kattaa kaiken draaman ja teatterin, jota tehdään kasvatus- ja opetustyössä eri oppimisympäristöissä kouluissa ja sen ulkopuolella osana formaalia yleissivistävän opetuksen alaa (esim. Heikkinen 2004). Tämä tuo opetussuunnitelman asettamat erityispiirteet työskentelyn sisältöön, tavoitteisiin, työtapojen oppimispotentiaaliin ja ohjaajan asemaan draamaopettajana (esim. RK 2007/4, 2). Suomessa on julkaistu useita draamakasvatuksen alan väitöskirjoja⁵ erityisesti 2000-luvun alussa. Tässä tutkimuksessa käsitellyn osallistavan teatterin perusteet nojaavat kuitenkin ryhmän tilannekohtaisesti

5 Esim. Heikkinen, Hannu 2002. *Draaman maailmat oppimisalueina. Draamakasvatuksen vakava leikillisuus*. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 201. Jyväskylän Yliopisto.; Rusanen, Soile 2002. *Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon opiskelusta*. Teatterikorkeakoulu, Näyttämötaide ja -tutkimus. Acta Scenica 11.; Sinivuori, Timo 2002. *Teatteriharrastuksen merkitys - Teatteriharrastusmotiivit ja taiteellinen oppiminen teatteriesityksen valmistusprosessissa*. Acta Universitatis Tamperensis 866.; Toivanen, Tapio 2002. *”Mä en ois kyllä ikinä uskonut tällaista sellasta.” Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä*. Teatterikorkeakoulu, Näyttämötaide ja -tutkimus. Acta Scenica 9. Laakso, Erkki. 2004. *Draamakokemusten äärellä. Prosessidraaman oppimispotentiaali opettajaksi opiskelevien kokemusten valossa*. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 238. Jyväskylän yliopisto.

yhteisesti tuottamaan ja ennalta määrittelemättömään esteettiseen prosessiin ja osallistavan teatterin yhteiskuntakriittiseen perustaan.

Tutkimukseni rakentuu seitsemästä luvusta. *Tehtävänä tutkimus* -luvussa käsittelem osallistavan teatterin toimintakentässä tapahtuneita muutoksia. Ne ovat tekijöitä, jotka motivoivat tutkimustani. Tuon myös esiin aiempia tutkimuksia ja esitän tutkimustehtäväni. Luku *Osallistavan teatterin historiaa* on osallistavan teatterin informatiivinen lähikulttuurihistoriallinen⁶ taustoitus. Se toimii jäsentyneenä ennakkokuvana ja pohjana tutkimukseni seuraaville työskentelyvaiheille. Luvussa *Materialistisen kulttuuriteorian ihmiskuva* esitän tutkimukseni taustaoletuksen ihmisestä ja ihmisen maailmassaolemisen. Se avaa näkökulman ihmisenä olemisen luonteeseen, jossa keskeistä on vuorovaikutus elollisen ja elottoman luonnon kanssa sekä jokapäiväinen toimijuus ja sosiaaliset suhteet. Luvussa *Tutkimuksen toteuttaminen* kuvaan metodologisen orientaationi, menetelmälliset työvälineeni sekä kerätyn ja itse tuotetun tutkimusmateriaalin ja sen analyysin. Luvussa *Esineet, suoja ja särkyvyys* keskityn tutkimukseni käytännölliseen osaan; esinelähtöiseen työskentelyyn, käsillä tekemiseen ja uudenlaisen prosessityömetodin rakentamiseen. Tarkastelen rakentamaani metodologiaa ajattelua ja oivalluksia tuottavana sekä työskentelyä ohjaavana strategiana tutkimusprosessissa. Linkitän metodin tarkastelussa esiin nousseet teemat osallistavan teatterin nykyisiin käytäntöihin. Luvussa *Eettis-poliittinen sommitelma* esitän tutkimustyöni tuloksena vaihtoehdon osallistavan teatterin käytäntöjen tarkasteluun. Tarkastelen sommitelman tarjoamaa vaihtoehtoista lähestymistapaa viiden elementin ja käytännön esimerkkien näkökulmista. Viimeisessä luvussa *Katse tehtyyn ja suunta uuteen* reflektoin tutkimusprosessia ja luon katsauksen tulevaan. Kaikissa luvuissa esiintyy suoria sitaatteja ja viittauksia, joiden avulla kuljetan lukijaa mukana tutkimusprosessissa⁷.

6 Lähihistorian määrittelyn yleisenä rajapyykkinä pidetään toista maailmansotaa läntisessä Euroopassa, se ei kuitenkaan ole tarkka ajallinen rajaus. Katson taustoitukseni kuuluvaksi lähihistoriaan – vaikka siinä on mukana tapahtumia jo 1900-luvun alusta – koska tutkimuskohteeni menneisyyden tapahtumilla on merkitystä nykypäivän käytäntöihin. (Ks. Henriksson & Kastari 2001.)

7 Sitaatit vieraskielisistä julkaisuista ovat minun suomentamiani. Kun viittaa käännökseen, kääntäjä on mainittu kirjallisuusluettelossa. Suorat, suomennetut sitaatit muista julkaisuista on kursivoitu ja lainattu kohta on alkuperäiskielellä alaviitteessä. Tutkimustekstissä suorat lainaukset tutkimukseni asiantuntijatoimijoiden keskustelumateriaalista on kursivoitu sisennettyinä omina kappaleinaan, kuten myös suorat lainaukset omien muistiinpanojeni kielellisesti työstetyistä muistiinmerkinnöistä (muutoin muistiinpanoihini viitattu tieto tekstilajina on leipätekstissä). Poisto lainauksesta on merkitty hakasuluin [–]. Vieraskieliset sanat ja teosten nimet on kursivoitu. Teoksia, joihin viitataan toisen lähteen kautta, ei ole listattu kirjallisuusluetteloon, vaan niiden bibliografiset tiedot on mainittu alaviitteessä. Tutkimuksessa käsiteltyjen kuvataiteen teoksien teostiedot löytyvät kunkin työn yhteydessä joko alaviitteestä tai kuvatekstissä. Teoskuvien *copyright*-luvat löytyvät liitteestä 1 F.

3. Ennakoimaton kohtaaminen

Arkistovarastossa tapahtunut vesivahinko tuhosi vanhoja koulutuksen dokumentteja ja opetusmateriaaleja. Pilalle kastuneina ne menettivät arvonsa ja tehtävänsä – joutuivat sulloituiksi mustiin jättesäkkeihin. Tilan tyhjennyskiireessä käytävän märälle lattialle oli pudonnut diakuva. Se makasi lattiapintaa vasten tehtävästään ja yhteydestään hukkaantuneena. Poimin sen käsiini. Katsoin kuvaa valoa vasten. Dian lasi oli rikkoutunut kuin alleviivaten esineen merkityksellisyys kehysten rikkoutumista, sen kaksinkertaista särkymistä. Kiinnitin huomion kuvassa olevan ihmisen keskittyneeseen käsin työskentelyyn: katseen ja tekevien käsien väliseen intensiteettiin. Jaetun tilanteen osallisena kuva kosketti, sai aikaan myötätuntoni heräämisen vierasta toimijaa kohtaan. Otin dian talteen. Kiinnitin sen maalarinteipin pätkällä työpöytäni vastapäiseen seinään. Näin kuvan näkymä pysyisi aistihavaintojeni kentässä. (Työmuistiinpanot, joulukuu 2008/ 2014.)

Tämä oli ensimmäinen tutkimukseeni liittyvä kohtaaminen löytöesineen kanssa. Se oli hetkestä syntynyt suhde, jossa sattuma muuttui merkitykselliseksi. Ennakoimattomassa kohtaamistilanteessa en vielä tiennyt, että kuva tulisi kulkemaan mukani koko tutkimusprosessin ajan. Nimesin dian myöhemmin *Alkukuvaksi*. Koskettava kuva antoi alkusysäyksen tutkimukseeni käytännöllisen osan toteutukseen. Tutkimusprosessin aikana *Alkukuvaan* suuntautuu monta katsomisen, tuntemisen ja tarkastelun tapaa, eri tavoin tulkittuna. Kuvauksina ne ovat mukana tutkimustekstissä. Ennakoimaton kohtaaminen – myös ennakoimattomaan siirtyminen – rakentuu tutkimusprosessin aikana yhdeksi keskeiseksi suunnanmuutoksen tekijäksi osallistavan teatterin uudenlaisiin käytäntöihin.

II Osallistavan teatterin historiaa

Osallistava teatterin toimintakenttä on laaja ja monimuotoinen. Tässä luvussa keskityn kuvaamaan niitä yhteiskunnallisia, kulttuurisia ja sosiaalisia ehtoja, jotka ovat vaikuttaneet osallistavan teatterin kehittymiseen, leviämiseen ja juurtumiseen. Toimintakentän historiallisen muotoutumisen tuntemus auttaa ymmärtämään nykypäivän käytäntöjen yhteyttä alan menneisyyteen sekä antaa kriittistä perspektiiviä suuntaamaan tulevaan. Siten taustoitus toimii hyödyllisenä koosteenä osallistavan teatterin tekijöille, tutkimukseni kohderyhmälle varsinkin, kun osallistavan teatterin historiasta ei ole tehty kokonaisesitystä. Luku koostuu kolmesta osasta. Kuvaan niissä tutkimukseni ilmiöaluetta. Ensimmäinen osa vastaa kysymyksiin, mitä osallistavalla teatterilla tarkoitetaan ja mitkä ovat sen toiminnan keskeiset alkuperäiset lähtökohdat, päämäärät ja periaatteet? Toimintakentän historiallisten juurien yhteydessä tarkastelen osallistavan teatterin tuloa Suomeen 1970-luvun alussa sekä omaa paikantumistani ja suhdettani muotoutumassa olleeseen toimintakenttään. Lisäksi tarkastelen osallistavasta teatterista käytettyjen termien moninaisuutta tutkimukseni eettis- poliittisesta näkökulmasta. Termien tarkastelu avaa niiden erilaisia tulokulmia työskentelykäytäntöihin. Tämä auttaa ymmärtämään termien lähtökohtaista eroavaisuutta sen suhteen, mihin eri termeissä työskentelyn sisällölliset huomiot suuntautuvat. Luvun toinen osa esittelee suomalaisen toimintakenttään juurtuneet ja asemansa vakiinnuttaneet toimintamuodot: *psykodraaman*, *prosessidraaman*, *forumteatterin* ja *tarinateatterin*. Taustoituksessa ankkuroin ne historialliseen yhteyteensä. Kun luvun kahdessa ensimmäisessä osassa tarkastelu suuntautuu pääosin ajassa taaksepäin, niin kolmannessa osassa se tapahtuu nykytilan näkökulmasta. Käsittelen siinä toimintamuotojen nykyisiin käytäntöihin jättämiä jälkiä, tähän vaikuttaneita tekijöitä sekä jälkien vaikutuksia osallistavan teatterin tämän päivän työskentelytapoihin.

1. Osallistava teatteri

Osallistavaa teatteria (engl. *participatory theatre*) kuvataan rihmastomaisesti⁸ leviäväksi heterogeeniseksi kentäksi, joka kehittyi eri puolilla maailmaa perinteisten teatteri-instituutioiden ulkopuolella erilaisissa yhteisöissä ja arjen ympäristöissä. Tunnuksmerkittävää sille on työskentely ihmisten kanssa, jotka eivät ole teatterin ammattilaisia tai asiantuntijoita. Työskentelyn lähtökohtana on osallistujien elämäntilanne tai elinympäristö. Toiminnan päämäärinä ovat muun muassa osallistujien itseyttämyksen lisääntyminen, osallisuus yhteisössä, kansalaisaktiivisuus ja yhteiskunnallinen muutos. Toiminnalle luonteenomaisina piirteinä ovat monitieteiset ja eri taiteenmuotojen aineksia yhdistelevät työtavat, joita toteutetaan pedagogisissa, terapeuttisissa ja yhteisöllisissä toimintaympäristöissä: kouluissa, asuntoloissa, hoitolaitoksissa, museoissa ja vankiloissa sekä kiertävien teatteriryhmien vaihtuvissa paikoissa ja konflikti- ja sotatoimialueiden olosuhteissa. Siten osallistavan teatterin toimijoiden koulutustaustat ja asiantuntijuudet ovat monialaisia. He ovat teatterin ammattilaisia tai sosiaali-, terapia- ja kasvatustalon ammattilaisia, joilla on koulutus käyttämiinsä osallistavan teatterin toimintamuotoihin ja niiden työtapoihin. (Thompson & Schechner 2004, 11–16; Prentki & Preston 2009, 9–15; Nicholson 2011, 241; 2014, 3–4; Ventola 2013.)

Euroopassa osallistavan teatterin rihmastot alkoivat levittäytyä 1960–70-lukujen yhteiskunnallisten muutosten ja poliittisten uudistusten aikakauden – kansalaisaktiivisuuden, vasemmistolaisen teatteriryhmäliikkeen ja radikaalin kasvatustalon – muokkaamaan maaperään. Osallistavan teatterin työskentelyn lähtökohdiksi omaksuttiin yhteiskunnallisen oikeudenmukaisuuden ja yhdenvertaisuuden edistäminen. Maaperän monimuotoisuus sekä uudet suuntaukset eri taiteiden, luovuustutkimuksen ja ihmistieteiden aloilla tarjosivat kasvualustaa toimintatapojen kirjolle ja mahdollistivat levittämisen ammatillisten alojen rajapinnoille sekä taiteiden väliseen maastoon. Nykymuotoisen osallistavan teatterin kenttä alkoi kehittyä tästä eri alojen kulttuurisesta vaihdosta osana laajempaa osallistavan taiteen kehitystä. (Vrt. Frieling 2009, 32–49; Prentki & Preston 2009, 9–15; Rifkin 2010, 4–6; Nicholson 2014, 10–12.)

8 Rihmasto (ransk. *rhizome*, ”juurakko”, ”maavarsi”), johon muun muassa osallistavan teatterin tutkija Helen Nicholson (2011) viittaa, on ranskalaisteoreetikkojen Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin esittämä epähierarkkisen verkostomaisen ajattelun ja organisoitumisen malli, joka muodostuu moneuksista, liikkeestä, olioiden ja tapahtumien ennustamattomasta ja jatkuvassa muutoksessa olevasta vapaasta yhdistelystä, kytkeytymisestä toisiinsa, ilman yhtenäistä sukupuuta (ks. Deleuze & Guattari 1987, 7).

Osallistavat työtavat juurtuvat Suomeen

Suomeen osallistavan teatterin käytännöt levisivät erityisesti Iso-Britanniasta 1960–70-lukujen vaihteessa. Tuolloin Suomessa elettiin hyvinvointivaltion rakentamisen sekä kansalaisyhteiskunnan, vähäosaisimpien elinolojen parantamista ajavien yhden asian liikkeiden, yhteisvastuun ja kansainvälisen solidaarisuustoiminnan aikaa (esim. Rinne 2004, 84, 106–109; Suoranta & Ryyänen 2014, 73–75). Suomalaisen osallistavan teatterin kehityksen suuntaan vaikutti se, että työskentelytapoja omaksuttiin ensimmäisenä koulujen perusopetuksessa⁹ sekä sosiaali- ja terveysalan pedagogiikassa että mielenterveystyön kentässä (Rusi-Pyykönen 2002; vrt. Salmi 2017, 12–13). Ajan psykiatrisen hoidon käytäntöihin kohdistunut kritiikki oli osa laajempaa edistyksellistä yhteiskunnallista liikettä, joka pyrki uudistamaan koululaitosta, kehittämään mielenterveystyötä ja vankeinhoitoa sekä parantamaan vähemmistöjen ja syrjäytettyjen ihmisryhmien oikeusturvaa ja ihmisarvoa. Ongelmia tarkasteltiin yhteiskunnallisessa kehityksessä. Uuden kansanterveyslain myötä mielenterveystyön rakennemuutos alkoi 1970-luvun alussa ja mahdollisti uudistuksia psykiatrisen hoidon käytäntöihin. (Ks. Salo 1996; Andersson 2000; Rossi 2003, 73–74.) Näkemykset luovuuden, ryhmätoiminnan ja yhteisöllisyyden merkityksestä ihmiselle loivat perustan, jonka päälle psykiatriassa alettiin rakentaa uudenlaista ryhmälähtöistä toimintakulttuuria (Lönnqvist 1983; Kaila 1998).

Erilaiset luovuusterapiat ja vuorovaikutteiset taiteelliset työmuodot alkoivat levittäytyä ja juurtua Suomeen. Uudenlaisen toimintakulttuurin kehittämiseen osallistui sosiaali- ja terveysalan ammattilaisia sekä asiasta kiinnostuneita teatterin ja muiden alojen taiteilijoita. Toimijat kasvattivat osaamistaan käytännön kokeiluissa ja monialaisissa ja -ammattillisissa työryhmissä; järjestivät yhteisiä koulutuksia ja tapahtumia, kuten ”Teatteri rajojensa ulkopuolella” -seminaarin Tampereen Teatteripäivillä vuonna 1972 sekä yleisöesittelyjen sarjan psykodraaman tekniikoista Lilla Teaternissa saman vuoden syksyllä. Molemmat toteutuivat yhteistyössä Ryhmätyö ry:n kanssa. Suomen Mielenterveysseuran organisoimat eri alojen taiteilijoiden ja mielenterveystyön työntekijöiden yhteiset teemasemi-

9 Koulujen luovan toiminnan yhdistys perustettiin Suomessa vuonna 1972. Nykyään yhdistyksen nimi on Suomen draama- ja teatteriopetuksen liitto ry (FIDEA). Yhdistys on ollut toiminnassaan alusta asti kansainvälisesti verkostoitunut. Se on tuonut Suomeen kansainvälisiä kouluttajia sekä järjestänyt koulutuspäiviä ja kursseja. Järjestö on toiminut draamakasvatuksen kouluttautumis- ja asiantuntijaverkostona. Toiminnan yhtenä tavoitteena on draaman saaminen taideaineeksi perusopetuksen opetussuunnitelmiin. (Ks. Karppinen 1992.)

naarit käynnistivät kriittistä vuoropuhelua. (Pöysti 1973, 4–9; Ryhmätyö 1/1973; 4/1973; Rusi-Pyykönen 2002, 44–46; Rinne 2004, 106–130, 849; RM 2010.)

Tarkoituksena oli silloin esittäen tärkeä teatteriväen kapea-alainen kuva omasta ammatistaan ja osin etsiä alueille, joilta löytyisi ainesta syvemmän käsityksen syntymiselle teatteritapahtuman ytimestä.

Lasse Pöysti (1973, 6)

Yleensäkin alustusten jälkeiset keskustelut ja etenkin seminaarin lopun yleiskeskustelut olivat vilkkaita ja värikkäitä. Ajoin jopa kuumentunut mielipiteitten vaihto osoitti eri ideologioitten elinvoiman ja olemassaolon oikeutuksen.

Kalevi Seppälä (1973, 5)

Jo 1970-luvun alussa suomalaiset osallistavan teatterin toimijat alkoivat verkostoitua kansainvälisesti: ulkomaille lähdettiin kouluttautumaan ja sittemmin myös työskentelemään. Solmittujen kontaktien pohjalta tänne myös saatiin tunnettuja ulkomaisia kouluttajia. Näin vaikutteet erityisesti Iso-Britanniasta ja Pohjoismaista levisivät Suomeen. (Rusi-Pyykönen 2002.) Myöhemmin suomalaiset osallistavan teatterin tekijät toivat käytänteitä eri Afrikan maissa toteuttamistaan yhteisöteatterin muodoista (Renlund 2005, 25–35; Koskeniemi 2007, 37–38; Ventola 2013, 60). Kansainvälisillä yhteyksillä ja vakiintuneella aktiivisella yhteistyöllä on ollut, ja on edelleen, merkittävä vaikutus suomalaisen toimintakentän muotoutumiseen. Suomalaisen osallistavan teatterin kehittymisen tarkastelua ei voi irrottaa alan kansainvälisestä yhteydestä.

Ensikosketus toimintakenttään

Skotlannista tulleet vaikutteet olivat keskeisiä, kun tutustuin toimintaterapeuttiopiskelijana osallistavan teatterin toimintakenttään 1970-luvun puolivälissä. Toimintaterapeuttikoulutus oli Suomessa uusi, ja sen opetussuunnitelmaan sisällytettiin ”draaman” eli niin kutsuttujen draamallisten menetelmien opetus luku-kausittain systemaattisesti eteneväksi ja syveneväksi juonteeksi. Draamaopetus sisälsi muun muassa improvisaatiotyöskentelyä, kontaktiharjoituksia, roolityöskentelyä, nukketeatteria, varjoteatteria, naamiotyöskentelyä, sosiodraamaa ja draamaa projektiivisena tekniikkana. Draaman työtapojen opetus oli koulutus-

yksikön johtajan Etel Gaddin (nyk. Valtasaari) rakentama toimintamalli¹⁰. Gadd oli kansainvälisesti verkostoitunut ja toimi aktiivisesti Helsinkiin perustetussa teatterin ja terapiatyön ammattilaisten työryhmässä. (Rusi-Pyykönen 2002, 47–50)¹¹. Toimintaterapeuttikoulutuksen opetussuunnitelmissa draamaopetuksen toimintamalli oli siihen aikaan ainutlaatuista ja kansainvälisestikin ajatellen ennakkoluuloton valinta. Valtasaaren (2001) mukaan koulutuksessa pyrittiin liikkumaan ajassa ja ottamaan vaikutteita siitä, mitä ympäröivässä yhteiskunnassa tapahtuu. Uudenlaisen ammatin ja sen toimintakulttuurin luomisen ehtona Valtasaari näki mahdollisuuksien, tilan ja vapauden antamisen toimintaan. Yhteiskunnallisesti aktiivisen 1960–70-lukujen salliva ilmapiiri mahdollisti uudenlaisen työskentelyotteen. (Mts. 26–28.) Sen vaikutuksesta toimintaterapeuteista tuli ensimmäisen sukupolven toimijoita osallistavien draamallisten työtapojen toimintakentälle.

Draamaopetus sisälsi sekä omaa työskentelyä että työtapojen aineksien ideoimista ja kehittelyä eri kohderyhmille ja eri tarkoituksiin. Teoreettista tukea työtapoihin haettiin ihmis- ja sosiaalitieteistä, eri taiteenalojen teorioista ja luovuustutkimuksesta. Tulevien toimintaterapian ammattilaisten ominaislaatuihin sisällytettiin itseymmärrys, avarakatseisuus, kriittinen ja autonominen ajattelu ja spontaanisuus. Ryhmänohjaajuuden ominaislaadut liittyivät vastavuoroisten suhteiden rakentamiseen pienryhmissä ja yhteisöissä. (Rusi-Pyykönen 2002.) Opiskeluaikana kävimme esittämässä ryhmälähtöisin menetelmin rakennettuja nukketheateriesityksiä lapsiryhmille eri hoitopaikoissa: oma ryhmäni esiintyi Lastenlinnassa, muistan olleeni esityksessä siili. Myöhemmin erikoistumisopinnoissa ohjasin opiskelijaparini kanssa pitkäkestoisen draamallisiin menetelmiin pohjaavan ryhmän vastaperustetussa huumevieroitusyksikössä. (Muistiinpanot syyskuu 2010.)

10 Käytännön kokemustensa ja pedagogisten kokeilujensa pohjalta Etel Gadd (nyk. Valtasaari) rakensi draamaopetuksen perusteet, tavoitteet ja suuntaviivat Skotlannissa suorittamansa toimintaterapian opettajaopintojen opinnäytetyössä. Draamamenetelmien opetuksen suunnittelun taustalla vaikuttivat draamakasvatuksessa Peter Slade, Brian Way, Leif Kongsrud, Ejner Rosdahl; prosessidraamassa Dorothy Heathcote; sosiodraamassa Jacob Moreno, Adam Blatner, Susan Jennings; vapaan liikkeen teorioissa Veronica Sherbourne, Rudolf Laban, Frederick M. Alexander; teatterin alalta Jerzy Grotowski, Konstantin Stanislavski, Viola Spolin; sosiaalipsykologiassa Erving Goffman; psykoterapiassa Erik H. Erikson, Carl G. Jung ja Carl Rogers. (Ks. Rusi-Pyykönen 2002.) Toimintaterapeuttikoulutuksen kävivät myös hakemassa vaikutteita draaman työtapoihin ulkomailta. Englannissa 1964 pidetty koulutus ”Draama ja liike” (engl. *Drama and movement*) oli ensimmäinen, jossa englantilaisia toimintaterapeutteja oli mukana (Fintan 2013).

11 Olen käsitellyt draamaopetuksen vaiheita toimintaterapiakoulutuksessa pro gradu -tutkielmassani (ks. Rusi-Pyykönen 2002).

Suomalainen opiskelijaliike oli voimissaan 1970-luvulla, joskin se haaleni vuosikymmenen loppua kohden. Opiskelijoina me toimimme kollektiivisesti rauhan, solidaarisuuden, tasa-arvon ja opintososiaalisten etujen puolesta. Kuva kameraa kohti Trang Bangin kylätiellä juoksevista alastomasta, napalmin polttamasta tytöstä¹² oli imeytynyt verkkokalvojen läpi ja kiteytti Vietnamin sodan kauhut ja ihmisen suojattomuuden. Muutamaa vuotta myöhemmin järjestetyissä Chile-solidaarisuuskonserteissa vakuutimme *Quilapayun*-yhtyeen kanssa: *El pueblo unido jamás será vencido!* (suom. ”Yhtenäistä kansaa ei voi voittaa!”). Sukupolvikokemukseksi muodostui järkytys sotilasdiktatuurin julmuudesta, kun uutiskuvat Santiagon stadionin vankileirille kaapatuista, kidutettavista ihmisistä levisivät. (Muistiinpanot, syyskuu 2010.) Uutiskuvat lisäsivät tietoisuutta yleismaailmallisesta rakenteellisesta ja suorasta väkivallasta ja niiden tuottamasta epäoikeudenmukaisuudesta. Kuvista vaikuttuminen, niistä kosketetuksi tuleminen synnyttivät myötätuntoista sensitiivisyyttä ihmisen haavoittuvuutta ja kärsimystä kohtaan.

Valmistumiseni jälkeen työympäristöinäni olivat pääasiassa suljetut organisaatiot ja laitokset. Erilaisten ryhmien ohjaamisessa vuorovaikutus rakentui avoimien ryhmätilanteiden ennakoimattomista hetken tapaamisista usean vuoden kestäviin kiinteisiin prosesseihin. Työskentelin mahdollisuuksien mukaan ryhmien kanssa myös ulkona, sillä se oli osallistujille harvoja mahdollisuuksia päästä lukitulta osastolta toisenlaiseen yhteisesti jaettuun aistitilaan. Puhe ei ollut työskentelyssä keskeisin ilmaisullinen elementti. Sen sijaan toiminnan alussa rakennettiin aistimuksellista tuntumaa ympäröiviin ei-inhimillisiin olioihin: pilviin, puunrunkoihin, kasveihin, kallion hienovaraisiin jälkiin ja syviin halkeamiin. Luonnon aineksien ja löytömateriaalien mukaantulo työskentelyyni, ja tämän työtavan kehittyminen tunnusomaiseksi käytännökseni juontaa näistä kokemuksista 1970–90-luvulta. (Muistiinpanot, syyskuu 2010.)

Myös kiinnostukseni tilan esityksellistämistä kohtaan juontaa juurensa tältä ajalta. Tein töitä tilaan liittyvissä monitaiteisissa projekteissa, esimerkiksi psykiatrisessa sairaalassa ja vankilassa. Työskentelin lisäksi vanhoissa puutaloissa, rakentamattomalla ullakolla, hylätyissä toimitiloissa ja luontoympäristössä. Sellaisina näitä toimitiloja ei enää ole olemassa. 1990-luvun julkisen sektorin organisaatiomuutosten yhteydessä siirryttiin liiketaloudesta ja yritysmaailmasta tuttuun tulosjohtamisen valvovaan ja arvioivaan järjestelmään (Muistiinpanot,

12 Ikonisen kuvan sodasta valokuvaaja Nick Ut otti Vietnamin sodan keskellä vuonna 1972. Mustavalkokuvan keskellä juoksee pahoin palanut alaston, 9-vuotias Phan Thi Kim Phúc.

syyskuu 2010; ks. myös Julkunen 2001, 11–13, 108). Uusi käytäntö velvoitti työn pilkkomista aikamittallisina lukuina tuotteistettaviksi ja hinnoiteltaviksi palveluiksi ja suoritteiksi. Tuotteistukseen taipumattomat prosessimaiset taiteelliset työmuodot määriteltiin taloudellisesti kannattamattomiksi. Työmuotojen elinehdot vietiin, ja jo vahvasti juurtunut ja levittäytynyt monimuotoinen toimintakulttuuri sosiaali- ja terveysalalla kuihtui vähitellen pois. (RM 2010.) Edellä kuvatun laisen toiminnan sisältöön ulkopuolelta kohdistuvien vaatimusten osalta näen vastaavuutta osallistavaan teatteriin nykyisin kohdistuvan välineellisen ajattelutavan kanssa.

Alkuvuosieni kokemuksilla monialaisesta ja -ammattillisesta yhteistyöstä oli keskeinen merkitys työskentelyni tulevalle suuntautumiselle. Erilaiset ryhmälähtöiset ja osallistavat työtavat olivat kiinteä osa organisaation toimintakulttuuria ja työryhmien arjen työtä. Toiminta oli pitkäkestoista, kokeellista ja uusia mahdollisuuksia etsivää. Työskentelyn lähtökohtina olivat avoimuus, epähierarkisuus ja määrittelemättömyys: toimiminen toistaiseksi muotoutumattomin säännöin. (RM 2010.) Oma toimintani alkoi rakentua ennakoimattomuudesta ja epävarmuudesta, kokeilevasta työotteesta sekä eri taiteenlajien elementtejä yhdistelevästä koostemaisesta työskentelystä (muistiinpanot, syyskuu 2010). Osallistavan teatterin ensimmäisen sukupolven toimijana paikantumiseni osallistavan teatterin toimintakentässä on kulttuurisesti ja historiallisesti erityinen. Tuon yhden näkökulman ja aavan perspektiivin koko osallistavan teatterin kentän muotoutumiseen Suomessa.

Osallistavaa vai soveltavaa teatteria?

Osallistavaa teatteria (engl. *participatory theatre*) on historiallisesti nimitetty lukuisin termein, kuten ruohonjuuriteatteri, radikaaliteatteri, kehityksenteatteri, populaariteatteri, sosiaalinen teatteri tai draama (Piekkari 2005; Prentki & Preston 2009, 9; Gutierrez 2010, 5; Rifkin 2010, 4–5). Osallistavan teatterin rinnakkaisena, vaihtoehtoisena käsitteenä käytetään myös yhteisöllistä teatteria tai yhteisöteatteria (engl. *community-based theatre*, *community theatre*). Käsitteiden eroina on nähty se, että yhteisöteatterissa työskentely kohdistuu pidempiaikaisiin paikallisiin projekteihin ja yhteisöihin, kun taas osallistavassa teatterissa työskentely ei yleensä perustu valmiin yhteisön ajatukseen tai päämääriin (vrt. Haapalainen 2018, 25). Osallistavan teatterin, kuten yhteisötaiteenkin, estetiikkaa luonnehtii prosessimaisuus ja sen ominaislaatuina ovat hetkellisyys, kollektiivisuus ja monitaiteisuus (Sederholm 2008, 38; Ventola 2013, 39, 44).

Käsite ”soveltava teatteri” (engl. *applied theatre*) otettiin uudeksi sateen-varjokäsitteeksi erilaisille osallistavan teatterin muodoille ensin Englannissa ja Australiassa 1990-luvulla. *Soveltavasta teatterista* tuli maiden yliopistoihin perustettujen tutkinto-ohjelmien ja tutkimusyksiköiden nimi. Taustalla vaikuttivat sekä institutionaaliset syyt että ajan talouspoliittinen tilanne. Käsitteenä *soveltava teatteri* oli riittävän avoin, niin että opetusohjelmiin voitiin sisällyttää erilaisia osallistavan teatterin muotoja. Nimitys oli myös poliittisesti neutraali, sillä se ei viitannut toiminnan historiallisiin juuriin radikaalissa teatteriliikkeessä, minkä ajateltiin helpottavan projektirahoitusten saamista. Käsitteen käyttö yleistyi vähitellen eri maissa. Alan julkaisuissa¹³ se alkoi näkyä 2000-luvun alussa. (Ks. Ackroyd 2007, 4–5; Nicholson 2010, 151–152; 2014, 3–8; Gjaerum 2013, 315.)

Suomessa *draamaa* (kreik. *dran*, ”tehdä”, ”toimia”) ja *draamamenetelmiä* alettiin käyttää 1970-luvulla yleisnimityksenä prosessilähtöiselle työskentelylle. Draama-nimitys omaksuttiin Iso-Britanniasta, jossa *draama* oli vakiintunut käsite varsinkin draamakasvatuksen¹⁴ ja draamaterapian yhteydessä, lähes synonyymi *teatterin* kanssa. (Paavolainen 2009, 428.) *Soveltavan teatterin* käsitteen käyttö omaksuttiin 1990-luvulla ammattikorkeakoulujen uuden kulttuurialan tutkinto-ohjelman, teatteri-ilmaisun ohjaajakoulutuksen, yhteydessä (Koskenniemi 2007, 11). *Soveltavan teatterin* käsite kuvasi taiteen rajanylitystä taidelaitoksista arjen yhteyteen, mutta myös erotti sen opetus- ja kasvatustyöhön sijoittuvasta draamakasvatuksesta (vrt. Ventola 2013, 87). *Soveltava taide* terminä omaksuttiin yhteiskunnan ohjauksessa oleviin toimintaohjelmiin ja erilaisiin julkishallinnollisiin kulttuuri- ja hyvinvointihankkeisiin (mm. Taide on mahdollisuuksia 2002, 39–43; Von Brandenburg 2008, 12; Liikanen 2010). Viime vuosikymmenellä *soveltava teatteri* on liittynyt yhä tiiviimmin yhteiskunnan ohjaukseen osana ministeriöiden ja hallituksen hyvinvointiohjelmia. Niissä taidetoiminnan vaikuttavuuden näkökulma on sisäänrakennettuna. Samalla taidetoiminnan lähtökohtainen yhteiskunnallinen kriittisyys ja radikaalisuus on näissä ohjelmissa kyseenalaistunut. (Esim. Ventola 2013, 15, 44.)

13 Esim. Taylor, Philip 2003. *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community*, Portsmouth: Heinemann; Thompson, James 2003. *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*, Oxford: Peter Lang; Nicholson, Helen 2014 (2005). *Applied drama: The Gift of Theatre*. London: Palgrave; *Applied Theatre Researcher Journal*.

14 Jyväskylän yliopiston opettajankoulutuslaitoksella käynnistettiin draamakasvatuksen koulutus 1990-luvun alussa. Käsite *draama* tarkentui tässä kontekstissa myöhemmin draamakasvatukseksi. Draamakasvatuksesta ja sen historiasta esim. Heikkinen (2017).

Soveltavan teatterin käsitettä on kritisoitu löyhästä määrittelystä, sillä se ei selkeästi sisällä käsitteen tunnusomaisia piirteitä tai tehtäviä. Määrittelyssä ainoastaan paikannetaan sen käytännöt taideinstituutioiden ulkopuolisiin toimintaympäristöihin. (Mm. Taylor 2003, xxx; Thompson 2009a, 3; Nicholson 2014, 6.) Määrittelyn ulkopuolelle jää se, mitä termillä ”soveltava” tarkoitetaan: mitä sovelletaan ja kenelle, kuka soveltaa ja mihin tarkoitukseen? Kansainvälisessä toimintakentässä on keskusteltu siitä, keiden ideologisia, taiteellisia, sosiaalisia ja poliittisia arvoja teatterin tekemisen soveltamiset palvelevat ja edustavat. (Esim. McDonald 2005, 68; Balfour 2009, 349, 353; Gjaerum 2013, 347; vrt. Nicholson 2014, 7.) Kysymys on relevantti varsinkin, kun soveltavan teatterin sateenvarjokäsitteen alle on 2000-luvun alusta liittynyt uusia liike-elämän ja johtamiskoulutuksen tarpeisiin suunnattuja toimintatapoja (nk. *arts & business*). Myös taiteilijoiden, kulttuurikentän ja elinkeinoelämän välisen uudenlaisen yhteistyön edistämiseen on kehitetty erilaisia toiminta- ja koulutusmalleja (esim. *Training artists for innovation: competencies for new contexts* -hanke). Niiden toimintatavat nojaavat taiteen merkitykseen työelämän innovaatioissa sekä organisaatioiden kehittämis- ja muutosprosesseissa. (Vondracek 2013; Korhonen 2014, 19; Jansson 2016, 36.)

Sateenvarjokäsitteenä soveltavan taiteen yhteydessä puhutaan myös sen alle mahtuvista eri konteksteihin sovellettavista toimintamalleista. Ne liittyvät usein välineellistävän taloudellisen hyödyn ajatteluun (Ackroyd 2007, 5; Thompson 2009a, 6). Esitystutkija Erika Fischer-Lichten (2014) mukaan soveltamisen näkökulmaan keskittyvä *soveltava teatteri* ei huomioi teatterin esteettisen muodon potentiaalia työskentelyssä. ”Teatteri” muuttuu näin muiden tavoitteiden välineeksi, jolla pyritään saamaan aikaan jotakin teatterin ulkopuolista. (Mts. 170.) Jaan osallistavan teatterin tutkijan Bjørn Rasmussenin (2000) näkemyksen siitä, että mitä enemmän osallistavan teatterin käytännöt nivoutuvat ennalta määriteltyyn kontekstiin, sen soveltavampia ja välineellistävämpiä niistä tulee. Tällöin osallistavan teatterin on näkemykseni mukaan vaikea pitää kiinni kokeiluvuudestaan, eettis- poliittisista lähtökohdistaan, esteettisistä ominaispiirteistään ja autonomiastaan (vrt. Nicholson 2014, 5).

Käsitettä on myös problematisoitu siksi, että ”soveltava” viittaa johonkin, joka on alkuperäistä ja jonka tietoa, ymmärrystä tai mallia sitten sovelletaan eri asiayhteyksissä. Osallistava teatteri on kuitenkin lähestynyt taiteiden kenttää erilaisesta orientaatiosta taideinstituutioiden ulkopuolelta ja itsenäisestä traditiosta rihmastomaisesti edeten, eikä päinvastoin. (Rasmussen 2000; Teerijoki & Lintunen 2001, 148; Häkämies 2007, 59–60; Ventola & Renlund 2005, 12.)

Toisaalta taiteen tekemisen ja kokemisen voidaan ajatella aina olevan jossain määrin jonkin soveltamista, ja teatteri sen ruumiillistumana on aina soveltavaa: se on erilaisia ja konkreettisia käytännössä toteutettavia sovelluksia näkemyksistä, ideologiasta, ideasta ja mielikuvista (esim. Bharucha 2011, 367; Lehtonen 2015, 23). Alkuun tarpeellisenä nähdystä *soveltavan teatterin* käsitteestä ollaan vähitellen luopumassa, ja *osallistavan teatterin* käyttö on alkanut yleistyä sekä käytännöissä että alan tutkimuksissa¹⁵ (mm. Thompson 2009a, 3, 18; Gjaerum 2013). Termien moninaisuutta ilmentää se, että suomalaisessa toimintakentässä on viime vuosien aikana otettu käyttöön myös ”osallistuva teatteri”, joka määrittyy tekijälähtöisesti, teatterintekijöiden toiminnan tavoitteiden näkökulmasta. Sanna Rynänen (2017) määrittelyssä osallistuva teatteri osallistuu erilaisiin ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin keskusteluihin, näkökulmien avaamiseen ja yhteiskunnallisen muutoksen tai muutoksen kuvittelun edistämiseen (ks. Rynänen & Lavaste 2017).

Tässä tutkimuksessa *osallistava teatteri* paikantuu osallistavan taiteen moninaiseen toimintakenttään. Se ei ole selkeärajainen käsite, genre tai työskentelytapa, vaan ”osallistava” viittaa esitystapahtumassa ryhmän yhteisesti tuottamaan esteettisen prosessiin. Tutkimuksessani ymmärrän *esityksen* (engl. *performance*) Fischer-Lichten (2014) tapaan tapahtumaksi, jossa kaikki läsnäolijat osallistuvat omalla tavallaan yhteiseen toimintaan samanaikaisesti. Esitys rakentuu osallistujien kohtaamisen ja vuorovaikutuksen kautta ja sen on tapahtumaltaan ainutlaatuinen. (Mts. 18.) Tutkimukseni näkökulmasta osallistava teatteri näyttäytyy tätä nykyä yhteisötaiteellisesti, pedagogisesti tai terapeutisesti painottuvana toimintana. Tämä toteutuu yleensä prosessilähtöisenä ryhmätyöskentelynä moninaisissa ympäristöissä, erilaisten kohderyhmien kanssa. Suhteeni osallistavaan teatteriin rakentuu alan pioneerin Dorothy Heathcoten jo 1960-luvulla esittämään ja hänen työskentelyssään toteuttamaan näkemykseen. Sen mukaan osallistava taiteen toimintatapa sinällään, ilman erityistä ennakko-oletuksista ohjautunutta työtapojen soveltamista, mahdollistaa vuorovaikutteisia, tasavertaisia kohtauksia ja osallistumisen mahdollisuuksia erilaisista lähtökohdista ja taustoista tulevien ihmisten välillä (ks. Wagner 1976, 210–217).

15 Englanninkielisissä julkaisuissa osallistavan ja soveltavan teatterin käsitteitä käytetään rinnakkain, usein synonyymeina (esim. Rifkin 2010, 4). Tästä syystä viitateni ulkomaisiin alan tutkijoihin käytän selvyys vuoksi osallistavan teatterin käsitettä, kun artikkeli tai tutkimus käsittelee osallistavaa teatteria sen lähtökohtaisissa toimintayhteyksissä, päämäärissä ja tavoitteissa, vaikka lähteissä olisikin käytetty *applied*-sanaa.

2. Toimintamuotojen historialliset lähtökohdat

Yleisterminä *osallistava teatteri* sisältää laajan kirjon erilaisia esitys- ja prosessilähtöisiä toimintatapoja. Toimintatavoilla on omat tunnistettavat dramaturgiset rakenteensa, joiden elementit järjestyvät ja rytmittyvät käytetyistä työtavoista ja ohjaajan tietoisesta aikaan, tilaan ja tapahtumiin vaikuttamisesta. Työskentely rakentuu osallistujien kanssa, ja useimmiten kaikki läsnäolijat ovat potentiaalisia osallistujia esitystapahtumassa. (Teerijoki & Lintunen 2001, 131–133; Piekkari 2005, 14; Häkämies 2007, 157–163.) Käytän tutkimuksessani näistä esitys- ja prosessilähtöisistä toimintatavoista termiä *toimintamuoto* (engl. käytetään *form*, myös *genre*). Ne kehittyivät aikakautensa poliittisissa ja kulttuurisissa kehyksissä, omista lähtökohdistaan ja toimijoiden käytännön kokemuksista. Toimijoiden työn lähtökohdat ja vaikuttimet antoivat omanlaisensa pulssin työtapojen rakentumiseen. Työskentelyn päämäärien mukaan niiden teoreettiset ja ideologiset perustat ovat erilaiset ja käytännön sovellukset ovat erikoistuneita ja toisistaan poikkeavia (Prentki & Preston 2009, 9–5).

Esittelen seuraavaksi suomalaisen toimintakenttään juurtuneet ja asemansa alan koulutuksissa vakiinnuttaneet toimintamuodot: **psykodraaman, prosessidraaman, forumteatterin ja tarinateatterin**. Niiden ominaislaatuja ymmärtämiseksi ja historiallisten jälkien tunnistamiseksi katson perustelluksi kuvata kunkin kohdalla ensin lyhyesti sen aikakauden sosiaalisia olosuhteita, missä niiden kehittämistyö tapahtui. Kuvaan myös toimintamuotojen kehittämisen omaelämäkerrallisia vaikuttimia ja teoreettisia lähtökohtia, joista kehittäjät rakensivat työskentelytapoja tarkoituksiinsa ja reagoivat aikansa yhteiskunnallispoliittisiin tilanteisiin ja osallistavan taiteen kenttään. Tämän jälkeen kohdennan tarkastelun kunkin toimintamuodon sisälle sen funktion, esitysrakenteeseen ja prosessiin sekä ohjaajan asemaan ja tehtäviin työskentelyssä. En kuitenkaan kuvaa yksittäisiä tekniikoita tai työtapoja, sillä niistä löytyy lukuisia julkaisuja. Esittelen myös lyhyesti kunkin muodon leviämisen ja juurtumisen Suomeen.

Perusteluni toimintamuotojen esittämisen yksityiskohtaisuudelle ovat kahtalaiset. Ensinnäkin alan suomalaisissa tutkimuksissa ei ole aiemmin tehty seikkaperäistä katsausta toimintamuotojen historiallisista juurista; niiden yhteiskunnallisista yhteyksistä, teoreettisista lähtökohdista ja kehittymiseen vaikuttaneista tekijöistä¹⁶. Toiseksi jaan osallistavan teatterin tutkijoiden Jenny Hughesin ja Helen Nicholsonin (2016, 4–5) huolen siitä, että osallistavan teatterin

16 Ventola (2013) on tehnyt yleisellä tasolla kronologisen katsauksen suomalaisen osallistavan teatterin kehityksen vaiheisiin ja toimintakäytäntöihin.

kosketuspinta historiallisiin juuriinsa vaikuttaa ohentuneen ja yhteys toiminnan perusajatukseen on hämärtynyt. Kun lukee osallistavaa teatteria käsitteleviä viime aikaisia julkaisuja, ei voi välttyä huomiolta, että toimintakentän muisti tuntuu yltävän vain 1990-luvulle (esim. Korhonen 2014). Aloitan historiallisen tarkastelun ajallisesti varhaisimmasta toimintamuodosta eli psykodraamasta.

Psykodraama ja ryhmän vuorovaikutus

Psykodraama on yleensä terapeutisessa työskentelyssä toteutettava toiminnallinen ryhmäterapian muoto¹⁷, jossa käytetään erilaisia eläytyvän roolityöskentelyn työtapoja osallistujien omien elämäntapahtumien tutkimiseen ja työstämiseen (vrt. Silvola & Aitolehti 2006). Psykodraama ja sen työtavat ilmaantuivat osallistavan teatterin kentälle 1960–70-lukujen taitteessa. Psykodraaman juuret ulottuvat kuitenkin Wieniin 1900-luvun alkuun, ensimmäisen maailmansodan vuosiin ja historiallisen avantgardismin kauteen. Historialliset avantgardistit toivat toiminnallisuuden ja yhteisöllisyyden taiteeseen: he rikkoivat ehjän esityksen ideaalin, osallistivat katsojia esityksiin – tosin yleisöä tarkoituksellisesti provosoimalla ja esitykseen rakennetulla konfliktilla – sekä vastustivat taiteen elitistisyyttä ja pyrkivät tuomaan taiteeseen elementtejä arkielämästä. Siten he muokkasivat maaperää toiminnallisille taidesuunnille ja osallistavan taiteen myöhemmälle tulemiselle (Sederholm 2008, 39–40; Bishop 2012, 41–73).

Psykodraaman kehittäjä, romanialaissyntyinen Jacob Levy Moreno (1889–1974) oli psykiatri, teatteritoimija ja yksi ryhmäpsykoterapian uranuurtajista. Morenon psykodraaman kehittämistyön keskeisinä vaikuttimina olivat hänen työskentelykokemuksensa naisprostituutujen tukiryhmätöinnässä Wienin slummialueella¹⁸ 1900-luvun alussa, lääkintätehtävissä ensimmäisen maailmansodan vuosina Mittendorfin suljetulla pakolaisleirillä sekä ohjaajana vuonna 1922 perustamassaan *Die Stegreiftheatre* -nimisessä ”spontaanisuuden teatterissa” (engl. *The Theatre of Spontaneity*). Prostituutujen tukiryhmässä Moreno havait-

17 Psykodraama terapiamuotona rajataan usein osallistavan teatterin kentän ulkopuolelle (ks. Rasmussen 2000; Teerijoki & Lintunen 2001, 145). Sen työskentelytavat terapiatyön ulkopuolisissa konteksteissa liitetään tavallisesti osallistavan teatterin sateenvarjokäsitteen alle. (Esim. Prentki & Preston 2009, 12; Rifkin 2010, 5; Bishop 2012, 3; Ventola 2013, 89–90.)

18 Wienin väkiluku oli tuolloin ulkomaille pyrkivän siirtolaisvirran ja teollisen kapitalismin aiheuttaman muuttoliikkeen myötä kolminkertaistunut muutamassa vuosikymmenessä. Seurauksena oli krooninen asuntopula ja siihen liittyvä vuokrakeinottelu. Ahtaus, köyhyys ja ulkopuolisuus olivat kasvualustoja sosiaaliselle deprivatiolle ja prostituutiolle. Katolisen kirkon ja työväenliikkeen torjumista prostituoiduista naisista useimmat olivat tehdastyöläisiä, joiden palkka oli niin pieni, että he tarvitsivat välttämättömiä lisätuloja elämiseen. (Wegs 1989; Lovett 2004, 8–10; Nolte 2014, 15.)

si, että ryhmätapaamisissa naiset pystyivät oman kokemustietonsa pohjalta parhaiten auttamaan toisiaan käytännön ongelmien ratkaisemisessa omassa elinympäristössään. Naisten keskinäinen tuki vahvisti heidän tunnettaan omasta ihmisarvostaan ja kyvykkyydestään. Näistä havainnoista syntyi perusta, jonka pohjalta Moreno kehitti myöhemmin rooli- ja ryhmäteoriaansa psykodraamaan. (Ks. Moreno 1989b; Blatner 1997, 172–173; Moreno, Blomqvist & Rützel 2000, 83–84; Kopakkala 2005, 152–153.)

Mittendorfin pakolaisleirillä vartijoiden ja pakolaisten väliset valtasuhteet sekä pakolaisten keskinäiset jännitteet loivat turvattomuutta. Leirillä vallitseva korruptio, mielivaltainen kohtelu sekä seksuaalinen hyväksikäyttö aiheuttivat lisää haavoittuvuutta ja toivottomuutta. Moreno laati havaintojensa ja asukkaiden kanssa käymiensä keskustelujen pohjalta leiriläisten ihmissuhdeverkostoja kuvaavia kaavioita. Niiden tutkimisen tuloksena hän esitti, että pakolaisten kokemaa turvattomuuden stressiä helpottaisi, mikäli heille itselleen annettaisiin vastuuta ja mahdollisuus vaikuttaa asumisjärjestelyihin sukulaissuhteiden perusteella ja mahdollisuus valita, keiden kanssa jakavat työtehtävät. Moreno kehitti sittemmin käytännön kokemusten pohjalta syntyneiden löytöjen pohjalta ryhmän rakenteita ja ryhmän jäsenten valintoja, vuorovaikutusta ja suhteita tutkivan sosiometrian teorian ja sen työtavat. Ne ovat myös psykodraamatyöskentelyn taustalla. (Moreno 1978, 48–53; 1989b; Moreno et al. 2000, 83–84; Nolte 2014, 26–28.)

Osana poliittista liikehdintää ja kasvavaa kansainvälistä työläisten teatteriliikettä¹⁹ syntyi kokeellisten ja yhteiskunnallisesti kriittisten vasemmistolaisten teatterien liike Itävallassa 1920-luvun alussa (Groys 2009, 24–25). Morenon improvisoituihin esityksiin keskittynyt spontaanisuuden teatteri oli osa tätä liikettä. Moreno kuului Wienin ekspressionistien ryhmään. Uuden teatterin ekspressionismin vaikutteena *Die Stegreiftheatre*-esityksissä ja sittemmin psykodraamassa näkyi päähenkilökeskeisyys. Siihen liittyi asioiden tarkastelu yhden henkilön kautta, yksilön subjektiivisen kokemuksen tärkeys sekä vahva tunneilmaisuus ja voimakkaat tunnekokemukset päähenkilön sisäisen maailman tapahtumien käsittelyssä. (Kristoffersen 2014.) Moreno kehitti spontaanisuuden teatteriaan varten

19 Teatteriliikkeeseen (1920–30-luvuilla) kuuluivat mm. Iso-Britannian Työläisten teatteriliike, *The Workes Movement*, Weimarin tasavallan työväen teatteriryhmien *Red Megaphones* agitprop-liike sekä Venäjän työväen kulttuuri- ja valistusjärjestön Proletkultin *Blue Blouse* -teatteriliike (ven. *Sinjaja bluza*). Sen kiertävät agitprop-ryhmät aloittivat väljiin käsikirjoituksiin perustuvat poliittista ideologiaa ja päivän uutisaiheita käsittelevät nk. *Elävän sanomalehden* (ven. *zhivaya gazeta*) esitykset. Myöhemmin ”elävä sanomalehti” (engl. *Living Newspaper*) levisi toimintatapana kansainväliseksi liikkeeksi. (Ks. Feldhendler 1994, 90–92; Bodek 1996; Casson 2000, 108–109, 121; Nicholson 2011, 59–63; Bishop 2012, 57; Fischer-Lichter 2014, 166–167.)

nk. ”elävän sanomalehden” työtavan (saks. *Die Dramatisierte Zeitung*), jossa uutisia ja ajankohtaisia teemoja tutkittiin näyttelijöiden spontaanin roolityöskentelyn, ryhmäimprovisaation ja tarinoiden dramatisoinnin kautta. Morenon ajatellaan saaneen idean sanomalehti uutisten dramatisointeihin Venäjän avantgardistien kokeilevista ”elävän sanomalehden” (ven. *zhivaya gazeta*) dokumenttiteatteriesityksistä. Teatterikokemustensa pohjalta Moreno rakensi myöhemmin psykodraaman työtavat eli tekniikat, joihin hän yhdisti rooliteoriaa, sosiometriaa ja ryhmäpsykoterapian teoriaa.²⁰ (Ks. Moreno 1989b, 73; Braanaas 1992, 147–152; Feldhendler 1994, 91–92; Casson 2000, 13; Nolte 2014, 22, 30.)

Päähenkilön tilanteen tarkastelu

Psykodraaman **tarkoitus** on keskittyä kerrallaan yhden ryhmänjäsenen kertoman kokemuksen, ristiriidan tai sisäisen ihmissuhdehistorian tarkasteluun. Työskentely perustuu luottamukseen ihmisten väliseen toimintaan. Yksilökeskeisen, prosessimaisen työskentelyn **päämäärinä** ovat itsetuntemuksen lisääntyminen ja ihmissuhteissa elämän aikana omaksuttujen, itseään toistavien toimintatapojen – morenolaisittain roolien – monipuolistuminen. Psykodraamassa rooli liittyy ihmisen konkreettiseen toimintaan tiettyinä hetkenä ja tietyssä tilanteessa suhteessa muihin ihmisiin ja asioihin. Lisäksi työskentelyn päämääränä on luovuuden ja spontaanisuuden vapautuminen, mikä mahdollistaa joustavuuden ajatella ja toimia eri tilanteissa tarkoituksenmukaisesti. Spontaanisuus (lat. *sua sponte*, ”omasta tahdosta”) on psykodraaman keskeisin käsite, mikä tarkoittaa kykyä improvisoida. Muita tärkeitä käsitteitä ovat kohtaaminen, vastavuoroinen suhde sekä katarsis, jolla tarkoitetaan työskentelyssä syntynyttä tunnepitoista oivallusta ja spontaanisuuden vapautumista. (Greenberg 1974; Moreno 1989b, 61; Kopakkala 2005, 30–31; Silvola & Aitolahti 2006; Nolte 2014, 170.)

Psykodraaman **esitysrakenne** on strukturoitu ja **työskentelyprosessi** etenee kolmen vaiheen kautta. 1) Virittäytymisen tarkoituksena on löytää ryhmässä

20 *Who Shall Survive* (1934) on Morenon pääteos, jossa hän esittelee teoriansa, joka sai vaikutteita eksistentiaalisesta filosofiasta, pragmatismista, humanisista psykologiasta sekä teologiasta. Yhdysvaltoihin muuttonsa jälkeen (1924) Moreno työskenteli sosiometrisin- ja ryhmäimprovisatiomenetelmin psykiatrisessa sairaalassa, koulukodissa, vankilassa sekä moninaisten muiden syrjäytettyjen ryhmien kanssa. Vuonna 1931 hän perusti *Dramatized Newspaper*-improvisaatioteatterin New Yorkiin. Vuodesta 1932 Moreno suuntautui kehittämään psykodraamaa ja sen tekniikoita terapiamuodoksi. Toiminta etäännytti teatterillisista lähtökohdistaan, mikä selittää sitä, että toimintamuodon draamalliset työtavat ovat pysyneet suhteellisen muuttumattomina. Psykodraamaohjaajien koulutuskeskus Moreno-instituutti aloitti toimintansa New Yorkissa 1936. Moreno perusti myös oman kustantamon *Beacon Housen*. (Ks. Moreno 1978; Blatner 1977, 173–174; Fischer-Lichte 2014, 167.)

oleva viritys ja keskustellen tai toiminnallisin harjoittein valmistautua työskentelyyn. 2) Toimintavaiheessa päähenkilöksi valitun tilannetta tutkitaan ja variaoidaan näyttämöllä tässä ja nyt- tilanteessa eri psykodraaman tekniikoin, eri näkökulmista ja eri ajallisista siirtymistä. Erilaiset eläytyvään roolityöskentelyyn perustuvat päähenkilön roolinvaihdot ja tilannetta etäännyttävät peilaukset ovat keskeisiä työtapoja. Niissä ohjaaja käyttää ryhmäläisiä eri tavoin apuna päähenkilön tarinassa esiintyvien henkilöiden, esineiden ja asioiden rooleissa sekä päähenkilön sisäisten tuntemusten ilmaisijana. Ryhmäläiset ovat näin sekä osallistujia, jotka auttavat päähenkilöä tilanteen tarkastelussa, että tilanteen havainnoijia ja kokijoita. 3) Loppukeskustelussa ryhmässä jaetaan toiminnan tuottamia tunteita ja kokemuksia, joita jälkeinpäin erittelevästi käsitellään omaa tietämystä ja persoonaa vasten. (Silvola & Aitolehti 2006; RK 2007/1; RK 2007/2; Nolte 2014.)

Psykodraamaohjaajana voi toimia vain siihen koulutuksen saanut henkilö.²¹ Työskentely perustuu ohjaajan ja osallistujien tekemään molemminpuoliseen sopimukseen. Ohjaaja toimii sekä ohjaajan että terapeutin roolissa, ensisijaisena tehtävänään rakentaa turvallinen ilmapiiri työskentelylle. Ryhmän prosessi on ohjaajan kontrolloima ja ohjaajakeskeinen. Ohjaaja auttaa päähenkilöä rekonstruoimaan kerrotun tilanteen fyysisesti toiminnan kautta näyttämötilaan esitettäväksi ja tutkittavaksi. Hän antaa työskentelylle rakenteen ja vie työskentelyprosessia eteenpäin erilaisten, tarkasteltavaa konfliktia täsmentävien ja tarkentavien, toiminnallisten työtapojen, interventoiden ja ohjeiden avulla. Psykodraaman dramaturgia rakentuukin näistä erillisistä esitettävistä tilanteista ja niiden toiminnallisesta tutkimisesta. Ohjaaja vastaa käsiteltävistä tilanteista ja käsittelyn näkökulmista, rytmistä ja intensiteetistä. Työskentely edellyttää ohjaajalta tilannetajuja, epävarmuuden sietokykyä ja vahvaa ohjaajuutta sekä toimintamuodon teorian ja käytännön hallintaa. (Leveton 1975, 1–8; Silvola & Aitolehti 2006; MOPSI 2006; RK 2007/1; RK 2007/2.)

21 Suomessa psykodraamaohjaajana toimimisen edellytyksenä ovat 4–6 vuotta kestävät psykodraamaohjaajan opinnot sekä soveltuva, yleensä sosiaali- tai terveysalan koulutustausta. Suomessa on käytössä tarkat eettiset ohjeet psykodraaman toteuttamiselle ja yhdistyksen ammattieettisessä toimikunnassa valvotaan niiden noudattamista. Sosiodraamaohjaajan eli toiminnallisen ryhmätyönohjaajan koulutuksen kesto on 2,5 vuotta. (RK 2007/1.) Psykodraamakursseja alettiin järjestää Suomessa vuonna 1977, aluksi kouluttajat olivat ulkomaalaisia, ensimmäinen kouluttaja oli Zerk Moreno. Varsinainen koulutus alkoi Suomessa 1980-luvulla ja Suomen Psykodraamayhdistys perustettiin vuonna 1983. Nykyään eri kouluttajatahot kuuluvat morenolaisen psykodraaman kouluttajayhdistykseen (MOPSI).

Päähenkilökeskeisen psykodraaman pohjalta Moreno kehitti myöhemmin ryhmäkeskeisen, roolityöskentelyyn keskittyvän **sosiodraaman**. Siinä tutkitaan ryhmän keskinäisiä suhteita tai yhteiseen työskentelyyn valittua yhteisöllistä teemaa tai tilannetta osallistujien näkökulmista, yleensä heidän henkilökohtaisista kokemuksistaan etäännytettyinä. Työskentelyssä otetaan huomioon tilanteen sosiaaliset ja yhteiskunnalliset ulottuvuudet. Sosiodraaman rakenteessa voi tunnistaa samoja vaiheita kuin psykodraamassa, mutta prosessi on avoimempi ja joustavampi. Sen työskentelytavat pohjautuvat kuitenkin Morenon spontaanisuuden teatterin ”elävän sanomalehden” metodiin ja sosiometrian työtapoihin. (Feldhendler 1994; Casson 2000; Lindqvist 2005; RK 2007/1; RK 2007/2.)

Suomeen psykodraaman ja sosiodraaman työskentelytavat levisivät 1970-luvun aikana, kun joukko suomalaisia lähti kouluttautumaan Iso-Britanniaan ja Moreno-instituuttiin Yhdysvaltoihin. Nykyään psykodraama toiminnallisena terapiamuotona nähdään osallistavan teatterin kentän ulkopuolelle kuuluvaksi (esim. MOPSI 2006). Työskentelyssä keskitytään yksilöihin ryhmässä, ei heidän tilanteisiinsa vaikuttaviin yhteiskunnallisiin tekijöihin. Psyko- ja sosiodraaman työtapoja käytetään myös monenlaisissa terapiatyön ulkopuolisissa yhteyksissä, kuten sosiaalityössä, kuntoutuksessa, kasvuryhmissä, ihmissuhdekoulutuksissa sekä työnohjauksessa ja työyhteisöjen kehittämisessä. Nykyään psykodraamaan sisällytetään myös sosiometria, sosiodraama, roolityöskentely sekä erilaiset toiminnalliset menetelmät. (Teerijoki & Lintunen 2001, 145; RK 2007/1; RK 2007/3; Ventola 2013, 96.) Päähenkilökeskeinen psykodraama levisi Yhdysvalloista Iso-Britanniaan 1960-luvulla. Samoihin aikoihin Iso-Britanniassa oli jo kehittymässä uusi ryhmälähtöinen toimintamuoto, prosessidraama. Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin prosessidraamaa, joka on erityisen keskeinen tämän tutkimuksen kannalta. Näen oman työskentelyni juuri prosessidraamaan perustuvana työtapana.

Prosessidraama ja kriittinen pedagogiikka

Prosessidraama on improvisaatioon pohjaava prosessuaalinen toimintamuoto, jossa ryhmän kanssa työskennellään yhdessä valitun teeman tai yhteiskunnan rakenteita käsittelevien moniselitteisten asioiden kanssa. Toiminnassa pyritään moninäkökulmaisuuteen. Työskentelyssä käytetään erilaisia teatterinomaisia työtapoja. (O'Neill 1995, xx; Eriksson 2009, 241.) Prosessidraaman juuret ulottuvat Englantiin 1960-luvulle, Euroopan yhteiskunnallisen muutoksen ja poliittisen liikehännän vuosikymmenen ja avantgardismin kauteen, jolloin taidetta alettiin tuoda arjen elämään. Prosessidraaman kehittyminen liittyi happening-liikkeen ja

kokeellisten teattereiden toimintaan ja sai vaikutteita niiden työtavoista. (Heston 1993; O'Neill 1995, xvii; Howell & Heap 2005.) Happening-liikkeen toiminta oli kritiikkiä kulutusyhteiskuntaa sekä seksuaalisia ja poliittisia tabuja vastaan. Happeningeissä oli tunnistettavia aineksia historiallisiin avantgardisteihin kuuluvien dadan ja surrealismien teatterillisistä elementeistä²². Eri taiteenaloja yhdistävissä prosessimaisissa ja toiminnallisissa kertaesityksissä haastettiin taideteoksen esineluonnetta. Esitysten teemat, materiaalit ja aktiviteetit otettiin taiteiden konventioiden ulkopuolelta. Moninaisissa paikoissa toteutetuissa happeningeissä painotettiin läsnäoloa, kommunikaatiota ja yhteisesti tuotettua elämystä. Esityksissä ei tehty selkeää eroa esittäjien ja yleisön välillä. Happeningien ja populaarteatterin esitystapahtumat olivat tilannesidonnaista, paikallaisista toimintaa. (Heddon & Milling 2006, 64–68; Govan & Nicholson & Normington 2007, 18–35; Lehman 2009, 60, 115, 181–182; Bishop 2012, 41–73, 96–101.)

Prosessidraaman pioneerina pidetään Dorothy Heathcotea²³ (1926–2011), englantilaista näyttelijää ja teatterin ja draamakasvatuksen yliopistonlehtoria. Heathcoten työn vaikuttimina olivat pitkäaikainen kokemus teatterin ja draamamenetelmien ohjaajana kouluissa, erilaisissa hoitolaitoksissa, vankiloissa ja vaikeissa sosiaalisissa olosuhteissa elävien lasten ja nuorten kanssa. Yhtenä vaikuttimena toimi myös monipuolinen kokemus työskentelystä 1960-luvun kokeellisissa teattereissa, erityisesti *Theatre in Education*-ryhmissä (suomeksi käytetään TIE-ryhmä, myös työpajateatteri). Ryhmien toiminta oli osa vasemmistolaisista *British Drama Education* -liikettä. TIE-ryhmät olivat laitosteattereiden ulkopuolelle syntyneitä, ihmisoikeusliikkeiden ja radikaalipedagogiikan ajattelun sekä Bertolt Brechtin (1991 [1967]) teatterikäsityksen omaksuneita, vasemmistolaisia teatteriryhmiä. Ne vastustivat valtavirtateatterin kaupallisuutta ja keskittyivät

22 Dadaistit yhdistivät esityksiinsä taidetta, arkea ja viihdettä ja veivät provokatorisia esityksiään kaduille. Raja arjen ja taiteen välillä oli liukuva. Taide nähtiin tapahtumana. Yleisö asetettiin keskelle taiteidenvälistä samanaikaista sekamelskaa. Välimatka teoksen ja katsojan välillä poistui. Dadassa tärkeää ei ollut lopullinen tuote, vaan tietyn tilanteen luominen, prosessi itsessään. Esityksen sommitelma perustui eri osasten yhdistelyihin ja sattumiin. Surrealistien esitykset yhdistivät elementtejä sekä symbolismista että non-realismista. Monitaiteisuus, erityisesti näytävä visuaalisuus, oli keskeisessä asemassa esityksissä. (Ks. Sederholm 2000, 67; 2008, 39–41 ja Bishop 2012.)

23 Dorothe Heathcoten alun perin lapsidraamaan ja kouluympäristöön kehittämästä toimintatavasta käytettiin ensin käsitettä *Drama in Education*. Termin prosessidraama (engl. *process drama*) Cecily O'Neill määritteli teoreettisesti vuonna 1995 teoksessaan *Drama Worlds: A Framework for Process Drama*. Termi otettiin yleisesti käyttöön 1990-luvulla mm. julkaisuissa: Haseman, Bradley 1991. *Improvisation, Process, Drama and Dramatic Art*. July 1991. The Journal of National Drama. London: The Drama Magazine. <http://eprints.qut.edu.au/53856/>; O'Tool, John 1992. *The Process of Drama. Negotiating art and meaning*. London: Routledge sekä Bolton, Gavin 1998. *Acting in Classroom Drama: A Critical Analysis*. Stoke on Trent: Trentham Books.

toiminnassaan kouluille ja nuorisokoteihin suunnattuihin vuorovaikutteisiin työpajatyyppeihin esityksiin, joita toteutettiin yhdessä paikan työntekijöiden kanssa. TIE-ryhmien toiminta alkoi hiipua 1980-luvulla, mihin vaikutti julkisen tuen leikkaaminen ryhmiltä. (Ks. Heathcote 1975, 37–38; Heston 1993, 97; Bolton 1998, 190–192; Govan et al. 2007, 44–45; Eriksson 2009, 167.)

Ryhvät käyttivät esitysten valmistamiseen ryhmälähtöisiä kokeilevia esityksen valmistamisen työtapoja nk. *devisingmetodia* (engl. *devise*, ”suunnitella”, ”keksiä”, suom. vakiintunut ”devising”). Menetelmä oli vastikään omaksuttu eri osallistavan taiteen aloilla, erityisesti yhteisötaiteissa ja poliittisessa teatterissa. Devisingmetodissa esitys muotoutuu ryhmän jäsenten yhdessä tuottamien ideoiden pohjalta ryhmäprosessina. Devising-työskentely on ensisijaisesti kollektiivista, prosessin merkitystä korostavaa toimintaa. Kuten happeningit, myös devising-esitykset ottivat vaikutteita dadaistien eri taiteiden elementtejä sisältävien esitysmuotojen kokeiluista. (Ks. Oddey 1996, 8, 108–109; Heddon & Milling 2006, 2–3, 12, 135.) Heathcote siirsi TIE-ryhmien työtapoja prosessidraamaan ja jatkoi niiden kokeilevaa kehittämistä. Prosessidraaman ja TIE-ryhmien työtavoilla onkin näkyvä yhteys ja keskinäinen vaikutus. Prosessidraama levisi koulujen toimintaympäristöstä osallistavan teatterin toimintakenttään 1990-luvulla ja haaraui eri suuntiin erimuotoisena ²⁴. (Haseman 2002; Eriksson 2009, 27; Gutierrez 2010, 5–6.)

Heathcoten työskentely perustui avoimen kohtaamisen ajatukseen. Työläistaustaisen ja äärimmäisen niukkuuden keskellä kasvaneen Heathcoten toiminnan periaate rakentui monitieteisistä yhteiskuntafilosofisista näkemyksistä (esim. Fromm 1955) sekä kasvatusfilosofi Paulo Freiren (1921–1997) kriittisestä pedagogiikasta²⁵, joka painottaa kasvatuksen poliittisuutta ja tiedostamiskasvatuksen tärkeyttä (Eriksson 2009, 163). Freiren (2005) ydinajatuksena on kohdata toiset ihmiset yhdenvertaisina ja työskennellä yhdessä kriittisen tietoisuuden rakentamiseksi ja siten olosuhteiden muuttamiseksi. Tämä edellyttää tutustu-

24 Prosessidraaman tunnettuja kehittäjiä ovat mm. Heathcoten pitkäaikainen työtoveri Gavin Bolton sekä Pamela Howell, Stig Eriksson, Brad Haseman, Jonathan Neelands, Cecily O’Neill, John O’Tool, Allan Owens ja Philip Taylor.

25 Brasilialainen Paulo Freire on keskeinen kriittisen teorian ja kriittisen pedagogiikan edustaja. Freiren ajattelussa yhdistyvät eksistentiaalinen filosofia, humanistinen marxismi ja radikaali kristillinen teologia. Freiren omaksuma keskeinen käsite *praxis* tarkoittaa työskentelyssä olennaista reflektion ja toiminnan yhteyttä. Elämäntyössään keskeistä oli yhteiskunnallinen aktivismi ja kriittinen tutkijuus sekä taistelu oikeudenmukaisuuden ja inhimillisyyden puolesta. Freiren ajattelussa kriittisyys kohdistui yhteiskunnallisiin olosuhteisiin ja kriittisyyden rakentava päämäärä oli näiden olosuhteiden muuttaminen. Freiren portugalinkielinen pääteos *Pedagogia do Oprimido* (1968) ilmestyi englanniksi *Pedagogy of the Oppressed* vuonna 1970. (Ks. Hannula 2000; Freire 2005.)

mista siihen todellisuuteen, jossa osallistujat elävät. Lisäksi Freire painottaa osallistujien elämäkokemuksellisen tiedon kunnioittamista työskentelyssä sekä luottamista ihmisten kykyihin ja mahdollisuuksiin. Toiminnassa pidättäytytään rakentamasta uusia riippuvuussuhteita ihmisten ”pelastamiseksi” tai ”auttamiseksi”. (Freire 2005 [1970]; myös Hannula 2000; Suoranta & Ryyänen 2014, 120.) Heathcoten, kuten Freirekin, työskentelyn lähtökohtana on se, mikä ihmisille on yhteistä, ei se, mikä on erottavaa tai erottelevaa – se mitä ihmiset ovat, ei se mitä he eivät osaa tai tiedä. Heathcote ja Freire problematisoivat sen, kenellä on valta sanoa ja kenelle, mitä pitäisi tehdä. Heathcote myös kyseenalaistaa käsityksen siitä, että ohjaaja on ryhmässä se, joka tietää (*the ‘one who knows’*). (Ks. Wagner 1976, 38, 46, 210; Eriksson 2011, 107.)

Heathcoten **prosessidraaman keskeisiä käsitteitä** ovat *kehys* (engl. *frame*) ja *etäännyttämismetodi* (joka on *frame distance* -termin funktiota kuvaava suomennokseni). Kehys on ohjaajan valitsema perspektiivi, josta osallistujat ”astuvat sisään” esitystapahtumaan. Heathcote sai vaikutteita Erving Goffmanin sosiaalipsykologisesta *kehys*-käsitteestä²⁶. Siinä on kysymys eräänlaisesta sosiaalisen vuorovaikutustilanteen määrittelystä: *Mitä tässä tilanteessa on meneillään?* (Goffman 1974, 9–10; Eriksson 2009, 119, 138–139.) Heathcoten etäännyttämismetodi tarkoittaa erilaisten dramaturgisten kehikoiden rakentamista työskentelyyn. Kehikoiden periaate toimii etäisyyksiä vaihtelevina perspektiiveinä, joiden kautta osallistujat ovat suhteessa esitystapahtumaan. Etäännyttämismetodin ja kehyksen tehtävä on tuottaa jännitettä ja merkityksiä sekä tarjota ajatuksia synnyttävä ongelma työskentelyprosessille. Metodi suojelee myös osallistujien henkilökohtaista tilaa sekä mahdollistaa vieraannuttaminen. Keskeistä prosessidraamassa on etäännyttämisen avulla vieraannuttaminen. Esitystapahtumassa ei pyritä illuusion tai tunnepitoiseen eläytymiseen vaan kriittiseen pohdintaan ja tiedostamiseen. Siihen Heathcote otti vaikutteita Brechtin eepisestä teatterista: sen vieraannuttamisefektistä (saks. *Verfremdungseffekt*) sekä opetusnäytelmistä (saks. *Lehrstücke*). Näytelmät perustuivat osallistumisen kautta oppimisen ajatukseen. Brechtin teatterinäkemys vaikutus prosessidraaman työskentely-

26 Kehys käsite liittyy sosiaalipsykologi Erving Goffmanin rakentamaan kehysanalyysiin (*frame analysis*), joka tarkastelee sosiaalisten vuorovaikutustilanteiden rakenteita. Goffmanin tarkoittamassa kehyksessä on kysymys kokemuksen virran järjestämisestä ja jäsentämisestä sosiaalisessa vuorovaikutustilanteessa mielekkäällä tavalla. Tilannemäärittely tapahtuu tulkitsemalla tilanteita vaihtelevien perspektiivien tai sosiokulttuuristen kehysten kautta. (Ks. Goffman 1974, 9–10 ja Peräkylä 2001, 347–364.)

tapojen muotoutumiseen onkin ilmeinen. (Mm. Heston 1993, 14; Bolton 1998, 192; Eriksson 2009, 24–27, 115–116, 141–145.)

Kudelmaksi rakentuva työskentelyprosessi

Prosessidraamatyöskentelyn **lähtökohtana** on aihe tai impulssi toiminnan käynnistämiseen eli niin kutsuttu preteksti²⁷ (engl. *pretext*). Se toimii alustavana työskentelyn kehikkona tai alkusysäyksenä draamaprosessin kulkusuunnalle. O’Neill (1995, 19–27) perustelee *pretext*-käsitteen valintaa sillä, että *text* (lat. *texere*, ”kutoa”) tarkoittaa alun perin kutoa yhteen. Pretekstinä voi toimia esimerkiksi käsikirjoitushahmotelma, tarina, uutinen, musiikki, kysymys, metafora, kuva, esine tai tila. Pretekstin tarkoitus on organisoida dramaturgisesti esitystapahtumassa syntyviä aineksia alati tekeillä olevaksi monitahoiseksi verkkomaiseksi kudelmaksi. Pretekstistä riippuen työskentelyprosessi voi olla avoimen kehkeytyvä tai sisältää toimintaa ohjailevan suunnitelmaluonnoksen. (Ks. Haseman 1991, 19–21; Eriksson 2009, 242.) Prosessidraaman **tarkoituksena** on osallistujien yhteisestä kiinnostuksesta lähtevän työskentelyn kautta kriittisen ajattelun harjoittelu. Se tapahtuu moninäkökulmaisen työskentelyn, siitä nousevien huomioiden, ryhmän vuorovaikutuksen ja ryhmäläisten kokemusten reflektion vuorottelujen kautta. **Päämääränä** on oivallus tai häiritsevä ajatuksellinen särö, joka voi muuttaa ajattelua tai lisätä asioiden ymmärtämistä ja oppimista. (Braanaas 1992, 182; O’Neill 1995, xvii; Eriksson 2009, 129, 166–167, Heathcote 2009, 200–201.)

Prosessidraaman **esitysrakenne** on ei-lineaarinen ja episodimainen, ja **prosessin** kulku etenee luonnosmaisina fragmentteina. Muoto rakentuu improvisaatiotyöskentelyn kautta. Toiminnan painopiste on prosessissa, johon voi sisältyä tekstejä ja esittämisen elementtejä aina esityksen valmistamiseen. (O’Neill 1955, xvii, 319; Bolton 1998, 192; Bowell & Heap 2005, 56, 101.) Prosessidraaman rakenteessa löytyykin yhtäläisyyksiä draaman jälkeiseen teatteriin, sillä sen estetiikassa painotetaan läsnäoloa, kokemuksellisuutta ja tapahtumallisuutta (ks. Lehman 2009, 153, 237; myös Ventola 2013, 164). Toisin kuin psykodraamassa, kiinnostus työskentelyssä ei kohdistu roolihenkilöihin. Sen sijaan se kohdistuu henkilöiden asemasta, vastuusta ja valtasuhteista tuleviin kollektiivisiin asenteisiin ja näkökulmiin. Erilaisten näkökulmien esittämisessä käytetään moninaisia aistimuksellisuuteen, ruumiilliseen läsnäoloon ja kinesteettiseen mielikuvituk-

27 *Pretext*-käsitteellä ei ole vakiintunutta suomenkielistä käännöstä, yleisimmin käytetään muotoa preteksti. Käsitteen *pretext* otti ensimmäisenä käyttöön prosessidraaman tutkija ja vaikuttaja Cecily O’Neill (1995).

seen perustuvia teatterinomaisia työtapoja. (Bolton 1998, 190–191; Eriksson 2009, 220–222, 241, 243; Rifkin 2010, 30; Ventola 2013, 202.)

Ohjaaja toimii ryhmän jäsenenä, ryhmäläisten mahdollisimman tasavertaisena yhteistyökumppanina. Heathcote käyttää ohjaajasta nimitystä *fellow worker*, myös *fellow artist* (ks. Wagner, 1976, 38; Eriksson 2011, 101). Ratkaiseva askel ohjaajalle on pretekstin aloituskohdan valinta stimuluksena prosessille, jota hän lähtee ryhmän kanssa rakentamaan. Ohjaaja vastaa ryhmätyöskentelyn yhteisesti sovitusta tarkoituksesta, suunnittelusta ja dramaturgisesta rakenteesta. Se on prosessin kokemuksellisten osioiden, keskustelujen ja reflektion vaihteluiden jäsentämistä sekä erilaisten työtapojen ja ainesten tarjoamista ryhmän käyttöön. Lopuksi työskentelyä ja yhteisiä kokemuksia kootaan yhteen. Ohjaajan paikka ja tehtävät prosessissa valikoituvat ryhmätoiminnan tarpeiden mukaan. Siinä tehtävässä hän voi toimia myös valtasuhteita tai asennetta ilmentävässä kollektiivisessa roolihahmossa. Ohjaajuudessa tärkeää ovat aistiva läsnäolo, kuuntelemisen ja dramatisoinnin taito, riskien ottaminen sekä epävarmuuden ja ennakoimattomuuden sietäminen. (Heston 1993; O'Neill 1995, 64, 67; RK 2007/3; RK 2007/5; Ventola 2013, 164–165.)

Suomeen prosessidraama tuli 1990-luvulla. Se otettiin käyttöön mm. aikuispedagogiikassa, pienimuotoisissa ja kiinteissä työpajaprosesseissa, teattereiden ja museoiden yleisötyön työpajoissa sekä TIE-ryhmien esityksissä²⁸. Pidempiaikaisissa työskentelyprosesseissa toiminnan lähtökohtana on kohderyhmälähtöisyys, paikallisuus ja yhteisöllisyys, mikä tarkoittaa sitä, että yhteisön esiin tuomat aiheet ovat tulevan työskentelyn materiaalina. (Esim. Koskenniemi 2007, 17–18; RK 2008, 18–20; Ventola 2013, 146.) Prosessidraamaa ja devising-metodia käytetään myös koulujen draamakasvatuksessa ja teatteriopetuksessa ryhmälähtöisissä teatteriprojekteissa, joissa esitys rakentuu työpajatyöskente-

28 Suomalaisia työpajateatteriesityksiä tehneitä TIE-ryhmiä ovat muun muassa TOP-TIE ja Draamaräätälit. Näiden ohjelmistoon sisältyivät mm. museodraamatyöskentelyä, draamakasvatusta sekä sosiaalisia ongelmia käsitteleviä teemoja. Suomessa prosessidraaman juurtumiseen vaikuttivat erityisesti ulkopuoliset kouluttajat. Chesterin yliopiston draamakasvatuksen professori Allan Owens on toiminut pitkäaikaisena yhteistyökumppanina ja prosessidraaman kouluttajana 1990-luvulta lähtien. Owensilla on työskentelykokemusta erilaisista tutkimus- ja yhteistyöprojekteista eri maanosissa. Owens nimeää työskentelynsä *pretekstilähtöiseksi* prosessidraamaksi (engl. *pre-text based process drama*). Prosessuaalinen työskentely näyttäytyy siinä kaleidoskooppimaisina liikahteluina, joissa näkymät alati rikkoutuvat ja muuttuvat. (Owens 2014, 53–57.) Myös englantilaisen James Thompsonin panos suomalaisen prosessidraaman juurruttamiseen on ollut merkittävä. Thompson on vieraillut Suomessa kouluttajana useita kertoja. Thompson on osallistavan teatterin kansainvälinen toimija ja Manchesterin yliopiston soveltavan ja sosiaalisen teatterin professori. Thompson on toiminut vankilateatterin johtajana, työskennellyt lapsisotilaiden kuntoutuskeskuksessa sekä kehittänyt tutkimus ja käytäntölähtöisen projektin *In Place of War*, joka toimii sota- ja konfliktialueilla.

lyn kautta. Arjen työkäytännöissä prosessidraama asettuu toimintamuodoista lähimmäksi sosiodraamaa. (RK 2007/4, 4; RK 2007/5; Heikkinen 2005; KK 2016; Salmi 2017, 17–31.) Kun prosessidraama kehittyi yhteiskunnallisen muutoksen, poliittisen liikehännän sekä vapautta ja tasa-arvoa ajavien yhteiskunnallisten liikkeiden 1960-luvulla, niin seuraavaksi tarkasteltava toimintamuoto kehittyi sorron, tiukan sensuurin ja suoran väkivallan olosuhteissa 1970-luvulla.

Forumteatteri ja yhteiskunnallisen sorron vastustaminen

Forumteatterin juuret ovat demokratisoitusliikkeessä Latinalaisessa Amerikassa. Forumteatteri (*Forum Theatre*) on tunnetuin ja levinnein muoto brasilialaisen teatteriohjaajan Augusto Boalin (1931–2009) kehittämästä yhteiskunnallisesti kriittisestä Sorrettujen Teatterista (*The Theatre of the Oppressed*).²⁹ Forumteatteri on katsojia osallistava esityspeli, jossa käsitellään teatterin keinoin yhteisön konkreettisia sosiaalisia tai poliittisia ongelmia. (Boal 1979; 2002; Rifkin 2010; Bishop 2012, 105–106.) Forumteatterin kehittyminen ajoittuu Latinalaiseen Amerikkaan 1970-luvulle, jolloin useat Latinalaisen Amerikan maat elivät sotilasdiktatuurissa. Brasiliassa sotilasjuntan aikana yhteiskunnallinen eriarvoisuus syventyi entisestään. Diktatuurin aikana syntyi laaja yhdenvertaisuutta ajava ruohonjuuritason demokratisoitusliike. Osa tätä liikettä oli kasvatustieteen Paulo Freiren vapauden (myöhemmin sorrettujen) pedagogiikka. Sen juuret olivat suurtilallisten pelloilla työskenteleville maattomille maatyöläisille toteutetuissa luku- ja kirjoitustaitokampanjoissa. Toiminnan lähtökohta oli kohdata ihmiset yhdenvertaisina. Freiren päämääränä oli tukea sorrettujen keskinäistä vuoropuhelua ja vahvistaa heidän omaehtoista yhteiskunnallista toimijuuttaan historiallisina subjekteina ja kulttuurin luojina, ihmisinä, joilla on mahdollisuus muuttaa olojaan. (Esim. Hannula 2000, 18–21; Freire 2005 [1970], 74; Govan et al. 2007, 77; Suoranta & Ryynänen 2014, 119–123.)

29 Muita Sorrettujen teatterin muotoja ovat näkymätön teatteri (*Invisible Theatre*), jota esitetään julkisilla paikoilla. Siinä katsoja-osallistajat eivät tiedä osallistuvansa teatteriesitykseen, sillä näyttelijät eivät paljasta olevansa etukäteen sovituissa rooleissa. Roolihenkilöt provosoivat ohikulkijat tai paikallaolijat mukaan esitykseen, yleisesti tunnistettavan ongelman tai sorron käsittelyyn. Lainsäädäntöteatteri (*Legislative Theatre*) on kansalaisaktiivisuuteen perustuva työmuoto, jolla pyritään vaikuttamaan yhteiskunnan rakenteellisiin epäkohtiin, esim. käsittelemällä lakiehdotusten vaikutuksia lukutaidottomien kanssa. Patsasteatteri (*Image Theatre*) on fyysistä työskentelyä ja patsasharjoitteita käyttävä sanaton työskentelytapa, jolla usein kiteytetään käsiteltävää aihetta konkreettiseen, näkyvään muotoon. Elävän sanomalehden (*Living Newspaper*) työskentelyn lähtökohtana on ajankohtainen uutinen. Boal otti vaikutteita siihen Morenon *Dramatized Newspaper*-teatterista. (Ks. Bishop, 2012, 126; Schutzman & Cohen-Cruz 2005.)

Boalin lähtökohtana forumteatterin kehittämiseen olivat hänen kokemuksensa vuonna 1956 perustamansa *Teatro de Arenan* (Areena-teatterin) toiminnasta. *Teatro de Arena* oli yhteiskuntakriittinen kiertueteatteri. Toisena vaikuttavana tekijänä oli Boalin yhteistyö Freiren kanssa teatteriprojektissa, jonka päämääränä oli lukutaidon edistäminen slummialueilla. Sotilasjuntan sensuuri lopetti kampanjan vasemmistolaisena kansankiihottamisena, ja sittemmin molemmat vangittiin. Ollessaan maanpaossa Perussa Boal kehitti näyttelijäryhmänsä kanssa forumteatterin. Hän yhdisti sen toimintamuotoon *Teatro de Arenan* työskentelytapoja, Freiren kriittisen pedagogiikan ajattelua, marxilaista ideologiaa, teatteriohjaajien Konstantin Stanislavskin näyttelijöiden roolintyöstämismetodia ja Bertolt Brechtin eepin teatterin estetiikkaa. Boalin tavoitteina olivat katsoja- esiintyjä suhteen uudistaminen, uudenlaisten osallistavien esitysmuotojen kehittäminen sekä väestön tietoisuuden ja voimaantumisen lisääminen. Päämääränä oli harjoittelu vallankumousta varten. (Boal 1979, 119, 155; Gutierrez, 2010, 7–10; Bishop 2012, 122–126; Suoranta & Ryytänen 2014, 117, 235–238.)

Vapautta sorrosta peli

Forumteatterin lähtökohdaksi teatteriryhmä on valmistanut osallistujille tunnistettavan, sortavaa tilannetta kuvaavan esitysluonnoksen (engl. *sketch*). Interaktiivisen pelin alkuperäisenä **tarkoituksena** on lisätä osallistujien tietoisuutta vallankäytöstä ja yhteiskunnallisesta epäoikeudenmukaisuudesta sekä etsiä konkreettisia taktiikoita ja ratkaisuja sortavien tilanteiden purkamiseksi. Forumteatteri ei esitä ratkaisuja yleisöille, vaan antaa heidän itse etsiä niitä. Forumteatteri on eräs tilanteesta lähtevän ajattelun muoto. Sitä luonnehtii aivoriihimäinen työskentely, jossa tilannetta yritetään muuttaa ja etsiä uutta ratkaisua. **Tavoitteena** on tuottaa kollektiivista tietoa ja oppimiskokemuksia läsnäolijoille. Esitystilanteen ohjaajana toimii ”jokeri”, jonka tehtävän Boal omaksui Brechtin eepisistä teatterista. (Boal, 1979, 154–155; Bishop 2012, 124–125; Bala & Albacan 2013, 391.)

Pelin **esitysrakenne** koostuu neljästä vaiheesta. 1) Orientaatiossa jokeri kertoo pelin kulun ja säännöt ja virittää yleisöä esityksen aiheen käsittelyyn. 2) Peli alkaa teatteriryhmän niin kutsutun esinäytelmän katsomisella, jossa päähenkilö pyrkii toimimaan omien tavoitteidensa mukaan, mutta tilanteessa vastustajana oleva sortaja estää häntä. Esitys keskeytyy konfliktitilanteeseen, jossa päähenkilön omat ratkaisuyritykset ovat johtaneet vain tilanteen vaikeutumiseen. Katsoja-osallistajat (engl. *spect-actors* on termi, jolla Boal kuvaa katsojien aktiivista osallistumista esitykseen) keskusteleivat jokerin johdolla nähdystä. 3)

Tilanteen muuttamiseksi sorron tilanne esitetään uudestaan ja läsnäolijat alkavat jokerin luotsaamina tehdä tilanteeseen väliintuloja kokeilemalla erilaisia keinoja päähenkilön toiminnan muuttamiseksi ja sortoa kuvaavan tilanteen ratkaisemiseksi. Katsoja-osallistujilla on mahdollisuus pysäyttää esityksen kulku milloin vain ja tulla yksitellen korvaamaan päähenkilöä näyttämölle ja esittää vaihtoehtoisia toimintatapoja. 4) Loppukeskustelussa käsitellään aihetta ja esitykseen tehtyjä suunnanmuutoksia, ja esityksen tarina liitetään laajempaan sosiaaliseen todellisuuteen. Tarkoitus on ymmärtää sorron mekanismeja ja paikantaa se osallistujien kollektiivisiin kokemuksiin. (Boal 1979; Rifkin 2010; Bishop 2012; Bala & Albacan 2013.)

Esityksen **ohjaaja** eli jokeri on forumteatteriin kouluttautunut henkilö. Jokerin toimintaa ohjaa pelin strukturoitu muoto, joka tuo työskentelyyn ulkoiset rakenteet. Jokeri tekee sopimuksen työskentelyn säännöistä osallistujien kanssa, tukee heitä asettumaan päähenkilön paikalle esitykseen ja vetää yhteen olennaisen kustakin tilanteeseen ehdotetusta ratkaisusta. Jokeri johdattaa esityksellistä **prosessia** strukturoidusti eteenpäin kysymyksillä ja forumteatterin työtavoilla. Samalla hän toimii yhdistävänä lenkinä sekä luodun fiktion ja faktan että esiintyjäryhmän ja katsoja- osallistujien välillä. Jokerin on tarkoitus olla neutraali kyselijä, joka mahdollistaa yleisön keskustelua ja reflektoi pelin aikana tapahtumia. Tavoitteena ei ole helpottaa ongelman ratkaisua taianomaisin keinoin vaan haastaa osallistujia tarkastelemaan käsiteltävää aihetta erilaisista näkökulmista. Jokeri toimii myös koordinoijana forumteatteriryhmän esitysten harjoitusprosesseissa. (Boal 1979, 159; 2002, 261; Bala & Albacan 2013, 391.)

Forumteatteri saapui Eurooppaan Boalin mukana vuonna 1976. Euroopassa työskentelyn perspektiivi vaihtui yhteiskunnallisesta kantaaottavasta tehtävästä yksilökeskeisiin terapeutteihin tavoitteisiin: päähenkilön psykologisesti sisäistyneen ajatusmallin, ”sisäisen sortajan” tarkasteluun. Boal oli kuulunut morenolaiseen psykodraamaryhmään São Paulossa 1960-luvun lopulla. Sieltä saamiaan vaikutteita sosiodraaman ja psykodraaman tekniikoista Boal käytti omaan työpajatyypin versioonsa *Toiveiden sateenkaari* (*The Rainbow of Desire*). Työskentelyn tavoite, elämänlaadun parantaminen, on verrattavissa

spontaanisuuden vapautumiseen psykodraamassa³⁰. (Feldhendler 1994, 87– 90; Boal 1995, 1–8; Heddon & Milling 2006, 137; Sullivan 2007.)

Suomeen forumteatteri tuli 1990-luvulla³¹. Sen työtapoja omaksuttiin yhteisöteatterillisiin projekteihin ja työpajaprosesseihin. Sosiaalisten suhteitten tarkastelun työtapana sitä alettiin samoihin aikoihin kehittää kriittisen ja tutkivan kokemusoppimisen menetelmänä sosiaali- ja terveysalan koulutuksissa, terapeutisessa työskentelyssä ja työnohjauksessa. Forumteatteria on käytetty myös työelämässä esimerkiksi esimiestyön kehittämisessä sekä työyhteisöjen hyvinvointi- ja muutosjohtamisessa. (Ks. RK 2007/3; Ventola 2013; Häkämies 2014, 178–183; KK 2016.) Viimeisen vuosikymmenen aikana taidelähtöisiä menetelmiä työelämässä käyttävistä toimijoista on alkanut muotoutua uusi ammattikunta Suomessa. Tähän tarkoitukseen forumteatterista on tehty johdannaisia esimerkiksi työelämän ja yritysmaailman tarpeisiin. Forumteatteria on hyödynnetty muun muassa työelämän laadun, palvelumuotojen ja innovaatiokyvykkyyden kehittämisessä. Lisäksi toimintamuotoa on sovellettu työyhteisövalmennuksessa, metodina tutkimukseen liittyvässä toiminnassa sekä liiketoiminnallisten tavoitteiden tukemisessa ja johtamistaidon koulutuksissa. (Pässilä 2011; Ventola 2013, 100; Korhonen 2014, 17.) Viimeisenä esitettävän toimintamuodon lähtökohta on 1970-luvun yhteisöllisissä liikkeissä.

Tarinateatteri ja yhteisöllinen rituaali

Tarinateatteri (*Playback-Theatre*) on tarinankerrontaan pohjaava improvisaatio-teatterin muoto. Esitystapahtumassa yleisön joukosta kutsutaan vapaaehtoisia ihmisiä näyttämölle kertomaan ohjaajalle henkilökohtaisia tarinoitaan, jotka

30 Boalin kokemukset morenolaisesta psykodraamaryhmästä v. 1967–68 olivat pohjana, kun hän kehitti puolisonsa, näyttelijä ja psykoanalytikko Cecilia Boalin kanssa toimintamuodon *Toiveiden sateenkaari*. Työpaja koostuu harjoitteista, jotka perustuvat Morenon sosio- ja psykodraaman tekniikoihin sekä psykodynaamiseen teoriaan. Harjoitteiden avulla tutkitaan yksilöllisiä sisäisiä sortajia eli sisäistettyjä ajatusmalleja, jotka Boal nimesi anonymiksi sisäistyneeksi sorroksi (*internalised oppression*). Psykodynaamisen teorian näkökulmasta ”sisäistetty sorto” voidaan ymmärtää ihmisten toimintaa eri tavoin rajoittavina sisäistettyinä minäihanteina ja moraalinormeina. Ne vaikuttavat käyttäytymiseen sosiaalisissa tilanteissa ja valintojen tekemiseen elämässä. ”Sisäistetty sorto” vaikuttaa näkymättömänä sisäistyneenä ajatusmallina: ”päänsisäisenä poliisina” (*the Cop in the Head*”), se on kriittinen päänsisäinen ääni, joka yrittää estää ihmistä toimimasta omien pyrkimysten mukaisesti. (Ks. Feldhendler 1994, 88–89, 96; 129; Boal 1995; Gutierrez 2010; Bishop 2012, 122–128.)

31 Englantilainen teatteriohjaaja ja forumteatterikouluttaja Adrian Jacksonin on käynyt Suomessa 1990-luvulta lähtien kouluttamassa, ja suomalaiset ovat kouluttautuneet hänen kursseillaan Lontoossa. Jackson työskenteli pitkään Augusto Boalin kanssa ja käänsi tämän teoksia englanniksi. Jackson on johtanut yli 20 vuotta kodittomien ihmisten *Cardboard Citizens* -forumteatteria Lontoossa.

tarinateatterin näyttelijät ja muusikko välittömästi improvisoiden siirtävät esitykselliseen muotoon katsottaviksi. **Tarinateatterin kehittäjät**, kanadalaissyntyinen teatteritaiteilija, psykodraamaohjaaja Jonathan Fox ja muusikko, aktivisti Jo Salas perustivat yhdessä teatteriryhmän jäsenten kanssa ensimmäisen *It's All Grace* -nimisen tarinateatterin New Yorkiin vuonna 1975. (Salas 1993; Fox 1994; Rowe 2005a; 2007, 17, 22.) Yhdysvalloissa 1960–70-lukujen taitetta on luonnehdittu yhteiskunnallisen ja poliittisen kyseenalaistamisen ja levottomuuden aikakaudeksi. Se oli voimakkaiden yhteiskunnallisten liikkeiden aikaa³². (Hardt & Negri 2009, 37–38.) Samaan aikaan sosiaalisena ilmiönä laajalle levinneiden ryhmäliikkeiden toiminnasta haettiin yhteisöllistä ja spontaania elämäntyyliä sekä vapautuneen itseilmaisun muotoja vaihtoehtona massakulttuurin ja kultuskeskeisen kilpailuyhteiskunnan ilmapiirille (Braanaas 1992, 88; Day 2003, 9).

Yhteisöllisen jakamisen ideaalille perustuvan tarinateatterin synty on sidoksissa ryhmäliikkeiden toimintaan (Sajani & Johnson 2011, 4). Teatteriryhmän ohjaajan tehtävässä Foxin (1994, 216) vaikuttimena oli ajan ”rauhan ja rakkauden aate” ja tavoitteena luoda rakkauden teatteri. Fox oli opiskellut kirjallisuutta ja tarinankerronnan perinnettä sekä perehtynyt eri maiden heimoyhteisöjen rituaaleihin mm. vapaaehtoistyössä Nepalissa (Salas 1993, 9). Hän oli kiinnostunut yhteisöllisestä elämäntyylistä ja tarinankerronnan tradition elvyttämisestä. Tradition elvyttämisen perusajatuksena oli se, että ihmisillä on tarve saada kertoa tarinoitaan ja tarve saada eheyttäviä rituaalikokemuksia. (Fox 1999.) Tarinateatterin Fox näki tämän ajan yhteisöllisenä rituaalina. Fox oli toiminut improvisaatioteatterissa ja opiskellut psykodraamaohjaajaksi Moreno-instituutissa, ja valmistuttuaan myös työskennellyt siellä. Psykodraamalla ja tarinateatterilla onkin kiinteät historialliset yhteydet sekä läheinen yhteys terapeutiseen työskentelyyn. Fox yhdisti tarinateatteriin Morenon spontaanisuuden teatterin työtavoista ”tarinoiden dramatisointia” ja ”elävää sanomalehteä” sekä psykodraaman työtavoista erityisesti ”peilitekniikkaa”, jossa päähenkilö katsoo etäämmältä näyttämölle luotua tilannetta omasta elämästään. Tarinateatterissa keskitytään yksilön tarinan esittämiseen, ja toisin kuin psykodraamassa, luotua tilannetta ei esityksen jälkeen yhteisesti tarkastella. (Rowe 2007, 161; Sajani & Johnson 2011.)

32 Keskeisiä 1960–70-lukujen yhteiskunnallisia liikkeitä olivat: Vietnamin sodan vastainen rauhanliike, mustien *Black Power* -kansalaisoikeusliike, toisen aallon feminismi, politisoitunut vammaisliike, seksuaalisten vähemmistöjen oikeuksia ajava *pride*-liike ja radikaali opiskelijaliike (Vehmas 2005, 109–110; Heddon & Milling 2006, 14–17).

Tarinan improvisoitu tulkinta

Tarinateatterin muoto on yksinkertainen ja pysyvä. Esitystila jakautuu perinteisesti näyttämöön ja katsomoon. Näyttämöllä on välttämättömät tuolit, soittimet sekä eriväriset, esityksessä symboleina käytettävät kankaat. **Päämääränä** on tarinoiden kertomisen kautta äänen antaminen ja kuulluksi tulemisen kokemus kertojalle sekä eheyttävä rituaali ja yhteisöllinen vapauttava tunnekokemus kaikille läsnäolijoille. Näyttelijöiden esitys nähdään kunnioittavana palveluksena kertojalle, joka on tarinallaan antanut lahjan. Tarinoiden vuoropuhelusta syntyy esityksen käsikirjoitus ja dramaturgia. **Prosessi** on spontaani, mutta esityksessä on mukana tarkkaa rituaalimaista säännönmukaisuutta ja esittäjien tarkasti säädeltyä tehtäväjakoa. Esiintyjäryhmä on tarinateatterin ydin ja sen teatterikäsityksessä painotetaan ohjaajan ja näyttelijöiden merkitystä ja auktoriteettia tarinoiden tulkinnassa. (Ks. Fox 1999, 10–30; Salas 1999, 6–7, 33–35; Rowe 2007, 136, 178; RK 2011, 7, 15; Sajnani & Johnson 2011.)

Tarinateatterin **esitysrakenne** sisältää viisi vaihetta. 1) Alkurituaalissa näyttelijät esittelevät itsensä oman tarinapaljastuksensa kautta, ja valmistelevat yleisöä heidän omien tarinoidensa kertomiseen improvisoimalla lyhyitä anekdootteja. 2) Sen jälkeen yleisöstä vapaaehtoinen kertoo näyttämöllä tarinansa, josta ohjaaja haastattelee häntä tarkentavilla kysymyksillä. Kertoja valitsee ohjaajan tuella näyttelijät esittämään tiettyjä rooleja tarinaansa. Ohjaaja taas valitsee draamalliset työtavat sen esittämiseen. 3) Yleisö on paikalla tilanteen todistajana, kun esiintyjät tuottavat välittömät improvisoidut tulkinnat tarinasta muusikon tulkittessa ja ohjaillessa esitystä musiikki-improvisaatiolla. Työtavoissa keskeisiä elementtejä ovat liike, ruumiillisuus, erilaiset vertauskuvat ja kuoro. Tarkoitus on tehdä näkyväksi esittäjien tulkinnat kertojan sisäisestä tuntemuksesta, ris-tiriidasta ja ajatuksista. 4) Esityksen jälkeen ohjaaja palauttaa tarinan symbolisesti kertojalle. 5) Esitystapahtuman lopuksi näyttelijät ja muusikko tuottavat kerrotuista tarinoista esityksellisen yhteenvedon. (Salas 1993; 1999, 33–34; Fox 1994; 2007; Rowe 2005a, 7; RK 2011; Sajnani & Johnson 2011.)

Tarinateatteriohjaaja (engl. *conductor*, ”orkesterinjohtaja”) toimii välittäjänä yleisön ja näyttämön kesken. Esityksessä hän huolehtii juontajana ja tarinoiden sitojana tapahtuman kokonaisuudesta ja pyrkii saavuttamaan toimivan tasapainon esityksellisen ja sosiaalisen vaikutuksen välillä. Ohjaaja vastaa sekä koko esityksen että yksittäisen tarinan dramatisoinnista ja valitsee työtavat, jotka palvelevat kerrottua tarinaa. Ohjaaja on asemastansa vuoksi auktoriteetti sekä suhteessa yleisöön että esiintyjäryhmän jäseniin. (Salas 1999; Rowe 2005a; Gutierrez 2010, 25; RK 2011.) Ohjaaja vastaa myös **esiintyjäryhmän** säännöllis-

sistä harjoituksista, jotka ovat ryhmän jäsenille sisällöllisesti merkityksellinen osa tarinateatterin toimintaa. Kuuntelemista, fyysistä ilmaisua ja myötäelävää näyttelemistä kehittävien harjoitteiden materiaaleina toimivat jäsenten, harjoitusten alussa toisilleen kertomat omakohtaiset tunnustukselliset tarinat. Tarinateatteriryhmä toimii yleensä vuosia yhdessä. Kiinteytensä ja työskentelytapansa vuoksi sitä on ryhmäkokemuksena luonnehdittu eräänlaiseksi kasvuryhmäksi jäsenilleen. (Fox 1994; RK 2007/3; Rowe 2007, 136; RK 2011, 6, 9–10; Ventola 2013, 166.)

Tarinateatteri levisi ensin läntisen maailman psykodraamayhteisöjen keskuuteen, kun Fox alkoi kouluttaa eri maissa 1990-luvulla (Day 2003; Rowe 2007, 21, 303). **Suomeen** tarinateatteri saapui vuonna 1990. Sen ensimmäiset toimijat olivat lähtöisin jo organisoituneista psykodraaman verkostoista. Suomessa psykodraamalla ja tarinateatterilla onkin ollut alusta asti vahva yhteys. Tarinateatteriesityksiä ja -työpajoja tehdään nykyään hyvin erilaisten kohde-ryhmien parissa ja työskentely painottuu tekijöidensä koulutuksen ja taustan mukaan³³. Avointen yleisöesitysten lisäksi toimintamuotoa käytetään esimerkiksi vaihtoehtoisena keinona purkaa seminaarien ja hankkeiden antia sekä koulutusmenetelmänä mm. työyhteisöjen kehittämisessä teemoihin virittäjinä ja näkökulmien laajentajana. Tarinateatteriesityksiä tilataan myös viihteellisiin tarkoituksiin, erilaisten tilaisuuksien ja juhlien ohjelmanumeroiksi. (Ketonen & Muttonen 1999; Rowe 2005a; 2007, 21; RK 2007/4; RK 2011.) Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan edellä esittämiäni vakiintuneiden toimintamuotojen jättämiä jälkiä ja niiden vaikutuksia nykykäytäntöihin.

3. Toimintamuotojen nykykäytäntöihin jättämät jäljet

Osallistavan teatterin toimintatavat ovat representaatioita omasta ajastaan, siitä historiallisesta hetkestä, jolloin ne kehitettiin tiettyssä yhteiskunnallispoliittisessa

33 Tarinateatteri on tavallisesti joko vapaa-ajan harrastus tai sivutoimi erilaisista ammatillisista taustoista tuleville jäsenilleen, jotka ovat useimmiten harrastaesiintyjä (engl. *citizen actors*, ks. Fox 1994). Suomalaisista tarinateatteriryhmistä vain *Acts* koostuu kokonaan esittävän taiteen ammattilaisista (RK 2011). Rowen (2005a) mukaan harrastuspohja osittain selittää sen, miksi käytäntö pysyy muuttumattomana. Tällä hetkellä Suomessa toimii yli 30 tarinateatteriryhmää, se on väestömäärään verrattuna kärkisijoilla maailmassa. (Mts. 15, 19, 20.) Ventolan (2013, 161) mukaan Suomessa, jossa teatteriharrastus on voimakasta, tarinateatterin suosioon saattaa vaikuttaa sen jäsenilleen tarjoamat esiintymis- ja ryhmäkokemukset. Tarinateatterit ovat järjestäytyneet Suomen tarinateatteriverkko ry:ksi, joka järjestää kaksivuotista tarinateatteriohjaajakoulutusta. Tarinateatteriohjaajilla on usein kasvatus- tai terapiatyön tausta. Kansainvälinen verkostoituminen on tuonut Suomeen ulkomaisia kouluttajia. Australialainen Deborah Pearson oli ensimmäinen vieraileva kouluttaja 1990-luvulla, myöhemmin Suomessa kävi mm. Jonathan Fox useaan otteeseen. (Ketonen & Muttonen 1999.)

tilanteessa. Bishopin (2012) mukaan nykytaiteessa tapahtuneet ja osallistavan taiteen kehittymiselle tärkeät yhteiskunnalliset käännteet voidaan länsieurooppalaisesta näkökulmasta sijoittaa kolmeen ajanjaksoon: 1) osallistavan taiteen tulemistä edeltäneeseen, historialliseen avantgardismiin, joka ajoittuu ensimmäisen maailmansodan jälkeisen aikaan ja Venäjän vallankumouksen myllerrysten vuosiin, 1910–20-lukujen molemmin puolin; 2) auktoriteetteja kritisoivaan ja yhteiskunnallista toisinajattelua edustavaan avantgardismin kauteen: Euroopan yhteiskunnallisten muutosten ja poliittisen liikehdinnän vuosikymmeneen 1960- ja 70-luvuille sekä samanaikaiseen sortoa vastustavaan toimintaan Latinalaisessa Amerikassa; 3) Neuvostoliiton hajoamisesta ja sosialististen maiden romahduksesta vuonna 1989 alkaneeseen ajanjaksoon, johon liittyy myös uusliberalismin vahvistuminen ja siihen liittyvä hyvinvointivaltion purkamiskehitys ja taiteen ja koulutuksen markkinaehtoistuminen. (Bishop 2012, 3, 275–277.)

Ensimmäiseen yhteiskunnalliseen käänteeseen paikantuu Morenon työskentely ekspressionistien ryhmässä ja spontaanisuuden teatterissaan Wienissä 1920-luvun alkuvuosina. Moreno oli liittynyt *Cafe Museumissa* säännöllisesti koontuvaan näyttelijäryhmään. Sen jäsenistä tuli näyttelijöitä spontaanisuuden teatteriin. Ajanjakso on osallistavan teatterin historiallisen muotoutumisen kannalta sivuuttamaton. Morenolaisella psykodraamalla ja sosiodraamalla on ollut vahva vaikutus osallistavan teatterin toimintakentän käytäntöihin, erityisesti forumteatterin ja tarinateatterin esitysrakenteeseen ja työtapoihin. Morenoa voidaan oikeutetusti pitää yhtenä länsimaisen osallistavan teatterin pioneereinä. Erityisesti Morenon alkuvuosien toiminta Wienissä on kiinnostava. Myöhemmin psykodraama etäännytti teatterillisista lähtökohdistaan ja sen yhteydet teatterikenttään ja siinä tapahtuviin muutoksiin katkesivat. (Blatner 1977, 173–174; Braanaas 1992, 120–122; Teerijoki & Lintunen 2001, 145; Kopakkala 2005, 151–56; Nolte 2014, 15.) Toisen käänteen ajankohtaan, yhteiskuntakriittisten liikkeiden ja kokeellisen taiteen ilmapiiriin 1960- ja 70-luvulle, paikantuvat prosessidraaman, forumteatterin ja tarinateatterin ilmaantuminen toimintakenttään sekä psykodraaman ja erilaisten draamallisten työskentelytapojen tulo Suomeen. Kolmanteen käänteeseen Bishopin (2012) mukaan liittyy 1990-luvun alussa herännyt kiinnostus ajatella taidetta uudelleen yhteisöllisesti sen sosiaalisissa yhteyksissä osallistumisen ja yhteistyön näkökulmasta. Samaan aikaan myös termi *osallistaminen* ilmaantui taiteen diskursseihin. Osallistavan taiteen tietoinen uudelleen tuleminen, sen aseman vahvistuminen ja toiminnan ammattimaistuminen nousivat tästä kiinnostuksesta. (Bishop 2012, 1–2, 13; myös Preston 2016.) Eri maissa käynnistettiin osallistavan teatterin tutkintoon johtavia koulutuksia ja

yliopistollista tutkimustoimintaa. Toimintakentän yhteistyöjärjestöiksi perustettiin kansainvälinen *IDEA-International Drama and Theatre Education Association* (1992) ja pohjoismainen *Drama Boreale* (1995).

Prosessidraama, forumteatteri ja tarinateatteri levisivät Suomeen 1990-luvulla. Samaan aikaan tuli tarjontaa myös uusista pitkäkestoisista koulutuksista teatterin alalla³⁴. Niiden myötä Suomessa toimii erilaisia teatteri-ilmaisunohjaajien perustamia osuuskuntia (mm. *Osuuskunta Draamaräätälit* ja *Teatteri IlmiÖ*), jotka luovat itselleen työmahdollisuuksia toteuttamalla esimerkiksi draama- ja teatterityöpajoja, koulutuksia sekä kulttuurin ja hyvinvoinnin yhdistäviä yhteisöteatteriprojekteja. Uusissa tutkinto-ohjelmissa ei kuitenkaan lähdetty rakentamaan kokonaisvaltaisesti ja moniammatillisesti taidekentän ammattiosaamista uudistavaa koulutusajattelua. Sen sijaan koulutuksissa pitäydyttiin paljolti yksilökeskeisen taidekoulutuksen perinteessä. (Muistiinpanot 2014; Ventola 2013, 53–54.) Samaan aikaan Suomen hallitusten sosiaalipoliittiset ohjelmat alkoivat tarjota työllistymismarkkinoita ”soveltavan taiteen” (käytetään myös ”taiteen soveltavan käytön”) erilaisille toimijoille esimerkiksi hyvinvoinnin edistämisen ja syrjäytymisen ehkäisyn hankkeissa ja projekteissa.

Aika ja yhteiskunnalliset olosuhteet ovat muuttuneet siitä, mistä lähtökohdista ja mihin tarkoituksiin edellä esitetyt toimintamuodot aikanaan kehitettiin. Tarkastelen seuraavaksi tämän päivän näkökulmasta toimintamuodon esitysrakenteen ja työskentelyprosessin välistä suhdetta. Taustoituksen pohjalta heräsi kysymys: Mitkä asiat vaikuttivat toimintamuotojen pysyvyyteen ja vakiintuneeseen asemaan? Tarkastelen toimintamuotokeskeistä koulutusta ja oikeutuksen diskurssia sekä näitä määrittäneitä ehtoja tietyssä ajassa ja tilassa. Ne ovat näkemykseni mukaan tekijöitä, jotka osaltaan selittävät esitelyjen toimintamuotojen ja niiden työtapojen vakiintunutta asemaa, vaikka käyttötarkoitukset ja toimintaympäristöt ovat vaihtuneet. Lähtökohtani tarkasteluun on se, että on tärkeä ymmärtää, miten menneisyys vaikuttaa tämän päivän käytäntöihin.

34 Pitkäkestoisia koulutuksia Suomessa ovat (ja ovat olleet) mm. teatteri-ilmaisun ohjaajan tutkinto-ohjelmat ammattikorkeakouluissa vuodesta 1995 lähtien; Jyväskylän yliopiston draamapedagogiikan (myöhemmin draamakasvatuksen) opinto-ohjelma alkoi 1995; Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutuskeskuksen draamapedagogiikan erikoisopinnot (40 ov) toteutettiin viisi kertaa vuodesta 1995, myöhemmin saman laajuinen koulutus jatkui nimellä Draamamenetelmät ja Teatterilähtöiset menetelmät. (Ks. Ventola 2013, 81.) Lisäksi Psykodraaman kouluttajayhdistys ja Tarinateatteriverkko ry järjestävät omia koulutuksiaan. Toimintaterapeuttikoulutuksen opetus- ja suunnitelmaudistuksessa draamaopetuksen asema muuttui ja näkemyksellisenä kokonaisuutena siitä luovuttiin koulutuksessa 1990-luvun loppuun mennessä (Rusi-Pyykönen 2002).

Rakenteen ja prosessin välinen suhde

Työtavan valinta on lähtökohta työskentelylle. Kaikissa tutkimukseni asiantuntijatoimijoiden ryhmä- ja kahdenkeskisissä keskusteluissa osallistujat painottivat sitä, miten ohjaajan valitsemalla työtavalla, sen rakenteella ja käytetyillä konventioilla on olennainen vaikutus esitystapahtumassa luotuun tilaan. Työtapa vaikuttaa vuorovaikutuksen laatuun, ohjaajan asemaan ja työskentelyprosessin luonteeseen. Valintojensa perusteina asiantuntijatoimijat toivat esiin sen, miten työtapa soveltuu tulevan työskentelyn asiayhteyteen, tarkoitukseen ja päämääriin: millaista osallistumista ja minkälaisia tarkastelunäkökulmia valitun työskentelytavan rakenne mahdollistaa ja mitä se taas estää tai rajaa pois? (RK 2007–2011; KK 2007, 2016.) Rakenne ja työskentelyprosessi liittyvät toisiinsa. Toiminnan sisältöä ei voi irrottaa muodosta, eikä muotoa sisällöstä, muodon valinta tulee sisällön pohjalta (ks. Bolton 1998, 189, 215). Viimeisen vuosikymmenen aikana osallistavan teatterin kansainväliset toimijat ja tutkijat ovat julkaisuissaan tarkastelleet kriittisesti, miten valittu esitysrakenne voi sitoa ja rajoittaa työskentelyn nyt-hetken tapahtumista (esim. Gutierrez 2010; Nicholson 2010; Bharucha 2011; Chinyowa 2014).

Konkretisoin seuraavaksi toimintamuodon esitysrakenteen vaikutusta työskentelyn prosessiin. Pohdin myös sitä, miten nämä tekijät vaikuttavat ennakoimattomaan siirtymiseen työskentelyssä. Valitsen tarkasteluun forumteatterin, sillä se on nykyään laajalti omaksuttu erilaisiin käyttötarkoituksiin ja toimintaympäristöihin. Forumteatterin esityspelin rakenne tarkoittaa työskentelyn yksilöperspektiiviin: muutostoive ja toimenpiteet ratkaisujen etsimiseen kohdistuvat yksilöön. Chinyowa (2014) näkee forumteatterin rakenteen keskeisenä rajoituksena sen, että esityspelin tarkoitus nojaa ennemmin ongelman ratkaisuun, kuin että se tutkisi syvällisesti esimerkiksi epäoikeudenmukaisuuden monimutkaisia muotoja historiallisissa yhteyksissä. Chinyowan mukaan pelin rakenteesta joutuu se, että työskentelyssä jäävät helposti huomioimatta yhteiskunnalliset ja organisatoriset realiteetit. Kysymys on siitä, kenellä oikeasti on valta muuttaa tarkasteltavan tilanteen sosiaalista dynamiikkaa, joihin ihmiset on sidottu. (Mts. 3–4, 7–8.)

Toimintamuodon tekniikat perustuvat sorron vastustuksen dramaturgiaan. Pelin säännöt sallivat yleensä vain päähenkilön toimia toisin. Sen seurauksena ei ole mahdollista tarkastella asioita eri osapuolien näkökulmista osana yhteisöllisten, yhteiskunnallisten ja materiaalistien suhteitten kenttää. Täten tekijöitä, jotka ovat osa ongelmaa, ei voi asettaa osaksi sen käsittelyä. Katsoja-osallistujat jäävät paitsi toisten näkökulmien tietoa. Näin he joutuvat olettamaan ratkaisuja

tunnistamatta olosuhteita, jotka aiheuttavat käsiteltävän tilanteen ongelmia. Esitysrakenne ei myöskään mahdollista yleisön vapaata vastavuoroista aktiivisuutta esitystapahtumassa. Yleisö voi pääsääntöisesti puuttua vain päähenkilön toimintaan, vaikka se ryhmänä voisi olla kyvykäs syventymään teeman käsitteelyyn laajemmin. Tavallisesti yksi katsoja-osallistuja kerrallaan tulee esittämään vapauttavaa muutosta tilanteeseen improvisoimalla ehdotuksensa sorretun roolissa. Vapaaehtoiseksi ilmoittautuminen ja tuleminen toisten eteen esittämään vaatii kuitenkin rohkeutta varsinkin vieraassa ryhmässä. Tästä syystä voisi olettaa, että monen ääni jää pelissä kuulumatta. (O`Sullivan 2001, 85–87, 90, 94; Mjanger 2007; Rifkin 2010; Bharucha 2011; Nicholson 2014, 121–123; Dwyer 2016, 147.)

Näkemykseni on se, että pelin tarkasti strukturoitu, ratkaisukeskeinen esitysrakenne ei kohtaa todellisuuden monitahoisuutta. Epäkohdan ratkaisuun keskittyvä työskentely ei pääse ilmiöiden ja asioiden pintaa syvemmälle. Peliä varten tehty etukäteissuunnitelma ei myöskään taivu työskentelyn tilanteesta nouseville mahdollisille suunnanmuutoksille eikä formaatin ulkopuoliselle osallistujien ajatusten, tuntemusten tai mielipiteiden jakamisille. Työskentelyn kannalta on keskeistä esitysrakenteen ja prosessin välinen suhde: sitovatko rakenne ja sen työtavat prosessia, vai onko prosessi mahdollisimman vapaakulkuisen. Käsitykseni mukaan ryhmän toiminnan liikkuvuutta mahdollistaa joustava, toiminnan tarkoitusta selkeästi ja elävästi tukeva ilmava rakenne: se antaa tarvittavat puitteet työskentelylle, kuitenkin määrittämättä ennalta sen sisältöä tai prosessia. Samansuuntaisesti tutkimukseni asiantuntijatoimijat toivat esiin, miten he ovat muokanneet käyttämiään työtapoja siten, että ne tuovat väljyyttä prosessin kulkuun (RK 2007–2011; KK 2007, 2016).

Tai voi vaan olla me-keskeisesti, että mitä tämä ryhmä tuottaa, miten se tekee omaa kuvaansa tämä ryhmä tässä (RK 2007/1, 25).

[K]un siitä kontrollista voi vähän hellittää, niin sitten sinne tulee se väljyys, jota mä aattelen, että spontaanisuus on joku semmonen väljyyden kokemus (RK 2007/4, 27).

[E]ikä se sitä poista tavallaan, että asiat on hyvin suunniteltu ja mietitty harjoituksia myöten, mutta tavallaan sen salliminen, että se [suunnitelma] saa elää ja sen suunta voi vaihtua, ja sithän se tuo parhaimmillaan jotain tosi upeeta siihen tilanteeseen, semmosta odottamatonta, mitä ei voinu jotenki kuvitellakaan, että tähän päädytään. Mutta voi käydä niinkin päin, että se menee vähän metsään. (RK 2007/3, 6.)

Toimintamuotokeskeinen koulutus

Käytetyt toimintamuodot ovat yhteydessä alan koulutuskäytäntöihin. Osallistavan teatterin kouluttajan ja tutkijan Helen Nicholsonin (2010, 151–152) mukaan tiettyihin toimintamuotoihin ja niiden työtapoihin keskittyvät koulutukset ovat kaventaneet kenttää. Koulutustoiminnan seurauksena käytännöt ovat yhdenmukaistaneet, kun uudet toimijat työskentelevät omaksumiensa samankaltaisten menetelmien kanssa. Tutkimukseni asiantuntijatoimijat toivat esiin, miten pitkäkestoisten koulutusten aikana opiskelijat omaksuvat paitsi tiedollis-taidollisen aineksen, myös samastuvat mallin kautta kouluttajiinsa ja heidän tapaansa työskennellä (RK 2007/1; RK 2007/4; RK 2011). Näin käytäntö siirtyy eteenpäin vähin muutoksin.

[M]ä muistan kerran yks mun kollega kysy, että onks teillä kaikilla joku tietty guru [opettajana], kun te kaikki samalla lailla toimitte, ja kyllähän edelleenkin sanotaan, ett jotka valmistuu, niin niistä näkee, kuka niiden pääkouluttaja on (RK 2007/4, 39).

Tarjolla olevat erityyppiset lyhytkestoiset kurssit puolestaan keskittyvät sisällöissään toimintamuotojen konkreettisiin työtapoihin ja tekniikoihin (muistiinpanot, syyskuu 2011). Tutkimukseni ryhmä- ja kahdenkeskisten keskustelujen asiantuntijatoimijat problematisoivat kouluttajan näkökulmasta lyhytkestoisiin koulutuksiin kohdistuvia vaatimuksia ja odotuksia:

Mä sanoin heti, että tää on epärealistinen odotus, jos [koulutukseen] osallistujilla ei ollu paljonkaan draamanohjauskokemusta, ja sit se on tosi vaikee metodi [forum-teatteri] et, ei me edes ehditä viikonlopus opiskelee sitä riittävästi, että ne sais eväät sen tekemiseen (KK 2016, 6).

Ne kysyy multa tällaista hirveen tehtäväkeskeistä ja semmoista suorittamista (RK 2007/5,4).

Mä luulen, ett ihmisille on tullu eniten niitä huonoja kokemuksia, kun niit [työtapoja] on käytetty niin, ettei niitä käyttävä ohjaaja ymmärrä, mihin tää kytkeytyy (RK 2007/4, 37).

Niin niille pitäis olla melkein niinku monistettuna kaikki [– –] osallistujalla oli muistiinpanovälineet mukana ja istuutu sinne penkille ja sano, että sopiiko niin, että minä en osallistu mihinkään, että minä vaan kirjoitan ylös näitä harjoituksia. (RK 2007/5, 14.)

Se [ohjaajuus] kun helposti sivuutetaan tai se jää jotenkin vain pintaliippasuksi. Ja me [toimijat] vaan hövelisti opetellaan niitä temppeja (KK 2007, 1).

Ylläolevat esimerkkitalanteet voidaan ymmärtää Hasemanin (2002) kuvaamaksi toiminnaksi, mikä tarkastelee pintapuolisesti ja ottaa toisten toiminnasta val-

miita ”maistiaisista”, mutta ei ota selvää niiden lähtökohdista, tai toiminnaksi, joka yhdistelee työskentelyssä irrallisia työtapoja, mutta ei itse luo uutta. Osallistavan teatterin kouluttajakokemuksensa perusteella Sruti Bala ja Aristita Albacan (2013) esittävät näkemyksen, että sisällöltään johdantomaisista työpajamoduuleista rakentuviissa lyhytkestoisissa koulutuksissa perspektiivi ei avaudu toimintamuotojen tekniikoita laajemmaksi. Näin muoto ja sen rakenne nousevat tahattomasti etusijalle sisältöön nähden (*know-how over know-what*). Sen seurauksena työskentelyssä keskitytään tekniikoiden opetteluun sen sijaan, että olisi mahdollisuus syventää ymmärrystä asiasisällöistä, kuten ihmisten jokapäiväisestä elämästä yhteiskunnallisessa muutoksessa. (Mts. 394.) Yhteys osallistavan teatterin eettis-poliittisiin lähtökohtiin ja sen estetiikkaan sekä opiskeltavan toimintamuodon perusteisiin jää ohueksi, jolloin ohjaajuus kaventuu ryhmätilanteen ”vetämiseksi”.

Jaan Balan ja Albacanin (2013) näkemyksen siitä, miten lyhytkestoinen työpajatoiminta tekee vaikeaksi paneutua syvemmin vaihtoehtoihin työskentelytapoihin tarkastella asioita. Ajanpuutteen johdosta monisyiset tilanteet yksinkertaistetaan työtavoissa usein tunnistettaviksi rooleiksi ja valmiiksi eettis-poliittisiksi näkemyksiksi. Mikäli osallistujilla ei koulutuksen aikana ole mahdollisuutta perehtyä työskentelyn asiayhteyteen liittyviin moniselitteisiin yhteiskunnallisiin suhteisiin, on niiden tarkastelua haasteellista myöhemmin sisällyttää osaksi omaa työskentelyä. (Bala & Albacan 2013, 388–399; vrt. Rowe, 2005a, 21–22; Hepplewhite 2017.) Kun tunnistettava, yksinkertainen ja selkeärakenteinen toimintamuoto tarjoaa ohjaajalle turvan ennakoimattomissa tilanteissa, on siihen taipumus tukeutua ja siinä myös pitäytyä.

Työpajamuotoiset koulutukset vaikuttivat osaltaan siihen, että kentällä käytetyt toimintamuodot ja niiden työtavat samankaltaistuivat. Joukko osallistavan teatterin kansainvälisen kentän vaikuttaja-toimijoita lähinnä anglo-saksisista maista matkusti kouluttamassa edustamiaan toimintamuotoja eri maissa ja maanosissa 1970-luvun lopulta (ja enenevästi 1990-luvulta) lähtien. Työpajaluonteisten koulutusten lieveilmiönä tietyt työtavat levisivät ja kopioituivat sellaisenaan toimintakentän toimijalta toiselle eri puolille maailmaa. Niiden käytössä ei myöskään välttämättä huomioitu erilaisia yhteiskunnallisia, kulttuurisia tai ympäristöllisiä olosuhteita. (Esim. Rowe 2005a, 21–22; Nicholson 2010, 150; Bharucha 2011, 379.) Haseman (2002) kritisoi sitä, että työpajatyypisten koulutusten seurauksena esimerkiksi tietyistä prosessidraaman preteksteistä tuli kanonisoituja ja kopioituja. Sellaisinaan toistetuissa preteksteissä oli valmis kaavamainen käsikirjoitus, jossa esitysrakenteen aukollisuus ja osallistujille vara-

tut valintojen tekemisen paikat oli etukäteen määritelty. Ne ohjasivat osallistujia noudattamaan tarjottua etenemissuuntaa, jolloin työskentelyssä menetettiin toimintamuodolle ominainen yhteisesti rakentuva, improvisoiva luonne. (Haseman 2002, 226–231.) Karismaattisten pioneerien Morenon, Boalin ja Foxin ympärille kasvoi lähes kanonisoitu kunnioitus edustamaansa toimintamuotoa ja sen ohjaajantyön laatua kohtaan ja jota heidän asemansa auktoriteetteina kasvatti³⁵. Se osaltaan ehkäisi julkista kriittistä keskustelua ja työskentelytapojen kehittelyä (ks. Rowe 2005a, 15, 33; Rifkin 2010; Nolte 2014). Sitä vastoin Heathcoten aikaan radikaalia, yhteiskunnalliseen tietoisuuteen rohkaisevaa ja omaleimaista työskentelytapaa kohtaan esitettiin aluksi voimakasta kritiikkiä. Työnsä arvostus ja asema toimintakentässä vahvistuivat vasta 1990-luvun alussa. (Bolton 1998, 189; Booth 2012, 2–9.)

Heathcote tarjosi vaihtoehtoisen näkemyksen muotokeskeiselle koulutukselle 1970-luvulla. Sen keskeiset tehtävät määrittivät freireläisen kriittisen pedagogiikan lähtökohdista. Koulutuksen tarkoituksena oli auttaa opettajaopiskelijoita tietämään, miksi he tekevät sitä mitä tekevät sekä tiedostamaan minkä tavoitteiden puolesta he työskentelevät. Heathcotelle muoto oli ajattelua, joka lähtee rakentumaan käsillä olevasta tilanteesta. Siten opetustakaan ei suunnattu valmiin kaavan mukaisten esitysrakenteiden eikä työskentelyn tekniikoiden jäljittelyyn. Sitä vastoin tarkoitus oli tukea sen ajan opiskelijoita suunnittelemaan oman ajatteluprosessin kautta omanlaisia työtapoja. (Wagner 1976, 38.) Lähtökohta **käytännön ohjaamassa opetuksessa** (engl. *practice-led teaching*, termi Haseman 2014, 5) oli se, että opiskelijoiden oman ohjaajuus voisi kehittyä

35 Tutkimusmateriaalini pohjalta Morenon, Boalin ja Foxin työtä yhdistävänä piirteenä löytyy vuosikymmeniä kestänyt työparityöskentely oman puolison kanssa. Naisnäkökulmasta kiinnostavaa on se, että toiminnan kehittämiseen keskeisesti vaikuttaneiden puolisoikumppanien tuottama kontribuutio jää näissä julkaisuissa taka-alalle. Vuodesta 1942 Morenon pitkäaikaisena työtoverina toiminut Zerka Moreno vastasi pääosin psykodraaman koulutuksista jo 1960-luvun alusta, kehitti teoriaa ja omia tekniikoita, koulutti 24 eri maassa, kirjoitti yli 50 julkaisua sekä jatkoi Moreno-instituutin toimintaa vielä 30 vuotta Jacob Morenon kuoleman jälkeen. Silti puhutaan Jacob Morenon psykodraamasta. (Esim. Nolte 2014, 2.) Myös Jo Salaksen asema tarinateatterin toisena perustajajäsenenä puuttuu useista alan julkaisuista. Salas vastasi teatterin käytännön asioista ja toteutti teatteriryhmän jäsenten kanssa Foxin ideoita (esim. Rowe 2005a, 19). Haastattelussa Salas (Dayn 2003 mukaan) on todennut: *[I]t came back to haunt me because I actually was part of all of that and later on, it was very difficult to sort of retroactively explain well actually it wasn't just Jonathan you know it was not, and, actually this is not just about my pride or my ego – it's about the honesty of the process* (Dayn 2003, 9). Boalin sorrettujen teatteriin kuuluvan *Toiveiden sateenkaaren* toimintamuodon Cecilia Boal ja Augusto Boal kehittivät yhdessä. Näyttelijä ja psykoanalytikko Cecilia Boalin ammatillinen vaikutus oli merkittävä Boalin suuntautumiseen terapeuttisempaan työskentelyyn. Cecilia Boal toimi myös työtoverina projekteissa, joita aviopari toteutti Brasiliaan palaamisen (1985) jälkeen. Silti Cecilia Boalin työn osuudesta löytyi vain lyhyitä mainintoja. (Ks. Schutzman 1994, 4, 17.)

monipuolisissa ohjaamistilanteissa. Heathcote sisällytti ohjaajuuden laatuihin itsetuntemuksen, oman ihmiskuvan ja omien arvojen tarkastelun sekä tehtävään sitoutumisen ja kyvykkyyden luoda vastavuoroisia työskentelysuhteita. (Heston 1993, 46; Bolton 1998, 182, 189.)

Käytännön ohjaaman opetuksen tavoitteena oli se, että toimintakentän uudet toimijat saivat varmuutta omaan työskentelyynsä. Se tarkoitti valmiuksia ja sitoutuneisuutta työskennellä erilaisten ryhmien kanssa ennakoimattomissa tilanteissa. Lisäksi tavoitteena oli se, että toimijat kykenisivät reagoimaan mahdollisimman vapaasti ja vastaanottavaisesti nyt-hetkeen sisältyviin mahdollisuuksiin. Heathcoten mukaan ryhmänohjaajuus on tietoista paneutumista ja läsnäolevaa, kyselevää työskentelyotetta sekä samanaikaista ymmärrystä tilanteen moniulotteisesta ja monikerroksisesta luonteesta. (Wagner 1976, 218–219.) *Käytännön ohjaaman opetuksen* perusta on mielestäni samansuuntainen Balan & Albacanin (2013) esittämän näkemyksen kanssa. Sen kontekstissa osallistavan teatterin toimijoiden koulutuksen kulkua luonnehtii ennalta määrittelemätön, hitaasti etenevä ja ajoittain epätietoinenkin prosessi. Koulutus on sisällöltään yhteiskunnallisesti tiedostavaa ja sen lähtökohta on osallistavan teatterin radikaalissa, yhteiskuntakriittisessä perustassa. (Mt.) Tarkastelen seuraavaksi osallistavalle teatterille osoitetun välineellisen tehtävän ja sen rahoituskäytännön ja tulosvaatimusten vaikutuksia kentän toimintatapoihin.

Oikeutuksen diskurssi

*Rahoitus tulee muutoksen lupauksella.*³⁶

Judith Ackroyd (2007)

Norjalainen osallistavan teatterin tutkija Rikke Gürgens Gjaerum (2013) kartoitti osallistavan teatterin kansainvälisen tutkimuksen kentän diskursseja vuosina 2000–2012. Oikeutuksen diskurssin (engl. *legitimation discourse*) Gjaerum nimeää yhdeksi osallistavan teatterin diskursseista³⁷. Oman työn oikeutuksen todistamisen näkökulma ohjaili ajattelutapoja siitä, kuinka osallistavan teatterin asioita käsiteltiin ja miten niistä puhuttiin 2000-luvun taitteessa. Gjaerumin mukaan

³⁶ *Funding comes with the promise of change* (Ackroyd 2007, 5).

³⁷ Muita Gjaerumin tutkimusaineistosta nousseita osallistavan teatterin keskeisiä diskursseja ovat: toiminnan vaikutuksen (*the effect discourse*), etiikan (*the ethics discourse*), ulkopuolisen vierailijan (*the outsider-visitor discourse*), globaalin talouden (*the global economy discourse*) sekä estetiikan (*the aesthetics discourse*) diskurssit (Gjaerum 2013, 347).

oikeutuksen diskurssissa toimija-tutkijat hakivat oikeutusta omalle työlleen vaikutusten kautta: projektien ja tutkimusten hyvien käytäntöjen sekä toiminnan myönteisten tulosten osoittamisella. Näihin liittyvät kannanotot ”soveltavan teatterin” yhteiskunnallisesta hyödyllisyydestä toivat paineita tapoihin, joilla toiminnan tuloksia esitettiin. Gjaerumin (mt.) tutkimuksen mukaan raporteissa projektien vaikeuksien ja virheiden kriittinen tarkastelu lähes sivuutettiin. Edunajamisen kiertokulku oman aseman, työskentelyresurssien ja -rahoituksen turvaamiseksi vaikutti siihen, että projekteissa ei hevin lähdetty kokeilemaan uudenlaisia toimintatapoja, joissa olisi riski epäonnistua. (Gjaerum 2013, 353, myös Ackroyd 2007, 1, 4–5.) Oikeutuksen diskurssi ja toimintakentän ulkopuolelta tulleet vaateet myönteisistä tuloksista suosivat toimintatapoja, joissa on selkeä, lineaarisesti etenevä rakenne ja ennakoitavaan lopputulemaan päättyvä prosessin kulku.

Toimijoille projektimaisuus toi epävarmuutta ja jatkuvia paineita työn jatkuvuudesta. Toistuvat rahoitushankkeiden tekemiset taas sitoivat aikaa, energiaa ja resursseja. Dwyerin (2016, 129) mukaan rahoittajatahojen vaateet alkoivat yhdenmukaistaa projekteja ja hankkeita 1990-luvulta, kun toimijat eivät enää uskaltaneet ottaa riskejä toiminnassa (myös Mullen 2012, 188–193; Hughes & Nicholson 2016, 4–5). Tämä johti samankaltaisten suunnitelmien kierrättämiseen. Sen seurauksena rahoitushakemuksissa esiteltiin ”kaikkiin tarkoituksiin” luontuvia (*one size-fits all*) ja poliittisesti neutraaliin muotoon rakennettuja projektien perusmalleja sekä niiden eri muunnelmia. ”Soveltavan taiteen” projektien ja hankkeiden välineellisenä tehtävänä laadittiin myös erilaisia toimintamalleja ja hyvien käytäntöjen käsikirjamaisia oppaita hyvinkin monimutkaisiin sosiaalisiin asiayhteyksiin. (Esim. Hughes & Ruding 2009, 217–224; Abraham 2014, 12–17; O’Connor & Anderson 2015, 41–43.) Mallinnetuilla käytännöillä voisi ajatella olevan yhteyttä siihen, miten Chinyowan (2011, 342) esittämä ylhäältä ohjautuva *välineellinen ajattelumalli* omaksuttiin toimintakentässä. Myös suomalaisessa toimintakentässä tarvitaan osallistavan teatterin projektien ja hankkeiden systemaattista sisällöllistä tarkastelua käytäntöjen kehittämisen pohjaksi.

Oikeutuksen diskurssilla näyttää olevan yhteys uusliberalististen koulutusorganisaatioiden ja erilaisten sosiaalipoliittisten ohjelmien työskentelytapoihin, etenkin niiden hankekeskeisyyteen ja rahoitushakemusten retoriikkaan. Diskurssin syntymistä voidaan tarkastella uusliberalismin käytäntöä vasten, missä rahoittajan tarpeisiin tehdään määräaikaaisia vaihtuvia projekteja. Yhteisöllistä toimintaa tarkastellaan niissä saavutetun muutoksen näkökulmasta, ja toiminnan merkitystä mitataan rahassa. Seurauksensa projektin arvioinnin pääpaino on

rahoittajaa palvelevan hyödyn, kuten sosiaalisten vaikutusten ja muutostavoitteiden tehokkuuden mitattavissa olevan näytön perusteluissa (Balfour 2009, 355, 357; Rifkin 2010, 6). Rahoitusjärjestelmä edellyttää vankkojen lopputuloksien ja näyttöön perustuvien vaikutuksien osoittamista projektirahoituksen jatkumiseksi. Tämä on tuonut haasteita puolustaa omaa asemaa kilpailussa resursseista. Se tarkoitti suuntautumista työskentelyn tuloksia ja toiminnan vaikutusta painotta-vaan välineelliseen ja myös kaupalliseen tehtävään. (Nicholson 2010, 150; Dwyer 2016.) Kuvatut uusliberalismin käytännöt ovat ehtoja, joiden voidaan ajatella määrittäneen osallistavan teatterin oikeutuksen diskurssin ja ylläpitäneen sen käytäntöjä, ja samalla rajanneen pois muita mahdollisia toiminnan tarkastelutapoja. Yhdyn Balfourin (2009) esittämään näkemykseen, että toiminta on tietysti saatava rahoitettua, mutta ei millä tahansa hinnalla.

Toimintamuotojen historiattomuus

*Mekanistisuuden vaara on kuvittelussa arveluttavampi kuin ajattelussa,
sillä vanhoissa raiteissa liikkuminen merkitsee suoranaista kuvittelun kuolemaa.*

Juho Hollo (1932, 144)

Historiallisilta lähtökohdiltaan osallistava teatteri on yhdistetty yhteiskunnallisesti kriittisiin kokeellisiin esityskäytäntöihin ja työskentelyprosesseihin. Niiden käytännöt ovat tilannelähtöistä tapahtumista, jolle ominaista on kokeilevuus, epävarmuus ja ennakoimattomuus. (Ks. Rifkin 2010, 25; Hughes & Nicholson 2016, 4.) Osallistavan teatterin työtavat muodostavat eräänlaisen orgaanisen työkalupakin. Työskentelyssä ei ole kyse yksinomaan työvälineen alkuperän ja käyttötarkoituksen tuntemuksesta vaan myös siitä, minkälaista työvälinettä kulloinkin käytetään ja miten sitä käytetään. Yhteyksistään irrotettuna toimintamuotojen työtapoja käytetään kuin työvälinettä, jonka käyttötarkoitus olisi vaivattomasti keksitty paikan päällä, ilman mitään aiemman käytön jälkiä. Se tekee toimintamuodoista historiattomia. Esimerkiksi työtapojen kopioiminen ryhmästä ja asiayhteydestä toiseen perehtymättä toiminnan periaatteisiin ja päämääriin tai muuttuneisiin yhteiskunnallisiin olosuhteisiin, hävittää osallistavan teatterin alkuperäisen eettis-poliittisen ja esteettisen laadun. Historiallinen perspektiivi on tullut läpinäkymättömäksi. (Ks. Ackroyd 2007; Nicholson 2010, 150; 4–6; Scharinger 2013, 118; Nolte 2014, 1.)

Mikäli työskentelyprosessi on toissijainen rakenteeseen nähden, alkaa toiminta näyttäytyä paikoilleen jämähtäneeltä. Hasemanin (2002) mukaan pitkään

jatkuneen itseään toisintavan käytännön seurauksena valmista toimintamuodon esitysrakennetta arvostetaan enemmän kuin sen tilannesidonnaista rakentumista. Vastaavasti vaihtoehtona suositetaan mieluummin työtapojen toistamista kuin uusien tapojen muotoutumista työskentelyprosessin aikana. Haseman kysyykin: Miksi pitäisi yrittää toistaa sitä, mikä on luotu spontaanisti yhdessä, yhteisenä prosessina ja kokemuksena jonkun toisen ryhmän kanssa? (Haseman 2002, 226; vrt. Salmi 2017, 25). Myös Heathcoten (Hestonin 1993, 103, mukaan) näkemys oli se, että draamatyöskentelyä ei voi, eikä ole syytä yrittää kopioida. Strukturoidut valmiit mallit ja muodot pystyvät tarjoamaan vain rajoitetusti tilaa ja materiaalia ryhmän mielikuvittelulle. Kuvittelun kyky on kuitenkin mielellisen olemassaolomme perusta. Sen avulla voimme käsitellä elinpiirimme ärsykeitä ja informaatiota sekä pyrkiä ymmärtämään itsen ja maailman välistä suhdetta.

Tutkimukseni tarkoituksena on omalta osaltaan tukea näkemystä osallistavan teatterin monimuotoisuudesta ja sen asemasta ennalta määrittelemättömästi kehittyvien käytäntöjen heterogeenisena toimintakenttänä. Osallistavan teatterin tradition elävä siirtyminen tarvitsee jatkuvaa toimintakentän maaperän muokautumista. Tuoreet visiot ja niiden suuntaama uudistava toiminta edellyttää luopumaan otaksumasta, että jo kehitetty on tarpeeksi hyvää, eikä sitä ole syytä tarkastella kriittisesti. Olen yhtä mieltä Rasmussenin (2000, 2) kanssa siitä, että muutaman tunnistettavan työtavan sijaan osallistavan teatterin horisontissa voisi avautua lukematon määrä selkeästi erilaisia lähestymistapoja: käytäntöjä, jotka rakentuvat niiden omista monisyisistä asiayhteyksistä ja ihmisten jokapäiväiseen elämään rakentuvasta yhteisyydestä. Tapahtumiselle tilaa antavat käytännöt eivät ennalta määrittele sisältöjä, osallistujien välisiä suhteita ja yhteenliittymisen tapoja. Tätä näkemystä tukee myös tutkimukseni materialistisen kulttuuriteorian ihmiskuva. Esitän sen seuraavaksi.

III Materialistisen kulttuuriteorian ihmiskuva

Tutkimukseni taustaoletus ihmisestä ja ihmisen maailmassaolemisen perustuu materialistisen kulttuuriteorian ihmiskuvaan (Lehtonen 2014). Materialistinen kulttuuriteoria tarkastelee aineellisen reaalisen todellisuuden ja symbolisen merkitystodellisuuden keskinäisiä suhteita eli sitä, miten aineellinen muuttuu henkiseksi ja miten symbolinen muuttuu materiaaliseksi. Kulttuuria voidaan ajatella ihmisten yhtä aikaa ruumiillisen ja henkisen maailmassaolemisen merkitysulottuvuutena, jossa materiaalisuus ja symbolisuus, kulttuuri ja materiaalisuus kuuluvat yhteen. Kulttuuri käsitetään ihmisen – yhteisön tai koko ihmiskunnan – tuottamana materiaalisena ja käytännöllisenä toimintana, joka on osa luontoa. Tässä yhteydessä maailma nähdään suhdekimppuna, missä kaikki liittyy kaikkien. Siten esimerkiksi luontoa ja yhteiskuntaa tai politiikkaa ja kulttuuria ei voi pitää erillään. Materialistinen kulttuurintutkimus tutkii ensisijaisesti maailmaa kulttuurin kanssa. (Lehtonen 2014, 10, 14, 22–24, 58.)

Toiminnan vastavuoroinen luonne

Materialistisen kulttuuriteorian mukaan ihmiset omaksuvat kulttuurinsa tiedolliset, taidolliset ja esteettiset saavutukset oman aktiivisen toimintansa kautta yhteydessä ympäristöön, sen inhimillisiin ja ei-inhimillisiin olioihin ja esine-maailmaan (Lehtonen 2014). Siten esimerkiksi toiminnassa tuotetut esineet ja symbolit eivät pohjimmiltaan ole yksittäisen ihmisen tekoa, vaan ne syntyvät ihmistoimijoiden välisten sosiaalisten toimien kiteytyminä (esim. Leontjev 1977). Tässä toiminnassa kulttuuria ja tekniikkaa, materiaalisuutta ja tietoa ei voi täysin erottaa toisistaan, kuten ei myöskään ihmisruumista ja inhimillistä tietoisuutta, eikä ihmistä ja konetta. Ne ovat kaikki yhteen kietoutuneita ja rakentavat alati toinen toistaan. Kun ihmiset vaikuttavat ulkoiseen maailmaan, he muuttavat sitä, ja samalla muuttavat myös itseään ja elämänsä toiminnallisia

piirteitä. (Lehtonen 2014, 22–24, 58, 136, 141.) Tätä nykyä itsen toiminnallisten piirteiden muuttaminen on enenevästi vaadetta mukautua niitä tarpeita varten, joita kilpailukyky-yhteiskunnan tuottavuuden ja tehokkuuden vaatimukset sekä digitaalisen teknologian jatkuva kehitys asettavat ihmiselle.

Materiaaliset oliot ja inhimilliset toimijat eivät asuta toisistaan erillisiä todellisuuden alueita. Ihmislaji on kehittynyt vuorovaikutuksessa elollisen ja elottoman luonnon kanssa sekä toisten ihmisten kanssa ja kautta. Fyysisen maailman materian ja luonnon prosessien sekä tekniikoiden ja teknologian hyödyntäminen ovat kautta aikojen olleet läpikäyvästi läsnä ihmisen toiminnassa. Nämä hyödyntämiskytkökset ovat tehneet mahdolliseksi ihmisen intentiot suuntautua jatkuvasti laajemmalle. (Pallasmaa 2009, 34–38; Ingold 2013, 33–45, 119; Hilpinen 2014, 4–5; Lehtonen 2014, 22.) Ajattelun ja tavoitteellisen toiminnan konkreettisina ja symbolisina ilmenemismuotoina syntyneet tuotokset ja keksinnöt ovat keskeisiä sekä ihmisten biohistorian että sosiohistoriallisten suhteitten tarkastelun näkökulmasta. Esimerkiksi erilaiset esineet kertovat ihmisten toiminnasta, tarpeista ja tavoitteista eri aikoina – siitä, miten ihmiset toimivat maailmassa ja mitä siitä ajattelivat. Samanaikaisesti esineet peilaavat yhteiskuntaa, joka tuotti ne. (Esim. Leontjev 1977; Vygotski 1982; Burkitt 1999, 1,15, 89, 152; Ingold 2007; 2013, 20.)

Tutkimukseni nojaa näkemykseen, että ihmisen maailmassaoleminen on toiminnallista. Ihmisten elämäntapa muotoutuu tekemisestä ja jokapäiväisistä ruumiillisista ja affektiivisista kokemuksista. Se on aktiivista toimintaa suhteessa muihin ihmisiin ja suhteissa olemista muun maailman kanssa. Tutkimukseni ihmiskuvan tulkintakehyksessä ihmiset nähdään moninaisina, aktiivisina ja merkityksiä muodostavina toimijoina, jotka muuttuvat koko elämänsä ajan. Ihminen rakentaa itseään aina uudelleen omassa toiminnassaan. Siten ihmisen voidaan ajatella olevan lukemattomien erilaisten ihmisenä olemisen tapojen mahdollinen alusta. Toimijuus kehittyy vastavuoroisissa yhteiskunnallisissa suhteissa, siten se ei ole pelkästään yksilön tai yhteisön ominaisuus. Toimijuus rakentuu aina myös yhteiskunnallisten suhteiden ristiriitaisilla areenoilla. Yhteiskunnalliset rakenteet asettavat raamit toiminnalle, mutta myös toimijat muuntavat ja muokkaavat yhteiskunnallisia rakenteita ja suhteita. Toimijuus määrittyy siten tilanteisesti rajautuvana tai avautuvana suhteessa toiminnan esteisiin, siitä avautuviin näkymiin sekä toteutettavissa oleviin mahdollisuuksiin. (Ks. Leontjev 1977; Vygotski 1982; O'Neill 1995, 71; Burkitt 1999, 63; vrt. Silvonen 2015, 3–15.)

Ihmiset ovat ruumiillisia, aineenvaihdunnallisia ja ympäristönsä kanssa vuorovaikutuksessa toteutuvia olentoja. Raja itsen ja muun maailman välillä on huokoinen. Sen vuoksi ihmiset ovat myös suojattomia, vajavaisia ja vaivaisia –

keskinäistä tukea, hoivaa ja rakkautta tarvitsevia olentoja. Yksilöt eivät kykene yksin omin voimin kannattelemaan itseään vaan ovat toisistaan riippuvaisia. Ihmisen osallisuus erilaisissa riippuvuuksien verkostoissa on peruuttamattomasti yhteisöllistä. Materialistisen kulttuuriteorian ihmiskuva on vastakkainen uusliberaaliksi kutsutulle autonomiselle yksilökäsitykselle. Uusliberaali ihmis-kuva nähdään yksilökeskeisenä ja välineellistävänä, jossa ihmisen arvo pitkälti määrittyy ulkoisten taloudellisten päämäärien toteuttamisessa. (Ks. Lehtonen 2014, 12–15, 22, 76, 83, 260–262, 359.)

Sosiaalisten suhteiden ensisijaisuus

Se, mitä ihmiset ovat, tai pikemminkin mitä ihmiset ovat kykeneviä tekemään, on muuttuvaa, historiallista ja sijoittunutta – ei niinkään ”olemista” sanan varsinaisessa merkityksessä, vaan liikkuvaa ”joksikin tulemista”.

Nikolas Rose (1997, 234)³⁸

Materialistisen kulttuuriteorian mukaan sosiaaliset suhteet ovat ensisijainen kokemuksemme jo elämän ensi hetkistä. Jo syntymästään ihminen on jatkuvassa suhteessa luontoon ja ympäröivään kulttuuriseen todellisuuteen. Ihmiset ovat siten samaan aikaan sekä luontoa että kulttuuria (Lehtonen 2014). Materiaalinen ja symbolinen ovat ihmisten maailmassaolemisen ulottuvuuksia. Ne ovat alati vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Ihmisruumis ja inhimillinen tietoisuus eivät ole erillään toisistaan, vaan saman prosessin kaksi eri ulottuvuutta. Inhimillinen tietoisuus voidaan ymmärtää ajan ja tilan biologisissa, historiallisissa ja sosiaalisissa ulottuvuuksissa toimivan ruumiin synnyttämäksi vaikutukseksi. (Mts. 75– 87.)

Ihmiset ovat perustavalla tavalla sosiaalisia ja elävät jatkuvassa vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Ymmärrän sosiaalisilla identiteeteillä tapoja, joilla ihmiset tai yhteisöt – erilaisuuden tai samankaltaisuuden ulottuvuuksilla – kulloinkin ymmärtävät ja määrittelevät itsensä suhteessa itseensä, sosiaaliseen ympäristöönsä ja kulttuuriinsa (Burkitt 2008). Sosiaaliset identiteetit ovat ilmitulemista jonkin kaltaisena, joka ei ole itse, esimerkiksi erilaisten ryhmäjäsenyyksien (esim. kaupunkiaktivisti, tukihenkilö, bloggaaja) ja luokittelujen (esim. yksinhuoltaja, aikuisopiskelija, sairaseläkeläinen) kautta. Burkittin (mt.)

38 *What humans are, perhaps better what human beings are capable of, what we can do – is variable, historical and situational – not an originary “being” but a mobile “becoming”* (Rose, 1997).

mukaan ihmisillä on useita erilaisista asioista koostuvia sosiaalisia identiteettejä, jotka rakentuvat vuorovaikutteisesti itseä koskevien käsitysten ja toisten näkemysten välisessä suhteessa. Identiteetit näyttäytyvät erilaisina eri yhteyksissä ja eri sosiaalisissa tilanteissa, kuten harrastuksissa, mielenkiinnon kohteissa, työssä, sekä ryhmien, yhteisöjen ja verkostojen jäsenyydessä. Identiteetit ovat tulevaisuuteen orientoituneita ja prosessimaisia. Ne jatkuvasti muotoutuvat ja muuttuvat. (Burkitt 2008, 1–5; myös Dyke & Dyke 2011.)

Ensisijaisen paikka, jossa etsimme itseämme maailmassa, on paikka, jonka me jaamme toisten kanssa. Esimerkiksi perheen jäsenten väliset suhteet ja erilaiset yhdessä olemisen tavat ystävyyssuhteissa rakentavat sosiaalisia identiteettejä. Tämä haastaa osallistavan teatterin toimijoita kehittämään työskentelytapoja, joissa on mahdollista yhdistellä ja kokeilla erilaisia sosiaalisia identiteettejä toiminnassa. Se on työskentelyä, joka ei ennalta määrittele osallistujien välisiä suhteita ja yhteenliittymisen tapoja. Osallistumisen monimuotoisuudella voidaan tarjota osallistujille sosiaalisen ja materiaalisen välisiä muuntuvia vuorovaikutussuhteita ja niistä rakentuvaa yhteisyyttä.

Toiminnan tilanteelliset tekijät: *mimesis*, *kairos* ja *metis*

Esitän seuraavaksi tutkimukseni kannalta keskeiset jokapäiväisen toiminnan tilanteellisuuteen liittyvät käsitteet. Ne ovat: *mimesis*, *arkipäivän taktiikat* sekä *kairos* ja *metis*. Käsite **mimesis** liittyy ihmisten yhteisölliseen käyttäytymiseen ja toimintaan sekä ihmisyyhteisöissä syntyviin suhteisiin (Moisio 2017, 155). *Mimesis* on suuntautumista toiseuteen tekemällä itsensä jonkin kaltaiseksi. Mimeettinen kyky tarkoittaa erilaisuudesta samankaltaisuuksien tuottamista, sen esitystä ja ilmaisua. Tämä pyrkimys on ihmisen perusominaisuus ja sen tarkoituksena on sosiaalinen kommunikaatio ja suhteessa oleminen. Tämä ilmenee jokapäiväisissä tilanteissa esimerkiksi siinä, että ihmiset tyypillisesti vastaavat hymyyn hymyllä. Tässä hetkellisessä mimeettisessä vuorovaikutuspiirissä itse näkee toisen ja tulee samalla toisen näkemäksi. Sosiaalisessa kanssakäymisessä vastasyntyneet alkavat jo oppia ihmisten tavoille pyrkimällä jäljittelemään vuorovaikutuksessa toisen ilmeitä³⁹. Jäljittely vaatii aistien vuoropuhelua. Lapsi pyrkii imitoimalla tuottamaan kaltaisen kuvan aikuisen nähdystä ilmeestä omilla kasvoillaan ja

39 Jo vastasyntynyt on sosiaalisesti orientoitunut ja etsii kontaktia hoivaavan olennon kanssa. Jäljittely alkaa heti syntymän jälkeen. Harin & Kujalan (2009) mukaan tutkimukset ovat osoittaneet, että jo vastasyntyneillä lapsilla on erityistä kiinnostusta kasvoihin ja varsin merkittävä kasvojen mimeettisten lihasten motorinen hallinta. Andrew Meltzoffin ja K. Keith Mooren (1995) tutkimus osoitti, että vastasyntyneet jäljittelivät huulen ja kielen alueella heille näytettyjä kasvojen ilmeitä.

jonka hän voi samanaikaisesti tuntea asento- ja liikeaistimuksena. (Tervo 2006, 54; Hari & Kujala 2009; Lehtonen 2014, 131; Moisio 2017.)

Lapsi kokee maailman mimeettisesti. Sensomotoristen mimeettisten prosessien avulla lapsi pyrkii tekemään itsensä ympärillään olevien ihmisten sekä myös kohtaamiensa eläinten, kasvien, asioiden ja esineiden (esim. lelujen, koneiden ja kulkuvälineiden) kaltaiseksi. Tätä kautta lapsi oppii vähitellen tuntemaan maailmaa oman toimintansa kautta. Moisio (2017) mukaan silloin, kun lapsi yrittää tehdä itsestään ja esineistä kaltaisia, hän samalla luo yhtäläisyyksiä maailman ja itsensä välille ja hahmottaa: ”Tässä on jotain minua”. Kun lapsi muuttaa itsensä mimeettisesti esimerkiksi hevoseksi, hän tulee tämän kaltaiseksi ja alkaa käyttäytyä hevosen tavoin. Samalla lapsi oppii käsittämään ruumiinsa keinoksi ilmaista ja esittää asioita. Vähitellen erilaisten tapahtumaketjujen kautta lapselle syntyy myös ymmärrys käyttää omaa ruumistaan johonkin tarkoin määriteltyyn tarkoitukseen ja tulla tällä tavalla sosiaalisesti tunnustetuksi. (Mts. 161–162.)

Ihmisten välisen kanssakäymisen ruumiillisuus ja aistimellisuus ilmenevät katsomisena, kasvojen ilmeinä, ääninä, äänenpainoina, puheena. Kanssakäyminen ilmenee myös tuntemuksina, ruumiin asentoina, elehtimisinä, käsien liikkeinä, kosketuksina, liikkumisena. Samankaltaisten eleiden ja ruumiillisten ilmaisujen avulla ihmiset pystyvät tuottamaan ja pitämään yllä sosiaalisuutta ja yhteisöjä. Yksittäisten mielen yksityisistä sisällöistä huolimatta ihmiset pystyvät näin jakamaan ymmärryksensä maailmasta ja tuottamaan yhteisiä esityksiä. Kasvot ja niiden ruumiillistetut ilmaisut ovat keskeisiä moninaisessa vuorovaikutuksessa olevien mielen kehittämisessä sekä kyvyssä ymmärtää toisia ihmisiä ja kokea myötätuntoa. (Ks. Lehtonen 2014, 87, 131; myös Hari & Kujala 2009; Moisio 2017, 154–155.) Mimeettinen kyky avaa vuorovaikutuksen. Sosiaalisten suhteiden ilmentymiset ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa ovat keskeisiä tekijöitä otettavaksi huomioon osallistavan teatterin käytännöissä.

Kulttuurintutkija Michel de Certeau (2013) ymmärtää **arkipäivän taktiikat** (engl. *everyday tactics*) jokapäiväisissä toiminnoissa, kuten kulutuskulttuurin ostoskäytännöissä, piilevänä ja jatkuvasti uusiutuvana kekseliäänä mahdollisuuden taitona – tavallisten ihmisten selviytymiskeinoina. Arjen taktiikat ovat toimintaa, jota ei voi hallita. Ne tulevat näkyviin heti, kun tilaisuus vain sen sallii. Taktiikoiden avulla ihmiset hyödyntävät omiin päämääriinsä spontaanisti improvisoiden niitä käsillä olevia resursseja, joihin tulevat kosketuksiin omassa arjessaan. Taktiikat keskittyvät moninaisiin tekemisen tapoihin, joilla jokapäiväisten toimintojen suorittamista räätälöidään ja muutetaan omien etujen ja tottumusten kautta. De Certeau (2013) mukaan jokapäiväiseen elämään liittyvät

kekseliäät taktiikat ovat tapa purkaa toisen perustaman annetun paikan valmiita ehtoja, ja tuottaa niihin uusia merkityksiä ja arjen vastarintaa (mts. 54, 7). Arki eletään julkisessa tilassa. Ihmiset luovat näihin paikkoihin uusia merkityksiä ja käyttötarkoituksia. Skeittaajat löytävät patsaitten ja rakennusten rajakivet ja kaiteet, yläasteikäiset hivuttautuvat kauppakeskuksiin, pääkaupunkiseudulla viime aikoina myös kehärataa pitkin lentoasemalle ja ottavat niiden tilaa koontumiskäyttöön (esim. Rimala 2018). Nuoret valloittavat tyhjillään olevia kiinteistöjä ja kadunpätkiä hetkeksi omiin käyttötarkoituksiinsa. Kaupunkitilan omaehtoista käyttöä ovat pop up -ja korttelitapahtumat. Julkiseen tilaan liittyviä jokapäiväisten käytäntöjen kekseliäitä taktiikoita ovat lisäksi sellaisten toimivien kulkureittien ja oikopolkujen tekeminen, joita ei ole alun perin suunniteltu rakennettuun kaupunkitilaan.

De Certeau (2013) lainaa sodankäynnin terminologiaa ja erottaa jokapäiväiset taktiikat strategioista. Strategiat ovat instituutioiden ja valtarakenteiden virallista, näkyvää vallankäyttöä ja toimintaympäristön hallintaa. Vakaiden, hitaasti muuttuvien strategioiden paikka on oma, ulkopuolisesta alueesta rajattu valta-alueensa, mitä strategiat käyttävät hyväkseen kontrolloidessaan muita ja etuoikeuttaen asemaansa. Valta ilmaisee itsensä materiaalisissa paikoissa. Taktiikat taas ovat strategioiden vastakohtia. Ne ovat joustavaa ja hetkellistä laskelmoivaa toimintaa, jolta puuttuu valta-asema, oma paikka ja tukikohta. Taktiikoiden paikka on toisen paikka. Taktiikat voivat vaivattomasti purkautua, hajautua ja ryhmittyä uudelleen. Ne ovat tavallisen ihmisen taitoa ja toimivat olemassa olevan valtajärjestelmän sisällä. (De Certeau 2013, 22–23, 73–76.) Thompson (2009b) tuo esiin, miten osallistavan teatterin toimijat, jotka työskentelevät sorretuissa yhteisöissä, kriisialueilla tai laitoksissa, kuten vankiloissa ja hoitolaitoksissa, joutuvat yleensä työskentelemään ilman valtaa ja paikkaa taktiikan tasolla. He työskentelevät annetun paikan valmiilla ehdoilla ja tilanteiden sisällä. Näin taktiikalle ominaisesti saavutetut työskentelyn tulokset eivät ole pysyviä vaan jäävät väliaikaisiksi. (Thompson 2009b, 121–122; myös de Certeau 1984⁴⁰.)

De Certeau yhdistää taktiikat myös termiin *la perruque* (jonka voisi suomeksi kääntää ”ajan harhauttaminen” tai ”harhauttava käytäntö”). Termillä voidaan kuvata esimerkiksi työntekijöiden ”omaan piikkiin toimimista” eli työpaikan laitteiden, ylijäämämateriaalien tai työajan käyttöä omiin tarkoituksiin. Se on ”omien hommien tekemistä” salaa työn ohessa, hetkellisesti saavutettuna

40 Thompson viittaa tekstissään: De Certeau, Michel 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkley: University of California Press.

ajallisena etuna. (De Certeau 2013, 15, 23, 61–65.) Toisenlaisena, osallistavaan teatteriin sijoittuvana esimerkkinä *la perruquesta* Thompson (2009a) viittaa esitystapahtumaan, jossa ohjaajan suunnitelmista poiketen nuoret osallistujat käyttivät tilannetta ja tilaa ennakoimattomasti hetkellisesti hyväkseen, omien mielenkiintojensa omaehtoiseen toteuttamiseen. Esimerkissä nuoret hyödynsivät näyttämötilaa spontaanisti sukkasillaan liukumisen kisaan.

Ennakoimattoman tilanteen tarjoaman mahdollisuuden hyödyntäminen on sekä tutkimusprosessini että osallistavan teatterin käytäntöjen tarkastelun kannalta olennainen tekijä. Tarkastelen seuraavaksi työskentelyssä eteen tulevaa yllättävää mahdollisuutta ja siihen tarttumista. Kun jotakin voi tapahtua ainoastaan oikealla hetkellä, sitä voidaan kuvata laadullisen ajan käsitteellä **kairos** (kreik. *kairós*)⁴¹. *Kairos* määritellään tavallisesti ratkaisevaksi tai mahdolliseksi ajankohdaksi saavuttaa jokin tärkeä toiminta. Se viittaa väliaikaiseen otolliseen hetkeen tai täydelliseen ajoitukseen. *Kairos* ei ole ajankulun objektiivinen mittari (kuten kronologinen ajanmittaus), vaan se tarkastelee aikaa mahdollisuutena. Se on luonteeltaan kokemuksellista, tulkitsevaa ja tilanteellista ja siten subjektiivista ajan laatua tässä ja nyt. *Kairos* toimii satunnaisuuden periaatteella. Sen repeämiä *kronoksen* lineaarisen ”ajan kankaaseen” voi ilmaantua esimerkiksi erilaisissa siirtymävaiheissa, häiriöissä ja keskeytyksissä. Yhtäkkiä tulevaan, ohikiitävään hetkeen ja sen tarjoamaan tilaisuuteen täytyy olla valmiina tarttumaan ennen kuin se häviää. Kairologisen ajan täyttymys seuraa toiminnasta. Sen alati muuttuvissa tilanteissa toiminta edellyttää valmiutta keksiä ja improvisoida. *Kairos* tarvitsee toteutuakseen havaintokykyistä ja tarkkanäköistä ruumiillista toimijaa, jolla on kyky havaita ja reagoida kokonaisvaltaisesti tarjoutuvaan tilaisuuteen. *Kairos* edellyttää *metiksen* taitotietoa. (Smith 1969, 1–13; White 1987, 13–15; De Certeau 2013, 134.)

41 Antiikin kreikan kielessä oli kaksi aikaa kuvaavaa sanaa: *chronos* (χρόνος) ja *kairos* (καιρός). *Chronos* oli kronologinen, lineaarinen, määrällinen ja mitattavissa oleva aika, ajan jaksollinen kesto. *Chronoksella* voidaan määrittää esim. artefaktin ikä. *Kairos* taas kuvasi laadullisesti erilaisista ajan ilmenemismuotoa, joka ei ole lineaarista, ei loogista, eikä mitattavissa olevaa. *Kairos* terminä viittaa myös passiiviseen, suunnittelemattomaan kohtaamiseen. *Kairoksella* käsitteenä on kahdenlainen alkuperä. Ensimmäinen liittyy jousiammuntaan, missä se kuvaa aukeavaa mahdollisuutta, pitkää tunnelimaista aukkoa, jonka läpi ampujan nuolen pitää päästä. Toinen taas liittyy kankaankutomiseen, siihen kriittiseen hetkeen, kun kutojan täytyy heittää sukkula hetkellisesti auenneen viriön läpi saadakseen kudottua kangasta. Tämä edellyttää kutojalta taktiillista tietoa. *Kairos* viittaa kummassakin toiminnassa ohimenevään hetkeen, ajalliseen avautumiseen, mahdollisuuden ”aukkoon”, joka tulee kyetä läpäisemään, jotta menestys on saavutettavissa (White 1987, 13.) Kreikan mytologiassa *Kairos* oli Zeuksen nuorin poika ja suotuisan hetken jumala (Smith 1969).

Historioitsijafilosofit Marcel Detienne ja Jean-Pierre Vernant (1991) kuvaavat **metiksen** (kreik. *mētis*)⁴² kokemusten kautta omaksutuksi, käytännön toimintaan liittyväksi erityiseksi älykkyyden ja ajattelun lajiksi, eräänlaiseksi juonikkaaksi tietämisen tavaksi. *Metis* tarkoittaa henkisen asenteen ja älyllisen käyttäytymisen muodostamaa monisyistä kokonaisuutta, jossa yhdistyy kirjo erilaisia taipumuksia. Niitä ovat ennakoivuus, älyllinen joustavuus, neuvokkuus, valpas huomiokyky, mahdollisuuksien näkeminen ja tilaisuudentaju. *Metiksen* taipumuksiin kuuluvat lisäksi kekseliäisyys ja oveluus (kuten naamiointien ja metaforien käyttäminen) sekä pitkäaikaisen kokemuksen tuoma käytännöllinen osaaminen. Käytännöllisen älykkyyden muotona *metiksen* tuottama tieto ei ole yleistettävää eikä mitattavaa, vaan se on tilannekohtaista ja hetkellistä: se on otaksuvaa tietoa, mikä ei etsi totuutta vaan käytännöllisiä tuloksia vaihtuvissa olosuhteissa. *Metiksen* kaltaisen älykkyyden tavoite on tarttua katoavaiseen *kairokseen* käyttämällä sen tarjoamaa yllätyksen elementtiä. *Metis* on kykyä toimia kairologisessa maailmassa mukautumalla sen hetkellisiin ja tulkinnanvaraisiin tilanteisiin. Jokapäiväisten taktiikkojen teko on mahdollista vain silloin, kun *metiksen* oikean laatuinen älykkyys on läsnä *kairoksen* otollisella hetkellä. Detiennelle ja Vernantille *metis* on luonnostaan taktinen: se on taitoa varautua siihen, mitä ei voi suunnitella etukäteen. Näin se on ominaisuuksiensa vuoksi lähellä jokapäiväisiä taktiikoita. (Detienne & Vernant 1991, 3–4; myös de Certeau 2013, 129.) Osallistavan teatterin prosessuaalisessa esitystapahtumassa *kairoksen* voidaan ajatella liittyvän esityksen olosuhteista riippuvaan tilannekohtaisuuteen, *metiksen* taas näissä olosuhteissa toimijaan.

Ajasta ja ympäristöstä riippuvaisista jokapäiväisistä taktiikoista ovat konkreettisenä esimerkkinä prekariaattiluokan⁴³ selviytymiskeinot uusliberaalin aikakauden työmarkkinoilla. Elämää prekariaatissa määrittää eriarvoisuus, pätkätöinä työn pysyvä väliaikaisuus ja alituinen epävarmuus toimeentulosta, omista oikeuksista ja tulevaisuudesta (Hardt & Negri 2009, 146–147). *Kairos* kuvaa niitä satunnaisia ajallisia tilaisuuksia, joita syntyy tilapäisten ja epäsäännöllisesti jaksottuvien ja päätettyjen töiden keskelle ja väliin: hakemuksen tekoa, verkostoitumista, ilmaistytöitä ja kouluttautumista uuteen mahdollisuuteen. Epävarmuus pakottaa prekaarin asemassa olevan jatkuvasti käsittelemään tilanteita kääntääkseen ne mahdollisuuksiksi, joihin voisi *metiksen* avulla tarttua. Tämä on arjen

42 Kreikan mytologiassa *Metis* (kreik. Μῆτις) on viisauden jumalatar ja Zeuksen ensimmäinen vaimo. (Detienne & Vernant 1991, 21).

43 Käsitän tutkimuksessani prekarisaation koko yhteiskunnan läpileikkaavana poliittisena prosessina, jonka ytimessä ovat eriarvoisuuden kasvu ja sosiaalisten turvamekanismien rapautuminen (ks. Jokinen & Venäläinen 2015).

kokemusta suurelle osalle osallistavan taiteen toimintakentän freelance-toimijoista, jotka joutuvat etsimään toimeentuloa lyhytkestoisista projekteista, kursseista ja työpajoista (mm. Bishop 2012, 12; Mullen 2012, 188–193; Bala & Albacan 2013, 388–399).

Tutkimuksessani ymmärrän *arjen taktiikat* yläkäsitteeksi: se on hierarkiassa suhteessa *kairokseen* ja *metikseen*. Ne molemmat sisältävät elementtejä arjen taktiikoista, tekevät käsitettä ymmärrettäväksi ja ovat sen edellytyksiä. Tutkimuksessani *kairos* ja *metis* linkittyvät osallistavan prosessuaalisen työskentelyn ennakoimattomaan luonteeseen. Käsitteinä ne kulkevat tutkimusprosessini loppuun asti. Materialistisen kulttuuriteorian ihmiskuvan pohjalta näen osallistavan teatterin käytäntöjen lähtökohtana ihmisten välisen kanssakäymisen, yhteisyyden ja yhteiskunnallisesti tiedostavan asenteen. Työskentelyn keskeisenä sisältönä on ihmisten jokapäiväinen elämä. Tämän puitteissa rakennetaan erilaisia toimijuuksia ja vuorovaikutussuhteita ihmisten välille sekä ihmisten ja materiaalis-symbolisen elinpiirin välille. Tutkimukseni ihmiskuvan tarkastelun jälkeen siirryn tutkimukseni toteutukseen.

IV Tutkimuksen toteuttaminen

*Polku, jonka valitsen vaikuttaa merkittävästi siihen, mitä löydän.*⁴⁴

Joe Kincheloe (2011)

Tässä luvussa paikannan tutkimukseni taiteellisen tutkimuksen kenttään sekä esitän metodologisen orientaationi ja metodiset valinnat ja työvälineet sekä keräämäni ja itse tuottamani tutkimusmateriaalin. Tutkimuskäytännön avaaminen kuvaa tutkimusprosessin kulkureitit ja kohteet eri vaiheissa, lähtökohdista lopputulokseen asti. Ajatuksena on se, että lukija saa käsityksen tämän taiteellisen tutkimuksen ominaispiirteistä. Lisäksi lukija voi arvioida, miten metodologiset valinnat ja käytetyt menetelmät perustelivat tutkimuksessa syntyneen tiedon. Esitän aluksi tutkimukseni metodologisena orientaationa kriittisen autoetnografian ja *bricolage*-käytännön.

1. Metodologinen orientaatio

Suomalaisessa kontekstissa termillä *taiteellinen tutkimus* (engl. *artistic research*) tarkoitetaan tutkimusta, jossa taiteilija tutkii aihettaan omilla töillään. Tutkija on siten itse tutkimuksensa keskeinen väline. Taiteellinen tutkimus on monialaista ja käytäntöperustaista (engl. *practice-based*). Se nähdään tutkimusalana, jonka sisällä voidaan soveltaa useita erilaisia tutkimustapoja, joilla on omat erityispiirteensä. Käytäntöperustaisessa tutkimuksessa taiteilija muuttaa taiteellisen tekemisen tapansa tutkimuksen tekemisen tavaksi. Työskentely on lähtökohdiltaan monitaiteista, monitieteistä ja monivälineellistä, sillä se toteutuu eri paradigmojen risteymän alueella. Tutkimuksen tieto käsitetään aukolliseksi, osittaiseksi ja moniselitteiseksi. Taiteelliselle tutkimukselle tunnusomainen pro-

44 *The path I choose profoundly affects what I find* (Kincheloe 2011, 6).

sessiorientoituneisuus mahdollistaa sen, että työn tekemisen kuluessa voidaan tarvittaessa muuttaa suunnitelmia ja siten rakentaa omintakeista tutkimuksen käytännön lähestymistapaa. (Hannula, Suoranta & Vadén 2005, 160; Nevanlinna 2008a; 2008b; Arlander 2013, 14, 16; Rouhiainen & Anttila & Järvinen 2014, 19.)

Käsillä oleva teatteripedagogiikan alaan liittyvä työ asettuu osaksi Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa tehtäviä taiteellisia tutkimuksia. Teatterikorkeakoulussa taiteellinen tutkimus ymmärretään jatkumoksi, jolle asettuu lähestymistavoiltaan monenlaisia väitöstutkimuksia ja joihin sisältyy taiteellinen tai käytännöllinen osa (esim. Arlander 2013, 9, 12). Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tarjota uudenlainen tapa tarkastella osallistavan teatterin ohjaajuutta ja käytäntöjä. Näin tutkimus pyrkii omalta osaltaan vastaamaan taiteellisille tutkimuksille esitettyihin kehittämistavoitteisiin (esim. Kirkkopelto 2008; 2012).

Taiteellisen tutkimuksen kentässä työni paikantuu osallistavan teatterin edustajan ja taiteellisen tutkimuksen teoreetikon Brad Hasemanin (2006) esittämän *käytännön ohjaaman tutkimuksen*⁴⁵ (engl. *practice-led research*) alle. Yhteisiä piirteitä tähän ryhmään kuuluville tutkimuksille ovat tekijälähtöisyys, kokemusperäisyys sekä tutkiminen omien töiden kautta ja niiden avulla. Tutkimusprosessi käynnistyy lähtökohtaisesti oman alan käytäntöjen kehittämiseen suuntautuvasta praktisesta ja kriittisestä tiedonintressistä. Käytännön ohjaamassa taiteellisessa tutkimusprosessissa Haseman (2014) näkee yhdenmukaisuutta osallistavan teatterin, improvisaatioon pohjaavan, prosessuaalisesti ja episodimaisesti rakentuvan prosessidraaman kanssa. Kummankin työskentelyotteelle tunnusomaista on kokemusperäisen aloituskohdan rakentaminen, josta toiminta käynnistyy. Valmiin suunnitelman sijaan käytäntönä on ”sukeltaa” sisään tilanteeseen (*”edging in”*) ja aloittaa kokeileva ja tunnusteleva työskentely siitä, missä nyt-hetkessä ollaan. Toiminnan aikana katsotaan, minkälaisia asioita tekemisen kautta tulee esiin ja miten niiden kehittyessä voidaan eri työtavoilla edetä. Työskentelyssä käytetään saatavilla olevia materiaaleja niiden luonnetta ja potentiaalia arvostavalla tavalla. (Haseman 2014, 9; vrt. Wagner 1976, 29; Heathcote 1967, 44, Hasemanin

45 Suomentajan käsitteen *practice-led research* [tutkimuksessani] ”käytännön ohjaamaksi tutkimukseksi” (verbi *lead*, ”ohjata, johtaa”). Käännös kuvaa näkemykseni mukaan osuvammin työskentelyprosessin luonnetta osallistavan teatterin kontekstissa kuin suomennoksena myös käytetty ”käytännön johtama tutkimus”. *Käytännön ohjaamaa tutkimusta* voidaan käyttää samassa merkityksessä kuin *käytäntölähtöistä tutkimusta* (ks. Rouhiainen et al. 2014).

mukaan⁴⁶.) Työskentelyotteeni osallistavan teatterin kentällä pohjaa prosessidraamaan ja on edellä kuvatulla tavalla kokeellisia tiloja luovaa. Kohdistin tutkimusintressiä tilanteesta lähtevään työskentelyyn.

Käytännöstä eli tekemisen kautta liikkeelle lähtevässä prosessissa tutkimustehtävän ja sen kysymysten ei tarvitse olla etukäteen määriteltyjä. Ne muotoutuvat ja selkeytyvät tutkimusprosessin varrella tarjoutuvista vaihtoehdoista ja saavat sen aikana erilaisia sisältöjä ja painotuksia. Omat taiteellisen tekemisen tavat muuntuvat tekemisen kautta tietämisen tutkimusstrategioiksi ja metodeiksi. Tällöin tutkimuksen metodi ja kieli määrittyvät oman alan käytännön tekniikoiden tai työprosessien erityislaadun kautta. Siten tutkimuksen tuloksia ja johtopäätöksiä esitetään paitsi eksaktina tutkimustekstinä myös omalle käytännölle ominaisen symbolisen kielen sekä tutkimuksen työvälineiden synnyttämän ilmaisutavan ja muotojen kautta. (Haseman 2006, 100–105; 2014; vrt. Borgdorff 2011, 56.) Työni metodologinen orientaatio kytkeytyy käytännön ohjaamaan tutkimukseen: kriittisen autoetnografian valinnan perusta on taiteellisen tutkimuksen tekijälähtöisyydessä ja kokemusperäisyydessä sekä osallistavan teatterin yhteiskuntakriittisissä lähtökohdissa. *Bricolage*-käytäntö taas ilmentää työtapojeni kokeilevuutta sekä niiden tapahtumakeskeistä, tässä ja nyt -tilanteesta lähtevää luonnetta niin tutkimusstrategiassani kuin osallistavan teatterin toimijanakin. Kokeilevuuden liitän tutkimuksessani kaikkiin uuden tekemisen prosesseihin ja kaikkeen ongelmanratkaisuun.

Kriittinen autoetnografia

Osallistavan teatterin toimintakenttään sijoittuva tutkimukseni on kokemusperäistä ja tekijälähtöistä, ja sen perustana on tutkimuskohteen tuttuus. Olen työskennellyt tällä kentällä erilaisissa tehtävissä osallistavan teatterin alkuajoilta 1970-luvulta lähtien sen ”ensimmäisen sukupolven” edustajana Suomessa. Koko tutkimusprosessin ajan työskentelin myös toimijana tutkimukseni kentässä. Ohjaajana, kouluttajana ja osallistujana erilaisissa ryhmissä ja projekteissa minulla säilyi ote käytännön työskentelyyn ja tutkimuskohteeseeni. Lisäksi säilytin yhteydet osallistavan teatterin toimijoihin. Tarkastelen osallistavan teatterin käytäntöjä toimintakentässä, jonka jäsen olen. Tutkimuksen tekemisen omaelämäkerrallisina aineksina on kokemushorisonttiini rakentunut kokemustieto

46 Haseman viittaa teokseen: Heathcote, Dorothy 1967. *Drama in Education*. Teoksessa Johnson, Liz and O'Neill, Cecily 1984. *Dorothy Heathcote: Collected Writings in Education and Drama*. London: Hutchinson.

ja sen kriittinen, refleksiivinen käyttö osana tutkimusta. Lähestymistapani on siten autoetnografinen. Autoetnografialla (kreik. *auto* ”itse”, *ethnos* ”kansa”, *grafia* ”kuvaus”) tarkoitetaan tutkimuksen tekemisen ja kirjoittamisen tapaa, jossa tutkijan omat kokemukset ovat tutkimuksen lähtökohtia ja sen keskeistä materiaalia (esim. Ellis 2004, xix, 13–14, 31). Tutkijan kokemuksiin ovat omakoh- taisuuden lisäksi vaikuttaneet yhteiskunnan sosiaaliset ja poliittiset rakenteet sekä kulttuurissa vallitsevat toiminta- ja ajattelutavat (Chang 2008, 46–48; 2013, 107). Etnografiseen tutkimusperinteeseen kuuluva autoetnografia on tutkimuk- sena kirjoittajan oman kulttuurin kriittistä, pohdiskelevaa kuvausta, joka yhdis- tää omaelämäkerrallisen näkökulman ja aineksen sosiaaliseen, kulttuuriseen, taloudelliseen ja poliittiseen yhteyteen. Lähestymistavalle on tyypillistä, että sille ei ole yhtä mallia, vaan jokainen tutkimus on piirteiltään ja painotuksiltaan erilainen. Tutkijalla on näin mahdollisuus nostaa esiin itselleen kiinnostavia tee- moja. Autoetnografisessa työssä on lisäksi luonteenomaista käyttää taiteellisia metodeja ja taiteellisen tutkimuksen käytäntöjä ja esittämisen muotoja. (Chang 2008, 126–130, 136–137; 2013, 115; Muncey 2010, 56; Bartleet 2013, 443–450; Leavy 2015, 260.)

Autoetnografia antaa käyttäjäkokemuksella ymmärtämisen ainesta muodos- tettavan tiedon perustana. Osallistavan teatterin käytännön työssä kehittynyt ammattitaitoni toimii tutkimuksessani kriittisen reflektion alustana omakoh- taisuutta laajemmassa yhteiskunnallisessa yhteydessä. Kokemukseni asettuu suhteessa tutkimustehtävään. Taustani on siten osa tutkimuskohteen analyysiä. Kokemuksen (lat. *experientia*) ymmärrän pragmatistifilosofi John Deweyn (2010 [1934]) mukaan tietoisiksi tapahtumiksi, jotka muodostavat ihmisen elämän. Kokemus on aina yksilöä laajempi ja moniulotteisempi tapahtuma. Se on yhteen- liittymä kokijan ja ympäristön välillä: kehittyvänä tilanteena se asettuu osaksi eri tilanteisiin muotoutuvaa vuorovaikutuskenttää. Kokemus syntyy toiminnassa ja aktiivisessa vuorovaikutussuhteessa ympäristön kanssa ja rakentuu aistimuksis- ta, havainnoista ja ajattelusta. Kokemus itsessään voidaan ajatella kokeilevaksi toiminnaksi, jossa eteneminen yrityksen ja erehdyksen läpikäymisen kautta tuottaa ymmärrystä ja kokemuksen jatkuvaa muutosta. Kokemus on kehittyvänä prosessina yhteydessä menneisiin ja tuleviin kokemuksiin. (Dewey 2010, 23–24; myös Alhanen 2013, 52, 56–62, 80.) Tutkimuksessani tieto on lähtökohtaisesti historiallis-paikallisesti suodattunutta. Tiedon tuottamisessa autoetnografinen asennoituminen tarkoittaa lähtökohtiini kiinnittymistä ja tutkimusaiheeseeni muodostunutta erityistä suhdetta, jonka perustana on oma kokemus- ja muis- titieto. Työhistoriani sosiaalisista toimintaympäristöistä avautuva, ryhmien

kanssa tilannekohtaisesti rakentuvan työskentelytavan perspektiivi vaikuttaa tutkimusprosessin aikana tekemiini tutkimusmateriaalia, teemoja ja näkökulmia koskeviin valintoihin, niiden painotuksiin ja tulkintoihin.

Autoetnografian moninaisten ja toisiinsa sekoittuvien suuntausten kentässä paikannan tutkimukseni metodologisen orientaation kriittiseen autoetnografiaan (engl. *critical autoethnography*), mikä on henkilökohtaisen merkityksen tekemistä poliittisesti merkittäväksi (Holman Jones 2005, 763–764, 784). Tavoitteena on tuottaa syvempää ymmärrystä tutkimuskohteen sosiaalisen yhteisön toiminta- ja ajattelutavoista sekä avata tilaa moniääniselle julkiselle keskustelulle. Kriittinen autoetnografia tarkastelee ihmisten kokemuksia niiden historiallisissa, kulttuurisissa ja sosiaalisissa asiayhteydessä. Ihmisten välisiä kokemuksia esimerkiksi sukupuolen, etnisyyden ja yhteiskuntaluokan näkökulmasta tarkastellaan suhteessa valtajärjestelmiin. Lähtökohdiltaan kantaaottavana ja yhteiskunnallisesti sitoutuneena toimintana kriittinen autoetnografia sisältää eettis-poliittisen vastuun asettua haavoittavassa asemassa olevien puolelle sekä osoittaa tutkimuskohteen yhteydessä yhteiskunnallisen järjestyksen epäoikeudenmukaisuutta ylläpitäviä ja tuottavia prosesseja. (Madison 2005, 5; Purnima 2012, 21; Bartleet 2013, 457; vrt. Suoranta & Ryynänen 2014, 112, 173.)

Osallistavan taiteen käytäntö on paikantunutta: se on sitoutunut historiaan, yhteiskuntaan sekä taiteessa käytäviin diskursseihin (esim. Borgdorff 2012). Näin osallistava teatteri on kulttuurisesti ja historiallisesti määrittynyt ja osa monia yhteyksiä ja prosesseja. Osallistavan teatterin juuret ovat yhteiskunnallisesti radikaalin yhteisöllisen taiteen maaperässä (Nicholson 2014, 10–13). Tältä pohjalta ymmärrän kriittisen autoetnografian lähtökohdiltaan samansuuntaiseksi osallistavan teatterin yhteiskunnallisen oikeudenmukaisuuden ja yhdenvertaisuuden edistämisen periaatteiden kanssa. Kriittisessä autoetnografiassa tutkija toimii tiedostavana osallisena. Se ei edellytä omien kokemusten asettamista keskiöön tai asettumista itse tutkimuksen kirjallisen tuotoksen päähenkilöksi. Painotus on pikemmin omaelämäkerrallisuuden yhteisöllisessä luonteessa ja kokemusten sosiaalisissa ja historiallisissa suhteissa. Tutkija myös kyseenalaistaa lähtökohhtaisen oikeutensa puhua toisten puolesta ja tietää muita pätevämmiin. (Denzin 2003, 109; Madison 2005; Holman Jones, Adams & Ellis 2013, 30.) Vastaavasti osallistavassa teatterissa, jonka toiminnan periaatteina ovat demokraattisuus ja yhteisöllisyys, ohjaajan paikka työskentelyssä ei ole keskiössä.

Bricolage-käytäntö

Tutkimukseni erilaisia näkökulmia, menetelmiä ja materiaaleja yhdisteleviä toiminnan käytäntöjä kuvaan ranskan kielen käsitteellä *bricolage*.⁴⁷ Termillä ei ole vakiintunutta vastinetta suomeksi. *Bricolage* tarkoittaa tee se itse -tekemistä, joka yhdistyy pulan ja niukkuuden ympäristöihin. Alkujaan termi viittasi käsityöläisperinteeseen, jossa kulloinkin saatavilla olevasta ylijäämämateriaalista valmistettiin kätevyyttä ja kekseliäisyyttä hyödyntämällä uusia asioita (Lévi-Strauss 1966, 27, 32). Toimija, *bricoleur*, on eräänlainen itseoppinut kätevä ”käsillä tekijä”. Hän suuntaa työskentelyssä ajattelunsa etukäteen talteen keräämiensä materiaalien ominaisuuksiin ja niiden mahdollisiin tuleviin käyttötarkoituksiin. Keskeinen tekijä työskentelyssä on olemassa olevien mahdollisuuksien näkeminen uudella tavalla. *Bricoleur* toimii sattumanvaraisen kanssa. Pragmaattiselta pohjalta työskentelyssä improvisoidaan ratkaisuja ongelmiin yhdistelemällä tarkoituksenmukaisesti mitä tahansa saatavilla olevia materiaalisia aineksia. Käytössä olevat ainekset ovat siten heterogeenisia ja niiden valikoima on rajallinen. (Siukonen 2011, 42–45; Rogers 2012, 3; Scotti & Chilton 2017, 358–359.) Käytän jatkossa tutkimuksessani substantiivin maskuliinimuodon *bricoleurin* sijaan termin feminiinimuotoa *bricoleuse*.⁴⁸

Bricolage tarkoittaa kriittistä, etsivää ja kokeilevaa ajatusten ja menetelmällisten työtapojen yhdistelemistä ja muuntelemista tutkimusprosessissa, jossa työskentelyn käsityömainen ote ja käsin tekemisen elementit ovat keskeisiä (Kincheloe & McLaren 2005, 318–321; Rogers 2012). *Bricolage* on rakenteiden

47 *Bricolage* on ranskalaisen strukturalistisen antropologin ja semiootikon Claude Lévi-Straussin teoksessaan *The Savage of Mind* (1966. Alkup. *La Pensée sauvage* 1962) tunnetuksi tekemä termi. Hän käytti termiä vertauskuvana kuvaamaan luonnonkansojen kulttuurien myyttisen ajattelun rakentumista yhteisöissä, joissa eteen tulevien ongelmien ratkaisemiseksi hyödynnetään uudella tavalla käsillä olevaa materiaalia ja keinoja jonkin uuden rakentamiseksi, ja joka auttaa sopeutumaan paremmin ympäröivään maailmaan. Luonnonkansojen tapana oli merkityksellistää maailma sekä muodostaa yhtenäinen maailmankuva niistä konkreettisista asioista, joita lähiympäristö ja kokemus tarjoavat. *Bricolage*ssa tehdään kulttuuria siitä, mitä kulloinkin on käsillä. Lévi-Strauss näkee sen vastakohtana nykyajan teknologialle, jossa etukäteen määritellyn tavoitteen pohjalta valitaan tarkoitukseen sopivat välineet ja keinot pyrkimyksenä paljastaa, mitkä lait hallitsevat ilmiöitä. ”Sosiaalisen *bricolagen*” termillä Lévi-Strauss kuvaa sitä, miten yhteisöt käyttävät resursseja, jotka jo ovat olemassa sosiaalisessa tietoisuudessa tai tapaa, missä yksilöt muokkaavat ja käyttävät tietoa uusilla ja luovilla tavoilla. (Lévi-Strauss 1966, 16–17.) *Bricolage* metaforana on sittemmin siirtynyt pois strukturalismista. Poststrukturalistiset tutkijat muun muassa kulttuuritutkimuksessa ja kriittisessä tutkimuksessa, ovat omaksuneet sen uudessa, strukturaalisen rationaalisuuden perustaa haastavassa yhteydessä. (Rogers 2012, 3.)

48 Käytän feminiinimuotoa, vaikka alkuperäisessä tekstissä käytetään maskuliinimuotoa. Feminiinimuodon *bricoleusen* valinnalla viitataan feministitutkija Sara Louise Wheeleriin, joka esittää nais-
tutkijoiden tutkimusteksteissä käytettäväksi *bricoleuse*-muotoa. (Wheeler 2015; ks. myös Rogers 2012, 3.)

sommittelun käytäntö. Tunnusomaista sille on vapaus valita ja yhdistellä saatavilla olevia ja tutkimustehtävän kannalta tarkoituksenmukaisia menetelmiä, välineitä ja materiaaleja sekä tarttua tilanteiden tarjoamiin mahdollisuuksiin. *Bricoleuse* on eräänlainen ”tee se itse -tutkija”, ajattelun käsityöläinen, joka suunnitelmallisesti ja itserefleksiivisesti rakentaa omia menetelmiään tutkimusta tehdessään limittäisten perspektiivien ja paradigmojen sisällä ja välissä. Hybridinä käytäntönä *bricolage* paikantuu näihin rajatiloihin. Epistemologisesti *bricoleuse* työskentelee pragmaattiselta pohjalta: tuotettu, käytäntöä ja teoriaa yhdistävä tieto on kiinteästi yhteydessä toimintaan esineiden ja materiaalien kanssa. Nykyhetkestä käynnistyvässä työskentelyssä tiedollinen ja ilmaisullinen ovat erottamattomia, sillä työhön valittu tekninen ratkaisu on samalla jo osa ilmaisua, joihin tekijä on aina laittanut näkyväksi jotain itsestään – omia kokemuksiaan ja käsityksiään. Siten tutkimuksen lopputulos, ei ole vaivattomasti erotettavissa prosessista tai epistemologiasta. *Bricolage* työntää tiedon rajoja ja painottaa tietotyön moninaisuutta ja sen kompleksisia poliittisia ulottuvuuksia. Tutkimuksen tekijänä *bricoleusia* on tiedostavan osallisuutensa suhteen verrattu kriittiseen autoetnografiaan. (Denzin & Lincoln 2011, 15; Kincheloe & Mc Laren 2005, 324, 327, 334; 2011, 7; Rogers 2012, 1, 14.)

Tutkimuksessani käsitän *bricolagen* käytännöstä lähteväksi ja sen ohjaamaksi, joustavaksi toiminnan tavaksi, jonka ominaispiirre on ennalta määrittelemättömyys (vrt. Kincheloe, McLaren & Steinberg 2011). Tutkimuksessani ei ole yhtä epistemologista keskusta, vaan sen keskiössä on eklektismiin perustuva kokeellinen ja asioita toisiinsa rinnastava moninäkökulmainen tutkimuskäytäntö. Työskentelyprosessi koostuu moninaisista muodonmuutoksista ja yksityiskohdistista eri yhteyksissä ja ympäristöissä, tilannekohtaisten vaikutelmien ja vaikutteiden keskellä. Prosessi ei ole kulultaan yhden reitin seuraamista, vaan useiden epävarmojen suuntien tutkiskelua ja niistä sillä hetkellä lupaavimmalta näyttävän valitsemista. Kuten käytännön ohjaamassa taiteellisessa tutkimuksessa, myös *bricolage*-toimintakäytännöissä tutkimuksen suunnitelma, prosessin kulku ja työn rakenne muotoutuvat vasta käytännön toteuttamisen kautta.

Osallistavan teatterin käytännöt muodostuvat tilanteista ja tapahtumista. Siten tutkimukseni *bricolage*-käytännön kannalta keskeistä on de Certeau (2013) esittämille jokapäiväisille taktiikoille ominainen epävarmuuden sietäminen, oikean hetken löytäminen ja eteen tulleiden olosuhteiden hyödyntäminen työskentelyyn. Tutkimukseni ihmiskuvan ja tapahtumakeskeisen orientaation näkökulmasta jokapäiväisissä taktiikoissa on olennaista se, että ne ovat sekä ontologisesti että epistemologisesti toimintaa: omintakeisen kekseliäitä akti-

viteetteja, uudenlaisia käytäntöjä ja oivaltavaa tilan hyödyntämistä. Ne eivät vain tuota asioita, käsitteitä ja kokeiluja, vaan myös ilmentävät tapaa ymmärtää maailmaa. Tilanteen tarjoaman mahdollisuuden hyödyntäminen käyttämällä *kairosta* ja *metistä* hyväksi on siten keskeinen jokapäiväisiin taktiikoihin liittyvä elementti myös osallistavan teatterin *bricolage*-käytäntöjä tarkasteltaessa.

Seuraavaksi esittelen tutkimuksen metodologisia valintoja ja metodisia työvälineitä. Tutkimusprosessini rytmittyi kolmeen toisiinsa limittyvään vaiheeseen:

1. Osallistavan teatterin lähihistorialliseen taustoitukseen ja sen pohjalta toimintakentän tarkasteluun nykytilanteen näkökulmasta,
2. käytännölliseen osaan, eli esineprojektiin *Käsillä* sekä
3. työni tutkimuksellisen kokonaisuuden rakentamiseen ja tutkimuksen lopputuloksen ja johtopäätösten tarkasteluun.

Esitän kunkin vaiheen keskeiset metodiset työvälineet aineiston keräämiseen ja tuottamiseen sekä kuhunkin vaiheeseen liittyvän tutkimusmateriaalin ja analyysimenetelmät. Monilla tietämisen tavoilla kerätystä ja tuotetusta erilaisesta tutkittavasta materiaalista käytän – sosiaaliantropologi Sarah Pinkin (2009, 8, 46)⁴⁹ tutkimuskäytännön tapaan – tutkimusaineiston sijaan termiä *tutkimusmateriaali*. Se kuvaa osuvammin työssäni tutkittavien aineiden luonnetta. Materiaalini on paitsi tekstuaalista, myös esineellistä ja kuvallista. Lisäksi se sisältää eri aistien kautta saatavaa ruumiillista tietoa.

2. Taustoitus

Kriittinen ja historiallinen perspektiivi osallistavaan teatteriin ja sen tulevaan suuntaamiseen tarvitsee toimintakentän taustoitusta. Se on osallistavan teatterin maastoa jäsentävää kartoitusta. Taustoitus on tutkimustyöni ensimmäisen vaiheen tulos. Taustoitukseen valitsemani menetelmät ovat kirjallisuuteen pohjaava kuvaus, vuorovaikutteinen muistelu sekä ryhmä- ja kahdenkeskiset keskustelut. Usean menetelmän rinnakkainen käyttö tiedon keräämiseksi pyrkii valottamaan

49 It [sensory ethnography] is open to multiple ways of knowing and to the exploration of and reflection on new routes to knowledge. [...] I do not use the term "data" to refer to the ways of knowing and understanding that are produced through ethnographic practice. (Pink 2009, 8.) Pinkin suoran sitaatin mukaan sensorinen etnografia on avoin monille tietämisen tavoille ja uusien tietämisen reittien tutkimiseen ja reflektoimiseen. Pink ei käytä termiä "aineisto", kun hän viittaa tietämisen ja ymmärtämisen tapoihin, jotka tuotetaan etnografisen käytännön kautta. Kehittämässään tutkimuskäytännöissä Pink painottaa aistimuksellisen tiedon merkitystä (mt).

eri puolia tutkimuskohteesta: erilaiset tutkimusmateriaalit rinnakkain ja ristikkäin luettuina voivat täydentää, selittää ja kyseenalaistaa toisiaan (Chang 2008, 55; Ihamäki 2012, 99).

Kirjallisuuteen pohjaavan kuvauksen tarkoitus on lisätä lukijan tietoisuutta niistä yhteiskunnallisista, kulttuurisista ja sosiaalisista ehdoista, jotka vaikuttivat osallistavan teatterin toimintamuotojen ja työtapojen kehittymiseen 1920-luvulta tähän päivään. Taustoituksessa avataan myös alan nykyisten käytäntöjen ominaispiirteitä. Tutkimusmateriaali koostuu osallistavan teatterin alan keskeisestä kirjallisuudesta ja viimeaikaisista tutkimuksista. Lisäksi materiaalina on muu kirjallisuus ja aineisto, joka valottaa osallistavan taiteen kehitysvaiheita ja yhteiskunnallisia olosuhteita. Ohjaavana periaatteena materiaaliin tutustumisessa ja sen valinnassa oli tutkimusaiheen ja taustoituksen kannalta riittävän laajaan ja monipuoliseen kirjalliseen materiaaliin perehtyminen. Se tarkoitti useasta eri lähteestä varmistettua tietoa. Tutkimusmateriaalin täydentämiseksi otin myös yhteyttä osallistavan teatterin kansainvälisiin vaikuttajiin (liite 1 A).

Vuorovaikutteinen muistelu (engl. *käytetään conversational remembering*) toimi työvälineenä lähihistoriallisen muistiaineksen keräämiseksi osallistavan taiteen alkuajoilta Suomesta 1970–80-luvulta. Vuorovaikutteinen muistelu on David Middletonin ja Derek Edwardsin (1990) tunnetuksi tekemä metodi, jossa korostuu muistelun sosiaalinen ulottuvuus. Muistaminen nähdään sosiaalisena ja kollektiivisena prosessina menneisyyden mieleen palauttamiseksi, ja se tapahtuu määrättyssä yhteydessä ja tietyissä olosuhteissa merkityksellisten toimijoiden välisenä yhteistoimintana. Muistelun tarkoitus on tuottaa yhteistä tulkintaa yhteiskunnallisesta ajankuvasta. Muistikuvilla on taipumus muuttua elämän varrella. Kun tietoa tuotetaan yhdessä menneisyyden tapahtumista, voidaan asioihin liittyviä eriäviä muistikuvia ja käsityksiä peilata, täydentää ja tarkistaa. Näin saadaan laajempi ja monipuolisempi käsitys muistelun kohteen historiasta kuin yksittäisiä henkilöitä haastatteleamalla. (Middleton & Edwards 1990, 8, 23–24, 29–31, 42–43.) Yhteisen muistelun kautta tuotettu tieto tukee muistiini perustuvaa tietoa vahvistamalla tai kyseenalaistamalla omien muistojeni tulkintaa osallistavien työtapojen alkuajoilta Suomessa. Kun tutkimustekstissä viitataan vuorovaikutteisen muistelun menetelmällä tuotettuun tietoon, käytän lyhennettä ”RM 2010” (ryhmämuistelu, vuosi 2010). Vuorovaikutteisen muistelutilanteen toteutus kuvataan liitteessä 1 B.

Kirjallisuuteen pohjaavassa kuvauksessa tutkimusmateriaalina oli pääasiassa alan keskeinen, englanninkielinen kirjallisuus. Siten oli olennaista saada asian-tuntijatietoa siitä, miten suomalaiset toimijat kuvaavat itse omista lähtökoh-

distaan työtään ja sen toimintaympäristöä sekä kertovat kokemuksistaan (vrt. Chang 2008, 106; Saarikoski 2009, 67). Luonnehdin **keskusteluiksi ruokapöydän ympärillä** tutkimusmateriaalin keräämisen tapaa, joka toteutui ruokailuun yhdistettyinä vapaamuotoisina **ryhmäkeskusteluina** (engl. *group discussions*) ja **kahdenkeskisinä keskusteluina** (engl. *dyadic discussions*). Niiden tehtävänä oli kerätä kokemustietoa suomalaisen osallistavan teatterin toimintakentästä ja sen nykyisistä arkityön käytännöistä. Keskustelujen tarkoitus oli myös selkeyttää omaa paikantumistani ja suhdettani kenttään ja siten jäsentää omaelämäkerrallista tutkijakuvaani. Keskustelut asettivat ajatteluni ja kokemukseni rinnakkain suomalaisen osallistavan teatterin sosiokulttuuristen käytäntöjen kanssa. Se antoi mahdollisuuden vertailla, mikä työtavoissa on itselle tuttua ja mikä vierasta, ja näin syventää omaa ymmärrystä toimintakentän käytännöistä. (Vrt. Chang 2013, 107, 114.)

Keskustelutilannetta voidaan ajatella sosiologi Erving Goffmanin (1974, 9–11) kuvaamana sosiaalisena kehyksenä, ihmisten aikaansaamana tilannekohtaisena vuorovaikutustapahtumana. Ryhmäkeskustelutilanteen kehys mahdollistaa tilan osallistujien väliselle vuorovaikutukselle: muistojen, kokemusten, ajatusten ja näkemysten vaihdolle. Tieto tuotetaan yhteisesti tässä vuorovaikutuksen kentässä osallistujien sosiaalisen kanssakäymisen kautta. Siten ryhmäkeskustelut ovat tarkoituksenmukaista käsittää ryhmän toimintana, eräänlaisina ryhmäesityksinä. (Valtonen 2005, 232–235; 2011, 88–101; Pietilä 2010, 213, 216, 227.) Pysin omalta osaltani luomaan tilanteeseen jokapäiväisen ruokapöytäkeskustelun luontevaa tunnelmaa ja avointa ilmapiiriä, joka mahdollistaa kerrostuneiden ajatusten esittämisen mahdollisimman vapaasti ryhmässä. Olin itse paikalla osallisena ja aktiivisena kuuntelijana. (Vrt. Vakimo 2010, 102.) Keskustelut ryhmien yhteisinä prosesseina mahdollistivat erilaisten näkökulmien vahvistamista ja täydentämistä, mutta myös eriävien näkemysten ilmituloa sekä reflektoivaa keskustelua. Omat kokemukseni toimintakentästä auttoivat ymmärtämään keskustelijoiden käyttämää kieltä. Työtaustani ja koulutukseni perusteella suhteeni paikalla oleviin kentän toimijoihin on sosiaalisissa verkostoissamme⁵⁰ vertainen.

50 Viittaan tässä englantilaisen sosiaaliantropologin John Barnesin (1918–2010) jo 1950-luvulla käyttöön ottamaan käsitteeseen sosiaalinen verkosto (engl. *social network*). Sen avulla kuvataan sukulaisuuden, ystävyysuhteiden ja tuttavuuden kautta muodostuneita ihmisten välisiä suhteita. Sosiaalisella verkostolla ei ole johtohenkilöä, ei selkeästi määriteltyä keskusta, eikä myöskään rajoja. Sosiaalisen verkoston käsite tarkoittaa ihmissuhteista muodostuvia dynaamisia kokonaisuuksia, jotka ovat aina vastavuoroisia. Keskeisintä on ihmisiä toisiinsa liittävät linkit. (Barnes 1954.)

Tutkimukseeni sisältyvissä järjestetyissä keskustelutilanteissa minulla kuitenkin oli tilanteiden ohjailutehtävän vuoksi erityinen asema ja vastuu.

Ryhmän kokoamisen tapa vaikuttaa ryhmän vuorovaikutukseen ja keskustelun sisältöön. Ennakko-oletukseni oli, että kun osallistujat tuntevat toisensa, heillä on yhteinen pohja keskustella ohjaajuudesta toistensa kanssa. (Vrt. Valtonen 2005, 228–229; 2011, 90.) Hyödynsin yhteyksiäni osallistavan teatterin kentässä toimiviin ihmisiin asiantuntijatoimijoiden löytämiseksi. Yhteydenotoissa huomioin ryhmien muodostumiskriteerinä osallistujien taustojen moninaisuuden: työskentelyn erilaisissa toimintaympäristöissä, eri kohderyhmien kanssa ja eri paikkakunnilla sekä erilaiset osallistavan teatterin alan koulutustaustat ja usean vuoden kokemuksen ryhmien ohjaajana. Nämä kutsumani ”yhteyshenkilöt” kokosivat sitten ympärilleen ryhmän omaan sosiaaliseen verkostoonsa kuuluvista toimijoista. Tällä tavalla kaikki kuusi keskusteluryhmää muodostuivat mahdollisimman aidosti ja pakottomasti. En voinut ennalta täysin vaikuttaa ryhmien kokoonpanoon, vaan tapasin itselleni ainakin osittain vieraita verkoston jäseniä Oulussa, Joensuussa, Jyväskylässä, Tampereella ja Helsingissä. Molemmat kahdenkeskiset keskustelut toteutuivat suoran yhteydenottoni kautta. Niiden tarkoitus oli rikastuttaa ohjaajuuden näkökulmia erilaisissa työskentely-ympäristöissä.

Tutkimustekstissä eri ryhmäkeskusteluilla on omat tunnukset, esim. ”RK 2007/3” (ryhmäkeskustelu vuonna 2007, järjestyksessä kolmas). Kahdenkeskisten keskustelujen tunnukset ovat vastaavasti esim. ”KK 2016”. Kun viitataan kaikkiin ryhmä- ja kahdenkeskisiin keskusteluihin, käytän tunnusta ”RK 2007–2011; KK 2007; 2016”. Keskustelutilanteiden konkreettinen toteutus ja keskustelutallenteiden käsittely ja analyysi kuvataan tutkimuksen liitteessä 1 C. Samoin keskustelutilanteiden ajankohdat, paikat, sekä osallistujien nimi-, viiteryhmä- ja koulutustiedot julkaistaan samassa yhteydessä. Seuraavaksi esittelen tutkimukseni käytännöllisen osan, *Käsillä*-nimisen esineprojektin.

3. *Käsillä*-esineprojekti

Tutkimukseni käytännöllisessä osassa toimintani suuntautui ympäröivään esine-maailmaan. Toimin siinä mesotason ympäristön aistitilassa. Mesotason systeemin voidaan ajatella muodostuvan välittömästi koetusta ympäristöstä ja niistä toimijoista, joiden kanssa yksilö on aktiivisesti vuorovaikutuksessa (Bronfenbrenner 1979). Tutkimuksessani tarkoitan tällä työskentelyä ympäristössä, jonka materiaaliset tarjoamukset ovat jokapäiväisiä esineitä ja niiden ominaisuuksia sekä erilaisia materiaalis- konkreettisia aineksia. *Bricolageen* perustuvassa käytännössä se tarkoittaa arjen aistihavaintojen, *kairoksen* ennakoimattomien

tilanteiden ja sattumien sekä löytömateriaalien tietoista hyödyntämistä. Keskeisenä käytäntöön viemisen keinona toimi kokemuksen tuoma pragmaattinen, taitotiedollinen ajattelutapa, *metis*. Taiteelliselle tutkimukselle ominaisesti lähdin käytännöllisessä osassa muuntamaan esineiden kanssa toimisen käytäntöäni tekemisen kautta tietämisen tavaksi. Esineprojektiksi nimeämäni tutkimuksellisen vaiheen menetelmänä oli prosessitöiden käsillä tekeminen⁵¹ ja työmuistiinpanot. Menetelmä oli kulultaan ennalta määrittelemätöntä: se oli kokeilevaa materiaalis-konkreettista toimintaa, joka tapahtui tutkimusmenetelmien konventioiden ulkopuolella.

Prosessityöt

Dian rikkoutuneen lasin takana mies istuu pöydän ääressä, sivuttain katsojaan ja punoo rottinkikoria, jonka tekeminen on vasta alussa. Pöydällä on punainen, pyöreä tuhkakuppi, joka herättää hajuaistimuksen hetki sitten poltetusta tupakasta ja katonrajaan vetäytyneistä savun rippeistä. Taustalla osittain näkyvät ihmishahmot, pöytäkangaspuut, sykkyrällä oleva keltavalkoinen, vahakankainen mittanauha ja punapäiset ruuvipuristimet paikantavat kuvan kuntoutuspaikan työsaliiin 1950-luvulle. Miehellä on harmaavalkoraidallinen kauluspaita, jonka hihat on käärityt ylös. Miehen oikea käsi on olkavarresta poikki. Sen tynkään on kiinnitetty käsiproteesi, jonka päässä on messinkinen tarttumakoukku. Proteesin käsivarresta lämmin puu ja kylmä metalli koskettavat toisiaan. Kuvaa katsoessani kuulen hankaavaa ääntä, kun tarttumakoukku hamuaa otetta korin kuivankarheasta kuderottingista. Ääni vihlailee ruumiissani – mies rikkinäisen lasin läpi pääsee sykäyttämään aistikenttääni. (Työmuistiinpanot, toukokuu 2013/2014)

Tästä tutkimusprosessini alkutaipaleella käytävän lattialta sattumalta löytämästäni diakuvasta muodostui tutkimukseni *Alkukuva*. Se toimi lähtökohtana yhdeksään prosessityöhön, esinekollaasiin, jotka koostin yhdistämällä löytöesineisiin ja ylijäämämateriaaleihin itse tekemiäni elementtejä (kuvat prosessitöistä s. 132–149). Prosessityöt voidaan ymmärtää käsillä olevista aineksista aikaansaatuja ja tekoprosessissa syntyneiden oivallusten ja ajatusrakenteiden

51 Taidemaailmassa prosessitaide tarkoittaa 1960-luvulla syntynyttä taidesuuntausta ja ajattelutapaa, jossa pääpaino on valmiin teoksen tai tuotoksen sijaan työskentelyprosessissa. Prosessimaisuus tarkoittaa sitä, että työskentelyssä ei pyritä täsmälliseen tai lopulliseen muotoon. Teokset liittyvät esim. satunnaisiin ilmiöihin tai improvisaatioon. Teoksissa korostetaan usein materiaalien hetkelistä ja epäaineellista luonnetta. Prosessitaiteellisen teoksen tekemisprosessi voi olla yhä käynnissä, kun teos asetetaan esille. Prosessitaide on usein kiinteä osa taiteellista tutkimusta, jossa luovan prosessin ja taiteellisen ilmaisun avulla tutkitaan tutkimuskohdetta. (Ks. https://en.wikipedia.org/wiki/Process_art. Luettu 15.11.2016).

yhdistäminä koosteina: eräänlaisina tutkimustehtävääni liittyvän ajatteluprosessin kolmiulotteisina luonnosmaisina rakennelmina. Niiden tekeminen kertoo tavastani ajatella tutkimukseen liittyviä kysymyksiä. Käsien kosketeltavan tekemisen kautta syntyy oivaltamista ja selville saamista (vrt. Allen 2014, 12). Prosessitöiden valmistamisen tarkoitus oli käyttää käsillä tekemisen menetelmää tiedon tuottamisessa sekä tutkimukseen liittyvien kysymysten työstämisessä. Prosessityömetodin kannalta keskeistä *käsillä tekemistä* tarkastelen lähemmin luvussa *Esineet, suojat, särkyvyys*. Prosessityöt toimivat omaa ajatteluani reflektiivina pintoina. Lisäksi työskentelyn tarkoitus oli tuottaa uutta ymmärrystä esinelähtöiseen työskentelykäytäntöön. Tekemisen aikana syntyneet oivallukset ja ajatukset muokkaantuivat näkemyksiksi tutkimukseni lopputuloksen eettis-poliittiseen sommitelmaan.

Yhdistän työtapani prosessitöiden tekemisessä *bricolage*-tekniikkaan. Sen keskeinen idea on hyödyntää lähiympäristön ilmaisia materiaaleja ja koota teos käsillä olevista, usein löydettyistä aineksista, kuten käytöstä poistetuista esineistä tai jäte-, kierrätys- ja luonnonmateriaaleista. Työprosessille keskeistä on uudenlaisen käytön oivaltaminen esineille ja materiaaleille (esim. työkaluille, romuraudalle, pullonkorkeille, napeille, tapetinpalloille), joita ei yleensä ole alun perin tarkoitettu taidekäyttöön. *Bricolage*-tekniikalla tehty työ on tietyllä tavalla muunneltujen ja yhteen liitettyjen erilaisten elementtien sommitelma. Taidemaailmassa *bricolage* tarkoittaa *assemblaasia*⁵² ja *arte poveraa*⁵³ lähellä olevaa tekniikkaa. (Vrt. Scotti & Chilton 2017, 355–359.) Sen käyttö taiteen tekemiseen ilmaantui kuvataiteeseen 1900-luvun alussa, samanaikaisesti arkea taiteen

52 *Assemblaasi* (ransk. *agencement*) on taiteessa kollaasin kolmiulotteinen vastine, esinekooste. Se on useista, monesti löydettyistä tai käytöstä poistetuista, arkisista esineistä, materiaaleista ja romuista sellaisenaan koottu uusi kokonaisuus, veistosmainen sommitelma. Nimitystä käytetty vuodesta 1961. Teoksessa esineet laitetaan usein laatikoihin, jotka muodostavat oman pienen maailmansa. (Scotti & Chilton 2017, 355–358; <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/b/bricolage>. Luettu 10.6.2015).

53 *Arte povera* (ital.) ”köyhän taide” on italialaisen taidekriitikon Germano Gelantin 1960-luvun alussa antama nimitys poliittisesti värittyneelle, ja taidemaailman kaupallisuuden ohittavalle taiteen teolle. *Bricolage* omaksui sen poliittisia näkökohtia. Siinä taide-esineiden sijaan arvostetaan tavallista ja jokapäiväistä. *Arte povera* hyödyntää teoksissa erilaisia ilmaiseksi saatavilla olevia materiaaleja, mm. roskaa. Teoksille on ominaista vertauskuvallisuus. (<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/b/bricolage>.) Luettu 10.6.2015.

materiaalina hyödyntävien *kollaasin*⁵⁴ ja *readymaden*⁵⁵ käytön kanssa. Taiteen tekemisen yhteiskuntakriittinen pyrkimys oli kiinnittää huomio taiteen ja jokapäiväisen elämän välisiin suhteisiin. (Sederholm 2000; 2008.)

Prosessitöiden konkreettinen toteuttaminen ohjasi tutkimusprosessiani. Töiden valmistamisen tavoitteena ja fokuksena ei ollut taiteellinen tuotos eikä käsityötaidon tuote vaan tekemisen prosessi. Siten tarkastelun kohteena eivät olleet itse prosessityöt, vaan esinelähtöisen työskentelyn tuottamat oivallukset ja ymmärrykset. Tekeminen toimi ajatusten, vapaiden assosiaatioiden ja tekojen heräteinä erilaisissa luonnosmaisissa kokeiluissa. Prosessitöiden tekemisessä yhdistyi työtavalle ominainen tilanteesta lähtevä kokeilevuus sekä käytännön ohjaamaan tutkimukseen liittyvä tutkiva asenne ja työote. Ajatteluni kehkeytyi työskentelyprosessina tiettyssä ajassa ja paikassa. Tieto näyttäytyi tuotoksissa ja niiden synnyttämä pohdinta oli tekijälähtöistä ja omakätistä (vrt. Siukonen 2011, 38). Valmiit prosessityöt ovat sekä tutkimusmateriaalia että tutkimuksen tulosta. Niiden konkreettinen tekeminen toimi keskeisenä menetelmänä tutkimusprosessini ymmärtämiseksi ja ohjaamiseksi sekä sen työstimiseksi visuaaliseksi, materiaalisiksi esityksiksi. (vrt. Pink 2009, 8, 46; Borgdorff 2011, 45–46, 61).

Prosessitöissä esineiden materiaallinen historia on sisäänrakennettuna, sillä ne ovat aiemmin palvelleet arjisissa käyttötarkoituksissa. Työprosessissa esineet saavat uuden merkityksen ja ”uuden elämän”. Ne esittäytyvät teoksessa omana itsenään, kuitenkin toisiinsa yhdistyneiden materiaalien synnyttämien suhteiden ja käytettyjen tekotapojen pysyvästi muuntamina (vrt. Allen 2014, 87). Osallistavan teatterin käytäntöjen kriittisessä tarkastelussa *bricolage*-prosessitöiden merkitys ulottuu eettis-poliittisen viestinsä kautta henkilökohtaisesta laajempaan yhteiskunnalliseen merkitykseen. Prosessityöt kommentoivat tutkimusprosessia ja työni keskeisiä teemoja. Niiden kommentointi oli sanatonta ja aistista. Näin osa tutkimustani on kielen ulkopuolella.

54 *Kollaasi* (ransk. *coller*, ”liimata”, ”kiinnittää”) on sekä tekniikka että teos, joka koostuu eri tavoin järjestetyistä ja yhteen kiinnitetyistä materiaaleista, esim. sanomalehtipaperi, tekstiili, puu, leikatut ja liitetyt valokuvat ja maalatut muodot. Kollaasin eri osat muodostavat kiintopisteitä, joiden välillä on erilaisia prosesseja (Sederholm 2000, 83).

55 Minimalistisissa *readymade*-taiteessa (engl. *found object*, ransk. *objet trouvé*) työ rakentuu kiteytyneen idean ja yhden tai useamman löydetyn luonnon- tai valmisesineen ja niiden uudelleen nimeämisen varaan. Käyttöyhteydestään irrotetut jokapäiväiset esineet voidaan esitellä taideteoksina. Teoksessa on tavallisesti mahdollisimman vähän tekijän omaa suoritusta. Olennaista *readymadessa* on teko, teon idea. (Sederholm 2000, 16–17; Evnine 2016, 110, 133–134.)

Esineprojektin dokumentointi

Työmuistiinpanoja tekemällä dokumentoin tutkimukseni käytännöllisen osan esineprojektin vaiheita. Kirjoitin omasta työskentelystäni siten, kuin sitä tehdessä havaintojen ja tuntemusten varassa koin. Yhdistin työmuistiinpanoihin ideapiirroksia ja valokuvia prosessitöitteni luonnoshahmotelmista, esineellisiä muistipiirroksia sekä tutkimusintressini kannalta kiinnostavia kuvia ja lehtileikkeitä. Materiaalin tuottaminen toimi taustaprosessina, joka ohjasi prosessitöiden konkreettista tekemistä. Työmuistiinpanot toimivat valmiiden töiden retrospektiivisessä tarkastelussa oman ajattelun työstämisvälineenä. En käsitellyt tuotettua materiaalia systemaattisesti. Lukijalle näytän otteita prosessitöiden esineisiin ja niiden valmistusprosessiin liittyvistä työstetyistä muistiinmerkinnöistäni (esimerkiksi työmuistiinpanot 2013/2016, kirjattu 2013, tekstiä työstetty 2016). Sisällytin esineprojektin dokumentointiin myös viiden – tutkimukseni käytännölliseen osaan ajallisesti ja sisällöllisesti yhdistyvän ja prosessidraamaryhmissä itselleni luontaisen – esinelähtöisen työpajatyöskentelyn tekstuaalisen materiaalin. Käytän siitä tutkimustekstissä nimitystä ”muistiinmerkinnät”. Prosessidraamatyöpajojen takautuvassa tarkastelussa (luvuissa *Esineet, suoja särkyvyys* ja *Erilajisten yhteistä koreografiaa*) avaan lukijalle esinelähtöistä työpajatyöskentelyäni ja paikannan samalla omaelämäkerrallista tutkijakuvaani.

Prosessityöt esillä

Prosessityöt olivat dokumentoituina *Käsillä*-nimisenä kokonaisuutena *Laterna Magican* antikvariaatin yhteydessä toimivassa kellarimaisessa *Tiiligalleriassa* (8.–25.5.2013). Se sijaitsee samassa tilassa toimivan antikvariaatin takana. Liiketilän vallanneiden kirjapinojen keskellä kiemurtelee kapea väylä, jonka päässä on pieni näyttelytila. Sen kautta mutkittelee käytävä hämärään kellariluolastoon, jossa on kaksi erillistä holvikattoista ikkunatonta näyttelytilaa. Lattiana on epätasainen peruskallio. Prosessityöni olivat esillä ensimmäisessä pienemmässä tilassa. Valitsin tilan sen menneisyyden perusteella. Paikkaa ei ole alun perin rakennettu taideteosten esittämistä varten, vaan se on historiallinen muistuma aiemmasta käytöstään halkopuiden varastointipaikkana. Toimettomaksi tullut maanalainen tila sai uuden tehtävän ja merkityksen. Vanhoissa tiiliseinissä oli aiempien näytteille asettajien paksuja ruuveja ja porattuja reikiä. En halunnut tuhota seinäpintaa enempää. Ripustin työt vähäeleisesti olemassaoleviin ruuveihin. Se toi ripustukseen kömpelöä sattumanvaraisuutta. Työt olivat suhteessa tilaan. Ne roikkuivat seinillä ikään kuin ne olisi sinne joskus unohdettu. (Työmuistiinpanot, toukokuu 2013.) Töiden esittelytilaisuudessa (7.5.2013) kerroin

paikallaolijoille töiden tekemisen prosessista osana tutkimustani. Tilaisuus sisälsi myös elokuväsäveltäjä Juhana Lehtiniemen ja muusikko Krista Pyykösen näyttelytilan ja prosessitöiden vaikutteista lähtevän *ambient*-improvisaatioesityksen sähköviululle ja kosketinsoittimille. Näyttelyjulisteen ja kutsun teki graafinen suunnittelija Simo Pitkänen, joka myös kuvasi työt Tiiligalleriassa tutkimuksen käytännöllisen osan palautetilaisuutta varten Teatterikorkeakoulun tutkijaseminariin (22.5.2013).

4. Montaasimainen sommittelu

Esittelen seuraavaksi tutkimusprosessini kolmannen vaiheen, *esineprojektin retrospektiivisen tarkastelun, eettis-poliittisen sommitelman rakentumisen ja tutkimustyöni kokonaisuuden konstruoinen*. Esineprojektissa prosessitöiden työstämisestä rakentui *prosessityömetodi*, joka perustuu käsillä tekemisen kautta tietämiseen. Metodin kulmakivet rakentuivat käytännön kokemusten yksityiskohtaisen retrospektiivisen tarkastelun kautta. Kulmakivet valottivat ajatteluni muodostumista sekä toivat tutkimusintressini kannalta olennaista tietoa siitä, mitä työskentelyprosessissa esineiden kanssa tapahtui. Tämä toi uusia näkökulmia myös omaan esinelähtöiseen työskentelykäytäntöni osallistavassa teatterissa. *Käsillä*-nimisen prosessitöiden sarjan ja sen tarkastelun lisäksi tutkimustyöni kolmannen vaiheen lopputuloksena ja tutkimukseni kontribuutiona rakentui eettis-poliittinen sommitelma.

Eettis-poliittisen sommitelman rakentuminen

Sommitelman rakentumisvaiheessa sekä tutkimuskohteeseen että kerättyyn ja itse tuotettuun tutkimusmateriaaliin kohdistui tulkitsevia katseita. Ne liikkuivat kameran tavoin tarkentamalla vuoroin etäältä yleiskuvaan, vuoroin läheisyydeltä yksityiskohtiin. Tulkitsevien katseiden tehtävä oli ohjata ajattelua ja saada tutkittava materiaali järjestäytymään tunnistettaviksi elementeiksi sommitelmaan. (Vrt. Kurki 2010, 165–166.) Autoetnografian yhteydessä Carolyn Ellis (2004) kuvaa tutkimuksen linssin kohdentamisen vaihteluja tutkijan omakohtaisten kokemusten lähikuvalinssin ja kulttuuristen ja sosiaalisten ulottuvuuksien laajakulmalinssin välillä. Tutkija toimii tutkimusprosessissaan eri etäisyyksiin tarkentavana orgaanisena linssinä. (Ellis 2004, xix, 37–38; myös Chang 2008, 46.) Estetiikan tutkija Yoshitaka Ota (2013) tarkastelee kohdentamisen edestakaista vaihtelua kahdenlaisena tehtävänä: se on sekä asioiden kosketuksellista ja aistimellista tarkastelua lähietäisyydeltä että kohteen symbolisen ja käsitteellisen puolen haltuun ottamista etäältä tarkastelussa. (Ota 2013, 15.) Yhdistän tämän tarkas-

telun materialistisen kulttuuriteorian näkemykseen siitä, miten reaalin todellisuus ja symbolinen merkitystodellisuus ovat keskinäisissä suhteissa, ja miten materiaallinen muuttuu symboliseksi merkityksiksi. Keskeistä eettis-poliittisen sommitelman rakentamisessa oli tarkastelun edestakainen liike moninaisten inhimillisten ja ei-inhimillisten tekijöiden välillä, sillä tekijöistä jokainen voi potentiaalisesti merkityksellistyä osaksi tutkimusta. Sommitelman rakentamisen yhteydessä, moniaistinen katse liikkui sekä keskustelujen, esineprojektin prosessitöiden ja esinelähtöisen työpajakäytäntöni ”mikrotiloissa” että tutkimuksen kokonaistilassa.

Sommitelman elementit rakentuivat osana tutkimuksellista prosessia. Elementtien aineiden organisoitumista voi verrata prosessidraaman rakentuvaan kudelmaan. Johtopäätökset sommitelman rakentavista elementeistä syntyivät eri tarkastelukehyksissä, joissa rinnastin omaa kokemustietoa, prosessityömetodin kautta syntynyttä ymmärrystä sekä tutkimukseni laajaa monilajista tutkimusmateriaalia. Tarkastelussa eri asioiden välille alkoi löytyä kiinnostavia yhteyksiä. Prosessin lopputulemana ja tutkimukseni johtopäätöksenä eettis-poliittiseen sommitelmaan valikoitui viisi, toisiinsa orgaanisesti yhdistyvää ja toisiinsa vaikuttavaa elementtiä. Ne tuovat vaihtoehtoisen lähestymistavan tarkastella osallistavan teatterin käytäntöjä sekä ohjaajan asemaa ja tehtäviä ryhmässä. Tutkimukseni kolmannen vaiheen keskeinen metodinen työväline on *montaasi*.

Montaasimetodi

Montaasi (ransk. *monter*, ”asentaa”, ”suunnitella”) on elokuvan leikkaustekniikka, jossa otosten yhteen liittäminen tapahtuu tiettyjen ehtojen vallitessa niiden järjestyksen, keston ja rytmin suhteen (Denzin & Lincoln 2011, 4–6). Montaasiteoria kehittyi Neuvosto-Venäjällä vallankumouksen jälkeisellä 1920-luvulla. Sen tunnetuin kehittäjä on venäläinen elokuvaohjaaja Sergei Eisenstein (1898–1948). Elokuvateoreetikkojen lisäksi montaasi taiteen tekemisen metodina omaksuttiin tuohon aikaan myös muissa taiteissa. Esimerkiksi historiallisiin *avantgardisteihin*

kuuluneet dadaistit⁵⁶ ja surrealistit⁵⁷ käyttivät montaasin metodia paitsi poliittisena kannanottona, myös reaktiona porvarillisen kulttuurin elämänmuotoa vastaan. Tavoite oli kumota taide instituutiona. Voimakkaasti yhteiskunnallinen avantgarde-taide pyrki taiteen kautta vaikuttamaan sekä taiteen sisältöihin että yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Se rikkoi konventioita ja taidelajien välistä rajaa sekä mitätöi taiteen arvoa kaupallisena hyödykkeenä ja luksustuotteena. Lisäksi se kritisoi sitä, että taide ja arkitodellisuus erotettiin toisistaan. (Huttunen 1997, 58–60; Sederholm 2000, 23; Bishop 2012.) Montaasissa on kyse erilaisten asioiden ja näkökulmien yhdistämisestä uusien kokonaisuuksien aikaansaamiseksi. Se tapahtuu elementtien rinnastusten, vastakkainasettelujen ja editoinnin kautta. Eisensteinin (1978) elokuvateorian ydin on elokuvan otosten (kuvien, fragmenttien) välinen ja niiden sisäinen rytmi eli montaasi.

Montaasiteorian lähtökohtana on niin kutsuttu ”Kuleshov-efekti”⁵⁸. Se tarkoittaa sitä, että kahden toisiinsa liittymättömän kuvan rinnastuksesta – niiden välisyydestä – syntyy vastaanottajan mielessä kolmas, uusi ilmaisullinen ulottuvuus: odottamaton (mieli)kuva, joka ei ole palautettavissa kumpaankaan kuvaan sellaisenaan. Esimerkiksi, kun asettaa vierekkäin kuvat korvasta ja suljetusta ovesta, voi synnyttää vastaanottajan mielessä (sala)kuuntelemisen mielikuvan. Montaasi on sommittelun rinnakkain asettamisen tekniikkaa. Rinnastamisessa

56 Dadaismi syntyi kansainväliseksi liikkeeksi pasifistisena vastineena ensimmäiselle maailmasodalle sekä protestina porvarilliselle nationalismille ja kolonialistisille pyrkimyksille. Dadaistit kyseenalaistivat taiteen ja muiden esineiden välisen rajan ja esimerkiksi käyttivät romumateriaaleja *kollaaseihin*, *assemblaaseihin* ja *readymade*-teoksiin; torjuivat taiteen standardit, vastustivat sen elitistisyyttä ja porvarillista kulttuurivälikäytön; pyrkivät taiteen arkipäiväistämiseen. Lisäksi dadaistit kokeilivat provokatorisilla esityksillään aikansa sovinnaisuuden rajoja. (Sederholm 2008, 40; Bishop 2012, 66–67.)

57 Surrealisimi (ransk. *surréalisme*, ”todellisuuden yläpuolella oleva”) kehittyi dadasta, ja se pyrki myös riisumaan taiteen rituaaliluonteen ja tekijä-auktoriteetin poikkeusyksilön auran. Surrealistit keskittyivät töissään psykoanalyysin vaikutteiden pohjalta unien ja alitajunnan ilmiöihin. Alitajunta nähtiin taiteen ja elämän lähteenä. Surrealistit loivat vieraannuttaviin montaaseihin epätodellista todellisuutta rinnastamalla outoja ja toisilleen täysin vieraita hylättyjä löytöesineitä usein absurdilla, irrationaalisella tavalla katsojaa hätkähdyttäväksi yhdistelmiksi. Surrealistiset teokset olivat usein muokattuja löytöesineitä. (Ks. Sederholm 2000, 78; 2008, 39–41 ja Bishop 2012, 41, 73.)

58 Venäläinen elokuvateoreetikko ja elokuvaleikkauksen tunnettu kehittäjä Lev Kuleshov teki vuonna 1918 kokeen, jossa katsojille näytettiin kuvaotokset erikseen soppakulhosta pöydällä, tytön ruumiista arkussa ja nuoresta naisesta sohvalle. Kunkin kuvan jälkeen tuli aina sama kuva näyttelijän kasvoista, jossa oli aina sama ilme. Eri kuviin yhdistettynä katsojat kokivat, että näyttelijä ilmaisi erilaisia tunnetiloja, ja sama ilme sai aikaan erilaisia merkityksiä eri kuvien yhteydessä. Katsojat yhdistivät mielessään peräkkäiset kuvat siten, että ne ovat yhteydessä toisiinsa jatkumona ja tekivät tulkintoja tämän pohjalta, ja loivat uuden merkityksen. Koe osoitti, että katsojan reaktioita pystytään ohjaamaan materiaalia uudelleen järjestelemällä. Elementtien eri järjestys muuttaa merkitystä. (Ks. Eisenstein 1978, 27.)

osasten keskinäisten suhteiden havaitsemisesta syntyy uusi merkitys. Tämä on montaasin ydinajatus. Teoria pohjaa katsojan kykyyn luoda assosiaatioita selvästi toisistaan erotettavien fragmenttien välille ja yhdistää erilliset elementit uudeksi mielekkääksi kokonaisuudeksi –symboliseksi tai temaattiseksi merkitysyhteydeksi. (Eisenstein 1978, 27, 342; Huttunen 1997; Denzin & Lincoln 2011, 4–6.)

Denzin ja Lincoln (2011, 1–6) vertaavat *bricoleuse*-tutkijaa tilkkutyön tai kollaasin tekijään tai teoreettisten montaasien rakentajaan. Muuntelin montaasia tutkimukseni tarkoituksiin, ja tarkoitan montaasilla käsillä tekemisen ja havaintopohjaisen visuaalisen ajattelun kautta erillisistä osista rakentunutta sommitelmaa. Osat muodostavat sommitelman kokonaisuuden, mutta säilyttävät silti erillisen tunnistettavan ominaisuutensa (vrt. Eisenstein 1978, 358; Huttunen 1997, 61). Montaasi toimii ajattelun apuvälineenä tutkimuksessani. Ajattelu käynnistyy sommitelmaan sisältyvien erilaisten ainesten synnyttämänä kysymyksenä tai ongelmana. Keskeistä ajatteluprosessissa on nähdä yhteyksiä eri asioiden välillä uusien merkitysten muodostamiseksi. Sen tuloksena käsillä olevat materiaalliset ainekset uudelleenjärjestäytyvät. Tasavertaisuus eriaineksisen materiaalin työstämisessä teki puolestaan mahdolliseksi yhdistää monia näkökulmia. Hyödynsin montaasia prosessitöiden rakentumisen retrospektiivisessä tarkastelussa, tutkimuksen lopputuloksen eettis-poliittisessa sommitelmassa ja tutkimuksen kirjallisen tuotoksen rakentamisessa.

Eisensteinin (1978) montaasiteoriassa on viisi montaasin rakentamisen metodikategoriaa⁵⁹. Sovelsin prosessitöiden tarkasteluun niistä kolmea: *tonaalista* eli hallitsevan tunnetilan mukaista rakentamisen metodia; *assosiatiivista* metodia, jossa kaikille kuvan elementeille annetaan tasavertainen asema ja jossa konflikti luo keskinäisen jännitteen sekä *attraktiivista* rakentamisen metodia, joka pe-

59 Eisensteinin montaasimetodin metodikategoriat ovat: 1) metrinen montaasi, jonka rakentamisen peruskriteereinä ovat ainoastaan liitettävien palasten leikkausten absoluuttiset pituudet, tempo; 2) rytmisen montaasi, jonka rakentamisessa otoksen sisältö ja sen rytmi ovat samanarvoisia tekijöitä otoksen pituuden kanssa; 3) tonaalinen montaasi, jonka rakentaminen määrittyy otosten hallitsevan tunnetilan mukaan; 4) assosiatiivinen (eli ylisävel) montaasi on metrisen, rytmisen ja tonaalisen montaasin kertymä; yhdistelmä, jossa kaikille kuvan ärsykkeille annetaan yhtäläinen asema; 5) intellektuaalinen montaasi taas viittaa kahden, muutoin toisiinsa viittaamattomien kuvien vastakkainasetteluun, yhteentörmäykseen (attraktioon), jotta luodaan kolmas ajatus katsojan mieleen. Intellektuaalisissa montaasissa luodaan harkitusti älyllisiä konflikteja ja vastakkainasetteluja, joita toisiinsa yhdistetyt otokset pakottavat katsojan vastaanottamaan kuvien välittämän viestin älyllisellä tasolla. Se on korkein montaasin rakentamisen taso. Kun metristen, rytmisten, tonaalisten ja ylisävelisten montaasimetodien käyttämisen fokuksena on emotionaalinen responsi katsojassa, niin intellektuaalisen montaasimetodin fokuksena on katsojan responsin aikaan saaminen älyllisellä tasolla. Eisensteinin teorian olennainen periaate on kahden vierekkäisen fragmentin tarkoituksellinen yhteentörmäys niiden vastakkainasetteluna ja konfliktina. (Eisenstein 1978, 145–158.)

rustuu osasten vetovoimaan toisiinsa. (Mts. 95–97, 145–158.) Lisäksi hyödynsin *moniäänistä* (polyfonista) montaasia kommentaarin sommitelman rakentamisessa. **Tonaalisella montaasilla** tarkoitan esimerkiksi kuvien, esineiden tai niiden osasten yhdistymistä ja reagointia keskenään niiden ”sävyisyyden” mukaan. En tarkoita sävyisyydellä pelkästään esineiden tai materiaalien värisävyjä tai muita ulkokohtaisia ominaisuuksia, vaan myös niiden sisältämiä affektiivisia sävyjä eli niiden näkyvissä elementeissä tunnistettavissa olevaa tunnesisällöllistä samankaltaisuutta. **Assosiatiivisen montaasin** rakentumisessa kaksi toisiinsa liittymätöntä elementtiä tai tapahtumaa rinnakkain assosioituvat keskenään ja luovat kolmannen merkityksen. Esimerkiksi *Alkukuvan* löytötapahtumassa vesivahingon yhteydessä hylätyn diakuvan särkynyt lasi ja kuvan miehen rikkoutunut ruumis synnyttivät yhdessä ”tehtävänsä epäkelvon” (vrt. *invalid*) merkityksen. Assosiatiivinen montaasi tarkoittaa tutkimuksessani erilaisia asioita yhdistelevää ja uusia merkityksiä luovaa esineellis-visuaalista ajattelua, joka kiinnittää huomion elementtien yhteisvaikutuksen. **Attraktiivisella montaasilla** tarkoitan koostetta, jossa on toisiinsa liittyneitä materiaalisia tai tekstuaalisia elementtejä, jotka reagoivat latautuneesti toistensa kanssa. Elementtien ”yhteentörmäyksessä” syntyy uusia mielle yhtymiä ja ajatuksia. Attraktiivisen montaasin rakentamisen peruskriteerinä tutkimuksessani on kahden materiaalin tai esineen keskinäinen vastakkainasettelu, jonka synnyttämä vetovoima kiinnittää ne toisiinsa.

Tutkimuksen sommitelma

Valmis tutkimustyöni on näkökulmien kooste, jota voi kuvata monimuotoiseksi ja refleksiiviseksi kuvaukseksi tutkimuskohteesta. Se on kolmesta itsenäisestä osasta ja niihin sisältyvistä elementeistä rakentuva montaasin kaltainen yhdistelmä. Toisiinsa rinnastettu erilainen tutkimusmateriaali, käytetyt menetit sekä ajatukselliset ketjut ja teoreettiset näkökulmat asettuvat yhdeksi sommitelmaksi, mutta montaasin tapaan ne säilyttävät samalla oman erillisyytensä ja ominaispiirteensä (vrt. Denzin & Lincoln 2008, 5–8; Kincheloe & Mc Laren 2005, 316; Rogers 2012, 1).

Lopullisen tutkimuksen editointivaiheessa kaikki materiaali-elementit olivat yhdenvertaisia ja verrannollisia. Käytin *mikrotarkasteluksi* nimeämäni dramaturgista periaatetta suunnitelmallisena tapana tutkimukseeni sisältyvän materiaalin esittämiseen lopulliseen muotoon. Mikrotarkastelussa on kysymys materiaalin kiinnostavasta tavasta ja muodosta esittää omaa ajatustaan. Eisensteinin (1978, 241) mukaan suhde kuvattuun ilmenee sen kuvaamistavassa. Tutkimuksessani mikrotarkastelu tarkoittaa erilaisten esittämisen tapojen tar-

kastelua, jotka avaisivat lukijalle materiaalin sisältämän keskeisen informaation sille luonteenomaisesti ja samalla kiinnostavasti. Tämä tarkoittaa työssäni monien symbolisten muotojen (esim. kirjoittamisen konventioiden, teoskuvien ja muun visuaalisen materiaalin) ja niiden yhdistelmien käyttämistä sekä rinnakkain että vastakkain. Havaintopohjainen visuaalinen ajattelu ja lähietäisyydeltä katsomisen tapa kulkevat tutkimusprosessini läpi yhtenä keskeisenä tiedon tuottamisen strategiana. Visuaalinen ajattelu tuo tekstuaalisen materiaalin rinnalle kuvan yhtenä ymmärtämisen ja tiedon lähteenä. Siten tutkimukseni materiaalina on myös esineellisiä kuvia, videoita ja kuvataiteen teoksia.

Nimeän tutkimukseni *polyfoniseksi* montaasisommitelmaksi. Polyfonisuus sallii monet erilaiset ja toisistaan riippumattomat ”äänet”, joita kuljetetaan kuten polyfonisessa musiikissa samanarvoisina yhdessä. Niiden näkökulmia ei alisteta tai sulauteta esimerkiksi yhden hallitsevan kertojaäänen alle (vrt. Bahtin 1991, 62, 71, 387). Moniäänisyyteen pyrkivä kuvaus on samalla osittaista, hajanaista ja moninäkökulmaista (Saarikoski 2009). Pyrkimykseni tutkimuksen lopullisen muodon rakentamisessa oli, että eri ajatukset ja näkemykset tulisivat siinä ilmi keskinäisessä ja vapaata vuoropuhelua käyvässä verbaalissa ja ei-verbaalissa vuorovaikutuksessa.

Autoetnografisessa tutkimuksessa ”*grafialla*” tarkoitetaan sekä tutkimus- että kirjoittamisprosessia. Autoetnografia yhdistelee usein erilaisia kirjoittamisen konventioita pyrkimyksenä kielellisen kuvauksen elävyys sekä kokemusten ruumiillisen, aistimuksellisen ja poliittisen luonteen tuominen näkyviin tekstissä. Tutkimuksen kirjoittamisen prosessissa aistihavaintojen, tuntemusten ja vaikutelmien välittämisessä kirjoitusväline toimii tutkijan ”kamerana”, *camera obscurana*⁶⁰. (Vrt. Holman Jones 2005, 764–767; Chang 2008, 142–144; Van Maanen 2011, xvii, 119; Bartleet 2013, 443–444.) Nimeän näiden vaikutelmien välittämisen *aistihavaintojen kerronaksiksi*. Tutkimukseeni sisältyvien esineiden, prosessitöiden ja kuvataiteen teosten visuaalisen tai tuntoaistimuksen kuvausta aistista toiselle ohjaavan kirjoittamismetodini liitän käsitteeseen *ekphrasis* (kreikan kielen sanoista *ek*, ”ulos” ja *phrasis*, ”puhuminen”). *Ekphrasis* on tietoinen pyrkimys kuvata kohdettaan. Se määritellään usein visuaalisen taideteoksen tai esityksen

60 Van Maanen (2009, 119) käyttää tutkijan kamerasta latinankielistä ilmaisua *camera obscura* (suom. ”pimeä huone”) joka on nykyaikaisten valokuvauskoneiden edeltäjä. Siinä huoneen seinään tai laatiikon sivuun tehdyn reiän kautta valosäteet heijastavat vastakkaiselle seinälle piirtyvän ylösalaisen, himmeän ja virvatulimaisesti väreilevän kuvan kohteesta. *Camera obscuran* projektiona syntynyt esineen heijastuma on nopeasti haihtuva kuva. Keskeistä siinä on se, että katsoja on mukana tapahtumisessa. Tätä ikivanhaa tekniikkaa taiteilijat ja tiedemiehet ovat käyttäneet antiikista asti.

kielelliseksi esitykseksi (ks. Mikkonen 2005, 15, 262–265, 281–282). *Ekphrasis* on tyylilaji, jonka juuret ovat antiikin retoriikassa; retorisen esitystavan harjoitusmateriaaleissa. Alkujaan *ekphrasis* tarkoitti minkä tahansa asian, tapahtumapaikan, kokemuksen, toiminnan tai henkilön selkeää ja elävää kuvausta ja tulkintaa tarkentamalla kuvauksen yksityiskohtiin. Tarkoituksena oli se, että kuulija saattoi nähdä ja kokea kuvatun tapahtuman tai asian elävänä mielessään, ikään kuin olisi ollut itse fyysisesti läsnä. Tavoitteena oli tarkka, vakuuttava ja vaikuttava kuvaus kohteesta, jossa kieli toimii työvälineenä. (Ks. Mikkonen 2005; Silde & Tervo 2014, 35; Fitzpatrick 2015, 210–212.)

Ymmärrän tutkimuksessani *ekphrasiksella* aistihavaintojen kerronnan tapaa tekstuaalisessa kuvauksessa, joka havainnollistuu lukijan silmissä. *Ekphrasiksen* pyrkimyksenä on lisätä kuvauksen aistimuksellisia ulottuvuuksia siten, että kuvattu asia elävöittää kohteen lukijan mieleen ja tarjoaa ylläkkeitä mielikuviin ja mielle yhtymiin. Prosessitöiden työmuistiinpanojen ja työpajojen muistiinmerkkien työstäminen oli osa *ekphrasis*-kuvaukseen liittyvää prosessia. Kuvauksista on suoria lainauksia tutkimuksen eri luvuissa.

Esitän luvun lopuksi vielä tutkimukseeni liittyvän **autoetnografisen materiaalin**. Se on tutkimustani täydentävä ja vapaammin määriteltävä tekstuaalinen aines, jota kartutin koko tutkimusprosessin ajan (2007–2018). Materiaali toimi oman reflektioni tukena ja vahvisti ”kokemuksella ymmärtämistä” tutkimusprosessissa. Materiaali sisältää kirjattuja muistoja ja muistiinpanoja tutkimukseen liittyvästä käytännön toiminnastani. Mukana on myös muistiinpanoja kansainvälisistä konferensseista, joissa esittelin tutkimustyötäni. Keskeisin autoetnografisen materiaali on lueteltu liitteessä 1 E. Omaelämäkerrallisista muistiinpanoistani esitän otteita luvussa *Osallistavan teatterin historiaa*. Siirryn seuraavaksi tutkimukseni käytännölliseen osaan.

V Esineet, suoja, särkyvyys

Luku paneutuu tutkimukseni käytännöllisen osan esineprojektiin. Luku koostuu kolmesta osasta: *Esinesuhteet*, *Esineistä vaikuttuminen ja käsin kosketus* sekä *Suoja ja särkyvyys*. Osassa *Esinesuhteet* tarkastelen ihmisten ja esineiden välistä kaksisuuntaista suhdetta materialistisen kulttuuriteorian näkökulmasta. Sen jälkeen kuvailen lyhyesti esinelähtöistä työtapaani prosessidraaman työpajatyöskentelyssä ja esitän näkökulman esineiden toimijuuteen teatterissa. Luvun toisessa osassa, *Esineistä vaikuttuminen ja käsin kosketus* tarkastelen *Käsillä*-nimistä esineprojektiani. Tarkastelen prosessitöiden valmistusprosessia esinelähtöisenä käsillä tekemisenä. Kuvaan myös rakentamani prosessityömetodin kulmakivet: *esinekumppanuuden*, *aistimukselliset mielikuvat* sekä *esinemielteiden yhteentarttuminen*. Tämän jälkeen esitän käsillä tekemisen ajattelun ja ruumiillisen käsittämisen materialisoitumisena syntyneet prosessityöt. Luvun kolmannessa osassa *Suoja ja särkyvyys*, paneudun prosessityömetodin kokeilemiseen tutkimusprosessissa. Teen *Riisutut identiteetit* -prosessityön kautta näkyväksi oman ajatteluprosessini, sen, miten tieto muodostuu, syvenee ja tulee näkyväksi. *Riisutut identiteetit* -prosessityö toimii myös välineenä osallistavan teatterin käytäntöjen kriittisessä tarkastelussa. Luvun lopussa laajennan työskentelyprosessissa esiin nousseita suojattomuuden ja särkyvyyden teemoja yhteiskunnalliselle tasolle.

1. Esinesuhteet

Fyysisen maailman materia on läpikäyvästi läsnä kaikissa inhimillisissä toimissa. Materialistisen kulttuuriteorian mukaan ihminen elää ja asettuu yhteistoimintaan maailmassa paitsi muiden ihmisten kanssa myös ei-inhimilliseksi ymmärrettyjen toisten, kuten eliöstön, tavaroiden ja teknologian kanssa (esim. Lehtonen 2014). Jokapäiväinen elämämme kuluu materiaalisissa toimissa erilaisten esineiden kanssa. Ihmisillä ja esineillä voidaan ajatella olevan rinnakkainen ja vastavuoroi-

nen toimintaympäristö. Lähtökohta tutkimukseni esinelähtöiseen työskentelyyn on se, että näillä toisilla on oma itsearvoinen materiaalisuutensa, rakenteensa, rytminsä, toimijuutensa sekä elinkaarensa ja itsenäinen todellisuutensa.

Esineet liikkuvat elinkaarensa aikana sosiaalisten merkitysyhteyksien ja aineellisten ympäristöjen välillä. Poliitiikan teoreetikko Jane Bennett (2010) perää siirtymistä ihmiskeskeisestä ajattelusta ekologiseen herkkyyteen ja ei-inhimillisten materiaalien maailman arvostamiseen. Yhteisen alkuperämme vuoksi olemme riippuvaisia paitsi kaiken inhimillisen myös ei-inhimillisen keskinäisestä yhteydestä ja kyvystä vaikuttaa maailmassa. Elinpiirimme materiaalit ovat jatkuvan muutoksen prosessissa esimerkiksi muodon, värin, liikkeen ja rakenteen suhteen. Bennetin mukaan, ei ole oikein pitää materiaalia lähtökohtaisesti elottomana, sillä se jyrkentää vastakkainasettelua aktiivisesti toimivien ihmisten ja passiivisten materiaalien ja luontokappaleiden välillä. Tällainen ajattelu voi estää nykyistä ekologisempien ja kestävämpien tuotanto- ja ajatusmallien rakentamista. (Bennett 2010, vii–xi, 14–17, 94–95; myös Evnine 2016, 22.) Samansuuntaisia ajatuksia Bennetin näkemyksen kanssa esittää Nicholson (2014). Hän ehdottaa osallistavan teatterin käytäntöihin perspektiivin laajentamista sekä siirtymistä ihmisen toimintaan ja tunteisiin keskittyvästä paikallisesta työskentelystä eet-tiseen sitoutuneisuuteen ei-inhimillisen maailman kanssa. Näkökulman muutos työskentelyssä edellyttää Nicholsonin mukaan havainnointikykyä tunnistaa sitä, miten ihmisruumiiden ja tavaroiden materiaallinen maailma on monimutkaisella tavalla kietoutunut immateriaalisten käsitysten ja arvojen kanssa. (Nicholson 2014, 165–166; myös 2016, 252–254, 264.) Tästä orientaatiosta siirryn tarkastelemaan tutkimukseeni sisältyviä esineitä artefakteina.

Esineet artefakteina

Sijoitan tutkimukseeni sisältyvät esineet aluksi laajempaan yhteyteensä artefakteina. Tulen tarkastelemaan niitä tässä yhteydessä. Artefakti (latinan kielen sanoista *arte* ja *factum*, ”taidolla tehty”) määritellään tavallisesti ihmisen aikomuksellisesti jotakin tarkoitusta varten suunnittelemaksi ja tekemäksi kulttuuriseksi esineeksi tai tuotokseksi, jolle on aikaansaatu aiottu ominaisuus ja olemassaolo (esim. Hilpinen 2011; 2014, 2). Tutkimuksessani ymmärrän artefaktit, niiden esineellisten stereotyyppien (esim. talojen, tuolien, veistosten) tunnusmerkkejä täyttävinä materiaalisina tuotoksina laajemmassa merkityksessä. Käsitän ne filosofi Amie Thomassonin (1999) määrittelyn mukaisesti ontologisesti epäyhtenäisten aineellisten ja aineettomien olioiden muodostamaksi joukoksi, joka ulottuu perinteisten filosofisten rajojen yli konkreettisista materiaalisista esineistä

merkkijärjestelmiin, tapahtumiin ja prosesseihin (Thomasson 1999, xii, 117–120, myös Evnine 2016, 66–67). Siten eri taiteenalojen työt, materiaalisista immateriaaliin ja hetkellisesti ilmestyvistä pysyviin, ovat ontologisesti artefakteja. Tapahtuma-artefakteihin (engl. *event-artifacts*, myös *artifactual events*) luetaan teokset, jotka ovat olemukseltaan tapahtumallisia. (Ks. Thomasson 2003; 2007; Evnine 2016, 207–210.)

Simon Evninen (2016) artefaktiteorian mukaan artefakteja voidaan tarkastella niiden kolmen keskeisen piirteen kautta: mitä ne ovat olemuksellisesti olemistavaltaan (ontologisia kategorioina materiaallinen, abstrakti, tapahtumallinen), miten ne tulevat olemassaoleviksi sekä mitkä ovat niiden funktiot. Artefaktin olemassaolo on riippuvainen sen syntymisen taustalla olevista tekijöiden ajatuksista tuoda se olemassaolevaksi tekemällä siitä tietynlainen. Tunnusomaisuutensa eli identiteettinsä artefakti (esim. silta, novelli tai mikrosiru) saa siitä tarkoituksesta ja tehtävästä, mihin se on tietoisesti ja tunnistetusti tuotettu. Sen identiteetin ja funktion kannalta keskeistä on koko suunnittelun ja tekemisen prosessi sekä valmistamisen konkreettiset teot. Evnine ymmärtää valmistamisprosessin ja sen sisältämät teot kokonaisuutena artefaktin kaltaisiksi tapahtumiksi. (Evnine 2016, 17–19, 66–70, 209.) Evninen teorian mukaan tutkimukseeni sisältyviä prosessitöitä voidaan tarkastella sekä tehtyinä materiaalisina tuotoksina että artefaktin kaltaisina valmistusprosessin tapahtumina. Näkökulma on tutkimukseni esineprojektin toimijuuden ja materiaalisuuden kannalta kiinnostava.

Artefaktit syntyvät ihmistoimijoiden välisistä suhteista ja toimivat osana näitä suhteita sosio-ekologisten ympäristöjen sisällä. Artefaktien tuottaminen, omaksuminen ja käyttö kanssakäymisessä ympäristön ja lajikumppaniensa kanssa ovat ihmiselle tyypillinen ominaisuus⁶¹, joka on johdettavissa paleoliittisen kauden kivityökaluihin ja luolamaalauksiin. Artefakteilla on keskeinen asema ihmisten maailmassa olemisessa. Ne sisältävät selkeitä tarkoituseriä ja yleisiksi käytännöiksi vakiintuneita tekemisen tapoja, jotka vaikuttavat ihmisyyhteisön elämisen ehtoihin. Asumukset, vaatteet ja ruoka materiaalisina artefakteina täyttävät ihmisten perustarpeita. Kulku- ja työvälineet taas muuttavat ja monipuolistavat toimintamahdollisuuksia ja muokkaavat ruumiiden laajenemisen ja ulottumisen toiminta-alaa. Ne toimivat eräänlaisina ihmisruumiin keinotekoisina jatkeina ja ulokkeina: lisäksi, proteeseina tai ulkoisina ruumiinjäsenenä kuten

61 Tässä yhteydessä ei ole syytä unohtaa eläinten, kuten apinoiden, majavien, lintujen, hämähäkkien tai termiittien kykenevyyttä valmistaa yksin ja yhteisesti taidokkaita artefakteja erilaisista materiaaleista moninaisiin tarkoituksiin (Evnine 2016, 183–184). Eläinten taiturimaisesta rakentamistaidosta esim. Pallasmaa (2002 [1995]).

digitaalisina älylaitteina. Ulkomuoto ja pukeutuminen⁶² ovat sosiaalisesti rakentuneita ja kulttuurisesti määriteltyjä artefakteja. Ne sisältävät aistimellisiä esteettisiä arvoja, rakentavat identiteettejä ja ovat keskeisiä keinoja oman itsen esityksiksi. Syntymästä lähtien sosiaalisissa suhteissa omaksutut ilmaisulliset merkit, kuten ilmeet, eleet, asennot, äänensävyt, kieli ja käyttäytymistavat ovat symbolisia ja kognitiivisia artefakteja. Inhimillisen kulttuurin välineinä niitä tarvitaan sosiaalisessa vuorovaikutuksessa, tiedon välittämisessä ja toiminnan ohjaamisessa. Erilaisten materiaalien ja immateriaalien symbolisten artefaktien avulla etsitään merkityksiä olemassaololle: ilmennetään maailmankuvaa, uskomuksia ja arvoja. Tällöin artefaktista tulee kiinteä osa identiteettiä ja minuutta. (Vygotski 1982; Burkitt 1999, 86–89; Lehtonen 2014, 21, 134–149, 152; Evnine 2016, 133–136.)

Tutkimukseni kannalta artefaktin eräs keskeinen ominaisuus on, kuinka se käytännöllisen hyödyn lisäksi voi saada symbolisia ja myös animistisia tai maagisia arvoja (Lehtonen 2014). Näitä artefakteja ovat muun muassa ruoka, koru, naamio, kirves, nuija, päähine tai punk- kulttuuriin liittyvä hakaneula. Myös pehmolelu on symbolinen artefakti: pienen lapsen itsensä luoma ensimmäinen symboli, niin kutsuttu transitionaaliobjekti (Winnicott 1971). Se edustaa jotakin muuta kuin mitä se itsessään on, yleensä poissaolevaa vanhempaa. Siinä lapsi lähenee esinettä ja esine elävää olentoa. (Mts. 96; Lehman, 2009, 353.)

Työskentelyni lähtökohtana olevat vanhat, jokapäiväisessä käyttötarkoituksessaan kuluneet ja sittemmin hylätyt esineet liittyvät materiaalisina artefakteina ihmiselämän arkitodellisuuteen. Nykyisestä elämänmenosta irralliset ja pitkään käytössä olleet esineet ovat konkreettisia historiallisia jälkiä yksinkertaisen vaatimattomasta elämäntavasta ja siihen liittyneestä vanhan korjaamisen, muuntelun ja säästämisen perinteestä (vrt. *bricolage*). Elämäntapa on vastakohtainen ekologisesti piittaamattoman, globaalin teollisen kasvuyhteiskunnan kulutuskeskeisyydelle ja kertakäyttöiselle tavarakulttuurille, jossa esineet nähdään lähtökohtaisesti passiivisina, elottomina ja välineellistettyinä. Tämä nostaa eettis-poliittisen kysymyksen, miten käytämme ympärillämme olevia ei-inhimillisiä toisia? Lähtökohtani on se, että ihmisen toiminnalla ei ole lupa kyseenalaistaa tai uhata materiaalien maailman lähtökohtaista olemassaolon ja ilmitulon oikeutta (vrt. Bennett 2010; Ingold 2011, 24, 31; Hulkko 2013, 58–59). Tarkastelen seuraavaksi esinelähtöistä työskentelytapaa.

62 Pukeutuminen käsittää ihmisruumiiseen kiinnitetyt lisukkeet kuten vaatteet ja asusteet sekä sellaisen käyttäytymisen ja toimenpiteet, joiden päämääränä on muuttaa ruumiin muotoa (Utriainen 2006, 48).

Esineet preteksteinä

*Antaa sen tapahtua, jotta se tapahtuisi*⁶³.

Dorothy Heathcote (1993)

Työskentelytapani osallistavan teatterin kentässä paikantuu Dorothy Heathcoten pitkäjänteisestä työstä eri suuntiin haarautuneeseen prosessidraaman rihmastoon. Heathcoten työtavassa on paljon samaa kuin omissa käytännöissäni. Niitä ovat ryhmästä liikkeelle lähtevä, ryhmäkeskeinen työskentely sekä prosessia kuvaava ennakoimattomuus ja tapahtumallisuus. Ryhmäprosessissa hyödynnetään arjen aistikokemuksista mieleen syntyviä kuvia ja niiden mielenlyhtymiä. Prosessidraamassa ohjaaja jakaa tilanteen yhdessä muiden kanssa. Hän ei johda ryhmän työskentelyä, vaan valinnat ja päätökset syntyvät yhdessä ryhmän jäsenten kesken. Ohjaaja vastaa ryhmätyöskentelyn yhteisesti sovitusta tarkoituksesta, puitteista ja suunnittelusta sekä energian liikkuvuudesta ja dramaturgisesta rakenteesta. (Vrt. Heathcote 1975, 37–38; Wagner 1976, 46, 210; Heston 1993, 97; Bolton 1998, 190–192.) Prosessidraaman yhteydessä Haseman (2002, 227) kuvaa sitä ”sopivaksi ohjaamiseksi” (engl. *leaderly; neither leaderless nor leader-led*), minkä voisi rinnastaa Heathcoten ohjaustavan ”kumppanuuteen” (*fellow worker, fellow artist*, ks. Eriksson 2011, 101). Oman luonnosmaisena ja prosessuaalisen työskentelytapani nimeän *muotoontuvaksi ohjaamiseksi*. Se on tietoista pyrkimystä kohti tilannekohtaista kokeilevuutta ja pakottomuutta. Eri taiteenalojen aineksia yhdistelevässä työskentelyssäni intentio ei kohdistu valmiiseen muotorakenteeseen eikä lopputuotokseen. Sen sijaan työskentely kohdistuu vuorovaikutuksellisten, kokeellisten tilojen luomiseen, joissa mielikuvat voisivat liikkua mahdollisimman vapaasti. ”Muotoontuvalla” viitataan myös käsi-työmaisesti rakentuvan ohjaamistavan ja sen käsillä olevasta tilanteesta lähtevän

63 *To let it happen, to make it happen* (Heathcote 1993, 43, Hestonin mukaan.)

dramaturgian väistämättömään epämuotoisuuteen, ”valuvikaisuuteen”, josta myös Heathcoten konventiot hylkäävää työskentelytapaa aikanaan kritisoitiin⁶⁴.

Työtapani luonteenomaisena erityisyytenä on *bricolagemainen* käytännöllinen suuntautuminen esineellis-konkreettiseen. Se tarkoittaa sattumalta löydettyjen tai ympäristössä muuten saatavilla olevien esineiden ja materiaalien käyttämistä niiden omassa olemustavassa pretekstinä eli alkusysäyksenä ja suuntana työskentelylle. Prosessidraamatyöskentelyssä preteksti ilmentää käytettyjen elementtien monitahoista ja orgaanista osallistumista ja vaikutusta. Ne johdattelevat työskentelyyn, toimivat stimuluksena, jäsentävät tilaa ja luovat ilmapiiriä. Ne myös rakentavat tilanteita, ehdottavat toimintaa ja kuljettavat suhteita, tarjoavat mahdollisuuksia ja torjuvat toisia. (Ks. O'Neill 1995, 23.) Pretekstien inspiraationa toimivat materiaalien ennalta määrittelemättömät moniaistiset vihjeet, heikot signaalit sekä niihin liitetyt merkitykset, mielikuvat ja mielleyhtymät. Taiteellisessa tutkimuksessaan Richard Allen (2014) on luonut käsitteen esinesuuntautunut työskentely (engl. *object orientated practice*)⁶⁵. Termillä Allen tarkoittaa teatterikäytäntöjä, joiden kiinnostus, ihmiskeskeisyyden sijaan, on työskennellä erilaisten materiaalien, löydettyjen esineiden ja animaation kanssa osana laajempaa dramaturgista – liikkeen, toimintojen, musiikin, narratiivien – esinekollaasia. (Mts. vii, 12, 22.)

Oma lähtökohtainen pyrkimykseni esitystapahtumassa on esineiden läsnäoleva ja omintakeinen esiintyminen ihmistoimijoiden kanssa. Kutsun sitä *esinetoimijuudeksi*. Konkretisoin seuraavaksi esinetoimijuutta työtavassani ja paikannan samalla omaelämäkerrallista tutkijakuvaani. Teen sen tarkastelemalla taannehtivasti otteita kolmesta, tutkimusprosessin aikana suunnittelemani ja toteuttamani esinelähtöisestä prosessidraamatyöpajasta: *Hyppypukki* (*Vaulting*

64 Lapsidraaman toimintakentässä Heathcoten työskentelytapaa kritisoitiin 1960-luvulla ”oikean” teatterin ja lapsidraaman konventiot hylkääväksi, harkitsemattomaksi, uppiskaiseksi ja omahyväiseksi, vailla taiteellis-esteettistä viitekehystä olevaksi ”valuvikaiseksi ohjaajuudeksi”. Heathcoten ryhmäkeskeinen, prosessimainen työtapaa oli irtiotto vallalla olevasta näkemyksestä, jonka mukaan lapset harjoittelivat työtapoja ensin yksin ja sitten pareittain. Vasta taitojen oppimisen jälkeen siirryttiin koko ryhmän työskentelyyn. Heathcote piti tätä robottimaisena taitojen harjoittelemisena. Entisenä kutomotyöläisenä Heathcote kertoi aloittavansa työskentelyn ”paljaan loimen äärestä” ilman ennalta tapahtuvaa taitojen opetusta tai toimintaa orientoivia lämmittelyharjoitteita (engl. *warm-ups*) (Ks. Heston 1993, 14; Bolton 1998, 164–165, 183; Eriksson 2009, 138–139, 154; 2011, 119; Booth 2012, 2–9.)

65 Väitöstutkimuksessaan *Theatre Machines. A practice-based enquiry into performance of objects* (2014) Allen viittaa *esinesuuntautunut*-käsitteellä spekulatiivisiin realisteihin. Spekulatiivinen realismi on kritiikkiä mannermaisen filosofian hallitsevia suuntauksia eli fenomenologiaa ja jälkistrukturalismia ja niiden ihmiskeskeisyyttä kohtaan. Filosofisesta suuntauksesta enemmän: Meillassoux, Quentin 2018. Äärellisyyden jälkeen. Helsinki: Gaudeamus.

Horse), *Orgaaninen verkko (coloRed Thread)* ja *Esineitä ja uutiskuvia (Old Objects meet with News Images)*⁶⁶. Kaikkien työpajojen keskeinen teema on hetkellisten yhteisten kokemusten tuottaminen ja jakaminen yhteisesti jaetussa aistitilassa. Työskentelyn tavoitteena on mahdollistaa erilaisten ja eri maista kotoisin olevien ihmisten välillä tapahtuvaa vuorovaikutusta. Tekemistä luonnehtii kokeilevan tekemisen kautta uuden löytäminen. Työskentely perustuu prosessidraaman episodimaiseen etenemiseen. Näin muoto rakentuu improvisaatiotyöskentelyn kautta. Installaatiomaisissa esitystilanteissa inhimilliset ja ei-inhimilliset esiintyjät ovat lähtökohtaisesti tasavertaisia. Ne ovat kaikki osa ajattelemisella, tuntemisella ja olemisella syntyvää aistittavaa tilaa, työpajaesityksen aistikenttää. Aistikenttä tarkoittaa työskentelyyn luotua tietynlaista ilmapiiriä, tunnelman muutosta tai tapahtumisen tuntemisia (vrt. Tervo & Silde 2016). Osallistavassa teatterissa nyt-hetken tilanteesta lähtevän ohjaajan toiminta on aina aistikentän luomista.

Hyppypukki tilassa

Olen tottunut työskentelemään paikkalähtöisesti erilaisissa väliaikaisissa olosuhteissa ja vaihtuvissa, usein sattumalta löydetyissä paikoissa. Käytäntö juontuu jo toimintani alkua ajoilta. Se tarkoittaa kulloisenkin paikan menneisyyden, ominaisuusluonteen, käyttötarkoituksen ja nykyisten toimijoiden huomioon ottamista. Työskentely tapahtuu paikan ehdoilla, konkreettisessa tilassa ja sensitiivisessä suhteessa siihen (vrt. Hulkko 2013, 72). Se on paikan hyödyntämistä lähes sellaisenaan: työskentelyn aloittamista siitä, mitä on käsillä. Näin fyysisestä paikasta tulee näkyvä elementti ja perusvireen luoja työskentelyyn ilman, että sille ennakoon osoitettaisiin erityistä merkitystä (mm. Arlander 1998, 29, 32; Lehman 2009, 286–287). Paikka esittelee itse itsensä spontaania prosessimaista työskentelyä varten:

Aamunliukas rantakallio, rikkaruohottunut joutomaa, käyttötarkoituksestaan irtisanottu kemianluokka, psykiatrisen sairaalan kirjasto, poistettujen opetusvälineiden tarvikevarasto polkupyörän kanssa, sokkeloinen pukuhuone, vanha anatomianluokka, jonka nurkassa kaksi ihmisenkokoista opetusnukkea makaa sairaalasängyssä raajojen nivelet vinksahaneina, suut ammollaan.

(Muistiinmerkinnot, syyskuu 2012.)

66 Pretekstikokeilut toteutuivat työskentelyssäni eri maissa vuosina 2007–2014: *Hyppypukki* Tartto, Viro; *Orgaaninen verkko* Dworp, Belgia; *Esineitä ja uutiskuvia* Setubal, Portugali. (ks. liite 1 E).

Taiteilija-tutkija Annette Arlanderin (1998) mukaan esitys on ryhmä ihmisiä, joka on ottanut paikan. Esitys tapahtuu tilana, ja sen kokemus voi toimia keskeisenä osallistujille tarjottuna elämyksenä. (Arlander 1998, 33, 57.) Ennen työskentelyn aloittamista haluan rauhassa hahmottaa jonkinlaisen tilallisen kokonaisuuden. Paikka voi myös itsessään toimia pretekstinä tai tarjota vihjeen, hetkellisesti koetun tilallisen aistielämyksen, jonka pohjalta työskentelyssä voi lähteä liikkeelle. Moniaistiset kokemukset tilassa syntyneen aistikentän kanssa tukevat tilan jäsentämistä ja suhteen muodostumista siihen (vrt. Rodaway 1994, 4; Frieling 2009, 33). Tämä auttaa tarttumaan *kairokseen*, oikea-aikaiseen onnekkaiseen sattumaan yllättävässä kohtaamisessa – aisteille avautuvassa odottamattomassa tilanteessa.

Tarton yliopiston toista sataa vuotta vanhan tiilirakennuksen hämärässä voimistelusalissa kiipeilyköydet riippuvat velttoina seinien vierissä, jätetyn hien hajussa. Katseeni kääntyy köysien alistavaa vetovoimaa vastaan uhmakkaasti seisovaan hyppypukkiin. Sen venäjänsiniset jalat kannattelevat lähes loppuun asti kosketettua torsoa. Se herättää myötätuntoni. Taputan kaverillisesti esinevanhuksen tehtäväsään lähes puhki hiertynyttä nahkaista kylkeä. Hyppypukki on ottanut paikkansa tilassa, asettunut lattiapinnan diagonaaliin yksityiskohdaksi, jonka kautta tila alkaa jäsentyä tulevalle työskentelylle. Päätän kutsua sen esineohjaajapariksi.
(Muistiinmerkinnät, syyskuu 2012/ 2016.)

Kohtaaminen alkaa katseella luodusta yleiskuvasta, esineestä tilassa ja siitä vaikuttumisesta. Hyppypukista tulee kanssatoimija ja merkitysten välittäjä ihmisten ja esineiden välisessä tasavertaisessa työskentelyssä (vrt. Lehman 2009, 135). Artefaktina hyppypukin tehtävän omalaatuisuus haarahyppääjän vastaanottajana suuntaa miellelyhtymät sen käyttöhistorian kokemustilanteisiin ja kosketusaistimuksiin. Tämä taas herättää taktiilisen mielikuvan kahden erilajisen, pinnaltaan vaurioituneen esineen ja ehytnahkaisen ihmisen väliseen hetkelliseen koskettavaan kohtaamiseen.

Ohjaamistavalleni prosessidraamassa on ominaista pyrkimys rakentaa esinelähtöinen, havainnoimisen ruumiillisuutta ja eriaistisuutta painottava yhteisen työskentelyn tila. Työskentelyn edellytys on herkkyyks aistia tapahtumista ja nähdä tilanne, tarttua hetken tarjoamaan mahdollisuuteen ja käyttää sitä materiaalina. *Kairos* käsitteenä liittyy esitystapahtuman tilannekohtaisuuteen ja sen tilanteesta syntyvään dramaturgiaan, *metis* taas tilanteelliseen toimijaan esitystapahtumassa. Työskentelyni sisältää etukäteen suunnittele mattoman tilanteen improvisoivaa rakentumista ja joka samanaikaisesti sisältää tapah-

tumiselle tilaa antavaa asennetta. Prosessidraamassa se tarkoittaa aina aistikentän eli tietynlaisen tunnelman tai ilmapiirin rakentamista. Työskentely koostuu yhdessä koetuista ja jaetuista hetkellisistä aistikentistä. Tyhjässä tilassa ilmaisuvoimainen, ikäloppu hyppypukki on osallistujille dramaturgisen aistikentän vieras havahduttaja. ”Esineohjaaja-pretekstinä” se synnyttää ensimmäisen tilanteellisen dramaturgian, joka antaa sysäyksen työskentelyn kulkusuunnalle. (Muistiinmerkinnät, syyskuu 2012/ 2016.)

Orgaanisessa verkossa

Eriväriset käsin kerityt villalankakerät toimivat lähtökohtina prosessidraamani pretekstille *Orgaaninen verkko*. Sen vaikuttamina olivat ruumiini liikemuistiin jääneet aistimukselliset kokemukset ja muistikuvat, jotka palauttivat mielikuvia ja kokemustilanteita sekä niiden affektiivisia yhteyksiä menneisyydestä, lankamateriaalin tarjoamien aistimusten pohjalta.

Lapsena villalankavyyhden pitelyssä ojennetut käsivarteni piirtävät hitaasti ilmaan savunsinistä äärettömän muotoa. Selkä suorana, katse keskittyneenä käsiin löysään lankaa sopivassa rytmissä. Vartalo liikkuu vyyhden kallistuksen mukaan tässä vanhassa kerimisrituaalissa. Kerijän käsissä lanka kiertyy keräksi, kerä muuntuu puikoilla neulokseksi – purkulanka uudeksi aluksi. Alati muuttuvia lankakuviota muodostuu, kun ”kudon” sormien muistamilla liikesarjoilla kämmenselkieni väliin pingotettua villalankalenkkiä kalaverkoksi, perhoseksi, kahvikupiksi. Langat kulkevat sormien lomitse, joskus ne tarvitsevat hampaita avuksi. Samalla seuraan sivusta, miten erivärisillä villalangoilla, erilaisin pistoin isoäitini kirjoo kuviota kertomansa tarinan hahmosta. (Muistiinmerkinnät, elokuu 2014/2016.)

Pretekstiin tehdyssä mittakaavan muutoksessa osallistujien kädet muuntuvat isoa, vihreää lankalenkkiä piteleviksi sormiksi. Ihmisistä muodostunut käsipari työskentelee sanattomasti rakentuvan verkon ”kutovina sormina”. Ne ovat mukana eri tavoin liikkuvassa ja alati muotoaan muuttavassa verkon orgaanisessa tilassa: vuorovaikutuksessa toistensa kanssa, eri tasoissa, kallistuskulmissa, intensiteeteissä ja rytmeissä. Seuraavassa vaiheessa verkko liittyy kinesteettisesti kommunikoivaan suhteeseen toisen pienryhmän vastavärisen verkkokuvion kanssa. Työskentelyn ajatuksena on luoda kokeellisia tiloja verkon tarjoamista mahdollisuuksista ryhmäkäsien välisissä suhteissa sekä verkkojen sisällä että niiden välillä. Tapahtumisen tunnelman muutokset ja osallistujien moniaistiset kokemukset tuottavat olotiloja ja miellelyhtymiä. Niiden hahmottelun pohjalta työskentelyn teemat (mm. ansa, riippuvuus, ahdinko, kuilu, repeämä, ero) al-

kavat jatkokehittelyssä kirkastua. Prosessuaalisesti rakentuva dramaturginen sommitelma syntyy ajallisesta tilasta ja yhteisestä ideoinnista. Sommitelman elementtejä ovat ryhmän improvisoinnin yksittäiset valikoidut kohdat, siivilöitynyt assosiaatiomateriaali sekä esitykseen mahdollisesti tarvittavat muut elementit, kuten kuva, esineistö ja ääni. (Muistiinmerkinnät, syyskuu 2014/ 2016.)

Esineiden kehällä

Kiinnostukseni kohdistuu esineiden arjen toimijuuden tapahtumapaikkoihin, ei niiden käytännölliseen arvoon tai käyttökelpoisuuteen. Kaikki esineet kantavat esinemuistona itsessään jotain: paikkoja, kokemustilanteita, suhteita, käytöstä poistamisia (esim. Brannagan 2013, 9). Hylätty esine on orpoutunut omasta toiminnallisesta yhteydestään. Havainto sen tilanteesta mihinkään kelpaamattomana koskettaa ja herättää epämukavuutta ja alakuloa: käytöstä poistetut ihmisenkokoiset opetusnuket, syliä tarjoavat rikkinäiset tuolit, kuluneet puiset työkalut ja kirpputoreilta löydetty tunnistamattomat metalliromut ilmentävät mielikuvia niiden taustasta ja funktiosta. Mainitut esineet ovat sisältämiensä esinemuistojen vuoksi valikoituneet lähtökohdiksi ja ei-inhimillisiksi toimijoiksi työskentelyyni, osaksi esitystapahtuman aistikenttää. (Muistiinmerkinnät, toukokuu 2014 /2016.)

Lika on sumentanut suuret ikkunat siivilöiksi, ne hajaannuttavat valon pehmeästi ympäri paljasta huonetta. Keskelle lattiaa romuesineet ovat kerääntyneet isoksi piiriksi, kuin suuren pöydän esinekattaukseksi, vieraanvaraisuuden ja tervetulon eleeksi esineiden ympärille kohta kokoontuville osallistujille. Hieman etäämmällä on eilispäivän sanomalehtien uutiskuvista koottu suuri kollaasimainen neliö. Aviisit löytyivät Setubalin syrjäkadun lehtikioskista. Työpajan uudessa tilanteessa, arkisesta yhteydestä irtaantuneessa aistitilassa, toisilleen vieraat osallistujat ja erilaiset esineet voivat hetken työskennellä yhdessä yhteisellä kehällä. Kaikki on valmista vieraiden tulla. (Muistiinmerkinnät, toukokuu 2014/ 2016.)

Työpajassa havaitsemisen ruumiillisuus ja materiaalisuus ovat keskiössä. Esineisiin tutustutaan läheltä katsomalla ja käsin tunnustelemalla (vrt. Marks 2000, 162; Johansson 2010, 208, 21). Työskentelyn lähtöoletuksena on se, että esineet asettuvat toiminnallisiin suhteisiin: ne liikkuvat, kujeilevat, ehdottavat ratkaisuja, muodostavat vaihtuvia sommitelmia ja ovat ilmaisukykyisiä. Toiminta rakentuu eri materiaalistien elementtien montaasimaisista rinnastuksista. Heti aloitus-tilanteessa esineympyrä ja uutiskuvaneliö rinnakkain asetettuna synnyttävät törmäävän ristiriidan: siinä immateriaalinen valta ja materiaalin osattomuus

kohtaavat. Vastakkain asettuvien elementtien jännitteiden tarkastelu tuottaa esineistä, uutiskuvista ja ihmistoimijoista rakentuvia eri kuvakulmista rajattuja stillkuvien sarjoja sekä eläviä, alati muuttuvia sommitteluja. Ryhmän työskentelyssä uutiskuvat tulevat ja valtaavat tilaa kehällä, peittävät osattomia esineitä alleen, kääriytyvät niiden ympärille ja työntävät ulkokehälle. Esineet heilahtavat uudenlaiseen suhteeseen. Pienillä muutoksilla ja eleillä suhteen dynamiikka muuttuu. Kurittomasti uutiskuvan päähenkilöiden päällä kierähtelevä puumuna synnyttää heti uusia merkityksiä ja suunnanmuutoksia valtasuhteiden tarkasteluun. Työskentely tarjoaa jatkuvasti varioitavia, kokeilevia esinesommitelmia ja niiden erilaisia tarkastelunäkökulmia. (Muistiinmerkinnät, toukokuu 2014 /2016.)

Esine-preteksteilleni on luontaista yksinkertaisuus ja vähäeleisyys. Kuvatuissa työpajoissa esineillä oli orgaaninen osallisuus prosessidraaman esitysrakenteen kutoutumiseen. Esineet ja materiaalit saivat uuden ja odottamattoman käyttötarkoituksen. Hyppypukki jäsensi tilaa ja toimijuutta. Lisäksi se toi olemuksellaan ja asemoitumisellaan uuden elementin ohjaajuuteen. Työskentelen eri kokoisten ryhmien kanssa. Osallistujien lukumäärä voi vaihdella neljästä lähes sataan. Etenkin suuryhmien kanssa työskentelyssä, kuten *Hyppypukki*-esimerkissä, pretekstin asema tilan rytmittäjänä oli keskeinen. Villalankakerät taas ehdottivat ei-sanallisessa suhteessa olevaa toimintaa ja siitä syntyvien yhteisten mielikuvien kehittelyä. Työskentely nojautui ryhmän nyt-hetken vuorovaikutukseen. Löytöesineet taas rakensivat muuttuvia, osallistujien visuaalisesta ajattelusta syntyneitä jännitteisiä sommitelmia ja tilanteita suhteessa uutiskuviin. Keskeistä omassa työskentelyssäni ovat installaatiomaiset sommitelmat ja niiden varioiminen, *kairologisten* tilanteiden ja aistikenttien mahdollisuuksien havainnoiminen sekä osallistujille yhteisen välitilan rakentuminen. Välitilalla tässä yhteydessä tarkoitan mielen sisäisen, ruumiillisen ja ulkoisen tapahtumisen toisiinsa sekoittuvaa vyöhykettä esimerkiksi vapaassa leikissä, taiteellisessa työskentelyssä tai moniaistisen mielikuvituksen hetkissä (vrt. Winnicot 1971). Välitila tarjoaa mahdollisuuden työskennellä kiireettömästi arkisesta yhteydestä irtaantuneessa aistitilassa. Omien työskentelytapojeni kuvaamisen jälkeen avaan vielä näkökulmaa hylättyihin esineisiin teatterissa.

Kantorin köyhät esineet

*Ani harvoin esine pääsee pakoon kohtaloaan.*⁶⁷

Tadeusz Kantor (1993)

Liitän sekä prosessidraaman pretekstien että tutkimukseni prosessitöiden esineet puolalaisen teatteriohjaajan ja kuvataiteilijan Tadeusz Kantorin (1915–1990) määrittelemien ”köyhien esineiden” (engl. *poor objects*) joukkoon. Kantor luonnehtii köyhäksi esinettä, joka on arkitehtävästään ja käyttöarvostaan riisuttu ja heitetty menemään. Köyhä esine on yksinkertainen ja primitiivinen, ajan merkitsemä ja käytöstään loppuun kulunut. Kaikista olemassaolonsa realiteeteista sivuutettuna ja unohdettuna se ei pysty enää suorittamaan mitään tehtävää, joka voisi sen pelastaa. Hyödyttömänä siitä on tullut toimeton, päämäärätön, arvokkuutensa menettänyt, vähäinen. Esine on köyhä, koska se tulee ”alimman säädyn todellisuudesta” (engl. *the reality of the lowest rank*), jolla Kantor tarkoittaa elämän perustilaa roikkumisena jätteiden ja ikuisuuden kynnyksellä. Kuitenkin juuri köyhydessään, välinearvonsa kahleesta vapautunut esine voi paljastaa ennen näkemättömän haavoittuvuutensa ja kätketyn oliomaisuutensa, joka mahdollistaa sen itsenäisyyden ja ajattomuuden ja siten siirtymisen taiteen maailmaan. (Kantor 1993, 74, 211, Leachin 2012, 212–231 mukaan⁶⁸; Lehman 2009, 134; Rayner 2009, 194–196; Paavolainen 2011, 189.) Tähän siirtymään löydän yhdenmukaisuutta *Kuorittu*- prosessityön kanssa (ks. kuva prosessityöstä s. 136).

Elokuussa 2009 löysin asuintaloni kivijalassa sijainneen ja toimintansa lopettamaan joutuneen Alku-baarin⁶⁹ tyhjennetyistä tiloista, sen takahuoneen nurkkakomeros-ta, pyöreän kehikon (ø 42 cm, k.17 cm). Se oli viimeinen hylätyn tilan toiminnasta

67 *It is a rare moment when an object escapes its destiny* (Kantor 1993, 83).

68 Leach viittaa teokseen: Kantor, Tadeusz 1993. *The Milano Lessons* (ks. kirjallisuus).

69 Alku-baarin (joka myös esitti Koistisen kahvipaikkaa Aki Kaurismäen elokuvassa *Laitakaupungin valot*) kuvausta City-lehdessä vuodelta 2006: *Olen astunut sisään puolalaiseen sarjafilmiin. 2000-luku jäi jonnekin ulkopuolelle. Seinustan pöytien äärellä istuu tuimailmeisiä duunareita imemässä norttejaan. Kukaan ei puhu. Vastakkaisella laidalla valkokaulustyöläiset imevät marlboroja. Luetaan Helsingin Sanomia. Tiskin takana seisoo kokki asussa, joka joskus oli valkoinen. Lounasaika on loppuillaan Alku-baarissa ja liitutaulun lounaslistalta on hangattu jo suosituimmat annokset pois. Jäljellä olevasta tarjonnasta päädyn nakkistroganoviin. [– –] Nostalgisissa tunnelmissa ja syvän hartauden vallitessa lapioin ruokaa naamariin. Keveät pöytäkeskustelut eivät täällä kuulu asiaan. [– –] Alku-baaria ei voi ymmärtää, se pitää kokea. Jonnekin Kekkosen ajalle jäänyt lounasbaari keskellä kalleinta Helsinkiä, jonka savuisissa uuneissa duunarit ja virkamiehet istuvat vieretysten, syöden ruokaa, jonka mausteina on suola ja maustepippuri. Sanaa trendi ei tunneta täällä. (Etsivä Karmavuo 2006. <http://www.city.fi/opas/alku-baari/6931>. Luettu 15.11.2012.)*

muistuttava, ja nyt hyödyttämäksi muuttunut esinetoimija. En tuntenut käyttötarkoitusta harvapunosisen metallikorin mieleen tuovalle esineelle, jonka hilseilevä muovipinnoite oli patinoitunut tahmaisen kellertäväksi. Kuorin hapertuneen pinnoitteen varovasti käsin pois. Alta paljastui kauniisti ruostunut rautalanka, johon oli jäänyt kiinni aavistus muoviovia. Pienet vaaleat läikät toivat esineeseen pronssityön luonnetta. Kuoriutuneena kehikko ilmituli uudessa intensiteetissä, ajattomana. Siihen yhdistyi vanha käsin taottu tuhkalapio. Kaadoin sen pesään kasan kehikon kuorittua kuollutta pintamurskaa. Rinnakkain asetettuna kehikko ja tuhkalapio reagoivat tunnesisällöllisesti toistensa kanssa, synnyttivät uuden merkityksen. Esinekuvaelmana ne, orientaatiostaan merkittynä muistumana, esittävät elävän, sallivan toiminnan päättymisen, kesken kaiken tapahtuneen lopullisen lopetuksen. (Kuorittu-prosessityön työmuistiinpanot, toukokuu 2013 / 2016.)

Kantorin suhde esitystensä löydettyihin, vähäpätöisiin esineisiin on erityinen ja sensitiivinen: hän puhuu esineistä ikään kuin niillä olisi tunto. Kantorille on merkittävää ajan materiaalinen vaikutus esineeseen ja sen pintarakenteeseen, joka vetoaa aisteihin, erityisesti kosketusaistiin. Esine voi omalla ilmenemisen tavallaan herättää samankaltaisuuden kokemuksen. Sen vuoksi köyhä esine voi saada katsojan tuntemaan myötätuntoa ja kiintymystä itseään kohtaan. Kantor liittää hylätyt esineet muistoihin, tiloihin, tilanteisiin ja henkilöhahmoihin. Esityksissä muistot toimivat todellisina köyhinä esineinä tässä hetkessä, ei nostalgisina viittauksina menetettyyn menneeseen. Kantorin taiteen *köyhän olemassaolon estetiikka* (käytetään myös *menetyksen estetiikka*, ks. Rayner 2009) priorisoi esityksissä köyhän, alhaisen ja taantuneen todellisuuden olemassaolon, joka paikantuu olevaisuuden ja olemattomuuden välisiin marginaaleihin⁷⁰. Näyttämötila on tavallisesti rakennettu erilaisiin nurkkiin. Esitysten näyttämökuvat ovat maalauksellisia: väriskaala rajoitettu ja värisävyt haalistuneita. Kantor kritisoi kaupallista laitosteatteria ja vei esityksensä varastoihin ja kellareihin. (Rayner 2009, 192–195; Leach 2012, 102–103, 242.)

Kantorin teatterissa haavoittuvalaiset ihmisnäyttelijät tulevat osaksi näyttämön kokonaisrakennetta, jossa vaurioituneet tai käyttökeltvottomat löytöesineet

70 Kantorin teatterin estetiikkaan vaikutti vahvasti sota-ajan elämisen puutteet ja rajallisuus. Tästä nousevalla, ”köyhän esineen” sekä ”alimman säädyn todellisuuden” käsitteillä sekä esityksissä muistojen käsittelyn esteettisillä ratkaisuilla on yhteys Kantorin henkilökohtaisiin kokemuksiin toisen maailmansodan aikana natsi-Saksan miehittämässä Krakovassa, missä hän asui juutalaisten suljetun geton välittömässä läheisyydessä. Eläminen piikkilangalla merkityn elämän ja kuoleman fyysisen rajan vieressä toi arkeen jatkuvan tuhoutumisen uhan läsnäolon. Kantorin esityksissä keskeisenä teemana ovat historia ja oman elämän muistot. Kantor teki esityksistään ”kodin”, ja hänen omaelämäkertansa elettiin uudelleen näyttämöllä. Kantorilla oli tapana istua näyttämöllä esitysten ajan. (Ks. Leach 2012, 152, 170, 176.)

– kuten tuolit, polkupyörän pyörä, rikkinäinen peili, räikkä, vaateripustin – ovat heidän seuralaisiaan. Esineet eivät ole näyttämön lavastusta, vaan animistisesti eläviä oikeita esineitä, oman läsnäolonsa vaativia esinenäyttelijöitä (engl. *object-actors*). Ne toimivat itsenäisesti, omilla ansioillaan yhdessä ihmistoimijoiden kanssa. Muita Kantorin ”alimman säädyn” muotoja ovat sisältöään suojelevat kääreet (esim. vaatteet, laukut, sateenvarjot) ja bioesineet. Tunnusomaista bioesineille on se, että ihmisenäyttelijät toimivat kiinteästi ja erottamattomasti niiden omina elävinä eliminä, ja toisin päin: bioesineet ovat näyttelijöiden esineproteeseja, keinotekoisia ruumiinjäseniä. Bioesineet olivat Kantorin kontribuutio keskusteluun vuorovaikutuksesta näyttelijän ja esineen välillä. (Lehman 2009, 113, 134–135; Paavolainen 2011, 216–217.) Kantorin esinesuhteen, erityisesti bioesineissä, Allen (2014, 21) yhdistää Bennettin (2010) esineorientoituneeseen ontologiaan, jonka esitin tämän luvun alussa. *Esinesuhteet* osan jälkeen siirryn tarkastelemaan tutkimukseni käytännöllisen osan esineprojektia. Siinä työskentelylleni ominainen tilanteesta lähtevä esinetoinnituksen käytäntö muuntui luonteeltaan pitkäkestoiseksi esinesuhteeksi ja tutkimuksen tekemisen tavaksi. Keskeisenä metodina toimi prosessitöiden käsillä tekeminen.

2. Esineistä vaikuttuminen ja käsin kosketus

Löytämäni ”köyhät esineet” asettivat lähtökohdan prosessitöiden käsillä tekemiselle ja asioiden tunnustelevalle tarkastelulle. Metodisena strategiana *bricolage*-käytännössäni toimi jokapäiväisten aistihavaintojen, sattumusten, tilanteiden ja löytömateriaalien välitön hyödyntäminen. Keskeisenä keinona toimi kokemuksen tuoma pragmaattinen, taitotiedollinen ajattelutapa, *metis*. Se on mahdollisuuksien aistimista, ennakoivuutta ja tilaisuudentajua sekä niiden käyttämistä hyödyksi. (Vrt. Detienne & Vernant 1991, 3–4; Siukonen 2011, 66–67; Rogers 2012, 1, 3; de Certeau 2013, 75, 129.) *Metiksen* taipumuksia hyödyntämällä *bricoleuse* kerää ja järjestee kokoamiaan materiaaleja ja esineitä. Kun ottaa esineen talteen, ei vielä tiedä syytä. Se on spontaani prosessi, jossa sattuma muuttuu merkitykselliseksi. Aloitan kuvaamalla, miten vaikutuin ruumiillisesti tiettyinä hetkinä sattumalta löytämistäni esineistä – diakuvasta, metallikehikosta, tapetinpaloista, vaateripustimesta, perämelasta, uistinkelasta, seinäarakenteen tukipaloista ja patapyökinottimista – ja niiden puoleensa vetävästä tavasta ilmetä tavalla, joka johti esineiden talteen ottamiseen ja käyttämiseen prosessitöittäin lähtökohtina (kuvat prosessitöistä s. 132–149).

Löytöesineet

Esineen löytäminen on jonkin olevan havaitsemista, havaitsemisen tapahtuma. Löydetty ja talteen otetuksi valittu esine poikkeaa muista ympäristön olioista. Se valpastuttaa aistit. Jokin esineessä herättää mielenkiinnon epätavallisella ominaisuudellaan: muoto, väri, materiaali, valmistustekniikka, funktio, käyttö-historia, muisto. Hylättynä se on aina myös jonkin poissaolon symboli. Esineessä symboli on materiaalisessa muodossa. Esine ottaa kontaktia ja työntyy aistiken-tässä visuaalisesti etualalle muiden ympäröivien aineellisten olioiden joukosta ja herättää tunne- ja aistielämyksiä. (Esim. Saladini 2011, 333; Biggers & Schaffner 2012; Allen 2014, 66, 80–81.)

Hongan rungosta töröttävästä jykevästä naulasta roikkuva haapapuinen uistin-kela on pelkistetyn kaunis: hiljaa harmaantunut pinta, ruostunut akseli, eleetön puutappikiinnitys ja käteen sopiva kahva. Uistinkelan muoto on kuin varmoilla siveltimen vedoilla maalattu japanilainen kirjainmerkki. Kohokaiverretun merkin lailla uistinkela on taltioitunut kasvavan puun kylkeen, maan ja taivaan välille. (Työmuistiinpanot, toukokuu 2012 /2016.)

Taidehistorioitsija James Elkins (1997) kuvaa, miten päivänvalossa ja arjen kanssakäymisessä emme tule ajatelleeksi esineympäristöä, joka on täynnä ta-varoiden ilmestymisiä. Ihminen näkee kokemustaustansa pohjalta, ja totuttuja katsomistapoja on vaikea rikkoa, jotta ympäristön näkisi uudella tavalla. Tie-toisen näkemisen havaintopiirin ulkopuolelle jää paljon esineitä. Siinä mielessä olemme kaikki tiettyssä määrin sokeita. Unenhorroksen näyssä, lapsuudesta tutussa pelkotiassa tai yksinäisen mielen hetkissä voimme Elkinsin mukaan kokea uudestaan esineiden aistimuksia havahduttavan voiman aistihavainto-kentässä. Kohtaamistilanteessa esine tuijottaa löytäjäänsä. Silloin voi havaita sen läsnäolevan katseen, joka lähettää katsojan katseen takaisin: nähdä on tulla nähdyksi. (Elkins 1997, 51, 56, 222; myös Brannagan 2013, 172.) Kohtaamistilan-teessa esineestä vaikuttuminen saa kokijassa aikaan ruumiillista responssia. Kun lähinäkö toimii katseessa eräänlaisena kosketuksena, niin esine myös koskettaa takaisin, ja tämä kosketus voi olla joko lempeä tai vihamielinen. (Marks 2000, 163–164, 185.) Vihlaisevan katsomiskokemuksen kuvasin *Alkukuvan* yhteydessä luvun I lopussa (sivulla 26).

*Millaista on olla esine?*⁷¹

Melanie Brannagan (2013)

Evnninen (2016) artefaktiteorian mukaan esineen identiteetti riippuu sen tehtävästä, valmistamiseen liittyvistä ajatuksista ja teoista sekä käytetystä materiaalista. Tekeminen ja tehty työ voidaan näin nähdä saman prosessin osina. (Mts. 66–70; myös Siukonen 2011, 48–49.) Esine ei siten ole vain materiaalia, joka on järjestäytynyt määrätyllä tavalla, vaan se on tekijänsä (tai tekijöidensä) intention sekä valmistamisvaiheen ajatusten ja tekojen ilmentymä. Samoin ovat talteen otamani prosessitöitten löytöesineet. Niillä on oma materiaallinen olemuksensa ja aikasuhteensa. Ne ovat alkuaan jostain kotoisin, valmistajiensa tekojen tuotoksia. Artefakteina niiden materiaalisuus ei ole vain mykkää, passiivista esineellisyyttä, vaan aktiivista ei-inhimillistä toimijuutta ja liittoutumaa moninaisissa suhteissa ja jokapäiväisissä toimissa ihmisten kanssa. Ajankulun patina ja hilseily sekä käytön jälkien kulumat ja säröt ovat esineissä paljaina nähtävissä yhtä lailla kuin elämän tuomat jäljet ihmisen ruumiin pinnassa.

Työvälineenä käsivarren mittaiset haapapuiset ottimet ovat yksinkertaisen funktionaaliset kuin pitkäsormisen pinsettioitin. Ottimien kalvennut pinta ja halkeamat ”sormenpäissä” kertovat, että ne ovat pyykkituvassa toistuvasti napanneet kiinni höyryävään patapyykkiin. Tässä tehtävässä esine on suojellut loppuun asti toisen käsiä palovammoilta. (Työmuistiinpanot, toukokuu 2012/2016.)

Rakentajan sahalla ja taltalla työstämät koivupuiset palat tuovat mieleen selkärangan nikamat. Niiden tehtävä on yhdistää seinää tukevat laudat toisiinsa. Osana seinän luurankoa, rakennuksen anatomian tukieliminä ne ehtivät ennen purkutöitä toimittaa tehtävänsä seinän sisällä ja katseilta piilossa kahdeksan vuosikymmenen ajan. Kunnes niiden tarkoitus lakkasi, ja ranka murtui purkujätteeksi. (Mt.)

Kellarikomeroissa käsiini osui nuhjaantunut kenkälaatikko. Se sisälsi pölyisiä, ajan haurastuttamia paperitapettien palasia, menneen olemassaolon jäännöksiä eri vuosikymmeniltä, vanhimmat 1920-luvulta, asuintaloni valmistumisajalta. Visuaalinen mielikuvitus pyrki rekonstruoimaan lintutapetin riekaleista huoneen, miettimään miltä asukkaista mahtoi tuntua astuessaan työpäivästä ja marraskuun harmaasta koleudesta trooppisten papukaijojen valtaamaan eteisaulaan? Asunnon eletty historia oli jättänyt jälkensä tapettien pintaan hajuina, pinttyneinä jälkinä, värien kauhtumisena, halkeamisena. (Mt.)

71 *What It's Like to be a Thing* (Brannagan 2013, 9).

Poisheitetyillä esineillä on merkitystä fragmenttisina muistoina ja historiallisina dokumentteina. Käyttökelvottomana ja rikkinäisenäkin artefakti on yhä artefakti. Ilmeisen merkityksettömiltä vaikuttavina ne silti tukevat suhdettamme aiempiin kokemuksiimme sekä toimivat muiston ja mielikuvituksen heräteinä. Mielikuvat ovat läheisesti yhteydessä muistiin, ja muisti esineisiin. Kokemus, muisti ja mielikuva ovat tietoisuudessamme linkittyneet toisiinsa (Turunen 1998). Taidehistorioitsija Emanuela Saladinin (2011) mukaan menneisyyteen suunnatussa katseessa todellisuuden ja mielikuvituksen välillä tapahtuu aina sekoittumista, samoin muiston ja mielikuvan välillä. Rajat ihmisten ja esineiden, menneen ja nykyisen välillä ovat epäselvät. (Saladini 2011, 333–336.) Muisto on meitä ympäröivissä esineissä. Esineet kantavat mukanaan viitteitä menneeseen. Niiden muisti on voimakas, koska se juontaa juurensa ruumiillisuudesta ja kosketuksesta. (Brannagan 2013, 18.) Löytämäni esineet olivat lähtökohta ja keskeinen elementti prosessityömenetelmässä, jossa tutkimukseen liittyvät kysymykset ja arkiset esineet kohtasivat. Prosessitöiden käsillä tekemisen tarkoitus oli synnyttää ajatuksia ja oivalluksia tutkimuksen tekemiseen sekä syventää ymmärrystä esinelähtöisen työskentelytavan mahdollisuuksiin osallistavassa prosessissa.

Käsillä tekeminen

Alkukuvassa miehen korinpunonta, samoin kuin oma työskentelyni prosessitöiden parissa, on aikomuksen ohjaamaa käsillä tekemistä. Se on kokonaisvaltainen prosessi, jossa yhdistyvät ajattelu, aistimellisuus, kinesteettinen herkkyyks ja ruumiillinen tekeminen. Käsien tekemisessä vuorovaikutus esineen ja ympäristön kanssa saa aikaan ruumiissa muutoksia, jotka muodostavat aistimisen tapahtuman. Kosketuksen kautta esineen hahmottamisessa ja tunnistamisessa silmä ja käsi tekevät yhteistyötä. (Vrt. Pallasmaa 2009, 31, 33, 109–110; Siukonen 2011, 20–21.) Prosessitöiden rakentumisen lähtökohtana oli aistihavaintoihin tukeutuva, tunnusteleva käsillä tekeminen ja tasavertainen suhde eriaineksisten materiaalien ja ympäröivän aistitilan kanssa. Esinelähtöinen käsillä tekeminen tiedon muodostuksen tapana sai alkunsa arkisesta havainnosta vanhojen nappien muotojen, värien ja tekstuurien konkreettisessa rinnastamisessa.

Tarttumalla nappeihin, koskettelemalla niitä käsissäni, tunnustelemalla sormin niiden muotoa ja pintarakennetta ja tutkiessani niiden värikontrasteja laittamalla niitä rinnakkain eri asentoihin, sain konkreettisella tavalla ymmärrystä siitä, miten suuri merkitys rinnastamisella ja sommittelulla oli nappien (ja myös tutkimusma-

teriaalin) yksilöllisten ominaispiirteiden voimistumiseen, samoin kuin piirteiden hälvemiseen tai häviämiseen (muistiinpanot, tammikuu 2009⁷²).

Käsillä työskentely voidaan itsessään nähdä omanlaisena tapana ajatella. Se on ruumiillista ajattelua, joka edellyttää erityistä suhdetta ajattelun ja käsien tekemisen välillä – käden ja ymmärryksen, ruumiin ja mielen keskinäistä riippuvuutta. Aktiivisella kosketuksella käsi voi tietoisesti ohjata mieltä. Käsien tekemisessä kosketus ja kosketuksen tuntu on keskeistä. Kokemuksen ja taidon kautta kehittynyt herkkätuntoisuus käsien työskentelyssä mahdollistaa laadullisten vivahteiden erottamisen. Herkkätuntoisuuden voidaan ajatella yhdistyvän harkintakykyyn ja ruumiilliseen ajatteluun tekemisessä. Oikeastaan onkin vaikea tunnistaa kohtaa, missä materiaali päättyy ja tuntoaistimus alkaa. (Esim. Ingold, 2013, 6; Ota 2013, 13, 19; Paterson 2013, 10; Kojonkoski-Rännäli 2014, 12, 24–25, 75.)

Ihmisen käsi on monitaitoinen. Käden taidot ovat kehittyneet samanaikaisesti pystykävelyn, työkalujen lisääntyneen käytön nostamien vaatimuksien ja aivokuoren vähittäisen laajentumisen kanssa. Pystyasento vapautti käden elehtimään, koskettelemaan sekä valmistamaan ja käyttämään työvälineitä. Käsien ja työkalujen käytöllä on merkittävä tietoa ja mielikuvitusta rakentava tehtävä. Erinomaisen työvälineen kädestä on tehnyt sen suuri ulottuvuus, voima ja joustavuus yhdistyneenä itsenäisesti liikuteltavien sormien liikelaajuuksiin, niiden täsmäotteisiin sekä sormenpäiden herkkään tuntoon. Nämä ominaisuudet mahdollistavat kyvyn tarttua ja koskea. Käsi tekee lukemattomia asioita: se tunnustelee, hypistelee, nappaa, työntää, vetää, nostaa, poimii, kerää, kokoaa, kääntää. (Ingold 2013, 112–116; Panelius & Santti & Tuusvuori 2014, 67–72, 129, 498.) Ihmisille on lisäksi tyypillistä tarkkailla toisten käsien liikkeitä. Tarkkailu aktivoi aivojen peilisoluja⁷³ (engl. *mirror neurons*). Aktivoituminen tarkoittaa sitä, että tiedostamattamme jäljittelemme toisen käsien tekemisiä. Peilisolut tunnistavat ja pelaavat toisten liikkeitä mutta myös ilmeitä, eleitä, ääntä. Ne

72 Muistiinpanot seminaariesityksestäni *Passion of Structure – Understanding the Research Process?* Tutken ja KuvAn tutkijaseminaari, Kuvataideakatemia Kaikukadun tilat. Helsinki 14.1.2009.

73 Ihmisen tiettyjä aivokuoren alueita kutsutaan peilineuronisysteemiksi (engl. *mirror neuron system*). Peilisolut ovat neuroneita, jotka aktivoituvat automaattisesti silloin, kun ihminen toimii itse. Ne aktivoituvat myös, mutta heikommin, kun havainnoinnin kohteena on toisen ihmisen suorittama toiminta. Kognitiotieteiden peilisoluteoria painottaa havainnoimisen ruumiillisuutta ja moniaistisuutta. Sensomotorisen peilisolujärjestelmän toiminnan ja havaitsemisen yhteyden katsotaan tukevan implisiittistä ymmärrystä muiden henkilöiden toiminnoista. Alun perin peilisolut löydettiin apinoiden liiketoimintoja rekisteröivän tutkimuksen yhteydessä Giacono Rizzolattin johtamassa tutkimusryhmässä 1990-luvun alussa. (Lundborg 2011, 185–188; Paavilainen 2016.)

pystyvät päättämään liikkeiden päämääriä, aikomuksia ja toimijan olotiloja. Näin toisten tekemät toiminnot ja niiden tarkoitukset voivat tulla ymmärretyiksi. Käsi on keskeinen kaikessa ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa, kuten tuntemuksissa, kosketuksissa, pitelemisessä, elehtimisessä, ajatuksen rytmittämisessä, käsimerkeissä ja viittomakielen käsimuotojen ilmaisussa. Käsi voidaanakin ymmärtää useissa merkkien käyttötarkoituksissa artefaktina. (Ks. Hari & Kujala 2009, 461–263; Lundborg 2011, 35–37, 118–122.)

Totta puhuen sangen harvat tietävät, että jokaisessa sormessa on jossain tyviluun, keskiluun ja kärkiluun välivaiheilla pikkuruiset aivot.

José Saramago (2005, 93)

Toiminnallisesti käsi alkaa aivoista ja päättyy aivoihin. Ajattelemme yhtä paljon käsiemme kanssa kuin aivojemme kanssa: käsi viestii aivoille ja aivot kädelle. Esimerkiksi esineen tunnustelu käsiä liikuttelemalla tuo aivoille aineistoa, jota se ei muuten saisi. Käsi on älykäs ja oppivainen, se varastoi muistoja ja kokemuksia. Kerran opittu muovaa muistijälkiä aivoissa, joka linkittää ne suoraan käteen. Kaikki käden työ perustuu ajatteluun. Käsin ajattelu onkin ihmiselle kykynä yhtä olennainen piirre kuin kyky käsitteelliseen ajatteluun. Kädet tietävät asioita, joita tekijä itse ei pysty älyllistämään. (Pallasmaa 2009, 52–53; Lundborg 2011, 94–98; Paterson 2013, 75.) Käsi kykenee, toisella tavalla kuin silmä, lukemaan kosketusaistin hienovaraisuudella ja tarkkuudella kuluneen esineen pintaa, sen pintatekstuuria, kovuutta, lämpötilaa, muotoa. Käsi voidaanakin ymmärtää paitsi ajattelun jatkeena myös ihmisen silmän jatkeena, näköelimiin vertautuvana aistijana. (Ingold 2011, 30, 133; 2013, 6⁷⁴, 119; myös Lundborg 2011, 84, 94, 118; Panelius et al. 2013, 137, 404.) Käsin tekemisessä kädet ja ruumiillisuus ovat kokemuksellisen tiedonhankinnan välineenä. Sosiaaliantropologi Tim Ingoldin (2013) mukaan käsin tekemisessä tietäminen ei lähde valmiista käsitteistä, ajatuksesta tai muodosta. Sen sijaan tieto kasvaa työskentelyn prosessissa ihmisen sisältäpäin aistimuksellisesta havaitsemisesta yhteistyössä materiaalien ja ympäristön kanssa. Se on tietämistä materiaalien ja aistimusten kautta. Näin tieto syntyy osana sitä, mitä olemme ja missä olemme kanssakäymisessämme aineellisen maailman kanssa. (Mts. 6, 119.)

74 Ingold viittaa tekstissään: Wilson, Frank. R. 1998. *The Hand: How Its Use Shapes the Brain, Language and Human Culture*. (s. 307). New York: Pantheon.

Suomen kielen ymmärtämistä tarkoittava verbi ”käsittää” on etymologisesti johdettu sanasta käsi. ”Käsittää” tarkoitti alkujaan ”ottaa konkreettisesti kiinni käsillä”, ”saada käsiin”, jolloin käsittäjä oli kiinniottaja. (Häkkinen 2004, 544.) Myöhempi merkitys on laajentunut ymmärtämiseksi ja oivaltamiseksi. Se on asioiden tavoittelua, kiinni ottamista, pitelemistä ja tutkimista abstraktilla tasolla. Käsittämiseen liittyy myös hapuiluun, tunnusteluun ja koetteluun perustuva etsiminen ja löytäminen – niin sanan varhemmassa tavoitteen saavuttavassa merkityksessä kuin sen nykyisessä oivaltavassa merkityksessäkin. (Panelius et al. 2014, 726.) Sana ”käsittää” viittaa siihen, että aito ymmärrys edellyttää jonkinlaista kosketusta tai tarttumista todellisuuteen. Käsin tekemisessä kosketus kirjaimellisesti koskee kontaktia, kontaktialttiutta ihmisen ja maailman välillä. Kosketus ei ole siten vain fyysinen suhde, vaan myös emotionaalinen sidossimme ja maailman välillä. Maailmaa voidaan käsittää vain toiminnan kautta. Kun ihminen työstää käsin materiaalia, hän kohtaa aineellisen maailman ja on kanssakäymisessä sen kanssa. Näin käsi auttaa ihmistä ymmärtämään maailmaa ja tajuamaan sitä paremmin käsitettäväksi. (Esim. Niiniluoto 1993, 12–13; vrt. Rodaway 1994, 44; Paterson 2013, 79–81.)

Prosessityömetodissani esineiden kanssa työskentelyä voidaan tarkastella aistimisen ja ajattelun ohjaamana käsillä tekemisenä. Se on tekemisen kautta ajattelua esineiden kanssa, jossa käsi ymmärtää ja jossa esineet toimivat mielikuvituksen heräteinä. Käsin ajattelu on aiheen tai idean jatkuvaa koskettelua ja tunnustelemista sekä siihen sisältyvää empivää ja maltillista mielentilaa vastakohtana nopeatempoiselle (*fast'n easy*) työskentelylle. Tekemisen prosessi jätti materiaalisia jälkiä kokeilujen kariutuneista ja rauenneista suunnista sekä ajatuksellisista ja teknisistä umpikujista. Prosessitöiden tekemisessä käsin tekeminen toimi ruumiillisen, ei-lineaarisen ajattelun muotona, joka tapahtui moniaistisen prosessin kautta. Kokeilemisen kautta materiaali resonoi ja kosketi takaisin. Improvisoiva käsillä tekeminen tuotti yllättäviä uusia ajatuksia ja ajatusyhteyksiä. Se oli taktiilisen kokeilemisen ja aistihavaintojen kautta syntynyttä sensomotorista tuntumaa ja tietoa, jota muuten en olisi voinut saada. Käsillä tekemiselle ominainen rauhallinen rytmi paneutuneen tekemisen ja työn tarkastelun välillä oli keskeistä uusien ideoiden ja oivalluksien synnyttämisessä.

Prosessitöiden tekeminen aktivoi silmän ja käden yhteyttä. Kosketuksellisessa lähituntumassa työvälineeseen ja materiaaliin käsi teki yhteistyötä silmien kanssa: se muun muassa punoi, kietoi, solmi, kuori, koversi, leikkasi, taivutti, piirsi, kokosi, otti näppituntumaa.

Asetin käsin taotun vanhan naulan puisen ottimen varteen kovertamaani uraan. Kiersin ympäri ohutta rautalankaa kymmenen kierrosta sekä naulan kanta- ja kärkipäähän. Niputin kierretyt rautalangat toisiinsa pujottamalla rautalangan loppupään niiden ympäri neljästi. Käänsin lopuksi rautalangan pään piiloon. (Työmuistiinpanot, toukokuu 2013/2016.)

Esineprojektin prosessityöt on tehty *vasemmin päin*. Kun tarkastelen käsillä työskentelyä ja käsillä tekijyyden osuutta tiedon tuottamisen keinona prosessityömetodissa, en voi tutkimukseni tekijälähtöisyyden ja omakätisyyden merkityksessä sivuuttaa vasenkätisyyttäni⁷⁵. Kätisyyteni ruumiillinen erityispiirre kädentaitojen ja työvälineiden käytön oppimisessa on edellyttänyt ensin oikeakätisen työskentelyn liikekuvioiden katsomista tarkasti lähietäisyydeltä ja sitten näiden havaintojen pohjalta visuaalisen mielikuvan luomista, liikekuvioiden toteuttamiseksi peilikuvana. Se on tuottanut omanlaista hankittua kokemustietoa ja aktiivista visuaalista havainnointia. Lisäksi se on tuottanut ruumiillista, moniaistista sensitiivisyyttä ja taipumusta ruumiin kautta koettuun katsomiseen. Kätisyyden kokemustaustani voidaan nähdä yhtenä vaikuttimena siihen, että käsillä tekeminen, lähietäisyydeltä katsomisen tapa ja havaintopohjainen ajattelu toimivat *bricolageen* liittyvänä tiedon tuottamisen strategiana tutkimuksessani.

75 Vasenkätisenä olen käsidominanssini suhteen nimetty kätisyyden poikkeavan funktionaalisen epäsymmetrian marginaaliin kuten noin kymmenesosa maailman ihmisistä (Lauerma 1997, 293–300; Lundborg 2011, 225). Vasempaan käteen on eri aikoina, erilaisissa kulttuureissa liitetty merkityksiä ”likainen”, ”paha”, ”väärä”. Vasenta kättä on eri aikoina kuvattu myös hölmönkätenä, hullunkätenä ja moukankätenä. Aiemmin vasenkätisiä syrjivät ja oikeakätiseksi käännettävät käytännöt vaikuttivat käännytettävien sosiaaliseen asemaan, kun mm. kasvatuksessa ominaisuuden suhtauduttiin poiskitettävänä, rangaistavana vikana. (Pallasmaa 2009, 39; Lundborg 2011, 219–220; Panelius et al. 2013, 268, 322–329.) Positiona vasenkätisyys ei ole neutraali. Arkipuheessa stigma elää edelleen. Kun asia tehdään huolimattomasti tai paneutumatta, se tehdään ”vasemmalla kädellä” tai kun painotetaan henkilön tärkeyttä tehtävässään, hän toimii siinä toisen ”oikeana kätenä”. Oman aikansa ilmentymänä kuvanveistäjä Auguste Rodinin (1840–1917) veistoksessa *Hand of Devil* (1903) on kuvattu vasen käsi, kun taas *Hand of God* (1896) veistoksessa oikea käsi. Rodinin *The Cathedral*-teos (1908) muodostuu kahdesta eri henkilön oikeasta kädestä. (Teokset on kuvattu näyttelyjulkaisuun: *Rodin genie aan het Werk*. Auguste Rodin Exhibition, Groninger Museum. 19.11.2016–30.4.2017. Groningen: W Books. Näyttelyssä käynti 18.2.2017).

3. Prosessityömetodin kulmakivet

Ajattele esineiden kautta, älä esineitä ⁷⁶.

Richard Allen (2014)

Esitän seuraavaksi prosessityömetodini kulmakivet: *esinekumppanuuden, aistimukselliset mielikuvat* sekä *esinemielteiden yhteentarttumisen*. Ne rakentuivat omakohtaisen käsillä tekemisen retrospektiivisen tarkastelun kautta. Kulmakivet kytkeytyivät toisiinsa sekä elimellisesti että toiminnallisesti. Prosessityömetodissa ne olivat jatkuvassa keskinäisessä vaikutuksessa. Selvyyn vuoksi käsittelen jokaista erikseen. Kulmakivien yksityiskohtaisen käsittelyn perusteena on tutkimuksellisen työskentelyni tiedonintressi tehdä näkyväksi ja ymmärrettäväksi niitä tekijöitä, jotka prosessityömetodissa synnyttivät ajattelua ja oivalluksia sekä niiden ilmituloa. Viittaan myös Fischer-Lichten (2014, 169) näkemykseen siitä, että neurotieteen näkökulma voi tuoda ymmärrystä teatterin toimijoille siitä, miten eriaistinen havaitsemisprosessi tapahtuu esitystapahtumassa. Prosessitöiden valmistusprosessin retrospektiivinen tarkastelu metodin kulmakivien rakentamisen kautta toi uutta ymmärrystä aistimuksellisten mielikuvien ja esineiden kantamien merkitysten mahdollisuuksiin esinelähtöisessä osallistavassa työskentelyprosessissa.

Esinekumppanuus

Löytämäni esineet muodostavat yhdessä omanlaisensa paletin, joka maalin tapaan on prosessitöitä synnyttävää materiaa. Paletin ainekset antavat vaikutteita käsillä työskentelyyn materiaalina, jonka kanssa voi ajatella. Lähtökohtani on se, että jokaisella esineellä on oma erillinen merkityksensä ja se voi itsessään pitää sisällään taiteellista tai tutkimuksen käytäntöön liittyvää ideaa (vrt. Biggers & Schaffner 2012; Allen 2014, 13, 31). Pitkäaikaiseen yhdessäoloon rakentuvan suhteen prosessitöiden esineiden kanssa nimeän *esinekumppanuudeksi*. Siinä jokaisen talteen otetun esineen kanssa syntyy työskentelyssä vähitellen erityinen suhde. Esinesuhteesta voi tulla läheinen ja antelias mutta myös oikukas ja kitsas, mikä tekee kanssakäymisestä niiden kanssa ennalta arvaamatonta ja monitahoista (vrt. Kincheloe, J. et al. 2011, 168; Biggers & Schaffner 2012). Taiteilijatutkija Pauliina Hulkon (2013) materiaalisen teatterin tekemisen näkökulmasta esineille voi antaa mahdollisuuden vaikuttaa, välittää ja esiintyä erityisellä tavalla

⁷⁶ *Think through things, not about them* (Allen 2014, 31).

silloin, kun niihin tutustuu ja suhtautuu moniaistisesti (mts. 71). Kumppanuuden syntyminen vaati ajallista tilaa nähdä esineiden ympärille ja taakse: mitä ne kertoivat taustastaan ja miten ne itse rakensivat toimeliaisuutensa ympäristöä. Esine näyttäytyy samanaikaisesti artefaktina, esineen kantamana muistona ja tapahtumana, kuten seuraavassa perämelan kuvauksessa. Perämelan aiemman käytön jäljet ovat tallentuneet sen pintaan, veneen suunnan ohjaamisessa mela taas aktivoituu esinetoimijaksi.

Apukätenä veneen kulkusuunnan ohjaamistehtävässä, kuusennäreestä käsin veistetty perämela oli lukemattomia kertoja tarjonnut käyttäjälleen tarttumisotetta varten, lavan tulokulmaa vesimassaan, suunnankorjauksien ajoitusta ja voimansäätelyä. Nyt se oli aistikentästään eksyneenä ajelehtinut aaltojen riepottelemana vailla tehtävää ja suuntaa: lopullisesti veneruumiistaan erilleen joutuneena. Mitä perämela on ilman vettä, venettä ja soutajaa? Sen hieman epäsymmetristä muotoa käsin tunnustellessa heräsi kiinnostus, mitä silloin tapahtui, kun mela joutui veteen? Oliko sitä käytetty apuna verkkoja kokiessa ja kalastajan ote oli livennyt? Oliko se matalikolta irti-työnnössä juuttunut kivien rakoon ja karannut käsistä? Vai oliko se veneen kaaduttua joutunut veden varaan? Meriveden syövyttämät uurteet melan hauraaksi pehmenneessä pinnassa kertovat, että se oli ajelehtinut kauan, ja sen siniharmaan sävyistä päätellen ehkä kaukaakin. (Ohjaamisen apukäsi -prosessityön työmuistiinpanot, maaliskuu 2013/2016.)

Rantaan ajelehtinut, yhteytensä ja tehtävänsä kadottanut perämela oli tullut olemassaolonsa rajalle. Tämä toi miellelyhtymän, joka vertautui ikoniseen kuvaan meren rantaan huuhtoutuneesta elottomasta kolmevuotiaasta syyrialaispojasta ⁷⁷. Valokuva hukkuneesta pikkupojasta katsoo takaisin suoraan silmiin, piirtyy vahvaksi mielen kuvaksi (vrt. Elkins 1997). Se piirtyy osaksi kollektiivista muistia, eräänä *avainkokemuksena* lasten kokemista kauhuista, kuten piirtyi kuva vietnamilaisesta napalmin polttamasta työstä (ks. s. 32). Valokuvat

77 Kuva liittyy Eurooppaan suuntautuneen pakolaisvirran uutisointiin loppukesästä 2015, kun pakolaisia kuljettanut vene oli uponnut merellä. Kuvassa poika makaa mahallaan, kasvot rantavedessä, kädet rentoina vartalon vierellä, jalat yhdessä. Näyttää kuin hän nukkuisi. Päällään pojalla on viininpunainen paita, siniset shortsit, joissa kasvunvaraa, ja hiekkaisissa jaloissaan lenkkiosut. Kuvan kuolleesta Alan Kurdista otti turkkilainen journalisti Nilüfer Demir lähellä Bodrumia, aamulla 2. syyskuuta 2015. Reuters 2015.

näistä lapsista esittävät erään tapahtuman ihmisen ja maailman välisen suhteen väkivaltaisesta rikkoutumisesta.

Esinekumppanuudessa kuluneiden ja vahingoittuneiden löytöesineiden kohdatot tehtävästään orpoutuneina vertautuvat tutkimuksessani ihmiselämän ruumiillisuuteen: sen särkyvyyteen ja rajallisuuteen. Esiin tulee esineen ja ihmisen samankaltaisuus. Rinnastuminen avasiesinekumppanuuteen uusia näkökulmia ja syvensi ymmärrystä niiden kanssa työskentelystä. Särkyvyyden temasta tuli tämän myötä läpikulkeva juonne tutkimusprosessiini. Esineiden käsin kosketeltavien ominaisuuksien ymmärtäminen on myös yritystä ymmärtää niiden kykyä koskettaa meitä affektiivisesti (vrt. Paterson 2013, 80–81).

Esinekumppanuus tarjosi mahdollisuuden syventyä tarkastelemaan löytöesineiden ja ihmisruumiillisuuden omaamaa vertailtavuutta, vertauskuvallisuutta ja samankaltaisuutta niissä tilanteissa, joissa oleminen maailman kanssa rikkoutuu. Kuten ihmisruumiin, myös esineenkin elämä voi olla epäonnistuminen, kompastuminen tai yhteyden ja toimeliaisuuden katkeaminen. Kulkureitillään ne voivat yhtä lailla hukautua ja kadottaa osansa jossain käsillä olevassa kokonaisuudessa: menettää merkityksensä tai mennä rikki, ja tulla uudelleen löydettyiksi uusissa yhteyksissä. Aivan kuten hylätyt löytöesineet voivat saada uuden elämän esimerkiksi prosessitöiden rakennelmissa, myös ihmiset voivat saada omassa elämässään uuden mahdollisuuden aktiiviselle toimijuudelle, yhteisyydelle ja olemassaolonsa tunnustamiselle.

Esinekumppanuudessa aistihavainto on suhteessa olemista esineeseen ja sen ominaisuuteen. Tähän suhteeseen liitän prosessitöitteni *kuluneisuuden estetiikan*. Se edustaa köyhyiden ja kuluneisuuden kokemuksellista arvoa toisensäni ja myös tapaa katsoa ympäröivää maailmaa ja itseämme. Omaehtainen havainto tai tuntemus tunnistaa ja osaa arvostaa käytetyn ja hylätyn esineen omalaatuisuutta: sen oliomaisuuden rujoa ja repaleista esinekappalemaista arvokkuutta. Kuluneisuus nostaa esiin esineiden materiaalisuuden. Kuluneisuuden estetiikka esineen pintarakenteessa ei ole vain ajankulun ja käytön prosessien työstämä kuvaus, joka on tallentunut materiaalin pintaan esimerkiksi patinan, naarmun tai lohkeaman kuvauksellisenä jälkenä. Se on myös esineen herättämiä kosketukseen liittyviä ruumiillisia aisteja, jotka vetoavat käden kosketustuntoon. *Aistimukselliset mielikuvat* -kulmakivi avaa seuraavaksi sitä, miten käsillä tekeminen ja työskentelyssä syntyneet aistimukselliset mielikuvat yhdistyivät löytöesineiden ja mielikuvituksen yhdessä tuottamiin assosiaatioihin.

Aistimukselliset mielikuvat

*Milloin tahansa saatavilla oleva tieto ei ole koskaan järjestettyä tai johdonmukaista – se tulee meitä kohti mielikuvien ja aistimuksellisen tiedon pyörteessä.*⁷⁸

Dorothy Heathcote (1976)

Bricoleuse-toimijana työskentelin käsin vastavuoroisessa ja kommunikoivassa suhteessa materiaalin ja aistinvaraisten vaikutelmien kanssa. Näitä ovat muun muassa havaintokokemusten aiheuttamat välittömät elämykset, tuntemukset ja vaistomaiset käsitykset. Avaan seuraavaksi prosessityömetodissa keskeisiä *aistimuksen, mielikuvan ja mielikuvituksen* käsitteitä. Lisäksi esitän edellä mainittuihin käsitteisiin liittyvän *haptisen tuntemuksen*. **Aistimus** (engl. *perception*) tarkoittaa aistien reaktiota sisäisiin tai ulkoisiin ärsykkeisiin. Aistimusta voidaan kuvata havaintona tiedostuvana aistimisen tuloksena. Aivokuoressa sijaitsevien assosiaatioalueiden⁷⁹ kautta aistit tekevät yhteistyötä toistensa kanssa: ne yhdistävät, muokkaavat ja tulkitsevat samanaikaisesti eri aisteista välittyviä aistimuksia, aikaisemmista kokemuksista muistiin tallennettua tietoa vasten. Aistikokemukset ovat seurausta aistitiedon käsittelystä eli siitä, miten tulkitsemme ja jäsennämme ruumiin sisältä ja ulkopuolelta tulevia aistimuksia. Ihmisen toiminta ympäristössään perustuu havaittavan ja muistetun suhteeseen. Havainnoissa on siten sekä kokemuksellinen että aistimuksellinen puoli. (Damasio 2011, 291; Lundborg 2011, 163–164; Berger 2016, 69.)

Mielikuva (engl. *image*) on mielen muistinvaraisesti rakentama kuvallinen konstruktio. Se on mielessä nähty kuva, esimerkiksi Valkea kuulas -lajikkeen omenasta (Turunen 1998). Havainnot jäävät elämään mielikuvina. Mielikuvat rakentuvat jatkuvana kuvien virtana eri aistialueita ylittävästä aistimuksellisuudesta. Näin ne ovat aistihavainnoista riippuvaisia ja kokemuksina subjektiivisia ja muuntuvia ajatusten tai kokemisen tiloja. Mielikuville ominaista on kuvanomaisuus, pelkistyneisyys ja häivähdyksenomaisuus. Mielikuvaa voidaan

78 *Information available at any given moment is never neat or linear - it comes at us in a swirl of images and sensory data* (Heathcote 1976, Wagnerin 1976, 166 mukaan).

79 Aivojen assosiaatioalueiden toiminta liittyy aistitiedon käsittelyn rinnakkaisuuden periaatteelle, joka tarkoittaa aistitiedon eri piirteiden käsittelyä samanaikaisesti eri aivoalueilla. Assosiaatioalueen sisällä tapahtuu eri aisteja yhdistävän moniaistisen tiedon perusteellinen yhdistäminen. Esimerkiksi esineen näköhavaintoon perustuvien piirteiden neuraaliset hahmot rakennetaan useissa eri näkökuoralueissa, ja ne työskentelevät koordinoitusti yhdessä kartoittaakseen esineen piirteet visuaalisin käsittein (esim. ananas näköhavainto: siitä kartoitetaan hedelmä, muoto, värit, pintarakenne). Aistimukset syntyvät aivoissa aistinelinten välittämän aistitiedon pohjalta. (Damasio 2000, 30, 34; Vyshedskiy 2014; Paavilainen 2016, 96–100, 128–129.)

luonnehtia havainnon kaltaisena elämyksenä tai representaationa todellisille esineille, asioille ja tapahtumille. Ajatukset, muistot, unet ja ideat ovat tallentuneita mielikuvia. Ne ovat osana ihmisen tietoisuutta tietynlaisia välikappaleita ihmisen aistien kautta välittyvien havaintojen ja ihmisen sisäisen maailman välillä. Mielikuvaan sisältyvät sekä menneiden aistihavaintojen mieleen palauttamiseen viittaavat muistot että tulevaa ennakoivien mielikuvien kuvitteellinen rakentelu. Niiden muokkaaminen on kokonaisvaltaista ja monivivahteista. Muokkauksessa hyödynnetään näkemisen lisäksi myös muita aistikanavia. Kuvallisena mielikuva voi sisältää muistoja tai kuvitelmia myös äänistä, hajuista ja muista ei-näköaistilla saavutettavista havainnoista. Esimerkiksi mielikuva omenoiden myyntikojusta torilla voi herättää tuoksu- ja makumuistoja. Elämyksellisesti koettu mielikuva kykenee aiheuttamaan myös ruumiillisia muutoksia. (Ks. Turunen 1998, 56–62; myös Damasio 2000, 157, 287–288; Pallasmaa 2009, 131–132, 139.) Prosessitöiden valmistamisen aikana syntyneet mielikuvat toivat tärkeää tietoa ja uusia näkökulmia, jotka ohjasivat tutkimusaihetta koskevien käsitysten muodostamista. Lisäksi aistimuksellisten mielikuvien tarkastelu syvensi aiempaa ymmärrystä mielikuvien kautta etenevästä esinelähtöisestä prosessidraamatyöskentelystä.

Aistimuksellisiin mielikuviin liittyy **mielikuvitus** (lat. *imāginātiō*). Mielikuvituksella tarkoitetaan prosessimaista kykyä synnyttää mielessämme aistimuksellisia kokemuksia asioista, jotka todellisuudessa eivät ole havaittavissa ja läsnä (Berger 2016). Mielikuvitus on luonteeltaan ruumiillista ja moniaistista ja se rakentuu mielikuvista⁸⁰. Mielikuvat voidaan ymmärtää mielikuvituksen yksikköinä. Mielikuvitus on kiinteä osa ihmisen jokapäiväisen elämän toimintaa ja suhteissa oloa ihmisten, esineiden ja ympäristön kanssa: se on ihmisille yhteistä käytäntöä ja tapaa olla maailmassa. (Turunen 1998, 57; Pink 2009, 39–40.) Mielikuvituksen avulla voimme luoda uusia, kokemustaustamme ulkopuolella olevia hahmoja yhdistämällä osia aiemmin hahmotetuista ja mieleen palautetuista

80 Mielikuvien muodostuminen on monitasoinen prosessi aivokuoren (lat. *cortex cerebri*) eri puolilla, joissa esiintyy runsaasti moniaistisia hermosoluja (engl. *multisensory neurons*). Ne voivat aktivoitua aistimuksen lisäksi myös mielikuvasta tai vaikutelmasta sekä aktivoida kahta tai useampaa eri lajista aistimusta. Sekä mielikuvien muodostamisen että ulkomaailman todellisten näköhavaintojen prosessoimisen on tutkimuksissa todettu virittävän samoja aivoalueita ja käyttävän samoja aivoston rakenteita. Mielikuvitus ja havaitseminen ovat molemmat riippuvaisia pääosin samoista aivojen neuraalisista mekanismeista, ja ne käyttävät samoja neuraalisia verkostoja aivoissa. Mielikuvituksen muodostuminen mielikuvista tapahtuu aivoalueiden eri osissa sijaitsevien aistitoimintojen vuorovaikutuksesta. Mielikuvitus muokkaa uudelleen aistihavaintojen pohjalta järjestettyä tietoa. Se kykenee sekä muuttamaan moniaistimuksellista havaitsemista että ohjaamaan tietoa aineksen moniaistimuksellista yhdistämistä ja luomaan näin vahvoja moniaistisia aistivaikutelmia. Miten se tapahtuu, sitä ei vielä neurotieteessä varmuudella tiedetä. (Ks. Turunen 1998, 56–58; Damasio 2000, 30, 34; Lundborg 2011, 162–164; Berger 2016, 1–22, 41, 59–60.)

mielikuvista uusiksi, epätavallisiksi yhdistelmiksi. Tätä eri osasten yhdistelyä ja muokkausta aivoissa voi verrata valokuvakollaasin sommittelun rakentumiseen, jossa esimerkiksi omaelämäkerralliset muistot yhdistyvät surrealistisiin, unen-omaisiin näkyihin (vrt. Damasio 2011, 147; Vyshedskiy 2014). Näen työskentelytavassani vastaavuutta Ingoldin (2011, 113) *haptisen sitoutumisen* (engl. *haptic engagement*) käsitteen kanssa. Termillä tarkoitetaan aistimuksellisen ruumiin tietoista mukaan ottamista käsillä tehtävään työhön materiaalien kanssa. Aistimukselliset mielikuvat liittyvät *haptisiin* kokemuksiin, joihin siirryn seuraavaksi.

Haptinen tuntemus

Tarkastelen prosessitöiden käsillä tekemisen kannalta keskeistä lähietäisyydeltä katsomista ja sen moniaistista kokemista haptisen (kreik. *aptô*, *haptesthai*, ”koskea”) käsitteen avulla. Haptinen on taidehistorioitsija Alois Rieglin⁸¹ (1858–1905) tunnetuksi tekemä alun perin fysiologinen käsite, joka myöhemmin tuotiin taiteentutkimukseen. Siinä haptinen aistimus määritellään taktiilisten, kinesteettisten ja proprioseptisen (eli asento- ja liikeaistiin liittyvien) *aistimusten* yhteistoiminnaksi, ja se ilmentää kosketuksen kokemista paitsi ruumiin pinnalla myös sen sisällä. (Iversen 1993, 9, 170; Marks 2000, 42, 162–163.) Haptinen sisältää kosketukseen liittyviä ruumiillisia aisteja, jotka ovat välttämättömiä ihmisen ruumiillisuuden tunteeseen. Haptinen aisti on olennainen osa jokapäiväistä kokemista. Aistit yhdistävät meidät ulkomaailmaan ja omaan ruumiiseen sekä tuovat tietoa aivojen käsiteltäväksi omien aistinelimiensä kautta. (Rodaway 1994.) Esimerkiksi portaissa kompastumatta kulkeminen tai takin päälle pukeminen edellyttävät proprioseptiikkaa. Ingold (2011, 133) yhdistää haptisen käsitteen myös lähietäisyydeltä katsomista vaativaan hienomotorisesti tarkkaan toimintaan, jossa kädet ja silmät muodostavat dynaamisen yhdistelmän, eräänlaisen ”uuden aistin”.

Haptinen visuaalisuus taas tarkoittaa lähietäisyydeltä havaitsemista, jossa katse liikkuu kohteen pinnassa ja toimii kosketusaistin tapaan. Se on ruumiin kautta koettua tunnustelevaa ja tuntevaa moniaistista näkemistä, jossa silmät toimivat eräänlaisina kosketuseliminä, jotka ihon tavoin ”koskettavat” teoksen pintaa. (Marks 2000.) Esimerkiksi Vincent van Goghin piirtämisen taktiillisuu-

81 Alois Rieglin vaikuttamina hänen kosketukselliseen, lähietäisyydeltä katsomiseen pohjaavaan taidehistorialliseen ajatteluunsa pidetään vuosien työskentelyä kirjailtujen koristetekstiilien kanssa sekä työtä mattoloomien ääressä itämaisten mattojen parissa, kun hän tutki niiden ornamenttikuvioiden yksityiskohtia. Työskentely vaikutti katseen tarkkaan suuntaamiseen ja asioiden havaitsemiseen läheltä. (Iversen 1993, 17; Marks 2000, 169.)

desta sanotaan, että kaikkea, mitä van Gogh näki, hän sormeli (Berger 2007, 3, Pallasmaan 2009, 92 mukaan⁸²). Aistimustensa pohjalta van Gogh pystyi siirtämään maalauksiinsa vahvan haptisuuden ja materiaalisuuden vaikutelman karun ruumiillisina maalauspintoina: talonpoikien muokattuna maana tai karheatekoisesti kudottuna kankaana, jossa ristikkäissuuntaiset siveltimenvedot kulkevat kuin villalankainen loimi ja kude (Silverman 2000, 81–82, 139–143).

Haptinen herättää katseen tuntoaistimusta. Haptisessa havaitsemisessa kohteen materiaalisuuden läsnäolo ja tuntu ovat siten merkitseviä. Taideteos voi tarjota moniaistisia haptisia mielikuvia. Haptisessa visuaalisuudessa on kuitenkin keskeistä teoksen vastaanottajan taipumus havaita näitä mielikuvia. (Paterson 2013, 85–87; Johansson 2010, 208; Ota 2013, 15.) Alttius mielikuvien havaitsemiseen on keskeinen elementti tutkimukseni esinelähtöisessä ajatteluprosessissa.

Haptisella representaatiolla taiteentutkimuksessa ymmärretään muun muassa kuvien, taideteosten ja esineiden sekä niiden materiaalisuuden kautta ilmenevien tuntemusten kokemista usealla eri aistilla niin ruumiin pinnalla kuin sen sisällä (Marks 2000). Silmin nähty herättää paitsi tuntoaistimuksia, usein myös liike-, kuulo-, maku- ja hajuaistimuksia. Haptinen kokemus on siten aina moniaistinen aistivaikutelma. (Mts. 42, 162–164; Johansson 2010, 196–211; Paterson 2013, 85–87.) Tästä kokemisen tapahtumasta käytän tutkimuksessani haptisen representaatiossa asemasta termiä *haptinen mielikuvitus*. Se kuvaa mielestäni osuvammin koetun elämyksellisen tapahtuman luonnetta esineen ja ihmisruumiin välisessä kohtaamisessa sekä tämän tapahtuman tuottamia välittömiä mielikuvia. Termin valinnassa nojaan mielikuvituksen prosessimaiseen kykyyn luoda vahvoja moniaistisia aistivaikutelmia (ks. Berger 2016, 41, 59, 69).

Tutkimuksessani *haptinen mielikuvitus* tarkoittaa tapahtumaa, jonka läsnäolevien materiaalien ja esineiden havaitseminen saa välittömästi aikaan. Tapahtumassa moniaistiset aistikokemukset ja mielikuvat aktivoituvat ja tuottavat erilaisia aistivaikutteita. Näin esineen synnyttämät elämykselliset aistimukset eli havaintokokemukset ja syntyneet mielikuvat yhdessä kykenevät synnyttämään haptisessa mielikuvituksessa koetut ruumiilliset tuntemukset. Miehen korinpuontaa esittävän *Alkukuvan* kohtaamisessa syntynyt moniaististen tuntemusten tuottama elämys tulee ymmärretyksi haptisen mielikuvituksen kautta. Kuva herätti aistimuksina tupakansavun liikkeen ja hajun, käsiproteesin materiaalien kylmyyden ja lämmön, koukun hamuamisen ja sen hankaavan äänen. Haptisen

82 Arkkitehti Juhani Pallasmaa (2009, 92) viittaa teokseen: Berger, John 2007. *Berger on Drawing* (Ed. Jim Savage). Aghabullogue: Occasional Press.

mielikuvituksen synnyttämänä ”tuntemuskuvana” (Marks 2000, 163) *Alkukuva* avautui kohti kokijaa ja vei mukaan sisälle kuvan tilaan, sen työsalin. Tässä välittömässä kokemuksessa ruumiin tuntemukset, visuaaliset aistimukset ja heränneet mielikuvat yhdistyivät. Kokijan ja esineen välisessä ruumiillisessa suhteessa esine ja katsoja, ajatus ja tuntemus yhdistyivät.

Prosessityömetodin *esinekumppanuuden ja aistimuksellisten mielikuvien* kulkavien tarkastelun tuloksena ymmärrys käsillä tekemisen ja esineen välisen suhteen merkittävyyteen syveni. Kun esimerkiksi perämelan käsin kosketuksessa haptinen aistimus yhdistyi esineen kanssa, niin se sai aikaan esineestä vaikuttamisen. Haptisen mielikuvituksen synnyttämä tuntemuskuva mahdollisti kaltaistumisen perämelan kohtaloon. Tästä nousseet mielleyhtymät taas yhdistyivät haavoittuvuuteen ja esinekumppanuudesta nousseeseen särkyvyyden teemaan. Haptisen visuaalisuuden ja haptisen mielikuvituksen kautta esittäminen liittyy aistihavaintojen kerronnan kirjoittamismetodiin, *ekphrasikseen* tutkimuksessani.

Mielikuvat ja ajatukset liittyvät yhteen. Mielikuvitus synnyttää mielleyhtymiä, joilla on kykyä virittää ja yhdistää ajatuksia, käsitteitä, tapahtumia ja tunnetiloja, jotka eivät näytä mitenkään liittyvän toisiinsa. (Vyshedskiy 2014.) Prosessitöiden tekemisessä aistimukset, muistot, mielikuvat ja mielikuvituksen synnyttämät mielleyhtymät yhdistyivät. Arkisten aistihavaintojen pohjalta nousi yllättäen esille muisti- ja mielikuvia.

Työmatkalta palatessa olin Lissabonin lentokentällä koneessa, joka joutui odottamaan yllättävän kauan lähtölupaa. Sulkeakseni aistieni ulkopuolelle matkustamossa herännyttä tuskastuneisuutta aloin aikani kuluksi lukea selkänojan taskussa ollutta lentoyhtiön lehteä. Silmiini osui horoskooppimerkkini ravun ornamenttimainen, tummanvihreä symboli. Sen muodon kaartuva yksityiskohta toi välittömän mielleyhtymän aiemmin talteen ottamieni tapettipalojen yhteen kuvioon. Ravun symbolin alla oli Victor Hugon sitaatti: Viva saboreando sus momentos nostalgicos – La melancolia as la dicha de estar triste⁸³. (Työmuistiinpanot, toukokuu 2010).

Käsillä oleva tilanne ja Hugon sitaatti assosioituivat elämäkokemusten aineksiin – viiveeseen, reitiltä eksymiseen, rikkonaiseen, elettyyn, lähtöön. Horoskooppimerkin symbolin ja vanhan tapettipalan rinnastuksesta syntyi aikajakson merkitys. Se linkittyi ajatukseen, miten tapettien fragmentit tuovat esiin niiden eri kerroksissa piilevää tapahtumien ajallista ulottuvuutta materiaalisina näytepaloina. Repeytymisistä tapettien kerrostumiin avautuvat näkymät voidaan

83 *Nautiskele nostalgian hetkistä – Melankolia on surullisena olemisen iloa* (Victor Hugo).

ymmärtää eräänlaisina dekollaaseina (ransk. *décollage*)⁸⁴. Repeytymisten alta paljastuu uusia kerroksia ja merkityksiä. Käsillä olevista materiaaleista rakentui myöhemmin assosiativinen montaasi *Menneisyyden fragmentit* (ks. kuva prosessityöstä s. 136). Prosessityönä se linkittyi osallistavan teatterin lähihistoriallisiin tapahtumiin ja omaelämäkerralliseen tutkijakuvaani. Sen lopulliseen versioon sisällytin symbolikuvan yksityiskohdan ja Victor Hugon sitaatin. (Työmuistiinpanot, toukokuu 2013/2016.) Tarkastelen seuraavaksi prosessityömetodia sen kolmannen kulmakiven eli *esinemielteiden yhteentarttumisen* näkökulmasta.

Esinemielteiden yhteentarttuminen

Mielle on jäsentyneistä mielikuvista yhdistynyt ajatuskuva (Turunen 1998, 77). **Esinemielteellä** tarkoitaa ajatuskuvaa, joka saa alkunsa esineen tarjoaman aistivaikutelman synnyttämistä moninaisista mielikuvista. Käsillä tekemisessä heränneet aistimukselliset mielikuvat tuottivat mielle yhtymiä, joista taas esinemielteet työstyivät. Tutkimukseni tiedonintressi vaikutti mielle yhtymien etenemissuuntaan. Esimerkiksi *Ohjaamisen apukäsi* -prosessityössä perämelan esinemielteeksi työstyynyt ”tuntumaote” viittaa resonoivaan tilannetajuiseen työskentelyyn ohjaamistapahtumassa ryhmän kanssa (työmuistiinpanot 2013). ”Tuntumaote” herätti sensomotorisia mielikuvia perämelalla ohjaamisen erilaisista teoista. Ne toivat uudenlaisen kosketustunnun ja sen jätneydenvaihtelun näkökulman ohjaajan tilannetajuiseen työskentelyyn. Tuntumaote on kosketuksen sanastoa: tuntuman saaminen ohjaamiseen edellyttää välitöntä kosketusotetta käytettyyn työvälineeseen ja aiemman kokemuksen tuomaa ymmärrystä. Tuntuma auttaa ohjaajaa otteissaan ennakoitumaan vastaantuleviin tilanteisiin.

Yhteentarttuminen on kahden esineen tai niiden osasten välistä vetovoimaa, joka tekona kiinnittää yhden osan toiseen. ”Yhteentarttumisella” kuvaan tapahtumista, jossa esinemielteeksi (tai -mielteiksi) työstyynyt esine linkittää paljastuneen ominaisuutensa toiseen esineeseen, kuten *Kuorittu*-työssä kehikko tuhkalapioon (ks. s. 110–111). Tapahtumisen hetkellä esineiden suhde toisiinsa koetaan orgaanisena ja liukuvana. Yhteentarttumisen termillä on yhdenmukaisuutta Eisensteinin (1978, 95–97) attraktiivisen montaasimetodin ”törmäyttämisen” kanssa. Erona on kuitenkin se, että attraktiivisen montaasisomittelman raken-

84 Taidemaailmassa *dekollaasi* tarkoittaa teoksia ja työskentelytapaa, jossa toisin kuin kollaasitekniikassa, materiaalia poistetaan jo olemassa olevasta kokonaisuudesta. Dekollaasi syntyi Ranskassa 1950-luvun alussa, kun ryhmä taitelijoita repi katujen mainostaulujen liisteröityjä julistekerroksia paljastamalla alta uusia kerroksia ja merkityksiä, ja valokuvasi lopputuloksen. Dekollaasien tekeminen oli kollektiivista ja anonyymia toimintaa. (Sederholm 2000, 76–77; 2008, 39.)

taminen on idealähtöistä: se on tekijän ennakoivaa, intentionaalista toimintaa ja sommittelukokeiluja tietyn vaikutuksen saavuttamiseksi. Prosessityömetodissa yhteentarttuminen taas tarkoittaa esinelähtöistä ennakoimatonta vaikuttumista ja aistimuksellista reagointia siihen, jolloin satunnainen törmäys muuttuu merkitykselliseksi.

Yhteentarttumisen tapahtumassa syntyy erityinen reaktio, jolloin esineissä ”herää eloon” jotain odottamatonta. Siinä on yhteneväisyyttä montaasin kanssa, jossa kahden eri asian rinnastuksesta syntyy uusi merkitys. Tavanomainen muuttuu oudoksi. Samankaltaista ”eloon heräämistä” kuvaavat myös esinetaiteilijat Sanford Biggers ja Ingrid Schaffner (2012) sekä Richard Allen (2014, 98) taiteellisessa työskentelyssään löytöesineiden kanssa. Yhdistän tämän havahduttavan tapahtumisen myös omaan käytäntööni esine-pretekstien kanssa, esimerkiksi kuvaamassani *Esineitä ja uutiskuvia* työpajassa (s. 108–109). Odottamattomassa reaktiossa avautuu ulottuvuus, joka rakentaa esineiden väliseen latautuneeseen suhteeseen uusia merkityksiä. Esineiden välille syntynyt keskinäinen yhteys avaa uusia tulkintoja (vrt. montaasi). *Kuorittu*-työssä se oli paljaaksi riisutun kehikon ja tuhkalapion synnyttämä ”lopullisuuden” merkitys. Esinemielteiden yhteentarttumiset ja niistä syntyneet uudet merkitykset veivät tutkimuksellisessa työskentelyssä ajatteluani eteenpäin. Yhtäkkinen reaktio mahdollistuu, kun esineiden väliin jäänyt tyhjä tila täyttyy niiden välisistä jännitteistä.

Löydettyessä naulassa roikkuva uistinkela oli riisuttu siimasta ja uistimesta, sen funktiota artefaktina mahdollistavista osista. Se oli riisuttu siten myös vastapyydetyn kalan aistimuksellisista mielikuvista. Puin puuttuvat osat takaisin: kiersin paksun haukisiiman kelan ympäri, kiillotin uistimeksi kierrätyskeskuksen romulaattikon löytönä jugendvalaisimen kuparisen koristeketjun palan. Sen toiseen päähän taivuttelin rautalangasta koukut. Uistinkelaan ja sen funktioon assosioitui asioiden mielessä kelaamista, tutkimuksen etenemisen kelaamista, litteroinnissa nauhoituksen kelaamista. Mielikuvissani uistin ui nyt eläväisesti monimuotoisen vesikasvillisuuden verhoaman pohjan tuntumassa, kunnes se takertui kiinni ja katosi pohjamutiin. Jokin todellinen piti siitä kiinni, vastusti pitkään esiinkirjoittamistaan. Ohjaajuuden ja tietämisen hyvän ideaalin pinta rikkoutui uistimen irtiriuhtaisuun vasta, kun siihen oli tarttunut kirpputorilta löytynyt heiluvaniskainen groteski ihmisfiguuri. Syntynyt uusi merkitys veti päivänvaloon tutkijuuteen ja ohjaajuuteen sisältyvän avuttomuuden, sen katseilta piilotetun kädettömän puolen. (Pohjakosketus itseän-prosessityön työmuistiinpanot, huhtikuu 2013 /2016.)

Prosessityömetodissani esinemielteet ja niiden assosiaatiot tuottivat erilaisten elementtien yhteentarttumisia sekä näistä syntyneitä oivalluksia. Yhteentarttu-

misen tapahtumassa normaalissa elämässä eri yhteyksiin ja eri ajallisiin kerrostumiin kuuluneet esineet muodostavat suhteen. Ne kietoutuvat yksinkertaisella ja avoimella tavalla toisiinsa. Tässä vastavuoroisessa suhteessa ne muovaavat ja määrittelevät toisiaan materiaaleihin sitoutuneiden merkitysten kautta ja toimivat toistensa heräteinä.

Puisista pyykkiottimista syntyi miellelyhtymä harppiin: harpista piirtymiseen ja muodon ja tilan rakentumiseen. Ajatuskuvaksi jäsenyi ”kiertymä”-esinemielle. Se linkitti itsensä talteen ottamaani kättilökoulutuksen käytöstä poistettuun, repeytyneeseen opetustauluun: piirroskuvaan naisen lantion luista ja kohdusta. Yhteentarttuminen suuntasi miellelyhtymät kehkeytymisen tilaan, kudelmaan ja aikaan – sen keskeytyksiin ja rikkoutumisiin. Pienensin opetustaulua ja maalasin sen piirroskuvan päälle ohuen suojakuoren valkoisella guassivärillä. Piirsin kevyesti otin harpilla ympyrän sen kuivuneeseen pintaan. Harpin säteen pituus oli yllätyksekseni sama kuin metallikehikon pohjan säde Kuorittu-työssä. Kirjoitin käsin suojakuoren päälle otteita muistiinpanoistani tutkimuksen alkumetreiltä. Lähdin harpin naulapiikin merkitsemästä keskipisteestä ja kiersin tekstiä spiraalimaisesti laajenevaksi ympyräksi. (Hitaasti piirtyvä ymmärrys -prosessityön työmuistiinpanot, huhtikuu 2013/2016.)

Esinemielteiden vetovoima näytti syntyvän silloin, kun omista tietoisista sisäisistä aistimuksista ja ruumiin reaktioista aktivoitunut mielen sisäinen kuvakenttä ja ympärillä oleva ulkoinen aistikenttä yhdistyivät. Prosessityömetodissa esineiden keskinäinen vetovoima synnytti haptisen visuaalisuuden kautta aistimellis-ruumiillisia mielikuvia, joista haptinen mielikuviutus sai heräitteitä. *Esinemielteiden yhteentarttuminen* osoittautui tutkimusprosessini kannalta merkittävimmäksi prosessityömetodin kulmakiveksi. Käsillä tekemisen prosessi ja muut kulmakivet rakensivat perustaa tämän tapahtumisen ymmärtämiselle. Niiden tukemina esinemielteiden yhteentarttumisten havaitseminen synnytti ajatusten uusia yhdistelmiä, ja jotka puolestaan synnyttivät uusia merkityksiä. Ymmärrys esineiden keskinäisestä vetovoimasta toi uutta näkökulmaa esineiden kanssa työskentelyyn sekä tilanteesta syntyvään dramaturgiaan. Prosessityömetodin kulmakivet tarjosivat välineitä analysoida oman preteksti-lähtöisen sekä aistimuksellisuutta ja ruumiillisuutta painottavan työskentelyni rakentumista.

Prosessitöissä materiaalistien elementtien yhteentarttumiset ja työskentelyssä syntyneiden merkitysten uudelleenjärjestelyt asettuivat vähitellen konkreettisiksi esinekoosteiksi. Siukonen (2011) kuvaa, miten *bricoleusen* ajattelu ja esineet muodostavat maan alla kulkevan orgaanisen rihmaston. Kun ajatukset ja arkiset esineet kohtaavat, rihmastosta rakentuu työ. (Mts. 45.) Prosessitöiden

konkreettisella valmistamisella oli olennainen osuus tutkimukseeni liittyvien kysymysten, oivallusten ja uuden ymmärryksen muodostumisessa. Työt toimivat keskustelukumppaneina ja kommentoivat työskentelyn aikana mieleeni tulevia aiheita. Moniaistisen mielikuvituksen kautta käsillä tekemisen metodi toi mahdollisuuden vaikuttumiseen ja tunnekosketukseen: se herätti myötätunnon löytöesineitä ja niiden kohtaloa kohtaan. Juuri esineiden kyky koskettaa osoitautui keskeiseksi elementiksi esinelähtöisessä työskentelyssä.

4. *Käsillä* – prosessityökokonaisuus

*Ota esine /Tee sille jotain /Tee sille jotain muuta. [Toista.]*⁸⁵

Jasper Johns (1964)

Prosessitöitä voidaan kokonaisuutena tarkastella niiden tekotavan ja funktion näkökulmista esinekoosteina ja prosessityömetodin tuloksina. **Esinekoosteina** ne voidaan ymmärtää ajatusten ja töiden valmistamisprosessissa syntyneiden aineiden yhteen kietoutumisina tai kiteytyminä. Arkiset käyttöesineet, artefaktit muuntuivat konkreettiseksi prosessitöiksi minimalistisesti lähes sellaisenaan (ks. Evnine 2016, 69–70, 119, 130, 136). **Prosessityömetodin** tuloksena syntyneet yhdeksän esinekoostetta muodostavat kokonaisuuden tutkimukseni työskentelyprosessin toisen vaiheen visuaalisina, materiaalisina esityksinä. Prosessitöiden tekeminen oli esinelähtöisestä käytännöstäni ja käsin tekemisen kautta tietämisen ideasta rakentuneen metodin kokeilua tutkimusprosessini ymmärtämiseksi ja ohjaamiseksi. Työt ilmentävät aistimuksellisen havaintopohjaisen ajattelun ja siitä syntyneiden mielikuvien esineellistymistä, kun arkipäiväinen esine ja tutkimukseen liittyvä kysymys törmäävät. Tutkimukseni aikana prosessityöt saivat uusia tulkintoja ja uusia tapahtumakeskeisiä sisältöjä. Väitöskirjaa varten valokuvaaja Johanna Tirronen kuvasi työt Kaapelitehtaan Puristamon tilassa (30.5.2016). Esitän *Käsillä*-prosessityökokonaisuuden työt seuraavaksi.

85 *Take an object / Do something to it / Do something else to it. [Repeat.]* (Jasper Johns 1964).



Kuva 1. *Alkukuva*. (62 cm x 70 cm, diakuvasta (kuvan ottaja tuntematon, 1950-luku) alumiinilevyllä rajattu ja painettu kuvasuurennos, kuvankäsittely ja painotyö *Arazzo* painotalo) 2013. © Johanna Tirronen 2016.

*Prosessityömetodin lähtökohta oli haptisen mielikuvituksen vanginnut rikkinäinen diakuva, jossa mies punoo koria kuntoutuspaikan työsalissa. **Alkukuva**a voidaan pitää prosessidraaman pretekstiin verrattavana alkusysäyksenä tulevalle esineprojektin työskentelylle. Jo ensikohtauksessa kuvan kanssa kysymys oli sen kyvystä äkillisesti koskettaa: vaikutuin myötätuntoisesti intensiiviseen tekemiseen keskittyneistä käsistä. Suhteessa olemisen kuvaan avasi erilaisia katsomisen, tuntemisen ja tarkastelun tapoja, eri tavoin tulkittuna. Muut prosessityöt ovat odottamattomalla tavalla suhteessa Alkukuvaan omalla aiheellaan, materiaalillaan ja niukalla värimaailmallaan. Esimerkiksi korin aihion muoto ja rakentuva tila ilmenevät prosessitoissa Kuorittu ja Hitaasti piirtyvä ymmärrys.*



Kuva 2. *Menneisyyden fragmentit*, yksityiskohta työstä.
© Johanna Tirronen 2016.

***Menneisyyden fragmentit** -työ on assosiatiivinen montaasi. Tapettiriekaleiden kerroksellisuus samanaikaisesti sekä esittää niiden moniajallisen läsnäolon että suuntaa miellehtymät ajassa taaksepäin. Työ viittaa osallistavan teatterin lähikulttuurihistorialliseen taustoitukseen, sen toimintakentän tapahtumien ajalliseen tarkentumiseen. Työ liittyy myös omaelämäkerralliseen tutkijakuvaani. Vanerilevyssä sattumalta oleva pystysuora sahausura on merkki katkoksesta: se on konkreettinen muistutus eheän pinnan rikkovasta raapaisusta ajan ja tapahtumien kulussa. Työ on pohdintaa siitä, miten moninaisista aineksista osallistavan teatterin menneet tapahtumat ja toimintatavat rakentuivat. Lisäksi asioiden tarkastelu toi näkyväksi, miten toimintatavat kytkeytyvät toisiinsa ja nykyisiin käytäntöihin. Taustoitus on valikoiva esitys pienestä osasta osallistavan teatterin vaiheita ja niiden merkityskerrostumia. Siinä mielessä prosessityö on ikään kuin arkeologinen löytö, fragmentteja vieraan kulttuurin seinäfreskosta museotilan seinällä. Pleksilasi sallii näköyhteyden, mutta estää pääsyn välittömään kontaktiin. Ainoastaan pleksilasin kiinnityksessä käytetyt siipiruuvit kykenevät heijastamaan linnunjalkavarjokuvia työn suojattuun pintaan.*



Kuva 3. *Menneisyyden fragmentit*. (19 cm x 126 cm x 5 cm, tapetti, vaneri, pleksi, siipiruuvit) 2013.
© Johanna Tirronen 2016.



Kuva 4. *Kuorittu*. (17 cm x 42 cm x 42 cm, metallikehikko, tuhkalapio, muovi) 2013.
© Johanna Tirronen 2016.



***Kuorittu** on luonteeltaan tonaalinen
montaasi. Se on pelkistetty
esinekooste, joka esittää kesken
kaiken tapahtuneen yhteyden
katkeamisen, ennakoimattomasti
lopetetun toiminnan. Kehikko ja sen
kohtalo rakentavat ajatteluketjua
kaikkialle yhteiskunnallisen
toiminnan alueille levinneeseen
markkinaistumiseen ja
markkinaperusteisiin ratkaisuihin,
elämän ja työn epävarmuuteen,
nollasopimuksiin ja työtilanteiden
ennakoimattomuuteen. Jatkovasti
vaihtuvien projektien aikakausi
tuottaa lyhytkestoisia työsuhteita.
Uusliberalistinen aikakausi asettaa
osallistavan teatterin freelance-
toimijat prekaariuden tilanteeseen.
Prosessityö yhdistyy myös
omaelämäkerralliseen kokemukseeni
elävän toimintakulttuurin
lakkauttamisesta 1990-luvulla.
Ennakoimattomasti ja etukäteen
suunnittelematta, Alku-baarista
löytynyt kehikko rinnastuu
muodoltaan ja funktioltaan (myös
baarin nimeltä) Alkukuvan miehen
korin aihioon.*

Kuva 5. Yksityiskohta prosessityöstä *Riisutut identiteetit*. © Johanna Tirronen 2016.



***Riisutut identiteetit** -työ on assosiatiiivinen montaasi. Tyhjät vaateripustimet alleviivaavat jonkin keskeisen poissaoloa ja luovat melankolisen tunnelman. Vanhan puisen vaateripustimen parina on alumiininen anonyymi "siluettivarjo", kummatkin numeroilla stigmamerkittyjä. Työn aihe viittaa niiden ihmisten haavoittuvaan asemaan ja paikkaan maailmassa, joiden kanssa osallistavassa teatterissa on työskennelty sen alkuvuodesta lähtien. Työ ilmentää rakenteellisen vallankäytön ja alistamisen muotoja ja ihmisenä olemisen rajallisuutta: ihmisen suojattomuutta ja särkyvyyttä ja tämän ajatonta ja yleismaailmallista osaa ihmisenä olemisessa. Prosessityön paljaina roikkuvat vaateripustimet yhdistyvät tilanteisiin, joissa ihmisen ja maailman suhde on väkivaltaisesti katkennut. Käsittelen työtä yksityiskohtaisemmin tämän luvun viimeisessä osassa.*





Kuva 6. *Riisutut identiteetit*. (27 cm x 100 cm x 2 cm, vaateripustin, alumiinilevy, kettinki, lukko, alumiinilevyn leikkaus *Arazzo*) 2013. © Johanna Tirronen 2016.



Kuva 7. *Ohjaamisen apukäsi*. (36 cm x 170 x 5 cm, perämela, alumiinilevy, levyn leikkaus ja teksti Arazzo) 2013. © Johanna Tirronen 2016.

Ohjaamisen apukäsi on assosiatiiivinen montaasi. Melan lapa viittaa käteen, lapa on leikillinen nimitys kädelle. Luonnostelin melaan yhdistettäväksi katkaistuja sulkia, metallipaloja, rautalankakirjoitusta. Päädyin kuitenkin siihen, että paljaat käytön jäljet esineen pinnassa ilmentävät vaikuttavimmin sen olemistapaa. Melan pariksi on asetettu anonyymi "ohjaamisen apukäsi" -nimikyltti. Työn teema syntyi ohjaajuuden omakohtaistumisesta, "tuntumaotteen" etsimisestä. Työskentelyssä se merkitsee prosessiin luottamista: altistumista ja alttiutta eteen tulevalle ennakoimattomalle, mistä ei voi etukäteen tietää, mitä siitä tulee. Tuntumaotteen saavuttaminen vaatii aikaa ja harjoitusta. Tämä herätti kysymyksiä: Estääkö ohjaajan prosessiin heittäytymistä uhka hallinnan otteen menettämisestä tai pelko ajelehtimiseen ajautumisesta? Pitääkö pelko kiinni strukturissa? Ohjaajan haasteet ryhmäprosessin ohjailussa nostavat kysymykset: Mennä pidemmälle? Mennä syvemmälle? Pitäytyä pinnassa? Kääntyä takaisin? (kysymyksiä käsitellestä työpajasta tarkemmin, ks. liite I E). Tuntumaotteen syntymistä tekemiseen on myös kuvattu Alkukuvan tarkastelussa.

Kuva 8. *Pohjakosketus itseen*.
(160 cm x 18 cm x 4 cm, uistinkela, haukisiima,
kupari, ihmisfiguurikoriste) 2013.
© Johanna Tirronen 2016.

Pohjakosketus itseen on attraktiivisen montaasin tapaan rakentunut esineiden yhteentarttuminen. Työ purkaa ohjaajuuden hyvän ideaalia ja siihen yhdistettyä yläviistosta tulevaa asennoitumista: asiantuntijan tai paremmin tietävän suhtautumistapaa. Prosessityön tekeminen nosti esiin pinnan alle työnnetyn ja torjutun ”hyvää” tuottavan, hyvän ideaalin kääntöpuolen. Tutkimusmateriaalin pohjalta tästä aiheesta näytti olevan ilmeisen vaikea julkisesti keskustella. Pinnanalaisuudesta löytyi lisäksi osallistavan teatterin negatiivisia vaikutuksia ilmentäviä sanoja: paha, vahingoittava, sortava, myrkky, pettymys, dogmaattinen ja propaganda (vrt. Nicholson 2014; Gjaerum 2013). Työ kommentoi myös omaa avuttomuuttani tutkimuksen tekemisessä. Se tarkoitti pysähtymistä tarkastelemaan kriittisesti tutkimukseni mahdollista antia.



Handwritten text in Finnish, written in a cursive script. The text is arranged in a circular pattern, following the curve of the paper. The handwriting is dense and fills most of the page. A wooden clothespin is visible on the right side of the paper, holding it closed. The paper is placed on a dark, textured surface.

Kuva 9. *Hitaasti piirtyvä ymmärrys*.
(44 cm x 44 cm, puuottimet, takonaula, merkkaukskynä,
metallilanka, opetustaulu, guassi) 2013.
© Johanna Tirronen 2016.



Kuva 10. Yksityiskohta työstä *Hitaasti piirtyvä ymmärrys*.
© Simo Pitkänen 2013.

Hitaasti piirtyvä ymmärrys on attraktiivinen montaa si. Työssä on vaikutteita alkukuvan koriaihiosta. Korin punomisen spiraalimainen kiertyminen toistuu tekstin piirtymisessä opetustauluun. Erilaiset kiertymät näyttäytyvät työssä paitsi aikana, liikkeenä, ajattelun kehittymisenä myös konkreettisesti esinekoosteen eri osasten kiinnitystavoissa toisiinsa. Työ avaa kriittistä reflektiota ymmärtämisen hitauteen sekä tutkimusprosessissa että ryhmänohjaajan työskentelyssä. Hitaasti piirtyvä ymmärrys problematisoi osallistavan teatterin lyhytkestoisille, kurssimaisille koulutuksille laadittuja tavoitteita ja sisältöjä. Työssä pohdin myös nopean tiedontuottamisen eettisiä lähtökohtia sekä ohuen ajattelun ja pintatiedon varassa toimimisen tapaa määräaikaissa mallinnetuissa projekteissa.



Kuva 11. *Ranka*. (50 cm x 9 cm x 9 cm, puupalat, makkaratikkku) 2013.
© Johanna Tirronen 2016.

*Ranka on attraktiivinen montaasi,
joka kommentoi prosessin ja
rakenteen välistä suhdetta.
Tukipuupalat on kiinnitetty ilmapasti
metallitikun varteen, jotta ne
pystyvät "nikamina" liikkumaan
hieman ylös ja alas ja vaihtamaan
asentoa suhteessa toisiinsa.
Ne muistuttavat tutkimukseni
itsenäisiä, erimuotoisia ja toisistaan
erillään olevia sommitelman
fragmentteja. Työn teema on
joustavuuden ja orgaanisuuden
merkitys rakenteessa. Ranka liittyy
pohdintaani tutkimuksen tekemisen
rakenteellisesta elävyydestä ja
reagoivuudesta, vailla kiinniliutuneita
nikamia tai kuolleita kohtia. Jäljitin
luonnosmaista rakennetta, joka voisi
tutkimusprosessin aikana yllättää
tekijänsä muuttamalla elastisesti
muotoaan; kuten tekee vyötiäinen, joka
voi salamannopeasti muuttaa itsensä
palloksi ja lähteä vierimään. Olen
käyttänyt vyötiäisen anatomiaa ja
fysiologiaa tutkimukseni sommittelun
ja ajatteluprosessin visualisoinnissa
esityksessäni *Passion of structure-
Understanding the Research Process?*
*TUTKE:n ja KUVAn yhteisessä
tutkijaseminaarissa Helsingissä
Kuvataideakatemian tiloissa
(14.1.2009). Vyötiäinen toimi keinona
visualisoida artikuloitua ajattelua eli
työstää ajatteluprosessia visuaaliseksi
hahmoksi.**



Kuva 12. *Käsillä*. (75 cm x 25 cm x 15 cm, kupari, teräs, metallilevy, tukikehikon valmistus Stadian ammattiopiston oppilastyö) 2013.
© Johanna Tirronen 2016.

Käsillä on assosiatiivinen montaasi. Sen keskeisenä elementtinä on käsin ajattelu ja käsillä tekemisen tuntu, jotka yhdistyvät omaan kädenjälkeen ja omanlaiseen, intuitiiviseen ilmaisuun. Visuaalinen idea kuparityöhön ja sen tukirakenteeseen lähti pajupunoksien perinteisen merran kuvasta sekä sen funktiosta artefaktina. Kuvasta syntyi mielleyhtymä Alkukuvan korinpunontaan ja rottinkiloimiin. Työ koostuu 70 cm pitkistä kuparilangoista, joita on noin 600. Ne on punottu yhteen verhoiluneulalla ohuella kuparilangalla yksittäisiksi 36 langan ”vöiksi”, jotka on sitten kiinnitetty rautalangalla tukikehikkoon. Kuparilankatyön valmistusprosessi oli hidas ja sisälsi materiaalin käyttäytymiseen liittyviä haasteita. Kuparilankaan oli vaikea saada tuntumaa: se lipeesi otteesta. Materiaali ei suostunut taipumaan visiooni. Prosessityö konkretisoi tilanteellisten suhteitten, käytetyn materiaalin, työskentelytavan ja valitun muodon välistä kompleksista yhteyttä niin ryhmäprosessin ohjaajuudessa kuin tutkimusprosessin hitaassa punoutumisessakin. Valmis työ ilmentää tutkimukseni sadonkorjuun hetkeä. Se on sylillinen, kuparilankalyhde: työ, jossa erilliset langat punoutuvat yhdeksi materiaaliseksi esitykseksi.

5. Suoja ja särkyvyys

Kuvaan seuraavaksi *Riisutut identiteetit* -prosessityön kautta esinelähtöisen metodin omakohtaista tarkasteluprosessia. Teen näkyväksi ja ymmärrettäväksi ajatusketjuni rakentumista. Lähdän liikkeelle löytämästäni vaateripustimesta arjen materiaalisena artefaktina. Prosessityömetodin kulmakivien kautta siitä rakentuu prosessityö. Sen esinemielleiksi muodostuvat suoja ja särkyvyys. Laajennan tarkastelun horisonttia neljän teoksen – kolmen esineinstallaation ja yhden lavastusluonnoksen – kautta. Ne ovat Christian Boltanskin *Monument Canada*, Ulla Jokisaloon *Tautologia 1–4*, Tadeusz Kantorin *Ihmiset vaatteina* ja Louise Bourgeoisin *Untitled*. Teokset toimivat ajatusten heräteinä ja pohdinnan aktivaattoreina (vrt. Hannula et al. 2003, 85). Yhdistelen prosessityön tarkastelussa visuaalista ja tekstuaalista materiaalia. Tarkastelun konkreettisena tuotoksena ja käytännön sovelluksena rakentui preteksti prosessidraamaan. Luvun lopussa tarkastelen suojan ja suojattomuuden teemoja yhteiskunnallisella tasolla sekä linkitän niitä osallistavan teatterin nykyisiin työskentelytapoihin. Päätän luvun särkyvyyden ja ihmisenä olemisen rajallisuuden näkökulmaan, joka tuo tärkeää kriittistä tarkastelua osallistavan teatterin ohjaajuuteen ja nykykäytäntöihin.

Riisutut identiteetit

Entisen mielisairaalaosaston vaateripustin on muodoltaan ihmisen hartialinjan kaltainen, arveltavasti 1900-luvun alussa koivupuusta käsityönä tehty. Sen toisessa olassa on näkyvissä murtumalinja, joka on ehkä jo tekovaiheessa syntynyt ja sittemmin ruuvilla korjattu. Vaateripustimen poikkeuksellisen pitkäkaulainen ja paksu koukku on taivutettu rautatangosta. Sen alapuolelle puun pintaan on maalattu mustalla värillä numero 226, potilaan numero. Ennen poisheittämistään vaateripustin toimi vuosikymmeniä haavoittavissa elämäntilanteissa olevien ihmisten riisuutumisten hiljaisena todistajana. Sen rujoilta olkapäiltä roikkuivat vaatteet, käyttäjiensä identiteettien materiaaliset ilmaiset ja esitykset. Vaateripustimen tämän päivän vastinpariksi asetin sen ääriviivojen mukaan harjatusta alumiinilevystä leikkauttamani siluetin, jonka pintaan on painettu F00-F99, joka tarkoittaa mielenterveyshäiriöiden ryhmää diagnoosiluokituksen järjestelmässä. Diagnoosi on sähköiseen järjestelmään painettu stigmatisoiva kategorisointi, josta ei vapaudu. Sen merkiksi kiinnitin alumiinisen vaateripustimen runkoon ripustuskoukun sijaan lukollisen kahlekettingin. Vierekkäin roikkuvat vaateripustimet ilmentävät ihmisenä olemisen suojattomuutta, sen kipua, kärsimystä ja kauhua sadan vuoden aikajanalla. Tämä on myös tutkimukseni sisältämä ajanjakso. (Työmuistiinpanot, toukokuu 2013/ 2016.)

Paljas vaateripustin viittaa poissaoleviin vaatteisiin ja pakottaa miettimään niiden merkitystä tuntemattomien ihmisten ruumiinpeitteinä, ”toisena ihona” ja siten osana ruumista. Vaatteet olivat omaksuneet käyttäjiensä muodon, imeneet kuituihinsa ruumiin erittämää läsnäoloa, osallistuneet ihmisten välisiin koskeuksiin sekä määrittäneet materiaalisina ja symbolisina artefakteina kantajiensa sukupuolen ja sosiaaliluokan.

*[T]osiaan, olemme ruumiimme. Mutta emme ole käärittyinä niihin.*⁸⁶

Tim Ingold (2013)

Vaatetuksella ontologisena peruskääreenä on suojaava tehtävä (ks. Utriainen 2006, 48). Iho on ruumiinkuvan raja. Vaate on taas ruumiin luonnollinen laajentuma. Se kietoutuu ihmisen ja ulkomaailman väliin: piirtää ruumiin ääriiviivat ja rajaa yksityisen julkisesta. Pukemisen ja riisumisen tekojen vuorottelussa on jotain perustavanlaatuista ja yhteistä ihmisenä olemista – niiden esityksinä niin 1900-luvun alun Wienin slummikortteleissa ja Mittendorfin pakolaisleirin parakeissa, 1960-luvun brasilialaisten maatyöläisten asumuksissa, vietnamilaisessa Trang Bangin kylässä, suljetuissa laitoksissa, kuin omassa elämässänikin. Vaate on linkki yksilön eri identiteettien ja sosiaalisen kuulumisen välillä. Kun joutuu antamaan pois omat vaatteensa, joutuu samalla luopumaan suojaavasta rajasta ja tavasta ilmaista yksilöllisyyttä. Alastomuuteen ja pukemiseen liittyvää vallankäyttöä ja nöyryytystä on käytetty kautta aikojen väkivaltaisena alistamisena ihmisryhmien välisissä valtasuhteissa. Totaalisissa laitoksissa oman vaatekerran myötä riisutuksi on tullut tasavertainen ihmisarvo: itsemäärääminen, identiteetti, sukupuolisuus sekä merkityksellinen toiminta ja sosiaalinen osallisuus. Suojakääreen täydellisen riisumisen ja uusiin, merkittyihin vaatteisiin pukemisen tarkoitus on liittää ihminen johonkin sellaiseen joukkoon, jonka massaidentiteetti on tuotettu toiseus vailla subjektin statusta. Heitä ovat muun muassa sairaat, vammaiset, vainotut, ihmiskaupatut ja vangit. Artefaktina vaatetus on tähän käyttöön tehokas väline, sillä se pystyy anastamaan ihmiseltä hänen erilaisia identiteettejään tukevan varustuksensa. Ihmisyys on jotain, mikä voidaan riisua. (Goffman 1969 [1961], 17–19; Elkins 1997, 87–91; Lönnqvist 2008, 40, 42; Bharucha 2011, 269.)

86 *[I]ndeed we are our bodies. But we are not wrapped up in them.* (Ingold 2013, 94.)

Neljä näkymää vaatteisiin

Laajennan seuraavaksi *Riisutut identiteetit* -työn tarkastelun horisonttia. Teen sen esinetaitelija- kategorian yhdistämänä kuvataiteilijoiden Christian Boltanskin (1944–), Tadeusz Kantorin, Ulla Jokisalon (1955–) ja Louise Bourgeoisin (1911–2010) teosten kautta. Omaan prosessityöhöni teokset linkittyvät niiden aiheina olevien vaatteiden ja vaateripustimien sekä teosten läsnäoloa ja poissaoloa kuvaavan pohjavireen kautta. Vaatteet näyttäytyvät töissä sekä kollektiivisena että taiteilijan omaelämäkerrallisena suhteena. Teokset tulivat vastaan taidenäyttelyissä ja taidekirjojen sivuilla ennakoimatta ja tutkimusprosessini kannalta otolliseen aikaan. Koskettavat tuntemuskuvat synnyttivät haptista mielikuvitusta ja rohkaisivat ruumiilliseen suhteeseen (vrt. Iversen 1993, 9; Marks 2000, 162–164). Töiden tarkastelu oli sekä mielikuvien että materiaalistien kuvien elävää vuorovaikutusta (vrt. Laakso 2014, 174). Lähietäisyydeltä katsottuna ja koettuna esineteokset synnyttivät esinemielteitä. Ne toimivat tutkimusprosessissa ajatuksiani heijastavina pintoina ja veivät ajatteluani eteenpäin.



Kuva 13. Christian Boltanski, *Monument Canada* (279 x 178 x 18 cm, sekatekniikka, mustavalkoiset valokuvat, lamput, vaatteet) 1988. Haltija: Collection of The Nasher Museum of Arts at Duke University, Durham, North Carolina. Gift of Mr. and Mrs. Samuel J. Heyman. 2005.3.1. Kuva: Peter Paul Geoffrion. © Kuvasto 2019.

Ihmisyden anastustapahtuma on vahvasti esitetty Boltanskin installaatiossa *Monument Canada* (kuva 13). Teoksen nimi viittaa kiertoilmaisuuun, jota natsit käyttivät varastoista, joihin juutalaisten täytyi jättää henkilökohtaiset tavaransa. Installaatiossa seinälle, tarkasti viikatun vaatepinopaaden yläpuolelle, on ripustettu kolmeen riviin yhteensä 15 mustavalkoista kasvokuvasuurennosta tuntemattomista lapsista. Alkuperäisestä yhteydestään irrotetut kuvat on tehty

uudelleen tarkoituksellisen epätarkoiksi, yksilöt tunnistamattomiksi. Kunkin kuvan yläpuolelle on seinään kiinnitetty oma kohdevalo, jonka sähköjohto on yhdistetty paaden monenkirjaviin vaatteisiin. Valo on kohdistettu kuumottavasti suoraan lapsen kasvoihin, lähes kosketusetäisyydeltä sokaisevaksi kuulustelulampuksi. Boltanskin teoksessa vaatepino ja epätarkat kuvat viittaavat menneisyyden tapahtumiin ja identiteettien väkivaltaisten riisumisien jälkeisiin nimettämiin katoamisiin. (Vrt. Saladini 2011, 332, 337.)

Boltanskin työ näyttää ihmisyyden pimeän puolen. Työssä vaatteet liittyvät tuntemattomaksi jääneiden lasten identiteettien tahdonvastaiseen riisumiseen ja varhain väkivaltaisesti särkyneeseen elämään. Vaatteet jäävät turhiksi ennen kuin niistä ehditään kasvaa ulos (kuten valokuvan syyrialaispojan tilanteessa, s. 121). Boltanskin aiheena on muisti (ks. Saladini 2011). Hän käyttää vanhoja valokuvia ja vaatteita kertomaan menneestä. Installaatio *Monument Canada* lisää vastaanottajan kollektiivista muistiherkkyttä. Se peräänkuuluttaa jokaisen ihmisen vastuullisuutta maailman tapahtumista: olemme kaikki vastuussa lasten kokemasta suojattomuudesta. Samanaikaisesti teos pakottaa ihmistä kohtaamaan oman avuttomuutensa ja kyvyttömyytensä kärsimyksen edessä.

Kantorin (2011) näytelmän *Pikku kartanon* (*In a Little Manor House*) lavastusluonnoksessa *Ihmiset vaatteina* tai *Ihmiset vaateripustimissa* (kuva 14) raskastekoinen, anonymi kaappi seisoo kevytrakenteisen telineen päällä. Oikealle avautunut kulunut ovi paljastaa kaapin pimeän tilan, jonka pohjalta telineen eteen laskeutuu vaalea harsomainen kangaspoimutus. Kaapin katon koukkuihin kiinnitetyistä teräksisistä teuraskoukkumaisista vaateripustimista roikkuu valjaissa toimintakyvyttöminä kolme ihmishahmoa: keskimäinen on selin, katse pimeyteen, jalat riippuvat avuttomi-



Kuva 14. Tadeusz Kantor, *Ihmiset vaatteina* tai *Ihmiset vaateripustimissa* (36 x 30 cm, muste, vesiväri) 1961. Haltija: Wrocławin Kansallismuseo.

na. Liikkeen suunta on kaapin takaseinän pimeyttä kohti. Vasemmanpuoleisen kalpeissa kasvoissa on ahdistus, jalat vielä rimpuilevat ilmassa. Oikeanpuoleisen kädet ovat selän takana, ylöspäin suuntautunut kalvas, apaattinen katse on periksi antanut. Kuvassa on kiirastulimainen riiputus, jonkinlainen välitila. Kantor (1993, 59, Leachin 2012 mukaan) kääntää ihmisen ja vaatteen osat pääläelleen: hän samaistaa arkitehtävästään riisutut, arvottomat ihmiset tarpeettomiin vaatteisiin, alimman säädyn todellisuutta edustaviin kääreisiin. Kantorille vaate on sisältöään suojeleva kääre, ihon iho. (Leach 2012, 204.) Katse on kärsivässä, tarpeettoman vaatteen asemaan nöyryytetyssä ihmisyydessä, roikkumassa tyhjän päällä elämän välitilassa. Tummanpuhuvan vaatekaapin ”haamuelämään” on varastoitu taintuneita ja sosiaalisilta identiteeteiltään riisuttuja ihmisiä, joille ei ole käyttöä: he roikkuvat elämän nurjalla puolella unohdettuina kuin riisuttu, orpo uistinkela puun kyljessä, tai kuin hylätty kehikko toimintansa lopettaneen baarin nurkkakomerossa.

Ulla Jokisalon installaatiossa *Tautologia 1–4* neljä itse itseommeltua samannäköistä mutta eriväristä leninkiä (kokoa 36) roikkuu rinnakkain ohuissa puisissa vaateripustimissa (kuva 15). Jokisalo värjäsi itse teoksensa leninkien kankaat. Hän myös ompeli leningit itse äitinsä opastuksella. Ompelemisen prosessi voidaan ymmärtää minuuden rakentumisen vertauskuvana. Vaate on peilikuvan kaltainen kaksoisolento, oman itsen ulottuvuus, jolla on kosketuspintaa sosiaaliin maailmaan (ks. Elovirta 2001). Vanhahtavan malliset leningit kertovat ruumiin poissaolosta, menneisyyden poissaolosta ja samalla tuovat ne läsnäoleviksi. Leninkikankaiden murrettu sävyt ovat Jokisalolle assosiativisia vastineita tiettyihin sisäelimiin ja ruumiinosiin. Sisätilan väripaletissa vihreä leninki yhdistyy lantioon, sininen keuhkoihin, ruskea mahalaukuun ja punainen selkärankaan. Kunkin leningin pintaan, anatomisesti oikeaan kohtaan on kiinnitetty valokuvavetoksina nämä luonnollista kokoa olevat, muotoon leikatut ihmiskeholliset tekijät. Näin ruumiin sisäpuolinen, tavallisesti piilossa oleva kolmiulotteinen materiaallinen perusta tulee tällä silmänkääntötempun nurinkääntämisellä näkyviin leningin pintaan kiinnittyneenä kuvana. Ulkoinen ja sisäinen yhdistyvät. Jokisalon teoksessa vaate luo yhdistävän huokaisen kosketuspinnan sisäisen, ruumiillisesti koetun ja ulkopuolisen sosiaalisen todellisuuden välille. Installaatiossa ruumiin tila, sen sisäpuolisuus ja materiaalisuus ovat läsnä mahdollisuutena ruumiin tunneperäiseen kokemiseen. (Vrt. Elovirta 2001, 25, 28, 83; Jokisalo 2001, 26–27, 115.) Jokisalon teoksessa tautologian voi ymmärtää ajattelun lähtökohtana: se on ajatuksen, teon tai mieleenjohtumien toistamista eri tavalla varioiden. Tämä auttaa syventymään keskeisen idean tutkimiseen.



Kuva 15. Ulla Jokisalo, *Tautologia 1-4* (vaatteet, vaatepuut, hopeagelatiinivedoskuvat, teksti⁸⁷) 1992.
© Ulla Jokisalo 2019.

Louse Bourgeois käyttää 85-vuotiaana tekemänsä surrealistisen *Untitled*-installaation (kuva 16) lähtökohtana omia vanhoja käsin ommeltuja silkkiisiä alusvaatteitaan, silkkiisukkia ja mustaa helmikirjailtua leninkiään. Yksi aluspaita on täytetty rinnanmuotoon kuin muistutuksena ajasta, jolloin se on pitänyt sisällään kantajaansa. Kontrastina ja törmäyttävänä rinnastuksena läpikuultavan hennoille alusvaatteille toimivat vaateripustimina massiiviset härän reisuiluut. Tyhjät vaatekappaleet roikkuvat metallisen tukirakenteen mustista ”oksista” eri korkeuksilta, epäsymmetrisesti kuin aavemaiset elementit oudossa kuolemantanssin mobilessa. Bourgeoisille omat vaatteet ovat muistin harjoitusta, menneisyyden viimeisiä jäännöksiä itsetutkiskeluun. Teoksen materiaalivalinnat herättävät ajatuksen vanhoista muistoista ja myös kuolemasta, joka on riisunut ihmisen yltä lihallisen vaipan ja paljastaa vaateripustimien muodossa nyt sen luisen sisimmän. (Ks. myös Leoni-Figini 2008; Muller-Westermann 2015, 57; muis-tiinpanot, toukokuu 2015.) Vaatteet esittävät affektiivista surua ja hajoamista pinnassaan. Tunnelmaltaan se on mielestäni samanoloista, kuin mitä entisen käyttönsä aikaansaamat ”köyhät esineet” tuovat Kantorin esitysten näyttämölle.

87 Teokseen liittyy Søren Kierkegaardin sitaatti: *Tautologia on ja tulee olemaan tärkein ajattelun lähtökohta. Eipä ihme, että useimmat ihmiset sitä käyttävät. Eikä se mikään mitätön lähtökohta olekaan ja voi hyvin käyttää koko elämän.* Kierkegaard. (1988.) Teos oli installaationa esillä Taidehallissa näyttelyssä Postmoraali, joka oli Valokuvataiteen ensimmäinen kolmivuotisnäyttely 1922.



Kuva 16. Louise Bourgeois.
Untitled (300 x 208 x 196 cm,
 installaatio, kangas, luu, teräs,
 kumi, metalli) 1996. Haltija:
 The Easton Foundation. /VAGA
 at ARS, NY. © Kuvasto 2019.

Toisin kuin Boltanskin teoksessa Bourgeoisin työssä riisuminen on ajateltua, vähittäistä ja ahdistavaa luopumista. Se, mitä ihmisestä jää jäljelle, ovat tyhjinä roikkuvat vaatteet. Installaation elementit viittaavat ajan kulumiseen ja rajallisuuteen, silkin väijäämättömään hapertumiseen. Bourgeoisin työssä luopuminen on synteesin tekoa elämästä. Katseen suunta teoksessa on sisään- ja taaksepäin, elettyyn elämään. Samanhetkisesti se, kuten Boltanskinkin työ, viestii katsojalle: *Memento mori* – muista kuolevaisuutesi!⁸⁸

Edellä esitetyt teokset tarjoavat haptisia mielikuvia. Mielikuvitus ehdottaa teosten elementtien – materiaalin, muodon, nimen – välille uusia yhdistelmiä ja merkityksiä, jotka avaavat moniulotteisia ajatuksia ja tekoja sekä yhdistelevät erimuotoisia aistimuksellisia mielikuvia. Teosten vaateripustimet rinnastuivat prosessityöni paljaina roikkuviin henkareihin. Erilaiset vaateripustimet loivat sekä teosten tunnelmaan että omaan olemistapaansa linkittyneitä mielleyhty-

88 Latinankielinen viesti *Memento mori* on viitannut eri taiteenalojen teoksiin, joiden tarkoitus on muistuttaa katsojaa ihmiselämän lyhydestä ja särkyvyydestä: omasta kuolevaisuudestaan (ks. Saladini 2011, 337).

miä. Boltanskin työssä vaatteiden säilytykseen tarkoitetuille apuvälineille ei ole enää mitään käyttöä. Kantorin teräksiset teuraskoukkumaiset vaateripustimet assosioituvat väkivaltaan. Täysin toisenlainen tunnelma välittyy Jokisalon installaatiosta, jossa ohuet, mustaksi maalatut vaatepuut hoitavat tehtäväänsä lähes huomaamattomasti. Bourgeoisin teoksessa taas hentoja vaatekappaleita roikottavat massiiviset härän reisiluut alleviivaavat häpeilemättä läsnäolonsa. Visuaalinen mielikuvitus loi lisäksi montaasimaisia katkelmallisia näkymiä, kuten Kantorin kaapin takaseinästä avautuvaan kulkuun Bourgeoisin installaation tilaan. Teokset tarjosivat tulkintoja suojattoman ruumiin ja vaateen välisiin kietoutumisiin, niiden yhteisinä, yksilöllisinä ja vertauskuvallisina esityksinä. Tämä herätti kiinnostuksen rikastuttaa prosessityön tarkastelusta noussutta suojan teemaa yhdistämällä siihen oman työskentelyni autoetnografista, kokemuksella ymmärtämisen ainesta. Toteutin sen kokeilemalla käytännössä vaatteesta lähtevää ideaa prosessidraamatyöpajan pretekstinä

Suojapeitto

Prosessidraaman preteksti *Frost Cover – a thousand and one use* (Lukuisten mahdollisuuksien hallaharso) on neljäs tutkimusmateriaaliini sisältävä preteksti⁸⁹. Se rakentui *Riisutut identiteetit* -työn tarkastelun synnyttämän asioiden hahmottelun ja yhdistelmällisen ajattelun rinnakkaisena prosessina. Pretekstin idean materiaaliseksi lähtökohdaksi valikoitui kolme mustavalkoista valokuvaa eri asiayhteyksistä ja eri ajoilta (kuvat s. 158). *Bricoleuse*-toimijana olin ottanut kuvat talteen jo aiemmin mahdollista tulevaa käyttöä varten.

89 Prosessidraama työpajan pretekstin käytännön kokeilu liittyi työskentelyyni, COCAO-*International Summer Course on the use of creativity and Occupational Therapy* intensiivikurssilla Dworpissa, Belgiassa vuosina 2014–2016.



Kuva 17. *Leikkivä tyttö*. Kuva on 1900-luvun alusta. Kuvan ottaja tuntematon. Kuva on tutkijan hallussa.



Kuva 18. Matti Saanio. *Paleleva enkeli* (45 x 30 cm, mustavalkoinen valokuva) 1969. Haltija: Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, kuva: Kansallisgalleria / Virtanen, Petri.



Kuva 19. Ulla Jokisalo. *Puku* (111cm x 79 cm x 3 cm, paperi, värinegatiivi, kromogeeninen värivedos, nuppineulat) 1992. Haltija: Kansallisgalleria / Nykytaiteen museo Kiasma, kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.

Ensimmäisessä mustavalkokuvassa (kuva 17) polkkatukkainen pikkutyttö istuu sivuttain katsojaan laitasängyssä Kirurgisen sairaalan osastolla 1900-luvun alussa. Tytöllä on valkoinen mekko ja koko keskivartalon peittävä tukikorsetti. Lastenjakkaralla tytön jalkojen päällä on nukkekoti. Tyttö on keskittynyt leikkimiseen. Hän näyttää luoneen oman improvisoidun leikin tilan, välitilan, joka voi hetkeksi vapauttaa hänet elämäntilanteensa deprivatiosta.

Matti Saanion valokuvassa *Paleleva enkeli* (kuva 18) koulutyttö seisoo avojaloin ison ikkunan edessä selin kameraan ja katsoo ulos maaseudun pimenevään iltaan. Tytöllä on hihatton valkoinen mekko, tärkätystä sideharsosta tehty enkelinsiivet selässä ja kimallenuhu päässä. Ikkunan alla olevasta lämpöpatterista huolimatta tyttö näyttää palelevan kevyessä asussaan. Ehkä hän odottaa siinä esiintymisvuoroaan koulun joulujuhlissa tai joitakuita paikalle saapuvaksi?

Ulla Jokisalon teoskuvassa *Puku* (kuva 19) on kuvattuna vaaleansävyinen pikkutyttö mekko: pienet pyöreät kaulukset, pitkät rypytyksiset hihat, kolme poikkilaskosta etumuksessa ja kaksi helmassa. Vahvasti tuntoaistiin vetoavan haptisen kuvan musta tausta tuo esiin, miten mekko on täynnä sitä kauttaaltaan lävistäviä hopeanvärisiä neuloja. Neulojen ohuet varret rakentavat suojavyöhykkeen mekkoihin ja ulkomaailman välille. (Muistiinmerkinnät 2015; 2018.)

Etenin esinelähtöisen pretekstin suunnittelussa aistimuksellisten mielikuvien ja esinemielteiden tuottamien assosiaatioiden mukaan. Kuvissa olevien mekkojen rinnastaminen keskenään toi miellelyhtymiä arkaan olemiseen välitilassa – itsen ja ulkomaailman, elämänvaiheen ja olosuhteiden, odotuksen ja tapahtumisen, selviytymisen ja tuhoutumisen välissä. Lisäksi materiaalisia miellelyhtymiä linkittyi Boltanskin lapsikuviin, Kantorin teoksen harsomaiseen kankaaseen, Bourgeoisin installaation läpikuultavan ohuisiin vaatteisiin sekä valkoiseen munankuori-maiseen pintaan prosessityössä *Hitaasti päättyvä ymmärrys* (s. 144). Kuvallisten fragmenttien yhdistelmässä esinemielteeksi muodostui ”kasvunpaikka”. Sen pohjalta valokuvat muuntuivat pretekstiä varten esittävästä, tunnistettavissa olevista figuureista anonyymiksi materiaaliksi, hallaharsoksi. Harson olemistapa artefaktina on huokoinen raja ja sen funktio on suojaavan välitilan synnyttäminen epävarman kasvutapahtuman ja ulkomaailman olosuhteiden välille⁹⁰. Maan kevyenä peittona se on aran kasvun ja epävarmojen alkujen haavoittuvuuden suoja. Ohuena sisältöään suojelevana kääreenä se vertautuu myös suojaan ja lämpöä

90 Hallaharso on huokoisen hengittävä, joten ilma ja auringonsäteet menevät sen läpi. Lämpösäteily ei taas pääse harson alta pois. Näin tilassa syntyy kahdenkin lämpöasteen ero ympäröivään maahan. Harso laitetaan heti kylvön jälkeen, sillä se suojaaa yöpakkasilta ja linnuilta. (Muistiinmerkinnät 2104.)

tarjoavaan pelastuspeitteeseen, onnettomuuksien, katastrofien ja pakolaisvirtojen synnyttämässä välitiloissa. (Muistiinmerkinnät 2015; 2017.)

Pyrin riisuttuun, rauhalliseen työskentelytapaan. Ymmärrän muodon rakentumisen ajatteluna, jossa kuljetaan kohti työskentelytapojen jatkuvaa pelkistämistä. Se edellyttää kriittistä tarkastelua siitä, mikä toiminnassa on orgaanista, mikä taas mekaanista (vrt. *Ranka*-prosessityö, s. 147). Työskentelyssäni vaikutin tietoisesti aikaan, tilaan ja tapahtumiin. Pelkistetyn pretekstin tehtävä oli toimia työskentelyn materiaalisena lähtökohtana, joka antaisi tilaa osallistujien moniaistisille havainnoille, mielikuville ja mahdollisille esinemielteiden yhteentarttumisille. Ison tyhjän tilan lattialle levitin rinnakkain kaksi valkoista hallaharsoa (n. 2 m x 6 m). Kokeellinen työskentely lähti liikkeelle improvisoinnista ja kuvittelusta, miten eri tavoin huokoinen suojaava materiaali esinetoimijana ehdottaa toiminnalliseen suhteeseen: minkälaisia yhteisiä tekoja sen kanssa lähtee improvisoiden syntymään. Näistä lähtökohdista työpajan osallistujilla tarjoutui tila vapaasti kehittää yhdessä työskentelyn materiaaliksi erilaisia sommitelmia: unenomaisia, surrealistisia, fragmentaarisia vinjettejä ja hetkellisiä aistikenttiä ryhmän yhteisen mielikuvituksen ja kokemuksen vyöhykkeellä. Ryhmän työskentely hallaharsojen kanssa toi miellelyhtymän Kantorin sisältöään suojeleviin kääreisiin.

Esineprojektin tuoma näkökulma muutti työskentelyäni. Projektimetodin kulmakiville luonteenomainen kumppanuus, havaintopohjainen ajattelu, aistimelliset mielikuvat ja esinemielteet toivat uudenlaisesti ajattelun suhteen pretekstin käyttämiseen. *Suojapeitossa* en ollut enää ajatuksissa kiinni materiaalissa: luotin sen kykyyn liikkua ja liikuttaa, luotin sen ”heräämiseen eloon” omalla ajallaan. Tämä antoi harsolle vapautta toimia inhimillisten ja ei-inhimillisten osallistujien kanssa. Se taas antoi tilaa tapahtumisen mahdollisuuksien havaitsemiseen. Työskentelyn tarkastelussa ryhmänohjaamisprosessini vertautui pretekstin funktioon. Pretekstille ominaisesti annoin ohjaajana alkuimpulssin ensimmäisiksi hahmotelmiksi tulevalle työskentelylle. Prosessin edetessä otin etäisyyttä ja luovutin symbolisen auktoriteetin ryhmälle. Se avasi ryhmälle mahdollisuuden etsiä ja havaita oman työskentelynsä mahdollisia suuntia ja tulla riippumattomaksi ohjaajan mielikuvituksesta ja ohjaajakeskeisyyden vallasta. (Muistiinmerkinnät, toukokuu 2015; 2017.) Seuraavaksi tarkastelen *Käsillä*-esineprojektissa, *Riisutut identiteetit*-työn tarkastelussa ja *Suojapeitto*-prosessidraamassa esiin nousseita suojan ja särkyvyyden teemoja yhteiskunnallisella tasolla. Lisäksi syvennän teemojen tarkastelua osallistavan teatterin toimintatavoissa.

Suojattomuuteen riisuminen

Yksilökeskeisyyttä painottavaa aikaamme leimaa elämäntaitokulttuurisena ilmiönä terapeutinen eetos. Madsenin (2005) mukaan tällainen eetos voidaan ymmärtää eräänlaiseksi itsehoidolliseksi elämänhallintadiskurssiksi. Sen keskiössä on yksilön itseensä keskittyvä tutkiskelu ja tarkkailu sekä kokonaisvaltaiseen hyvinvointiin ja tasapainoon tähtäävä terveystoiminta. Terapeutinen eetos sisältää yksilöön kohdentuvia toimia ja ratkaisukeskeisiä toimenpiteitä, joilla tavoitellaan itsen muutosta. (Mt.) Yhteiskuntatieteilijä Mikko Saastamoinen (2014) näkemys on, että muutostavoitteissaan introspektiivisellä tarkastelutavalla on taipumus sivuuttaa pahanolontunteiden sosiaaliset syyt ja ongelmien ulkoiset tekijät sekä niiden yhteydet elinympäristöön ja yhteiskunnan rakenteiden ongelmiin. Siinä voi nähdä viitteitä nykyiseen uusliberalistiseen ajattelutapaan, jossa vastuu siirtyy yhteisöltä yksilölle. (Saastamoinen 2014, 13, 15; myös Brunila & Isopahkala-Bouret 2014, 28.) Asiakysymysten tarkastelu sosiaalisesta näkökulmasta muuntuu yksilön elämänhallintaan ja taitoihin liittyviksi kysymyksiksi (esim. Harvey 2008, 191–192). Omaa elämää ja omia ajattelu- ja toimintatapoja tarkastellaan terveyden ja sairauden käsitteillä sekä terapiatyöstä otetulla sanastolla. Päämääränä on itsevastuullisen yksilön itseensä kohdentama sääntely ja kontrolli. Terapeutinen eetos on yksi uusliberalistisen ideologian työkaluista ja osa nykyistä kulutuskulttuuria. Sen tuotteet lupaavat suojautumista ikääntymiseltä, sairaudelta ja uupumukselta. (Brunila 2012, 268; Alloa 2014; Brunila & Iso-Pahkala 2014, 27–28; Saastamoinen 2014.)

Terapeuttisen eetosken hengessä omaa yksityisyyttä rohkaistaan avaamaan ja tunnustamaan julkisesti eri areenoilla⁹¹. Avautumiseen kannustaminen sisältää ajatuksen, että ihmisten väliset sidokset ja suhteet voidaan neuvotella ”toimiviksi” tässä ja nyt. Terapeutinen eetos on läsnä myös television keskusteluohjelmissa (edelläkävijänä laajalti levinnyt *The Oprah Winfrey Show*). Niissä suojaava raja ihmisen yksityisen ja julkisen välillä hämärtyy, kun jokapäiväisenä performatiivina ihmiset tulevat julkisesti kertomaan ongelmistaan, joita studioyleisö kommentoi. (Vrt. Saastamoinen 2014, 10, 14–15, 23; Madsen 2015.) Tämän ajan

91 Autoetnografian tutkijoiden Carolyn Ellisin ja Tony E. Adamsin (2014) mukaan huomionarvoista on se, että autoetnografisen lähestymistavan kehittyminen tapahtui samaan aikaan, kun populaarikulttuurisena trendinä alkoi oman itsen ja itsepaljastusten esittäminen tosi-tv:ssä. Ellisin ja Adamsin mukaan, monet nykyautoetnografiat fokuoivat traumoihin, vammoihin tai vaikeisiin, tukahdutettuihin muistoihin ja kyvyttömyyteen puhua menneestä. (Ellis & Adams 2014, 257.) Johanna Uotinen (2010, 181–183) kritisoi autoetnografiaa sellaisesta terapiakirjoittamisesta, jossa kuvataan kirjoittajan omaa voimaantumista, vailla riittävää asioiden kontekstualisointia ja tuomatta yhteyksiä yleisemmälle tasolle.

osallistujia Bishop (2012, 276) nimittää ”vapaaehtoisiksi”, joiden osallistuminen tositelevision ja sosiaalisen verkostoitumisen kanssa on jatkuvaa ja tarkoituksena on luoda viihdyttävää vuorovaikutteisuutta. Ihmisten ominaisuuksilla kilpaileminen ja niistä palkitseminen sekä erilaiset tositelevision ohjelmaformatit ovat rakentaneet tilanteita ja paikkoja, joissa ihmisen riisuvan arvioiva tarkastelu kuin markkinatuotteena on sekä luvallista että toivottavaa. Tuon seuraavaksi tarkasteluun, miten terapeutin eetoksen ja suojattomaan riisumisen piirteet ilmenevät osallistavan teatterin toimintatavoissa.

Tarinat esiin

*Ei tarvetta kuulla ääntäsi. Kerro vain minulle kärsimyksestäsi. Haluan tietää tarinasi. Ja sen jälkeen kerron sen sinulle takaisin uudella tavalla. Kerron sen sinulle takaisin tavalla, että siitä on tullut minun, minun omani. Sinua uudelleen kirjoittamalla, kirjoitan itseäni uudeksi. Olen silti tekijä, auktoriteetti.*⁹²

bell hooks (2009)

Osallistavassa teatterissa niin Suomessa kuin muuallakin on toimintakäytäntöjä, joissa työskennellään joko kertaluontoisesti tai lyhytaikaisesti suoraan osallistujien henkilökohtaisten tarinoiden kanssa. (Tässä yhteydessä en viittaa psykodraamaan tai siihen verrattavaan työhön, sillä ne sijoittuvat ennalta tehdyn yhteisen sopimuksen pohjalta suojattuun yksityiseen terapeutin asiayhteyteen.) Terapeutin eetokselle tunnusomaisesti työskentelytila on usein varattu ensimmäisen persoonan todistajanlausunnon kaltaisten tarinoiden julkiseen esittämiseen. Tämä tapahtuu joko oman kokemuksen spontaanin esittämisen tai sen kehystetyn esityksen kautta. Se voi tapahtua myös toisten tulkintana, esimerkiksi omaelämäkerrallisen haastattelumateriaalin pohjalta. Toimintatapa edellyttää osallistujien avautumista omista asioistaan, joita ei ole kuitenkaan mahdollista käsitellä. Avoimissa esitystilanteissa tapahtuma muistuttaa sosiaalisen median kaltaista vuorovaikutteisuutta ja näkyväksi tuloa. Työskentelyn taustalla vaikuttaa olevan ajatus, että henkilökohtaiset ”todistukset” ovat avainmenetelmä voimaantumiseen esimerkiksi haavoittuvassa asemassa olevien ihmisryhmien kanssa tehtävässä työssä. (Ks. Rowe 2005a, 38, 274, 285; 2005b, 274; Thompson

92 *No need to hear your voice. Only tell me about your pain. I want to know your story. And then I will tell it back to you in a new way. Tell it back to you in such a way that it has become mine, my own. Re-writing you, I write myself anew. I am still author, authority.* (hooks. 2009 [1990], 84.)

2009a; Gutierrez 2010, 33; Ventola 2013, 247.) Toimintatapa näyttää myös nojautuvan näkemykseen kaiken kokemuksen esitettävyydestä.

Omaelämäkerrallisten tarinoiden yksilökeskeisissä työskentelytavoissa lähtökohtaisena ehtona vaikuttaa olevan osallistujien kokemusten, tuntojen, ristiiriitojen ja traumojen ulkoistaminen ja esityksellistäminen. Lähtökohta sisältää oletuksen työtavan terapeuttisesti vapauttavasta ja eheyttävästä vaikutuksesta. Kun kokemuksen esitettävyyden on ennako-oletuksena toimintamuotoihin sisäänrakennettuna, se määrää suunnan koko työskentelylle. Käytetyillä työ tavoilla osallistujien kokemusten ajatellaan muovautuvan esimerkiksi liikkeeksi, tarinaksi tai metaforaksi sekä näiden kautta ilmitulevaksi. Lukemassani kirjallisuudessa tätä lähtökohtaista ehtoa ei ole juurikaan kriittisesti tarkasteltu. Tarinateatterin toimija-tutkija Nick Rowe (2005b) on tarkastellut tarinateatterityöskentelyn eettisiä lähtökohtia ja painottaa sitä, että toisen kokemuksen esittäminen on mahdoton tehtävä. Esiintyjien tulkinnan vaste kertojan tarinaan on luonteeltaan epätäydellistä, erehtyväistä ja haavoittuvaista. Esittämiseen valittu esteettinen kieli ei välttämättä sekään ole kertojan kieli. Tämän vuoksi se on sekä kertojalle että esittäjille tilanteena kuormittava. (Rowe 2005b, 1–15; myös 2005a, 308; 2007, 174, 298, 308.)

Roolityöskentely on keskeisesti käytetty keino henkilökohtaisten kokemusten ja tilanteiden tutkimiseen ja esittämiseen. Se tuo pohdittavaksi, mitä työskentelyssä ajatellaan voitavan esittää roolien kautta ja mitä jää roolityöskentelyn ulkopuolelle. Voidaan myös kysyä, mikä vaikutus roolin omaksumisen tavalla ja laadulla – esimerkiksi toiminnan ajallisilla resursseilla, käytetyillä työ tavoilla ja roolin omaksumisen paneutumisen tasolla – on itse työskentelyprosessiin. Tässä yhteydessä on tärkeää muistaa, että improvisoivan roolityöskentelyn tausta psykodraamassa ja tarinateatterissa on Morenon Wienin vuosien spontaanisuuden teatterissa ja sen ammattinäyttelijöiden työskentelytavassa. Ryhmä näyttelijöitä teki improvisoimalla esityksiä yleisön ehdottamien aiheiden ja päivän uutisaiheiden pohjalta. Myöhemmin Moreno siirsi sen tekniikaksi teatterin ulkopuolisiin toimintaympäristöihin, joissa osallistujilla ei ollut koulutusta tai kokemusta tällaisesta työskentelytavasta (vrt. Feldhendler 1994, 93).

”Äänen antamisen” eetos on eettisesti ongelmallista. Esitykset, jotka on tehty haastatteluista kerätyillä tarinamateriaalilla ja jotka on tehty puhumaan yhteisöjen puolesta, ovat väistämättömästi alttiita väärille tulkinnoille ja yksinkertaistuksille. Ne voivat toimia toiseuttavina. Pitkään yhteisötaiteilijana työskennellyt Lea Kantonen (2008) kyseenalaistaa näkemyksen, että omien elämäntarinoiden kertominen ja esilletuominen vaikuttaisi vahvistavasti niihin eri vähemmistöjen

ja ihmisryhmien jäseniin (esim. syrjäytymisvaarassa oleviin nuoriin, työttömiin, asunnottomiin, maahanmuuttajiin), jotka eivät ole saaneet tarinoitaan riittävästi kuuluviin. Vaikka Kantosen mukaan tarkoitus olisi hyvä, siinä on vaara, että osallistujien yhteisöistä tulee työskentelyn intervention kohteita sen sijaan, että yhteisön omaa kulttuuria kuunneltaisiin ja tuettaisiin. Seurauksena saattaa olla, että vahvistamisen sijasta suhteellisesti hyvinvoivatkin valtavirrasta poikkeavat yhteisöt saadaan näyttämään oudon ongelmallisilta ja tuen tarpeessa olevilta. Erilaisuuteen suhtaudutaan kuin sairauteen. (Kantonen 2008, 65.)

Osallistavan teatterin toimijoiden on tärkeä ymmärtää menneisyyttä, mutta liikkua eteenpäin. Työskentelyssä ei ole tarvetta tietää yksityiskohtaisesti, mitä kaikkea ihmiset ovat kokeneet ja mitä kaikkea heille on tapahtunut. Haavoittuvissa elämäntilanteissa olevien ihmisten ei tarvitse kertoa ulkopuolisille toimijoille tarinaansa tai puhua traumastaan. Usein toimijoiden motiivina on kuitenkin halu kysellä ihmisten kärsimyksistä ja tuoda näitä henkilökohtaisia tarinoita lavalle: halutaan uhritarinoita menneestä, uhriuden ongelmallisina kuvauksina, sen sijaan, että ihmisillä olisi mahdollisuus puhua omaehtoisesti tilanteestaan. (Esim. Thompson & Schechner 2004, 11–12; Rifkin 2010; Dwyer 2016, 134; sekä de Kocker 2017⁹³.) Se herättää kysymyksen: kenen ehdoilla ja minkälaisilla motiiveilla näitä tarinoita lähdetään esittämään? Pitkään eri yhteisöissä ja eri kulttuuritaustaisten osallistujien kanssa työskennellyt tutkimukseni asiantuntijatoimija kuvaa näkemystään tarinoihin keskittyneestä toiminnasta.

[E]t jos mä ite joutuisin pakolaisena johonki toiseen maahan, niin mieluummin menisin semmoselle kurssille, jossa tutustuis paikallisiin ihmisiin, ja sais vaikka suunnitella ilmastoon sopivan vaateen, kuin sellaiselle kurssille, jossa mä kuvailisin taas kerran, miten mun pakomatka meni. [– –] Se on uhriuden tarina. Se kiinnostaa usein enemmän taiteilijoita ja ohjaajia, kun pakolaisia itseään. Niiden intressit on usein täysin toisenlaiset. Mut ne lähtee silleen hyvää hyvyttään näihin prosesseihin, kun haluaa olla ohjaajalle mieliksi. [– –] Ja sit moni menee huomaamattaan siihen uhriuden tarinaan ja jumiutuu siihen samaan juttuun, missä sä olit jo siellä vastaanottokeskuksessakin jossain omas huoneessas. Tällanen regressoituminen on useimmiten tarpeetonta, eikä auta ainakaan arkeen kiinnittymisessä. Sitä paitsi siinä mennään terapiatyön alueelle, ja siihen on eri ammattilaiset ja oma paikkansa. (KK 2016, 8.)

93 De Kocker (2017) liittyy tutustumiskäyntiini turvapaikkahakijoiden vastaanottokeskuksessa Kasteeltjessa Brysselissä 12.9.2017. Toimintaterapeutti Reninka De Kockerin alustus ja materiaali turvapaikan hakijoiden jokapäiväistä elämää tukevasta projektista *“Het Klein Kasteeltje”*- Fedasil. Federal agency for the reception of asylum seekers. Bryssel.

Ihmiset elävät maailmassa arjen materiaalisissa toiminnoissa, jokapäiväisissä tekemisissä ja kokemuksissa. Yksilönarratiiveihin keskittyvästä toimintatavasta puuttuu tavallisesti selkeä konkreettinen ote ihmisten toimijuuteen ja eri sosiaaliin identiteetteihin heidän jokapäiväisessä elämässään. Balfourin (2009) mukaan siinä ei tarkastella toimijuuden rakentumista ja elämänkulkua yhteisöliisiin asiayhteyksiin sidottuna, erilaisissa vuorovaikutussuhteissa rakentuvana ristiriitaisena prosessina, eikä myöskään kulttuurisena ja historiallisena ilmiönä (Mts. 355). Lisäksi elämäntilanteeseen vaikuttavat rakenteelliset ja sosiaaliset tekijät usein sivuutetaan työskentelyssä, vaikka kriisin keskellä elävät ihmiset yleensä toivovat konkreettista apua jokapäiväisen elämänsä – sen arjen rutiinien ja vuorokausirytmien – uudelleen rakentamiseksi (esim. Dwyer 2016, 129; KK 2016). Historiallisena muistutuksena toisin tekemisen tavasta toimii Kohtaamisen talon toiminta Wienissä 1900-luvun alussa. Sen toiminnan keskiössä olivat konkreettisen tuen tarjoaminen ja yhteisöllisen osallisuuden kokemuksen vahvistaminen uudessa elämäntilanteessa oleville paikattomille ihmisille. (Ks. s. 17–18.)

Teatteriteoreetikko Alan Readin (1993) mukaan jokapäiväinen elämä on kohtaamis-pinta kaikille niille toiminnoille, jotka liittyvät ihmisenä olemiseen: työhön, vapaa-aikaan, leikkiin ja ystävyyssuhteisiin, myös tarpeeseen kommunikoida. Hän sisällyttää ihmisenä olemisen toimintoihin myös teatterin ilmaisumuodot. Read peräänkuuluttaa spontaaniuuden ja (de Certeau'n kuvaamien) taktiikoiden teatteria, joka kasvaa arjen kokemuksesta. Jokapäiväinen elämä on tavanomainen ja samalla vaativa elämän ulottuvuus, jonka kanssa voi työskennellä. Teatteri voi muistuttaa tästä hetkestä ja siitä mikä nyt on tärkeää. Se voi muistuttaa ihmisiä siitä, keitä he ovat ja mikä on arvokasta elämisessä ja elämän muutoksissa. Jokapäiväisen elämän tarkastelu on paikka- ja tilannesidonnaista. Sen on teatterityötä, joka määrittelee itsensä ihmisten ja tapahtumipaikkojen suhteen. (Read 1993, 1, 116.)

Tarinallistamisen riskit

Uusliberalistisen yksilönarratiivin mukaisen selviytyjän tai uhrin esittämiset sisältävät implisiittisesti identiteettien riisumisia. Niissä ei työskennellä kokonaisten ihmisten kanssa nykyhetkessä, tässä ja nyt siten, että ihmisillä olisi mahdollisuus alkaa rakentaa uudenlaisia sosiaalisia identiteettejä uusissa olosuhteissa (ks. Rifkin 2010, 25). ”Tiedämme kärsimyksestä, meidän ei tarvitse nähdä sitä”,

tällä sitaatilla⁹⁴ Bharucha (2011, 381) kritisoi työskentelytapoja, missä osallistujia muistutetaan kokemistaan kärsimyksistä emotionaalisesti nyrjäyttävien tarinoiden kautta. Myös Thompson (2009b) kritisoi välineellistettyjä käytäntöjä, jotka orientoivat sosiaalisten ongelmien esittämiseen ja ratkaisemiseen asioita yksinkertaistavalla tavalla. Lisäksi Thompson kyseenalaistaa oletuksen, että kun toimitaan haavoittavissa olosuhteissa, pitäisi osallistavan teatterin projektien keskittyä käsittelemään yhteisön muistoja yhteisön jäsenten kärsimyksestä tai vaikeista elinolosuhteista (Mts. 130; myös 2009a.) Projekteissa nähdään usein kritiikittömästi henkilökohtaiseen tarinankerrontaan perustuvan työskentelyn terapeuttinen merkitys yksilökeskeisenä selviytymiskeinona vaikeissa elämänkokemuksissa. Työskentelytapaan sisältyy riski, että se uudelleen traumatisoi ja uudelleen uhriuttaa osallistujia sekä uusintaa sosiaalisia stereotypioita. Tarinoiden kärsimys ja kauhu voivat lisäksi siirtyä ennalta arvaamattomalla tavalla myös toisiin osallistujiin tai yleisöön. (Balfour 2009, 355; Thompson 2014, 106–107; Dwyer 2016, 129.)

Kirjallisesta tutkimusmateriaalistani löytyy lukuisia kansainvälisiä esimerkkejä työtavan uudelleen traumatisoinnin riskeistä. Esimerkiksi osallistavan teatterin tutkijan Jaime Gutierrezin (2010) tutkimuksessa nuoret maahanmuuttajat, jotka osallistuivat pakolaisteatterin projektiin *Becoming a Londoner*, eivät olleet halukkaita istumaan alas ja jakamaan ongelmiaan yleisön ja näyttelijöiden kanssa. He eivät halunneet puhua menneestä ja niistä kokemuksista, joita heillä oli ennen saapumista maahan. Heidän selviytymisstrategiansa oli mennä eteenpäin väliaikaisessa elämäntilanteessaan ja elää tässä ja nyt. Teatteriprojektin moniammatilliset toimijat taas luottivat työtapaan, jossa menneiden asioiden jakaminen tarinoiden kautta nähtiin keinona toipua traumaattisista kokemuksista. Kun ”pakolainen” yhdistettiin ”esityksen” kanssa, se johti kahtiajakoon: esityksen aiheeseen, läsnäolevaan pakolaisen ”ääneen” ja ei-pakolaisista koostuvaan yleisöön, kertomuksen todistajaan. Omien tarinoiden ohella nuoria edellytettiin tekemään käsikirjoitusta eläintarinoihin, huomioimatta erilaisia kulttuurisia taustoja ja kieli- ja kirjoitustaidon rajoituksia. Lisäksi eläintarinat tuntuivat nuorista lapsellisilta. Vasta, kun he saivat tuoda toimintaan omia taitojaan (kuten räp-musiikki, vaatteiden tekeminen, tanssi) he alkoivat osoittaa kiinnostusta ja sitoutumista toimintaan. (Gutierrez 2010, 33, 36; ks. Dwyer 2016.)

94 Sitaatilla *We know about the pain, we don't need to see that*, Bharucha viittaa Amanda Stuart-Fisherin entisten naisvankien kanssa tekemän yhteisöteatterityön kokemuksiin. Teoksessa Stuart-Fisher, Amanda 2004. The playwright in residence: A community's storyteller. *The Drama Review*. 48, no 3 (T183). 135–149.

Bishop (2012) kuvaa entisten kaivostyöläisten kanssa toteutettua taiteilija-johtoista projektia *The Battle of Orgeave*, joka liittyi kaivostyöläisten lakkoon ja siihen liittyneisiin lakkolaisten ja poliisin välisiin väkivaltaisiin yhteenottoihin Englannissa 1980-luvulla. Vuonna 2010 toteutetussa taideprojektissa kaivostyöläisillä oli mahdollisuus käydä läpi ja uudelleen elää lakon aikaisia traumaattisia tapahtumia sekä esittää heitä vahingoittaneiden ihmisten rooleja. Osallistujien kokemus työskentelystä oli se, että tämän muotoiseen roolityöskentelyyn perustuva tapahtumien käsittely ei ollut vapauttavaa, vaan se avasi vanhat haavat uudestaan. (Bishop 2012, 32–33.)

O`Connor (2016) kuvaa roolityöskentelystä saatuja kokemuksia maanjäristysalueella Kiinassa. Mukana olleet länsimaiset toimijat arvioivat jälkikäteen, että käytetyt roolityöskentelyn tekniikat olivat ennemminkin haitanneet kuin auttaneet yhteisöjä ymmärtämään maanjäristyksen tapahtumien vaikutuksia. Kun maanjäristys oli roolityöskentelyssä uudestaan esitetty, se näytti uudelleen traumatisoivan osallistujia kuin, että se olisi luonut tilaa vuorovaikutukselle käsitellä tapahtunutta asiaa. Toisaalta traditionaalisesta akrobatiatanssista oli hyötyä tapahtuman käsittelyssä. (O`Connor 2016, 181.) Pitkään sotatoimi- ja kriisialueilla, lapsisotilaiden kuntoutumisleireillä ja vankilassa työskennellyt Thompson (2009a) esittää kysymyksen, voisiko ”kärsimyksen teatterin” esityksille löytyä vaihtoehtoja työn keskeiseksi tarkoitukseksi ja ajatukseksi? Samalla hän ehdottaa työskentelyn keskittymistä työskentelyssä osallistavan teatterin estetiikkaan ja yhteisten kokemusten aistimelliseen ja affektiiviseen luonteeseen. Se tarkoittaa spontaanin, elävän tilan rakentamista osallistujien ja toimijoiden väliseen suhteeseen. (Thompson 2009a, 115, 135, 146.) Suomalaisen osallistavan teatterin kentässä ei ole käyty julkista keskustelua käytettyjen työmuotojen mahdollisista vahingoittavista seurauksista.

Puitteiden suoja

Osallistava työskentely erilaisissa yhteisöryhmissä edellyttää erityisosaamista ryhmäprosessin ohjaamisessa ja vahvaa ammatillista etiikkaa. Lisäksi se edellyttää selkeää näkemystä toiminnan tarkoituksesta. Kysymys on erilaisesta ohjaajuuden orientaatiosta ja asiantuntijuudesta, mitä toimiminen yhteisöllisistä lähtökohdista edellyttää. Ohjaajan vastuun keskeinen tekijä on turvallisen ja sallivan ilmapiirin ja luottamuksellisen, tasavertaisen tilan rakentaminen työskentelyprosessille. Se ei ole itsestäänselvyys, vaan se pitää kyetä rakentamaan joka kerta. Myös tutkimukseeni osallistuneet asiantuntijat/toimijat (RK 2007–2011; KK 2007, 2016) painottivat turvallisen tilan rakentamisen merkitystä. Sen nähtiin

sisältävän yhdessä neuvotellut ja sovitut puitteet. Niihin kuuluu muun muassa jaettu ymmärrys työskentelyn tarkoituksesta, tavoitteista, rajoista ja työskentelytavoista. Sovitut puitteet tuovat ennakoitavuutta ja emotionaalista turvallisuutta: suojaavan tilan, jossa osallistujat voivat kokea olevansa tervetulleita, ja jossa heitä kohdellaan hyväksyvän arvostavasti. Se takaa myös koskemattomuuden suojan. Turvallisessa ilmapiirissä osallistujat voivat tehdä valintoja ja vaikuttaa omaan toimintaansa työskentelyprosessissa sekä ilmaista tunteuksiaan ja ajatuksiaan ilman pelkoa.

Niin semmoisen lämpimän, hyvän ja turvallisen ilmapiirin luominen ja sen tavaltaan, että ihmiset uskaltavat jotenkin omana itsenään toimia ja tuoda esille omia ajatuksiaan, omia mielipiteitään ja myös toimia nimenomaan siis (RK 2007/2, 8).

Kokemuksen tuoma tilannetaju nähtiin asiantuntijatoimijoiden keskusteluisissa keskeiseksi ohjaajan käyttämäksi tiedoksi turvallisen tilan rakentamisessa. Tilannetaju ilmeni puheessa liikkumatilana ja kykynä tehdä tilanteen tekijät huomioon ottavia harkittuja ratkaisuja. Pitkäaikaisen kokemuksen synnyttämä sensitiivisyys ryhmätilanteissa nähtiin mahdollisuutena pelkistää työskentelyä. Se toteutui yksinkertaistamalla asioita työskentelyn kuluessa, esimerkiksi vähentämällä erilaisten harjoitteiden ja työtapojen määrää. (RK 2007–2011; KK 2007, 2016; ks. myös Ventola 2013, 211, 219; Dwyer 2016, 129.)

Se [työskentely] on muuttunut vuosien mittaan, että se on yksinkertaistunut [– –] oleellista on löytää se olemassa oleva viritys, eikä virittää ihmisiä mihinkään muuhun (RK 2007/1, 8).

Se [harjoite] syntyy siitä tilanteesta. Mutta se on taas sitä just, että täytyy olla ne tuntosarvet pystyssä ja herkkänä siihen, mihin ne osallistujat pystyvät keskenään tai mitä niiltä voi vaatia. Siihen luottaminen, että mitä kohti ollaan menossa (RK 2007/5, 14).

Kyllä mä kutsun sitä haisteluks, sitä niinku haistaa tilannetta. [– –] mulle tuli tää aistiminen mieleen, että siinä haistelussa ja aistimisessa on kysymys nimenomaan siitä, että koko ajan tulee uudelleen tietoiseks siitä, että mikä nyt on mahdollista (RK 2007/4, 11–12).

Että voi tapahtua noin [keskittymistä hetkeen], niin se vaatii sen, että kuuntelee, mitä täällä tapahtuu täällä tilassa (RK 2011, 15).

Herkkyydestä, tilannetajusta, aistimisesta me on puhuttu ja tämmösestä [– –] tärkeää spontaanisuus ja sellainen väljyyden kokemus (RK 2007/3, 38).

Herkillä siinä täytyy olla, hirveen herkillä (RK 2007/4, 5).

Ja nimenomaan olla tosi herkkänä sille vallitsevalle tilanteelle ja silloin se toimii jotenkin parhaiten, jos sä jotenkin luotat siihen, että "ahaa nyt tää lähtee tähän suuntaan", että vaikka alkuperäisesti oliskin jotenkin joku toinen (RK 2007/2, 4).

Keskustelumateriaalin pohjalta tilannetaju ohjaajan työskentelyssä edellyttää huomiokykyä ja mahdollisuuksien näkemistä. Se on taitavuutta ja tarkkaavaisuutta, kykyä odottaa sopivaa hetkeä ja ymmärrystä, milloin toimia ja miten toimia. (Mt.) Tilannetaju toiminnassa edellyttää myös vastaanottavuutta suhteessa ryhmään. Osallistavan teatterin toimijoiden asiantuntijuutta käsittelevässä tutkimusartikkelissaan Kay Hepplewhite (2017) nostaa ohjaajuuden laadussa keskeiseksi kyvyn olla vastaanottavainen (engl. *the quality of being responsive*). Lastensuojelun piirissä Päivi Känkänen ja Ulla Tiainen (2007) ymmärtävät taidelähtöisten menetelmien yhteydessä turvallisuudella olotilaa ja kokemusta, missä on mahdollisimman vähän ihmisen minuutta uhkaavia tekijöitä. Minuutta uhkaavat tekijät voivat synnyttää pelkoa, häpeää, syyllisyyttä tai ulkopuolisuuden ja arvottomuuden tunteita. Ohjaajan on tärkeä luoda rauhallisen, kuunteleva ja kyselevä tila työskentelylle. Työ on pitkäjänteinen, vaativa prosessi, jotta siitä voi rakentua luottamusta ja sitoutumista luovia toimintatapoja. Ohjaaja tarvitsee erityistä herkkyyttä tilannekohtaisille käänteille, sillä työskentely on ennakointatonta, tilannesidonnaista ja tilanneherkkää. (Känkänen & Tiainen 2007, 83, 85; myös Känkänen 2013, 68–71.)

Foxin (2010) käsitys tarinankertojan suojattomuudesta ja haavoittuvaisesta asemasta vahvistui, hänen, eri maissa kertyneen työskentelykokemuksensa pohjalta. Fox kyseenalaisti julkisesti pyydetyn henkilökohtaisen tarinankertomisen eettisyyden ja kertomiskokemuksen myönteisyyden. Perusteluna oli se, että kertoja ei pysty etukäteen ennakoimaan tuntemuksiaan ja reaktioitaan, joita julkinen avautuminen herättää vielä jälkikäteenkin. Julkisen tarinakertomisen ennalta arvaamattomista seurauksista kertojalle Fox tuo esiin häpeän, syyllisyyden ja avuttomuuden tunteet. (Fox 2010, 33–34.) Olen edellä tarkastellut *Riisutut identiteetit* -prosessityön käsittelyn esiin nostamia suojan ja suojattomuuden teemoja osallistavan teatterin käytäntöjen yhteydessä. Esittelen seuraavaksi prosessityön analysoinnissa avautunutta näkymää särkyvyyden teemaan.

Yhteinen särkyvytemme

Yhteiskunnassamme tavoiteltava osallisuus esitetään niin, että yksilö on sisällä koulutus- ja työmarkkinoilla ja kulutusyhteiskunnassa. Painotus on yksilöllisyydessä ja yksin tekemisessä. Jokaista pidetään vastuullisena omasta menestyk-

sestään tai epäonnistumisestaan. Tämä tuottaa kilpailua ja vertailua: epävarmuutta omasta riittävytydestä, pelkoa selviytymisestä ja häpeää köyhyydestä ja osattomuudesta toisilleen vieraiden maailmojen yhteentörmäyksissä. Voittajien ja häviäjien lisäksi törmäysten rajapinnoissa on niitä, jotka eivät kykene osallistumaan pärjäämisen kilpakentille. Näitä kohtaan yhteiskunta näyttää tulleen entistä ankarammaksi. (Esim. Harvey 2008; Karhu 2009; Abraham 2014, 11–12.) Ilmapiiriä kuvaa heikkouden ja särkyvyyden torjuminen: särkyvyydelle käännetty selkä. Ihmisruumis on kuitenkin suojaton. Se on herkkä avautumaan ja altistumaan ulkopuolisille kolhuille.

Alkukuvaan taltioitu toiminnan hetki vääjäämättä näyttää, että mies punoo koria käsillä, ei kädellä. Proteesi on nyt miehen oikea yläraaja, ruumiiseen sijoitettu artefakti, jonka käytössä hän saattaa oppia hyvinkin taitavaksi. Ihmisruumis on materiaallinen ja biomekaaninen ja siksi se on altis työkalu- ja laitteiden tuottamille, ja työskentelyssä tekijään välittyville fyysikaalisille voimille. Ehkä se oli työpaikalla moottorin huoltokorjauksessa pyörivä laite, joka yhtäkkiä kesken työn repäisi käsi-varren irti. Kun mies opettelee uudestaan pirstaleiksi menneitä kädentaitojaan, hän joutuu samalla paljastamaan rikkoutuneen ruumiinsa. Samanaikaisesti hän altistuu myös sille, että näkyvä merkki ruumiin särkymisestä nousee identiteettiä määrittäväksi tekijäksi. Se hankaloittaisi liikkumista eri sosiaalisten identiteettien välillä. Mies on pukeutunut vastasilitettyyn kauluspaitaan – kenties juuri työsalin kuvaus-tilannetta varten, kenties omanarvontuntonsa suojelemiseksi. (Työmuistiinpanot, elokuu 2013/2016.)

Erillisyyteen eristäminen

Vammaispolitiikan tutkijan Simo Vehmaksen (2005) mukaan yhteiskunnassamme erilaisuutta ei tarkastella moninaisuutena: samuuden ja eron vaihtelevina asteina ja sävyinä. Sen sijaan se eristetään poikkeavuutena erillisyydeksi ja se edustaa olemassaolon kielteisiä puolia. Vehmas näkee tämän ylläpitävän yhteiskunnallisia jakoja, jotka marginalisoivat ihmisiä ja vammauttavat heidät yhteiskunnallisesta osallistumisesta. (Vehmas 2005, 17.) Tätä voisi kuvata toimintaterapian termillä toiminnallinen syrjintä (engl. *occupational apartheid*), jolla tarkoitetaan ihmisten toimintamahdollisuuksien rakenteellista ja systemaattista eristämistä (Kronenberg & Pollard 2005). Toiminnallinen syrjintä on pysyvä tila ja systeeminä se on kietoutunut taloudellisiin, yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin käytäntöihin. Se riistää tietyn ominaisuuden nojalla marginaaliin nimetyiltä ihmisiltä, ryhmiltä tai yhteisöiltä osallistumisen oikeuden niihin toimintoihin, joita he itse pitävät merkityksellisinä ja hyödyllisinä. Toiminnallinen

epäoikeudenmukaisuus ja toiminnallinen deprivatio ilmenevät tämän syrjin-
nän systeemin sisällä. (Kronenberg & Pollard 2005, 59, 66, 72–83.) Erillisyyteen
eristämiseen liittyvät poissulkemisen ja syrjäyttämisen prosessit vetävät rajoja
normaalin ja epänormaalin tai ensisijaisen ja toissijaisen välille (vrt. Brunila &
Isopahkala-Bouret 2014, 30).

”Soveltava taide” terminä omaksuttiin yhteiskunnan ohjauksessa oleviin
toimintaohjelmiin ja erilaisiin julkishallinnollisiin kulttuuri- ja hyvinvointihank-
keisiin (Taide on mahdollisuuksia 2002, 39–43; Von Brandenburg 2008, 12). Niissä
taidetoiminnan vaikuttavuuden näkökulma on sisäänrakennettuna. ”Soveltava”
sisältääkin välineellisen merkityksen. (Esim. Ventola 2013, 15, 44.) Osallistavan
teatterin piirissä Rasmussen (2000) näkee erillisyyteen eristämisen vaaran vä-
lineellistävässä ”soveltavassa” työskentelyotteessa. Sen voidaan ajatella pitä-
vän implisiittisesti yllä systemaattista erottelua, että tietyllä ominaisuudella tai
yksittäisen tekijän perusteella joukko ihmisiä erotetaan erilliseksi, arvotaan
toissijaiseksi ihmisryhmäkseen, minkä vuoksi heille pitää erityisesti taidetta
soveltaa. (Rasmussen (2000, 2; myös Rifkin 2010, 22.) Tällaisen työskentelyotteen
kehyksestä on vaarana nähdä ihmiset, joiden kanssa toimitaan, kategorisoitu-
jen massaidentiteettien kohderyhminä. Ihmisten keskinäiset erot jäävät tämän
yleistävän nimeämisen ja luokituksen varjoon. Osallistavassa teatterissa näitä
ihmisryhmiä ovat muun muassa syrjäytyneet, asunnottomat, turvapaikanhakijat,
kehitysvammaiset tai pitkäaikaistyöttömät. (Vrt. Brunila & Isopahkala-Bouret
2014, 23–24.) Kategorisoinnin voidaan ajatella rajoittavan ryhmään nimettyjen
toimijuutta ja erilaisten sosiaalisten identiteettien ja vaihtoehtojen kokeiluja.
Voidaankin kysyä, voiko ”soveltava” toiminnan etumääritteenä muodostua eris-
täväksi sosiaalisesti stigmaksi osallistujille? Näin pietarilaisen katulapsiryhmän
sirkuksen toiminnanjohtaja Larisa Afanasieva toteaa aiheesta:

*Tärkeintä on, että nuorten käteen jää kokemus siitä, että valinnoillaan voi vaikuttaa
oman elämän suuntaan. Mutta meistä sosiaalinen [soveltava] sirkus on sanahirviö.
Se saa ihmiset haukottelemaan tai herättää vääriä ennakkoluuloja. Sanomme mie-
luummin, että tämä on maailman ainoa huligaanien sirkus. (Rantanen 2014, 1–2.)*

Nicholsonin (2010) mukaan osallistavan teatterin toimijoiden on tarve olla jat-
kuvasti valppaina niistä keskusteluista, joissa määritellään mitkä tai ketkä sisäl-
lytetään mukaan ja ketkä siinä jaossa eristetään tai karkotetaan joko hiljaisesti
tai järjestetysti (mt. 147–154). Marginaalisuus sisältää valtavirrasta syrjäyttäviä
prosesseja, yhteiskunnallisia asemointeja sekä kulttuurisia tapoja vetää rajoja

toivotun normaalin ja epänormaalin välille (esim. Brunila & Isopahkala-Bouret 2014, 31–35). Toisaalta marginaalisuus voi olla muutakin kuin syrjäyttävä tila. Bell hooks (2009 [1990]) erottaa toisistaan sortavien rakenteiden määräämään marginaalisuuden siitä marginaalisuudesta, joka on oma valinta toisenlaiseen elämäntapaan. Silloin sitä hooksin mukaan luonnehtii radikaalin avoimuuden ja mahdollisuuksien tila, joka voi toimia tärkeänä vaihtoehtona tai vastustuksen yhteisönä. Tällöin se näyttäytyy kriittisyytenä ja mahdollisuutena tuoda keskusteluun uusia avauksia ja näkökulmia. Se voi tarjota uudenlaista yhteisyyttä ja mahdollisuuksia toimia. (Mts. 82–83, myös Granfelt 1998, 80–82.) Voisi ajatella, että ”huligaanien sirkuksen” marginaali on jäsenilleen omaehtoisen uudenlaisen yhteisyyden ja radikaalin mahdollisuuden tila.

*Me kieltäydymme olemasta sitä, mitä te haluatte meidän olevan,
olemme sitä, mitä olemme, ja niin se tulee olemaan.*⁹⁵

Bob Marley (1976)

Vajavainen ihminen

Ihmisen osana on elää rajallisuutensa ja vaivaisuutensa keskellä. Materialistisen kulttuuriteorian mukaan ihmisen ruumiillisuuteen liittyy kaatuilut ja kompastelut. Ruumiillisuus on myös haavoittuvuutta, uupumusta ja merkityksettömyyden kokemusta. Vain toisten tuella ja avulla ihmiset voivat edetä pyrkimyksissään ja rakentaa omaa elämäänsä. (Lehtonen 2014, 96, 262.) Lähestyn aihetta belgialaisen kuvanveistäjän Berlinde de Bruyckeren (1964–) vahvasti haptisten ihmisfiguuriteosten kautta, sillä ne kytkeytyvät ruumiin kokemuksen perspektiiviin. Figuurityöt tuovat visuaalisen ajatusyhteyden Kantorin *Ihmiset vaatteina* -lavastusluonnoksen ihmishahmoihin, jotka roikkuvat kaapin teuraskoukkumaisista vaateripustimista. De Bruyckeren teoksissa ihmisen rajallisuus ja tämän rajallisuuden hyväksyminen nousevat kokemuksen tasolla merkittäväksi elementiksi. Niiden keskeisinä teemoina ovat ihmisenä olemiseen sisältyvä haavoittuvaisuus, kärsimys, syntymä, kuolema ja muistaminen. Teokset sisältävät ajatustavan ruumiista, joka esittää samanaikaisesti sen haavoittuvuutta ja sen mahdollisuutta väkivaltaan. (Vrt. Karhu 2009; Alloa 2014.) Töiden keskeisinä vaikuttimina ovat valokuvat ensimmäisen maailmansodan aiheuttamista kärsimyksistä ja tuhoista ihmisille, eläimille ja ympäristölle. De Bruyckeren eettisenä kannanottona on käsittää ih-

95 *We refuse to be what you want us to be, we are what we are, and that's the way it's going to be* (Bob Marley, sitaatti laulusanoituksesta *Babylon System* 1976.)

miset, eläimet ja kasvit keskenään samanveroisina. Vamma, hauraus ja heikkous eivät hänen mukaansa ole erityisiä vain ihmisille vaan kaikille elollisille. Näkemys vertautuu Bennettin (2010) ekologiseen herkkyyteen ja ei-inhimillisten materiaalien maailman arvostamiseen, johon viittasin tämän luvun alussa. Boltanskin *Monument Canadian* ja Bourgeoisin *Untitledin* vaateinstallaatioiden tapaan de Bruyckere kehottaa teoksissaan ottamaan vakavasti paitsi oman, myös toisten elollisten olioiden kuolevaisuuden.

Ihmisfiguuriteosten ruumiit ovat epämuodostuneita: vääntyneitä, amputoituja, rampautuneita, surkastuneita, toimintakykynsä menettäneitä. Ne ovat ruumiita, ruumiinjäseniä, jotka toimivat kuin proteesit ja kompensoivat kaikkea olemassa olevaa ihmisen vajavaisuutta. Teokset eivät piilota löysiä poimuja, arpia, suturointeja, mustelmia tai haavaumia. Sen sijaan taidokkaina ihon ja lihallisuuden kuvauksina niiden ihon pinnassa veren, suonien ja ruhjeiden epä-määräisinä häivähdyksinä näkyy tietoisuus ruumiin pinnanalaisesta, sen sisäpuolisesta materiaalisuudesta.⁹⁶ (Myös Karhu 2009, 19–29; Alloa 2014, 204–207.) Pinnanalaisuuden läsnäolo antaa mahdollisuuden ruumiin tunneperäiseen kokemiseen – sen sisäpuolisen aistimukselliseen kuuntelemiseen ja tulkintaan. Piinallisen lihalliset työt katsovat kohti, muistuttavat vastaanottajaa tämän omasta lihallisuudestaan. Tämä tuo ajatusyhteyden Jokisaloon teokseen, joka tuo esiin huokoisen kosketuspinnan sisäisen, ruumiillisesti koetun ja ulkoisten realiteettien välille (ks. s. 154). De Bruyckere pyrkii palauttamaan teosten vastaanottajan sensitiivisyyttä yleismaailmalliseen ja rakenteelliseen fyysiseen ja emotionaaliseen kärsimykseen. Samanaikaisesti de Bruyckere haluaa taiteensa tarjoavan myötätuntoa ja lohtua. (Alloa 2014.)

Bharuchan (2011) näkemys ihmisenä olemiseen sisältyvästä vajavaisuudesta ja keskinäisestä riippuvuudesta on samansuuntainen materialistisen kulttuuriteorian ihmiskuvan kanssa. Bharuchan mukaan yhteiselle ihmisyydellemme olennaista on yhteinen pienuutemme, puutteellisuutemme ja haavoittuvuutemme, ja tämän asiantilan tajuaminen. Bharucha peräänkuuluttaa osallistavan teatterin

96 Lapsuuden kasvuympäristössä, perheen lihakaupassa De Bruyckere tottui jokapäiväisenä asiana näkemään roikkuvia teurastettuja eläimiä, pilkottuja ruhoja ja nyljettuja riistaeläimiä, oppi tuntemaan niiden anatomian. Hänellä on haptinen kokemus eläinruhoista, jonka kokemuksen hän siirsi teoksiinsa. De Bruyckeren ihmis-, hevos- ja puuaiheet teoksensa ovat anatomisesti erittäin uskottavia. Materiaaleina ovat vaha, hartsia, puu, rauta, villa, hiukset, hevosen nahka. Väripaletti on fyysinen, sävyt ovat lähellä lihaa, luuta, ihoa. Valtavien hevostöiden vaikutteina ovat arkistokuvat ensimmäisen maailmansodan rajuissa tykistökeskityksissä silpoutuneista tuhansista hevosista. Kuolleet hevoset sodan viattomina uhreina ovat metafora kärsimykselle ja ihmisen elämän päättymiselle. (Alloa 2014, 208–210. Kuvia teoksista myös: <https://fi.pinterest.com/vdsandenelly/berlin-de-de-bruyckere/?lp=true>). Näyttelyssä käynti 19.1.2015.

toimijoilta omaa tietoista, ajateltua suhdetta elämän rajallisuuteen sekä tietoisuutta omista asenteista särkyvyyttä ja eheytyvätöntä kohtaan. Asenteet, kun joka tapauksessa ilmenevät työskentelyn sisällöissä. (Bharucha 2011, 381–382.) Omien asenteiden tarkastelussa joutuu luomaan oman näkemyksen siitä, onko rikkoutuneella oikeus olemassaoloon ja osallisuuteen sellaisena kuin hän on, vai arvioidaanko olemassaolonsa oikeus eheyttämisen mahdollisuuden näkökulmasta. Mahtuuko oman ihmiskuvan sisään särkynyt vai rikkooko se kuvaa siitä, minkälainen ihminen on?

Bharucha (2011) kääntää peilin osallistavan teatterin toimijoihin ja kysyy: Miten me voimme olla niin varmoja, että pyyhkimällä työskentelyssä kärsimyksen pois, se katoaa tai, että vaihtamalla kärsimys ”hyvän mielen tuovaan” tarinaan, me emme itse asiassa pahenna sen olemassaoloa? (Mt. 381.) Bharuchan kanssa samansuuntainen näkemys oli myös Heathcotella, joka ei ohittanut ihmisen kokemuksen nurjaa, vaikeata ja ”häiritsevää” puolta. Heathcote ei suojellut osallistujia elämän tosiasioilta, vaan auttoi katsomaan kohti vaikeaa nykyhetkeä. Työskentelyprosessissa hän ei kuitenkaan jäänyt kärsimykseen tai konfliktiin kiinni. (Ks. Heston 1993, 102.) Kärsimyksen poispyyhkimisen ajatus tuo miellelyhtymän ”unisieppariin”, joka suodattaa pahat unet ja ajatukset, ja päästää lävitse vain hyvät. Toiminta, joka pyrkii pyyhkimään ”pahan” pois, toimii eräänlaisena ”tarinasiepparina”. Vertauksellani viittaan myös Thompsonin (2009b) kuvaamiin esityksiin, jotka on luotu toisten kärsimyksistä sensuroimalla ja estetisoimalla ne. Työtavan voi ajatella perustuvan toimintakentässä omaksuttuun ajatukseen, että osallistavan teatterin tekijöillä olisi ennalta annettu auktoriteetti ja pätevyys puhua toisten puolesta (Preston 2009, 67; myös Rifkin 2010, 8). Ajatus sisältää oletuksen, että ihmiset kokevat asioita yhdenmukaisesti samalla tavalla.

Työskentelyotteessa, jossa asetutaan asiantuntijana tai pelastajana muita ylemmäksi, toimijoilla on mahdollisuus suojata omaa asemaansa ja vahvistaa ”paremmin tietämistään” (vrt. Brunila & Isopahkala-Bouret 2014, 25–26). Se voi ilmetä myös erottautumispyrkimyksenä lukita toisen särkyvyys itsen ulkopuolelle: olen erilainen kuin te ja kohdistan työni teihin. Tällainen yksisuuntaisuus toimijuudessa (*doing for, not being with*, vrt. Preston 2009, 129) asettaa osallistajat objekteiksi tai välineiksi usein toisten asettamien tavoitteiden saavuttamiseksi. Se on vastakkainen esimerkiksi Heathcoten (ja Freiren) lähtökohtaisesti ihmisten tasavertaisuuteen perustuvan työskentelyn kanssa (ks. s. 45). Marjo-Riitta Ventola (2013), jolla on pitkä kokemus osallistavan teatterin toimintakentästä, tuo esiin, minkälaisena toimijalähtöinen työskentely saattaa näyttäytyä:

Taiteen hyvinvointihankkeiden aikaan tuntuu joskus, että taiteilija ottaa laupiaan auttajan roolin viedessään taidetta kulttuurielämän keskiöstä yhteisöihin. Kertomukset suljetuissa organisaatioissa vierailleista taiteilijoista saavat helposti selviytymistarinan kehyyksen, matka sinne ja takaisin taiteilijat pääroolissa. (Ventola 2013, 28–29; vrt. myös Thompson 2009b.)

Etuoikeutetun asemassa on vaikea tunnistaa etuoikeutettuna toimimista ja sen seurauksia (esim. Gutierrez 2010, 33; Brunila & Isopahkala-Bouret. 2014, 27, 29). Osallistavan taiteen kentällä toimijat eivät voi mitenkään lyhyen intervention perusteella tietää, mitä eläminen tietyissä olosuhteissa on, miltä toisesta tuntuu tai mikä on toisen näkökulma asiaan. Jeannerod (2006, Harin & Kujalan 2009 mukaan⁹⁷) ehdottaa toisen ymmärtämiseen liittyvän yleisen sanonnan "kävellä toisen kengissä", vaihtamista ilmaisuun "kävellä toisen kanssa". Näin tämä läsnäoleva *toinen* mahdollistaisi ihmisten välisessä peilautumisessa oman ja toisen tuntemusten ja mielentilojen välisten erojen kommunikoinnin ja vertailtavuuden. Peilautuminen mahdollistaisi myös myötätunnon kokemisen. (Mt.) Luvussa *Osallistavan teatterin historiaa* määrittelin osallistavan teatterin yhteisenä työskentelytapana ja ryhmän yhteisesti tuottamana esteettisenä prosessina. Kuvasin sitä toimintana, joka voi mahdollistaa vuorovaikutteisia, tasavertaisia kohtaamisia sekä osallistumisen mahdollisuuksia erilaisista lähtökohdista ja taustoista tulevien ihmisten välillä. Tästä määrittelystä käsin pidän perusteltuna purkaa ajatusta toimijoiden ennalta annetusta pätevyyydestä ja paremmin tietämisestä. Ihmiset itse ovat oman elämänsä asiantuntijoita, siten tärkein tekijä työskentelyn lähtökohtana on ihmisten oma näkemys ja kokemustieto. Sen tunnustamisen jälkeen voi asettua avoimeksi sille, mitä ryhmänohjaajana ei voi tietää eikä ennalta olettaa. Tämän päätelmän pohjalta siirryn tarkastelemaan tutkimukseni kolmatta vaihetta. Siinä esiintuomani näkemykset ovat rakentuneet tutkimukseni kahden aiemman vaiheen aikana muodostuneen ymmärryksen pohjalta.

97 Viittaavat sanonnan alkuperällä kognitiotieteen tutkija Jeannerodin teokseen: Jeannerod Marc 2006. *Motor Cognition. What Actions Tell the Self*. Oxford: Oxford University Press.

VI Eettis-poliittinen sommitelma

Alkukuvassa korin aihion pyöreä pohja on tummansinisen ja lilan eri sävyin kuvioitua vanerilevyä. Sen reunoilta ohuet loimirotingit kohoavat ilmaan tasaisin välein. Ne taipuvat hieman keskustaa kohden, rakentavat aavistuksen kupolimaista tilaa. Rakennelma tuo miellelyhtymän pystytettävän jurtan tukipuukehikkoon. Kuvaan suhteessa olemisen raottaa sen tilaa. Haptisen mielikuvituksen voimalla työnnän vasemmalla kädelläni pari lointa sivuun. Astun kahdeksan rottingin korkuisen reunuksen yli pyöreälle vanerialustalle. Loimirotingit huojuvat hiljakseen yläpuolellani. Liikun kuvan tilassa mielikuvissa ja materiaaleissa – miehen vielä tekeillä olevassa rakennelmassa. (Työmuistiinpanot, elokuu 2013/2017.)

1. Sommitelman viisi elementtiä

Tutkimukseni kolmannen vaiheen tuloksena ja tutkimusprosessini johtopäätöksenä esitän uudenlaisen tavan tarkastella osallistavan teatterin käytäntöjä. Se tarjoaa vaihtoehdon toimintakentässä omaksutulle välineelliselle tehtävälle ja yksilökeskeiselle, osallistujien henkilökohtaisia asioita avaavalle työskentelyotteelle. Sommitelmastani avautuu perspektiivi työskentelyn ennakoimattomuuteen, moniaistisuuteen ja tapahtumakeskeisyyteen. Näkökulma tuo esiin toisintekemisen mahdollisuuden valmiisiin toimintamalleihin ja strukturoituihin esitysrakenteisiin perustuvaan työskentelyyn. Toisintekemisellä tarkoitan luonnosmaista ja joustavaa tilanteesta lähtevää työskentelyä: tekemällä – ja myös jättämällä tekemättä – luodaan tila, missä jotain odottamatonta voi materialisoitua. Sisällytän tähän näkökulmaan aiemmin kuvaamani haptiset- ja esinemaailman työskentelykäytäntöni prosessidraamassa ja tutkimukseni esineprojektissa, sillä niiden toimintaa luonnehtii ennakoimattomuus, prosessimaisuus ja tilannekohtainen kokeilevuus. Esittämälleni vaihtoehdolle on ominaista inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden tasavertainen työskentelytila. Näen tällaisessa lähestymistavassa mahdollisuuden irrottautua ohjaajakeskeisestä identiteetistä

ja asemasta ryhmän kanssa työskentelyssä. Eettis-poliittisen sommitelmani elementeiksi valikoitui viisi, toisiinsa orgaanisesti yhdistyvää ja toisiinsa vaikuttavaa näkökulmaa. Ne ovat: *työskentelyn tila*, *aistikentän tapahtumiset*, *kairoksen murtumat*, *responsiivinen ohjaajuus* ja *erilaisen kaltaistuminen*. Tarkastelen seuraavaksi elementtien tarjoamia näkökulmia.

Työskentelyn tila

Osallistavassa teatterissa ryhmien kanssa työskentely tarkoittaa paikan rakentamista toimijoiden tilaksi (esim. RK 2007–2011; KK 2007, 2016). Tilan monimerkityksellisyys ja sen vaikutus työskentelyssä ja työskentelyyn on tunnistettavissa sommitelmani kaikissa elementeissä. De Certeau (2013) mukaan käsitän *paikan* fyysiseksi ja pysyväksi, *tilan* taas eletyksi ja tapahtumalliseksi: ajallisena muotoutuvaksi entiteetiksi, vailla fyysistä pysyvyyttä. Tyhjä paikka, kuten kaupunkisuunnittelussa geometrisesti määritelty arkkitehtoninen tori muuntuu erilaisten toimijoiden (torimyyjien, ostajien, turistien, ohikulkijoiden) ansiosta tilaksi. (De Certeau 2013, 172–173.) Tilan merkitys muodostuu sen tuottamisesta ja käytöstä, esimerkiksi markkinat, mielenosoitus, ”torilla tavataan” -juhlinta. Tila on ihmisten kokoontumis- ja ilmenemispaiikka ja se rakentuu aina uudestaan erilaisten toimijoiden kautta, kun käyttäjät toteuttavat tilan erilaisia toiminnallisia mahdollisuuksia. Tämä puolestaan vaikuttaa siihen, miten ihmiset kulloinkin havaitsevat ja käsittävät tilan. Paikka avautuu käyttäjien ruumiillisten kokemusten kautta merkitykseltään monikerroksiseksi, eletyksi ja koetuksi tilaksi.

De Certeau (2013) vertaa paikkaa ja tilaa myös suhteessa aikaan. Paikka voidaan ymmärtää pysyväksi substantiiviksi, jonka aika on pysähtynyt. Aika paikassa on suuntautunut menneeseen ja muistoihin. Se on luettavissa käyttötarkoituksen muovaamista jäljistä paikan elementeissä. Tilaa sen sijaan voidaan ajatella verbinä, johon liittyy meneillään oleva aika, liike ja tapahtuminen. Sosiaalinen tila on elävä, se ei ole koskaan lukkoon lyötyä vaan jatkuvassa muutoksessa. Tilaa luonnehtii avoimuus ja joustavuus. Kaikki ihmisten asioiden kohtaaminen tapahtuu aina jossain tilassa ja ajassa. Esimerkiksi De Certeau (2013) esittämät jokapäiväiset taktiikat luovat kekseliäästi satunnaisia, vaihtoehtoisia tiloja osaksi arjen elämän aluetta. Taktiikan tiloissa on aina avoinna oleva mahdollisuus ennalta määrittelemättömään. (Mts. 172–173.) Tila ja aika ovat suhteita. Ne tuotetaan yhdessä ihmisten samanaikaisesta olemassaolosta, moninaisista käytännöistä ja paikallaolijoiden keskinäisistä suhteista näissä kanssakäymisissä (Lehtonen 2014, 195, 210–212). Etymologisesti suomen kielen ”tila” tarkoittaakin yhtäältä rajattua ja toisaalta avointa, jatkuvasti tulossa olevaa kokonaisuutta. Tilaan liit-

tyy ajatus ainutlaatuisesta hetkestä ja muutoksesta. Vaikka tilaan liittyy hetki ja muutos, sillä on kuitenkin pysyvä sija ja paikka, eikä se näin määriy pelkästään liikkuvana substanssina. (Häkkinen 2004, 1313.) Voisi ajatella, että *tila* ilmenee tapahtumisena ja muutoksena sekä tätä jäsentävänä väljänä kehikkona.

Tunnelma virittyy tilasta ja tilassa. Se syntyy jokaiselle omana kokemuksena, osin tietoisesti, osin huomaamatta. Uuden tilan herättämä kokonaistuntemus ja tunnelma syntyvät ruumiillisesta yhteydestä paikkaan, kuten kuvaamassani kohtaamisessa käytössä kuluneen hyppypukin kanssa vanhassa liikuntasalissa (ks. *Hyppypukki tilassa*, s. 105–106). Suhde tilaan rakentuu myös yhteisten, jaettujen kokemusten ja tilaan liittyvien mielikuvien ja asenteiden kautta. Työskentelyn tila on aina myös ruumiillinen ihmistila. Yhteisesti rakennettujen työskentelyn puitteiden rinnalla, tilan virittyneisyys ja sosiaalinen tunnelma vaikuttavat ryhmän kokemaan kiinteyteen ja turvallisuuden tunteeseen. Tilasta välittyvä ilmapiiri on ensimmäinen asia, jonka ihminen aistii. Ilmapiiri tunnistetaan aistimellisesti. Koetulla ilmapiirillä on keskeinen merkitys tilan ominaisuuksien havaitsemiseen. Esityksen tila on siten aina myös ilmapiirin tila. (Vrt. Laine 2001, 136–137; RK 2007/1, 6–9; RK 2007/3; RK 2007/ 4, 13–14; Fischer-Lichte 2014, 23–25.) Esitys tapahtuu tilana: tila, aika, ruumis ja toiminta muodostavat esityksen keskeiset elementit. Tilallisena esitystapahtuma on luonteeltaan moniaistinen, kokonaisvaltainen ja ympäristönomainen. Esityspaikan ominaislaatu voi hyödyntää tapahtuman perusvireen luomiseen ja vuorovaikutuksen tukemiseen. Lisäksi sitä voi käyttää esityksen materiaalina tai osana esityksen merkityksiä. (Vrt. Arlander 2011, 20–21; myös 1998, 19–27, 32–33.)

Valitun paikan merkitys erilaisissa esitystapahtumissa on ilmeinen. Paikka muovaa esitystä ja avaa mahdollisuuksia työskentelyyn. Ympäristöä on mahdollista hienovaraisesti muuttaa sen omilla satunnaisilla aineksilla ja löytöesineillä työskentelyä varten – tehdä pieniä tekoja tilan esityksellistämiseen. Yksinkertainen, konkreettinen elementti tilassa aktivoi katseen suuntautumista myös kaikkeen sen ympärillä olevaan. Ympärillä olevat materiaaliset ja ei-inhimilliset toimijat vaikuttavat vääjäämättä osallistujien väliseen työskentelyyn esitystapahtumassa.

Ulkona työskennellessä aistitila muuttuu lisäämällä siihen luonnon elementtejä pienillä eleillä ja teoilla: kokoamalla niitä minimalistisiksi materiaalisiksi esityksiksi. Hetkellinen aistikenttä syntyy, kun laakean, mustan graniittilohkareen päällä oleva pihlajamarjoista sommiteltu oranssinhehkuinen nauhakuvio katoaa äkisti rastasparven odottamattomassa esityksessä. Talteen otetut kaadetut ohuet puunrungot ovat sekä eläviä että kuolleita. Uudelleen joutomaalle pystytettynä, ne rakentavat

välitilallista sommitelmaa esitystapahtuman aistikentäksi. Maastoon heitetyistä roskista taas rakentuu tuulikanteleiden rypäs esityksen auditiiviseksi elementiksi – hiljaisten runkojen pariaksi. (Muistiinmerkinnät 2015/ 2017).

Tekemäni taustoituksen pohjalta vaikuttaa siltä, että osallistavan teatterin vaikiintuneissa toimintamuodoissa työskentelyn piiriin ei sisälly ympäristön havainnointi eikä sen ominaislaadun huomioon ottaminen. Huomio suuntautuu ihmisten välisiin yhteyksiin. Näin ympäröivä aistitila ja sen ei-inhimilliset materiaaliset elementit rajautuvat esitystapahtumassa työskentelyn ulkopuolelle⁹⁸. Tämä tarkoittaa sitä, että esitystapahtumassa ei tietoisesti hyödynnetä sosiaalis-tilallisen areenan rakennettuja elementtejä eikä ympäröivän luonnon mahdollisuuksia ryhmän yhteisesti työstettävänä aistimuksellisena materiaalina. Arlander (1998, 21) on todennut, että jokainen toiminta merkitsee jossakin olemista. Ympäristön havaitseminen on ruumiillisesti kokonaisvaltaista ja vuorovaikutuksellista. Sommitelmani toisen elementin, *aistikentän tapahtumisten* näkökulmasta jokainen toiminta, jossa ihminen saa kosketuksen omiin aistimuksiinsa ja affekteihinsa merkitsee välitöntä tapahtumista, jolloin ollaan linkittyneinä materiaalliseen maailmaan.

Aistikentän tapahtumiset

Materialistisen kulttuuriteorian mukaan olemme jatkuvassa yhteydessä luontoon ja meitä ympäröivään kulttuuriseen todellisuuteen. Jokapäiväinen elämämme on moniaistista ja moniulotteista paikantumista tilassa ja suhteessa eri paikkoihin. Ihmisen ja ympäröivän materiaallisen maailman välillä on dynaaminen ja vuorovaikutteinen ulottuvuus. Esimerkiksi aistit ovat sekä ulottumista maailmaan että tämän maailman ymmärtämistä (Rodaway 1994). Ne tuottavat meille informaatiota ympärillämme olevasta maailmasta ja ovat mukana määrittelemässä paikkaa ja jäsentämässä tilaa. Kokemus paikasta on luonteeltaan aina moniaistinen: paikka voi ilmetä muotoina, väreinä, mittasuhteina, ääninä, hajuina, makuina, kosketuksina, pintoina, painoina. Aistien avulla olemme yhteydessä sekä ympäröivään ulkomaailmaan että oman ruumiimme tuntemuksiin. Näin aistit ja todellisuus, tila ja olemassaolo kytkeytyvät toisiinsa. Eri aistit toimivat

98 Yksittäisiä devising-työtapaan pohjaavia yhteisöllisiä teatteriprojekteja lukuun ottamatta. Tutkimusmateriaalissani tästä esimerkkinä on Sopimusvuoren Askelkurssin yhteisöteatteriprojekti *Siunattu hulluus* vuonna 2008. Siinä ympäristö oli esityksen rakentamisen yksi tärkeä elementti. Devising-työtavoilla valmistettua esitystä tehtiin mm. toimintansa lopettaneen Pitkänniemen psykiatrisessa sairaalassa. (Esim. RK 2008.)

yhteistyössä ja täydentävät toisiaan. Niiden välittämän tiedon yhteisvaikutus aivoissa luo tulkintaa todellisuudesta, jonka avulla hahmotamme ympärillämme olevaa maailmaa ja kykenemme toimimaan siinä. (Rodaway 1994, 3–7, 25–26, 41; myös Lehtonen 2014, 89–90; Berger 2016, 69.)

Aistimukset ovat kokemuksen keskeiset elementit. Luvussa *Esineet, suoja, särkyvyys* esitin, miten mielikuvat ovat aistihavainnoista riippuvaisia. Mielikuvat rakentuvat jatkuvana kuvien virtana eri aistialueita ylittävästä aistimuksellisuudesta. Mielikuviutus pystyy muokkaamaan uudelleen aistihavaintojen pohjalta järjestettyä ja tallennettua tietoa. Siten sen välillä, mitä kuvittelemme mielessämme ja mitä hahmotamme ulkoisessa maailmassa, on kiintoisa suhde. Haptinen, tunnusteleva katsominen ja kosketusaistien herättely mahdollistavat ruumiilliset tuntemukset ihmisen ja tilan välisenä resonanssina. Ihmisen ja tilan välisestä resonoivasta suhteesta konkreettisenä esimerkkinä esitän tanssijako-reografi Victoria Grayn (2012) kuvauksen haptisen mielikuvituksen kokemuksesta hetkellisessä aistikentässä. Se tapahtui Angela de la Cruzin mustaa, runsaasti poimutettua tekstiiliä muistuttavan, dynaamisen *Stuck* öljyväretyön⁹⁹ edessä. Gray kuvaa sitä, miten teos kosketi vastaanottajaa sekä ruumiillisesti että emotionaalisesti. Visuaalinen kuva teoksesta muuntui haptisen mielikuvituksen avulla. Se synnytti aistivaikutelman, miten paksu öljy valui käsien läpi, ja myös tuntemuksen, miten oma ruumiin koko vaihteli suhteessa teokseen. Keskinäisessä hiljaisuudessa Gray uppoutui suhteeseen teoksen kanssa. Hän pystyi lähietäisyydeltä näkemään, miten maalauksen kankaan karhea tekstuuri muistutti ihmisen ihon viivoja ja miten tietyltä etäisyydeltä hänen oma ruumiinsa näkyi heijastumisena teoksen kiiltävällä pinnalla. (Ks. Gray 2012, 211–214.) Gray kuvasi, miten moniaistinen kokemus tilassa olevan teoksen kanssa rohkaisi itsen ja erilaisen väliseen ruumiilliseen suhteeseen. Yhteys salli avautumisen teoksen erilaisen vieraudelle.

Aistikenttä voidaan määrittää ruumiin aistivoiman, sen vaikuttumisen herkkyyden ja hetkellisen liikkumisen rajaamaksi tapahtumavyöhykkeeksi (Tervo 2016). Aistikenttä muodostuu kaikista aisteista. Se syntyy, kun aistien kautta rakentuu tapahtuma tai hahmo, joka havahduttaa osallistujan aistitilassa jonkin tapahtumiseen. Aistikentän syntymisestä esimerkkinä voisi olla soutu retken,

99 *Stuck* (2010, öljy ja akryyli kankaalle, 259 x 137 x 38 cm). Sen tekemisessä iso kangas maalattiin mustan eri sävyillä ja jätettiin kuivumaan. Sitten kehys poistettiin kontrolloidusti, jotta maalaus laskostui oikean suuntaisesti. Kuivunut maalaus kiinnitettiin pienempään maalaukskehykseen runsaasti poimuilla olevaksi kolmiulotteiseksi ”tekstiiliksi”. Kuvat teoksesta ja sen valmistusvaiheista löytyvät. <https://mikesmithstudio.com/projects/stuck/>. Luettu 5.8.2018.

puistokonsertin tai kaupunkikävelyn aikana lähestyvän ukkoskuuron aiheuttama säätilassa tapahtuva odottamaton muutos. Tämä havahduttaa aistit ilmapiirissä tapahtumassa olevaan tunnelman muutokseen, joka muuntaa kaiken ympärillä olevan elollisen ja elottoman (ihmisten, eläinten, tavaroiden, luonnon elementtien) ”tunnesävyä”, niiden tapaa tulla ilmi. (Vrt. Tervo & Silde 2016, 271–272.) Osallistavassa teatterissa nyt-hetken tilanteesta lähtevän ohjaajan toiminta on aistikentän rakentamista: se on tietynlaisen ilmapiirin, tunnelman muutoksen tai tapahtumisen tunteen luomista työskentelyyn ajattelun ja kokemustodellisuuksien materiaaliksi. Rakentaminen tapahtuu yhteistyössä osallistujien kanssa. Rakennettu aistikenttä avautuu toiminnalle tarjoutuvina mahdollisuuksina vaikkapa murtaa esineympäristön totuttuja katsomistapoja ympäröivän todellisuuden uudennlaiselle näkemiselle (vrt. Elkins 1997, 56). Prosessityömetodin kulmakivien yhteydessä esitin, miten aivojen assosiaatioalueella aistimelliset havaintokokemukset, mielikuvat, muistot ja mielikuvitus aktivoituvat toisistaan. Niillä on myös kyky liittyä toisiinsa ja synnyttää uusia miellehtymiä ja ajatuskuluja. Toin myös esiin, miten eri esineiden latautunut yhteentarttuminen, ”herääminen eloon” mahdollistuu. Yhteentarttuminen edellyttää sitä, että ihmisen sisäinen aistikenttä (joka sisältää sekä omat tallentuneet mielikuvat ja muistot että kyvyn havaita omia ruumiin reaktioita) ja ympäröivä ulkoinen aistikenttä yhdistyvät. Aistimukset ja haptinen mielikuvitus tuovat mahdollisuuden käyttää tietoisesti hetkellisten aistikenttien tarjoamia muutosten elementtejä osallistavassa työskentelyssä. Elementit tuovat materiaalia ryhmän työskentelyyn ja rikastuttavat yhteistä mielenkuvastoa.

Elinpiirin arkisilla aistihavainnoilla, mielikuvilla ja muistoilla voi nähdä yhteyden tutkimukseni esinetaitelijoiden teosten aiheisiin ja niissä käytettyyn tekniikkaan. Esimerkiksi Jokisalon lapsuusajan kokemukset ompelijaäidin apulaisena keskeneräisten vaatteiden keskellä ilmenevät neuloja, saksia, lankoja, ompeluksia sisältävissä haptisissa töissä, jotka ovat valmistuneet monivaiheisina käsityömaisina prosesseina (Jokisalo 2001). Bourgeoisin töissä näkyy tuntuma väreihin, materiaaleihin ja ompeluteknikoihin, jotka hän omaksui jo lapsena vanhempiensa seinätekstiilien entisöintiliikkeessä (Müller-Westermann 2015). Perheen lihakauppa oli Berlinde de Brycheren lapsuuden aistihavaintokenttä aistimuksille ja mielenkuvaston rakentumiselle. Näitä mielikuvia hän kykeni siirtämään haptisiin ja anatomisesti todentuntuisiin materiaalis-ruumiillisiin töihinsä (Carrion-Murayari 2014). Kantorin menetyksen estetiikkaan taas vaikuttivat havaintokokemukset asuntonsa läheisestä piikkilanka-aidalla ympäröidystä getosta miehitetyssä Krakovassa 1940-luvulla (Leach 2012). Oman perheen kokemukset

ihmisryhmiin kohdistuvista vainoista liittyvät myös Boltanskin henkilökohtaista ja kollektiivista muistoa käsitteleviin töihin Saladini (2011).

Myös omien työtapojeni muotoutuminen on yhteydessä kokemustaustaani ja aika ajoin materiaalisesti niukkoihin työolosuhteisiin. Osittain tästä niukkuudesta syntyi mielenkiintoni esineellis-konkreettiseen työotteessani. Esimerkiksi luonnon aineksien ja muiden löytömateriaalien mukaantulo elementeiksi työskentelyyni juontaa olosuhteista ja kokemuksistani 1970–90-luvuilta. Työskentelin silloin paikoissa, jotka olivat alun perin rakennettu muuta tarkoitusta varten. Mahdollisuuksien mukaan työskentelin myös ulkotiloissa – ”kevään räntäsateista syksyn räntäsateisiin” – kulloinkin käsillä olevilla materiaaleilla. Tämä antoi sisällöllistä vapautta toimintaan, sillä talous ei määrittänyt materiaaliresursseja. Työskentelyni kolmiulotteisten materiaalien kanssa vaikutti siihen, että aloin vähitellen sisällyttää työskentelyyni tilan esityksellistämistä löytömateriaaleilla minimalistisiksi installaatioiksi. Ajan mittaan tämä työtapo kehittyi tunnusomaiseksi käytännökseni. (RM 2010; Muistiinpanot 2010; 2015.)

Kokemustieto on vahvistanut näkemystäni siitä, että ryhmänohjaajan ei tarvitse työskentelyssä yrittää irrottaa itseään omista kokemuksistaan, muistoistaan, miellelyhtymistään ja ideoistaan. Sen sijaan, niitä voi tietoisesti käyttää, kuten aistikenttien elementtejäkin, vaikutteina ja ajattelun materiaalina työskentelyssä. Omasta kokemustodellisuudesta lähtevän työskentelytavan kehittäminen tarjoaa myös vaihtoehdon valmiille toimintamalleille ja niiden lineaariselle ajattelulle. Heathcote (Hestonin 1993, 103 mukaan) kuvasi, miten lapsuudenaikaiset aistikokemukset arjen niukkuudessa vaikuttivat hänen myöhempään taiteelliseen ajatteluunsa. Aistimuksellisia muistoja synnyttivät tulipesässä olevien liekkien seuraaminen: liekkien muodostamat elävät ja jatkuvasti muotoaan muuttavat kuvat, hiilien palaminen ja savuaminen, tulipesästä iholle hohkaava lämpö. Arkisista havainnoista syntyneet mielenkuvat ruokkivat Heathcoten ajattelua lapsuudessa aistimushavaintojen ja erilaisten mieleen tulevien asioiden yhdistelemisinä. Myöhemmin ohjaajana hän hyödynsi työskentelyssään mielikuvituksensa laajaa rekisteriä, intuitiivista esteettistä tajuaan ja eri tilanteissa syntyviä visuaalisia ja kinesteettisiä mielikuvia. (Mt.) Tämä antoi mahdollisuuden havainnoida asioita samanaikaisesti eri näkökulmista:

*Jos puhun puusta, olen puu, näen puun, olen puussa kuin lintu olisi puussa. Siellä on noin kahdeksan erilaista puuta samanaikaisesti, enkä tiedä, mistä ne tulevat, ja valitsen sen yhden tarpeellisen.*¹⁰⁰ (Heathcote 1993.)

*[Ajattelit LIIKETTÄ ja pystyit näkemään LIIKKEEN kaikessa draamaan liittyvässä ilman, että sinua pitäisi kutsua tanssijaksi tai näyttelijäksi]*¹⁰¹ (Heathcote 1998).

Heathcote käytti mielenkuvastoksi varastoituneita jokapäiväisiä aistikokemuksia spontaanisti työskentelyssään. Tilannetajuinen mielikuvien käyttö toi erityisen symbolisen tason hänen kokeellisiin ja prosessimaisiin työtapoihinsa. (Heathcote 1975, 37–38; Bolton 1998, 190–192.) Tämän laatuisten visuaalisten ja kinesteettisten mielikuvien aktivoitumisen ja ajatuskulkujen notkeuden voi ajatella yhdistyvän myös osallistavan teatterin toimijan *metiksen* kykyyn toimia *kairoksen* tilanteessa (*metiksen* ja *kairoksen* käsitteet esitin tutkimukseni ihmiskuvan yhteydessä, s. 73–74).

Kairoksen murtumat

Kairos synnyttää mielikuvan mahdollisuudesta jonkin odottamattoman ja ennakkoimattoman tapahtumiselle. Kolmantena sommitelmani elementtinä tarkastelen, minkälaisen näkökulman ja työskentelyn tilan *kairos* ja ”kairologiassa” toimiminen avaavat ohjaajuuteen. Esitysrakenteissa, joissa työtavat ovat tarkasti vaiheistettuja, myös itse työskentelyn eteneminen on tavallisesti ennalta lukkoonlyötyä. Näin rakenteeseen konkreettisesti sidottu prosessin kulku on jo etukäteen ennakoituna ohjaajan mielessä. Toimintaa dominoi lineaarinen aika eli *kronos*. Se jättää rajoitetusti tilaa ryhmän yhteiselle spontaanisuudelle ja jaeuille aistimusten ja mielikuvituksen kokemuksille. *Kairos* taas on vastakkainen strukturoidun ja lineaarisen työskentelyotteen kululle. Sen repeämä aistikentän tapahtumana havahduttaa osallistujat tunnelman muutokseen ja nyt-hetken avoimeen mahdollisuuteen, joka on kokemuksellisesti ainutlaatuista. Whiten (1987) mukaan *kairos* edellyttää hetkellistä kuilua tai murtumaa: yllättävää avautumista

100 *If I talk about a tree; I am the tree; I'm seeing the tree; I am in the tree, like a bird would be in the tree. There are about eight different trees simultaneously there and I don't know where they come from, and I choose the one necessary.* (Heathcote, Hestonin 1993, 97, mukaan.)

101 *[You thought MOVE and could see MOVE in everything to do with drama without you having to be called a dancer or an actor.* (Heathcote, Boltonin 1998, 191 mukaan). Näyttelijäkoulutuksen saanut Heathcote korosti opettajansa Rudolf Labanin merkitystä visuaaliseen ajatteluunsa ja kykyyn nähdä asiat ”liikkeenä” draamatyöskentelyssä, lisäksi hän painotti filosofi Emile Jacques-Dacrozen vaikutusta esityksen rytmiin ja tilan visualisoimiseen (Bolton 1998, 190).

ja vastarinnan mahdollisuutta *kronoksen* logiikassa. Siinä tilanteessa *kairokseen* yhdistyy kolme erottuvaa, toisiinsa liittyvää elementtiä: oikea aika, ajallinen jänne tunnistaa tilanteen tarjoama mahdollisuus ja myös päättää sen käyttämisestä sekä mahdollisuus toteuttaa aikomus. (White 1987.)

Kairoksen murtuma merkitsee siirtymistä työskentelyn olosuhteista riippuvaan ennakoimattomaan tilannekohtaisuuteen. Omassa taiteellisen tutkimuksen prosessissaan Emma Cocker (2015) tuo esiin, miten toiminnalla *kairoksessa* ei ole mahdollisuutta rakentua etukäteissuunnitteluun, vaan siinä täytyy selvittää tässä ja nyt syntyvän tiedon kanssa. Toiminnan suunnittelu punoutuu osaksi improvisoinnilla rakentuvaa käytäntöä ja siten osaksi prosessia. Tilanteeseen liittyvä osaamisen taito eli *metis* on varautumista siihen, mitä ei voi suunnitella etukäteen. Jokaisella toiminnan vaiheella on kykyä rakentaa aina uutta ”rakennustelinettä” ja uutta tilannetta seuraavaa työskentelyn vaihetta varten. Uuden tekeminen nojautuu tulevan puoleen. Tämä edellyttää siirtymistä pois siitä, mitä on jo käsitelty tai siitä, mikä on jo aiemman kokemuksen pohjalta tiedettyä. Kertyneen kokemuksen perusteella ei lähdetä ennalta määriteltä tuotos mielessä hakemaan määrätietoisesti ja nopeasti tavanomaisia ratkaisuehdotuksia työskentelyn etene- mistä koskeviin kysymyksiin. Tekemisessä ei myöskään pyritä etsimään keinoja olosuhteiden säilyttämiseksi ennallaan. Sen sijaan siinä hyödynnetään *kairoksen* synnyttämää ajallista jännettä, ”aikaväliä”. Se on eräänlainen temporaalinen kynnys nykyisen tilanteen ja tulevan, ei vielä olevan eikä tiedetyn välissä. (Vrt. Cocker 2015, 6–10; myös White, 1987, 13–15, 160; Frieling 2009.)

Kairos luo mahdollisuuden puhtaasti olosuhteista riippuvaan ja uutta kehittelevään toimintaan. Sen ominaislaadua kuvaa työskentely, joka käynnistyy nyt-hetkessä ja joka tapahtuu tilaa alati rakentavana prosessina. Kun *kairos* on tarttumista oikeaan hetkeen, niin sen murtumassa *metiksen* on toimittava heti, sillä vain kiinni siepattu mahdollisuus voi johtaa omintakeisiin tekoihin (White 1987). *Metikseen* voi sopivassa hetkessä rohkeasti tarttua tai sitten huomaamatta ohittaa sen tarjoama mahdollisuus. Murtuman hetkessä tilaisuuden hyväksi käyttäminen kysyy taitoa tietoisesti tarkentaa siihen kohteeseen, ”tähtäyspisteeseen”, mihin toiminnalla on aikomus esteettömästi edetä. Cockerin (2015) mukaan *kairoksen* käytännöt edellyttävät toimijoilta kykyä tietoiseen läsnäoloon ja toiminnan aikana tapahtuvaan joustavaan ajatteluun (engl. *thinking-in-action*). Ymmärrän *thinking-in-action* -käsitteen käsillä oleville asioille antautuvana ajatteluna, joka on luonteeltaan refleksiivistä ja tapahtumiin välittömän responsiivista ja reagoivaa. Whiten (1987) mukaan *kairologisen* työskentelyn ytimenä on näkemys siitä, *miten* toimia ja *milloin* toimia. Ohjaajuuden näkökulmasta se herättää myös kiinnos-

tuksen siitä, minkälaisilla työtavoilla voisi olla edellytyksiä *kronoksen* logiikassa synnyttää repeämää *kairokseen*.

Kairokseen liittyy nopeus toimia ja samanaikainen toimimisen epävarmuus. Tuntemattomille ja ennakoimattomille tilanteille avoimien, kokeilevien käytäntöjen voi ajatella vaativan toisenlaista aikaa kuin toiminta, jossa on valmiit askelmerkit. Ohjaajuuden haasteena on keksiä uusia työtapoja, joiden avulla voi tulla entistä avoimemmaksi ja aistimuksellisesti sensitiivisemmäksi *kairos* tilanteellisille hetkille. Uuden, vielä tuntemattoman ja hahmottumattoman etsiminen ryhmän työskentelyprosessissa sisältää vähemmän tekemistä ja enemmän olemista: se tarkoittaa joutilasta viipylemistä tilassa, luovaa passiivisuutta, ajoittaista tarkoituksettomuutta ja tyhjyyttä (vrt. Cocker 2105). Tätä voisi ajatella suhteessa Lehmannin (2009, 153) kuvaamaan draaman jälkeiseen teatteriin, joka on taiteilijoiden luomia tilanteita jaetun kokemuksen ja läsnäolon hetkiin ja joka on enemmän pysähtymistä kuin toimintaa. *Kairologinen* työskentely ei vaadi juurikaan resursseja tai omistusta, sillä sen voi ajatella yhdistyvän de Certeau'n (2013) kuvaamiin jokapäiväisiin taktiikoihin. Liikkeelle toimintaan voi lähteä ”kevyesti varustettuna”. Samanoloista pelkistettyä työpajatyöskentelyäni kuvasin *Esineet preteksteinä* -alaluvun yhteydessä. Kuvaamissani esimerkeissä aistikenttään vaikutettu alkusysäys, ryhmän rakentama vuorovaikutus ja tilan esinesommitelmat toimivat prosessin aloituskohtina ja toiminnan suuntaamisina.

Kairologisessa työskentelyssä ryhmänohjaaja ei voi yksin ”työntää” eikä ”vetää” työskentelyä tiettyyn suuntaan. Sitä vastoin ohjaajan tehtävä on rakentaa *metiksen* kyvyillä joustava kehikko. Näin työskentelyprosessi voi jäädä riittävän avoimeksi erilaisten ja vastakkaisten näkökulmien ja suunnanmuutosten mahdollisuudelle. Se on uskaltautumista luottaa prosessiin ja uskaltautumista riskin ottamiseen ohjaamistapahtumassa. Ennakoimattomaan työskentelyyn liittyvät epävarmuustekijät ja etenemiseen liittyvät ristiriitaisten voimien paineet saattavat houkuttaa kääntymään takaisin tuttuun, aiemmin toistettuun – samanaikaisesti, kun ollaan viemässä työskentelyn suuntaa ennakoimattoman vielä tuntemattomaan. (*Ohjaamisen apukäsi* -prosessityön työmuistiinpanot, toukokuu 2013.)

Improvisoivasta työskentelyotteesta huolimatta ryhmänohjaaja ei voi antaa ”tuulen ohjata venettä”. On perämelaa pitelevän ohjaajan vastuu tietää, mitä huomioitavia tekijöitä ryhmäprosessin kuljettamiseen sisältyy sovitujen puitteiden, pyrkimyksen suunnan ja energian liikkuvuuden ylläpitämiseksi. *Ohjaamisen apukäsi* -prosessityössä reflektoin ohjaajuuteen liittyvää ennakoitavaa haastetta, kuinka on sovittava yhteen prosessin kesto ja työskentelyn syvyytystaso (mt.; myös

KK 2007, 2016; RK 2007/4; RK 2008). Ohjaajan vastuuseen sisältyy myös kyky tunnistaa välttämättömät ohjaamisen teot ja suunnan korjaamiset. Se, mitä ohjaajan on sanottava tai tehtävä, on kairologisessa prosessissa tärkeä ajoittaa oikeaan ja sopivaan aikaan. Tuntuman säilyttäminen on taas jatkuvaa yhteyttä käytännön todellisuuteen sekä tietoista refleksiivistä harkintaa toiminnan aikana. Nyt-hetken tilanteesta liikkeelle lähtevä työskentely voi tapahtua aistikenttiä rakentamalla, improvisoimalla sekä antamalla uusia merkityksiä niistä kehittyville tilanteille. Kairologisessa työskentelyssä ryhmän ohjaamistapahtuma on alttiutta ja altistumista kaiken ennakoimattoman ja vieraan kosketukselle. Detienne ja Vernant (1991, 15) painottavatkin *metistä* tietämisen muotona, joka syntyy hetkestä ja luottamuksesta hetkessä tehtyihin tarvittaviin päätöksiin (kreik. *tôi kairôî*, "luottaa hetkeen"). *Kairoksen* ja *metiksen* oikeanlaisessa kohtaamisessa aktivoituu tietämys, jonka avulla on mahdollisuus toimia toistaiseksi määrittämättöminä pysyvissä tilanteissa.

Kairoksessa toimimisessa näyttäisi olevan yhteisiä piirteitä prosessidraaman avoimen esitysrakenteen työskentelyotteen kanssa. O'Neill (1995) kuvaa prosessidraaman tilanteellisia tapahtumia luonteeltaan epävakaisiksi ja lyhytaikaisiksi. Työskentelyn eteneminen ei ole suoraviivaista, vaan se kehittyy prosessin aikana improvisoinnin kautta. Työskentely löytää merkityksensä ja olemisensa toiminnassa, jonka määränpää on osallistujien yhteisessä kokemuksessa. (Mts. 31, 67.) Thompson (2009a, 130) kuvaa työskentelyssä tilanteen ilmapiirin tai affektin aiheuttamia muutoksia äkillisinä tai odottamattomina hetkellisinä murtumina. Kuvauksessa näen ajatuksellista yhteyttä *kairokseen* repeämään aistikentän tapahtumana. Haseman (2014, 9) puolestaan näkee prosessidraamatyöskentelyn aloituskohdan nyt-hetkestä tilanteeseen "sukeltavana" ja tunnustelevana toimintana, josta lähdetään liikkeelle. Lisäksi *kairoksen* ja prosessidraaman ohjaajuuden yhteisinä, *metikseen* liittyvinä laatuina voi nähdä aistivan läsnäolon, tilannetajun, riskien ottamisen sekä työskentelylle keskeisen epävarmuuden ja ennakoimattomuuden sietämisen keskeisyyden. Molempien työotetta luonnehtii *hetkestä syntynyt*¹⁰² (Heathcote 1993). Tarkastelen seuraavaksi eettis-poliittisen sommitelmani *responsiivinen ohjaajuus* -elementin kautta, mitä ennakoimattomuuteen siirtyminen edellyttää ohjaajan näkökulmasta.

102 *Born from the moment* (Heathcote, Hestonin 1993, 103 mukaan).

Responsiivinen ohjaajuus

Osallistavan teatterin toimijuuden yhteydessä ohjaajasta käytetyt erilaiset termit eivät ole neutraaleja eivätkä merkityksellisiä. Niillä on vaikutusta siihen, minkälaisen työskentelyn tilan ohjaajan on tarkoitus asemansa orientaatiosta käsin rakentaa tulevalle toiminnalle. Tarkastelen ensin valmiin ohjaajuuden identiteetin tarjoamaa ”tietävän ohjaajan” asemaa. Puran sitä osallistavassa teatterissa yleisesti käytettyjen ”fasilitaattorin” ja ”kättilön” identiteetin näkökulmista. Sen jälkeen tuon näkökulman *responsiiviseen ohjaajuuteen*: sen vaikutusta ohjaajan asemaan ja tehtävään, ryhmän prosessiin sekä ryhmän ja ohjaajan väliseen suhteeseen. Ohjaamisen responsiivisuus tutkimuksessani tarkoittaa vuorovaikutukselle alttiiksi asettuvaa, tilanteellisuudelle avointa ja ryhmäprosessia ymmärtävää ohjaajuutta.

”Tietävän ohjaajan” identiteetti

Osallistavan teatterin toimijoita kutsutaan usein **fasilitaattoreiksi**¹⁰³ eli innostajiksi ja rohkaisijoiksi (Hepplewhite 2017, 6). Työtä erilaisten yhteisöjen ja ryhmien kanssa sanotaan silloin fasilitoinniksi eli mahdollistamiseksi ja opastamiseksi. Prestonin (2016) mukaan ”fasilitointi-termin” käytön yleistymisen osallistavan teatterin toimintakentässä tapahtui samaan aikaan, kun projektimainen toimintatapa valtavirtaistui 1990-luvulla. Samaa aikaan osallistavissa taiteissa tapahtui siirtymä kulttuurisista interventioista välineellisiin, sosiaalista osallistumista edistäviin lyhytkestoisiihin interventioihin. Siinä yhteydessä fasilitointi miellettiin poliittisesti neutraaliksi ja yleisesti hyväksytyksi sosiaalista osallistumista edistäväksi tehtäväksi. Työskentelyssä sovellettiin usein erilaisia valmiita toimintamalleja ja menetelmällisten työkalupakkien sisältöjä.

Osallistavan teatterin toimintakentässä fasilitointi termin käyttöä on myös kritisoitu. Yhtenä syynä kritiikkiin Preston (2016) näkee käsitteen alkuperän. Fasilitointia (lat. *facilis*, ”helppo”, ”helppo tehdä”; engl. *facile*, ”pinnallinen”, ”helppo”) pidetään alkuperäisen tarkoituksensa vuoksi ideologisesti epäjoh-

103 Tässä yhteydessä käytän fasilitaattori käsitettä erillään ja väljemmin kuin, miten se ymmärretään esimerkiksi sosiaalikkulttuurisen innostamisen tulkintakehikossa. Siinä innostajien (fasilitaattorien) kolme päätyyppiä ovat: 1. karismaattinen militantti-innostaja, joka pyrkii herättämään ihmisten tietoisuutta. Toimintaa ohjaavana ideologisen pohjana ovat humanistiset arvot ja niihin usein liittyvä voimakas kutsumuksellinen tietoisuus; 2. tekninen innostaja, jonka toimintaa kuvaa tehokkuus, rationaalisuus ja uskollisuus työnantajan tavoitteille. Työskentely tapahtuu ammatilliselta perustalta, ja siinä käytetään välineellisesti paljon erilaisia menetelmiä; 3. välittäjänä toimiva ja suhteita luova innostaja, joka etsii ja luo sopivia kommunikaatioverkostoja sekä neuvottelemisen ja muun sosiaalisen interaktion mahdollisuuksia. (Ks. Kurki 2000.)

donmukaiselta lähestymistavalta monisyisiin sosiaalisiin prosesseihin. Kriittikii on herättänyt myös fasilitointiin liitetty ”voimauttamisen eetos” ja ”aktiivisen kansalaisuuden tavoite”, jotka levisivät 1990-luvulla toivottuina ratkaisuinä moninaiisiin sosiaalisiin ongelmiin. (Vrt. Cruikshank 1999, 124–125; myös Kincheloe et al 2011, 72–73, 168–169.) Tällaisessa toimintatavassa voi tunnistaa yhtäläisyyttä Chiynowan (2011) esittämään ”välineellisen paradigman” lähestymistapaan (ks. s. 11).

Fasilitaattorit tulevat tavallisesti ulkopuolisen asiantuntijan asemassa ja tehtävässä yhteisöihin lyhyeksi ajaksi (*”fly-in, fly-out”*). Välttämättä nämä vierailvat toimijat eivät ole perillä siitä, miten kohderyhmän yhteisö ja sen sosiaaliset realiteetit ovat organisoituneet. Lisäksi fasilitointiin liittyvät näkemykset ihmisen toimijuudesta ja osallistumisesta saattavat olla ristiriidassa paikallisen yhteisön omien käsitysten kanssa. (Preston 2016, 2–6; McDonald 2005, 70; Nicholson 2014; Dwyer 2016, 147.) Fasilitaattori ohjaajan identiteettinä herättää myös viiteryhmään kuulumisen kysymykset: mitä toiminnalla mahdollistetaan ja kenen lähtökohdista?

Tutkimusmateriaalini kirjallisuudessa ohjaajan asema, tehtävä ja työskentelyote vertautuvat myös **kätilönä** toimimiseen¹⁰⁴. Tehtävän luonnehdinnoissa ”kätilö-ohjaajan” sanotaan avustavan maailmaan jotakin, joka on ryhmän tai yksilöiden sisällä, esimerkiksi esityksen, käyttämällä ammattimaisesti tietynlaisia työtapoja. Kätilöintiin liitetään myös mahdollistajan, kannustajan ja osallistajan ominaisuuksia. (Esim. Spry 1994, 179; Koskenniemi 2007, 68; Martin 2007, 114–115.) ”Kätilö”-nimitys luo kuvaa hyvää tarkoittavasta ohjaajasta, joka asemoi itsensä auttavaksi ja vastaanottavaksi tietäjäksi. Näin ryhmä näyttäytyy autettavana. Tästä asemasta toimiminen muodostuu ohjaajakeskeiseksi, ei ryhmän prosessin mukaiseksi. Kätilön tehtävä pitää implisiittisesti sisällään ajatuksen siitä, että työskentelyssä syntyy tuotos. Herää kysymys: entä jos kätilö-ohjaajalla onkin mielessään valmis esteettinen muoto, jonka hän haluaa saada syntymään itseään varten, omaksi ”lapsekseen”? Oma motiivi voi tiedostamattomasti suunnata ryhmän prosessin kuljettamista sen suuntaisesti.

Hyvän lupauksen keskellä ”kätilö” voi myös olla taitamaton ja ymmärtämätön, kehittyvää toimintaa tuhoava. Hyvääkin tarkoittava toiminta voi kääntyä

104 Ohjaaja Pieta Koskenniemi (2007) on koonnut ohjaajan ja työryhmän välisiä suhteita luonnehtivia ohjaajuuden toimenkuvia. *Kätilön* lisäksi ohjaaja voi nähdä itsensä maastoa paremmin tuntevana *oppaana*. Suhde ymmärretään myös *kanssakulkijana*, jolla ei ole etukäteistietoa, siitä millainen esityksestä tulee. Lisäksi hän voi kokea itsensä *ulkopuoliseksi silmäksi*, joka katsoo esitystä prosessin aikana ulkopuolelta, katsojan asemasta kommentoiden. (Mts. 68, 70.)

epäeettiseksi ammattitaidottoman työskentelyn myötä (muistiinpanot 2011; Ventola 2013, 223). Prosessityössä *Pohjakosketus itseen* (ks. s. 142) reflektoin kriittisesti ohjaajuuden hyvän ideaalia ja sen pinnan alle työnnettyä, torjuttua kääntöpuolta. Lukemassani kirjallisuudessa ei tullut vastaan kättilön ideologiaa, sen hyvän ideaalia problematisoivia näkemyksiä. Taustoitukseni pohjalta ohjaajan toimimisen tapa näyttää olevan aihe, jota on vaikea avoimesti ja kriittisesti tarkastella (esim. Rowe 2005a; RK 2007/3, 39; RK 2011/ 7; Gjaerum 2013; Nolte 2014). Osallistavan teatterin etiikan näkökulmasta Frances Rifkin (2010, 8) on esittänyt, että toimintakentässä ei ole enää varaa nojata aiempiin oletuksiin ohjaajan (taiteilijan, toimijan) myötäsyntyisestä hyvydestä.

Valmiit ”ohjaajaidentiteetit” luovat toimintaa ohjaavia tottumuksia. Ne ovat määrittämässä sitä, miten ohjaaja on suhteessa ryhmään. On eri asia kohdata toinen kokonaisena ihmisenä kuin omaksutusta ohjaajaidentiteetistä käsin. Voisi ajatella, että mitä vahvempi opastajan, tietäjän tai asiantuntijan identiteetti on omaksuttu ohjaajuuteen, sen vaikeampaa on asettua alttiiksi tilanteellisesti kehkeytyvälle ei-tietämisen avoimuudelle. Ohjaajuudessa alttiiksi asettuminen tarvitsee tuekseen sitä, että on esimerkiksi koulutuksen aikana saanut riittävästi kokemuksia erilaisten ryhmäprosessien ohjaamisista (vrt. Bala & Albacan 2013). Tasavertaiseen työskentelyyn pyrkivät ryhmälähtöiset ja kokeelliset toimintatavat edellyttävät sellaisten asetelmien purkamista, jotka määrittelevät jäykästi osallistujien ja ohjaajan suhdetta. Astelma saattaa esimerkiksi perustua käsitykseen, että ohjaaja on ryhmässä se, joka tietää paremmin. Esitän seuraavaksi ohjaajakeskeiselle valta-asemalle vaihtoehtoisen näkökulman. Se avaa toisenlaisen näkymän ryhmän prosessiin sekä ryhmän ja ohjaajan väliseen suhteeseen. Näen työskentelytavassa samankaltaisuutta taiteilijatutkija Tuija Kokkosen ”heikon toimijan” näkemyksen kanssa.

Avointa vastavuoroisuutta

”Heikon toimijan” ja ”ei-inhimillisen esiintyjän” käsitteet ovat keskeisiä työkaluja Kokkosen (2011) työskentelyssä. Heikolla toimijalla hän tarkoittaa ihmisesiintyjää, joka aktiivisesti valitsee itsensä heikentämisen, voiman ja vallan käyttämättä jättämisen, jopa toimimatta jättämisen. Sen sijaan esiintyjä keskittyy katsojien huomion suuntaamiseen muualle kuin itseensä ja auttaa havaitsemaan esitykseen rakennettuja tai valittuja aistikenttiä. Esityksessä, jossa heikkojen ihmistoimijoiden lisäksi on mukana ”ei-inhimillisiä esiintyjä”, kysymys katsomisesta ja katsojuudesta kääntyy havaitsemisen kysymykseksi. Esitystapahtuman ei-inhimilliset (kanssa-) esiintyjät ovat luonnon konkreettisten tapahtumien, prosessien

ja olioiden erilaisia toimijuuksia. Heikko toimijuus mahdollistaa ei-inhimillisten toimijuuden esiin tulemisen ja havaitsemisen. ”Ei-inhimillisten” käsite pitää sisällään lisäksi teknologisten laitteiden, prosessien ja käytäntöjen toimijuudet esityksessä. Kokkoselle heikko toiminta on uudelleensuuntautumisen muoto, joka sisältää tilan ja ajan antamisen inhimillisille ja ei-inhimillisille toisille eri yhteyksissä. (Kokkonen 2011, 257, 262.)

Responsiivinen ohjaajuus tarkoittaa ohjaajan työskentelyn ominaispiirteitä, jotka ovat avoimia käsillä olevalle tilanteelle ja sen tapahtumisille. Se on kykyä levollisen joustavasti vastata tilanteen tarpeisiin. Ominaisuudet ilmenevät ryhmätilanteen yhteydessä, tilanteessa syntyvällä kokemuksella. Sisällytän responsiiviseen ohjaajuuteen seuraavat ominaisuudet: tapahtumiin virittäytyminen, aktiivinen kuuntelu, sensitiivisyys, välittömyys, mukautuvuus, reagointikyky sekä myötämielisyys ihmisten ilmaisuja kohtaan ryhmätilanteissa (vrt. Hepplewhite 2017). Responsiivinen ohjaajuus tarkoittaa työskentelyä, jonka pyrkimys on luoda monimuotoista yhteyttä ja yhdessä toimimista. Tietty menettelytapa (esimerkiksi devising) ei sinällään takaa osallistavaa, vastavuoroista työskentelyä ja vuorovaikutusta ihmisten välillä. Se todentuu vasta käytännön aktiivisissa teoissa.

Osallistavassa prosessissa ohjaaja ei asemoidu toiminnan keskiöön. Liitän *etäisyyden* ja *etäisyyden säätelyn* yhdeksi keskeiseksi responsiivisessa ohjaamisessa käytettäväksi välineeksi. Ymmärrän tässä yhteydessä *etäisyydellä* ohjaajan tietoisia ja ennakoivia välimatkan säädeltävyyteen vaikuttavia tekoja suhteessaan ryhmään, sen prosessiin ja toimintaan. (Vrt. O`Neill 1995, 90, 113–114; RK 2007/4.) Osallistavassa työtavassa ohjaajan keskeinen tehtävä on luoda tilaa, ei viedä sitä. Ohjaaja voi rajata omaa osuuttaan työskentelyn eri vaiheissa vetäytymällä taka-alalle ja antamalla tilaa ryhmäläisten väliselle tapahtumiselle. Ajoittain se on myös harkittua tekemisestä pidättäytymistä. Sen aikana ohjaaja antaa tilanteen olla, kestää mahdollisen tyhjän tilan, tapahtumattomuuden ja hiljaisuuden. Prosessityömetodin *esinekumppanuutta* mukaillen, se on ymmärrystä siitä, mitä osallistujien välissä olevaan, vielä hahmottumattomaan tilaan voi ajan kanssa kehittyä tai ”herätä eloon”. Tässä lähtökohtaisuudessa voi nähdä samoja merkitseviä elementtejä kuin edellä kuvatussa ennakoimattomassa kairologisessa työskentelyssä. Se on vapaata, kuitenkin intentionaalista liikettä etäisyyden ja läheisyyden vaihteluiden välillä. Ohjaajalta se edellyttää luottamusta heittäytyä prosessiin.

Responsiivisen ohjaajuuden tila mahdollistaa ei-tietämisen sekä ajattelun ja toiminnan tilannekohtaisen joustavuuden. Työskentelyn aikana tapahtuva refleksiivinen ajattelu ja harkinta kytkeytyvät ohjaajan tilannetajuun. Tutkimukseni

asiantuntijatoimijat pitivät tätä keskeisenä ohjaajan käyttämänä tietona (RK 2007–2011; KK 2007, 2016). Tilannetaju edellyttää avoimuutta ja elävää, läsnäolevaa ohjaajuutta. Lisäksi työskentelyprosessi pyritään pitämään mahdollisimman avoimena, jolloin sen kulku voi luontevasti ohjautua. Ventola (2013) nimittää ohjaajan työskentelyn responsiivista luonnetta kuvaavia tekijöitä ”luotaimiksi”, joiden avulla ohjaaja voi arvioida työskentelynsä esteettis-eettistä laatua (mts. 213–214, 219–221). Tilanteesta lähtevä ohjaajuus on tutkimustekstissäni näytettytyntyt seuraavista näkökulmista: Hasemanin kuvaama ”sopiva ohjaajuus” (2002, 227), Heathcoten ”kumppanuus” (Heston 1993, 43), Koskenniemen (2007, 68) ”kanssakulkijuus”, O`Neillin (1995, 67) ”tuntemattomassa suunnistaminen” sekä oman työskentelyni ”muotoontuva ohjaajuus”. Kaikille niille on pyrkimys ennalta määrittelemättömään vastavuoroiseen suhteeseen.

Osallistumisella on moninaiset muodot. Määriteltyä suuntaa tai muutosta tavoittelevan suunnitelman sijaan osallistavan työskentelyprosessin lähtökohtana voi toimia väljä tutustumisjakso. Tutustumisjakson aikana on mahdollisuus saada tietää ryhmän jäsenten omista mielenkiinnon kohteista ja odotuksista. Osallistuminen perustuu vapaaehtoiseen kuulumiseen ja kiinnittymiseen yhteisöön ja sen elämään. Se tarkoittaa mukana olemista itselle merkityksellisessä toiminnassa yhteydessä muihin ihmisiin. Toiminnassa suuntaudutaan ihmisten jokapäiväisyyteen. Näin se, mitä ihmiset jo ennestään kokemuksestaan tietävät, voi aktivoitua ja päästä esiin ryhmän viisautena. Lisäksi tutustumisjakson aikana on mahdollista saada selville, mikä asema ja suhde osallistujilla on toisiinsa ja ympäristöönsä. Pitkäkestoisessa toiminnassa ohjaajan on tärkeä tietää osallistujien lähtötilanteesta ja työskentelyn luonteesta, sillä tieto antaa suuntaa siihen, minkälainen prosessi on edessä.

Toiminnan suunnittelu tapahtuu niiden ihmisten kanssa, joita asiat ja tilanteet koskevat. Toimintaa voidaan rakentaa kohderyhmän jokapäiväisen elämän piiristä omaehtoisesti ja orgaanisesti viriten tai ihmisten oma-aloitteisen toiminnan areenoilla ruohonjuuritasolla. Osallistumista voi syntyä luonnostaan osaksi toimintaa, mitä on jo olemassa yhteisössä tai sen lähiympäristössä. Työskentelyyn rakennettu yhteinen lähtökohta tarjoaa mahdollisuuden arvostaa ihmisiä oman elämäkokemuksensa asiantuntijoina: tunnustaa heidän autonomiansa ja valintansa suhteessa toimintaan ja sen tavoitteeseen (vrt. McDonald 2005, 70; Preston 2009, 128; Abraham 2014, 14; Prentki & Pammenter 2014, 7–19).

Ryhmän ohjaajan on joka kerta ratkaistava se, miten saa rakennettua vastavuoroisen ja yhteisesti jaetun työskentelyn tilan. Työ vaatii ohjaajalta ymmärrystä ryhmäprosessista ja sen kuljettamisen elementeistä. Se on asia, mitä

myös tutkimukseni asiantuntijatoimijat painottivat (ks. RK 2007–2011; KK 2007, 2016). Alan koulutuskäytännöllä on keskeinen vaikutus siihen, miten ymmärrys ryhmäprosessista ja responsiivisesta ohjaajuudesta saavutetaan ja miten tämä ymmärrys siirtyy käytäntöön. Näkemykseni mukaan tämän toteutuminen edellyttää koulutukselta sitoutumista osallistavan teatterin alkuperäisiin, tasavertais-ta vuorovaikutusta painottaviin lähtökohtiin sekä tätä tukevaan teoriapohjaan. Koulutuksen kehikon rakentamiseksi tarvitaan lisäksi ajan taidenäkemyksen uudelleen ajattelua: avointa keskustelua eri taidenäkemyksistä ja koko taiteen ammatillisen kentän muutoksista. (vrt. Ventola 2013, 53–54). Lisäksi se tarkoittaa taidekoulutuksen perinteisen yksilölähtöisen opiskeluprosessin sijaan ryhmä- ja yhteisöperustaista työskentelyä. Osallistavan teatterin taustoituksessa syntyneen näkemykseni pohjalta paikannan responsiivisen ohjaamisen ja ”heikon toimijan” taidekentän ammattiosaamista uudistavaan koulutusajatteluun. Sisällytän uudistavaan toimintaan pitkäjänteisen ja rohkean uusien kokeellisten ja osallistavien toimintatapojen kehittämistyön sekä siitä saatujen kokemusten kriittisen ja refleksiivisen tarkastelukäytännön. Seuraavaksi esittelen sommitelman viidennen elementin, jossa tarkastelen toisesta vaikuttumista, kaltaistumista ja myötätunnon syntymisen mahdollisuutta.

Erilaisen kaltaistuminen

Mimesis on keskeinen käsite, kun vuorovaikutusta tarkastellaan tilanteellisen aistimellis- ruumiillisen toiminnan näkökulmasta¹⁰⁵. Tutkimukseni sommitel-massa sovellan Petri Tervon (2006) mimesiskäsitystä, jossa *miimisyys olettaa ruumiin kykynä toimia kuvana toiselle ruumiille* – se on eleellismiimisen esittäjän kykyä luoda sensomotorisia kuvia toisen ruumiista jaetun tilanteen osallise-na. Mimesis on ihmisten (olioiden) välistä välitöntä, spontaania kuvautumista. Toiminta mimesiksessä jää tietoisien kontrollin ulottumattomiin. Se ei ole siten tietoista jäljittelyä. (Tervo 2006, 53.) Esa Kirkkopellon (2014) mukaan mime-sis on jotain, joka koskettaa (kosketuksen kuvakielenä). Mimesis on kyseessä silloin, kun havainto kykenee koskettamaan eli kun yksi olio vaikuttaa ruumiil-lisesti toisen olion tavasta ilmetä. Mimeettinen suhde voidaan näin ymmärtää aistiseksi vaikuttumiseksi (kosketukseksi) kahden erilaisen välillä. Mimesis ei ole luontaisesti hyvä eikä huono, vaan se on toiminnallinen perusmekanismi.

105 Luvussa *Materialistisen kulttuuriteorian ihmiskuva* toin *mimesis*-käsitteen jo lyhyesti esiin. Siinä asiayhteydessä käsite avasi näkökulman tilanteellisiin tekijöihin ihmisten välisissä suhteissa sekä mimesiksen keskeiseen merkitykseen lapsen kehityksen kannalta.

Vaikuttuminen voi tapahtua joko puoleensa vetävästi, jolloin se on pyrkimystä tulla toisen kaltaiseksi, tai se voi tapahtua torjuvasti, jolloin pyrkimyksenä on erilaistua ja erottua toisesta. (Mts. 93–95.)

Mimesistä luonnehtii sen lähtökohtainen lajienvälisyys. Tämä merkitsee sitä, että toisesta oliosta vaikuttuminen ei välttämättä tarkoita ihmisistä vaikuttamista. Esimerkiksi erilaiset artefaktit, kuten valokuvat, esineet, taideteokset ja rakennukset tai toisaalta eläimet ja luonnonilmiöt (esim. sumumuodostelma tai revontulet) voivat koskettaa itseä. Lisäksi näkö-, kuulo- haju- tai makuaistimus on havaintokokemuksena tunnistettavasti mimeettinen silloin, kun se kykenee ”koskettamaan”. Esimerkiksi tietty näkymä, musiikki tai tuoksu voi tarjota koskettavan havaintokokemuksen. (Vrt. Kirkkopelto 2104, 121; vrt. Moisio 2017, 162.) Tutkimukseni *Käsillä*-esineprojektiin sisältyvät löytöesineet ja esinetaitelijoiden materiaaliset teokset ovat itselleni tunnistettavasti mimeettisiä objekteja. Prosessityömetodin yhteydessä kuvasin, miten löytötilanteen välittömässä havainnossa vaikutuin aistimellis-ruumiillisesti esineiden tavasta ilmetä. Mimesis merkitsi kosketusta eri esinearteaktien kanssa näissä tilanteissa. Esineistä vaikuttumisista syntyi uusia asiayhteyksiä, keskinäisiä sommitelmia, suhteita, merkityskudelmia ja ilmaisullisia tekoja tutkimusprosessiin. Esinelähtöisestä työskentelystäni avautuu kiinnostava perspektiivi siihen, miten eri tavoin havainto kykenee ruumiillisesti koskettamaan. Tässä tapahtumisessa mimesiksellä, haptisella mielikuvituksella ja myötätunnon syntymisellä on ilmeinen keskinäinen yhteys.

Mimesis sisältää mahdollisuuden esittää ja esiintyä, ilmetä jonakin toisena kuin itse. Mimesiksessä voi kokeilla muita toimimisen, olemisen ja tuntemisen sijoja kaltaistumalla erilaiseen. Tämä on mimeettisen mielikuvituksen voima. Kokemuksellisesti olennaista ainesta mimeettisiin prosesseihin tarjoavat arkiset aistihavainnot ja mielikuvat: nyt-hetkisen eläytymisen ja kuvittelukyvyn voima sekä ajatteluun ja puhumiseen liittyvät symboliset tulkinnat. Kyky tehdä itsensä ja esineistä kaltaisia, tekee ymmärrettäväksi sen, miten vapaassa leikissä luoduilla välitiloilla ja mimeettisillä suhteilla oli mahdollisuus tuoda helpotusta haavoittavassa elämäntilanteessa oleville lapsipotilaille Kirurgisen sairaalan osastolla (ks. s. 18).

Kasvotusten

Kaltaisena oleminen ja kaltaiseksi tuleminen ovat olennaisia tekijöitä ihmisen kehitykselle. Ne luovat vähitellen ihmisen suhteen maailmaan, itseensä ja kieleen. Lapset käyttävät vanhempien tai muiden aikuisten kasvoja peileinä. Näistä

elävistä peleistä lapset näkevät kuvansa oletettavasti ilmeikkäinä, myötämielisinä, hyväksyvinä ja rakastettuina. Varhaisissa vuorovaikutuksen prosesseissa jäljittely valmentaa aivoja tuntemaan ja tunnistamaan omia ja toisten ilmaisuja. Sen kautta opitaan tunnistamaan erilaisia tunteita itsessään ja tuottamaan niitä toisissa (esim. Moisio 2017, 154). Aina kasvot eivät elä myötäelävästi. Turvallisuuden havainnon rakentumisen sijaan imitaation perustalle voi kasvaa myös mielipahan, hädän ja pelon traumatisoiva näkymä (vrt. Tervo 2006, 57). Se, että lapsella on kyky kokea maailma mimeettisesti, mahdollistaa myös esteettisen herkkyyden rakentumisen ja ylipäättään sen, että ihminen kykenee tuntemaan elämässään myötätuntoa ja rakkautta (Moisio 2017, 162–164). Mimeettisen kyvyn kautta voimme ymmärtää toisen tunteita ja kokea myötätuntoa ilman, että koemme tarvetta esineellistää toista tai kehittää suojamuuria toisen tunteita vastaan.

Mimeettiset kasvot toimivat ennen kaikkea välineenä toisen ilmeen kuvaimiseen. Nähdyksi tuleminen havahduttaa. Emotionaalisesti ilmeikkäät kasvot merkitsevät kumppanuutta, kanssaolemista ja osallisuutta yhteisöllisen tilanteen esityksessä ja sen yhteisessä tekijyydessä. Kasvot voivat merkitä myös mahdollista osattomuutta, ulkopuolelle sulkemista. (Vrt. Tervo 2006, 60.) Osallisuuden kokemus riippuu suureksi osaksi siitä, minkälaista vastakaikua saa toisilta ja miten myötämielisesti on tullut nähdyksi ja tunnustetuksi omana itsenä. Goffmanille (2005, 12 Peräkylän 2001 mukaan¹⁰⁶) vuorovaikutus on ruumiillisten ihmisten kesken tapahtuvaa kasvokkaista, reaaliaikaista kanssakäymistä. *Kasvoilla* Goffman tarkoittaa henkilön esittämää ”arvostettua itseä”. Ihminen kokee omanarvontuntoa kasvojen esittämisen onnistumisesta vuorovaikutuksessa. Kasvojen esittäminen voi myös epäonnistua. Näin voi esimerkiksi käydä, mikäli toiset eivät ilmaise hyväksyntää ja arvontoa itsen esittämille kasvoille. Se tuntuu pahalta, ihminen kokee häpeää ja alemmuudentunnetta. Tuntemukset näkyvät usein kasvojen pinnassa havaittavina fyysisinä merkkeinä. Pahanolon taustalla on kokemus siitä, että ihminen menettää hyvän objektin myötäelävät kasvot, johon hän on kiinnittänyt myönteisiä tunteitaan. Arkielämässä omien kasvojen menettämisen lisäksi myös toisen kasvojen menetyksen todistaminen sattuu. Ihmiset liittävät tunteita toistensa kasvoihin ja pyrkivät välttämään toisen kasvoja uhkaavia tekoja, kuten nolaamista, vähättelyä, häpäisyä. Moleminpuolisten kasvojen (itsen ja toisen)

106 Goffman, Erving 2005. *Interaction ritual. Essays in face-to-face behavior*. Erving Goffman with a new introduction by Joel Best. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers. Originally published Chicago: Aldine Pub Co 1967. Peräkylä viittaa artikkeliin Goffman, Erving 1955. On face work. *Psychiatry* 18. 213–231.

suojelua Goffman nimittää ”kasvotyöksi” (engl. *face work*). *Kasvot* syntyvät ja määrittävät sosiaalisessa kanssakäymisessä. (Peräkylä 2001, 353.)

Toisen kasvojen peilautumisena, sen kuvallisenä liikkeenä, omat kasvonsa voi nähdä hyväksyntänä ja vastauksena. Ne voi nähdä myös epäilyksenä, kieltona, hämmennyksenä tai pelkona. ”Suojattomuuteen riisumisen” yhteydessä (luvussa *Esineet, suoja, särkyvyys*) toin esiin, miten terapeutin eetoksen hengessä omaa yksityisyyttä rohkaistaan avaamaan ja tunnustamaan julkisesti eri areenoilla. Julkisessa tarinankertomisessa kertoja ei pysty mitenkään etukäteen ennakoimaan sitä, tulevatko hänen kasvonsa nähdäiksi ja hyväksytyiksi vai sivuuteuiksi ja torjutuiksi. Kertoja ei myöskään voi tietää ennalta omia reaktioitaan ja tuntemuksiaan siitä, mitä julkinen avautuminen henkilökohtaisista asioista voi herättää. Tilanteessa voi herätä avuttomuuden, syyllisyyden ja häpeän tunteita, jotka saattavat vaikuttaa vielä pitkään jälkeensä (esim. Fox 2010, 33–34).

Ihmisen kykyä eläytyä toisiin olentoihin voidaan tarkastella myös peilisolujen näkökulmasta (Paavilainen 2016). Näitä kykyjä ovat muun muassa toisen toiminnan ja sen tarkoituksen ymmärtäminen, kulttuurisidonnaisten toimintamuotojen sisäistäminen, empatia ja sosiaalinen käyttäytyminen (kuten myös toisen istuma-asentojen, eleiden ja sanojen tiedostamaton jäljittely). Peilisoluilla ajatellaan olevan tärkeä avustava osuus siinä, että kykenemme ymmärtämään ja tulkitsemaan muun muassa toisten kokemuksia, tunteita ja tarkoituksia, kun ne peilautuvat toisten kasvoniilmeissä¹⁰⁷. Tämä perustuu ihmisen kykyyn ilmentää omassa ruumiissaan toisten emotionaalisia tiloja ja käyttäytymistä. Peilisolut liitetään myös sosiaalisen käyttäytymisen häiriöihin, kuten autististen ihmisten vaikeuteen tunnistaa toisten ilmeitä, eleitä ja tunteita. Peilisolujen ajatellaan tekevän mahdolliseksi myös sen, että voimme ymmärtää toisen kärsimystä. Kun näemme toisen kivun esimerkiksi vasaran osuessa sormeen, niin omien aivojemme kipuneuronit peilautuvat ja kokemus syntyy meissä suoraan solutasolla. Samanlaisen peilautumisen mekanismin ajatellaan tapahtuvan myös affektiivisen kivun yhteydessä esimerkiksi sosiaalisessa kärsimyksessä tai ulko-

107 Lundborgin (2011) mukaan viimeaikaiset aivotutkimukset viittaavat siihen, että samat neuro-nipiirit, jotka tukevat ihmisen omia toimia, aikomuksia, tuntemuksia ja tunteita, tukevat myös kykyämme tunnistaa näitä samoja asioita muissa ihmisissä. Tunteiden havaitseminen näyttää sisältävän hermomekanismeja, jotka tuottavat samanlaisia tunteita myös havainnoijassa. (Lundborg 2011, 188–190.) Peilisolujen merkitystä ja niiden yhteyksistä tehtyjä sovelluksia ja johtopäätöksiä kohtaan on esitetty myös kriittisiä näkemyksiä. Esimerkiksi peilisolujen yhteyttä matkimiseen ja toisen toiminnan ymmärtämiseen on problematisoitu. Kriittisissä näkemyksissä on kyseenalaistettu koko erityisen synnynnäisen peilisolujärjestelmän olemassaolo, joka olisi evoluution aikana kehittynyt palvelemaan toisten yksilöiden toiminnan ymmärtämistä tai muuta vastaavaa tarkoitusta. (Paavilainen 2016, 256–257.)

puolisuuden tunteessa. (Paavilainen 2016, 254–257; myös Hari & Kujala 2009.) Peilisoluteorian voi nähdä korostavan havainnoimisen ruumiillisuutta ja moniaistisuutta. Löytötilannetta *Alkukuvan* kanssa (ks. s. 26) voi tarkastella peilisolutapahtumana. Kuvaa katsoessa suhtauduin myötäelävästi miehen tekeviin käsiin. Kuva kosketti ruumista itsessä haptisen sensomotorisina tuntemuksina. Kosketus herätti eläytymisen kautta myötätunnon kokemuksen koria punovaa miestä kohtaan. *Alkukuva* on kuvana mimeettinen objekti.

Kärsimys ja myötätunto

Filosofi Theodor W. Adornon (1903–1969) näkökulma mimesikseen on kiinnostava tutkimukseeni sisältyvän haavoittuvuuden ja särkyvyyden teeman näkökulmasta. Adorno (Reinersin 1998 mukaan) näkee mimesiksen ennen kaikkea ilmaisuna ja tunteena, jota ei voi sellaisenaan toteuttaa tai jäsentää. Se voi kuvata myös kipua ja kärsimystä. Adornolle mimesiksen alkuperä on ihmisten luonnollinen rajallisuus ja haavoittuvuus luonnon edessä, sillä vasta luontonsa muistava subjekti kykenee eettiseen suhteeseen toisen kanssa. Ihmisen on siten olennaista pitää mielessä, että on itse myös osa luontoa. Tämän seurauksena kaikki väkivalta ja välineellistäminen, joka kohdistuu luontoon, sen kasvillisuuteen ja eläimistöön, koituu lopulta vääjäämättömästi ihmisen itsekeskeisyyden kohtaloksi. (Reiners, 1998, 178.) Yhdistän Adornon näkemyksen visuaalisesti Berlinde de Bryckeren valtavan kokoiseen installaatioon *Cripplewood* ("Raajarikkopuu" 2012–2013)¹⁰⁸. Teos kuvaa vaikuttavasti luontoon kohdistuvaa tuhon väkivaltaa. Myrskyssä kaatuneen jättiläismäisen jalavan vahingoittunut ruumis on siteissä, sen katkenneet luumaiset oksat on sidottu kangassidoksilla kuin ensisidontapaikalla. Teos ilmentää kasviston haavoittuvuuden tilaa tänä päivänä. Samalla se näyttää, miten ihminen ja luonto molemmat kärsivät piittaamattoman välineellisen hyötyajattelun kourissa. (Ks. Alloa 2014.)

Adornon ajattelussa myötätunnon kykyyn liittyy erottamattomasti käsite *lisäksi tuleva impulssi* (saks. *das Hintzutretende*). "Lisäksi tuleva impulssi" on aistimellinen ja se tarkoittaa ruumiillista tuntemusta, joka syntyy toisen kärsimyksen havaitsemisesta. Ruumiillinen impulssi on yksilön elinpiirin ylittävää solidaarista voimaa ja solidaarisuuden tunnetta kärsivien kanssa. Myötätunto edellyttää "lisäksitulevaa". (Reiners 1998, 175.) Solidaarinen myötätunto liittyy

108 Video teoksesta Berlinde de Bryckere: *Kreupelhout - Cripplewood* (626 (k) x 1002 x 1686 cm). Belgian Pavilion, 55th International Art Exhibition -- La Biennale di Venezia 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=ns6NAM6EQh0>. Katsottu 18.11.2017. Kuvat teoksesta löytyvät: Mengoni, Angela (Ed.) 2015. Berlinde de Bryckere. 165–170. Mercatorfonds.

toisen kärsimyksen herättämään ruumiilliseen kokemukseen ja tuntemukseen. Myötätunto on ruumiillisuuteen, aistillisuuteen ja tunteisiin liittyvä asia. Tästä esimerkkinä Adorno esittää myötätuntoisen kokemuksen, minkä pienen eläimen mykkä kärsimys herättää lapsessa. Mimesis käsitteenä tarjoaa yhden selityksen siihen, miten ruumiillinen impulssi ja eettinen suhde toiseen liittyvät yhteen. Myötätunnon etiikka syntyy, kun havaitaan kärsimystä todellisuudessa ja se herättää ruumiillisia (sensomotorisia) myötätunnon kokemuksia. Kärsimykseen samaistumisen yhteydessä syntyy kokemus, että näin ei pidä olla: jotain on tehtävä tämän kärsimyksen poistamiseksi. Se on Adornon mukaan reaktio, moraalinen impulssi, joka saa meidät toimimaan epäoikeudenmukaisuuden poistamiseksi. (Reiners 1998, 176–179.)

Osallistavan teatterin näkökulmasta mimesikseen yhdistyy olennainen kysymys siitä, millaisen suhteen ryhmänohjaaja ja myös osallistujat ottavat vieraseen, eriävään. Adornon (edelleen Reinersin 1998 mukaan) näkemys on se, että mimesis lähtee toisen ensisijaisuudesta: mimesis on ”orgaanista” lähentymistä toiseen. Mimeettisessä identifikaatiossa minä samaistuu toiseen: tekee itsensä jonkin kaltaiseksi siten, että toisen ensisijaisuus tässä suhteessa säilyy ja rakentuu. Mimesis on ympäristön kaltaiseksi tekeytymistä, se ei yritä pakottaa ympäristöä itsensä kaltaiseksi. Toisin kuin mimesikselle vastakkaisessa projektiivisessä ajattelutavassa, jossa toiseen siirretään ne yllykkeet ja ominaisuudet, joita ei voi itsessään tunnistaa ja kohdata, mutta jotka silti ovat itselle ominaisia. (Reiners 1998, 179–180; myös Horkheimer & Adorno 2008, 245, Moision 2017, 58–59 mukaan¹⁰⁹.) Adornon näkemyksen mukaan aistimellisella mimesiksellä on suhde rakkauden ja myötätunnon tuntemuksiin, ja se on niiden ehto. Mimeettinen samaistuminen toiseen herättää myötätunnon kokemuksen, mutta siten, että toisen erityisyys säilyy. Se on kykyä kokea erityinen erityisenä. Mimesikseen ei liity halu hallita toista eikä alistaa tätä omaksi kohteekseen. (Vrt. Reiners 1998, 178–181.) Ajattelutapa on vastakkainen yksisuuntaiselle, ylhäältä ohjautuvalle toimintatavalle, missä ihmisiä kohdellaan kohteina tai välineinä muiden asettamien tavoitteiden saavuttamiseksi.

Jokaisella ihmisellä on rajallinen elämä, joka on omalla erityisellä tavallaan merkityksellinen juuri hänelle, ja jota juuri sen vuoksi pitää suojella. Toin tutkimukseni ihmiskuvan yhteydessä esiin, miten ihmiset tarvitsevat toisiaan vapaasti

109 Moio viittaa teokseen Horkheimer, Max & Adorno, Theodor. W. 2008. *Valituksen dialektiikka*. Alkuperäinen teos *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. 1944. Suomentaja V. Pietilä. Tampere: Vastapaino.

yhteen liittoutuneina. Osallistavan teatterin yhteydessä Bharucha (2011) yhdistää myötätunnon oikeudenmukaisuuden tajuun ja oikeudenmukaisuuteen tähtäävään toimintaan. Särkyvyydelle selän kääntämisen tai erottautumispyrkimyksillä suojautumisen sijaan Bharucha ehdottaa katsomista särkyvyyttä kohti. (Mts. 382.) Se voi tapahtua haavoittavissa elämäntilanteissa olevien erilaisten ihmisten sattumalta tapahtuvana kohtaamisena arjessa kadulla, puiston penkillä, metrossa tai bussipysäkillä. Ihmisten kasvoilla voi nähdä trauman, kompastumisen tai särkymisen rikkoman menneisyyden, jonka tapahtunutta ei ehkä kyetä mieltämään, kuvailemaan tai kertomaan (vrt. Tervo 2006, 57). Näistä kohtaamisista havainnot toisten kasvoista jättävät muistikuvan niiden näkijään. Tässä hetkellisessä katsomisen kohtaamisessa – jossa haavoittuvassa asemassa oleva osapuoli tulee nähdä ja olevalle toisen tunnustamisen ja vastaanottamisen hetkessä – voidaan väittää, että mikään ei muutu. Bharuchan (2011) mukaan siinä saattaa kuitenkin olla alku myötätunnon ja sensitiivisyyden prosessiin, joka voi johtaa uuteen tapaan nähdä maailma. Toisen ihmisen suvaitsevainen ja myötämielinen kohtaaminen on olennainen osa kaikkea ihmisten kanssa tehtävää työtä. Siihen sopii Adornon (ks. Reiners 1998, 181) näkemys mimesiksestä ”toverillisena”, ei-objektivoivana suhteena ulkoisen maailman kanssa, ja missä mimeettinen prosessi on erojen silloittamista, ei niiden hävittämistä. Osallistavassa teatterissa se voisi olla ensimmäinen askel yhteiskunnallisesti aktivistiseen asennoitumiseen ja radikaaliin toimintaan, jossa erilaiset ihmiset voivat tulla tunnustettuina sosiaaliseen yhteisyyteen heitä yhdistävässä ruohonjuuritason yhteisöllisessä toiminnassa.

2. Erilajisten yhteistä koreografiaa

Konkretisoin seuraavaksi kolmen esimerkin kautta, miten esittämäni eettis-poliittisen sommitelman elementit näkyvät käytännön työskentelyssä ja taideteoksessa. Esimerkkeinä ovat: lontoolainen, vuodesta 1981 toiminut kiertävä *Oily Cart* -teatteriryhmä; esinelähtöinen *Lonesome Chairs* (*Yksinäiset tuolit*), joka on viides tutkimukseen sisältyvä prosessidraamatyöpajani sekä *Ontmoeting* (suom. ”Kohtaaminen”), hollantilaisen graafikon M.C. Escherin (1898–1972) litografia (ks. Escher 2016).

Oily cart -ryhmä ja tilanteiden teot

Oily Cart -teatteri painottaa prosessimaisissa esityksissään kokonaan moniaistisia ja vuorovaikutteisia esteettisiä teatterikokemuksia. Monitaiteisen esiintyjäryhmän taustasta löytyy eri kulttuuritaustoista tulevia näyttelijöitä, katuteatteri-esiintyjiä, muusikoita ja sirkustaitelijoita. *Oily Cart* yhdistää esityksiinsä muun

muassa performanssi- ja kuvataidetta, sirkusta ja nukketeatteria. Teoksille on ominaista taiteellinen hybridisyys ja niitä on vaikea määritellä. Teatteri on erikoistunut tekemään moniaistista ja vuorovaikutteista teatteria aivan pienten, alle kolmivuotiaiden lasten kanssa sekä lasten ja nuorten kanssa, joilla on erilaisesta monivammaisuudesta johtuen toimintakyvyssä suuria vaikeuksia. Ryhmä on kehittänyt erityisiä työtapoja kommunikoida ja saada kosketus sellaisten lasten ja nuorten kanssa, joiden ajatellaan olevan ”vaikeasti tavoitettavissa” fyysisten, sensoristen tai kognitiivisten kehityshäiriöiden kuten autismin kirjon vuoksi. *Oily Cartin* työtapaa on luonnehdittu taiteellisesti ja esteettisesti radikaaliksi humanistiseksi konseptiksi. Sen esityksissä yhdistyy osallistumisen poetiikka ja pedagoginen käytäntö. Se johtaa leikillisen teatterin tekemisen tapaan, jossa oppiminen ja osallistuminen on sisällytetty taiteen muotoon itseensä. (*Oily Cart* 2009; 2012; Nicholson 2011, 204–207; Goodley & Runswick-Cole 2011, 75–81.)

Teatteriryhmä rakentaa työskentelyn tiloja esiintymisiinsä muun muassa tavallisissa- ja erityiskouluissa ja teattereissa eri puolilla Isoa-Britanniaa ja myös ulkomailla. Ryhmä käyttää termiä ”transformaatio” suhteessa tilaan. Tilat rakennetaan luomaan esityksen perusvirettä. Oivaltavan skenografian ja puvustuksen avulla *Oily Cart* on notkea muuntamaan arjen kouluympäristöt (aulat, luokat, vesiterapia-altaat) maagisiksi ja värikylläisiksi tiloiksi. Tavallinen uima-allas muuntuu työskentelyn tilaksi, jossa kaikki toiminta tapahtuu vedessä. Näin vaikeasti liikuntavammaiset osallistujat pääsevät samalle aistikentän tapahtumisen vyöhykkeelle muiden kanssa. Allastilan muuntumisen välineitä ovat muun muassa vedenalainen valaistus, alhaaltapäin kulkeutuvat jättimäiset saippuakuplapilvet, sumutteilla tehdyt verhot. Muita välineitä ovat kelluvat tavaralaatikot sekä esiintyjien kirkkaanväriset, erilaisilla esineillä koristellut puvut ja pääähineet. Keskeisenä elementtinä on myös elävä musiikki. Sitä tuotetaan esitystä varten rakennetuilla vedessä kelluvilla instrumenteilla, eräänlaisilla isoilla, nurinpäin käännettyillä ”äänimaljoilla”. Niiden äänen voi yhtä lailla kuulla kuin tuntea haptisen resonoivasti ruumiissa. Esityksen visuaalinen ilme on vaikuttava. Teatteriryhmä paneutuu joka kerta huolella tilan esityksellistämiseen ja esitysten taiteelliseen tasoon. Tilan rakentamisessa käytetään vahvoja vastavärejä, epätavallisia ja mittakaavaltaan poikkeavia lavasteita ja tarpeistoa: leipiä paistumassa uunissa, ultraviolettilaivoja, videotykeillä projisoitua materiaalia esityksestä, aromaterapian tuoksuvesisuihkeita, trampoliineja, tuulettimia, valtavia viuhkoja. Äänen tuottamiseen käytetään erikoisia instrumentteja, tekstuureja, löytöesineitä ja esiintyjien omalla ruumiilla *bodypercussiona* tuotettuja rytmejä. (*Oily Cart* 2009; 2012.)

Teatteriryhmä tekee työtä esityspaikan, läsnäolon ja ruumiillisuuden keskeisen ajatuksen perustalta. *Kairoksen murtumille* tarjoutuu mahdollisuus installaatiomaisissa esityksissä. Työskentelylle ominaista on paikkalähtöisyys, tilapäisyys ja tilannekohtaisuus, kuten esimerkiksi uima-altaaseen rakennetussa tilassa. Esityksiä voi luonnehtia tilanteiden teoiksi ja niissä pyritään toiminnalliseen suhteeseen tilan, materiaalien ja osallistujien välillä. Esitysprosessissa osallistujat jatkuvasti uudelleenmäärittelevät esitystä ja sen suuntaa. *Kairoksessa* toimimiselle luonteenomaisesti se on esityksen tuottamista yhdessä. Esitystapahtuman syntyyn liittyvä yllätyksellisyys ja prosessimaisuus sitoo sen *kairoksen* aikaan. (Oily Cart 2009; 2012.)

Esiintyjien responsiivisuus näkyy tilanteisiin joustavasti mukautuvassa työskentelytavassa. Työskentely on keskeisesti osallistujalähtöistä. Lapsiin ja nuoriin keskittyvät, osallistavat ja moniaistiset installaatiomaiset työt tapahtuvat 360 asteen panoraamana tai pyöröhorisonttina. Esiintyjät joutuvat olemaan jatkuvasti valppaan sensitiivisiä sille, että eri puolilla tilaa osallistujat kokevat tilanteet omista lähtökohdistaan eri tavoin. Esimerkiksi osallistuja, jolla on aistivamma voi nähdä tai tuntea, mutta ei kuulla. Esiintyjät mukauttavat toimintaansa kunkin lapsen tai nuoren tarpeisiin, jotka on usein ilmaistu ei-sanallisesti tai ilman yhteistä kieltä. Tilanne antaa esiintyjille mahdollisuuden olla voimakkaan impressionistisia ja rakentaa runsaasti aistinvaraisia tapahtumia. Esitystä kuljetetaan erilaisten aistikokemusten kautta, sanoja niissä käytetään yleensä minimaalisesti. (Oily Cart 2009; 2012.)

Osallistujien ensisijaisuuteen rakentuvat mimeettiset suhteet tarjoavat mahdollisuuden erilaisen kaltaistumiseen. Aistihavaintokentässä olevat elementit ovat ”elossa” ja ne reagoivat osallistujan toimintaan. Työskentely toteutuu esiintyjän ja osallistujan välillä. Se tapahtuu usein haptiselta lähietäisyydeltä vuorovaikutteisena parityöskentelynä, jota lapsi tai nuori ohjaa. Parityöskentely tarjoaa mahdollisuuden yhteisestä ilmeestä ja liikkeestä lähtevään spontaaniin vuorovaikutukseen. Kanssakäyminen on rytmisesti vuorottelevaa. Teatterin esiintyjät on koulutettu vastaamaan herkästi ja myötäelävästi jokaisen osallistujan reaktioon: he räätälöivät eri aistikanavien kautta tarjottavat kokemukset sensitiivisesti lapsen tai nuoren rytmiin. Esiintyjien mimeettiset kasvot toimivat välineenä parinsa ilmeiden kuvaamiseen. Esiintyjät pyrkivät eläytymään lasten ja nuorten ilmaisuihin sekä aistimaan ja peilaamaan heidän tuntojaan. Näin osallistujat voivat käyttää esiintyjä peileinä. Työskentelyn tavoitteena on, että jokainen osallistuja saa ainutlaatuisen kokemuksen, joka pyrkii peilaamaan mahdollisimman tarkasti hänen mielenkiintoaan, tuntemuksiaan ja vuorovaiku-

tustapojaan. Koko esityksen ajan esiintyjät reagoivat parinaan olevan osallistujan responsseihin. He myös laajentavat niitä mahdollisuuksien mukaan. (Oily Cart 2009; 2012.)

*Something in the Air*¹¹⁰ esityksessä *Oily Cart* -teatteri rakentaa jatkuvasti muuttuvia aistikentän tapahtumia. Esityksessä on pelkistetty, toisiaan seuraavien tilanteiden rakenne, jonka sisällä ainutkertainen prosessi voi vapaasti tapahtua. Osallistujat kutsutaan mukaan punaisten lehtien vanaa pitkin ”hyvin erityisten pesäihmisten juhlaan”. Esitystä varten lapset ja nuoret nostetaan pyörätuoleista tai pyörätuoleissa vanhemman tai hoitajan vieressä varovaisesti ilmaan turvavöihin kiinnitettyinä, ”lepopesiksi” (engl. *Rest Nest*) kutsutuissa riippuistuimissa¹¹¹. Riippuistuimen muodosta itselleni tulee miellelyhtymä afrikkalaisen kyläkutojalinnun pesään, joka on taitavasti ruohonkorsista ja lehdistä kudottu, puunoksasta roikkuva kori. Esityksessä istuimet muodostavat kuin saman puun oksistosta riippuvien pesien kehämäisen yhdyskunnan. Muusikot liikkuvat tilan lattiatasossa ja improvisoivat esityksen äänitaustaa. Osallistujat ovat pesissään esityksen sisällä: pesät liikkuvat ilmassa samoissa vaihtelevissa tasoissa kuin ympärillä esiintyvät akrobaatit, jotka keinuvat trapetsilla ja lentelevät silkkiliinoilla heidän vieressään ja ylä- ja alapuolella, samanaikaisesti katosta putoavien isojen, punaisten lehtien seassa. Lepopesät osallistuvat tähän synkronoituun yhteiseen keinuntaliikkeeseen. Tempoltaan ja korkeuksiltaan ne peilaavat akrobaattien liikkeitä: kun esiintyjät leijuvat ja pomppivat, niin korit leijuvat ja pomppivat ja kun akrobaatit kääntyilevät ja pyörivät, niin koritkin kääntyilevät ja pyörivät. Näin kaikilla osallistujilla on mahdollisuus päästä sisälle akrobaattisen esityksen yksinkertaisen taianomaisiin hetkiin. Esitystilassa on myös isoja pyöriviä peilejä, jotka heijastavat tapahtumia ja peilaavat myös kutakin osallistujaa eri puolilta lähietäisyydeltä. Vertikaalista liikettä tuotetaan pudottamalla trapetseilta lavalle yksitellen kimmoisia erikokoisia punaisia palloja pomppimaan samaan tahtiin esiintyjien ja pesäihmisten kanssa. Esityksen tapahtumat pyrkivät rohkaisemaan osallistujia ruumiilliseen suhteeseen tilan elementtien kanssa. (Muistiinpanot 2014, myös Nicholson 2011, 204–207.)

110 Käytössäni on ollut rajatun ajan *Oily Cartin* toimittama digitaalinen tallenne esityksestä elokuussa 2014 (ks. liite 1 e. Allison Garrat).

111 Kussakin ”pesässä” on ajaja, joka huolehtii pesän liikkumisesta. Vanhemmat, hoitajat ja lapset valmistellaan huolella esitykseen antamalla ohjeita ja mm. kysymällä aikuisilta, miten lapset saattavat reagoida esityksen elementteihin. Ennakoiminen ja valmistelun aikana alustava tutustuminen auttavat lapsia ottamaan kontaktia näyttelijöihin esityksen aikana ja kokemaan olonsa turvallisiksi. (Goodley & Runswick-Cole 2011.)

Oily Cart on kiertävä teatteriryhmä ja sen yhteistyökumppanuus vaihtuvissa paikoissa on monialaista ja -ammattillista. Esiintyjät eivät tule yhteisöihin ulkoapäin ”tietävinä asiantuntijoina”, vaan tekevät kiinteästi yhteistyötä paikan työntekijöiden sekä lasten ja heidän vanhempiansa kanssa. Toimintatavaltaan se muistuttaa 1960-luvulla toimintansa aloittaneita TIE-teatteriryhmiä. Ryhmät pyrkivät rakentamaan kohderyhmän kannalta merkityksellisiä työpajatyyppejä esityksiä yhdessä paikallisten toimijoiden kanssa muun muassa kouluissa ja nuorisokodeissa ja -vankiloissa. TIE-ryhmät olivat moniammatillisia. Ryhmissä oli mukana muun muassa näyttelijöitä, teatteriopettajia, usein myös sosiaalityöntekijöitä. (Gutierrez 2010, 5–6.) Myös Suomessa monialaiset työryhmät ja niiden toteuttamat yhteisölliset monitaiteelliset työmuodot olivat yleisiä 1960–80-luvuilla. Itsekin olin näissä työmuodoissa mukana. (RM 2010.) Strandman-Suontausta (2013) kuvaa tällaista eri suunnista tulevien toimijoiden yhteistyötä sillanrakennusmetaforalla. Eri alojen toimijoiden rajapinnan toiminnassa, yhteisessä sillanrakennustyössä, tarvitaan kykyä tunnistaa työssä vaadittavia taitoja ja taitoa kääntä tarvittaessa muun alan asiantuntijoiden puoleen. (Mts. 35.) *Oily Cartin* esiintyjät ovat muun muassa tehneet yhteistyötä autismin asiantuntijoiden kanssa. Ryhmä on nähnyt välttämättömäksi lisätä ymmärrystään erilaisista vuorovaikutuksen tavoista sellaisten nuorten kanssa, joilla on autismiin liittyviä vuorovaikutuksellisia erityispiirteitä, kuten vaikeutta tunnistaa toisten ilmeitä, eleitä ja tunteita. (Goodley & Runswick-Cole 2011.)

Mahdollisuudet osallistua *Oily Cartin* tapaisiin esityksiin ovat erittäin rajalliset, koska tarjontaa on vähän. Teatteriryhmä työskentelee sektorilla, joka on aliarvostettu ja niukasti tuettu. Goodleyn ja Runswick-Colen (2011) mukaan kulttuurista osallistumisesta ei yleensä tarkastella mahdollisuutena vastata vammaisen lapsen tai nuoren mielenkiinnon kohteisiin ja kulttuurisiin tarpeisiin. Sen sijaan toiminnan arvioinnissa keskitytään osallistumisen välineelliseen merkitykseen kuntouttavana tekijänä. Goodley ja Runswick-Cole katsovat, että tällä tavalla nämä lapset ja nuoret on kehitysvammaistettu. Mikäli osallistavan taiteen produktioita lähdetään ”soveltamaan” välineellistävän taidekäsitteksen pohjalta suurin lupauksin, niin vaarana on se, että kohderyhmä uudestaan marginalisoidaan. Kun taidemuoto välineellistetään jonkin muun tavoitteen, esimerkiksi kuntoutuksen tai hyvinvointityön palvelukseen, se tehdään usein siten, että kuka tahansa voisi käyttää tätä tuotteistettua välinettä työskentelyssään eri toimintaympäristöissä. Tämä väistämättä tarkoittaa sitä, että vähitellen toiminnassa luisutaan etäälle taidemuodon omista esteettis-eettisistä lähtökohdista. (Goodley & Runswick-Cole 2011, 8.) Välineellistämisen voi nähdä liittyvän eristämisen politiikkaan ja

toiminnalliseen syrjintään, jota käsittelin alaluvussa *Erillisyyteen eristäminen* (s. 170–171). Erilaisuuden vuoksi eristämiseen liittyvät poissulkemisen ja syrjäyttämisen prosessit vetävät rajoja normaalin ja epänormaalin tai ensisijaisen ja toissijaisen välille (vrt. Brunila & Isopahkala-Bouret 2014, 30).

Oily Cart -teatteri ei välineellistä toimintaansa soveltavaksi. Sitä vastoin se rakentaa taiteellisesti kunnianhimoisia vuorovaikutuksellisia esityksiä. Niissä ei turvauduta esitystilan perinteiseen käyttöön, puhuttuun kieleen eikä konventionaaliseen tarinaan, vaan esityksissä rakennetaan teatterikokemuksia, jotka koskettavat kaikkia aisteja. (Goodley & Runswick-Cole 2011, 77, 88.) Näin *Oily Cartin* esityksissä kaikilla osallistujilla ominaisuuksistaan riippumatta on mahdollisuus päästä yhteiselle aistimusten, mielikuvien ja tuntemusten kokemuskehälle, jossa kukin osallistuja tunnustetaan omana erilaisena itsenään. Ryhmä tekee esteettisesti ja eettis-poliittisesti laadukasta teatteria kohderyhmille, jotka muutoin jäävät ilman näitä läsnäolon kokemuksia ja niiden tuomaa elämänsisältöä (vrt. Olkkonen 2018). Soveltamis- ja vaikuttamispuheen sijaan *Oily Cartissa* ymmärretään ihmisten kulttuuriset tarpeet osana jokapäiväistä elämää.

Tuolit liikkeessä

Toisena esimerkkinä on toteuttamani *Lonesome Chairs (Yksinäiset tuolit)* -prosessidraama.¹¹² Tarkastelen työpajan sommittelun rakentumista ja sen käytännön toteutusta. Toiminnan keskeiset elementit olivat: 1) tuolit pretekstin lähtökohtana, 2) prosessin merkitystä painottava kairologinen työskentely, 3) tilanteellinen dramaturgia ja 4) mimeettinen suhde esine- ja ihmistoimijoiden kesken. Löytöesineet ovat työskentelyni esteettistä materiaalia. Ne määrittävät muiden käytettyjen välineiden kanssa esityksen vaikutusta. Liitän esineisiin prosessitöiden yhteydessä esittämäni *kuluneisuuden estetiikan*. Se on köyhyyden ja kuluneisuuden kokemuksellista arvoa ja myös tapaa havainnoida ympäröivää maailmaa. *Bricoleuse*-toimijana olen tottunut ottamaan talteen tai valokuvamaan kiinnostavia löytöesineitä ja materiaaleja niiden mahdollista tulevaa käyttötarkoitusta varten. Olen valokuvannut muun muassa unohdettuja, hylättyjä tuoleja ja penkkejä – käytöstään kuluneita, rikkoutuneita, osittain lahonneita tai luurangoiksi riisuttuja. Suhteissa oleminen esineiden ja ympäristön ei-inhimillisten elementtien kanssa pitää omaa ajattelua liikkeessä. Ajan kanssa eri asioiden

112 Työpaja liittyy Artevelde University College of Ghentin vuosittain järjestämään kansainväliseen intensiivikurssin *Course on the use of creativity and Occupational Therapy*. Art Training Center Des-
telheide, Dworp, Belgia. Ohjasin työpajan kolme kertaa vuosina 2016–2018.

välillä alkaa nähdä kiinnostavia yhteyksiä. Jotkut työpajojeni preteksteistä kehkeytyvät hitaassa prosessissa, toiset taas syntyvät nopeasti. Sysäys pretekstin suunnitteluun tulee tavallisesti intensiivisestä aistimuksellisesta kohtaamisesta esineen kanssa ja siitä vaikuttumisesta haptisen mielikuvituksen kautta. Sysäyksenä voi toimia myös vaivaamaan jäänyt ristiriitainen detalji jostain suuremmasta kokonaisuudesta. Tuolien preteksti-aineksiksi transformoitumisen taustalla oli tuoleista vaikuttaminen. Valintaan vaikuttivat myös käytännölliset syyt: tuoleja on yleensä saatavilla työskentelyyn paikasta ja maasta riippumatta.

Tilannelähtöisen *muotoontuvan ohjaamiseni* keskiössä ovat tämä hetki, läsnäolo ja tapahtumisen sisältö. Tilanne herättää joka kerta työpajan edessä pohdinnan, miten sitouttaa ja vakuuttaa itsen siihen, mitä tekee. Tämän eteen teen työtä erilaisilla ennakkovalmisteluilla. Ennen *Lonesome Chairs* -työpajaa työstin itsekseni, minkälaisia haptisen visuaalisuuden ja haptisen mielikuvituksen synnyttämiä mielle yhtymiä tuolit herättivät itsessä. Tämän jälkeen olin avoimempi työskentelemään tuolien kanssa, kun omat mielle yhtymät ja ruumismuistin herättämät affektit eivät olleet esineissä enää samalla tavalla kiinni. Se vapautti ryhmänohjaamisessa tilaa sekä *etäisyyden säätelyn* käyttöön että prosessidraaman *etäännyttämismetodin* ”linssin” tarkennuksiin. Lisäksi omien mielikuvien tarkastelu toi vakuuttavuutta siihen, että en ollut lähtemässä rakentamaan prosessia omista motiiveista (esimerkiksi esteettisen muodon visiosta) itseä varten. Tuntumaa tuolin ja itsen toiminnalliseen suhteeseen hain konkreettisilla teoilla. Hyödyllinen kokemus oli esimerkiksi matkata tuolin kanssa täpötäydessä raitiovaunussa (muistiinmerkinnät, syyskuu 2018).

Tuolista on moneksi. Se mikä tekee tuolien kanssa työskentelystä kiinnostavan, on se seikka, että niitä pidetään yleensä istumapaikkaa tarjoavina itsestäänselvyyksinä. Tuoli ei kuitenkaan ole mikä tahansa esineartefakti. Tuolit ilmentävät dramatiikkaansa, milloin tiiviinä ryhmänä tai yksin, milloin kumoon kaatuneina tai kurinalaisena jonona. Tuolijoukko voi edustaa sosiaalista järjestystä tai häiriötä, yksittäinen tuoli taas valta-asemaa tai osattomuutta. Arkipuheessa tuolin ominaisuuksia kuvataan anatomiaan viittaavilla käsitteillä. Tuolilla on selkä, niska, syli, jalat, käsivarret ja kyynärpäät, toisilla tuoleilla on lisäksi nyrkit ja polvet, jopa (käpälä)varpaat.

Lonesome Chairs -työpaja oli nyt-tilanteesta lähtevää ”kairologista” (vrt. prosessidraaman *”edging in”*) työskentelyä. Se tarkoitti työskentelyn tilan luomista rytmisenä ja ruumiillisena käytäntönä, jossa hyödynnettiin käsillä olevia tuoleja erilaisten hetkellisten aistikenttien rakentamiseen. Prosessidraamassa työskentelyn alkusysäyksen kohta on aina kriittinen. Työpajaa varten suunnittelin

työskentelyn hahmotteluiksi erilaisia mahdollisia pretekstin aineksia. Pakoton, väljä luonnostelu antoi oikeutuksen tapahtumisen nyt-hetken ennakoimattomalle, vielä piilevälle mahdollisuudelle. Työpajassa sai syntyä, mitä syntyi. Tyhjään tilaan ennalta rakentamani kekomainen tuolirakennelma toimi alkusysäyksenä työskentelyyn. Tuolit purkautuivat esinesommitelmasta ja alkoivat liikkua. Ne järjestäytyivät ihmistoimijoiden avustuksella vaihtuviksi muodostelmiksi: riviksi, jonoksi, pinoksi, rykelmäksi, kehäksi, spiraaliksi¹¹³. Osallistujat lähtivät rakentamaan suhdetta tuoliin sen konkreettisten ominaisuuksien kautta. Tapahtuma toi aistimuksellista materiaalia työskentelyyn. ”Tuolimuotojen” rakentamisen aikana alkoi myös syntyä eri rytmisesti ja eri suhteissa olemisen tavoin liikkuvia ihmis-tuolipareja. *Metiksen* valppaudella pyrin sieppaamaan näistä tilanteista hetkellisiä esityksellistämisen ilmaisuja, joita voisi mahdollisesti hyödyntää työskentelyprosessin kuluessa. (Muistiinmerkinnät 2018.)

”Kairologiassa” työskentelylle ominaisesti tuolimudostelmat rakensivat jo seuraavaa työskentelyvaihetta. Tämä tarkoitti siirtymää ryhmästä rakennetuista erilaisista still-kuvista jokapäiväisten toimintojen tilanneimprovisaatioihin. Tuolit olivat mukana aktiivisina esinetoina ja tasavertaisina toimijapareina ryhmän kuvittelemisessa vinjeteissa: uimarannalla, ostoksilla, tanssiryhmässä, hautajaisissa, mielenilmauksessa. Puheen osuus esityksissä oli minimoitu. Esineen herättämät kosketukseen liittyvät ruumiilliset aistimukset vaikuttivat suhteessa olemiseen. Työskentelyn aikana ihmistoimijan suhde tuolipariinsa kiinteytyi. (Mt.)

Työpajan kulku ohjautui improvisoinnin kautta mimeettiseen vuorovaikutuspiiriin tuolin kanssa. Se oli aistista vaikuttumista ja kosketetuksi tulemista ihmis- ja esinetoinen välillä. Mimeettisen mielikuvituksen voimalla osallistujilla oli mahdollisuus tehdä itsestään tuolien kaltaisia ja kokeilla tuolina toimimisen ja tuntemisen mahdollisia sijoja. Tässä työskentelyvaiheessa ryhmä pyrki näkemään tuolien ympärille ja taakse: kuvittelemaan niiden toimintaympäristöä ja historiaa. Ryhmän improvisoinneissa tapahtumapaikkoja olivat arjen julkiset tilat: koululuokka, linja-autoasema, hammaslääkärin odotustila, sosiaalitoimisto, kierrätyskeskus. Tuoli saa identiteettinsä istumapaikkaa tarjoavasta funktios-

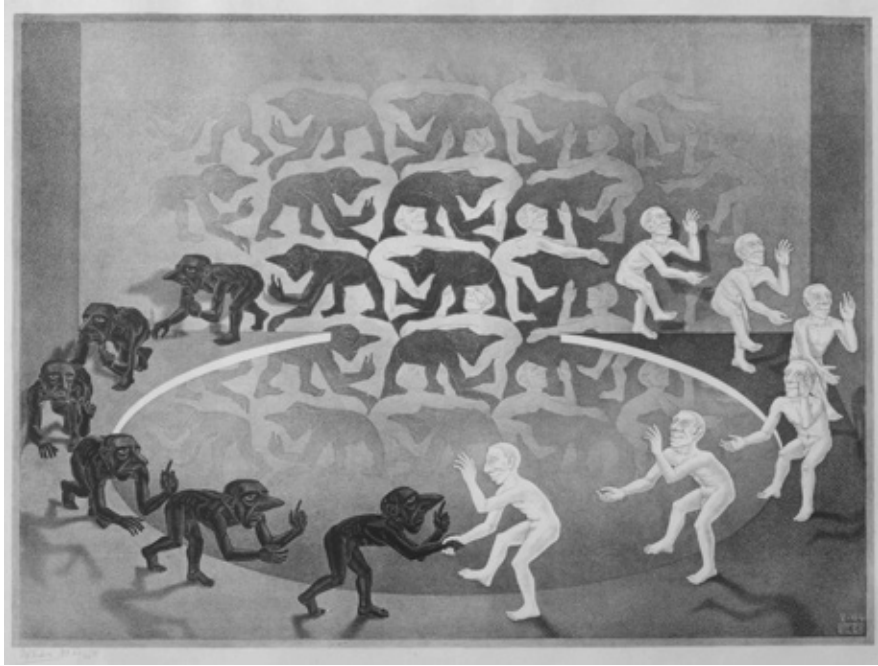
113 Jonkun asian aktiivinen ajattelu saa huomion kiinnittymään samankaltaisiin asioihin aistihavaintokentässä. Teoskuva lempeästä tuolispiraalista tuli työpajan aikoihin sattumalta vastaan. Tuolispiraali-installaatio oli rakennettu noin sadasta erilaisesta tuolistä. Spiraalissa tuolien istuinosaat aukesivat kehältä ulospäin. Teos oli tehty aidiin kuolleiden muistoksi Harvardin *Fogg-museon the Day Without Art* -näyttelyyn 1989. Tuolit edustavat solidaarisuutta ja yksilöllisyyttä ja lupaavat jatkuvuutta. *Photograph by Joe Wrinn* <https://harvardmagazine.com/1997/01/chairs.2.html>.

taan. Kuvittelu oli toimintaa, jossa tuoleja tarkasteltiin näiden ominaisuuksien ja tehtävien näkökulmista. Ryhmä improvisoi, kuvitteli ja kehitteli erilaisia sommitelmia ja aistikenttiä. Vinjeteissä tuolit ilmaisivat tuntemuksiaan: ne liikahtelivat, liukuivat, heiluivat, hytkyivät, kolisivat, tärisivät, keikkuivat, kaatuivat – tai pysyivät liikkumatta paikallaan. Työskentely sisälsi myös osion tuolien ”sisäisestä puheesta”. (Mt.)

Osallistavan työpajani estetiikkaa luonnehti prosessimaisuus ja sen ominaislaatuina oli hetkellisyys. Ryhmänohjaajan tehtäväni oli uudelleen muotoilla, seuloa ja kirkastaa mahdollista esitystä esiin materiaalista löytyvistä ideoista. Yhdistelin ja ”editoin” eri työskentelyvaiheiden aineksia uusiksi sommitelmiksi, tätä työtä tein yhdessä ryhmän kanssa. Työpajan *kairoksen* käytännöissä asiat muotoutuivat jatkuvasti. *Kairoksen* murtuman ”hetki” työskentelyssä saattoi olla ruumiillisen muistikokemuksen herättämä yllättävä affekti, joka ilmeni tuolisuuhteessa. Esimerkiksi työpajan tuolimudostelmien työskentelyssä arkieleistä muuntui hetkellisiä tuolista vaikuttumisen esityksellisiä eleitä. Työskentelyssä pyrin *metiksen* huomiokyvyllä tarttumaan ryhmän työskentelyyn uppoutumisen tuottamien esityksellistymisten ohikiitäviin muutoksiin. Käytin näitä *kairoksen* tarjoamia yllätyksen elementtejä hyödyksi työpajan tilanteellisen dramaturgian rakentamisessa.

Työpajan tapahtumisen keskiössä oli yhteisesti rakennettujen hetkellisten kokemusten tuottaminen ja jakaminen. Työpajan työskentely muotoutui ryhmän jäsenten yhdessä synnyttämien ideoiden pohjalta ryhmäprosessina. Se edellytti toisia kuuntelevan tilan luomista työskentelyyn. Ryhmälähtöisessä työskentelyssä kokemus ei ole kenenkään omaisuutta. Sen sijaan osallistujien ruumiillinen ja aistimellinen resonoivuus voidaan ajatella liikahteluksi yhteisen mielikuvituksen ja kokemuksen vyöhykkeellä. Onnistuessaan työskentely avaa välitilojen maailmoja, jotka tarjoavat mahdollisuuksia moniulotteiselle ajattelulle ja jaetuille kokonaisvaltaisille kokemuksille.

Kohtaamisen kosketus



Kuva 20. M.C. Escher, *Ontmoeting* (34 cm x 47 cm, litografia) 1944. M.C. Escher's "Encounter"
 © 2019 The M.C. Escher Company - the Netherlands. All rights reserved. Used by permission.
www.mcescher.com

Päätän tutkimukseni eettis-poliittisen sommitelman elementtien tarkastelun M.C. Escherin surrealistiseen teokseen *Ontmoeting* (suom. "Kohtaaminen"). Peilaan teoskuva (kuva 20) sommitelman elementeistä *työskentelyn tilan, aistikentän tapahtumisien, kairoksen murtuman ja erilaisen kaltaistumisen* kautta. Teoksen tilan tunnelma on vitaalinen ja muotoutuva. Sosiaalis-tilallisena areenana se esittää yhteisöllisen koreografian, johon erilaiset oliot osallistuvat liikkeillä, asennoilla ja eleillä. Teoksen tilan sivuseinät ovat anonyymien tumman harmaat. Niitä vaa-leampi takaseinä on taas rakentunut toisiinsa yhteensopivista palapelinomaisista, mustan ja valkoisen värisistä olionfiguuripaloista. Figuurien muodot tarkentuvat takaseinän keskustaa kohden. Seinän kuviot näyttävät olevan hiljaisessa liikkeessä. Lattiassa on iso pyöreä aukko, josta näkyy, miten kuvioseinä jatkuu sen alapuolella olevaan kerrokseen. Lattia-aukko on kielekemäisesti avoin takaseinän keskikohdalta. Tästä kohdasta juuri oikealla hetkellä figuuripalat pääsevät murtautumaan kaksiulotteisesta muodostaan vapaaksi. Ne vetävät itsensä taustasta

irti ja siirtyvät kolmiulotteisina oliofiguureina eteenpäin huoneen poikki. Tätä voisi ajatella *kairoksen* murtumana: äkillisenä aukon ja tilaisuuden syntymisenä jonkin tapahtumiseen ja yllättävään kohtaamiseen. Vastaanottajan mielessä tapahtuman aiheuttama tunnelman muutos tilassa synnyttää hetkellisen aistientä. Se kohdentaa vastaanottajan huomion tilan keskelle kohdistuneeseen kirkkaaseen valoon. Se saa vaaleat oliot hohtamaan. Valo heittää olioiden varjot kehän ulkopuolelle. Lattia-aukon pyöreä muoto ja sen ympärille asettuneet varjot sekä kuvassa tapahtuva olioiden liike assosioituvat *Alkukuvan* korin aihioon ja rottinkien liikkeeseen punomistapahtumassa.

Eriväriset, olemukseltaan ja muodoltaan eriävät hahmot saapuvat eräänlaisena syklistenä tanssina molemmilta puolilta pyöreän lattia-aukon reunaa kohti tilan etuosaa. Keskellä edessä vieraat oliot pääsevät kohtaamaan ja kättelemään toisiaan. Kaksi edessä olevaa erisyntyistä oliota näyttävät kättelytilanteen kosketuksessa elehtivän myötätuntoisen vetovoimaisesti. Se voisi kertoa erilaisen pyrkimyksestä kaltaistumiseen. Spontaani kohtaaminen tarjoaa mahdollisuuden vaikuttua ruumiillisesti toistensa tavasta ilmetä. Vaikuttumisen luonne riippuu siitä, minkälaisen suhteen olio ottaa vieraaseen erilaiseen. Escherin teos tuo mielleyhtymän *Kohtaamisen taloon*, jonka yhteisöllinen toiminta perustui erilaisten, vieraiden ihmisten avoimeen kohtaamiseen (ks s. 17).

Voisi ajatella, että samalla lailla kuin de Certaun (2013) kuvaamat jokapäiväisen elämän taktiikat ilmentävät tapaa ymmärtää maailmaa, niin kosketus ja toisesta vaikuttuminen ilmentävät syvälle tuntuvaan tapaan olla ja elää maailmassa. Paterson (2013) näkee kosketusaistin kommunikaatioaistina, joka on vastaanottavainen ja ilmaiseva. Se edustaa ruumiiden välistä suhdetta. Kosketus (myös kuvakielenä käsitettynä) voi tuoda ihmiset ja esineet läheisyyteen ja osoittaa myötälävyyttä. Kosketus on suhde toiseen. Ihminen elää kaikissa ilmentymissään kosketuksesta ja kosketuksessa, tunnistamisesta ja tunnustamisesta. Kosketus antaa meille paikan maailmassa. (Vrt. Paterson 2013, 1, 5–6; myös Rodaway 1994, 44; Kirkkopelto 2014, 102, 121.) Kosketustapahtuma on välitöntä, nyt-hetkestä syntynyttä. Se tarjoaa tilaisuuksia inhimillisestä ja myös ei-inhimillisestä *toisesta* vaikuttumiseen, erilaisen kaltaistumiseen ja sen kautta mahdollisuutta myötätuntoiseen kohtaamiseen. Eettis-poliittisen sommitelman *erilaisuuden kaltaistumisen* elementti tarjoaa eettisiä koordinaatteja kohtaamiseen ja yhdesäolemisen tilanteellisiin tekijöihin.

VII Katse tehtyyn ja suunta uuteen

Tutkimukseni kohteena olivat institutionaalisen teatterin ulkopuolella toimivan osallistavan teatterin käytännöt. Tässä luvussa käänän katseeni vielä tehtyyn työhön. Tarkastelen tutkimukseni pohjalta lyhyesti osallistavan teatterin toimintakentässä tapahtunutta kehitystä ja sen vaikutusta toimintatapoihin. Tuon sen jälkeen esiin tutkimukseni ominaispiirteitä rakentamani prosessityömetodin kautta. Lopuksi katseeni suuntautuu eteenpäin: tarpeeseen kehittää uudenlaisia kokeilevia tarkastelutapoja osallistavan teatterin käytäntöihin ja tutkimukseen. Luku päättyy *Alkukuvaan*.

1. Suunnanmuutos tilannelähtöiseen tapahtumiseen

Historiallisilta lähtökohdiltaan osallistava teatteri on yhdistetty kokeellisiin esityskäytäntöihin ja työskentelyprosesseihin. Esityskäytäntöjä luonnehti tilannelähtöinen tapahtuminen, jolle ominaista oli ennalta määrittelemättömyys. Esitystapahtumat rakentuivat spontaanisti yhdessä, yhteisenä prosessina ja jaettuina kokemuksina. (Esim. Govan et al. 2007, 18–45; Rifkin 2010, 25; Hughes & Nicholson 2016, 4.) Osallistavan teatterin 1960–70-lukujen toimintaa luonnehti yhteiskuntakriittinen tendenssi: toimijoilla oli yhteydet demokratisoitumis- ja ihmisoikeusliikkeisiin, kokeellisiin teatteriryhmiin, ryhmäliikkeisiin ja radikaalipedagogiikkaan. Yhteistyön vaikutteina kehitettiin ryhmälähtöisiä, yhteisöllisiä työtapoja erilaisissa toimintaympäristöissä. Työtavoissa tapahtui muutos 1980–90-lukujen aikana. Osallistavan teatterin alkuvuosien nyt-hetkisestä ja prosessimaisesta työskentelystä siirryttiin tarkemmin ohjattuun projekti- ja hankeluonteiseen toimintatapaan. Hanketoimintaan sisältyivät ennalta määritetyt tavoitteet ja toiminnan välineellinen tehtävä, johon liittyi saavutetun hyödyn mittaaminen ja osoittaminen. (Ks. Nicholson 2010, 150.) Työtapojen muutokseen vaikuttavia tekijöitä olivat muun muassa uusliberalisaatio ja sen tuoma rahoitus-

järjestelmä sekä uudenlainen asenneilmapiiri yhteiskunnassa. Kokeilevasta työotteesta siirryttiin vähitellen toistuvaan ja totunnaiseen toimintatapaan. Tämä taas vaikutti toiminnan eettiseen, poliittiseen ja esteettiseen laatuun. Samanaikaisesti kun osallistavan teatterin kenttä alkoi etäännyä yhteiskunnallisesti kriittisistä lähtökohdistaan, toimintakenttään syntyi uusia käytäntöjä välineellisiin ja kaupallistuneisiin tarkoituksiin. (Ks. Ackroyd 2007, 4–6; Scharinger 2013, 118; 317; Abraham 2014, 17; Hughes & Nicholson 2016, 4.)

Osallistavan teatterin nykyiset toimintatavat painottavat eri tavoin muodon ja sisällön, rakenteen ja prosessin sekä yksilön ja ryhmän välistä suhdetta. Sen vaikutuksesta myös ohjaajan asema ja tehtävät ryhmän prosessissa eroavat suuresti toisistaan. Näitä eroja toin näkyväksi tutkimuksessani. Keskusteluissa tutkimukseni asiantuntijatoimijat toivat esiin tärkeitä näkökulmia suomalaisen toimintakentän käytäntöihin ja ohjaajuuden moninaisuuteen. Keskustelujen sisällöt toimivat ajatteluni tärkeinä peilauspintoina. Ryhmäkeskusteluissa keskeisiä ohjaajuuden teemoja olivat tavoitteen suuntainen työskentely, turvallisen ja vastavuoroisen työskentelytilan rakentaminen, ryhmäprosessin ymmärtäminen sekä kokemuksen ja tilannekohtaisen analyysin kautta syntynyt tilannetaju. Toimijat olivat sisäistäneet käyttämänsä toimintamuodon tausta-ajatuksen ja omaksuneet toimintamuodon konventiot. Kuitenkin kokemuksen pohjalta kasvanut taitotieto ja vahva tilannetaju antoivat toimijoille mahdollisuuden jatkuvasti pelkistää työtapojaan ja luoda prosessille avoimuutta ja väljyyttä. (RK 2007–2011; KK 2007, 2016.)

Osallistavan teatterin käytäntöjen perimmäinen laatu, sen ontologia, muodostuu tilanteisuudesta, tilanteista ja tapahtumista. Käytännöt todentuvat toiminnassa ja toiminnan kautta. Ne sisältävät läsnäoloa, suhteita ja yhteistä työskentelyä jaetun vuorovaikutuspiirin aistikentässä. Jaan Bharuchan (2011) ja Dwyerin (2016, 129) kanssa näkemyksen siitä, että toimintakenttä tarvitsee nykyisten toimintamuotojen rinnalle uusia, kokeellisia työskentelytapoja. Näen muutoksen tärkeänä, jotta osallistava teatteri pystyisi säilyttämään monimuotoisuutensa ja omalakisuuksensa. Suunnanmuutos totutulta reitiltä uuteen tarkoittaa avoimuutta, epävarmuutta ja epäonnistumisen riskejäkin. Se tarkoittaa myös mahdollisuutta uudensuuntaisiin kokeiluihin: tilanteellisesti joustaviin ja hankalasti jäljiteltäviin ja mallinnettaviin projekteihin ja työskentelytapoihin, jotka ovat yksittäisiä, omaehtoisia ja jalostamattomia (vrt. Bharucha 2011, 365, 379).

Tilannelähtöisiin osallistaviin prosesseihin liittyy aina jonkinasteinen epä-määräisyys ja yllätyksellisyys. Työskentelyssä ei pyritä lopulliseen muotoon tai tulokseen. Sen sijaan pyrkimyksenä on luoda avoin ja kiireetön tapahtumallinen

tila, jossa on mahdollisuus moninaisten olemisen tapojen ja suhteiden syntyminen. Osallistavan teatterin toimintakentän haaste on säilyttää elävä kosketus ihmisiin ja ihmisten jokapäiväisen elämän olosuhteisiin nykyisessä yhteiskunnallisessa muutoksessa. Jokapäiväisen ja tavallisen esiin nostamisella ja tarkastelulla on potentiaalia tuoda uutta elämää osallistavan teatterin käytäntöihin. Bharucha (2011, 371–372) onkin esittänyt, että arkisen improvisoinnin kautta on mahdollisuus nähdä asioita, jotka jokapäiväisessä elämässä otamme itsestään selvyytenä ja joihin emme välttämättä muuten kiinnittäisi huomiota.

2. Uudenlaista tutkimusotetta

Taiteellista tutkimusta on kuvailtu kuvakudoksen kaltaiseksi punokseksi, jonka sommittelu rakentuu erilaisista ainesosista (ks. Hannula, Suoranta & Vaden 2005, 160). Tutkimustyöni voidaan ymmärtää tekemisen ja ajattelun *bricolage*-käsityölläisyytenä. Kuvakudokselle ominaisesti tutkimukseni rakentui pala palalta, alue alueelta: suurimmat osiot ensin ja pienimmät yksityiskohdat lopuksi. Suunnitelma kutoutui työvaiheiden prosessin aikana osaksi tutkimuksen lopputulosta. Tutkimuksen *bricolage*-käytäntö peilaa Harri Laakson (2014) ajatusta taiteellisesta tutkimuksesta – tiedon siirtämisen ja selittämisen sijaan – älyllisenä seikkailuna: sellaisena muodonantona, jossa tietämättömyys ja kokeellisuus jäävät osaksi tutkimusta. Niitä ei rajata tai siivota pois, kuten tutkimuksessa on usein tapana tehdä. (Mts. 192.)

Hain näkökulmaa tarkastella osallistavan teatterin käytäntöjä valmiiden toimintamallien ja strukturoitujen esitysrakenteiden ulkopuolelta. En myöskään määrittänyt tutkimukseni käytäntöä etukäteen. Taustalla oli ajatus, että uuden tekemisen prosessissa syntyvät puitteet ja tilaisuus jollekin tapahtua ennalta-arvaamattomasti. Joustava käytäntö antoi mahdollisuuden laajentaa ja järjestellä uudelleen tutkimuksen työtapoja ja menetelmiä prosessissa eteen tuleviin tarpeisiin. Onkin esitetty, että taiteellisen tutkimuksen tekijät eivät ”keksi” uusia tutkimuksen työvälineitä vaan ”veistävät” ne itse tutkimusprosessin aikana (esim. O`Connor & Anderson 2015, 23; Leavy 2015, 1–3). Kokeilevan ruumiillisen, ei-käsitteellisen tiedon tuottamisen tavat tutkimuksessani olivat: *bricolage*-käytäntö, esinelähtöinen prosessityömetodi, visuaalisen ajattelun montaasimetodi ja aistihavaintojen kerronnan tapa. Tarkoitukseni oli se, että jokainen käyttämäni metodi ilmentäisi prosessin aikana oman ajatuskulkunsa ja etenemisensä tavan ja siten oman tutkimuksellisen tehtävänsä.

Työskentelyn aikana käytännön tulokset kehkeytyivät muuttuviksi rakennelmiksi. Esimerkiksi tutkimuksen käytännöllisen osan esineprojektissa pyrin

uudenlaisiin, totutuista poikkeaviin asioiden jäsentämis- ja tarkastelutapoihin. Tutkimukseni lopputulosta voi tarkastella montaasimaisena sommitelmana, jossa eri näkökulmien elementit ja niiden esittämisen tekniikat pyrkivät olemaan organisaatiossa suhteessa toistensa kanssa. Hain tutkimukseen sisältyville erilaisille materiaaleille kiinnostavaa tapaa ja muotoa esittää ajatustaan. Esimerkiksi tutkimuksessa käytetyt eri tekstilajit eroavat toisistaan esittämisen ilmaisullisen tarkkuuden ja luonnosmaisen kuvailun suhteen.

Esineprojektin tehtävänä oli koetella esinelähtöistä käsillä tekemisen kautta tapahtuvaa tutkimuksellisen ajattelun rakentumista. Käytännön ohjaavan työskentelyn kautta siitä rakentui prosessityömetodi. Prosessityömetodissa hain materiaalista ilmaisuja tutkimustehtävään liittyville ajatuksille. Metodina se oli ajattelun apuväline ja ajallinen tapahtuma, jossa jotain muuttui, tuli käsitellyksi ja konkretisoitui käsinkosketeltavaksi ja kouriintuntuvaksi rakennelmäksi. Ajatteluprosessi esineellistyi eri työstö- ja luonnosvaiheissa. Työskentelyn ajatuskulussa intentiot, ideat, mielikuvat, assosiaatiot, mielenliikkeet ja tuntemukset leikkasivat toisiaan. Prosessityöt ja niiden synnyttämät ajatukset ja assosiaatiot tuottivat teemoja ja näkökulmia tutkimukseen. Metodi osoittaa, että kun käsillä olevia konkreettisia elementtejä, esimerkiksi löytöesineitä ja materiaaleja, yhdistellään ja rinnastetaan montaasin eri metodikategorioiden periaatteella, niistä rakentuneilla prosessitöillä voi ilmaista abstrakteja ideoita ja synnyttää tutkimusta ruokkivia ajatuskulkuja, mielle yhtymiä ja esinemielteiden yhteentarttumisia. Tutkimuksen lopputulos, viiden elementin eettis-poliittinen sommitelma rakentui tutkimusprosessin aikana muodostuneista ajattelutavoista ja näkökulmista.

Prosessityömetodi onnistui tuomaan näkyväksi sommitelman elementtien näkökulmia. Toisiinsa yhdistyvät elementit tekevät tilaa tilannekohtaisuudelle, ennakoimattomuudelle ja myötätuntoiselle kohtaamiselle osallistavan teatterin käytännöissä. Työskentelyssä sitä voisi kuvata eräänlaisen vielä rakentamattoman potentiaalisen tilan paikantamisena yhteiseen toimintaan, missä kenelläkään ei ole ennalta etuoikeutettua asemaa. Elementit auttavat myös purkamaan toiminnassa kaavamaisia ja tasavertaisen työskentelyn kannalta ongelmallisiksi käyneitä asetelmia. Tutkimukseni on myös ehdotus uudenlaisten metodien keiluun osallistavan teatterin tutkimuksessa.

Osallistavaa teatteria käsittelevä tutkimustyö käynnistyi eri maissa 1990-luvulla. Tutkimuksissa keskityttiin tarkastelemaan pääasiassa valitun toimintamuodon ja sen konventioiden käyttämistä tietyn kohderyhmän kanssa. Tavoitteena oli tuottaa tärkeää tietoa ja ymmärrystä toimintakentän käytäntöjen ja toimintaympäristöjen monimuotoisuudesta. Tutkimustoiminnan hankekeskei-

syys ja sen rahoitusjärjestelmä alkoivat kuitenkin suunnata tutkimuskohteiden valintaa, tutkimusten tarkoitusta ja tavoiteasettelua. Lyhytkestoisilta projekteilta ja hankkeilta odotettiin määrällisiä, mitattavaan näyttöön perustuvia tuloksia. Tällaisessa välineellisen taidekäsitteilyksen kontekstissa osallistavaa taidetta tarkasteltiin taloudellisesti tuottavana toimintana. Vaade yhdenmukaisti tutkimusten lähestymistapoja ja sisältöjä. Toimintakentän *oikeutuksen diskurssi*, jolla oli yhteys hankekeskeisyyteen ja sen rahoitushakemusten retoriikkaan, vaikutti saman suuntaisesti. (Gjaerum 2013, myös McDonald 2005, 71; Ackroyd 2007; Balfour 2009, 355, 357; Ventola 2013.)

Mikäli osallistavan teatterin kentän monimuotoisuutta halutaan suojella, niin tutkimuksissa on tärkeä syventyä tarkastelemaan juuri tätä monimuotoisuutta. Samalla muokataan maaperää uusille käytännöille. Aiempien vuosikymmenten tutkimusintressit ovat pääosin kohdistuneet osallistujien kokemuksiin ja osallistujissa tapahtuviin todennettaviin muutoksiin. Tässä työssä ehdotan, että tutkimus kohdistettaisiin toimijoiden työskentelyyn: toiminnan sisältöihin ja eettis-poliittisiin lähtökohtiin sekä osallistavan teatterin tunnusomaiseen prosessimaiseen estetiikkaan. En tarkoita tässä yhteydessä autoetnografista oman työn tarkastelua vaan työskentelyn tutkimista yleisellä tasolla. Osallistavan teatterin tutkimuksessa on tarve uusille, moniperspektiivisille lähestymistavoille ja uudennlaisille metodisille välineille, joiden avulla voidaan tarkastella tekijöitä, jotka luonnehtivat prosessiin osallistumista sekä käytäntöjen eettistä, poliittista ja esteettistä laatua (esim. Thompson 2009a, 130; Gutierrez 2010). Lisäksi on esitetty tarvetta tutkimukselle, joka keskittyy ryhmän yhteisessä työskentelyssä hetkelliseen tapahtumiseen, vuorovaikutukseen, ruumiillisiin ja affektiivisiin tuntemuksiin ja niiden luomiin merkityksiin (ks. Kantonen 2008, 127–128; Thompson 2009a; Dwyer 2016, 130). Jaan Chinyowan (2011, 352) näkemyksen, että toimintakenttä tarvitsee uudennlaisia kokeilevia tutkimusmenetelmiä, jotka eivät ohita osallistavan teatterin tapahtumisen nyt-hetken ennakoimatonta potentiaalia, eivätkä toiminnan lähtökohtaisia radikaaleja juuria. Kokeilevat tarkastelutavat myös antavat tilaa työskentelyssä vaikuttavien ei-inhimillisten toimijuuksien läsnäoloon yhteisen aistikentän tapahtumavyöhykkeellä.

3. Lopuksi

Alkukuvan miehen proteesikäden metallikoukku on napannut otteen kuderottingista. Se pitää nyt pujottaa seuraavan loimen sisäpuolelta. Mies hakee koukun otteella tuntumaa materiaalista. Kuteet kiertyvät hitaasti kerros kerrokselta loimien ympäri. Koriaihio on sekä luonnosvaihe että rakenne tulevaan muotoon. Vielä se on avonainen ja moneen suuntaan taipuva. Mitä pidemmälle mies punonnassaan edistyy, sen vähemmän ahiota on näkyvissä, kunnes se muuntuu lopulliseksi tuotokseksi. Työ etenee tekijänsä käsissä. Miehen tekemät taivutukset näkyvät ainutkertaisena muotona ja pintarakenteena, tahattomina kallistumina ja mutkina. Valmis työ on erottamaton sen tekemisen ympäristön sosiaalisista ja historiallisista suhteista, punonnan tekniikasta, materiaalista ja tekijästä. Mies jättää kädenjälkensä koriin – ja tekeminen mieheen. (Työmuistiinpanot elokuu 2013/ 2016.)

Lähteet ja kirjallisuus

- Abraham, Nicola 2014. *Witnessing Change: Problematizing the Impact of Participatory Theatre for Vulnerable Groups at Kids Company*. Royal Central School of Speech and Drama. University of London.
- Ackroyd, Judith 2007. Applied Theatre: An Exclusionary Discourse? *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0005/52889/01-ackroyd-final.pdf. Luettu 15.7.2012.
- Alhanen, Kai 2013. *John Dewey'n kokemusfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Allen, Richard 2014. *Theatre Machines. A practice-based enquiry into the performance of objects*. Wales: Aberystwyth University. <https://richobject.wordpress.com/2015/05/17/theatre-machines/>. Luettu 2.12.2016.
- Alloa, Emmanuel 2014. Band(ag)ing the Body. Teoksessa Angela Mengoni (Ed.) *Berlinde de Bruyckere*. 201–212. Brussels: Mercatorfonds.
- Andersson, Claes 2000. *Mina tolv politiska år - fragment, minnesbilder, drömmar*. Helsinki: WSOY.
- Applied Theatre Research Journal ja Research in Drama Education*. 2015 (vol. 3); 2016 (vol. 4); 2017 (vol. 5); 2018 (vol.6).
- Arlander, Annette 1998. *Esitys tilana*. Acta Scenica 2. Näyttämötaide ja tutkimus. Teatterikorkeakoulu.
- Arlander, Annette 2011. *Performing Landscape – Notes on Site-specific Work and Artistic research* (Texts 2001–2011). Acta Scenica 28. Helsinki: Theatre Academy Helsinki, Performing Arts Research Centre.
- Arlander, Anette 2013. Taiteellisesta tutkimuksesta. *Lähikuva*. 3/2013. 26.vuosikerta. 7–24. Helsinki: Lähikuva - yhdistys.
- Asikainen, Sanna 2003. *Prosessidraaman kehittäminen museossa*. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisen tiedekunnan julkaisuja 94.
- Bahtin, Mihail 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Alkuperäinen teos Problemy poetiki Dostojevskogo 1963. Suomentajat Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.
- Bala, Sruti & Albacan, Aristita I. 2013. Workshopping the revolution? On the phenomenon of joker training in the Theatre of the Oppressed. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. Vol.18 (4). Routledge. 388–402.
- Balfour, Michael 2009. The politics of intention: looking for a theatre of little changes. *Research in Drama Education: Journal of Applied Theatre and Performance*. Vol. 14 (3). Routledge. 347–359.
- Barnes, John 1954. Class and Committees in a Norwegian Island Parish. *Human Relations*. (7). 39–58.
- Bartleet, Brydic-Leigh 2013. Artful and Embodied Methods. Modes of Inquiry and forms of representation. Teoksessa Stacy Holman Jones, Tony Adams & Carolyn Ellis (Eds.) *Handbook of Autoethnography*. 443–464. Walnut Creek: Left Coast Press.

- Bennett, Jane 2010. *Political Ecology of Things*. London: Duke University Press.
- Berger, Christopher C. 2016. *Where Imagination Meets Sensation, Mental Imagery, Perception, and Multisensory Integration*. The Department of Neuroscience. Karolinska Institutet, Stockholm, Sweden. http://130.237.111.254/ehrsson/Berger_Website/Thesis_Christopher_C_Berger.pdf. Luettu 15.5.2017.
- Bharucha, Rustom 2011. Problematizing applied theatre: a search for alternative paradigms. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. Vol.16 (3). 365–384.
- Biggers, Sanford & Scaffner, Ingrid 2012. Object as Companion. Teoksessa *Comradely Objects: Art Against Reification* seminar. September 8th, 2012. Videomaterial. <https://vimeo.com/50778627>. Luettu 10.06.2016.
- Bishop, Claire 2012. *Artificial Hells*. Participatory art and the politics of spectatorship. London: Verso.
- Blatner, Adam 1997. *Toiminnalliset menetelmät terapiassa ja koulutuksessa: Psykodraaman ja sosiadraaman tekniikat käyttöön sovellettuna*. Alkuperäinen teos Acting-In: Practical Applications of Psychodramatic Methods 1996. Suomentaja Riitta Virkkunen. Suomen Moreno instituutin julkaisusarja no 2. Naantali: Resurssi.
- Boal, Augusto 1979. *The Theatre of the Oppressed*. (Originally published in 1974 as *Teatro del Oprimido*. Transl. Charles, A. & Leal Mc Bride, M-O. & Fryer, E.). London: Pluto Press.
- Boal, Augusto 1995. *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*. (Transl. Adrian Jackson). New York: Routledge.
- Boal, Augusto 2002 (1992, 1. ed.). *Games for actors and non-actors*. Translation Adrian Jackson. London: Routledge. Taylor and Francis Group.
- Bodek, Richard 1996. The Not-So-Golden Twenties: Everyday Life and Communist Agitprop in Weimar-Era Berlin. *Journal of Social History*. 55–78. Oxford University Press.
- Bolton, Gavin. M. 1998. *Acting in classroom drama: A Critical Analysis*. Birmingham: Trentham Books.
- Booth, David 2012. Reconsidering Dorothy Heathcote's Educational Legacy. *Drama Research: International journal of drama in education*. Vol. 3 (1). UK: National Drama Publications. 2–19.
- Borgdorff, Henk 2011. *The Production of knowledge in artistic research*. Teoksessa Michael Biggs & Henrik Karlsson (Eds.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. 44–63. London: Routledge.
- Borgdorff, Henk 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research*. Leiden: Leiden University Press.
- Bowell, Pamela & Heap, Brian. S. 2005. *Prosessidraama. Polkuja opettamiseen ja oppimiseen*. Alkuperäinen teos Planning Process Drama. Suomentajat Raija Airaksinen, Pekka Korhonen, Pietari Korhonen. Helsinki: Draamatyö.
- Braanaas, Nils 1992. *A Drama Pedagogisk Historie og Teori*. Trondheim: Tapir Forlag.
- Von Brandenburg Cecilia 2008. *Kulttuurin ja hyvinvoinnin välisistä yhteyksistä – Näköaloja taiteen soveltavaan käyttöön*. Opetusministeriön julkaisuja 2008:12. www.minedu.fi. Luettu 15.1.2013.
- Brannagan, Melanie M. 2013. *The Memory of Things: Walter Benjamin's Modernity*. Department of English, Film, and Theatre University of Manitoba. Winnipeg.
- Brecht, Bertolt 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Alkuperäinen teos Schriften über Theater 1967. Suomentajat Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen, Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Bronfenbrenner, Urie 1979. *The Ecology of Human Development: Experiments by nature and design*. Cambridge: Harvard University Press.

- Brunila, Kristiina 2012. Tunnekoukussa. Syrjäytymisvaarassa olevien nuorten aikuisten koulutus terapeuttisessa eetoksessa. *Aikuiskasvatus*. 34 (4). 268–277.
- Brunila, Kristiina & Isopahkala-Bouret, Ulpukka 2014. Marginaali säätelevänä ja tuottavana voimana. Teoksessa Kristiina Brunila ja Ulpukka Isopahkala-Brunet (toim.) *Marginaalin voima!* 23–37. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Burkitt, Ian 1999. *Bodies of Thought. Embodiment, Identity & Modernity*. London: SAGE.
- Burkitt, Ian 2008. *Social Selves: Theories of Self and Society* (2nd ed.). London: SAGE.
- Carrión-Murayari, Gary 2014. Give Pain a Shape. Teoksessa Angela Mengoni (Ed.) *Berlinde de Bruykere*. 141–148. Brussels: Mercatorfonds.
- Casson, John 2000. *Living Newspaper: Theatre and Therapy*. TDR: The Drama Review. New York: Volume 22, No 2 (T166). 107–122. https://icamia.s3.amazonaws.com/2016/02/JohnCasson_LivingNewspaper_1146850.pdf. Luettu 20.5.2017.
- De Certeau, Michel 2013. *Arkipäivän kekseliäisyys 1. Tekemisen tavat*. Alkuperäinen teos L'Invention du Quotidien - 1. Arts de faire. 1990. Suomentaja Tapani Kilpinen, Tampere: *niin & näin*.
- Chang, Heewon 2008. *Autoethnography as Method*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Chang, Heewon 2013. Individual and Collaborative Autoethnography Method. A Social Scientist's Perspective. Teoksessa Stacy Holman Jones, Tony E. Adams & Carolyn Ellis (Eds.) *Handbook of Autoethnography*. 107–122. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Chinyowa, Kennedy C. 2011. Revisiting monitoring and evaluation strategies for applied drama and theatre practice in African contexts. Teoksessa *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 16(3). 337–356.
- Chinyowa, Kennedy 2014. Re-imagining through the Theatre of Oppressor. Teoksessa Hezel Barnes & Marié -Heleen Coetzee (Eds.) *Applied Drama / Theatre as Social Intervention in Conflict and Post-Conflict Contexts*. 2–17. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Cocker, Emma 2015. Kairos Time: The Performativity of Timing and Timeliness ... or; Between Biding One's Time and Knowing When to Act. *PARSE – Platform for Artistic Research*. 1–16. <https://core.ac.uk/download/pdf/42392859.pdf>. Luettu 30.5.2018.
- Cornwall, Andrea 2008. Unpacking 'Participation': models, meanings and practices. *Community Development Journal*. Vol 43. (33 July). Oxford University Press. 269–283. <http://www.eslarp.uiuc.edu/PAR%20RG/Cornwall.pdf>. Luettu 30.11.2014.
- Cruikshank, Barbara 1999. *The Will to Empower: democratic citizens and other subjects*. New York: Cornell University Press.
- Damasio, Antonio 2000. *Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy*. Suomentaja Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Damasio, Antonio 2011. *Itse tulee mieleen. Tietoisten aivojen rakentaminen*. Suomentaja Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Day, Fe 2003. *Playback Theatre - The Early Years Interview with Jo Salas*. (29. 9. 2003). Centre for Playback Theatre. <http://www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Day-intervi%E2%80%A6.pdf>. Luettu 20.3.2014.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix 1987. *Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Denzin, Norman. K. 2003. *Performance Ethnography. Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. Thousand Oaks: SAGE.

- Denzin, Norman. K. & Lincoln, Yvonna 2008. Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative research. Teoksessa N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.) *The Landscape of Qualitative Research*. (3rd ed.). 5–43. Los Angeles: SAGE.
- Denzin, Norman. K. & Lincoln, Yvonna 2011. Introduction: The discipline and practice of qualitative research. Teoksessa N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.) *Handbook of Qualitative Research* (4rd ed.). 1–32. Thousand Oaks: SAGE.
- Detienne, Marcel & Vernant, Jean-Pierre 1991 (1978). *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*. (trans. Janet Lloyd) Chicago: University of Chicago Press
- Dewey, John 2010. *Taide kokemuksena*. Alkuperäinen teos Art as Experience 1934. Suomentajat Antti Immonen, Jarkko S. Tampere: *niin & näin*.
- Dyke, Chuck & Dyke, Carl 2011. Identiteetit – monimuotoisuuden dynaamiset ulottuvuudet. *niin & näin. Filosofinen aikakauslehti*. No 71 (talvi 4). 22–32.
- Dwyer, Paul 2016. Peacebuilding performances in the aftermath of war: Lessons from Bougainville. Teoksessa Jenny Hughes & Helen Nicholson (Eds.) *Critical Perspectives on Applied Theatre*. 127–149. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eisenstein, Sergei 1978. *Elokuvan muoto*. Helsinki: Love Kustannus.
- Elkins, James 1996. *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*. London: A Harvest Book.
- Ellis, Carolyn 2004. *The Ethnographic 1: A Methodological Novel about Autoethnography*. Canada: ACTA MIRA PRE.
- Ellis, Carolyn & Adams, Tony. E. 2014. The Purposes, Practices and Principles of Autoethnography Research. Teoksessa Leavy Patricia (Ed.) *The Oxford Handbook of Qualitative Research Methods*. Oxford Library of Psychology. 254–276. New York: Oxford University Press.
- Elovirta, Arja 2001. Olen samalla kertaa minä ja itseni ulkopuolella. Ulla Jokisalo kielen ja ajan kynnyksellä. Teoksessa Ulla Jokisalo *Kuvieni muisti*. 16–34. Helsinki: Musta Taide.
- Eriksson, Stig A. 2009. *Distancing at Close Range. Investigating the Significance of Distancing in Drama Education*. Åbo Academy Dissertation.
- Eriksson, Stig 2011. Distancing at Close Range: making strange devices in Dorothy Heathcote`s process drama Teaching Political Awareness Trough Drama. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and performance*. Vol. 16 (1). London: Routledge. 101–123. <http://dx.doi.org/10.1080/13569783.2011.541613>. Luettu. 29.3.2012.
- Escher, M. C. 2016. *Escher, M. C. Grafiek en tekeningen*. Köln: Taschen.
- Etherton, Michael & Prentki, Tim 2006. Drama for change? Prove it! Impact assessment in applied theatre. *Research in Drama Education*. Vol. 11 (2). 139–156. London: Routledge: Taylor & Francis Groups.
- Etsivä Karmavuo 2006. <http://www.city.fi/opas/alku-baari/6931>. Luettu 15.11.2012.
- Evnine, Simon, J. 2016. *Making Objects and Events. A Hylomorphic Theory of Artifacts, Actions, and Organisms*. Oxford: Oxford University Press.
- Feldhendler, Daniel 1994. Augusto Boal and Jacob L. Moreno. Theatre and therapy. Teoksessa Mady Schuttzman & Jan Cohen-Cruz (Eds.) *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*. 87–109. London: Routledge.
- Fintan, Wash 2013. *Theatre and Therapy*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Fischer-Lichte, Erika 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Edited by Minou Arjomand & Ramona Mosse (transl. Minou Arjomand). London: Routledge.

- Fitzpatrick, Esther 2015. It's a Tricky Business: Performing Poetry with the Ghost. Teoksessa O'Connor, Peter & Anderson, Michael (Eds.) *Applied Theatre: Research. Radical Departures*. 207–224. London: Bloombury.
- Fox, Jonathan 1994. (Republished 2003). *Acts of Service. Spontaneity, Commitment, Tradition in the Nonscripted Theatre*. New Paltz, USA: Tusitala Publising.
- Fox, Jonathan 1999. *A Ritual for our Time*. Teoksessa Jonathan Fox & Heinrich Dauber (Eds.) *Gathering Essays on Playback Theatre*. New York: Tusitala Publishing.
- Fox, Jonathan 2007. Playback Theatre. Inciting Dialogue and Building Community through Personal Story. *The Drama Review*. 51 (41). 89–105.
- Fox, Jonathan 2010. "Playback Theatre Expansion". *Interplay: Newsletter of the International Playback Theatre Network*. June 2010, 33–34.
- Freire, Paulo 2005. *Sorrettujen pedagogiikka*. Suomentaja Joel Kuortti ja toimittanut Tuukka Tomperi. Tampere: Vastapaino. (englanninkielinen teos *Pedagogy of the Oppressed*. 1970).
- Frieling, Rudolf 2009. Toward Participation Art. Teoksessa Rudolf Frieling, Boris Groys, Robert Atkins & Lev Manovich (Eds.) *The Art of Participation*. 32–49. San Francisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson.
- Fromm, Erich 1955. *The Sane Society*. London: Routledge.
- Gjaerum, Rikke Gürgens 2013. Applied Theatre Research: Discourses in the Field. *European Scientific Journal*. December. 2013 /special/ edition. Vol. 3. 347–362.
- Goffman, Erving 1955. On face work. *Psychiatry* 18. 213–231.
- Goffman, Erving 1969. *Minuuden riistäjät: Tutkielma totaalisista laitoksista*. Alkuperäinen teos *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. 1961. Suomentajat Auli Tarkka & Riitta Suominen. Helsinki: Marraskuun liike.
- Goffman, Erving 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goodley, Dan & Runswick-Cole, Katherine 2011. Something in the Air? Creativity, culture and community. *The Journal of Applied Theatre and Performance*. Vol. 16 (1). 75–91. <http://dx.doi.org/10.1080/13569783.2011.541610>. Luettu 3.4.2012.
- Govan, Emma & Nicholson, Helen & Normington, Katie 2007. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. London: Routledge.
- Granfelt, Riitta 1998. *Kertomuksia naisten kodittomuudesta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 702. Helsinki: SKS.
- Greenberg, Ira A. 1974. Moreno: Psychodrama and the Group Process. Teoksessa Ira A. Greenberg (Ed.) *Psychodrama. Theory and Therapy*. 395–411. New York: A Condor Book Souvenir Press.
- Gray, Victoria 2012. Re-Thinking Stillness: Empathetic Experiences of Stillness in Performance and Sculpture. Teoksessa Dee Reynolds & Matthew Reason (Eds.) *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. 200–217. Bristol: Intellect.
- Groys, Boris 2009. A Genealogy of Participatory Art. Teoksessa Rudolf Frieling, Boris Groys, Robert Atkins & Lev Manovich (Eds.) *The Art of Participation*. 18–31. San Francisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson.
- Gutierrez, Jaime 2010. *Experiencing Uncertainty, Liminality and Change: Cross-Case Study of Community Theatre Projects in London*. Brunel University. School of Social Sciences. M. Res Social Anthropology. http://files.uniteddiversity.com/z_Latest_unfiled_stuff/THEx%20MRes_Dissertation.pdf. Luettu 2.4.2012.

- Haapalainen Riikka 2008. Taide hyvinvointiyhteiskunnan uudistamisessa. Teoksessa Katri Koivumäki & Hannele Kotrio (toim.) *Yhteyksiä. Asiaa yhteisötaiteesta*. 73–81. Lönnströmin taidemuseon julkaisuja 24. Tampere: Rauman taiteilijavierasohjelma. Raumars ry.
- Haapalainen, Riikka 2018. *Utopioiden arkipäivää osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykytaiteessa 1980–2011*. Helsingin Yliopisto. Humanistinen tiedekunta.
- Hannula, Aino 2000. *Tiedostaminen ja muutos Paulo Freiren ajattelussa. Systemaattinen analyysi Sorrettujen pedagogiikasta*. Helsingin yliopiston kasvatustieteen laitoksen tutkimuksia 167.
- Hannula, Mika; Suoranta, Juha & Vadén, Tero 2005. *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts. Helsinki, Finland and Gothenburg: University of Gothenburg / Art Monitor. Sweden.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio 2009. *Commonwealth*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Hari, Riitta & Kujala, Miiamaaria 2009. Brain Basis of Human Social Interaction: From Concepts to Brain Imaging. *Physiological Review*. 89. American Physiological Society. 453–479.
- <https://wiki.aalto.fi/download/attachments/92447482/HariKujala2009Review.pdf?api=v2>
- (Uploaded 27.2.2014). Luettu 20.3.2018.
- Harjula, Minna 1996. *Vaillinaisuudella vaivatut*. Vammaisuuden tulkinnat suomalaisessa huoltokeskustelussa 1800-luvun lopulta 1930-luvulle. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Harvey, David 2008. *Uusliberalismin lyhyt historia*. Alkup. teos A Brief History of Neoliberalism. Suomentaja Kaisa Koskinen. Tampere: Vastapaino.
- Haseman, Bradley 1991. Improvisation, Process Drama and Dramatic Art. *The Journal of National Drama*. July.19–21. London: The Drama Magazine. <http://eprints.qut.edu.au/53856/>. Luettu 14.11.2013.
- Haseman, Brad 2002. The Leaderly Process Drama and the Artistry of ‘Rip, Mix and Burn’. Teoksessa Bjørn Rasmussen & Anna-Lena Østern (Eds.) *Playing Betwixt and Between*. The IDEA Dialogues 2001. 226–231. IDEA Publications and IDEA 2001 World Congress. Bergen.
- Haseman, Brad 2006. “A Manifesto for Performative Research”. *Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"*. (118). 98–106. <http://eprints.qut.edu.au/3999/>. Luettu 10.5.2013.
- Haseman, Bradley C. 2014. Heathcote’s Practice-led Teaching: Pioneering Research as well as Pioneering Pedagogy. *Drama Research: international journal of drama in education*. Vol. 5 (1) April 2014.
- Hautala, Tiina 2005. Toiminnallinen hoito Suomessa. Teoksessa Timo Joutsivuo (toim.) *Mistä toi on tullut? Suomalaisen toimintaterapian historia*. 34–50. Helsinki: Suomen Toimintaterapeuttiliitto.
- Heathcote, Dorothy 1975. *Drama in the Education of Teachers*. 37–38. Institute of Education. University of Newcastle-upon Tyne.
- Heathcote, Dorothy 2009. Drama as a Process for Change. Teoksessa Tim Prentki & Sheila Preston (Eds.) *The Applied Theatre Reader*. 200–206. London: Taylor & Frances Group.
- Heddon, Deirdre & Milling, Jane. 2006. *Devising Performance. A Critical History*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Heikkinen, Hannu 2002. *Draaman maailmat oppimisalueina. Draamakasvatuksen vakava leikillisuus*. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Sosial Research 201. Jyväskylän Yliopisto.
- Heikkinen, Hannu 2004. *Vakava leikillisuus. Draamakasvatusta opettajille*. Kansanvalistusseura, Helsinki.

- Heikkinen, Hannu 2005. *Draamakasvatus – opetusta, taidetta, tutkimesta!* Jyväskylä: Minerva Kustannus.
- Heikkinen, Hannu 2017. *Ajattelle toimien – kohti draamakasvatuksen syvempää ymmärtämistä.* Helsinki: Draamatyö.
- Henriksson, Kirsi & Kastari, Pirkko-Liisa 2001. Kun politiikka muuttuu historiankirjoitukseksi – lähihistorian haaste. Teoksessa Sari Autio, Sari Katajala-Peltomaa & Ville Vuolanto (toim.). *Historioitsijan arki & tutkimuksen prosessi.* 131–144. Tampere: Vastapaino.
- Hepplewhite, Kay 2017. Responsivity in Applied Theatre Practitioner Expertise: Introducing Identifying Patterns and Names. *ArtsPraxis.* vol. 4 (1). 1–13. <http://steinhardt.nyu.edu/music/artspaxis/>. Luettu 15.1.2018.
- Heston, Sandra 1993. *The Dorothy Heathcote Archive.* Manchester Metropolitan University. <http://www.partnership.mmu.ac.uk/dha/hchesten.asp>. Luettu 01.4.2013.
- Hilpinen, Risto 2011. "Artifact", The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/artifact/>. Luettu 15.09.2015.
- Hilpinen, Risto 2014. *From Naturefacts to Artifacts.* <https://www.as.miami.edu/media/college-of-arts-and-sciences/content-assets/philosophy/docs/Artifacts-Naturefacts-0914.pdf>. Luettu 15.9.2015.
- Hohenthal-Antin, Leonie 2001. *Luvan ottaminen: ikäihmiset teatterin tekijöinä.* Jyväskylä studies in education; psychology and social research, 191. Jyväskylän Yliopisto.
- Hollo, Juho 1932. *Mielikuvitus ja sen kasvattaminen. I–II.* Sivistys ja Tiede. LXXXV. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Holman Jones, Stacy 2005. Making the Personal Political. Teoksessa Norman Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.) *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3.ed.) 763–792. Thousand Oaks: SAGE.
- Holman Jones, Stacy, Adams, Tony & Ellis, Carolyn 2013. Coming to Know Autoethnography as More than a Method. Teoksessa Stacy Holman Jones, Tony E. Adams, Carolyn Ellis (Eds.) *Handbook of Autoethnography.* 17–48. Walnut Creek: Left Coast Press.
- hooks, bell 2009. Choosing the Margin as a Space of Radical Openness. Teoksessa Tim Prentki & Sheila Preston (Eds.) *The Applied Theatre Reader.* 80–85. London: Routledge. Alkuperäinen teos hooks, bell. 1990. *Yearning: race, gender and cultural politics.* Boston, MA: South End Press.
- Hughes, Jenny & Ruding, Simon 2009. Made to Measure? A critical interrogation of applied theatre as intervention with young offenders in the UK. Teoksessa Tim Prentki and Sheila Preston (Eds.) *The Applied Theatre Reader.* 217–225. London: Routledge.
- Hughes, Jenny & Nicholson 2016. Applied Theatre. Ecology of practices. Teoksessa Jenny Hughes and Helen & Nicholson (Eds.) *Critical Perspectives on Applied Theatre.* 1–12. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hulkko, Pauliina 2013. *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi.* Acta Senica 32. Teatterikorkeakoulu. Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Huttunen, Tomi 1997. Montaasi ja teksti. *Synteesi* (4). 58–79.
- Huttunen, Laura 2010. *Tiheä kontekstointi: Haastattelu osana etnografista tutkimusta.* Teoksessa Matti Hyvärinen, Johanna Ruusuvaara, Pirjo Nikander (toim.) *Haastattelun analyysi.* 39–63. Tampere: Vastapaino.
- Häkkinen, Kaisa 2004. *Nyky-suomen etymologinen sanakirja.* Helsinki: WSOY.
- Häkämies, Annukka 2007. *Metodilla on merkitys – muodolla on mieli. Draamatyöskentely mielenterveyshoitotyön ammattikorkeakouluopinnoissa.* Acta Universitatis Tamperensis 1253.

Ihamäki, Katja 2012. *Venäläistä rulettia. Nuorten perhesuunnittelun esteet ja tarpeet Pietarissa sekä Riiassa*. Turun yliopiston julkaisuja. Annales universitatis turkuensis, sarja – ser. c osa – tom. 330 scripta lingua fennica edita. Turun yliopisto. Sosiaalitieteiden laitos.

Ingold, Tim 2007. *Lines. A Brief History*. London: Routledge.

Ingold, Tim 2011. *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge.

Ingold, Tim 2013. *MAKING. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge.

Iversen, Margaret 1993. *Alois Riegl*. Cambridge: MIT Press.

Jansson, Satu-Mari 2016. Työyhteisöteatteri ja taitovalmennukset – kaksi tapaa tukea työssä ja työn kehittymistä. Teoksessa Vesa Porokuru & Antti Huntus (toim.) *Taiteen menetelmät kehittämässä ja tutkimuksessa*. Esiselvitys. 35–44. Eduskunnan tulevaisuusvaliokunnan julkaisu 4/2016. Helsinki. https://www.eduskunta.fi/FI/tietoeduskunnasta/julkaisut/Documents/tuvj_4+2016.pdf. Luettu. 15.1.2017.

Johansson, Hanna 2010. Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. Teoksessa Tarja Knuuttila & Aki-Petteri Lehtinen (toim.) *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. 196–213. Helsinki: Gaudeamus.

Johns, Jasper 1964. Sketchbook note.

<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/assemblage>. Luettu 10.11.2017.

Jokinen, Eeva & Venäläinen, Juhana (toim.) 2015. *Prekarisaatio ja affekti*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 118. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.

Jokisalo, Ulla 2001. *Kuvieni muisti. Vuodet 1980–2000*. Helsinki: Musta Taide.

Julkunen, Raija 2001. *Suunnanmuutos*. Tampere: Vastapaino.

Julkunen, Raija 2008. Sosiaalipolitiikan kansalainen: Aktivoitu, valtaistettu, vastuutettu, hylätty? Teoksessa Petteri Niemi, Tuija Kotiranta (toim.) *Sosiaalialan normatiivinen perusta*. 183–220. Helsinki: University Press, Palmenia.

Kaila, Helmi 1998. *Terapiaa ryhmätyönä. Historiaa Suomesta*. Helsinki: Mielenterveyden keskusliitto, Ryhmätyö, Seurakuntaopisto.

Kanttonen, Lea 2008. Törmääviä taidekäsitteitä. Teoksessa Katri Koivumäki & Hannele Kotrio (toim.) *Yhteyksiä. Asiaa yhteisötaiteesta*. 57–71. Lönnströmin taidemuseon julkaisuja 24. Tampere: Rauman taiteilijavierasohjelma. Raumars.

Kantor, Tadeusz 1993. *The Milano Lessons*. Teoksessa Kobińska, M. (Ed.) *A Journey through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944–1990: Tadeusz Kantor*. Berkeley, California, University of California Press.

Kantor, Tadeusz 2011. *Poola avantgardist teatriuudaja. Polish Avant-Gardist and Theatre Reformer*. Tallin: KUMU. Eesti Kunstimuseum.

Karhu, Mika 2009. *Ruumiin kosketus taiteen metaforana*. Taide 1/09. Helsinki: Kustannus Taide. 16–21.

Karppinen, Tintti 1992. *Ilmaisukasvatus - Dramapedagogik ry. 20-vuotisjuhla-julkaisu*. Helsinki: Ilmaisukasvatus.

Karvonen, Erkki. 2000. Tulkintakehys (*frame*) ja kehystäminen. *Tiedotustutkimus*. (2). 23. 78–84.

Ketonen, Päivi & Muttonen, Ari 1999. Suomalainen tarinateatteri. Teoksessa Topi Suhonen, Kirsti Sinkkonen & Martti Pekkanen (toim.) *Tarinateatteri. Playback theatre*. 54–70. Helsinki: Tarinateatteri Mielikuva.

Kierkegaard, Søren 1988 [1843]. *Välisoittoja*. Suomentaja Torsti Lehtinen. Helsinki: Kirjapaja.

- Kincheloe, Joe L. & Mc Laren, Peter 2005. Rethinking Critical Theory and Qualitative Research. Teoksessa N.K. Denzin & Y.S. Lincoln (Eds.) *Handbook of Qualitative Research* (3rd ed.). 303–342. Thousand Oaks: SAGE.
- Kincheloe, Joe. L. 2011. *Introduction: the power of the bricolage: expanding research methods*. 1–22. <http://www.mheducation.co.uk/openup/chapters/0335214002.pdf>. Luettu 1.4.2016.
- Kincheloe, Joe. L., McLaren, Peter. & Steinberg, Shirley. R. 2011. Critical Pedagogy and Qualitative Research: Moving to the Bricolage. Teoksessa N. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.) *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. (4. ed.). 163–177. New York: SAGE.
- Kirkkopelto, Esa 2008. New Start: Artistic Research at the Finnish Theatre Academy in Nordic Theatre Studies. *The Artist as Researcher*. Volume 2.
- Kirkkopelto, Esa 2012. Inventiot ja instituutiot. Taiteellisen tutkimuksen kritiikistä. *Synteesi* 3/2012, 89–96.
- Kirkkopelto, Esa 2014. Mimesiksen kosketus. Teoksessa Mika Elo (toim.) *Kosketuksen figureja*. 92–127. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Kojonkoski-Rännäli, Seija 2014. *Käsin tekemisen filosofiaa*. Turun yliopiston opettajankoulutuslaitos, Rauman yksikkö.
- Kokkonen, Tuija 2011. Esityksen mahdollinen luonto. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. 256–277. Helsinki: LIKE.
- Kopakkala, Aku 2005. Psykodraaman historia on Morenon historiaa. Teoksessa Tarja Janhunen & Sirkka Sura (toim.) *Miten käytän toiminnallisia menetelmiä? Psykodraamaohjaajat kertovat*. 151–156. Tampere: Resurssi.
- Korhonen, Pekka 2014. Soveltavasta teatterista ja teatterilähtöisistä menetelmistä – mitä tänään ajattelen. Teoksessa Pekka Korhonen & Raija Airaksinen (toim.) *Hyvä hankaus 2.0*. Taideyliopisto. Kokos-julkaisusarja 1/2014. Helsinki: Draamatyö.
- Koskenniemi, Pieta 2007. *Osallistava teatteri. Devising ja muita merkillisyyksiä*. Helsinki: Opintokeskus kansalaisfoorumi SKF.
- Kristoffersen Børge 2014. Jacob Levy Moreno's encounter term: a part of a social drama. *Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie*. 01/2014. Springer. http://psykodramainstitutt.no/uf/90000_99999/97040/a25ec6c0cf0b2d0496ee4f634e0fb344.pdf. Luettu 20.4.2015.
- Kronenberg, Frank & Pollard, Nick 2005. Overcoming Apartheid. A preliminary exploration of the political nature of occupational therapy. Teoksessa Frank Kronenberg, Salvador Algado, Nick Pollard (Eds.) *Occupational Therapy without Borders. Learning from the Spirit of Survivors*. 58–84. Edinburgh: Elsevier Churchill Livingstone.
- Kurki, Leena 2000. *Sosiokulttuurinen innostaminen - Muutoksen pedagogiikka*. Tampere: Vastapaino.
- Kurki, Tuulikki 2010. Tutkimuspäiväkirja aineiston, teoreettisten näkökulmien ja tutkijan vuoropuheluna. Teoksessa Jyrki Pöysä & Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo (toim.) *Vaeltavat metodit*. Kultaneito VIII. 160–177. Joensuu: Suomen Kansantietouden Seura.
- Känkänen, Päivi 2013. *Taidelähtöiset menetelmät lastensuojelussa – kohti tilaa ja kokemuksia*. Helsingin yliopisto. Valtiotieteellinen tiedekunta. Sosiaalitieteiden laitos. Tutkimus 109.2013. Terveyden- ja hyvinvoinnin laitos. Tampere: Suomen Yliopistopaino.
- Känkänen Päivi & Tiainen, Ulla 2007. Omaa tilaa etsimässä. Teoksessa Marjatta Bardy & Riikka Haapalainen & Merja Isotalo & Pekka Korhonen (toim.) *Taide keskellä elämää*. 81–87. Kiasma. LIKE.
- Laakso, Erkki. 2004. *Draamakokemusten äärellä. Prosessidraaman oppimispotentiaali opettajaksi opiskelevien kokemusten valossa*. Jyväskylän Studies in Education, Psychology and Social Research 238. Jyväskylän yliopisto.

- Laakso, Harri 2014. Pistoja. Teoksessa Mika Elo (toim.) *Kosketuksen figureja*. 170–194. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Laine, Timo 2001. Kasvatustilanteen kaksisuuntaisuudesta. Teoksessa Matti Itkonen (toim.) *Ihminen, mikä ja kuka olet? Filosofisia polkuja kasvatukseen, kasvuun ja olemiseen*. 119–142. Tampere: Tampereen Yliopistopaino.
- Lampela, Kalle 2012. *Taiteilijoita tarvitaan ihan toisenlaisiin hommiin – Tutkimus kuvataiteilijoiden asenteista ja taiteen yhteiskuntakriittisistä mahdollisuuksista*. Acta Universitatis Laponiensis 233.
- Lauerma, Hannu 1997. Aivojen puolierot, kätisyys ja lääketiede. Katsaukset. *Lääketieteellinen Aikakauskirja Duodecim* 113 (4). 293–300.
- Leach, Martin Paul 2012. *‘Even the thing I am ...’: Tadeusz Kantor and the Poetics of Being*. De Montfort University (PhD Philosophy, Theatre and Visual Art). <https://www.dora.dmu.ac.uk/xmlui/handle/2086/7332>. Luettu 20.10.2015.
- Leavy, Patricia 2015. *Method Meets Art. Art-Based Research Practice*. (2nd ed.) New York: The Guilford Press.
- Leedy, Paul. D. & Ormrod, Jeanne. E. 2010. (9th ed.) *Practical Research: Planning and Design*. New York: Merrill.
- Lehman, Hans-Thies 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. (Alkuteos Postdramatisches Theater 1999. Suomentaja Riitta Virkkunen). Teatterikorkeakoulu: Like.
- Lehtonen, Jussi 2015. *Elämäntunto: näyttelijä kohtaa hoitolaitosyhteisön*. Acta Sceniva 42. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.
- Lehtonen, Mikko 2014. *Maa-ilma. Materiaalisen kulttuuriteorian lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Leoni-Figini, Margherita 2008. *Louise Bourgeois*. 5th March to 2nd June 2008. Exhibition Itinerary. Centre Pompidou. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bourgeois-EN/ENS-bourgeois-EN.html>. Luettu 30.6.2015.
- Leontjev, A. N. 1977. *Toiminta, tietoisuus, persoonallisuus*. Suomentaja Pentti Hakkarainen. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Leveton, Eva 1975. *Psychodrama for the Timid Clinician*. New York: Springer Publishing Company.
- Lévi-Strauss, Claude 1966: *The Savage Mind*. (La Pensée Sauvage 1962. Transl. from French by John Weightman and Doreen Weightman) Chicago: University of Chicago Press.
- Liikanen, Hanna-Leena 2010. *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia – ehdotus toimintaohjelmaksi 2010–2014*. Opetusministeriön julkaisuja 2010:1. Opetus- ja kulttuuriministeriön asettamispäätös OKM/47/040/2012.
- Lindqvist, Martti 2005. Sosiodraama matkana yleisön kollektiiviseen alitajuntaan. Teoksessa Tarja Janhunen & Sirkka Sura (toim.) *Miten käytän toiminnallisia menetelmiä?* Psykodraamaohjaajat kertovat. 9–27. Tampere: Resurssi.
- Lovett, Carla 2004. *“Six Days You Shall Labour”. Priest and Parish in Working Class Vienna 1875-1914*. www.iwm.at/wp-content/uploads/jc-13-03.pdf. Luettu 15.6.2014.
- Lundborg, Göran 2011. *Handen och hjärnan. Från Lucys tumme till den tankestyrda robothanden*. Stockholm: Atlantis.
- Lönnqvist, Bo 2008. *Vaatteiden valtapeli*. Näkymättömän kulttuurianatomia. Suomentaja Kaisa Haatainen. Helsinki: Schildts.
- Lönnqvist, Jouko 1983. Ryhmäpsykoterapian kehitys. Teoksessa Achte, K, Suominen, J. & Tammisto, T. (toim.) *Seitsemän vuosikymmentä suomalaista psykiatriaa*. Helsinki: Suomen Psykiatriyhdistys.

- Van Maanen, John 2011. *Tales of the Field: On Writing Ethnography* (2nd ed.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Madison, D. Soyni 2005. *Critical ethnography: Method, ethics, and performance*. CA, Thousand Oaks: Sage. Retrieved from: http://www.sagepub.com/upm-data/4957_Madison_I_Proof_Chapter 1.pdf. Luettu.13.8. 2013.
- Madsen, Ole Jacob 2015. *Optimizing the Self. Social Representations of self-help*. London: Routledge.
- Marks, Laura, U. 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, embodiment and the senses*. Durham, NC: Duke University Press.
- Martin, Mari 2007. Teatterin kättilö. Teoksessa Marjatta Bardy, Riikka Haapalainen, Merja Isotalo, Pekka Korhonen (toim.). *Taide keskellä elämää*. 114–120. Nykytaiteen museo Kiasman julkaisuja 106/2007. Kiasma. LIKE.
- McDonald, Bill 2005. Towards a theatre of little changes – a dialogue about dialogue. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 10 (1). 67–74.
- Meltzoff, Andrew M. & Moore, M. Keith 1995. “Infant Understanding of People and Things: From Body Image to Folk Psychology”. Teoksessa Jose Luis Bermeudez, Anthony Marcel, and Naomi Eilan (Eds.) *The Body and The Self*. MIT Press. <https://www.mobt3ath.com/uplode/book/book-46394.pdf>. Luettu 15.2.2018.
- Mengoni, Angela (Ed.) 2015. Berlinde de Bruyckere. 165–170. Mercatorfonds.
- Middleton, David & Edwards, Derek 1990. Conversational Remembering: a social psychological approach. Teoksessa David Middleton and Derek Edwards (Eds.) *Collective Remembering*. 22–45. London: SAGA.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mjanger, Ruth 2007. *Verkeleg fri? Ei drøfting av etikk i Augusto Boal sitt teater – sett i lys av Emmanuel Levinas sin filosofi*. Høgskolen i Bergen: Hausten.
- Moisio, Olli-Pekka 2017. Mimesis kasvatuksessa. Teoksessa Jukka Mikkonen & Antti Salminen (toim.) *Mimesis: filosofia, taide, yhteiskunta*. 153–172. SoPhi 136. Jyväskylän yliopisto. Verkkojulkaisu. <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/yfi/tutkimus/sophi/126-150/sophi136>. Luettu 13.5.2018.
- MOPSI. 2006. MOPSI - Morenolaisen psykodraaman kouluttajayhdistys ry. Psykodraamakouluttajien VET-hakemus 6.11.2006.
- Moreno, Jacob .L. 1977. *Psychodrama*. First Volume. New York: Beacon House.
- Moreno, Jacob.1978 (1934). *Who Shall Survive. Foundations of Sociometry. Group Psychotherapy and Sociodrama*. New York: Beacon House.
- Moreno, Jacob 1989a. The autobiography of J. L. Moreno, M.D., abridged part 1. *Group Psychotherapy, Psychodrama, & Sociometry*. Vol. 42 (1). 3–52.
- Moreno, Jacob 1989b. The autobiography of J. L. Moreno, MD, abridged part 2. *Group Psychotherapy, Psychodrama, & Sociometry*. Vol. 42 (2). 59–125.
- Moreno, Zerka & Blomqvist, Leif & Rützel, Thomas 2000. *Psychodrama, Surplus Reality and the Art of Healing*. New York: Routledge.
- Mullen, Molly 2012. Taking care and playing it safe: Tension in the management of funding relationships. *Journal of Arts & Communities*. Vol.4. (3). 181–198.
- Muncey, Tessa 2010. *Creating Autoethnographies*. Los Angeles: SAGE.
- Müller-Westermann, Iris 2015. *Louise Bourgeois. I have been to Hell and Back*. Stockholm: Moderna Museet.

- Nevanlinna, Tuomas 2008a. Mitä taiteellinen tutkimus voisi olla? *Mustekala*. 5/2008 vol. 30. <http://www.mustekala.info/node/835>. Ei sivunumeroita. Luettu 30.7.2013.
- Nevanlinna, Tuomas 2008b. Taiteellisen tutkimuksen kolmas tila. Teoksessa Maria Hirvi-Ijäs (toim.) *Yliopistollinen akatemia - Kuvataideakatemia 160 vuotta*. 41–44. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Nicholson, Helen 2010. The promises of history: pedagogic principles and processes of change. *Research in Drama education. The Journal of Applied Theatre and Performance*. Vol. 15 (2). Routledge. 147–154.
- Nicholson, Helen 2011. *Theatre, Education and Performance. The Map and the Story*. Hampshire UK: Palgrave Macmillan.
- Nicholson, Helen 2014 (2005). *Applied Drama: The Gift of Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nicholson, Helen 2016. A good day out: applied theatre, relationality and participation. Teoksessa Jenny Hughes & Helen Nicholson (Eds.) *Critical Perspectives on Applied Theatre*. 248–268. Cambridge University Press.
- Niiniluoto, Ilkka 1993. Ihminen työkaluja valmistavana eläimenä. Teoksessa Anja Norha (toim.) *Käsi luo, kasvattaa ja yhdistää*. 7–14. Helsinki: Käsi- ja taideteollisuusliitto.
- Nolte, John 2014 *The Philosophy, Theory and Methods of J.L. Moreno. The Man Who Tried to Become God*. Exploration in Mental Health. New York: Routledge.
- O'Connor, Peter & Anderson, Michael 2015. Research in a Post-Normal World. Teoksessa Peter O'Connor & Michael Anderson (Eds.) *Applied Theatre Research. Radical Departures*. 3–94. London: Bloombury.
- O'Connor, Peter 2016. Applied theatre and disaster capitalism. Resisting and rebuilding in Christenburch. Teoksessa Jenny Hughes & Helen Nicholson (Eds.) *Critical Perspectives on Applied Theatre*. 172–189. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oddey, Alison 1996. *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*. London: Routledge.
- Oily Cart 2009. *All about us*. http://www.oilycart.org.uk/about_us. (accessed June 18, 2009). Luettu 20.7.2012.
- Oily Cart 30 Years* 2012. DVD. www.oilycart.org.uk.
- Olkkonen, Satu 2018. Yhteiskunnasta näkyvää taiteen työtavoilla. *Sosiaalipedagoginen aikakauskirja. Vuosikirja 2018*. Suomen sosiaalipedagoginen seura ry. 105–116.
- Omasta, Matt, & Snyder-Young, Dani 2014. Gaps, silences and comfort zones: dominant paradigms in educational and applied theatre discourse. *Research in Drama Education*. 19. (1). 7–22.
- O'Neill, Cecily 1995. *Drama Worlds. A Framework for Process Drama*. Portsmouth NH: Heinemann.
- O'Sullivan, Carmel 2001. The Postgraduate Short Article Searching for the Marxist in Boal. *Research in Drama Education*. Vol. 6 (1). Carfax Publishing. Taylor & Francis Groups. 85–97.
- Ota, Yoshitaka 2013. What is the 'Haptic'? Consideration of lozigue de las Sensation and Deluze's theory of sensation. *Aesthetics* (17). 13–24. The Japanese Society of Aesthetics. http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_17/text17/text17_otayoshitaka.pdf. Luettu 30.8.2014.
- O'Tool, John 1992. *The Process of Drama. Negotiating art and meaning*. London: Routledge.
- Owens, Allan. 2014. Translating and Understanding Pre-text Based Drama. Teoksessa Pekka Korhonen & Raija Airaksinen (toim.) *Hyvä hankaus 2.0*. 45–68. Taideyliopisto Kokos-julkaisusarja 1/2014. Helsinki: Draamatyö.
- Paavilainen, Petri 2016. *Toimivat aivot. Kognitiivisen neurotieteen perusteita*. Helsinki: Edita

- Paavolainen, Pentti 2009. Nykyteatterin karttaa lukemassa. Teoksessa Lehman, Hans-Thies. *Draaman jälkeinen teatteri*. Alkuteos *Postdramatiches Theater* 1999. Suomentaja Riitta Virkkunen 1999/2005. 247–437. Teatterikorkeakoulu: Like.
- Paavolainen, Teemu 2011. *Theatre/Ecology/Cognition. Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold*. Acta Universitatis Tampereensis 1619.
- Pallasmaa, Juhani 2002 (1995). *Eläinten arkkitehtuuri - Animal architecture*. Näyttelyjulkaisu. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo.
- Pallasmaa, Juhani 2009. *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Panelius, Martin & Santti, Risto & Tuusvuori, Jarkko 2013. *Käsikirja*. Helsinki: Teos.
- Paterson, Mark 2013. *The Senses of Touch – Haptics, Affects and Technologies*. London: Bloomsbury.
- Peräkylä, Antti 2001. Erving Goffman. Sosiaalisen vuorovaikutuksen rakenteet. Teoksessa Hänninen, Vilma, Partanen, Jukka & Ylijoki, Oili-Helena (toim.) *Sosiaalipsykologian suunnannäyttäjiä*. 347–364. Tampere: Vastapaino.
- Piekkari, Jouni 2005. *DRAMA – A Way to Social Inclusion*. Practical process descriptions for drama workers. University of Turku.
- Pietilä, Ilkka 2010. Ryhmä- ja yksilöhaastattelun diskursiivinen analyysi. Kaksi aineistoa erilaisina vuorovaikutuskenttinä. Teoksessa Johanna Ruusuvuori, Pirjo Nikander & Matti Hyvärinen (toim.) *Haastattelun analyysi*. 212–241. Tampere: Vastapaino.
- Pink, Sarah 2009. *Doing Sensory Ethnography*. London: SAGE.
- Prentki, Tim & Preston, Sheila (Eds.) 2009. *The Applied Theatre Reader*. London: Routledge.
- Prentki, Tim & Pammenter, David 2014. Living beyond our means, meaning beyond our lives: Theatre as education for change. *Applied Theatre Research*. Vol. 2 (1). 7–19.
- Preston, Sheila 2009. Introduction to Participation. Teoksessa Tim Prentki, Tim & Sheila Preston (Eds.) *The Applied Theatre Reader*. 127–129. London: Routledge.
- Preston, Sheila 2016. *Applied Theatre. Facilitation*. Pedagogies, Practices, Resilience. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Purnima, George 2012. Taking a Detour from a Journey: A Critical Auto-Ethnography on an Incomplete Term in Academic Administration. *Critical Social Work*. Vol. 13 (2). 17–30. <http://www1.uwindsor.ca/criticalsocialwork/takingadetourfromajourney>. Luettu 30.7.2014.
- Pässilä, Anne 2011. *Organisaatioteatteri. Näkyväksi tekemistä ja vyyhdin purkamista*. Teoksessa Anu-Liisa Rönkä & Ilkka Kuhanen & Minna Liski & Saara Niemeläinen & Päivi Rantala (toim.) *Taide käy työssä. Taidelähtöisiä menetelmiä työyhteisöissä*. 136–142. Lahden ammattikorkeakoulun julkaisu. Sarja C Artikkelikokoelmat, raportit ja muut ajankohtaiset julkaisut, osa 74.
- Pöysä, Jyrki 2010. Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina. Teoksessa Jyrki Pöysä & Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo. *Vaeltavat metodit*. 331–360. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Pöysti, Lasse 1973. Draama ja psyyke- koulutuspäivien esitelmä. *Mielenterveys*. 13 (6). 9–12.
- Ranta-Tyrkkö, Satu 2010. *At the Intersection of Theatre and Social Work in Orissa, India. Natya Chetana and its Theatre*. Academic Dissertation. Department of Social Work. University of Tampere.
- Rantanen, Annika 2014. Nuorten huligaanien sirkus. *Helsingin Sanomat* 30.7.2014, osa B.1–2.
- Rasmussen, Bjørn 2000. Applied theatre and the power play – an international viewpoint. Article 2. *Applied Theatre Research*. (1). Centre for Applied Theatre Research, Griffith University and IDEA. www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf-file/0006/81798/Rasmussen.pdf. Luettu 23.3.2012.

- Rayner, Alice 2009. Presenting Objects, Presenting Things. Teoksessa David Krasner & David Z. Saltz (Eds.) *Stazing Philosophy. Intersecting of Theater, Performance and Philosophy*. 180–99. The University of Michigan Press.
- Read, Alan 1993. *Theatre and Everyday Life. An ethics of performance*. London: Routledge.
- Reiners, Ilona 1998. Materialistinen ethos. Mimesiksen jälki Theodor W. Adornon moraalifilosofiassa. Teoksessa Ilona Reiners & Anita Seppä (toim.) *Etiikka ja estetiikka*. 171–193. Helsinki: Gaudeamus.
- Renlund, Micke 2005. Teatterimuotojen kehittyminen Afrikassa. Teoksessa Marjo-Riitta Ventola & Micke Renlund (toim.) *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*. 25–33. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja. Sarja B: oppimateriaalit.
- Rifkin, Frances 2010. *The Ethics of Participatory Theatre in Higher Education. A Framework for Learning and Teaching*. The Higher Education Academy. PALATINE- Dance, Drama and Music. Lancaster University. <http://www.scribd.com/doc/61511898/Ethics-of-Participatory-Theatre>. Luettu 3.3.2012.
- Rimala, Elisa. 14.1.2018. Talvi tuo hengailijat Helsinki-Vantaalle. *Helsingin Sanomat*. A 22–23.
- Rinne, Matti 2004. *Hesperian herra. Toivo A. Pihkasen elämä*. Helsinki: Tammi.
- Rodaway, Paul 1994. *Sensuous Geographies. Body, sense and place*. London: Routledge.
- Rogers, Matt 2012. Contextualizing Theories and Practices of Bricolage Research. *The Qualitative Report*. 2012 Vol. 17, T&L Art. 7, 1–17. University of New Brunswick. <http://www.nova.edu/ssss/QR/QR17/rogers.pdf>. Luettu 30.11.2014.
- Rose, Nikolas 1997. Assembling the Modern Self. Teoksessa Roy Porter (ed.) *Rewriting the Self. Histories from The Renaissance to The Present*. 224–248. London: Routledge.
- Rose, Nikolas 2001. Elämän itsensä politiikka. *Tiede ja Edistys*. 2/2002. 81–101.
- Rossi, Seija 2003. *Parantava yhteisö*. Veikkolan parantola. Veikkola sanatorium 1929–1995. Helsinki: Suomen Mielenterveysseura.
- Rouhiainen, Leena & Anttila, Eeva & Järvinen, Hanna 2014. Taiteellinen tutkimus yhtenä tanssintutkimuksen juonteena. Teoksessa Hanna Järvinen & Leena Rouhiainen (toim.) *Tanssiva tutkimus: tanssintutkimuksen menetelmiä ja lähestymistapoja*. 175–189. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Rowe, Nick 2005a. *Personal Stories in Public Places: An Investigation of Playback Theatre*. Centre for Playback Theatre building communities of understanding. <http://www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Rowe-Personal-Stories-in-Public-Places.pdf>. Luettu 30.11.2014.
- Rowe, Nick 2005b. *Playing the Other: the ethical limitations of playback performing*. Centre for Playback Theatre, building communities for understanding. USA. 1–15
- Rowe, Nick 2007. *Playing the Other. Dramatizing Personal Narratives in Playback Theatre*. London: Jessica Kingley Publishers.
- Ruotsala, Anne 2005. Bärbi Luther ja askarrutus. Teoksessa Timo Joutsivuo (toim.) *Mistä toi on tullut? Suomalaisen toimintaterapian historia*. 50–53. Helsinki: Suomen Toimintaterapeuttiliitto.
- Rusanen, Soile 2002. *Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon opiskelusta*. Teatterikorkeakoulu, Näyttämötaide ja -tutkimus. Acta Scenica 11.
- Rusi-Pyykönen, Mari 2002. *Draamaopetus toimintaterapeuttikoulutuksessa HSO:ssa vuosina 1972–2002*. Jyväskylän yliopisto. Pro gradu -tutkielma.
- Ruusuvuori, Johanna 2010. Litteroijan muistilista. Teoksessa Johanna Ruusuvuori & Pirjo Nikander & Matti Hyvärinen. (toim.) *Haastattelun analyysi*. 424–431. Tampere: Vastapaino.
- Ryhmätyö-lehti*. 1/1973. Ryhmätyö.

Ryhmätyö- lehti. 4/1973. Ryhmätyö.

Ryynänen, Sanna & Lavaste, Saana 2017. *Osallistava ja osallistuva teatteri. Forumteatterin teoreettiset juuret: Paulo Freire & Augusto Boal*. Luento 24.10.2017. Tekstuaalinen - ja videomateriaali. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Saarikoski, Helena 2009. *Nuoren naisellisuuden koreografioita*. Spice Girlsin fanit tyttöyden tekijöinä. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.

Saarikoski, Helena. 2015. Victor Turner ja kertomalla esitetyt lavatanssikokemukset. Teoksessa Annette Arlander, Helena Erkkilä, Taina Riikonen & Helena Saarikoski. (toim.). *Esitystutkimus*. 27–52. Helsinki: Patruuna.

Saastamoinen, Mikko 2014. Terapeuttinen eetos sosiaalipedagogiikan uhkakuvana. *Sosiaalipedagoginen aikakauskirja*. Vuosikirja 2014. Suomen sosiaalipedagoginen seura.

Sairaaloiden ja hoitolaitosten leikki- ja vapaa-ajantoiminta. 1987. Sosiaalihallituksen julkaisuja 6/1987. Helsinki.

Sajani, Nisha & Johnson, David Read 2011. *Opening up Playback Theatre: Perspectives from Theatre of the Oppressed and Developmental Transformations*. <http://www.playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2011/03/Opening-Up-Playback-Theatre-.pdf>. Luettu 10.11.2013.

Saladini, Emanuela 2011. The art of telling history: Christian Boltanski. *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*. 2011. 331–344. <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/31.Emanuela-Saladini.pdf>. Luettu 13.5.2016.

Salas, Jo 1999. What is “Good” Playback Theatre. Teoksessa Jonathan Fox & Heinrich Dauber (Eds.) *Gathering Voices. Essays on Playback Theatre*. 65–96. New York: Tusiatala Publishing.

Salas, Jo 1993. *Improvising Real Life: Personal Story in Playback Theatre*. Dubuqua, Iowa: Kendall Hunt.

Salmi, Maissi 2017. *Avantoon! Draaman perusteista teatteritaiteen lukiodiplomiin*. Helsinki: Draamatyö.

Salo, Markku 1996. *Sietämisestä solidaarisuuteen*. Tampere: Vastapaino.

Saramago, José 2005 *Luola*. Suomentaja Erkki Kirjalainen. Helsinki: Tammi.

Scharinger, Julia 2013. Participatory theater, is it really? A critical examination of practices in Timor-Leste. *Austrian Journal of South-East Asian Studies*, No 6 (1), 102–119. http://www.seas.at/aseas/6_1/ASEAS_6_1_A6.pdf. Luettu. 30.11.2014.

Schutzman, Mady 1994. Brechtian Shamansim. Teoksessa Mady Schutzman & Jan Cohen-Cruz (Eds.) *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*. 137–156. London: Routledge.

Schutzman, Mary & Cohen-Cruz, Jan (Eds.) 2005. *A Boal Companion - Dialogues on Theatre and Cultural Politics*. London: Routledge.

Scotti, Victoria & Chilton, Gioia 2017. Collage as Art-Based Research. Teoksessa Leavy, P. (Ed.) *Handbook of Arts-Based Research*. 355–376. New York: The Guilford Press.

Scotti & Chilton 2017, 355–358; <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/b/bricolage>.) Luettu 10.6.2015.

Sederholm, Helena 2000. *Tämäkö taidetta?* Helsinki: WSOY

Sederholm, Helena 2008. Yhteisötaiteen juurilla. Teoksessa Katri Koivumäki & Hannele Kotrio (toim.) *Yhteyksiä. Asiaa yhteisötaiteesta*. Lönnströmin taidemuseon julkaisuja 24. 37–55. Tampere: Rauman taiteilijavierasohjelma Raumars ry.

Sennet, Richard 2007. *Uuden kapitalismin kulttuuri*. Alkuteos The Culture of New Capitalism. Suomentaja Kaisa Koskinen. Tampere: Vastapaino.

- Seppälä, Kalevi 1973. Draama ja psyyke. Teemanumero. Draama ja psyykeseminaari. *Mielenterveys*. 13 (6). 4–5.
- Sihvola, Juha 1992. Kreikkalainen filosofia ja käytännön taidot. Teoksessa Ilpo Halonen & Timo Airaksinen ja Ilkka Niiniluoto (toim.) *Taito*. Helsinki: Suomen Filosofinen Yhdistys.
- Silvonen, Jussi 2015. Toiminta ja suhteet – neljä fragmenttia toimijuudesta. Teoksessa Päivi Annika Kauppila, Jussi Silvonen & Marjatta Vanhalakka-Ruoho (toim.) *Toimijuus, ohjaus ja elämäntulkku*. Publications of the University of Eastern Finland. Reports and Studies in Education, Humanities, and Theology. 11. 3–15. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto.
- Silde, Marja & Tervo, Petri 2014. Esitys ja ekphrasis: eli kuinka kuvata esiin luuranko esityksen kaapista. *Esitys*. 1/14. Vol. 24. Todellisuuden tutkimuskeskus. Helsinki. 34–38.
- Silverman, Debora 2000. *Van Gogh and Gaguin. The Search for Sacred Art*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Silvola, Kirsti & Aitolehti, Sirkku 2006. *Psykodraama psykoterapiana*. Duodecim. 122; 730–736.
- Silvonen, Jussi 2015. Toiminta ja suhteet – neljä fragmenttia toimijuudesta. Teoksessa Päivi Annika Kauppila & Jussi Silvonen & Marjatta Vanhalakka-Ruoho (toim.) *Toimijuus, ohjaus ja elämäntulkku*. 3–15. Publications of the University of Eastern Finland. Reports and Studies in Education, Humanities, and Theology. 11.
- Sinivuori, Timo 2002. *Teatteriharrastuksen merkitys - Teatteriharrastusmotiivit ja taiteellinen oppiminen teatteriesityksen valmistusprosessissa*. Acta Universitatis Tamperensis 866.
- Siukonen, Jyrki 2011. *Vasara ja hiljaisuus*. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Siren, Eero 2017. *Nukketeatteri ja näyttelijän maailma – taiteellinen elämäkertani*. Acta Scenica 50. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus. Helsinki.
- Skehill, Caroline 2004. *History of the Present of Child Protection and Welfare Social Work in Ireland*. New York: The Edwin Mellen Press.
- Smith, John. E. 1969. Time, Times, and the 'Right Time'; "Chronos" and "Kairos". *The Monist*. Vol. 53, (No. 1), Philosophy of History. Oxford University Press. 1–13.
- Spry, Lib 1994. Structures of Power. Toward a theatre of liberation. Teoksessa Mady Schutzman & Jan Cohen-Cruz (Eds.) *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*. 171–184. London: Routledge.
- Strandman- Suontausta 2013. *Vapautta vai vaikuttavuutta? Kuvataiteeseen perustuva palvelu hoitolaitosyhteisölle*. Aalto-yliopisto. Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Taiteen laitos.
- Sullivan, John 2007. Theatre of the Oppressed. Teoksessa Adam Blatner & Daniel J. Wiener (Eds.) *Interactive and Improvisational Drama*. Varieties of Applied Theatre and Performing. 218–229. New York: Universe.
- Suomen Psykodraamayhdistys ry. *Psykodraaman eettiset ohjeet*. Morenolaisen psykodraaman kouluttajayhdistys (MOPSI) ry. 1.1.2007. http://www.mopsi.org/psykodraaman_eettiset_ohjeet.pdf. Luettu 15.8.2013.
- Suomessa Euroopan paras työelämä*. Työelämän kehittämisstrategia vuoteen 2020-raportti. Työ- ja elinkeinoministeriö.
- Suoranta, Juha & Ryyänen, Sanna 2014. *Taisteleva tutkimus*. Helsinki: Into.
- Taide on mahdollisuuksia*. Ehdotus valtioneuvoston taide- ja taiteilijapoliittiseksi ohjelmaksi. Taide ja taidepoliittinen toimikunta. TAO 2002. Opetusministeriö.
- Taussig, Michael & Schechner, Richard 1994. Boal in Brazil, France, The USA. Teoksessa Mady Schuttzman & Jan Cohen-Cruz (Eds.) *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*. 17–32. London: Routledge.

Taylor, Philip 2003. *Applied Theatre. Creating Transformative Encounters in the Community*. Portsmouth: Heinemann.

Teerijoki, Pipsa & Lintunen, Jarmo 2001. ”Kohtaamisia eri tiloissa – Osallistavan teatterin näyttämöt.” Teoksessa Pekka Korhonen & Anna-Lena Østern (toim.) *Katarsis – Draama, teatteri ja kasvatus*. 131–150. Jyväskylä: Atena (Gummerus).

Tervo, Petri 2006. *Kirurgisen operaation teatteri: teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyyys avantgardistisen väkivallan näkökulmasta*. Teatteritieteen väitöstutkimus. Helsingin yliopisto.

Tervo, Petri & Silde, Marja 2016. *Kokemuksen klubilla*. Teoksessa Annette Arlander, Laura Gröndahl ja Marja Silde (toim.) *Tekijä teos, esitys ja yhteiskunta*. Näyttämö ja tutkimus 6. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura. 260–278.

The Journal of Applied Theatre and Performance (RIDE). 2015 (vol. 20); 2016 (vol.21); 2017 (vol. 22); 2018 (vol. 23).

Thomasson, Aime 1999. *Fiction and Metaphysics*. New York: Cambridge University Press.

Thomasson, Aime 2003. Realism and Human Kinds. *Philosophy and Phenomenological Research*. 67 (3). 580–609.

Thomasson, Aime 2007 ”Artifacts and Human Concepts”. Teoksessa Eric Margolis and Stephen Laurence (Eds.) *Creations of the Mind: Theories of Artifacts and Their Representation*. 33–51. New York: Oxford University Press.

Thompson, James 2003. *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*, Oxford: Peter Lang.

Thompson, James 2009a. *Performative Affects: Applied Theatre and the end of Effect*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Thompson, James 2009b. The Ends of Applied Theatre. Incidents of cutting and chopping. Teoksessa Tim Prentki & Sheila Preston (Eds.) *The Applied Theatre Reader*. 116–124. London: Routledge.

Thompson, James 2014. Questions on Performances: In Place of War. Teoksessa Pekka Korhonen & Raija Airaksinen (toim.) *Hyvä hankaus 2.0*. 99–110. Taideyliopisto. Kokos-julkaisusarja 1/2014. Helsinki: Draamatyö.

Thompson, James & Schechner, Richard 2004. Why “Social Theatre”? *The Drama Review*. Vol 48 (3). New York University and the Massachusetts Institute of Technology Press. 11–16.

Toivanen, Tapio 2002. ”Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta.” *Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä*. Teatterikorkeakoulu, Näyttämötaide ja -tutkimus. Acta Scenica. 9.

Turunen, Kari 1998. *Minusta näyttää – johdatus reflektiiviseen filosofiaan*. Jyväskylä: Atena.

Uotinen, Johanna 2010. Kokemuksia autoetnografiasta. Teoksessa Jyrki Pöysä & Helmi Järviluoma & Terhi Utriainen *Alaston ja puettu. Ruumiin ja uskonnon ääret*. Tampere: Vastapaino.

Utriainen, Terhi. 2006. *Alaston ja puettu – ruumiin ja uskonnon ääret*. Tampere: Vastapaino.

Vakimo, Sinikka 2010 Periaatteista eettiseen toimijuuteen - tutkimusetiikka kulttuurintutkimuksessa. Teoksessa Jyrki Pöysä & Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo (toim.) *Vaeltavat metodit*. Kultaneito VIII. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura. 79–111.

Valtasaari, Etel 2001. Näin alkoi toimintaterapeuttikoulutus Suomessa. *Toimintaterapeutti*. 1. 26–28.

Valtonen, Anu 2005. Ryhmäkeskustelut – millainen metodi? Teoksessa Johanna Ruusuvaori & Liisa Tiittula (toim.) *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. 223–241. Tampere: Vastapaino.

- Valtonen, Anu 2011. Ryhmäkeskustelut laadullisena tutkimusmetodina. Teoksessa Anu Puusa & Pauli Juuti (toim.) *Menetelmäviidakon raivaajat -perusteita laadullisen tutkimuslähestymistavan valintaan*. 88–101. Helsinki: JTO Johtamistaidon Opisto.
- Vehmas, Simo 2005. *Vammaisuus. Johdatus historiaan, teoriaan ja etiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ventola, Marjo-Riitta & Renlund, Micke 2005. Johdanto. Teoksessa Marjo-Riitta Ventola & Micke Renlund (toim.) *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*. 12–14. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja. Sarja B: oppimateriaalit 5.
- Ventola, Marjo-Riitta 2013. *Osallistava teatteri. Laadukas aikalaiskonsepti*. Lisensiaatintutkimus. Teatterikorkeakoulu. Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Vondracek, Anna 2013. Training artists for innovation – why, what and how? Teoksessa Heinsius, Joost & Lehtikoinen, Kai (Eds.) *Training artists for innovation: Competencies for new contexts*. 20–27. Theatre Academy of the University of the Arts. Helsinki.
- Vygotski, Lev. S. 1982. *Ajattelu ja kieli*. Alkuperäinen teos *Myšlenie i reč* 1934. Suomentajat Klaus Helkama ja Anja Koski-Jännes. Espoo: Weilin & Göös.
- Vyshedskiy, Andrey 2014. *The Mental Synthesis Theory: the dual origin of human language*. Boston University, 5 Cummingtton St. Boston. http://www.stethographics.com/a/pdf/2014EvoLang_Vyshedskiy_1121.pdf. Luettu 20.3.2017.
- Wagner, Betty Jane 1976. *Dorothy Heathcote: Drama as a Learning Medium*. Washington, D.C.: National Education Association.
- Wegs, J. Robert 1989. *Growing Class Continuity and Change Among Viennese Youth 1890–1938*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Wheeler, Sara Louise 2015. *Researcher as bricoleuse rather than bricoleur: a feminizing corrective research note*. <http://www.womenandlanguage.org/category/research/>. Luettu 24.3.2016.
- White, Eric Charles 1987. *Kaironomia: On the Will to Invent*. London: Cornell University Press.
- Winnicott, Donald. W. 1971. *Playing and Reality* (20th ed.). London: Brunner-Routledge.

LIITE 1.

KERÄTTY JA ITSETUOTETTU TUTKIMUSMATERIAALI

Monilajinen kirjallisuus

Vuorovaikutteisen muistelun dokumentoitu materiaali, omat muistiinpanot

Ryhmä- ja kahdenkeskisten keskusteluäänitteiden litteroitu materiaali

Esineellinen materiaali (prosessityöt ja esineprojektin monilajiset työmuistiinpanot)

Kuvallinen materiaali (teoskuvat, videot, valokuvat)

Autoetnografinen tekstuaalinen materiaali

SISÄLLÖT

LIITE 1 A	Osallistavan teatterin taustoitus: sähköpostikeskustelut
LIITE 1 B	Vuorovaikutteinen muistelu
LIITE 1 C	Ryhmä- ja kahdenkeskiset keskustelut
LIITE 1 D	Prosessitöiden dokumentointi ja esitarkastus
LIITE 1 E	Keskeinen autoetnografinen materiaali
LIITE 1 G	Kuvateosten Copyright-luvat

LIITE 1 A

OSALLISTAVAN TEATTERIN TAUSTOITUS:
SÄHKÖPOSTIKESKUSTELUT

Allen, Richard. PhD, Senior Lecturer in Fine Art, University of Worcester School of Art. 9.1.2017; 12.1.2017. Aihe: Esinelähtöinen teatteri.

Casson, John. PhD. 24.7.2013. Aihe: Moreno ja The Living Newspaper-theatre.

Eriksson, Stig A. PhD, professor Dramaseksjonen, Bergen University College 7.4.2014; 9.4.2014. Aihe: Prosessidraama.

Gjaerum, Rikke Gürgens. PhD, Professor i drama/teater. Universitetet i Stavanger, Oslo. 28.3.2012; 29.3.2012. Aihe: Osallistavan teatterin diskurssitutkimus.

Hilpinen, Risto. PhD, Professor, Department of Philosophy. University of Miami. 24.1.2016; 25.1.2016; 15.2.2016; 16.2.2016. Aihe: Artefaktiteoria.

Mullen, Molly. PhD. 20.7.2014. Aihe: Uusliberalistisen rahoitusjärjestelmän vaikutus osallistavan teatterin freelance- toimijoiden työhön.

Nicholson, Helen. PhD, Professor, Department of Drama, Theatre and Dance, Royal Holloway, University of London. 18.3.2012; 26.3.2012; 27.3.2012. Aihe: Osallistavan teatterin käsite, soveltavan teatterin käsite.

Owens, Allan. PhD. Professor of Drama Education; Co-Director of RECAO and Head of International Developments. University of Chester. 3.10.2011. Aihe: Prosessidraamaa käsittelevä tutkimus.

Rasmussen, Bjørn. PhD, Professor, Department of Art and Media Studies. Norwegian University of Science and Technology. 21.10.2011; 24.3 ja 26.3.2012. Aihe: Taiteellinen tutkimus, Critical point of applied theatre.

Rogers, Matthew. PhD. Assistant Professor Education, Faculty of Marshall d'Ávray Hall. 23.3.2016. Aihe: Bricolage käsitteenä ja lähestymistapana tutkimustyössä.

Chinyowa, Kennedy. PhD. Professor. Faculty of the Arts. Johannesburg. 24.6.2018. Aihe: Osallistavan teatterin toiminnan arvioinnin uudet suuntaviivat.

Thompson, James. Professor of Applied and Social Theatre. Faculty of Humanities, University of Manchester. 27.3.2012; 28.3.2012. Aihe: Ohjaajuus ja opetussuunnitelman sisällöt osallistavan teatterin tutkinto-ohjelmassa Manchesterin yliopistossa.

LIITE 1 B

VUOROVAIKUTTEINEN MUISTELU

Keskeinen teema: *Yhteismuistelua ja ajankuvaa 1960–1980 luvuilta*

Toteutin muistelutilaisuuden marraskuussa 2010. Paikalla oli kolme kuvataiteen toimijaa ja yksi musiikin alan toimija, he toimivat 1970-luvulla mielenterveystyön kentällä samoin kuin minä opiskeluaikoinani ja valmistumiseni jälkeen. Kokoontumispaikkana oli kaikille osallistujille tuttu 1800-luvun puutalo entisen Hesperian sairaalan sisäpihalla. Tapahtuma kesti kaksi tuntia. Orientaatioksi ja muistojen paikantamisen yhteiseksi alustaksi, ”muistikartaksi”, olin levittänyt pöydälle suuren valkoisen paperin. Olin ruudukoinut siihen muistelun ajanjakson vuosiluvut ja osallistujien toimipaikat sekä näiden alle ruudut ryhmämuistelussa esiin tuleville avaintapahtumille, työyhteisön toimintatavoille ja käytetyille työmuodoille. Osallistujien kertomat kuvaukset omasta työstään, toimintaympäristöstään ja ajanjakson työelämän toimintatavoista toimivat muistelutilanteen rytmittäjinä. Ohjasin tilanteen kulkua siten, että tapahtumia ja työkokemuksia käsiteltiin sekä ryhmän kollektiivisena aikalaiskokemuksena että jokaisen omakohtaisen toimijuuden näkökulmasta. Ryhmä tuotti yhteistä kuvaa menneestä elävänä ja aktiivisena prosessina, polveilevasti keskustellen, niin että toisen kertoma toimi oman muistelun tukena (vrt. Middleton & Edwards 1990). Täytin samanaikaisesti ruudukkoon oman tulkintani pohjalta kiteytetyt pääkohdat siitä puhemateriaalista, joka liittyi muistelun tehtävään tutkimuksessani. Kirjattua materiaalia tarkasteltiin vielä yhdessä tilanteen lopuksi lisäyksiä ja kommentteja varten. Dokumentoin jälkikäteen tuotoksen sähköiseen muotoon (sivumäärä 12, riviväli 1,5 ja kirjasinkoko 12). Teemoittelin materiaalin ja vertailin sitä historiallisiin dokumentteihin ja omiin pääosin vuoden 2010 aikana kirjaamaani kokemus- ja muistitietoon.

Muistelun ajankohta ja osallistujat

Aika: 11.11.2010 klo 17.30–19.30.

Paikka: Psykiatrian Yksikön (entisen Hesperian sairaalan)
musiikkiterapiahuone

Läsnä:

Leena Aula, kuvataiteilija, kuvataideterapeutti

Aija Johansson, batiikkitaiteilija, taideterapeutti,

Sirkku Ruusulampi, taidemaalari, kuvataideterapeutti, koollekutsumisen
yhdyshenkilö

Aarre Tarkki, muusikko, musiikkiterapeutti.

(yksi kutsuttu jäi sairastumisen takia tapaamisesta pois)

LIITE 1 C

RYHMÄ- JA KAHDENKESKISET KESKUSTELUT

Keskeinen teema: *Suomalaisen toimintakentän arkityön käytännöt*

Orientoiduin avoimiin keskustelutilanteisiin kokoamalla väljiä osallistavan teatterin ammatillisen käytännön aihepiiriin liittyviä teemoja, joita voisin tarvittaessa tarjoilla keskusteluun (vrt. Valtonen 2005, 224; 2011, 93). Teemoina olivat: toiminnan tarkoitus ja työympäristö, prosessin suunnittelu ja puitteiden rakentaminen, ohjaajan ja ryhmän välinen vuorovaikutus, ohjaajan aseman ja toimintatavan osuus ryhmän prosessissa, käytetyt osallistavan teatterin työtavat, työskentelyn kulku sekä toiminnan taustalla vaikuttava käyttötieto. Käynnistin sekä ryhmä- että kahdenkeskiset tilanteet lyhyellä orientaatiolla. Kerroin tilanteen tarkoituksen, tavoitteet ja ryhmälähtöisen työskentelytavan. Kaikissa tapaamisissa keskustelu oli vapaasti virtaavaa ja ajoittain asiasta toiseen polveilevaa. Olin ennakoinut, että ryhmissä on aina omanlaisensa vuorovaikutus ja että osallistujilla saattaa olla erilaisia tilanteeseen kohdistuvia odotuksia ja omaksuttuja tapoja. Tilanteessa olin keskustelun ohjailijana, ja keskeinen tehtävänäni oli huolehtia siitä, että kaikilla oli tilaa esittää asiansa.

Ryhmämuotoisista keskusteluista neljä toteutui vuoden 2007 aikana ja loput kaksi vuosina 2008 ja 2011. Kahdenkeskiset keskustelut toteutuivat vuosina 2007 ja 2016. Keskustelut tapahtuivat osallistujien ehdottamissa paikoissa, heidän omissa toimitiloissaan tai ruokapaikoissa, yhtä kertaa lukuun ottamatta, joka tapahtui kotonani. Osallistujien määrä ryhmissä vaihteli kahdesta kuuteen (osa kutsutuista henkilöistä ei päässyt tulemaan paikalle). Tilanteiden kesto oli puolestatoista kahteen ja puoleen tuntiin. Nauhoitin kaikki keskustelut ja litteroin nauhoitteet sanatarkasti. Litteroituja sivuja yhteensä 209, riviväli 1,5, kirjasinkoko 12. Tämä tarkkuus oli riittävä, sillä pragmaattinen tiedonintressini kohdistui siihen, mitä kuvailevaa tietoa osallistavan teatterin menettelytavoista keskustelupuheiden ryhmätuotoksina saadaan (vrt. Valtonen 2005, 227; Ruusuvuori 2010, 246–247). Lähetin litteroidut tekstit osallistujille tarkastettavaksi. Koska tutkimus venyi, niin tutkimuseettisen toimijuuden kannalta (ks. Vakimo 2010, 103) oli perusteltua, että varmistin osallistujilta uudelleen syksyllä 2012, haluavatko he olla mukana tutkimuksessa. Kukaan ei kieltäytynyt.

Keskustelujen toteutuksen (kuten muunkin tutkittavan materiaalin keräämisen) **rajallisuus** (engl. *limitation*) tuli näkyviin prosessin aikana, usein itsestäni riippumattomista ja odottamattomista tekijöistä, esimerkiksi aikataulu- tai teknisinä ongelmina, suunnitelmien kariutumisine tai niiden odottamattomina muutoksina. Tutkimukseni eri vaiheisiin sisältyvät tehtävät, esimerkiksi taustoituksessa tärkeää näkökulmaa tuottaneet osallistavan teatterin asiantuntijatoimijoiden ryhmä- ja yksilökeskustelut,

toteutuivat tiettyssä ajallisessa jänneessä. Työn eteneminen oli riippuvaista niistä olosuhteista, jotka esiintyivät tekemisen aikana. (Esimerkiksi kaikkia suunnittelemani teoskuvia en saanut järjestettyä työhöni). Tiedonintressini taas ohjasi tutkimukseen tarkoituksellisesti asetettuja **rajauksia** (engl. *delimitation*), kuten näkökulmaa, tarkastelutapaa sekä tutkimuksen laajuutta ja kattavuutta koskevia valintoja. (Vrt. Leedy & Ormrod 2010.)

Keskustelutallenteiden analyysi

Valitsin keskustelumateriaalin analyysin työvälineiksi: tekstin *reflektiivisen tarkastelun* ja *konteksti- ja tapahtumakeskeisen analyysin*. **Reflektiivisellä tarkastelulla** tarkoitan tekstiin kokonaisuutena paneutuvaa, konkreettista ”kynän kanssa lukemisen” käytäntöä. Siinä alleviivausten ja merkintöjen käsin tekemisen ruumiillisuus mahdollisti myös kinesteettisten aistimusten kautta pohtimista. Useat lukukerrat näkyivät tekstipapereissa alleviivauksina, alustavien temaattisten aineksien värikoodeina, symbolimerkkeinä ja marginaalimerkintöinä. Erottelin sekä ryhmä- että kahdenkeskisistä keskusteluista olennaisen tietoaineksen tarkasteltavaksi. Tämän jälkeen vertailin eri keskusteluryhmien tuottamaa tietoa keskenään. Muokkasin ja pelkistin materiaalia erittelyn ja karkean ryhmittelyn pohjalta. Käytin jäsentelyssä hyväksi keskustelutilanteita varten laatimieni teemojen aihepiirejä. Jäsentelyvaiheessa tuli esiin myös uusia keskusteluissa esiin nousseita aiheita. Materiaalista avautui kaksi erilaista näkymää analyysiin: kontekstikeskeinen ja tapahtumakeskeinen.

Kontekstikeskeisen analyysin ensimmäisenä jäsentelyvaiheena poimin pelkistetystä keskustelumateriaalista kohdat, joissa osallistujat sijoittavat itsensä osallistavan teatterin kenttään ja tarkastelevat omaa työskentelyään ja menettelytapojaan tiettyssä toimintaympäristössä ja käyttämiensä toimintamuotojen tulkintakehikossa¹¹⁴. Analyysin tason valinnassa tavoitteena oli praktinen ja proseduraalinen kuvaus toimijoiden työskentelystä. Tarkastelin keskenään erilaisia aineistoja ensin erikseen ja sen jälkeen vertailevasti ristiin, jolloin keskustelut tulivat ymmärrettäviksi suhteessa muuhun tutkimusmateriaaliin (vrt. Huttunen 2010, 43, 58–59). Luin niitä rinnakkain ja sidoin systemaattisesti teemoittelun kautta analysoitua keskustelumateriaalia ja kirjallisuudesta keräämääni materiaalia toisiinsa (vrt. Pöysä 2010). Tarkastelin ryhmittelemieni teemojen pohjalta sitä, miten kirjallisissa lähteissä osallistavan teatterin toimintamuotojen ja niiden menettelytapojen kuvaukset vastasivat suomalaisen toimintakenttään juurtuneita käytäntöjä. Analyysin kautta löytyneistä teemoista rakentui jäsenitys toimintamuotojen kuvaamiseen tutkimustekstissä.

114 Tässä yhteydessä käytän termiä tulkintakehikko (tulkintakehyksen sijaan), sillä se kuvaa mielestäni osuvammin toimijoiden käyttötietoon nojaavaa kuvausta työskentelystään. Mediatutkija Erkki Karvonen (2000, 78–84) pitää tulkintakehikkoa kuvaavana suomennoksena (*frame*, suom. ”kehys”, ”kehikko”), sillä rakentavana runkona kehikko organisoi ja järjestää perustan, jonka varaan kaikki muu rakentuu.

Tapahtumakeskeisessä analyysissä valitsin pelkistetyistä keskustelumateriaalista kohdat, joissa asiantuntijatoimijat kuvaavat kokemusläheisellä kielellä työskentelyään esitystapahtumassa konkreettisesta tilanteesta käsin. Ne ovat elettyjä kokemustilanteita, joihin he ovat itse tulleet esitetyiksi. Folkloristiikan tutkija Helena Saarikoski (2015, 29) kuvaa tätä kerrontana, joka on kokemuksellista. Kertoja on ruumiineen, aisteineen ja tunteineen läsnä kerrotussa tilanteessa. Tiedonintressini kohdistuu siihen, mitä tapahtumia osallistavan teatterin toimijat toivat esiin sekä siihen, mitä mahdollisia yhteisiä ja toisiinsa vertailtavia aineksia, ”jaettua kokemusta,” toimijoiden kuvauksiin sisältyi. Aihepiirien ryhmittelyn kautta materiaalin teemat kiteytyivät. Ne toimivat oman ajatteluni ja käyttämäni kirjallisuuden refleksiivisinä peileinä sekä konkretisoivat ohjaajuuden työskentelykäytäntöjä.

Ryhmäkeskustelujen ajankohdat, teemat ja osallistujat

RK 2007/1:

Keskeinen teema: *Morenolainen psyko- ja sosiodraama, terapeutin- ja kuntouttava työote*

Aika: 19.2.2007 klo 13.00–15.00

Paikka: Oulu, lounasravintola, Cumuls.

Läsnä:

Jari Vainio, erikoistoimintaterapeutti, psykodraamaohjaaja ja -kouluttaja.

Ulla Vehkaperä, erikoistoimintaterapeutti, terveystieteiden maisteri, toiminnallisen ryhmätyön ohjaaja (TRO), koollekutsumisen yhdyshenkilö (yksi kutsuttu ei päässyt osallistumaan)

RK 2007/2:

Keskeinen teema: *Yhteisöllinen ja osallistava taide, ohjaajatoimijana yhteisöissä*
Teatteri IlmiÖ (Teatteriosuuskunta ILMI Ö).

Aika: 12.4.2007 klo 12.00–13.00

Paikka: Teatteri IlmiÖ:n teatteriaula, Nilsininkatu 8, Helsinki.

Läsnä:

Anne Korhonen, teatteri-ilmaisunohjaaja, koollekutsumisen yhdyshenkilö

Outi Sadekallio, teatteri-ilmaisunohjaaja

(yksi kutsuttu jäi sairastumisen takia pois)

RK 2007/3:

Keskeinen teema: *Tarinateatteri, ohjaajuus, draamalliset menetelmät eri työskentelykonteksteissa*

Tarinateatteri Storian näyttelijäjäsenet

Aika: 9.5.2007 klo 15.00–17.00

Paikka: Jyväskylän ravintola Sohvi, kabinetti.

Läsnä:

Reetta Jokinen, taidekasvattaja ja draamapedagogi, koollekutsumisen yhdyshenkilö

Eeva-Liisa Linen, opettaja, konsultti, draamapedagogiikan opinnot, toiminnallisten ryhmätyömenetelmien ohjaaja, harrastajanäyttelijä

Pipsa Teerijoki, draamanopettaja ja luokanopettaja, toiminnallisten ryhmätyömenetelmien peruskoulutus, harrastajanäyttelijä
Anneli Tuura, psykologi, toiminnallisten ryhmätyömenetelmien ohjaaja, psykodraamaohjaajakoulutuksessa, harrastajanäyttelijä

RK 2007/4:

Keskeinen teema: *Devising-menetelmä ja muut esityksen valmistamisen metodit. Ryhmäprosessit.*

Käsitteellisyyslähtöinen esityksenvalmistusprosessi ohjaajuuden näkökulmasta lukiokontekstissa.

Teatteriopettajien keskustelu

Aika: 4.10.2007 klo 18.30–20.30

Paikka: Helsinki, Kirkkokatu 1

Läsnä:

Maissi Salmi, LM, äidinkielen- ja draaman lehtori, jatko-opiskelija TEAK
Anne-Mari Untamala, KM, teatteriopettaja, Kallion ilmaisutaidon lukio, jatko-opiskelija TEAK

RK 2008/1:

Keskeinen teema: *yhteisötaiteellinen, osallistava teatteriproduktio Aapeli: siunattu hulluus.*

Aika: 25.9.2008 klo 13.00–16.00

Paikka: Tampere, Sopimusvuori ry:n Askelkurssi, Koulukatu 13.D.

Läsnä:

Annele Huikuri, ohjaaja, koollekutsumisen yhdyshenkilö
Riku Laakkonen, teatteri-ilmaisunohjaaja, nukkteatteritaiteilija ja esitystaiteen tekijä, yhteisötaiteilija.
Kolme miespuolista teatteriprojektiin osallistunutta jäsentä Askelkurssilta.
(En saanut heihin enää yhteyttä Askelkurssin jälkeen varmistaakseni heiltä, voinko julkistaa heidän nimensä liitteessä).

RK 2011/1:

Keskeinen teema: *Tarinateatterimaraton Balder-salissa; tarinateatterin näyttelijätyön erityisluonne.*

Tarinateatteri ACTS:n jäsenet

Aika: 21.11.2011 klo 15.00–16.30

Paikka: Helsinki, Suvilahti, ACTS:n toimitila

Läsnä:

Pirre Toikkanen, teatteri-ilmaisunopettaja, tarinateatteriohjaaja, työnohjaaja, yhdyshenkilö

Jori Pitkänen, KM (luokanopettaja), teatteri-ilmaisunohjaajaopiskelija, Metropolia AMK

Juha Kyyrö, teatteri-ilmaisunohjaajaopiskelija

Salina Tyynelä, teatteri-ilmaisunohjaajaopiskelija

Raili Honkanen-Korhonen, pop/jazz laulunopettaja, Metropolia AMK, tarinateatteriopiskelija

Kahdenkeskisten keskustelujen ajankohdat, teemat ja osallistujat**KK 2007:**

Keskeinen teema: *Rajat kutsuvat* -FIDEAn kevätpäivät. 24.–25.3.2007.

Työpaja *Ohjaajan osaroolit*

Aika: 24.3.2007 klo 12.00–13.00.

Paikka: Joensuu, Pohjois-Karjalan opisto, Niittylahti

Läsnä: Anu Hagman; KM, draamapedagogi, psykodraamaohjaaja, toimi mainitun työpajan ohjaajana

KK 2016:

Keskeinen teema: *Osallistavan teatterin toimijana eri yhteisöissä ja kansainvälisessä työssä*

Aika: 24.8.2016 klo 13.00–14.30

Paikka: Helsinki, Sofianlehdonkatu 5

Läsnä: Jouni Piekkari, FM, etnomusikologi, sosiokulttuurinen innostaja

LIITE 1 D

PROSESSITÖIDEN DOKUMENTOINTI JA ESITARKASTUS

Prosessityöni olivat esillä dokumentoituina *Laterna Magican Tiiligalleriassa* 8.–25.5.2013.

Prosessitöihin kävi näyttelykirjan mukaan tutustumassa 151 ihmistä, joista suurin osa avajaispäivänä 7.5.2013, jolloin kerroin vieraille töiden tekemisen prosessistani.

Tilaisuudessa oli myös elokuväsäveltäjä-mediataiteilija Juhana Lehtiniemen ja muusikko, musiikkipedagogi Krista Pyykösen näyttelytilan ja prosessitöiden vaikutteista lähtevä *ambient*-improvisaatioesitys sähköviululle ja kosketinsoittimille

Prosessitöiden esitarkastustilaisuus oli Tiiligalleriassa 14.5.2013 klo 11–12, Rauhankatu 7, Helsinki. Käytännöllisen osan esitarkastajina olivat KT SHO Annukka Häkämies ja FT, dosentti Helena Saarikoski.

Palautekeskustelu Teatterikorkeakoulussa 22.5.2013.

Graafinen suunnittelija Simo Pitkänen teki kutsun prosessitöiden dokumentointinäyttelyyn 22.4.2013 sekä kuvasi työt *Laterna Magican* näyttelytilassa 7.5.2013.

Valokuvaaja Johanna Tirronen kuvasi työt väitöskirjaa varten Kaapelitehtaan Puristamon tilassa 30.5.2016

LIITE 1 E

KESKEINEN AUTOETNOGRAFINEN MATERIAALI

Haastattelu:

Teema: *Yhteisöllinen Tila-projekti ja siihen liittyvä kiertävä näyttely vuonna 1994–1995*

Haastattelu oli omaa käytäntöäni rekonstruoiva yhteismuistelu.

Aika: 19.11.2007, klo 9.00–10.00

Paikka: Helsinki, HYKS psykiatrian poliklinikka

Läsnä: Veikko Granström, psykiatri, psykoterapeutti.

Tutustumiskäynti:

Teema: *Toimintaterapian projekti vastaanottokeskuksessa 2017. "Het Klein Kasteeltje"* – Ergotherapie project. Fedasil. Federal agency for the reception of asylum seekers. Bryssel. Tutustumiskäynti ja materiaali. 12.9.2017.

Läsnä. Reninka LDe Kocker, toimintaterapeutti, projektityöntekijä

Draamatyöpajat:

Tutkimusaiheeseeni liittyvä, draamatekniikoita soveltava työpaja *Ohjaajan haasteet ryhmäprosessin tiennäyttäjänä*. Työpajassa käsitellään seuraavia kysymyksiä: *Mennä pidemmälle? Mennä syvemmälle? Pitäytyä pinnassa? Kääntyä takaisin?*

Työpajan kesto oli kaksi tuntia. Se toteutettiin kolme kertaa eri ryhmien kanssa 2010–2011 välisenä aikana.

Suunnittelu ja toteutus yhteistyössä FM, TEAK:n jatko-opiskelija Marjo-Riitta Ventolan kanssa. Tutkimusmateriaali sisältää työpajan sisällölliset muistiinpanot sekä sen tuottaman reflektoidun ja analysoidun materiaalin.

Kongressiesitykset:Maaillmankonferenssit:

IDEA, International Drama and Theatre Education Association

16.–23.7.2007 Hong Kong

17.–25.7.2010 Belem, Brasilia

Pohjoismaiset konferenssit:

Drama Boreale

6.–9.8. 2009 Vaasa

6.–10.8.2012 Reykjavik

Kotimaiset FIDEAn kevät- ja syyspäivätToimintaterapeuttiliiton valtakunnalliset koulutuspäivätLisäksi osallistumiset:

Tarinateatterin teoriaseminaari

Playback After Storm. Jonathan Fox. 8.1.2008. Annantalo, Helsinki

Mestarikurssit:

Prosessidraama Allan Owens, 2.–5.8.2011. Teatterikorkeakoulu, Helsinki
 Forumteatteri Adrian Jackson. 20.–22.4.2012. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Artikkelit:

Rusi-Pyykönen, Mari 2007. Draamaleikki – vaihtoehtoinen väline lapsen kivun ja pelon lievitykseen sairaalaympäristössä. *Kipuviesti*: Suomen kivuntutkimusyhdistyksen jäsenlehti (1). 32–35.

Rusi-Pyykönen, Mari. 2009. Drama Play in a Children`s Hospital: Alternative Tools for Children Coping with Fear and Pain in Hospital Settings. Teoksessa Jack Shue & Phoebe Chan, et al (Eds.). *Planting Trees of Drama with Global Vision in Local Knowledge*. IDEA 2007 Dialogues. 185–191. Hong Kong: IDEA Publications.

Rusi-Pyykönen, Mari 2012. Building Multi-professional Partnerships. Teoksessa Pia Strandman (Ed). Arts – Health – Entrepreneurship? A Conference on Arts and Health Projects and Practices on 22–23 October 2012 Helsinki.

Rusi-Pyykönen, Mari & Milla Kortemaa. 2014. Työpajassa tilaa eri näkökulmille. Toimittaja Leena Filpus. *Yhteenveto*. 18–21.

Prosessidraaman työpajojen muistiinmerkinnät:

(sisältyvät esineprojektin dokumentointiin)

Vaulting Horse (Hyppypukki)- työpajat. 19.–28.5.2007, Tartto Ülikooli, Viro

ColorRed Thread (Orgaaninen verkko) -työpajat 13.–20.9.2014, Art training Center Destelheide, Dworp, Belgia

Old objects meet with News Images (Esineet, uutiskuvat). 2014/ 2016. Escola Superior de Saúde – IPS, Setubal, Portugali, (2.5.2014 ja 7.–11.5.2018.)

Frost cover – a thousand and one use (Monien mahdollisuuksien hallaharso) retrospektiiviset muistiinmerkinnät 2013–2015. Art training Center Destelheide, Dworp, Belgia.

Lonesome Chairs (Yksinäiset tuolit) 2016–2018. Art training Center Destelheide, Dworp, Belgia

Digitaalinen materiaali:

Teema: Teatteriryhmä Oily Cartin videotallennetut esitykset.
 Garratt, Allison. *Administrator, Oily Cart*. 8.8.2014.

LIITE 1 F

KUVATEOSTEN COPYRIGHT-LUVAT

THE M.C. ESCHER COMPANY:

M.C. Escher's "Encounter" © 2019 The M.C. Escher Company - the Netherlands. All rights reserved. Used by permission. www.mcescher.com (26.9.2019)

- M.C. Escher, *Ontmoeting* 1944

KANSALLISGALLERIA: Kuvankäyttösitoumus DNRO KG 160/408/2019

- Ulla Jokisalo, *Puku* 1992

- Matti Saanio, *Paleleva enkeli* 1966

KUVASTO:

- Christian Boltanski, *Monument Canada* 1988

- Louise Bourgeois, *Untitled* 1996

Ulla Jokisalo on antanut luvan (2019) teoskuvansa Tautologia 1–4. 1992 käyttämiseen tutkimusjulkaisussa.

Teoskuvien käyttö tutkimuksessani menee Suomen tekijänoikeuslainsäädännön rajoitussäännösten piiriin, perusteena tieteellinen julkaisu:

-Tadeusz Kantor, *Ihmiset vaatteina* 1967. National Museum in Wroclaw (ks. Kantor 2011).

Kuvan ottaja sekä rottinkikoria punovasta miehestä (1959-luvulta) että sairaalasängyssä leikkivästä tytöstä (1900-luvun alusta) on tuntematon. Tavallisten valokuvien suoja-aika on 50 vuotta kuvanottovuoden päättymisestä. Näiden kuvien osalta suoja-aika on jo päättynyt.

VALOKUVAT PROSESSITÖISTÄ:

Johanna Tirronen (2016) ja Simo Pitkänen (2013) ovat antaneet oikeudet valokuviansa käyttämiseen

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 uskonut 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 Ausdrucksanz*. (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. Maarja Rantanen: *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina*. (2006)
19. Leena Rouhiainen (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-Grischin: *The Techniques of Gesture Language – a Theory of Practice*. (2011)
26. Seppo Kumpulainen: *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijänsäntäluksessa 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 Kauppi: *Avoimena aukkiertoon. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan baletinoituksessa*. (2012)
31. Ville Sandqvist: *Minä, Hamlet. Näyttelijäntyyön rakentuminen*. (2013)
32. Pauliina Hulkko: *Amoralista Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaalliseksi etiikaksi*. (2013)
33. Satu Olkkonen: *Äänenkäytön erityisyys pedagogiikan ja taiteellisen toiminnan haasteena*. (2013)
34. Anu Koskinen: *Tunnetiloissa – Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvulla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. (2013)
35. Mari Martin: *Minän esitys. Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjatekstin työstämisestä näyttämölle*. (2013)
36. Soile Lahdenperä: *Muutoksen tilassa – Alexander-tekniikka koreografisen prosessin osana*. (2013)
37. Eeva Koskinen: *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 Porkka: *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteeseen*. (2014)
41. Isto Turpeinen: *Raakalautaa ja rakkautta. Kolme sommitelmaa oman elämän tanssista*. (2015)
42. Jussi Lehtonen: *Elämäntunto – Näyttelijä kohtaa hoitolaitsyleisön* (2015)
43. Davide Giovanzana: *Theatre Enters! – The Play within the Play as a Means of Disruption* (2015)
44. Per Roar | Thorsnes: *Docudancing Griefscapes. Choreographic strategies for embodying traumatic contexts in the trilogy Life & Death* (2015)
45. Tero Nauha: *Schizoproduction: Artistic research and performance in the context of immanent capitalism* (2016)
46. Kirsi Törmä: *Koreografisen prosessin vuorovaikutuksena* (2016)
47. Hannu Tuisku: *Developing embodied pedagogies of acting for youth theatre education. Psychophysical actor training as a source for new openings* (2017)
48. Tiina Kokkonen: *Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta* (2017)
49. Mikko Bredenberg: *Näyttämöllinen kuvittelu* (2017)
50. Eero Siren: *Nukketähti ja näyttelijän maailma – taiteellinen elämäkertani* (2017)
51. Anita Valkeemäki: *Ruotuun taipumaton – Tutkimusmatka tanssin improvisatorisen opettamisen oppimiseen* (2018)
52. Otso Huopaniemi: *Algoritmit adaptatiot – Algorithmic Adaptations* (2018)
53. Mirva Mäkinen: *Taiteellinen tutkimus kontakti-improvisaation arvoista somaesteettisen esityksen kehityksessä* (2018)
54. Tiina Jalkanen: *Tyttötrilogiasta kokemusten kirjaa avaavaan taidepedagogiikkaan* (2018)
55. Jana Unmüßig: *Composition and Choreography – Critical Reflections on Perception, Body and Temporality* (2018)
56. Simo Kellokumpu: *Choreography as reading practice* (2019)

Osallistava teatteri alkoi levitä Suomeen 1960–70-lukujen vaihteessa. Tällöin osallistavia käytäntöjä luonnehti yhteisöllisyys ja yhteiskunnallisesti aktivistinen asennoituminen. Onko tämä historiallinen perspektiivi tullut toimintakentässä läpinäkyvämmäksi? Väitöstutkimuksessaan Mari Rusi-Pyykönen pyrkii kirkastamaan osallistavan teatterin käytäntöjen historiallista muotoutumista nykytilanteen vakiintuneiden toimintamuotojen näkökulmasta.

Keskeisen osan väitöstutkimusta muodostaa *Käsillä*-esineprojekti. Esinelähtöisellä käsillä tekemisen metodilla Rusi-Pyykönen hakee materiaalista ilmaisu tutkimustehtävään liittyville ajatuksille tutkimusprosessin ymmärtämiseksi ja ohjaamiseksi. Metodin ja monilajisen tutkimusmateriaalin kautta rakentuu tutkimuksen tuloksena eettis-poliittinen sommitelma. Se tarjoaa uudenlaisen tarkastelunäkökulman osallistavaan teatteriin sekä uudenlaista otetta työtapoihin.

Tutkimuksen tarkoitus on omalta osaltaan tukea näkemystä osallistavan teatterin monimuotoisuudesta ja sen asemasta ennalta määrittelemättömästi kehittyvien käytäntöjen heterogeenisena toimintakenttänä. Tämän motivoimana Rusi-Pyykösen tutkimus osallistuu moniääniseen, eettis-poliittiseen keskusteluun osallistavan teatterin toiminnan suuntaviivoista. Suomesta tämä kriittinen keskustelu on puuttunut ja puuttuu edelleen.

Mari Rusi-Pyykönen on draamapedagogi, toimintaterapian opettaja ja ryhmäpsykoterapeutti, joka on toiminut osallistavan teatterin kentässä eri tehtävissä Suomessa ja kansainvälisesti 1970-luvulta lähtien.



**TAIDE-
YLIOPISTO**

X TEATTERIKORKEAKOULU