

”Mä yritän tehdä siitä jollain tasolla kaunista”

Musiikillinen toimijuus kolmen teatteriopiskelijan näkökulmasta

Tutkielma (Maisteri)

9.12.2024

Petri Tiainen

Musiikkikasvatuksen aineryhmä

Sibelius-Akatemia

Taideyliopisto

Tutkielman nimi	Sivumäärä 75
”Mä yritän tehdä siitä jollain tasolla kaunista” – musiikillinen toimijuus kolmen teatteriopiskelijan näkökulmasta	
Tekijän nimi	Lukukausi
Petri Tiainen	Syksy 2024
Aineryhmän nimi	
Musiikkikasvatuksen aineryhmä	
<p>Tutkielman tavoitteena on selvittää musiikillisen toimijuuden piirteitä sekä niiden ilmenemistä ja merkitystä osana kolmen näyttelijäopiskelijan taiteellista toimintaa ja identiteettiä. Se kuvaa, millaisia kokemuksia opiskelijoilla on toimimisesta musiikin parissa, miten nämä kokemukset heijastuvat heidän käsityksiinsä itsestään musiikillisina toimijoina ja millaisia vaikutuksia niillä on heihin sekä yksilö- että ryhmätasolla.</p> <p>Kyseessä on laadullinen tutkimus, joka toteutettiin puolistrukturoitua haastattelua muistuttavana teemahaastatteluna. Siinä voi nähdä myös tapaustutkimuksen piirteitä. Tutkimusperustan muodostavat musiikkikasvatuksen puolelta professoreiden Heidi Westerlundin ja Sidsel Karlsenin esittämät ajatukset (luvussa 2.1), joiden mukaan musiikillinen toimijuus on sosiologisiin teorioihin pohjautuva käsite, jossa läsnä ja vuorovaikutuksessa toistensa kanssa ovat samaan aikaan niin yhteisöllinen ja yhteiskunnallinen kuin yksilöllinenkin taso. Näiden tasojen suhdetta ja ilmenemistä haastateltavien vastauksissa analysoidaan Karlsenin kuvaamien musiikillisen toimijuuden dimensioiden avulla. Tutkimusperustan toisen näkökulman muodostaa uuden musiikkiteatterin käsite (luku 2.2). Tutkimuksessa verrataan sen piirteitä, ilmenemismuotoja ja työtapoja suhteessa haastateltavien vastauksiin ja heidän kokemuksiinsa musiikkiteatterikentältä eri elämänvaiheissa.</p> <p>Haastateltavat opiskelivat tutkimushetkellä vapaan sivistystyön piiriin kuuluvassa näyttelijäkoulutuksessa, ja heidän vastauksissaan korostuu omaehtoisen musisoinnin, luovien prosessien ja kokeilujen sekä vaikutusvallan kokemuksen merkitys voimaantumisen ja sitä kautta musiikillisen toimijuuden vahvistumisen kannalta. Musiikin merkitys korostuu osana näiden teatterintekijöiden identiteettiä, osaamista ja positiota, eikä se välttämättä ole riippuvainen heidän aiemmasta, muodollisesta musiikkikoulutuksestaan tai sen puutteesta.</p> <p>Tutkimus avaa myös näkökulmia uuden musiikkiteatterin tyylipiirteiden ja keinovarojen mahdollisuuksiin musiikkikasvatuksessa ja pohtii lopuksi teatterin työtapojen hyödyntämistä esimerkiksi kouluopetuksessa.</p>	
Hakusanat	
toimijuus, musiikillinen toimijuus, voimaantuminen, näyttämömusiikki, musiikkiteatteri, uusi musiikkiteatteri	
Tutkielma syötetty plagiaatintarkastusjärjestelmään	
9.12.2024	

Sisällys

Sisällys	3
1 Johdanto	5
2 Teoreettinen viitekehys	8
2.1 Musiikillinen toimijuus	8
2.1.1 Musiikillinen toimijuus yksilönäkökulmasta.....	10
2.1.2 Musiikillisen toimijuuden yhteisöllinen ulottuvuus.....	12
2.1.3 Voimaantuminen.....	15
2.2 Uusi musiikkiteatteri	16
2.2.1 Teatterin monitaiteinen luonne	17
2.2.2 Musiikkiteatteri.....	18
2.2.3 Kohti uutta musiikkiteatteria	19
2.2.4 Musikaalisuus, musiikillistaminen ja <i>musicizing</i> teatterikontekstissa.....	20
3 Tutkimusasetelma.....	23
3.1 Tutkimuskysymys ja tutkimustehtävä.....	23
3.2 Tutkimuksen lähestymistapa	24
3.3 Tutkimusmenetelmät	25
3.3.1 Haastattelu	25
3.3.2 Teemat	26
3.3.3 Aineiston tuottaminen.....	28
3.4 Analyysi.....	28
3.4.1 Litterointi.....	30
3.4.2 Tiivistäminen ja narratiivinen strukturointi.....	30
3.4.3 Aineiston tulkinta.....	31
3.5 Tutkimusetiikka.....	32

4 Tulokset.....	35
4.1 Elämä teatteria, teatteri elämää	35
4.1.1 "Ja siitä jäi semmone kutkutus" - haastateltavien teatteritausta.....	36
4.1.2 "Joku kokonaiskuva siitä" - teatterintekijän identiteetti ja positio.....	37
4.2 Musiikillinen toimijuus yksilöllisenä kokemuksena	38
4.2.1 Kitarootteita, Maisemakuvia ja huilunsoittoa - musiikilliset taustat	39
4.2.2 Andrei ja Shazam - valikoivaa ja soveltavaa musiikin kuuntelua.....	41
4.2.3 "Se sillee ruokkii miun aivoja" - Olga ja opintoryhmä.....	43
4.2.4 "Orkesterisoittoa ja teoriaa" - Irinan musiikkipolku.....	45
4.3 Musiikillinen toimijuus jaettuna kokemuksena.....	47
4.3.1 "Miuta välillä pelottaa olla hyvä jossain" - kun ryhmä rajoittaa.....	48
4.3.2 Ryhmän positiivinen vaikutus ja toimijuuden vahvistuminen	50
4.4 Voimaantumisesta ja sen merkityksestä.....	51
4.4.1 "Se jotenkin järisytti" - kokemuksia voimaantumisesta.....	51
4.4.2 "Järkyttävii katselmuskokemuksii" - voimaantumisen käänköpuoli.....	54
4.4.3 Toimijuuden ja voimaantumisen myönteinen kehä.....	55
5 Pohdinta	58
5.1 Johtopäätökset	58
5.2 Luotettavuustarkastelu.....	62
5.3 Tulevia tutkimusaiheita	64
Lähteet.....	67
Liitteet	72

1 Johdanto

Ennen kirjoitettua historiaa myytit ja kertomukset kulkivat suullisina tarinoina sukupolvelta toiselle. Vuodenkiertoon ja erilaisiin siirtymäriitteihin liittyi seremoniallinen laulu, tanssi ja myös transsi. Niissä siirrettiin ravinnon hankintaan ja suvun jatkamiseen liittyvää elintärkeää tietoa sukupolvelta toiselle, ja kehitettiin myös, ja hmyös henkistä perimää ja kulttuuria: myyttejä, maailmanselityksiä, sekä ajan saatossa vähitellen esiin nousevan yksilön omaa ilmaisua ja ääntä. (Paavolainen ym. 2016.)

Perinteen välittämiseen ja spirituaalisuuteen liittyy myös yhdessä tekeminen, kuten laulaminen, tanssiminen ja tarinoiden kertominen omaksi ja muiden iloksi. Sillä on ollut merkitystä yhteisölle, mutta vähitellen myös yksilölle itselleen. Itseilmaisuus, minäkuvan muodostaminen ja sen tutkiminen äänellisen ja liikkeellisen ilmaisun kautta, sekä yksilön ja yhteisön suhde muodostaa inhimillisen perustan, mihin tämäkin opinnäytetyö osaltaan pohjautuu ja mitä se nykypäivän käsitteiden – musiikillisen toimijuuden ja uuden musiikkiteatterin – kautta tutkii. Ihmisen tarve ilmaista itseään laululla, liikkeellä ja kertomuksilla on ikaikainen. (Paavolainen ym. 2016.)

Yhä edelleen teatterille on luonteenomaista vahva yhteisöllinen ja kollektiivinen luonne. Sitä harvoin tehdään täysin yksin, sillä harjoittelun ja esittämisen prosesseihin ja toimintaan ottaa osaa vaihteleva määrä ihmisiä sekä näyttämöllä että kulisissa. Erityisesti nykypäivän teatterissa korostuu yleisön ja yksittäisen katsojan aktiivinen rooli ja merkitys, ja he osallistuvat (tai heidät osallistetaan) usein mukaan esityksen toimintaan (Salzman & Desi 2008, 363). Tästä rakentuu yhteys teatterin ja musiikkikasvatuksen välille. Tarkastelen asiaa musikologi Christopher Smallin esittämän *musicizing*-käsitteen kautta. Siinä musiikki ymmärretään erilaisina toimintoina, joihin osallistutaan niin harjoittelemalla, esittämällä, kuuntelijoina kuin tuottamalla materiaalia (kuten säveltämällä). Small laskee musiikilliseksi toiminnaksi myös tanssin (Small 1998, 9). Palaan tähän asiaan tarkemmin alaluvussa 2.2.4.

Teatteriin sisältyy vahvasti myös yksilöllinen aspekti. Vaikka osallistumme yhteiseen ja jaettuun kokemukseen – olimmepa sitten esiintyjä, esityksen suunnittelijoita, teknistä henkilökuntaa tai osa yleisöä – olemme samaan aikaan myös itsenäisiä toimijoita ja rakennamme suhteemme kanssaihmiin, itse teokseen ja ympäröivään todellisuuteen omista lähtökohdistamme. Toimijuus (*agency*) ja siitä musiikkikasvatuksen kentälle

johdettu musiikillinen toimijuus (*musical agency*) ovat tämän tutkielman keskeisiä käsitteitä. Niiden pohjalta rakentuu silta yksilön kokemuksista kohti holistista näkemystä, jossa sekä yksilöllinen että yhteisöllinen näkökulma musiikilliseen toimijuuteen ja sen merkitykseen huomioidaan. Lähestyn aihetta muun muassa Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen professorin Heidi Westerlundin väitöskirjan pohjalta, joka tarkastelee yksilöä aktiivisena toimijana. Westerlundin mukaan yksilö voi vaikuttaa omaan kokemusmaailmaansa ja sosiaaliseen ympäristöön erilaisten prosessien avulla, joissa musiikki voi ilmetä mahdollisuuksien ja muutoksen kenttänä (Westerlund 2002, 25). Toisena keskeisenä lähdeveksenä tutkielmassani on professori Sidsel Karlsenin raportti ”Music education in multicultural schools” (2011). Sen konteksti on koulumaailma, ja aiheena maahanmuuttajataustaisten oppilaiden kokemukset itsestään musiikillisina toimijoina (Karlsen 2011b, 7-9). Hänen tutkimuskysymyksensä korreloivat hyvin oman aiheeni kanssa, ja siksi valitsin hänen määritelmänsä musiikillisesta toimijuudesta ja sen ulottuvuuksista oman tutkielmani lähtökohdaksi.

Oma ammatillinen ja musiikillinen taustani liittyy vahvasti teatteriin. Olen työskennellyt useissa kaupunginteattereissa ja vapaan kentän ryhmissä teatterikapellimestarina, muusikkona, sovittajana ja säveltäjänä. Teatterikapellimestarin työnkuvaan kuuluu olennaisena osana laulujen ja musiikin harjoittaminen esiintyjille, kuten näyttelijöille ja tanssijoille. Tähän liittyy myös musiikkikasvatuksellisia ja yleispedagogisia piirteitä, sekä problematiikkaa, joista itselläni ei ammatillista uraani 1990-luvun puolivälissä aloittaessani ollut juurikaan tietoa tai kokemuksia. Tähän vaikutti myös se, että alan koulutusta ei Suomessa vielä tuolloin juuri järjestetty. Kiinnostukseni musiikkiteatterin pedagogisiin kysymyksiin heräsi vähitellen käytännön työn ohessa.

Tutkimuskontekstiksi valikoitui kansanopisto Uudeltamaalta, jonka näyttelijäntyön linjalla olen toiminut musiikkiteatterikurssien opettajana, ja jonka pedagogiset kysymykset ja haasteet ovat osittain samoja kuin ammattiteatterissa. Tein siellä aiemmin Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen opintoihin liittyvän tutkimusperustaisen opetuskokeilun, joten paikka oli minulle tutkimusmielessäkin tuttu, ja tuntui luontevalta jatkaa siellä myös maisteritutkielman parissa. Tutkielmaani varten haastattelin kolmea opiston näyttelijäntyön opiskelijaa siitä, millaisena he kokevat oman musiikillisen toimijuutensa, ja mitä piirteitä siihen sisältyy.

Opistossa on kaksi vuoden mittaista näyttelijäntyön opintolinjaa, opintosisällöltään pienin painotuseroin, joihin opiskelija voi vapaavalintaisesti hakea tai halutessaan käydä

molemmat. Kansanopistot kuuluvat vapaan sivistystyön piiriin, jossa koulutuksen tehtävänä on paitsi edistää tasa-arvoa ja aktiivista kansalaisuutta, myös tukea opiskelijoiden monipuolista kehittymistä ja hyvinvointia (Opetushallitus 2024). Samalla kyseiset näyttelijäntyön linjat toimivat opiskelijoille eräänlaisena nivelkohtana hakeuduttaessa kohti oman alan ammattiopintoja. Monen tie käy opistosta kohti Teatterikorkeakoulua tai Tampereen yliopiston näyttelijäntaiteen (Näty) laitosta. Haastatellut opiskelijat asettuvat iällisesti (haastatteluhetkellä 21–26 vuotta) yhteen elämänkaaren taitekohtaan, siirtymävaiheeseen nuoruudesta kohti aikuisuutta, joka on myös ammatti-identiteetin muodostumisen aikaa (Antikainen 2000, 101). Tästä syystä on perusteltua tuoda tutkimukseen mukaan aikuiskasvatuksen näkökulma, kuten määriteltäessä toimijuutta (ks. Eteläpelto ym., 2011). Toisaalta johtopäätöksiä voi peilata myös koulumusiikin näkökulmasta, esimerkiksi lukion draama- ja musiikkiopetukseen liittyen, kun iällinen välimatka lukioikäisiin ei haastatelluilla opiskelijoilla ole kovin pitkä.

Käsittelen tutkielmassani myös opiskelijoiden kokemuksia voimaantumisen ja sen merkitystä oppimisen ja toimijuuden vahvistumisen kannalta. Lähdeaineiston ja oman arkikokemukseni perusteella musiikillisen toiminnan kautta saadut onnistumisen kokemukset ja tunne omien vaikuttamismahdollisuuksien kasvamisesta johtavat voimaantumiseen, joka voidaan nähdä myös toimijuuden laajenemisena ja omien resurssien kasvuna (Ibrahim & Alkire, 2007, 9–10).

Motivaationi tutkielman tekoon ja aihevalintaan kumpuaa opetuskokemuksistani. Minua kiinnostaa näyttelijäopiskelijoiden näkökulma: mikä on heidän musiikillinen taustansa, millaisina musiikillisina toimijoina he itsensä näkevät ja miten tämä heijastuu heidän työskentelyynsä ja identiteettiinsä teatteriympäristössä? Uskon että tulokset auttavat minua ymmärtämään jatkossa paremmin näitä prosesseja, huomioimaan yksilökohtaiset erot oppijoiden musiikillisissa taustoissa, ja tukemaan opiskelijoita myönteisen musiikkisuhteen kehittämisessä.

Haluan lämpimästi kiittää tutkimukseen osallistuneita opiskelijoita heidän ajastaan ja ajatuksistaan. Toivon että tutkielmani tulokset lisäävät tietoa tästä aiheesta ja hyödyttävät myös muita siitä kiinnostuneita.

2 Teoreettinen viitekehys

Tämän opinnäytetyön tutkimuksellisenä perustana on musiikillisen toimijuuden käsite, johon sisältyy sosiologinen tausta ja painotus. Tarkastelen aihetta sekä yksilöllisestä että sosiaalisesta näkökulmasta holistista näkökulmaa painottavan lähdeaineiston kautta. Voimaantuminen (*empowerment*) huomioidaan toimijuuden aikaansaamana kokemuksena ja sen laajentumisena. Musiikkikasvatuksen alueelta rakentuu yhteys musiikkiteatteriin, josta tässä yhteydessä tarkastellaan erityisesti jälkidraamallista suuntausta ja sen ominaispiirteitä (ks. Lehmann 2009). Fokuksessa on esiintyjien yhteinen luova panos ja vaikuttamismahdollisuudet myös produktion musiikillisten elementtien suhteen. Luvun lopussa tarkastellaan *musicking*-käsitettä, johon sisältyy ajatus musiikista toimintana – *to music* - joka sisältää kaikkien siihen osallistuvien kokemuksen riippumatta heidän toimintansa luonteesta.

2.1 Musiikillinen toimijuus

Musiikkikasvatuksen merkittävät pohjoismaiset tutkijat, professorit Sidsel Karlsen ja Heidi Westerlund viittaavat toimijuuden käsitteen sosiologiseen taustaan artikkelissaan *Immigrant students' development of musical agency* (2010). He esittävät, että toimijuus on sosiologisista teorioista nouseva käsite, johon liittyy yhteiskunnallisten rakenteiden (makrotaso) ja yksilöllisten toimijoiden (mikrotaso) välinen suhde, sekä se, miten nämä ulottuvuudet ovat syy-seuraussuhteessa toisiinsa (Karlsen & Westerlund 2010, 230). Tämä mikro- ja makrotason dualismi on jatkuvassa vuorovaikutuksessa: rakenteet – joihin musiikki ja musiikillinen toiminta eri muodoissaan kuuluvat – ovat sekä toiminnan lähtökohtia että sen tuotteita, joita yksilöt tietoisesti muokkaavat ja jotka puolestaan muuntuessaan luovat uusia rakenteita ja mahdollisuuksia toiminnalle (Karlsen & Westerlund 2010, 231).

Barnes (2000, 82) korostaa molempien tasojen merkitystä, ja peräänkuuluttaa mallia jossa ihminen nähdään yksilöllisenä mutta samalla sosiaalisena toimijana, näitä toisistaan erottamatta. Tämä dualistisuus otetaan huomioon tarkasteltaessa edellä mainittujen tasojen suhdetta ja keskinäistä kausaliteettia. Karlsen (2011b, 11) liittää tämän ajatuksen

yksilön vapaaseen tahtoon ja kykyyn toimia itsenäisesti suhteessa yhteiskunnallisiin rakenteisiin ja odotuksiin.

Toimijuus voidaan toisin sanoen käsittää yksilön vaikuttamismahdollisuutena (tai jopa vaikutusvaltana) itsen ja ympäröivään maailmaan ja sen rakenteisiin. Nämä rakenteet eivät välttämättä ole rajoittavia tekijöitä tai muodosta kiinteitä, ennalta määrättyjä reunaehtoja yksilön toiminnalle. Ne voidaan pikemminkin nähdä mahdollisuuksia tarjoavina ympäristöinä, joissa yksilö yksin tai yhdessä muiden kanssa voi toimia, ja joita hän voi tutkia, muokata ja hyödyntää edukseen (Giddens Karlsenin [2011b, 11] mukaan). Toimijuus näyttäytyy tietoisena ja tavoitteellisena toimintana tilanteissa, joissa sisältyy myös mahdollisuus valita toisin (Eteläpelto, Heiskanen ja Collin (2010, 18).

Nobel-palkittu (1998) intialainen taloustieteilijä Amartya Sen käsittää toimijuuden yksilön vapautena tehdä ja saavuttaa itselleen tärkeitä asioita, omien tavoitteidensa pohjalta. Toimijuutta määrittävät yksilön päämäärät, tavoitteet, velvollisuudet, sitoumukset ja laajassa mielessä hänen käsityksensä hyvästä. (Sen 1985, 203–204.) Tiivistetysti hän määrittelee toimijan ”joksikin, joka toimii ja aikaansaa muutoksen”, ja jatkaa, että muutosta ja sen seurauksia tulee arvioida nimenomaan toimijan omista lähtökohdista ja tavoitteista käsin, ei niinkään ulkopuolisten kriteerien mukaan (Sen 1999, 19). Sosiologisessa kirjallisuudessa toimijuuteen liitetty termit vaihtelevat, mutta monet tutkijat artikuloivat käsitteen Senin tapaan (Ibrahim & Alkire 2007, 10). Toimijuuteen ja sen toteutumiseen sisältyy henkilökohtaisen ulottuvuuden lisäksi kuitenkin myös sosiaalisia, materiaalisia ja institutionaalisia taustatekijöitä, kuten Ibrahim ja Alkire (2007, 11) osoittavat. Ne ovat konkreettisia, yksilön toimijuuteen ja sen realistisiin toteutumismahdollisuuksiin voimakkaastikin vaikuttavia yhteiskunnallisia tekijöitä, jotka on tärkeä tiedostaa, jotta toimijuuden käsite ei typistyisi pelkästään valinnanvapautta ihannoivaksi ja korostavaksi näennäistoimijuudeksi (Eteläpelto ym. 2010, 11).

Yhdysvaltalainen musikologi ja sosiologi Tia DeNora rakentaa kirjoituksissaan siltaa musiikkikasvatuksen ja sosiologian välille. Hän on tutkinut musiikkia arkipäivän toimintojen näkökulmasta. DeNora näkee musiikin työkaluna tunteiden käsittelylle sekä tunnemuistille, sekä nostaa sen esiin välineenä, jonka avulla ihmiset eri tavoin toteuttavat itseään esteettisinä ja kulttuurisina toimijoina, omista lähtökohdistaan, yksilöinä ja yhdessä toisten kanssa, kehittäen ja täydentäen tämän toiminnan avulla identiteettiään ja ympäristöään. Hän korostaa toimijuuden aktiivista luonnetta, jossa toimija pelkän

kokemisen sijasta ottaa käyttöönsä erilaiset kulttuuriset keinot olemiseen, tekemiseen ja tunteiden käsittelyyn. (DeNora 2006, 147.) Tämä korreloi hyvin Senin kuvaaman, toimijuudesta seuraavan muutoksen kanssa.

Musiikkisosiologisesta näkökulmasta tarkasteltuna musiikki voidaan nähdä osana toimijuuden makrotasoa: materiaalisena ja institutionaalisenä, toimintaa tukevana ja mahdollistavana resurssina. Kuten toimijuuden käsite sosiologian alueella, myös musiikillinen toimijuus painottuu eri tavoin riippuen siitä, tarkastellaanko asiaa esimerkiksi instrumentin ja ohjelmiston hallinnan sekä tulkinnan näkökulmasta, vai luovan tuottamisen tai kenties laajemmin musiikin kuuntelun, harrastamisen ja sosiaalisten piirteiden kautta. (Karlsen 2011b, 11.) Jälkimmäinen painotus korostaa koulun ja kasvatuksen muutosvaikutusta: pelkän tiedon, sisällön ja taitojen välittämisen sijaan musiikkikasvatus voi tarjota eväät muutokselle ja mahdollistaa toimijuuden erilaisista musiikillisista todellisuuksista käsin – niin yhteiskunnallisella, kulttuurisella kuin yksilötasollakin (Regelski 2008, 6).

Yksilö nähdään yksilöllisenä, aktiivisena toimijana, jolla on valta ja mahdollisuus vaikuttaa omaan kokemusmaailmansa ja sosiaalisiin suhteisiin ja ympäristöön (Westerlund 2002, 25). Musiikin maailma on mahdollisuuksien ja muutoksen toimintakenttä, ei pelkkää informaatiota (emt.). Musiikillisen toimijuuden määritelmä vaihtelee ja painottuu eri tavoin musiikkikasvatuksen laajalla kentällä. Yhteistä näille eri näkökulmille on kuitenkin se, että ne tavalla tai toisella mainitsevat yksilön musiikillisen toiminnan ja toimintakyvyn suhteessa musiikkiin tai musiikkiin liittyviin tilanteisiin. (Karlsen 2011b, 12.)

Tässä tutkielmassa musiikillinen toimijuus määritellään musiikkikasvatuksen sosiologisesta näkökulmasta henkilökohtaisen autonomian ja myös voimaantumisen kautta (ks. Karlsen 2011, 12; myös Regelski 2008). Musiikilliseen toimijuuteen sisältyy yksilöllisen kokemuksen ja piirteiden lisäksi kuitenkin myös vahva sosiaalinen ulottuvuus. Nojaan tutkimuksessani Karlsenin (2011b, 12) esittämään musiikillisen toimijuuden määritelmään erilaisten aspektien kautta (ks. myös Rikandi 2012, 37). Hän jakaa ne edelleen kahteen pääluokkaan, yksilölliseen ja yhteisölliseen ulottuvuuteen (*individual/collective dimensions*).

2.1.1 Musiikillinen toimijuus yksilönäkökulmasta

Karlsenia (2011b, 11) mukailleen yksi mahdollinen musiikillisen toimijuuden määritelmä voisi kuulua seuraavasti: kyky toimia musiikin parissa tai musiikkiin liittyvässä tilanteessa teknisen osaamisen, luovan tuottamisen tai omaan kokemusmaailmaan vaikuttamisen kautta. Tutkimuskirjallisuudesta sekä omaa tutkimustaan varten haastattelemiensa oppilaiden vastauksista Karlsen johtaa kuusi keskeistä, musiikillisen toimijuuden yksilönäkökulmaan ja aktiiviseen vaikuttamiseen liittyvää piirrettä (emt., 12):

1. Itsesäätely (tunteisiin, mielialoihin sekä kehollisiin toimintoihin vaikuttaminen)
2. Oman identiteetin kehittäminen
3. Itsesuojelu (äänellisen ympäristön kontrollointi, rauhallisen tilan muodostaminen)
4. Ajattelu
5. Olemassaolon kysymykset (herkkyyden ja mielikuvituksen ruokkiminen, henkisten ja hengellisten tarpeiden tyydyttäminen)
6. Musiikillisten taitojen kehittäminen

Karlsenin (2011b) tutkimuksen kontekstina on koulu. Hän kysyy maahanmuuttajataustaisilta oppilailta, millainen rooli ja merkitys musiikilla on heidän elämässään sekä koulun musiikkitunneilla että niiden ulkopuolella (emt. 2011b, 19). Tutkimuksesta nousee vahvasti esiin koulun ulkopuolella tapahtuvan, epämuodollisen musiikillisen toiminnan rikkaus ja laajuus: kuunneltavan musiikin kirjo on laajempi kuin musiikin tunneilla, ja musiikkia opiskellaan ja siihen perehdytään tyypillisemmin ystävien tai perheen parissa pikemminkin kuin musiikkiopistojen tai muiden ”virallisten” toimijoiden tarjoamassa opetuksessa (emt. 2011b, 20). Vaikka tämän opinnäytetyön tutkimusjoukko eroaa taustoiltaan ja iällisesti Karlsenin vastaavista ja myös konteksti on hieman erilainen, kiinnostuin hänen havainnoistaan ja pidän hänen tutkimustaan esimerkkinä ja lähtökohtana omalle työlleni.

Banduran (1997) mukaan toimijuus viittaa toiminnan intentionaaliseen luonteeseen. Toiminnalla on tietoinen päämäärä, mutta sen seuraukset tai lopputulema – jotka voivat olla jotain aivan muuta kuin mitä lähdettiin tavoittelemaan – eivät sinänsä määritä toimijuutta. Oleellista on ryhtyminen: “Kyky tarttua toimeen tiettyjen tavoitteiden

saavuttamiseksi on henkilökohtaisen toimijuuden keskeinen piirre” (Bandura 1997, 3). Kyse on siis vallasta, mahdollisuudesta vaikuttaa itse omaan elämään ja sen kulkuun. Tämä valinnan mahdollisuus ei kuitenkaan ole itsestäänselvyys, koska toimijuuteen vaikuttavat monet, niin yksilölliset kuin sosiaalisetkin tekijät: varallisuus, kyvyt, taipumukset ja esimerkiksi sosiaalinen viitekehys (Ibrahim ja Alkire 2007, 17). Eteläpellon ym. (2010, 13) mukaan yksilön osaaminen, tiedot ja taidot sekä sosiaaliset verkostot muodostavat toimijuuden resurssin ja toiminnan kapasiteetin.

Toimijuus ja sen kehittyminen voidaan nähdä myös ajallisena ulottuvuutena. Eteläpellon ym. (2010, 21) mukaan yhtä lailla kuin mielikuvamme ja toiveemme tulevaisuuden suhteen, myös menneisyyden tottumukset ja tavat vaikuttavat ratkaisuihin ja toimintaamme nykyhetkessä. Regelski (2008, 6) viittaa konstruktivistisiin näkemyksiin tiedosta, merkityksistä ja niiden rakentumisesta aiemman opitun varaan, kun hän nostaa esiin tulkintaorientoituneiden sosiaalisten teorioiden (kuten kriittinen teoria) näkemyksen koulusta kulttuurisena, sosiaalisena ja henkilökohtaisena, uutta tietoa ja uusia rakenteita luovan tuotteliaisuuden alustana. Hän painottaa, että kouluopetuksen pitäisi tunnistaa ja tunnustaa oppilaiden erilaiset musiikilliset taustat, ja opetuksessa tulisi pyrkiä rikastamaan ja täydentämään tätä oppilaiden omaehtoista musiikillista pohjaa (emt., 7–8).

Länsimaisessa kulttuurissa, ihmiskäsityksessä ja (musiikki)pedagogiassa korostuu usein yksilön näkökulma. Westerlund (2002, 139) haastaa väitöskirjassaan tämän painotuksen, ja nostaa sen rinnalle holistisen käsityksen yksilön ja yhteisön suhteesta, joka näyttäytyy ikään kuin saman kolikon kahtena eri puoliskona: yksilöä ei voi erottaa ja nähdä täysin irrallisena ympäröivästä yhteisöstä, mutta mikään yhteisö ei voi kukoistaa tunnustamatta jäsentensä yksilöllisyyttä (emt).

2.1.2 Musiikillisen toimijuuden yhteisöllinen ulottuvuus

Karlsenin (2011, 12) määrittelemät musiikillisen toimijuuden kollektiiviset/sosiaaliset piirteet sisältävät musiikin käytön seuraaviin tarpeisiin:

1. Sosiaalisten kohtaamisten ja tilanteiden säätely ja jäsentäminen
2. Kehollisten tapahtumien yhteensovittaminen (*coordinating*)
3. Yhteisöllisen identiteetin vahvistaminen ja tutkiminen

4. Ihmissuhteiden tutkiminen ("Knowing the world")
5. Perustan luominen musiikilliselle yhteistoiminnalle

Jakaessaan toimijuuden yksilölliseen ja kollektiiviseen ulottuvuuteen Karlsen painottaa makrotason kohdalla rakenteiden sijaan yhteisöllisyyttä sekä ihmisten välistä vuorovaikutusta (Karlsen 2011b, 12). Painotus on hiukan erilainen kuin yleisesti sosiologiassa, jossa toimijuuden makrotasolla tarkoitetaan usein yhteiskunnallisia rakenteita (Karlsen 2011b, 11). Ilmenevätkö nämä makrotason sosiaaliset ja yhteiskunnalliset rakenteet selkeinä juuri koulumaailmassa? Westerlund viittaa kasvatustutkimuksen John Deweyn ajatuksiin koulutuksesta sosiaalisiin suhteisiin ja osallisuuteen perustuvana asiana (Westerlund 2002, 212).

Westerlund tuo väitöskirjassaan esiin myös musiikin ja musisoinnin holistisen, kokonaisvaltaisen luonteen. Hän vertailee yleisellä tasolla länsimaista, yksilökeskeistä näkökulmaa afrikkalaislähtöisiin musiikkikulttuureihin, joissa usein korostuu musiikin sosiaalinen ja kehollinen merkitys. Erityisesti länsimaisessa taidemusiikissa on perinteisesti painottunut musiikin ja musiikin esittämisen luonne yhdensuuntaisena kommunikaationa sekä taiteen itseisarvoisuus. Musiikki välittyy kuunteleville yksilöille, jotka eivät välttämättä osallistu tai ole vuorovaikutuksessa toistensa tai esittäjien kanssa muuten kuin olemalla läsnä. Westerlund näkee afrotaustaisissa kulttuureissa pyrkimyksen tuoda yksilöt yhteen ryhmäksi, osallistumaan ja toteuttamaan yhdessä musiikillista toimintaa. Taide on elämää varten, ja musiikki ilmenee niin arjessa kuin juhlassa. Sillä on näissä perinteissä vahva yhteisöllinen luonne. (Westerlund 2002, 144.)

Westerlund ei kuitenkaan ehdota afrikkalaisperäisen musiikillisen ilmaisun tai näkemysten tuomista länsimaisen musiikkikasvatuksen kentälle sellaisenaan, vaan soveltaen ja täydentäen jo olemassa olevaa. Hän esittää, että holistisen lähestymistavan ja suhtautumisen kautta musiikki voisi luontevasti luoda tilanteita ja rakentaa sosiaalisia suhteita, jotka mahdollistavat kokonaisvaltaisen kommunikoinnin ja vuorovaikutuksen, ja joissa yhdistyvät yksilöllisyys ja yhteisöllisyys, kehollisuus ja eettinen näkökulma. (Westerlund 2002, 144.)

Musiikki voi olla äärimmäisen yksilöllinen ja yksityinen asia. Samaan aikaan se on myös väline, jolla rakennamme siltoja ja yhteyttä muihin ihmisiin ja ihmisryhmiin. DeNoran (2000, 47) mukaan tämä näennäisesti yksityinen alue meissä on olennainen osa

kulttuurisen minäkuvamme muodostumista, kehittymistämme sosiaalisina toimijoina sekä yhteyksien luomista ja kiinnittymistä yhteisöön. Tuon yhteyden muodostuminen ja koheesio on kytköksissä siihen, miten tyydyttäväksi ja osallistavaksi sen jäsenet kokevat yhteistoiminnan, ja millaista mielihyvää se heille tarjoaa (Westerlund 2002, 212).

Yhdessä työskentelevät ihmiset, jotka muuten liittyvät toisiinsa jonkin asian kautta, eivät automaattisesti kuitenkaan vielä muodosta yhteisöä (*community*). Sen muodostuminen edellyttää jaettua tavoitetta ja yhteistä intentiota sen saavuttamiseksi. Yhteisö tai kokonaisen yhteiskunta rakentuu ihmisistä, joilla on yhteiset tavoitteet, uskomukset ja pyrkimykset (Westerlund 2002, 212). Tämä ei kuitenkaan tarkoita tai edellytä yksimielisyyttä ja yhdenmukaisuutta kaikessa. Riittävän samanlainen käsitys yhteisestä edusta ja jaetuista kiinnostuksen kohteista muodostaa yhteisön toiminnan perustan ja sitoo sen yhteen (Westerlund 2002, 213–214).

Sosiologi Etienne Wenger esittelee teoksessaan *Communities of Practice* (1998) käsitteen *käytäntöyhteisö*. Se tarkoittaa ryhmää, jota yhdistää jokin tietty käytännön toimintaan liittyvä asia, osaamisalue sekä yhteinen pyrkimys ja sitoutuminen asiaan (Wenger 1998, 72). Westerlundin ja Wengerin ajatukset jaetusta intentiosta yhteisön koheesion edellytyksenä korreloivat hyvin tämän tutkielman asiayhteyden kanssa. Haastateltavat kuuluivat lukuvuoden ajan opiskelijaryhmään opintolinjalla, jossa työskennellään tiiviisti yhdessä ja jaetaan kiinnostus ja intohimo teatteriin, sen muotoihin ja uuden oppimiseen. Voidaan puhua myös oppimisyhteisöstä (*learning community*), joka Westerlundin (2002, 212) mukaan muodostuu ihmisistä, jotka jakavat samankaltaiset tavoitteet ja pyrkimyksen, ja joille yhteinen toiminta ja osallistuminen tuo tyydytystä.

Osallisuus tämän tyyppiseen yhteisöön, olipa kyseessä työelämä tai opiskelu, luo edellytykset ja lähtökohdan ryhmäidentiteetin vahvistamiseen ja sosiaalisten tilanteiden strukturointiin. Käytäntöyhteisön täysivaltaisina jäseninä omistamme ja jaamme samat resurssit muiden kanssa, olivatpa ne henkisiä tai aineellisia (Wenger 1998, 152). Tämän tutkimuksen kontekstissa osallisuus yhteisöstä voi merkitä vaikkapa mahdollisuutta yhteismusisoinnin pohjan rakentamiseen ja siinä kehittymiseen riippumatta lähtötasosta: noviisikin toimii ja oppii osana työyhteisöä. Jos reunaehdot täyttyvät ja olosuhteet ovat kunnossa, voi käytäntö- tai oppimisyhteisö tarjota etuoikeutetun mahdollisuuden oppimiseen ja kehittymiseen, niin tiedollisesti kuin taidollisesti (Wenger 1998, 214). Rikandin (2012, 9) mukaan oppimisyhteisö mahdollistaa uuden tiedon luomisen yhteistoiminnallisesti, ja siten edistää oppimisprosesseja.

Yksilön ja yhteisön suhteeseen liittyy myös piileviä valtarakenteita. Voidaan kysyä, missä määrin toimijuus on vaikutusvaltaa itsen, ja missä määrin se kohdistuu ympäristöön ja on vuorovaikutuksessa sen kanssa. Eteläpellon ym. (2010, 15) mukaan vallankäytössä ja sen muodoissa voidaan nähdä useita eri muotoja, kuten käsky- tai kontrollivalta toiseen (*power over*), valta tai kyky saada aikaan jokin asiantila tai muutos (*power to*), sekä viime aikoina erityisesti feministisissä analyyseissa esiin nostettu kollektiivinen kyky vaikuttaa asioihin (*power with*). Toimijuuden käsitteeseen liittyy olennaisena piirteenä valta ja vallankäyttö; se ei toteudu ilman toimijan mahdollisuutta tehdä valintoja ja vaikuttaa paitsi itseään, myös ympäristöään koskeviin asioihin (Eteläpelto ym. 2010, 12–13).

Edellä mainitusta dualismista muodostuu viitekehys, jossa niin teemojen valintaan kuin haastateltavien vastauksiin vaikuttaa sekä yksilöllinen että yhteisöllinen näkökulma. Koska musiikillinen toimijuus käsitteenä pitää sisällään nämä molemmat dimensiot, tarkastelee myös tämä tutkielma aineistoa molemmista näkökulmista. Ennen kaikkea pyrkimyksenä on kuitenkin luoda niistä synteesi.

Musiikillinen toimijuus rakentuu siis useista erilaisista ulottuvuuksista. Musiikin avulla ihmiset ilmaisevat itseään ja suhdettaan ympäristöön. Musiikillisen toiminnan kautta he säätelevät, määrittelevät ja vahvistavat itseään ja asemaansa myös sosiaalisissa suhteissa, ja toimijuuden vahvistuminen ja vaikutusmahdollisuuksien lisääntyminen voidaan kokea voimaantumisenä (DeNora 2000, 47).

2.1.3 Voimaantuminen

Voimaantumiseen liittyy erilaisia yksilön autonomisuutta kuvaavia käsitteitä, kuten toimijuus, itsemääräämisoikeus, vapaus, osallistuminen sekä itseluottamus. Se on myös kiistelty käsite, jota on määritelty monin eri tavoin riippuen kontekstista. (Ibrahim & Alkire 2007, 6.) Tiivistetysti sen voi sanoa olevan toimijuuden laajentumista, joka ilmenee esimerkiksi kykynä toimia arvostamiensa asioiden puolesta (Laes 2013, 13; Ibrahim & Alkire 2007, 8; Rikandi 2012, 41). Siitonen (1999) näkee voimaantumisen ennen kaikkea henkilökohtaisena ja sosiaalisena prosessina, joka lähtee ihmisestä itsestään. Toimintaympäristö ja olosuhteet voivat vaikuttaa voimaantumiseen joko mahdollistaen tai rajoittaen sitä, mutta Siitosen mukaan se ei pohjimmiltaan riipu muista ihmisistä. Prosessin lopputulemana on ”voimaantunut ihminen, joka on löytänyt omat

voimavaransa. Hän on itse itseään määräävä ja ulkoisesta pakosta vapaa”. (Siitonen 1999, 93.)

Toimijuutta – ja sen myötä voimaantumista – voidaan kuitenkin tulkita yhtä lailla myös ulkoisten tekijöiden, kuten materiaalisten, sosiaalisten ja yhteiskunnallisten edellytysten kautta (Ibrahim & Alkire 2007, 11). Ne voivat tilanteen mukaan joko mahdollistaa ja edesauttaa voimaantumista tai rajoittaa ja estää kokonaan sen syntymistä.

Voimaantuminen merkitsee muutoksia ihmisessä ja hänen merkitysmaailmassaan. Se liittyy transformatiiviseen oppimiseen ja oppimisprosesseihin siten, että voimakkaana koetun tunteen tai reflektoinnin kautta nämä muutokset voivat jäädä pysyviksi. Oivallusten kautta ihminen määrittelee elämäänsä ja toimintaansa uudella tavalla, uudesta näkökulmasta (Mezirow 1998, 35). Onnistumisen kokemuksilla ja emootioilla on voimaantumisen kannalta suuri merkitys: ne luovat ”toimintavalmiuden tilan”, positiivisen latauksen, jonka avulla on mahdollista kohdata haastavakin prosessi luottavaisin mielin ja itseensä luottaen, sekä ottaa tarvittaessa myös riskejä (Siitonen 1999, 152–153).

Siitosen (1999) mukaan positiivinen lataus liittyy virtauksen (*flow*) käsitteeseen. Flow-tila ilmentää tuota latausta parhaimmillaan, ollen ”tekemisen lumoa”, jonka keskeisiä piirteitä ovat ilo ja tekemisen riemu, ja jossa on mahdollista saavuttaa tässä-ja-nyt-tila, tietoisuuden spontaani sulautuminen tekemiseen, joka on palkitseva tunne jo itsessään vapauttaessaan mielen hetkeksi arkisista murheista (emt., 153).

Voimaantuminen voidaan siis nähdä toimijuuden aikaansaamana henkilökohtaisena kokemuksena ja sen emotionaalisesti merkittävänä laajentumisena, joka ilmenee lisääntyneenä tietoisuutena itsestä ja suhteesta sosiaaliseen ympäristöön, sekä näihin liittyvien vaikutusmahdollisuuksien kasvuna (Ibrahim & Alkire 2007, 10; Juntunen 2015; Siitonen 1999). Rikandi (2012, 41) tulkitsee voimaantumisen ryhmän tai yksilön kykynä tehdä valintoja ja muuntaa nämä toiminnaksi ja sen kautta toivotuiksi tuloksiksi. Näin ollen voimaantuminen vahvistaa entisestään toimijuuden kokemusta, mikä puolestaan johtaa positiiviseen kierteseen, oppimisen kehään. Huolimatta voimaantumisen käsitteen henkilökohtaisesta sävystä, sen taustatekijöinä vaikuttavat esimerkiksi materiaaliset ja sosiaaliset taustatekijät sekä toiminnallinen viitekehys. Tässä

tutkimuksessa tuon viitekehyksen muodostaa teatteri, tarkemmin määriteltynä uusi musiikkiteatteri.

2.2 Uusi musiikkiteatteri

Perinteinen, niin sanottu draamateatteri, pohjautuu näytelmätekstin ja juonen dominanssiin ja keskittyy pääasiassa tutkimaan ihmisten välisiä suhteita (Koskenniemi 2007, 10; Small 1998, 145). Nykyteatteri haastaa tuon käsityksen ja tekstin ylivallan korostamalla esiintyjän omaa persoonaa ja fyysistä ilmaisua roolihenkilön puheen sijasta sekä tuoden esitykseen muuhun kuin lineaariseen juoneen perustuvan rakenteen. Samalla nykyteatteri lähestyy taidemuotona esitystaidetta ja performanssia. (Numminen 2010, 10.) Kirjallisen lähestymistavan rinnalle on noussut esitystapahtumaa painottava näkökulma (Koskenniemi 2007, 11).

Teatterin, sen tekijöiden sekä vastaanottajien eli yleisön välillä vallitsevat monimutkaiset vuorovaikutussuhteet, jotka ilmenevät yksilötason lisäksi julkisella, jopa yhteiskunnallisella tasolla (Niemi 1975, 12). Teatteria ei tarvitse ajatella suppeasti pelkästään ammattilaisten teatteritaloihin tuottamina esityksinä ja niissä tapahtuvina prosesseina, vaan sillä on myös vahva pedagoginen ulottuvuus. **Devising** (johdettu englanninkielen verbistä *devise*, luoda, kehittää, keksiä) käsittää joukon nykyteatterin työtapoja, joiden yhteisenä nimittäjänä voidaan pitää esimerkiksi tekstilähtöisyydestä irtautumista, ryhmäprosessin kautta tapahtuvaa käsikirjoituksen ja esityksen rakenteen muotoutumista sekä yhteisöteatterin merkityksen korostamista (Koskenniemi 2007, 17). Suomeksi voidaan käyttää termiä *ryhmälähtöinen* tai *ryhmä- ja prosessikeskeinen* työtapana, jossa siis korostuu tekijöiden ja työryhmän oma luova panos, esimerkiksi sisällön ja estetiikan luomisessa (emt.).

2.2.1 Teatterin monitaiteinen luonne

Teatterin perusta on tanssissa ja musiikissa, liikkeen ja äänen ykseydessä. Se on universaali ilmiö, joka esiintyy monissa kulttuureissa ja niiden rituaaleissa. Jossain vaiheessa kulttuurista evoluutiota ja historiaa teksti on liittynyt mukaan, rituaalisessa tai tarinankerronnan muodossa. Pyhiä tekstejä tai eepistä runoutta on laulettu tai resitoitu kaikissa kulttuureissa, niin suomalais-ugrilaisten kansojen keskuudessa kuin antiikin Kreikassakin. Laulettu teksti tallentuu eri aivoalueelle kuin pelkkä sanallinen sisältö, ja

laulu on toiminut opettelu- ja muistamisen välineenä, kun mieleen on painettu tuhansia säkeitä, kuten esimerkiksi kalevalaista epiikkaa. Puhutun ja laulettuun teatterin erottelu tapahtui eurooppalaisessa perinteessä vasta renessanssiajalla. (Salzman & Desi 2008, 7; Paavolainen ym. 2016.)

Toisaalta musiikin käsite on aikanaan antiikin Kreikassa sulkenut sisäänsä muut taidemuodot. Kreikan kielen sana *mousiké* viittaa yhdeksään muusaan, taiteiden ja tieteiden suojelijoihin, ja antiikissa laulu ja soitto, runous sekä tanssi käsitettiin yhtenä kokonaisuutena (Murtomäki 2020). Oleellista on havainto musiikin, puheen ja tanssin yhteydestä ja ykseydestä osana monitaiteista kokonaisuutta, josta antiikin Kreikassa alkaa hahmottua draama ja teatteri itsenäisenä taidemuotona ns. klassisella kaudella 400-luvulla eaa. (Roesner 2014, 4.) Tuolloin syntyivät meidän päiviimme säilyneet antiikin tragediat, ja samaan ajanjaksoon sijoittuu myös demokraattisen ja itsenäisen Ateenan kaupunkivaltion kukoistus (Heinonen ym. 2012, 52).

Teatteri on säilyttänyt hybridimäisen luonteensa samankaltaisena vuosituhansien ajan ja näyttäytyy nykyteatterissa esimerkiksi multimedialla, erilaisia esittämisen muotoja sekä esteettisiä vaikutteita ja luovia prosesseja hyödyntävänä ja tutkivana toimintana (Roesner 2014, 2). Myös musiikilliset elementit, kuten rytmi, ääni ja hiljaisuus, vaikuttavat vahvasti nykyteatterin rakenteissa (Lehmann 2009, 55). Tämän päivän teatterissa korostuu myös musiikin perinteiset genererajat hylkäävä postmoderni estetiikka, joka ottaa työkaluikseen taidemusiikin rinnalle rytmi- ja populaarimusiikin sekä maailman eri musiikkikulttuurien moninaiset tyylit ja ilmaisutavat siteeraten niitäkin vapaasti ja luoden uusia merkityksiä (Salzman & Desi 2008, 50; Numminen 2011, 27).

2.2.2 Musiikkiteatteri

Kattotermillä musiikkiteatteri tarkoitetaan sellaisia teatterin ja esitystaiteen muotoja, joissa musiikilla on perustavanlaatuinen rooli ja merkitys (Rebstock 2017, 527). Usein sillä viitataan nimenomaan ”klassisiin muotoihin”, kuten oopperaan, oratorioon, passioon ja *singspielin* (Salzman & Desi 2008, 3–4). Laajemmin ymmärrettynä se sisältää edellä mainittujen lisäksi lavean kirjon erilaisia esittämisen muotoja, joissa musiikin ja teatterin elementit, tekniikat ja ominaisuudet täydentävät toisiaan ja toimivat tasavertaisessa vuorovaikutuksessa synnyttäen esteettisesti hyvinkin erilaisia taideteoksia (Salzman & Desi 2008, 5).

Oopperaa on totuttu – ainakin länsimaisen taidemusiikin norsunluutornista katsottuna – pitämään musiikillisen, monitaiteisen draaman huipentumana, ja sitä se monessa suhteessa toki onkin. Sen alkumuoto, *dramma per musica*, kehittyi 1600-luvulla liturgisten laulunäytelmien ja renessanssin uudestaan esiin nostamien antiikin draamojen pohjalta, kohosi itsenäiseksi taidemuodoksi ja nousi kukoistukseen, johon liittyi myös monia ulkomusiikillisia vallan tunnusmerkkejä: kaupunkivaltiot ja niiden hallitsijat Euroopassa, erityisesti Italiassa, osoittivat suurilla, monitaiteisilla ja myös teknisesti monimutkaisilla produktioilla vaurauttaan ja mahtiaan. Samalla nämä resurssit mahdollistivat ja edesauttoivat eri taiteenlajien evoluutiota ja vuorovaikutusta. Draaman vaatimukset vaikuttivat esimerkiksi tonaalisen harmonian kehittymiseen siten, että sointujännitteillä ja niiden purkauksilla opittiin kuvaamaan ja vahvistamaan näyttämön tapahtumia ja roolihenkilöiden emootioita ja latausta. (Small 1998, 146–147; Salzman & Desi 2008, 7.)

Musiikkiteatteri voidaan siis ymmärtää yleiskäsitteenä, johon sisältyy edellä mainittujen klassisten muotojen lisäksi operetti, musikaali eri alalajeineen sekä laaja kirjo erilaisia uusia teatterin ja esitystaiteen muotoja ja tyylejä (kuten tanssiteatteri, fyysinen teatteri, sirkus, jopa elokuva tai musiikkivideot), jotka käyttävät musiikkia tai jollain tasolla organisoitua ja järjestettyä ääntä osana esitystensä dramaturgiaa tai esiintyjien ilmaisua, kuten Salzman ja Desi (2008, 5) argumentoivat. Musiikkiteatteri voidaan kuitenkin määritellä myös toisella, rajatummallalla tavalla.

2.2.3 Kohti uutta musiikkiteatteria

Edellä mainittu kansanopiston musiikkiteatterikurssi kulkee nykymusiikkiteatterikurssin nimellä. Se lienee johdettu englanninkielisestä termistä ja nykyteatteri-käsitteestä (*contemporary theatre*), mutta saattaa olla hieman harhaanjohtava, koska se assosioituu helposti ”nykymusiikkiin” – käsitteeseen, jonka monet mielikuvissaan yhdistävät ennen kaikkea moderniin ja/tai postmoderniin taidemusiikkiin. Tämän päivän teatteri soi kuitenkin tyylillisesti hyvin moniäänisenä.

Salzman ja Desi (2008) tekevät selvän eron musiikkiteatterin ja uuden musiikkiteatterin käsitteiden välillä. He eivät hylkää termin laajempaa merkitystä ja käyttöä, mutta rajaavat eksklusiivisemmassa määrittelyssä sen ulkopuolelle edellä mainitut klassiset muodot ja lähestyvät aihetta näkökulmasta, joka liittyy modernin tanssin ja kokeellisen oopperan kehittymiseen 1900-luvun puolella välissä (Salzman & Desi 2008, 5). Koska uusi

musiikkiteatteri on käsitteenä jatkuvasti muuttuva ja sisältää hyvin laajan kirjon erilaisia tyylejä ja genrejä, on se helpointa määritellä sen kautta, mitä se ei ole: ei-oopperaa, ei-musikaalia (emt.). Rebstock (2017) käyttää termiä *independent music theatre* viitattaessaan samaan eksklusiiviseen musiikkiteatterin määritelmään kuin Salzman ja Desi (Rebstock 2017, 530). Hän tuo esiin myös yläkäsitteen (*music theatre, Musiktheater*) erilaisen tulkinnan ja sisällön angloamerikkalaisessa ja saksalaisessa kulttuurissa, jossa edellinen painottaa vahvasti musikaaliperinnettä, jälkimmäisen rajatessa käsitteen ulkopuolelle perinteiset musiikkiteatterin muodot, kuten oopperan, ja korostaen moderneja ja postmoderneja piirteitä (Rebstock 2017, 529).

Sodanjälkeisessä Euroopassa avantgardesäveltäjät, kuten Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen ja Harrison Birtwistle, kehittivät teoksissaan uutta musiikkiteatteria suuntaan, jossa huomiopiste siirtyi absoluuttisesta musiikista ja sen dominanssista kohti laajempaa, perinteiset genererajat ylittävää ja esittämisen tapoja uudistavaa teatterinäkemystä. Samalla avatuivat silmät ja korvat modernin länsimaisen taidemusiikin ulkopuoliselle maailmalle ja sen vaikutteille (Adlington 2019, 3). Uuden musiikkiteatterin pioneirit 1950-luvulta lähtien kiinnostuivat myös nopeasti kehittyvästä AV-tekniologiasta ja multimediaalisuudesta, ja tekniologiasta on muodostunut keskeinen sisällöllinen elementti ja työkalu musiikkiteatteriteoksissa (emt., 7).

Uusi musiikkiteatteri siirsi myös valokeilan säveltäjän kammioista esiintyjään ja korosti siten kehollisuuden ja esittämisen osuutta luovassa musiikillisessa prosessissa, näyttämöllisten merkitysten ja signaalien muodostamisessa sekä niiden välittämisessä katsoja-kuulijalle (Beard 2019, 227; Placanica 2019, 254). New Yorkin avantgardepiireissä kehittyi 1960- ja 70-luvuilla epämuodollisia ja instituutioiden ulkopuolella toimivia työpajoja ja kokeellisia ryhmiä, joissa eri taiteenalojen tekijät tutkivat yhteistyössä ja vuorovaikutuksessa uusia, kehollisia ja äänellisiä ilmaisumuotoja ja -tapoja ja sovelsivat niitä uuden musiikkiteatterin kasvaviin tarpeisiin (Placanica 2019, 256). Adlingtonin (2019, 3) mukaan eurooppalainen musiikkiteatteri kytkeytyy 1950-luvulta lähtien laajentuneeseen käsitykseen ihmisen musikaalisuudesta ja musiikillisesta toiminnasta.

2.2.4 Musikaalisuus, musiikillistaminen ja *musicking* teatterikontekstissa

Käsite musikaalisuus (*musicality*) voidaan määritellä monin eri tavoin. Oma näkemykseni on, että tässä kontekstissa ”musicality”-sanan voisi kääntää suomeksi myös muotoon

”musiikillisuus”. Roesner (2014) ehdottaa, että erityisesti teatterissa se tulisi ymmärtää laajemmin kuin pelkästään henkilökohtaisena ja mitattavissa olevana taitona, kuten sävelkorkeuksien erotteluna, rytmin hahmottamisena tai instrumentin hallintana. Hän argumentoi, että musikaalisuus/musiikillisuus on universaali, humaani ja kulttuurinen ominaisuus; pikemminkin piirre (*trait*) kuin kyky. Se ei määrity vain yksilötasolla, vaan Roesner tulkitsee sen avulla heuristisesti musiikin ja teatterin välisiä yhteyksiä. (Roesner 2014, 8-9.)

Itse asiassa postmodernissa tai jälkidraamallisessa näyttämö- ja esitystaiteessa nousee kaikilla osa-alueilla esiin keinojen musiikillistaminen: kyse on musiikin ja musiikkiteatterin ilmeisiä muotoja laajemmasta asiasta, jossa esimerkiksi kielellä on semanttisen tason rinnalla myös musiikillinen (melodia, rytmi, sointiväri ja niiden yhdistelmät) taso, joka on vähintään yhtä oleellinen osa esityksen sisältöä kuin tekstin sanallinen merkitys (Lehmann 2009, 161–164). Kieli menettää tavallaan itseisarvonsa; asiayhteydestä voidaan irrottaa fraaseja, sanoja tai jopa yksittäisiä ääniteitä, joiden musiikillisia ominaisuuksia (kuten rytmi tai sointiväri) voidaan hyödyntää ja muokata eri tavoin, myös elektronisesti. Näiden ääninäytteiden (engl. *sample*) sisältö muodostuu uudestaan sitä kautta, mitä merkityksiä niihin tuon muokkaamisen kautta syntyy (Numminen 2011, 27). Uudessa musiikkiteatterissa piileekin valtavat mahdollisuudet erilaisille musiikin ja muiden taiteenalojen sekä teknologioiden innovaatioille (Rebstock 2017, 524). Voidaan puhua ryhmälähtöisestä tai ryhmä- ja prosessikeskeisestä työtavasta, jonka tuotos eli varsinainen esitys voidaan nähdä tapahtumana, jossa myös katsojalla ja hänen merkityksenannollaan ja tulkinnoillaan on perinteiseen teatteriin verrattuna aktiivisempi ja keskeisempi rooli (emt. 220–22).

Musikologi Christopher Small on käsitellyt kirjoituksissaan musiikillisen toiminnan luonnetta. Hänen mukaansa musiikin perusolemus ei löydy yksittäisistä teoksista, artefakteista, vaan musiikki on pohjimmiltaan toimintaa. Tälle toiminnalle hän antaa nimen *musicking* ja määrittelee toimijoiksi kaikki tapahtumaan eri tavoin osallistuvat: ”To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing) or by dancing” (Small 1998, 9). Siteeraan tässä yhteydessä Smallia suoraan alkukielellä, koska substantiivin *musicking* ja verbin *to music* kääntäminen suomeksi on hankalaa: ”musikointi”/”musikoida” kuulostaa kömpelöltä ja

”musisointi”/”musisoida” tarkoittaa muuta. Englanninkielinen ilmaus on mielestäni ymmärrettävä ja toimiva.

Small näkee musiikillisen toiminnan ja siihen osallistumisen olevan inhimillisen toiminnan ja ihmisyyden ydintä, jonka toteuttamiseen jokainen saa jo syntymälahjaksi kyvyn ja potentiaalin (ks. Roesner 2014, 8), aivan kuten puheen muodostamiseen. Ajatus siitä, että musikaalisuus on erityislahja, jota vain harvat ja kyvykkäät pystyvät täysimääräisesti toteuttamaan, on vääristynyt. Pahimmillaan se rajaa suuren enemmistön toiminnan ulkopuolelle ja riistää heiltä oikeuden ja mahdollisuudet toteuttaa omaa musiikillisuuttaan haluamallaan tavalla (Small 1998, 8). Hän kritisoi myös yksittäisten teosten (länsimaisessa taidemusiikissa) ja nuotinlukutaidon merkityksen korostamista ja nostaa teoksen itseisarvon rinnalle sen esittämisen ja esitystapahtumaan osallistujat (Small 1998, 5). Kysymys on vallankäytöstä.

Roesner (2014, 12–13) viittaa vallan ja vallankäytön problematiikkaan pohtiessaan musiikillisuutta ja sen ilmenemistä teatterikontekstissa. Perinteisessä mielessä ja työtavoissa tämä ehkä näyttäytyy eri taidemuotojen ja tekijöiden hierarkkisena suhteena: säveltäjän, kirjailijan ja myös ohjaajan voidaan ajatella käyttävän suurinta valtaa luovassa työssä, kun taas näyttelijät keskittyvät näyttelemään, muusikot soittamaan, suunnittelijat tekemään omaa työtään (emt.). On tietenkin selvää, että varsinkin suurissa ja monimutkaisissa taiteellisissa ja tuotannollisissa prosesseissa työnjaon ja vastualueiden täytyy olla selkeitä. Asia liittyy kuitenkin yleisemmällä tasolla vallankäyttöön taiteellisissa prosesseissa ja sen keskittymiseen. Kysymys on myös ilmaisemisesta, ilmaisunvapaudesta ja siitä, kenellä on oikeus ja mahdollisuus luoda uutta tietoa.

Kyse on myös teatterin ja musiikin perimmäisen yhteyden (”*theater as music*”) tunnistamisesta ja tutkimisesta, johon kaikilla on kyky ja lupa osallistua riippumatta musiikillisesta taustasta ja koulutuksesta. Roesnerin (2014, 9) ehdottaa, että sitä kohti tulisi teatterissa pyrkiä ennen kaikkea tämän taidemuodon sisäisen laadun ja ominaisuuksien avulla, ei niinkään ulkoapäin määriteltyjen, esimerkiksi puhtaasti musiikillisten vaatimusten ja niiden suorittamisen kautta.

Musiikkikasvatus ja uusi musiikkiteatteri muodostavat käsitteellisen taustan tälle maisterintutkielmalle. Samalla rakentuu silta musiikkikasvatuksen ja teatterin välille. Se tapahtuu lähestymällä musiikillista toimijuutta holistisesti, yhdistäen yksilötasoa ja sosiaalista näkemystä sekä painottaen sosiologista tulokulmaa. Tutkielma tarkastelee

myös nykyteatterin piirteitä ja työtapoja musiikkikasvatuksen näkökulmasta. Fokus on kuitenkin haastateltavien musiikillisessa toimijuudessa, sen piirteissä ja merkityksessä.

3 Tutkimusasetelma

Tutkimukseni taustalta löytyy omakohtainen, työn kautta tullut kosketus aiheeseen, ja sitä motivoi tästä yhteydestä nouseva halu ymmärtää paremmin asiaan liittyviä näkökulmia ja käsitteitä. Kyseessä on laadullinen tutkimus, joka toteutettiin puolistrukturoidun teemahaastattelun kaltaisesti. Siinä voi nähdä myös tapaustutkimuksen piirteitä. Tässä luvussa esittelen opinnäytteeni tutkimusongelman, tutkimustehtävän sekä menetelmät niiden selvittämiseksi.

3.1 Tutkimuskysymys ja tutkimustehtävä

Laadulliselle tutkimukselle on tyypillistä joustava ongelmanasettelu, joka usein elää ja muotoutuu tutkimuksen edetessä (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Tavoitteena on kuitenkin täsmällisesti tiivistetty ja muotoiltu tutkimuskysymys tai -ongelma, johon tutkija ryhtyy etsimään vastausta (Anttila 2005, 121). Tutkimusongelma myös määrittää sen, minkälaisia menetelmiä tutkimuksessa käytetään (Hirsjärvi & Hurme 2010, 27). Prosessin myötä tutkimuskysymykseni jakautui kahteen osaan:

1. Millaisena haastatellut näyttelijäopiskelijat kokevat musiikillisen toimijuutensa?
2. Miten kokemukset musiikillisesta toimijuudesta mahdollisesti heijastuvat erilaisiin teatterin tekemisen prosesseihin haastateltavien mukaan?

Taustalla on ingressissä viitattu pyrkimys selvittää tarkemmin musiikillisen toimijuuden kokemuksellista luonnetta. Anttilan (2005, 122) mukaan tutkimuskysymys myös ohjaa valintaa määrällisen ja laadullisen tutkimuksen sekä eri tutkimus- ja analyysimenetelmien välillä. Tutkimustehtävän muotoilu puolestaan liittyy tutkimuksen toteuttamiseen: kuinka pyrin saamaan vastauksen tutkimusongelmaan? Tutkimustehtävä on hyvä määrittellä tarkasti ja pitää kirkkana mielessä mihin tutkimuksella pyritään (emt.). Tämän tutkimuksen tehtävänä on:

1. Kuvata, millaisia kokemuksia haastateltavilla on toimimisesta musiikin parissa ja millainen on kunkin näkemys itsestään musiikillisena toimijana
2. Selvittää, ovatko nämä kokemukset heijastuneet niihin teatteriproduktioihin, joihin he ovat osallistuneet (joko opintojen yhteydessä tai ammattiteatterissa), ja jos ne ovat vaikuttaneet kyseisiin prosesseihin, niin millä tavoin?
3. Lähestyä aineistoa teoriaohjaavasti ja vertailla kirjallisuuslähteiden pohjalta musiikillisen toimijuuden määritelmää ja ominaisuuksia haastatteluista nouseviin näkökulmiin

Tutkimusongelmaa ja -tehtävää ei ole välttämätöntä määrittellä erikseen, vaan tutkimukselle on täysin mahdollista asettaa yleisluontoinen tutkimustehtävä ilman tarkempaa tutkimusongelman määrittelyä (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Itse koin kuitenkin mielekkääksi erotella tutkimuskysymyksen ja tutkimustehtävän toisistaan, jolloin kysymys toimii ikään kuin visiona ja tehtävä määrittää strategian siihen vastaamiseksi.

3.2 Tutkimuksen lähestymistapa

Laadullisessa tutkimuksessa pyritään tulkitsemaan ja selittämään tutkittavan ominaisuuksia ja merkityksiä holistisesti eli kokonaisvaltaisesti (Anttila 2005, 276). Se voidaan nähdä myös pyrkimyksenä ymmärtää tiettyä ilmiötä syvällisemmin, esimerkiksi eläytymällä sen taustalla oleviin ajatuksiin, tunteisiin ja motiiveihin (Tuomi & Sarajärvi

2018, 33–34). Sille on ominaista kooltaan suhteellisen pienet tai yksittäistapauksista koostuvat aineistot, joista pyritään analysoimaan ja kuvaamaan jotain rajattua sosiaalista todellisuutta (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Pohjimmiltaan laadullinen tutkimus voidaan tiivistää kysymykseen ”miten minä voin ymmärtää toista?” (Tuomi & Sarajärvi 2018, 76).

Puhtaan objektiivisen tiedon tavoittelun sijaan laadullinen tutkimus hyväksyy sen, että tutkijan ratkaisut – liittyen esimerkiksi aiheen, näkökulman ja tutkimusmenetelmien valintaan – ohjaavat tutkimusta ja vaikuttavat lopputulokseen (Tuomi & Sarajärvi 2018, 25). Laadullinen suuntaus myös tunnistaa tutkijan ja kohteen välisen vuorovaikutuksen, jolloin esimerkiksi haastattelut voidaan nähdä haastattelijan ja haastateltavan yhteistyön tuloksena (Hirsjärvi & Hurme 2010, 23). Anttila (2005, 470) nostaa esiin dialektisen eli vuorovaikutteisen tutkimusotteen, jossa prosessin eri osapuolet vaikuttavat toinen toisiinsa, ja jossa otetaan huomioon sekä subjektiivinen että objektiivinen totuus.

Tässä tutkimuksessa voi nähdä myös tapaustutkimuksen piirteitä, tai sen voi sanoa olevan tapaustutkimuksen kaltainen. Sille on tunnusomaista, että pienestä joukosta (tai jopa yksittäisestä tapauksesta) tuotetaan mahdollisimman yksityiskohtaista ja monipuolista tietoa (Saarela-Kinnunen & Eskola 2007, 185). Tapaustutkimus tähtää tutkittavan asian kokonaisvaltaiseen ymmärtämiseen pikemmin kuin yleistämiseen. Sitä on kritisoitu edustavuuden puutteesta ja liiallisista vapauksista aineiston keruun suhteen, mutta siihen liittyvässä aineistolähtöisessä analyysissä voidaan nähdä myös vahvuuksia, varsinkin kun yksittäistapauksista voidaan johtaa jotain yleisemmin sovellettavaa tietoa. (Emt.) Laadullinen tutkimus antaa tutkittaville myös mahdollisuuden ja tilaa sanoittaa oma elämänpolkunsä ja tehdä huomioita sen varrella vaikuttaneista tekijöistä, joilla on merkitystä tutkittavan aiheen kannalta (Hirsjärvi & Hurme 2010, 27).

3.3 Tutkimusmenetelmät

3.3.1 Haastattelu

Haastattelu on luonteva tutkimusväline silloin kun ollaan kiinnostuneita esimerkiksi kokemuksista ja havainnoista (Anttila 2005, 195). Menetelmän erityispiirteenä on suora kielellinen vuorovaikutus tutkittavan kanssa. Se myös korostaa haastateltavan roolia subjektina eli merkityksiä luovana ja aktiivisena osapuolena, joka tuottaa vastauksia

monitahoisesti ja moniin suuntiin (Hirsjärvi ym. 2009, 204–205). Haastattelu on kirjallista kyselyä joustavampi tiedonkeruumenetelmä, koska se sallii kysymysten toistamisen, ilmausten selventämisen ja väärinkäsitysten oikomisen (Tuomi & Sarajärvi 2018, 85).

Tässä tutkimuksessa käytetään aineistonkeruumenetelmänä teemahaastattelua, joka muistuttaa puolistrukturoitua haastattelua. Menetelmälle on ominaista haastattelijan etukäteen valitsemien ja määrittelemien teemojen pohjalta etenevä keskustelunomainen tilanne, jossa haastattelijalla voi tarvittaessa tarkentavilla kysymyksillä syventää aiheen käsittelyä (Tuomi & Sarajärvi 2018, 229). Puolistrukturoitu haastattelu on hyvä tilanteissa, joissa halutaan tietoa juuri tietyistä aiheista, eikä keskustelun haluta antaa rönsyillä liikaa (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Tietty vapaus keskustelussa kuitenkin hyväksytään tai sitä jopa tavoitellaan. Hirsjärven ja Hurmeen (2010, 48) mukaan ”yksityiskohtaisten kysymysten sijaan haastattelu etenee tiettyjen keskeisten teemojen varassa”. Määrätyt näkökohdat on lyöty lukkoon etukäteen, mutta ei kaikkia (emt., 47). Tuomen ja Sarajärven (2018) mukaan on makuasia, kuinka tarkasti kysymysten järjestys ja sanamuoto toistuvat kaikkien haastateltavien kohdalla.

Teemahaastattelu muistuttaa syvähaastattelua, jossa paneudutaan tavanomaista keskustelua syvemmin esimerkiksi tunteisiin, asenteisiin ja näkemyksiin (Anttila 2005, 197). Syvähaastattelu on kuitenkin kysymyksenasettelultaan avoimempi kuin teemahaastattelu, jossa teemat periaatteessa perustuvat tutkimuksen teoreettiseen viitekehykseen (Tuomi & Sarajärvi 2018, 231). Myös syvähaastattelussa – etenkin silloin kun haastateltavia on useita – on oleellista ja tärkeää säilyttää kaikissa haastatteluissa samanlainen haastattelukehikko ja huolehtia, että haastateltavat ymmärtävät asiat tarkoitettulla tavalla (Anttila 2005, 198).

Vuorovaikutukseen, ilmaisuun ja keskusteluun pohjaavana menetelmänä teemahaastattelu tuntuu tämän tutkielman yhteydessä erityisen perustellulta valinnalta. Tutkielman kohteena ovat näyttelijäopiskelijat, joiden kielellinen ja kehollinen ilmaisukyky on erittäin vivahteikas. Siksi halusin keskittyä pienempään ryhmään (esimerkiksi suuremmalle joukolla suunnatun kyselyn sijaan) ja käydä heidän kanssaan laajaa ja syvällistä keskustelua tutkielman teemoista.

3.3.2 Teemat

Haastattelut koostuivat viidestä eri teemasta, jotka on jaoteltu henkilökohtaiseen ja kollektiiviseen ulottuvuuteen sisällön ja lähestymistavan mukaan. Jako perustuu luvussa 2 esiteltyihin Wengerin ja Karlсенin kirjoituksiin, ja yhdistän näin tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen teemahaastattelun rakenteeseen ja sisältöön (ks. Tuomi & Sarajärvi 2018). Teema-alueet on johdettu tutkimusongelmasta ja keskeisistä käsitteistä (musiikillinen toimijuus, uusi musiikkiteatteri), ja ne muodostavat yksityiskohtaisemman tulokulman aiheeseen (ks. Hirsjärvi & Hurme 2010, 66). Haastattelut etenivät teemojen pohjalta vapaasti ja keskustelunomaisesti, mutta etukäteen laatimani kysymyspatteriston ja haastattelukehikon avulla (Liite 1). Aineiston ja lähdemateriaalin järjestämiseksi värikoodasin teemat.

1. Henkilökohtainen ulottuvuus

Teema 1: Teatteri ja musiikki

- keskeinen käsite: **teatteri** monialaisena taidemuotona, jonka elementtejä ja ilmaisumuotoja ovat esimerkiksi puhe, musiikki, liike, eleet, ja visuaalisuus

Teema 2: Musiikillinen toimijuus

- **toimijuus**: yksilön vaikutusvaltaa itseensä ja ympäröivään maailmaan ja sen sosiaaliin rakenteisiin; **musiikillinen toimijuus**: kyky toimia musiikin parissa tai musiikkiin liittyvässä tilanteessa teknisen osaamisen, luovan tuottamisen tai omaan kokemusmaailmaan vaikuttamisen kautta (ks. Karlсен 2011b)

Teema 3: Voimaantuminen

- **voimaantuminen**: toimijuuden (vaikutusvallan) laajentumista, johon sisältyy uuden oppimista, merkitysmaailman pysyvää muutosta ja sitä kautta oman elämän uudelleen määrittelyä (ks. Laes 2013; Mezirow 1998)

2. Yhteisöllinen (kollektiivinen) ulottuvuus

Teema 4: Musiikkiteatterikurssit ja ryhmädynamiikka

- **musiikillisesti heterogeeninen ryhmä:** ryhmä, jonka jäsenten musiikilliset lähtökohdat, kokemus omasta musiikillisesta toimijuudesta ja musiikkimaku vaihtelevat (oma määritelmä)

Teema 5: Opettajan rooli ja musiikkiteatterikurssien sisältö

- **musiikin luova tuottaminen:** esim. säveltämistä, joka voidaan määritellä toimintana tai prosessina, ”jossa tutkitaan musiikillisesti järjestettyyn ääneen liittyviä luovia mahdollisuuksia” (Ojala & Väkevä 2013, 11); myös minkä tahansa musiikillisen materiaalin tuottamista itse, omista lähtökohdista

Tutkimuksen aikana ilmeni, että kaikki teemat eivät olleet tutkimuksen kannalta yhtä relevantteja, tai ne rajautuivat tutkimuskysymysten ulkopuolelle. Teema 1 oli tärkeä haastateltavien musiikillisen taustan selvittämiseksi, ja siihen liittyvät vastaukset jo osaltaan valottivat heidän musiikkisuhdettaan, joten niitä on poimittu soveltuvissa määrin mukaan tuloslukuun ja pohdintaan. Myös teemoja 4 ja 5 käsiteltäessä esiin nousi nimenomaan musiikillisen toimijuuden kollektiiviseen ulottuvuuteen ja sen piirteisiin liittyviä asioita, vaikka ne muuten rajautuvat tutkimusaiheen ulkopuolelle.

Pääosin aineisto koostuu siis teemoihin 2 ja 3 liittyvistä vastauksista, joita on harkinnan mukaan täydennetty muihin teema-alueisiin liittyvillä vastauksilla, sikäli kun ne tukevat ja täydentävät tutkimuskysymystä ja -tehtävää.

3.3.3 Aineiston tuottaminen

Keväällä 2020 vallinneista tiukoista koronarajoituksista johtuen haastattelut jouduttiin lopulta toteuttamaan etänä yksilöhaastatteluina. Haastattelut tehtiin kahden päivän aikana toukokuun loppupuolella, ja käytin yhteydenottoon Zoom-verkkotyökalua, jolla myös tallensin haastattelut videona ja audiona. En juurikaan tehnyt haastattelujen aikana muistiinpanoja, vaan keskityin kysymyksiin, keskusteluun ja vuorovaikutukseen kunkin haastateltavan kanssa. Etenimme haastatteluissa vapaamuotoisesti laatimani haastattelurungon pohjalta.

Haastattelut olivat kestoiltaan melko samanlaisia, vaihdellen välillä 1.18–1.25 (h/min). Mitä ilmeisimmin haastattelurunko antoi sopivat raamit keskustelulle, ja pienistä sävy- ja sisältöeroista huolimatta keskusteluissa käsiteltiin melko tarkkaan samat aihealueet

suunnilleen samassa ajassa. Hyvä haastattelurunko ja muu aineiston keruuseen liittyvä laaduntarkkailu parantaa myös tutkimuksen luotettavuutta (Hirsjärvi & Hurme 2010, 184).

3.4 Analyysi

Laajassa merkityksessään analyysi sisältyy ja läpäisee tutkimusprosessin eri vaiheet aineiston keruusta ja sen jälkeisestä erittelystä ja luokittelusta loppuvaiheen kokoavaan tulkintaan eli synteysiin saakka (Hirsjärvi & Hurme 2010, 136, 143). Sana *analyysi* tulee kreikan kielen ilmaisusta ”avata auki”, ja sillä pyritään ikään kuin asioiden ja ilmiöiden ”taakse”, löytämään ja avaamaan aineiston taustalla piileviä merkityksiä ja käsitteitä (Anttila 2005, 229).

Laadulliselle tutkimukselle tyypillistä on laaja aineisto, suuri määrä erilaista dataa ja informaatiota, josta analysoitaessa pyritään tiivistämään ja nostamaan esiin olennainen (Cohen ym. 2007, 475). Analysointi tarkoittaa pohjimmiltaan arkisia, yksinkertaisia toimenpiteitä, kuten aineistoon perehtymistä, lukemista, materiaalin tiivistämistä, järjestämistä ja sisällön pohtimista. Tavoitteena on kiteyttää aineistosta tutkimusongelman kannalta keskeinen sisältö. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Kvalitatiivisen aineiston analyysi voi tapahtua aineistolähtöistä eli induktiivista tai teorialähtöistä eli deduktiivista lähestymistapaa käyttäen. Edellisessä edetään aineiston ehdoilla muodostaen yleisiä havaintoja yksittäisistä päätelmistä käsin. Jälkimmäisessä analyysi perustuu olemassa olevaan teoreettiseen malliin, kaavaan tai käsitteisiin. (Hirsjärvi & Hurme 2010, 136; Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006; Tuomi & Sarajärvi 2018, 122–131.) Näiden välimuoto on teoriasidonnainen eli abduktiivinen analyysi, jossa aineistosta nouseville asioille etsitään yhteyksiä aiempaan tutkimuskirjallisuuteen ja tehdään vertailua aineiston ja taustalla vaikuttavien teorioiden välillä, jolloin esimerkiksi käytettävä käsitteistö voi pohjautua valittuun teoreettiseen näkökulmaan (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006; Tuomi & Sarajärvi 2018, 133). Tämän tutkielman käsitteistö pohjautuu luvuissa 2.1.1 ja 2.1.2 esiteltyihin Karlsenin määrittelemiin musiikillisen toimijuuden piirteisiin. Analysoidessani aineistoa pyrin vertaamaan ja löytämään näiden piirteiden yhtäläisyyksiä ja eroja haastateltavien kuvaukseen omasta musiikillisesta toiminnastaan.

Cohenin ym. (2007, 461) mukaan tutkijan on tehtävä itselleen selväksi, mistä tulokulmasta hän lähestyy aineistoa ja mitä seikkoja hän haluaa siitä nostaa esiin, koska se määrittää valittavaa analyysimenetelmää. Oleellista on, että tämä menetelmä on tutkimuksen kannalta tarkoituksenmukainen. Valinta ei kuitenkaan riipu yksin tutkijasta, vaan siihen vaikuttavat oleellisesti myös aineiston sisältö ja ihmiset, joilta se on saatu. (Emt.) Omassa analyysissäni käytin Karlsenin nimeämien dimensioiden lisäksi erilaisia laadullisia avainsanoja, joilla pyrin kuvaamaan vastauksia pintatasoa syvemmältä (vrt. Hirsjärvi & Hurme 2010, 137). Näitä avainsanoja olivat esimerkiksi omaehtoisuus, musiikin merkitys, aktiivinen osallistuminen, vaikutusvalta sekä vapaus. Ne toimivat aineistosta nousseiden merkitysten kiteytyminä, yhteisinä nimittäjinä vastausten taustalla. Avainsanoilla oli lisäksi joitakin tarkempia määreitä sekä alakategorioita (musiikin rationaalinen/emotionaalinen/kehollinen merkitys). Ne täydensivät analyysissäni tutkimuksen teoriapohjaa.

Cohen ym. (2007, 476) tiivistää sisällönanalyysin prosessina neljään vaiheeseen: aineiston koodaus, luokittelu, vertailu ja johtopäätösten tekeminen. Pyrkimyksenä on tarkastella aineistosta tiivistettyjen sisältöjen keskinäisiä yhteyksiä ja suhteita, etsiä ja löytää esiin nousevia teemoja sekä verrata näitä aiempaan tietoon ja luoda uusia näkökulmia (emt.). Saaranen-Kauppinen ja Puusniekan (2006) mukaan koodaus tarkoittaa aineiston jäsentämistä erilaisin merkinnöin, kuten alleviivauksia värikynin. Käytin itse värikoodeja eri teemoittain ja luokittelin ja järjestelin aineistoa niiden pohjalta.

3.4.1 Litterointi

Litteroinnilla tarkoitetaan aineiston (nauhoitettujen puhemuotoisten tai tutkimukseen osallistuvien omakätisten kirjoitusten) puhtaaksi kirjoittamista (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Se voidaan tehdä koko haastatteluaineistosta, sisältäen haastattelijan ja haastateltavan dialogin kokonaisuudessaan, tai valikoiden eri teema-alueilta (Hirsjärvi & Hurme 2010, 138). Litteroinnin tarkkuudesta ei ole yksiselitteistä ohjetta, vaan se riippuu muun muassa tutkimustehtävästä ja tutkimusotteesta (emt.). Itse koin sanatarkan litteroinnin tämän tutkielman kannalta hyödylliseksi menetelmäksi. Se oli osa analyysiprosessia, joka intensiivisyydessään pakotti käymään aineiston huolellisesti läpi ja ikään kuin altisti minut sille.

Etähaastatteluista oli olemassa myös kuvataallenteet, mutta koska aineistossa keskeistä oli haastattelujen verbaalinen sisältö ja asiat, ei tuntunut tarkoituksenmukaiselta purkaa haastatteluja kuin audiotallenteen pohjalta. Raakalitterointi oli taukoja ja hengitys- ym. ääniä lukuun ottamatta sanatarkka: mukaan tulivat myös sanatoistot ja epätarkasti ja katkonaisesti lausutut sanat. Jossain kohtaa merkitsin muitakin kuin verbaalisia asioita ylös, kuten tauon haastateltavan puheessa, jos se tuntui erityisen merkitykselliseltä.

Hirsjärven ja Hurmeen (2010, 143) mukaan purettua aineistoa on hyvä lukea kokonaisuutena ja useampaan kertaan, vaikka se olisi tullut tutuksi jo haastattelutilanteessa ja litterointivaiheessa. Itselleni käsitys aineistosta sekä asioiden ja merkitysten yhteydestä alkoi muodostua nimenomaan tässä työvaiheessa.

3.4.2 Tiivistäminen ja narratiivinen strukturointi

Litteroinnin jälkeen selvensin aineiston. Poistin tekstistä turhia sidesanoja, toistoa ja katkenneita lauseita ja ajatuksia (ks. Hirsjärvi & Hurme 2010, 137). Aineiston luettavuus parani, mutta se oli edelleen keskustelumaisessa ja rönsyilevässä muodossa. Seuraavassa vaiheessa tiivistin merkityksiä: olin jo litterointivaiheessa tehnyt haastateltavien vastauksille kappalejaon, jotka kävin tässä vaiheessa tarkemmin läpi, ja kirjoitin kappaleen ydinsisällöstä tiivistelmän, jonka siirsin raporttiin. Aineiston purkaminen tapahtui teema-alueittain. Keskustelumutoisessa haastattelussa teemoja käsiteltiin osin limittäin ja ristiin, jolloin tiivistämisvaiheeseen kuului myös vastausten luokittelu ja niiden siirtäminen kohdalleen vastaavan teema-alueen yhteyteen. Tulostin selvennetyistä haastatteluista paperiversiot, joihin värikoodasin kunkin teeman, kysymykset ja vastausten sisällön. Koin visuaalisen hahmottamisen tärkeäksi. Tiivistämis- ynnä muiden merkintöjen jälkeen varsinainen koneellinen editointi sekä vastausten leikkaaminen ja liittäminen oman teemansa alle sujui varsin nopeasti (ks. Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Käytin selkeitä tunnustetietoja niiden kappaleiden kohdalla, jotka siirsin toiseen kohtaan tiivistettyyn ja muokattuun haastattelutekstiin (vrt. Hirsjärvi & Hurme 2010, 141).

Tiivistämällä sain teeman 1 ja osittain teeman 2 vastaukset selkeään muotoon, josta pystyin muodostamaan haastateltavien taustatiedot ja lähtökohdat musiikin ja teatterin tekemiseen. Nämä tulokset esitellään alaluvussa 4.1.1. Erityisesti teemojen 2 ja 3 kohdalla pyrin analysoimaan tiivistetyt vastaukset rinnakkain etsien niistä yhtäläisyyksiä

ja eroja, joita sitten kuvaan vertaillen. Teemoista 4 ja 5 poimin asioita siltä osin, kun ne liittyivät musiikillisen toimijuuden eri aspekteihin. Analyysivaihetta ohjasi abduktiivinen päättely ja lähestymistapa: pyrin löytämään aineistosta yhteyksiä myös tutkimuksen teoreettiseen viitekehykseen. Samalla pyrin tuomaan esiin tarinan, narratiivisen struktuurin eli haastateltavien kertomuksen siitä, miten he kokevat oman musiikillisen toimijuutensa yksilöllisellä tasolla sekä suhteessa muihin (ks. Hirsjärvi & Hurme 2010, 137).

3.4.3 Aineiston tulkinta

Hirsjärven ja Hurmeen (2010, 137) mukaan tutkimuksen tekijällä on oma näkökulmansa aineistoon ja tutkittavaan asiaan, mikä puolestaan vaikuttaa tulkintaan. Tutkijan tavoitteena on löytää ääneen lausuttujen ja näkyvissä olevan lisäksi syvempiä tasoja ja yhteyksiä. Omassa analyysissäni pyrin yhdistämään haastateltavien suoria lausumia ja heidän omaa reflektiotaan omiin tulkintoihini, johon sisältyi paitsi edellä mainittua haastatteluvastausten tiivistämistä, myös pidemmälle menevää pohdintaa ja huomioita niiden taustalla mahdollisesti vaikuttavista tekijöistä.

On hyvä tiedostaa, että haastattelujen siteeraaminen laajassa mitassa saattaa jättää itse analyysin pintatasolle, ellei tutkija ole tarkkana. Sanatarkkojen sitaattien määrä vaihtelee eri haastattelututkimuksissa riippuen tutkijoiden painotuksista. Monet haluavat antaa tilaa haastateltavien omalle äänelle. Usein se on tie asian äärelle ilmaistessaan ja kuvatessaan vahvimmin sen, mitä käsiteltävä aihe haastateltavalle merkitsee. Lisäksi tutkimuseettisesti on tärkeää pysyä uskollisena niille sanoille ja asioille, joita haastateltavat ovat itse ääneen lausuneet. (Cohen ym. 2007, 462.) Itse pidän tärkeänä tuoda esiin haastateltavien omia lausumia myös sen takia, että näyttelijätaustaisina henkilöinä heidän kielellinen ilmaisunsa on rikasta. Kunkin oma murre tuo tähän vielä mukavan lisämausteen.

Tässä tapauksessa yksi tärkeimmistä perusteluista siteerata suoraan haastateltavien lausumia on se, että haastattelujen aikana he usein myös refleктоivat omia tunteitaan ja ajatuksiaan. He tekevät havaintoja asioiden yhteyksistä ja löytävät uusia merkityksiä – toisin sanoen analysoivat kokemuksiaan ja luovat tulkintoja itse (vrt. Hirsjärvi & Hurme 2010, 137). Nuo kokemukset ovat tämän tutkielman ydintä, ja mielestäni on oleellisen tärkeää antaa haastateltavan oman äänen kuulua erityisesti silloin, kun vastaus resonoi suoraan tutkimuskysymyksen kanssa. Samalla henkilöt muuttuvat objekteista

subjekteiksi, haastattelun kohteista sen aktiivisiksi tulkitsijoiksi – toisin sanoen toimijoiksi.

Analyysini perustuu siis aineiston huolelliseen läpikäymiseen litteroinnin ja tiivistämisvaiheen kautta, sekä sitaattien valintaan ja sanallisen pintatason takana olevien merkitysten havainnointiin ja nimeämiseen. Yhdistin suodatetun aineiston ja siitä nousseet asiat teoreettisen viitekehyksen piirteisiin ja määritelmiin. Käytin jossain määrin myös kvantitatiivisia työkaluja laskemalla näiden eri aspektien ilmenemistä tiivistetyissä haastatteluosuuksissa ja tein näiden piirteiden ilmenemistiheydestä johtopäätöksiä. Esittelen aineistosta, teoriasta ja omista tulkinnoistani syntyneen synteessin alaluvussa 5.1.

3.5 Tutkimusetiikka

Tieteellisen tutkimuksen eettisen arvopohjan muodostaa pyrkimys riippumattomuuteen ja itsenäisyyteen (Kuula 2011, 25). Tätä arvopohjaa luonnehtivat erilaiset normit, jotka liittyvät tieteellisen tiedon universaaliin, kommunikoivaan, pyyteettömään ja kriittiseen olemukseen (emt). Hyvän tieteellisen käytännön kansainväliset peruseriaatteet ovat luotettavuus, rehellisyys, arvostus ja vastuunkanto (TENK 2023, 11). Näiden periaatteiden toteutumisesta huolehditaan hyviä tieteellisiä menettelytapoja noudattamalla, jotka koskevat tieteellisen toiminnan, kuten tutkimuksen, koko elinkaarta. Näitä menettelytapoja ovat esimerkiksi tutkimuksen huolellinen ja avoin suunnittelu, toteutus ja dokumentointi sekä aiemman tutkimustiedon huomiointi, tutkijan rehellisyys itseä ja haastateltavia henkilöitä kohtaan, näiden intimitetin kunnioittaminen luvista ja asianmukaisesta informoinnista huolehtimalla sekä aineiston aisanmukainen tuottaminen ja hävittäminen. (TENK 2023, 11–13; Anttila 2005, 506.)

Oma eettinen pohdintani lähti aiheen herkkyyden tiedostamisesta. En voinut tietää, minkälaisia tunnetason kokemuksia haastateltavilla on musiikin parissa toimimisesta. Tämän vuoksi kokosin listan tutkimukseni aiheesta, taustasta ja sisällöstä ja esittelin sen etukäteen haastateltaville ensin suullisesti ja vielä sen jälkeen sähköpostilla (ks. Kuula 2011, 61). Viestini liitteenä toimitin haastateltaville tutustuttavaksi ja allekirjoitettavaksi myös Taideyliopiston tietosuojalomakkeen (Liite 2). Samassa viestissä avasin haastattelukysymyksiä ja -teemoja. Tämä on paitsi eettisesti perusteltua, myös haastattelujen onnistumisen kannalta suositeltavaa (Tuomi & Sarajärvi 2018, 224). Lisäksi keskustelimme aiemmasta opettaja–oppilas-suhteestamme ja sen mahdollisesta

problematiikasta tutkielman kannalta (ks. Anttila 2005, 509). Tutkimuksen aikaan en kuitenkaan enää opettanut haastateltavia, joten päädyimme yhdessä näkemykseen, että lähtökohta on ongelmaton ja prosessi voi päinvastoin olla jopa pedagogisesti hyödyllinen ja toimia aiemman kurssin reflektiona. Informoin tutkimuksesta myös oppilaitoksen vastaavia opettajia sekä rehtoria.

Tutkimustyön alkuvaiheessa pohdin mahdollisuutta, että haastateltavat esiintyisivät omalla nimellään. Ajatuksenani oli tätä kautta saada heiltä mukaan vahva ja henkilökohtainen ”oma ääni”. Tämä olisi heille sopinut, mutta asiaa tarkemmin harkittuani päädyin kuitenkin pseudonymisoimaan haastateltavat sekä oppilaitoksen (ks. Tuomi & Sarajärvi 2018, 156; Kuula 2011, 201). Haastateltavien taustoista mainitaan ikä, aiempi koulutus sekä sukupuoli siten, kuin he itse sen määrittelevät. Haastateltavien luvalla keksin pseudonyymit itse. Valitsin nimet Anton Tšehovin klassikonäytelmästä *Kolme sisarta*: Olga, Irina ja Andrei. Kaksi naista ja mies, siskokset ja heidän veljensä. Ne eivät viittaa millään lailla haastateltavien henkilökohtaisiin ominaisuuksiin ja suhteisiin. Yhteys heidän ja valittujen pseudonyymien välillä syntyy tulkintani mukaan siitä, että kuten Tšehovin näytelmän sisarukset, myös haastateltavat olivat haastatteluhetkellä jonkinlaisessa murrosvaiheessa: hakemassa elämäänsä uutta, ammatillista suuntaa.

Olen pohtinut tämän prosessin aikana paljon tutkimuksen objektiivisuutta, analyysin luotettavuutta sekä tutkimustulosten oikeellisuutta ja sovellettavuutta. Sarajärven ja Tuomen (2018, 149) mukaan laadullinen tutkimus ei automaattisesti tarkoita laadukasta tutkimusta, vaan tutkimuksen eettisyys tarkoittaa paitsi haastateltavien henkilöiden ja heidän mielipiteidensä kunnioittavaa ja arvostavaa kohtelua, myös sen laadukkaasta suunnittelusta, tutkimusasetelman sopivuudesta ja hyvästä raportoinnista huolehtimista. Yhtenä hyvän tutkimuksen kriteerinä voidaan pitää sisäistä johdonmukaisuutta, joka näyttäytyy esimerkiksi lähdemateriaalin valinnassa ja käytössä analyysin ja johtopäätösten tukemisessa (emt). Olen pyrkinyt tutustumaan aiheeseeni ja sen taustoihin mahdollisimman laajojen ja monialaisten lähteiden kautta, joista läheskään kaikki eivät ole päätyneet lähdeluetteloon, mutta vaikuttavat kuitenkin tutkimuksen ja sen näkökulman taustalla.

4 Tulokset

Esittelen tässä luvussa haastateltavat henkilöt, heidän taustansa sekä vastauksensa tutkimuksen teemoja ja tutkimusongelmaa koskeviin kysymyksiin. Laadulliselle tutkimukselle tyypillisesti teemat limittyivät ja muuntuivat tutkimuksen aikana, kun haastattelut nostivat pintaan uusia näkökulmia. Olen karsinut kertynyttä aineistoa ja tiivistänyt näkökulmaa tutkimuskysymykseen, eli haastateltavien kokemukseen musiikillisesta toimijuudestaan. Tähän ytimeen liittyy kuitenkin haastatteluissa esiin nousseita asioita, jotka on syytä huomioida ja ottaa valikoiden mukaan, koska ne taustoittavat, täydentävät ja laajentavat kuvaa haastateltavien musiikillisesta

toimijuudesta. Myös toimijuuden käsitteen jako henkilökohtaiseen ja kollektiiviseen ulottuvuuteen (ks. alaluvut 2.1.1 ja 2.1.2) käy tulosluvussa selkeästi ilmi, vaikka lopullisena tavoitteena on synteesi niidenkin osalta.

4.1 Elämä teatteria, teatteri elämää

Tutustuin haastateltaviini opettaessani uutta musiikkiteatteria Uudellamaalla toimivan kansanopiston näyttelijäopiskelijoille. Kurssien sisältö painottuu perinteisen, angloamerikkalaisesta musikaaliperinteestä ammentavan musiikkiteatterin sijaan kokeelliseen ja tutkivaan fyysiseen teatteriin ja tanssiteatteriin, jossa musiikilla on keskeinen rooli. Kurseilla käytetään soittimia osana näyttämöilmaisua ja opiskelijat säveltävät itse musiikkia ja lauluja erilaisten harjoitteiden pohjalta sekä improvisoivat liikettä, tekstiä ja musiikkia.

Haastattelut tehtiin lukuvuoden 2019–20 keväällä. Kaksi haastatelluista oli opistossa toista vuotta, yksi oli tullut vain vuodeksi. He ovat kotoisin eri puolilta eteläistä Suomea, keskisuurista kaupungeista, joissa kaikissa on oma kaupunginteatteri. Yhdistävänä tekijänä on lapsuusajan monipuolinen taideharrastustoiminta, johon heitä on kodeissaan aktiivisesti kannustettu. Heistä kaksi on opiskellut soittoa ja laulua tavoitteellisesti musiikkiopistossa. Haastateltujen harrastustausta sisältää musiikin lisäksi tanssia ja kuvataidetta, ja kaikilla nämä taideharrastukset linkittyvät jollain tavalla teatterintekemiseen. Huomionarvoista on se, että jokainen mainitsee noilta ajoilta avainkokemuksen, joka liittyy teatteriin: he ovat päässeet kosketuksiin teatterin ”taikapiirin” kanssa esiintymällä itse näyttämöllä musikaali- ja balettiproduktioissa sekä näkemällä paljon erilaisia teatteriesityksiä katsomon puolelta, jolloin kipinä ja kiinnostus erityisesti tähän taidemuotoon on syttynyt.

4.1.1 ”Ja siitä jäi semmonen kutkus” – haastateltavien teatteritausta

Olga on haastatteluhetkellä 26-vuotias. Hänen pohjakoulutuksensa on ylioppilas, minkä lisäksi hän on suorittanut tanssinopettajan (AMK) tutkinnon ennen hakeutumistaan näyttelijälinjalle kansanopistoon. Hän aloitti balettitunnit kuusivuotiaana ja vaihtoi myöhemmin jazztanssiin. Kotikaupunkinsa tanssiopiston ja kaupunginteatterin yhteistyöproduktioiden kautta hän sai kosketuksen teatteriin ja pääsi esiintymään ammattinäyttämölle, josta hänelle avautui uusi ja kiehtova taidemuoto. 15-vuotiaana hän

tanssi pääroolin baletissa Lumikki ja seitsemän kääpiötä. Tämä kokemus sytytti hänessä palon ja kiinnostuksen teatterin maailmaan.

Siitä jäi semmone kutkus...teatteritalo ympäristönä, ja ku siellä oli näyttelijöitä mukana, ni siit tuli semmonen et ei hitsi, ois siistii tehdä vaa niinku kaikkee. (Olga)

Lukion jälkeen Olga muutti Kuopioon opiskelemaan tanssinopettajaksi. Opintojen ohessa hän työskenteli tanssijana Kuopion kaupunginteatterin musikaaleissa ja Tanssiteatteri Minimissä ollen mukana jopa kolmessa produktiossa samanaikaisesti. Hän nautti teatterityön hektisestä luonteesta.

Se oli ihan mieletön vuosi, ku mie tein niit kaikkii kolmee...eestaas mentii, välillä pestii naamaa ja sitte seuraavaan näytökseen. (Olga)

Valmistumisen jälkeen hän työskenteli vuoden kotikaupungissaan tanssinopettajana ja teatterissa. Kuopiossa herännyt kiinnostus näyttelijäntyöhön johdatti hänet opiskelemaan sitä kansanopistoon. Motivoivana tekijänä oli halu saada uutta näkökulmaa esiintyjyyteen ja taidekenttään, kun takana oli jo 17 vuotta työtä tanssin parissa.

Irina on haastatteluhetkellä 21-vuotias ylioppilas, jolla Olgan tapaan on takana kaksi vuotta kansanopisto-opintoja. Myös hän on aloittanut harrastamisen kuusivuotiaana, lasten teatteri-improvisaatioryhmässä. Nuorisoteatteriin hän meni mukaan 13-vuotiaana, josta aukeni tie puoliammattilaisproduktioihin, kuten musikaaleihin. Niiden kautta Irina sai kosketuksen tanssin, näyttelemisen ja laulamisen yhdistämiseen. Rooli Rauli Badding Somerjoesta kertovassa musikaalissa oli käänteentekevä kokemus, joka vahvisti hänen päätöksensä lähteä lukion jälkeen opiskelemaan tätä alaa. Teatteri on toiminut hänelle myös pakopaikkana ja vapauttavana kanavana purkaa oloaan silloin, kun elämässä on ollut vaikeampia kausia. Suhde esittämiseen ja esiintymiseen on Irinalla muuttunut: aiemmin häntä ajoi näyttämölle halu olla esillä, näyttelijäntyön opintojen kautta siihen on tullut syvempi, tunnetason ulottuvuus.

Miten mä voisin kiteyttää omaa teatterin tekemistäni, minkä takii mä haluun tehdä tätä – ni mä haluun vaan...tuntee kaiken. Joo, mä haluun tuntee kaiken. Sen takii mä haluun tehdä teatteria, tai se tuntuu omalta todellisuudelta tällä hetkellä. (Irina)

25-vuotias Andrei on ylioppilas. Hän kertoo äitinsä vieneen häntä aktiivisesti erilaisiin kulttuuritapahtumiin, erityisesti kotikaupungin teatteriin, jossa hän pääsi näkemään monipuolisesti erilaisia näytelmiä, ei pelkästään lastenteatteria. Perheen ainoana lapsena, vailla sisaruksia hän yhdisti teatterin maailman omiin leikki- ja mielikuvitusmaailmoihinsa, ja häntä kiehtoi nähdä, että teatterissa tätä leikkiä toteuttivat ja siihen tempautuivat mukaan myös aikuiset. Lapsuuden keskeinen harrastus oli kuvataide iltapäiväkerhossa, jossa hän teki muuan muassa käsitöitä.

Et tavallaan se on ruokkinut luovaa ja visuaalista puolta itsessä. (Andrei)

Andrei aloitti teatteriharrastuksen lukioiässä. Nuorisoteatterin yhteistyöproduktio, joka johdatti hänet esiintymään tutulle kaupunginteatterin näyttämölle, oli tärkeä avainkokemus ja sytytti kipinän teatterintekemiseen. Lukion jälkeen Andrei hakeutui opiskelemaan kansanopistoon, jossa hän on jatkanut verkostoitumista muiden teatterintekijöiden kanssa. Samalla on syntynyt tärkeitä ihmissuhteita paitsi ammatillisesti, myös henkilökohtaisesti. Opintojen ohessa hän on tehnyt monipuolisesti teatteria painottuen esitysten tuottamiseen ja visuaaliseen suunnitteluun.

4.1.2 ”Joku kokonaiskuva siitä” – teatterintekijän identiteetti ja positio

Kuten alaluvussa 2.2.1 mainitaan, teatteri on monialainen taidemuoto, jonka parissa työskentelee usean eri alan tekijöitä. Kysyin, kokevatko haastateltavat jonkin näistä teatterityön osa-alueista itselleen erityisen vahvaksi tai merkittäväksi, minkä kautta he kenties määrittävät ja asemoivat itsensä teatterin tekijöinä (esimerkiksi vahva musiikki- ja/tai tanssitausta).

Mie oon tosi ilonen siitä, et miulla on laajentunu niin paljon se oma ajatus esiintyjyydestä (...) Olen esiintyjä, esiintyvä taiteilija. Mie koen et ne [osa-alueet] sillee sulautuu yhteen (Olga).

Näin kertoi Olga, jolla on siis vankka, 17 vuoden harrastus- ja ammattikokemus tanssista. Irinalla puolestaan on erittäin vahva musiikillinen tausta (siitä tarkemmin alaluvussa 4.2.1), mutta hänkin mainitsee suurimman palonsa kohdistuvan nimenomaan monialaiseen teatterin tekemiseen. Hän tutkii näyttelijäntyötä syvällisesti ja kokee

vapautuvansa tanssin ja liikkeen kautta, toisin kuin musiikin, johon hänellä on ambivalentti suhde osaamisestaan ja kokemuksestaan huolimatta.

Andreille näytteleminen on tällä hetkellä ”intohimojuttu”, johon hän löytää itsestään ambitioita. Samaan aikaan hän kuitenkin kyseenalaistaa sen, aikooko erikoistua jatkossa pelkästään näyttelemiseen. Hänen painopisteensä on viime vuodet muutenkin ollut fyysisessä näyttelijäntyössä ja fyysisessä teatterissa perinteisen puheteatterin sijaan. Hän pohtii, mikä on tämän päivän teatterintekijän positio ja hakee laajempaa kokonaiskuvaa työhön, joka voi sisältää ohjaamista, visuaalista suunnittelua tai musiikillista ilmaisua. Myös Andrei mainitsee esiintyjyyden käsitteenä, joka pitkälti määrittelee hänen taiteilijaidentiteettiään.

Sit se sun skaala tehdä on vähän laajempi, et sä voit tehdä musiikkia ja tehdä kuvataidetta ja mitä ikinä se onkaan. (...) et esiintyjänä sä pystyt tekemään paljon enemmän kuin että sä oisit näyttelijä (Andrei)

Näkemyksistä esiintyjänä, jonka ilmaisukeinoihin ja ”työkalupakkiin” kuuluu niin puheen, musiikin kuin kehollisuuden – liikkeen ja tanssin – keinovaroja sekä myös näyttämön visuaalista hahmottamista ja kerrontaa, korreloi vahvasti nykyteatterin ja uuden musiikkiteatterin näyttämöfilosofian ja käytänteiden kanssa (Lehmann 2009, 236–237; Salzman & Desi 2008, 113–115). Se pitää sisällään ajatuksen esiintyjästä luovana tekijänä, joka pelkän tulkitsemisen sijaan voi tuottaa sisältöä itse ja olla aktiivinen toimija ja subjekti, jolla on vaikutusvaltaa itseensä ja ympäristöönsä.

4.2 Musiikillinen toimijuus yksilöllisenä kokemuksena

Kysymys musiikillisesta toimijuudesta on tämän tutkimuksen pääaihe. Kaikki muut teemat ja käsitteet täydentävät sitä. Alalukuihin 2.1.1 ja 2.1.2 viitaten haastattelut ja vastaukset etenevät toimijuuden yksilönäkökulmasta – haastateltavien musiikillisista taustoista ja kokemuksestaan itsestään musiikillisina toimijoina – kohti kollektiivista ulottuvuutta. Molemmat dimensiot nivoutuvat yhteen, mikä korostuu varsinkin teatterikontekstissa ja sen yhteisöllisessä luonteessa.

4.2.1 Kitaraoitteita, Maisemakuvia ja huilunsoittoa – musiikilliset taustat

Andreilla ei ole taustallaan musiikin muodollista koulutusta tai opintoja. Itse asiassa musiikilla ei ole ollut kovin suurta roolia hänen elämässään ennen teatteriuraa. Siihen on mitä luultavimmin vaikuttanut lapsuudesta saakka mielikuva, ettei hän olisi kovin hyvä musiikissa. Negatiiviset muistot musiikkileikkikoulusta, koulun musiikkitunneilta ja siellä saadusta palautteesta ovat pitäneet tätä käsitystä yllä. Hänellä on ollut esimerkiksi fyysisiä rajoitteita kitaransoiton suhteen: pienikokoisena ja -sormisena lapsena hänen on ollut vaikea ottaa sointuotteita. Lisäksi nokkahuilun soitto oli riipinyt korvaa.

Se on varmaan viel luonu vaan bensaa liekkeihin, et must ei tuu muusikkoo.

Koska kylhän nyt kaikki osaa kuulla sen, et nokkahuilul soitettu - varsinkin alasteel - ei välttämättä oo mitään maailman parast musiikkii, itselle ainakaan. Ja sitten on tullu ehkä siitä sellainen fiilis, et ei nyt sentäs, jos tää nyt on tää mun musiikillinen osaamistaso, et en osaa ees nokkahuiluu soittaa, ni sit siitä tulee ehkä se et no, okei joo, ei tuu [muusikkoa]. (Andrei)

Mutta onko kyseessä ollut masentuminen omasta soittotaidosta vai kyky tunnistaa, että ympärillä raikuvan ”hohnerkuoron” musiikillinen kvaliteetti ei ehkä ole se kaikkein loistokkain? Osaavatko kaikki erottaa saman? Andrei arvelee, että viime kädessä hän on itse luonut itselleen käsityksen, ettei osaa tai kykene soittamaan ja laulamaan; kukaan ei kuitenkaan ole sitä ulkopuolelta häneen iskostanut. Joka tapauksessa asia oli pitkään hänelle vaikea.

Irina aloitti viulunsoiton 6-vuotiaana. Se on ollut hänen pääinstrumenttinsa kaiken aikaa, jonka rinnalla hän on opiskellut myös kontrabassoa, klassisessa ja jazztyyleissä. Hän on kulkenut musiikkiopistopolun opiskellen instrumenttien ohessa musiikin teoriaa. Irina lauloi lapsikuorossa yläkouluikänsä saakka, ja myöhemmin laulu jatkui musiikkiopiston bänditoiminnassa. Hän myös soitti yhtyeissä sähköbassoa.

Viulunsoiton suhteen Irina kertoo kaipaavansa erityisesti orkesterisoittoa. Yksi tärkeimmistä kokemuksista oli päästä nuorisosoittajana mukaan ammattiorkesteriin soittamaan Anssi Tikanmäen *Maisemakuvia Suomesta*-teos. Edellisenä vuonna esitetty Sibeliuksen *Karelia-sarja* ei vielä niin sykkähdyttänyt, mutta Tikanmäki oli toista.

Mut sit se [Maisemakuvia] tuli, ja mä olin, et jos johonki mun täytyy pääst soittaaan niin siihen. Ja se oli kyl sellast orkesterimeininkiä et oksat pois! Niin siisti kombo, kun bändi ja jouset pelas ihan sikahyvin yhteen (Irina)

Irinalla on takanaan monen vuoden klassinen viulukoulutus, ja aiemmin mainitun teatteriharrastuksen rinnalla hän on opiskellut monipuolisesti ja laajasti musiikkia eri genreissä. Hän kokee nimenomaan viulunsoiton avanneen väylän myös muiden instrumenttien, kuten pianon ja kitaran, soittamiseen. Siitä huolimatta hänen suhteensa viuluun on ristiriitainen. Klassisen musiikin perinteiset opetusmetodit ja pitkäaikaisen opettajan dominoiva ote ovat jääneet vaikuttamaan Irinan musiikkisuhteeseen. Tästä palataan tarkemmin seuraavissa alaluvuissa.

Myös Olgalla on vahva musiikkitausta. Hänen vanhempansa ovat muusikkoja, ja kaikki perheen lapset ovat käyneet musiikkiluokan ja soittaneet jotain soitinta. Olgan instrumentti on poikkihuilu, jota hän soitti aktiivisesti yläkouluun saakka. Tuossa vaiheessa tanssi alkoi ottaa yhä suurempaa roolia hänen elämässään, ja huilunsoitto jäi kokonaan pois musiikkiluokan vaihduttua lukioon.

Ehkä siinä vaiheessa, ku mie menin lukioon ja huilunsoitto ja musiikkiluokka oli loppunu, ni tuntuu et miul kävi joku semmonen pieni kuoppa siinä. Et vaik mie oon paljon aina kuunnellu musiikkia, [niin] miust tuntuu että se oma musiikillinen identiteetti otti jonku semmosen kuopan (Olga)

Notkahduksen jälkeen aktiivinen musisointi kuitenkin palasi Olgan elämään, kun hän aloitti laulutunnit AMK-opintojen ohessa. Haastattelukeväänä hän on hankkinut sähköpianon ja ryhtynyt opiskelemaan omatoimisesti musiikin teoriaa.

4.2.2 Andrei ja Shazam: valikoivaa ja soveltavaa musiikin kuuntelua

Andrei hahmottaa oman musiikillisen toimijuutensa kahdella tasolla. Ensimmäinen on valmiin musiikin käyttö: aktiivinen kuunteleminen, valikointi ja musiikin hyödyntäminen eri tilanteissa. Toisena tasona hän mainitsee musiikin luovan tuottamisen, erityisesti osana teatterityötä. Hänen suhteensa musiikin tekemiseen on kokeellinen, johtuen muodollisen musiikkikoulutuksen ja teoreettisen käsitteistön puutteesta. Monialaisena tekijänä hän hahmottaa musiikkia toisenlaisten mielikuvien kautta.

Se oma mindsetti on tavallaan toises taiteenlajissa, tai jossain toises tekemisen muodossa. Se voi olla näyttelijäntyön tai sitten graafisen suunnittelun käsitteitä [...] Mulle se näyttäytyy tietynlaisen balanssin kautta ja se voi musiikin termein tarkoittaa jotain ihan muuta, ja sit mä oon kusessa sen kanssa ja...so what.

(Andrei)

Andreille musiikin kuuntelu ja kuluttaminen tarkoittaa aktiivista valintojen tekemistä, tietoista ja tiedostavaa kuuntelua sekä valmiin musiikin hyödyntämistä erilaisissa tilanteissa, työelämässä ja arjessa. Hän etsii musiikkia, joka inspiroi häntä, tai jota hän voi hyödyntää vaikkapa muistamisen apuvälineenä. Esimerkiksi näyttelijälinjan tanssitunneilla hän tarkkailee opettajan musiikkivalintoja ja merkitsee ne muistiin palauttaakseen myöhemmin niiden avulla liikemateriaalia mieleensä.

Mulla on koko ajan mun kello mukana, jossa on Shazam, ja sit mä saatan kesken jonku tanssijutun painaa sen [päälle]. Mä katon tunnin päätteeks minkälaiset biisit on mulle jotenki resonoinu: et hei, toi on tosi hyvä. Ja sit mä saatan himassa kuunnella niit uudelleen ja miettiä, et minkälaista liikettä...Et tavallaan se biisi on toiminu mulle tallettamisen välineenä. (Andrei)

Andrei tiedostaa musiikin vaikutuksen vireystilaan ja mieleen ja käyttää tätä hyväkseen myös valmistautuessaan esimerkiksi castingtilaisuuksiin ja muihin työtehtäviin. Tietty musiikki on tuottanut hänelle tietyn tunteen tai liikkeen, ja musiikin avulla hän pyrkii palaamaan tuohon samaan olotilaan mielen ja kehon tasolla ja kontekstista riippuen jalostamaan sitä eteenpäin.

Teen tätä myös todella tietoisesti. Tää on ehkä suhde valmiiseen musiikkiin. Et silloin vaikutan itse itseeni sen musiikin kautta. (Andrei)

Passiivisen vastaanottamisen sijaan musiikin kuuntelu voidaankin käsittää aktiivisena toimintana, jossa subjekti tulkitsee ja tekee päätelmiä kuulemastaan, liittää siihen merkityksiä omista lähtökohdistaan ja tuo mukaan myös kehollisen aspektin (Bergh & DeNora 2009, 106). Andrein kohdalla kyse on juuri tällaisesta aktiivisesta kuuntelusta ja äänitemusiikin hyödyntämisestä sekä tämän toiminnan luonteen tiedostamisesta.

Andrei ei kokenut musiikkia kovin tärkeäksi ennen kuin aloitti teatterin tekemisen. Hänellä oli suuri kynnys laulaa tai esiintyä muusikkona, ja musiikin kuuntelukin oli sattumanvaraista verrattuna nykyiseen, tietoiseen ja aktiiviseen toimintaan. Andrei mainitsee, että osaltaan tähän ovat vaikuttaneet musiikin suoratoistopalvelujen yleistyminen.

Jos mä meen pari vuotta taaksepäin, niin silloin mulla ei ollut mitään toistopalveluita tai muuta, mul saatto olla muutamii levyjä jotka mä olin kuunnellu ihan alusta loppuun, mutta...se liittyy tosi paljon tähän myös kulttuuriin ja aikaan missä me nyt eletään. Mä uskon et monilla ihmisillä on se oma suhde musiikkiin muuttunu. (Andrei)

Nykyään musiikki on tärkeässä roolissa Andrein elämässä, ja se liittyy jollain lailla kaikkiin hänen tekemisiinsä. Andrei tuntuu olevan sinut lapsuusajan muistikuvan kanssa, että hän ei olisi musiikissa ”kauheen hyvä”. Se ei onneksi tunnu jättäneen hänelle traumaattista suhdetta musiikkiin. Vaikuttaako asiaan se, että määrittely on oma eikä muiden tekemä, jolloin asia ei kulje taakkana ja itsetunnon lannistajana mukana, ja siitä on ehkä helpompi päästää irti ja rakentaa luonteva ja luottava musiikkisuhde myöhemmälläkin iällä?

Ni sit mä oon ehkä vaan ite vetäny sen johtopäätöksen, [että] mä en oo täs kauheen hyvä. Mä oon ollu ehkä viisvuotias; oon todennu silloin jo et musta ei tuu muusikkoo, okei.[...] Et kaksikymmentä vuotta menee nuoren elämästä., ennenku pääsee siitäkin. (Andrei)

Teatterin kautta Andrei on ryhtynyt kokeilemaan myös musiikin luovaa tuottamista. Haastattelusta ei täysin käy ilmi, tarkoittaako hän säveltämistä, improvisointia tai äänisuunnittelua, mutta hän puhuu musiikin tekemisestä ja soittimien ja lauluäänen käyttämisestä sen välineinä. Hän korostaa, että musiikki, joka esitystä varten luodaan, on todella aktiivinen osa kokonaisuutta. Samalla valinnat voivat olla hyvin subjektiivisia, ja ne voi joku toinen perustellusti kyseenalaistaa. Andrei itse saattaa kokea musiikin väreinä ja makuina, ja hän hahmottaa rytmin ja dynamiikan visuaalisesti. ”Ne tuntuu samalle”, hän sanoo. Tulkitsen sen niin, että tuo tunne on fyysinen. Se on sama kuin hänen tehdessään graafista suunnittelua: hän tavoittelee harmoniaa, joka miellyttää silmää, ja pyrkii järjestämään elementit tasapainoon.

Tai sitte tietosesti teen sitä vähän vastaan, mut kuitenkin mä yritän tehdä siitä jollain tasolla kaunista. Sit jos mä teen musiikkia, ni mä koen että se on vähän samanlaista palapelin rakentamista tai ongelmanratkaisua, et mä yritän soittaa ja tapaila sitä ja löytää niit samoja...et hei, toi toimii ton kanssa ja toi kuulostaa hyvälle noin. (Andrei)

Andreilla on selkeä käsitys ja mielipiteitä musiikista, ja hän tietää mistä pitää. Hän kokee, että omat kehittämisen ja kehittymisen kohteet ovat musiikin teknisellä ja teoreettisella puolella. Hänen on vaikea nähdä itseään ”pänttäämässä” musiikin teoriaa tai pyrkimässä esimerkiksi musiikkiteatteri- tai muuhun ammatilliseen musiikkikoulutukseen, koska kokee, että hänen musiikillinen tietopohjansa ja osaamisensa ei niihin riitä. Luontevimmin uusien musiikillisten asioiden oppiminen tapahtuisi hänellä jatkossakin esimerkiksi työryhmässä, teatteriproduktioita tehdessä, jolloin hän voisi osallistua kokeiluihin itselleen sopivalla musiikillisella panoksella.

”Varmasti itselläni se rima on matalemmalla siinä, että pääsee kokeilemaan ja erehtymään ja onnistumaan. Se on itselleni ehkä tärkeämpi, [koska] en puhu sitä musiikin teoriaa” (Andrei)

Joka tapauksessa hän kokee kiinnostusta ja paloa musiikillisen toimijuuden vahvistamiseen ja kehittymiseen. Teknisistä ja teoreettisista valmiuksista olisi apua omien musiikillisten päämäärien saavuttamisessa. Askeleet voisivat olla pieniäkin: tuoda produktion jokin oma panos, yksi soitin tai ääni ja tutkia sen ominaisuuksia, mahdollisuuksia ja vaikutusta kokonaisuuteen. Andrei mainitsee palkitsevana produktion, jossa avarakatseinen äänisuunnittelija osallisti koko työryhmän esityksen äänimaailman luomiseen.

Et se materiaalin keruu on tapahtunut koko työryhmän kanssa. Se on ollu mulle tosi tärkeä. [...] Itse oon esimerkiks tehny Ylioppilasteatterilla taidetta, missä se ei välttämättä oo niin hierarkista. [...] Vaan et me koetaan yhteisvastuu tekemisestä. Ja se liittyy myös musiikkiin. Se ruokkii minua enemmän tällä hetkellä. (Andrei)

Osallisuus esimerkiksi näyttämöteoksen eri elementtien suunnittelussa ja valmistamisessa on vaikuttanut selvästi siihen, kuinka merkitykselliseltä oma tekeminen Andreista on tuntunut. Kysymys on ollut myös ryhmän toiminnasta ja palkitsevasta yhteisestä tekemisestä.

4.2.3 ”Se sillee ruokkii miun aivoja” – Olga ja opintoryhmä

Olga kokee musiikin ja musisoinnin olleen aina läsnä ja tärkeä osa hänen elämäänsä. Tanssitunneille pääsemisen lisäksi hänen haaveenaan oli varhaislapsuudesta saakka oma piano. Instrumentiksi valikoitui muusikkoperheessä kuitenkin huilu.

Olga määrittää musiikillisen toimijuutensa nimenomaan toiminnallisesti, harrastamisen ja harjoittamisen kautta. Kuten alaluvussa 4.2.1 mainitaan, hän kokee musiikillisessa identiteetissään tapahtuneen notkahduksen, kun lukioon mentäessä yläkoulun musiikkiluokka ja huilutunnit jäivät taakse. Vaikka hän kuunteli tuolloinkin paljon musiikkia, se ei kuitenkaan yhdisty hänen mielessään aktiiviseen toimijuuteen. AMK-opintojen aikaiset laulutunnit ja nykyinen, omaehtoinen musiikin teorian opiskelu ystävien kanssa muodostetussa opintopiirissä on jälleen lisännyt toimijuuden tunnetta. Hän on myös toteuttanut lapsuuden haaveensa hankkimalla pianon ja harjoittelee sillä aktiivisesti. Musiikin teoria tarjoaa hänelle älyllisiä haasteita ja tyydytystä. Se kehittää ajattelua, ja opiskeleminen itseohjautuvassa ryhmässä on myös sosiaalinen tapahtuma, joka vahvistaa yhteisöllistä identiteettiä.

Miust on ollu tosi mielenkiintoista taas opiskella musateoriaa, ku se on niin semmost matemaattista. Se sillee ruokkii miun aivoja, että pidän siitä tosi paljon.

(Olga)

Musiikin rooli on Olgan taiteellisessa työskentelyssä ja koko elämässä tällä hetkellä vahva. Se tarjoaa hänelle tanssin rinnalle uuden suunnan, taidemuodon, johon hän haluaa keskittyä ja jota pyrkii ymmärtämään. Hän on hakenut opiskelemaan musiikkiteatterin ammattikoulutukseen.

Hän kokee musiikillisten taitojen kehittymisen ja toimijuuden vahvistumisen laajentavan hänen taiteellista identiteettiään sekä lisäävän myös työmahdollisuuksia jatkossa. Syvemmällä henkilökohtaisella tasolla hän kokee laulamisen ja soittamisen myös henkisesti tärkeänä:

Se että mie liikun, tai laulan tai rämpytän tuota miun sähköpianoa, on miulle semmost henkilökohtasta terapeutista toimintaa. Miust tuntuu et saan olla vapaa, ja ilmaista itseäni silleen miten mie en osaa välttämättä muutoin” (Olga)

Olgan vastauksessa piirtyvät Karlsenin (2011b, 12) mainitsemista henkilökohtaisen toimijuuden dimensioista ne, joiden voi tulkita liittyvän kaikkein eniten yksilön persoonallisuuteen ja tapaan asemoida itseään suhteessa toisiin ihmisiin ja maailmaan: itsesääntely, identiteetin kehittäminen ja ehkä jopa olemassaolon kysymykset.

4.2.4 ”Orkesterisoittoa ja teoriaa” – Irinan musiikkipolku

Irina kokee oman musiikillisen toimijuutensa ailahtelevana ja vaihtelevana huolimatta vuosien soitonopiskelusta. Hänelle teatterin tekeminen on tällä hetkellä tärkeintä, ja hän haluaa antaa sille kaiken aikansa. Irina piti pitkään tietoisesti musiikkia ja teatteria erillisinä asioina elämässään, kunnes Badding-musikaalin myötä oivalsi, että ne voivat toimia yhdessäkin. Teatterin muut osa-alueet ovat tällä hetkellä niin keskeisessä roolissa hänen mielessään ja toiminnoissaan, että välillä hän unohtaa hallitsevansa myös musiikkia laajasti. Aika ajoin hän kuitenkin innostuu esimerkiksi pianonsoitosta, opiskellen uusia sointuja ja harmoniaa omaehtoisesti. Se inspiroi häntä. Viulua hän ei soita tällä hetkellä omaksi ilokseen juuri lainkaan. Hän kaivaa sen kotelostaan esiin vain jonkin teatteriproduktion yhteydessä, jossa sille on tarvetta.

Opintojen ja ryhmän yhteisten harjoitteiden kautta Irina kuitenkin kokee musiikin tekemisen mielekkääksi. Hän innostuu ja inspiroituu toisten lahjakkuudesta ja heidän tuottamastaan musiikista. Hän saattaa kuitenkin vertailla itseään muihin ja problematisoida ja ehkä vähätelläkin omaa osaamistaan.

Koska mul on ympärillä niin lahjakasta porukkaa, ihan ylityyppjä, herranjestas. Ja sit jos tulee tilanteita et niitten kaa soittelee, ni siin menee tosi nopeesti lukkoon, koska ärsyttävästi vertaa itteään niihin tyyppeihin. Varsinkin ku o vielä sellasii, jotka ei ikinä oo ollu tunneilla, ne ov vaa ottanu soittimen ja sit ne on sellasii mitä ne on, ja mä on vaan et...reilua (nauraa). (Irina)

Irian on ollut vaikea heittäytyä esimerkiksi musiikilliseen improvisointiin ja vapaampaan ilmaisuun. Hän näkee yhtenä syynä vaativan viulunopettajan sekä klassisen musiikin hierarkian sääntöineen. Ne eivät ole rohkaisseet riskinottoon ja kokeiluihin, kun tavoitteena on pikemminkin virheiden välttäminen. Se on luonut tietynlaisen armottomuuden omaa soittamista kohtaan. Hän on keskustellut fagotinsoittoa Saksassa opiskelevan ystävänsä kanssa siitä, kuinka klassisen musiikin opetus saattaa olla ankaraa ja pahimmillaan jopa raakaa. Mutta samalla Irina löytää opetuksen intensiivisyydestä hyviäkin puolia. Hän kokee saaneensa viulunopettajaltaan paljon myös positiivisia asioita. Pitkän opettaja-oppilassuhteen aikana Irina myös oppi sanomaan opettajalleen vastaan ja rohkaistui tuomaan omia näkemyksiään esiin.

Monta kertaa ku oon lähteny soittotunnilta itkien himaan, ni se musiikin ilo vähän poistuu siit siin kohtaa, ku senhän pitää olla selvää, et se on harrastamista. Mutta vaikka nyt sanoinkin tämän kaiken, niin olen kyllä maailman onnellisin et oon ollu kyseisellä opettajalla, koska mä en todellakaan olis näin hyvä soittaan ja näin innostunut musiikista edelleen, jos mä en ois ollu sillä. (Irina)

Irina tiedostaa, että taideaineissa hänellä on eniten koulutustaustaa ja vahvaa osaamista musiikissa. Hänen vastauksistaan kuitenkin käy ilmi, että suhde laulamiseen ja soittamiseen on jossain määrin problemaattinen, ainakin henkilökohtaisella tasolla. Musiikin suhteen hän kokee vapautuvansa enemmän ryhmässä, teatterityön yhteydessä, jolloin improvisointi, säveltäminen ja muu musiikillinen ilmaisu tuntuvat luontevalta ja palkitsevalta.

Irina haluaa jatkossakin kehittää itseään musiikillisesti ja vahvistaa sitä kautta toimijuuttaan. Hän haluaisi kirjoittaa musiikkia, ennen kaikkea lauluja. Hän kokee, että esimerkiksi teoriaopinnot, kuten harmonian opiskelu, auttaisi tässä tavoitteessa. Se olisi jatkoa musiikkiopistossa saaduille opeille. Hän kokee, että asia on ennen kaikkea itsestä kiinni. Se vaatisi aktivoitumista ja toimeen tarttumista, mikä tuntuu välillä haasteelliselta.

Koska siis suurin askel on siinä se, et saako esimerkiks sen viulun tuolt sängyn alt otettuu. Sit ku se on otettu sielt, ni sit se niinku menee eteenpäin. Mut se et...se on jotenkin tosi vaikee liike ottaa se tuolt sängyn alta pois.” (Irina)

Hän kokee musiikillisen toimijuuden vahvistumisen monessa suhteessa hyödylliseksi tavoitteeksi. Se vahvistaisi hänen osaamistaan ja monipuolisuuttaan teatterin tekijänä ja esiintyjänä. Samalla hän tuntee tarvetta kehittyä myös tanssissa ja fyysisessä ilmaisussa, jossa häntä kiinnostaa eniten vapaa ilmaisu, kuten liikeimprovisaatio. Hän ei ole niinkään kiinnostunut säännöstöstä, valmiiden koreografioiden opettelusta. Hän ei kuitenkaan halua paneutua pelkästään tanssiin tai musiikkiin, vaan jatkaa ennen kaikkea teatteriopintoja ja keskittyä siihen.

4.3 Musiikillinen toimijuus jaettuna kokemuksena

Minulla ja haastateltavilla on jaettu yhteinen kokemus näyttelijälinjan nykymusiikkiteatterikursseilta. Olen toiminut musiikin vastuopettajana näillä kursseilla usean vuoden ajan, työparinani koreografi-ohjaaja. Irina ja Olga ovat osallistuneet kursseille kahtena vuotena, Andrei kerran. Haastattelussa kysymykset painottuivat kurssien ryhädynamiikkaan, sisältöön ja opettajan rooliin. Tutkimusprosessin aikana tutkimuskysymys ja

-tehtävät tarkentuivat, ja tästä syystä päädyin poimimaan teemoihin 4 ja 5 (ks. alaluku 3.3.2) liittyvistä vastauksista ainoastaan toimijuuden kollektiiviseen ulottuvuuteen liittyviä asioita. Muut esille nousseet näkökulmat (esimerkiksi opettajan roolista kurssien sisällön määrittelyssä ja toteutuksessa) jätän tämän tutkimuksen ulkopuolelle, palautteeksi ja reflektioksi omasta työstäni.

Kaikki haastateltavat kokevat nykymusiikkiteatterikurssien vaikuttaneen positiivisesti heidän käsitykseensä itsestään musiikillisena toimijana. Jokainen mainitsee vaikuttavana tekijänä luovan työskentelyn soittimien kanssa, mikä on linkittynyt kurssin muihin elementteihin ja tapahtunut vuorovaikutuksessa esimerkiksi liikeimprovisaatioiden kanssa. Andrei päätyi tutkimaan erityisesti rytmimusiikin suhdetta liikkeeseen sekä sai vahvistusta ajatukselle, että voisi itsekin tuottaa musiikkia. Irina kokee saaneensa itsevarmuutta ja vahvistusta sille, että pystyy esiintyessään yhdistämään musiikillisia asioita teatterin muihin elementteihin. Myös laulukirjoittaminen – ensimmäistä kertaa työparin kanssa – innosti, ja hän oli tyytyväinen lopputulokseen. Olga pitää tärkeänä, että kurssi ei perustunut musiikilliselle kilpailulle ja suorittamiselle vaan sille, että jokainen voisi nauttia musiikista ja musisoinnista lähtötasosta ja kokemuksesta riippumatta.

Se on miun mielestä se, mitä ihan jokainen, ainakin suomalainen ihminen, tart-

teis elämäänsä. Koska miust tuntuu että on tosi yleistä, että ihmiset ei uskalla ottaa soittimia käteen, tai laulaa, koska siihen liittyy jotain häpeää. Ni mie koen, että toi vahvisti omaa, sekä varmasti myös muiden musiikillista toimijuutta.
(Olga)

Tämän tutkielman kontekstissa toimijuuden ryhmäulottuvuuteen (ks. luku 2.1.2) liittyy olennaisena osana opiskelijoiden ja ryhmän musiikillisesti vaihtelevat ja moninaiset taustat. Työskentely tällaisessa ryhmässä voi olla kaikille haastavaa, lähtötasosta riippumatta, mutta se voi tarjota myös mahdollisuuksia vertaisoppimiselle ja uusille oivalluksille. Päädyin kokemukseeni pohjautuen määrittelemään musiikillisesti heterogeenisen ryhmän käsitteen omin sanoin, koska en löytänyt kirjallisuudesta valmista määrittelyä. Sanoitin sen haastateltaville seuraavasti: ”Ryhmä, jonka jäsenten musiikilliset lähtökohdat, kokemus omasta musiikillisesta toimijuudesta sekä musiikkimaku vaihtelevat.”

4.3.1 ”Miuta välillä pelottaa olla hyvä jossain” – kun ryhmä rajoittaa

Haastateltavat tunnistavat ja tiedostavat ryhmänsä heterogeenisen luonteen. Heidän mukaansa se koskee musiikillisten valmiuksien lisäksi myös tanssin ja liikkeen tuottamiseen liittyviä asioita. Vastauksista käy ilmi, että ryhmän heterogeenisuus voi olla sekä haaste että suuri voimavara, joka parhaimmillaan voi vahvistaa toimijuutta sekä yksilöllisenä että ryhmätasolla.

Olga ja Irina mainitsevat musisointiin liittyvän häpeän tunteen. Toiset ovat valmiimpia tarttumaan uusiin haasteisiin, kuten uuden instrumentin opetteluun. Tämä valmius ei välttämättä korreloi henkilön aiemman soittotaustan kanssa. Olgan mukaan tässä näkyy ihmisten erilainen tapa ja asenne lähestyä musiikkia:

On joku joka on sillee ”aa, okei, eli mikäs soitin tää on, ja mites tätä näin”. Ja sit on ihmisii jotka on sillee ”eiku mä oon soittanu kymmenen vuotta pianoa, en mä noihin rumpuihin koske”. Se oli tosi vaihtelevaa, ja tietyl tapaa se on tosi hyvä. Mutta toisaalta harmittaa sellanen asenne, että lähtökohtaisesti ei halua kokeilla uusia asioita, koska saattaa olla ikään kuin huono. (Olga)

Olga jatkaa, että yksilöiden torjuva suhtautuminen voi heijastua koko ryhmän toimintaan epävarmana ilmapiirinä. Toisaalta hän koki, että ryhmässä uskallettiin myös tehdä rohkeita kokeiluja ja tarttua haasteisiin:

Et ku porukalla on tosi iso halu ja palo tehdä, mut sit on myöskin tosi epävarma omasta tekemisestään, niin se ainaki [vaikuttaa] tosi paljon siihen tuottamiseen, ja miten siel tunneilla ollaan. (Olga)

Myös Irina tunnistaa nämä kaksi puolta ryhmässä ja sen toiminnassa. Vahvan soittotaustan omaavana ryhmän musiikillinen heterogeenisuus on hänelle tietyllä tavalla uusi kokemus. Hän mainitsee tehneensä aiemmin paljon opiskelu- ja muita produktioita, joissa tekijät ovat osaamiseltaan suunnilleen samassa vaiheessa. Tällä kurssilla hän tiedosti, että on musiikillisilta valmiuksiltaan pidemmällä kuin moni muu ryhmästä, mutta ei kokenut sitä ongelmaksi. Hän korostaa keskitietä, itse kunkin vastaantuloa ja sitoutumista yhteiseen tekemiseen.

Olga nostaa esiin häpeän eri ulottuvuudet. Hänkin tunnistaa itsessään epävarmuuden tunteita musiikin saralla, mutta mainitsee häpeän ulottuvan myös omalle vahvuusalueelleen. Tanssin ammattilaisena hänen osaamisensa ja omaksumiskykynsä esimerkiksi koreografioiden opettelussa ja liikkeen tuottamisessa oli ryhmän kärkeä, mutta hän koki tämän aiheuttavan ryhmässä myös ristiriitaisia tunteita:

Miul tuli välil turhautumine siitä, jos joku kommentoi miun tekemistä, että ”no tietysti Olga osaa tän heti täydellisesti, tän koreografian”. Mie oon tanssinu kaksyvt vuotta, antakaa nyt vähän armoo! Jos mie en oppis tätä, niin tilanne olis kyllä aika SOS. (Olga)

Toki kriittisten ja sivaltavienkin kommenttien taustalla on todennäköisesti niiden lausujien oma epävarmuus. Siitä huolimatta Olga kokee välillä jopa pelkoa omasta osaamisestaan ja epäröi tuoda sitä esiin, jos seurauksena on kateudensenkaisia puheita. Vaikuttaa siltä, että häpeä voi läpäistä osaamisen eri tasot ja vaikuttaa ryhmän koheesioon sekä toimijuuden tunteen heikentymiseen niin yksilö- kuin ryhmätasolla. Toisaalta ryhmässä piilee suuri positiivinen voima. Parhaimmillaan sen jäsenet tuovat yhteiseen toimintaan mukanaan oman musiikillisen taustansa ja persoonansa, joka positiivisella

tavalla ruokkii ja inspiroi toisia, osaamistaustasta ja kokemuksesta riippumatta. Andrei nostaa asiasta esiin erityisesti tämän puolen.

4.3.2 Ryhmän positiivinen vaikutus ja toimijuuden vahvistuminen

Ryhmän erilainen musiikillinen taitotaso ja yksilölliset vahvuudet toimivat vertaisoppimisen tukena, jos ilmapiiri on otollinen ja lähtökohdat säädetty oikeaksi. Andrein mukaan oppimistilanteessa tähän vaikuttaa ryhmän keskinäisen kemian ja dynamiikan lisäksi myös opettajan toiminta ja opetuksen sisältö. Irina pitää tärkeänä, että oppimistilannetta ohjaa joku, jolla on riittävä auktoriteetti eri tilanteissa.

Andrei kokee, että kurssilla vallitsi eräänlainen ryhmän sisäinen symbioosi. Erilaisten taitojen ja vahvuuksien tunnistaminen ja salliminen on hänen mielestään tärkeää, jotta esimerkiksi vuosikausia jotain instrumenttia harjoitelleet henkilöt pääsevät toteuttamaan ambitiesiään, kehittämään osaamistaan ja ilmaisemaan itseään luontevalla tavalla. Tämä luultavasti motivoi ja rohkaisee heitä samalla ehkä kokeilemaan myös uusia instrumentteja, joissa he eivät ole lähtökohtaisesti vahvoilla. Andrein mukaan tämän esimerkin voima puolestaan kannustaa niitä, joille soittaminen ja musiikki ylipäänsä on uusi ja aluksi epävarmuutta tuottava kokemus. Taitavakin muusikko voi olla ”huono” aloittaessaan jonkin uuden asian opettelun.

Et ihmiset joil on taito soittaa, ni jos he ei ois päässyt soittaa omaa instrumenttiaan, ni sit ei ois motivoinu varmaan niit myöskään kokeilemaan täyspainosesti jotain muuta. Ja miten se auttaa siinä, että ihmiset, jotka ei välttämättä oo kauheen vahvoja soittamaan, uskaltautuu kokeilemaan. (Andrei)

Andrein mukaan ryhmässä oli paljon vapauttamatonta potentiaalia, joka pääsi kavereiden esimerkin ja kannustuksen kautta esiin. Pienetkin askeleet ja edistyminen saattoivat vahvistaa toimijuuden kokemusta, jopa voimaannuttaa niitäkin, joille soittaminen oli uusi asia. Andrei itse koki onnistumista esimerkiksi basson soitossa, jota hän kokeili ensimmäistä kertaa elämässään (ks. luku 4.4).

Andrei ja Irina nostavat vielä esiin kurssille osallistuneet kielivähemmistöihin kuuluneet henkilöt ja heidän panoksensa kurssin kulttuurisen ja musiikillisen sisällön rikastuttamisessa. Toinen näistä henkilöistä kommunikoi viittomakielellä, ja kuulovammaisena hänen osallistumisensa musiikkiteatterikurssille oli lähtökohtaisesti haaste kaikille osapuolille. Koko ryhmä oli kuitenkin sitoutunut tukemaan häntä ja

mahdollistamaan hänen osallistumisensa toimintaan. Loppujen lopuksi Irina esitti hänen kanssaan improvisaatioon pohjaavan dueton, jossa Irina soitti viulua ja kyseinen henkilö kosketinsoittimilla toteutetun kontrabasso-osuuden. Hän aisti matalat bassotaajuudet värähtelyinä kaiuttimesta ja pystyi Irinan kanssa täysipainoiseen musiikilliseen vuoropuheluun, kun skaala (d-doorinen) oli sovittu ja kosketinsoittimen ja esimerkiksi sormituksen perusteet neuvottu. Irina mainitsee, että hänelle kokemus oli hyvin avartava. Se oli hänen mielestään osoitus heterogeenisuudesta voimavarana ja siitä, kuinka sen voi kääntää toiminnassa eduksi. Andrei mainitsee saman asian toisen, maahanmuuttajataustaisen kurssilaisen kohdalla. Tämä henkilö toi kurssille mukanaan oman taustansa ja musiikkikulttuurinsa, joka niin ikään rikasti koko ryhmän kokemusta ja tarjosi uuden musiikillisen näkökulman kaikille.

4.4 Voimaantumisen ja sen merkityksestä

Määrittelin haastattelujen yhteydessä voimaantumisen Laesta (2013) ja Mezirowia (1998) mukaillen seuraavasti: voimaantuminen tarkoittaa toimijuuden (vaikutusvallan) laajentumista, johon sisältyy uuden oppimista, merkitysmaailman pysyvää muutosta ja sitä kautta elämän uudelleen määrittelemistä. Yhdistin tällä määrittelyllä käsitteen tutkimusperustaan (ks. alaluku 2.1.3) ja rajasin arkikielessä muuten niin laajaa ja ehkä subjektiivistakin käsitettä tarkemmaksi.

Vaikka voimaantuminen koetaan monesti ennen kaikkea tunteen kautta, sen voi nähdä myös merkityksenantona ja ymmärtämisen asiana. Varsinkin aikuisiällä oppiminen tapahtuu tulkitsemalla ja vertaamalla kokemuksia aiempiin uskomuksiin ja ennakkoletuksiin. Avoimen ja kriittisen reflektion kautta nämä uudet tulkinnat ja merkityksenannot muuttuvat oppimiseksi ja merkitysmaailman pysyviksi muutoksiksi (Mezirow 1998, 17).

Toki merkitystä on tuon koetun tunteen voimakkuudella. Haastateltavat lähtivät monipuolisesti pohtimaan voimaantumista ja sen aspekteja musiikillisen toimijuuden tapaan niin yksilöllisenä kuin kollektiivisena kokemuksena.

4.4.1 ”Se jotenkin järisytti” – kokemuksia voimaantumisesta

Olga kertoo kokeneensa musiikin parissa paljon voimaantumisen hetkiä. Uskallus ja rohkeus soittaa ei ole ollut hänelle soittotuntitaustasta huolimatta kuitenkaan mikään

itsestäänselvyys, vaan hän on välillä joutunut kamppailemaan epävarmuuden tunteen sekä omien sisäisten lukkojensa kanssa. Kurssilla hän koki, että hyväksyvä ilmapiiri vapautti hänet toimimaan, mikä puolestaan vahvisti hänen musiikillista identiteettiään ja sai aikaan voimaantumisen tunteen.

Irina nostaa vastauksessaan esiin tietynlaisen pidäkkeen, joka hänellä vahvan soittotaustan takia välillä on suhteessa muihin musiikkiteatterikurssilaisiin. Välttäänsä tuomasta kaikkea osaamistaan esiin – peläten ehkä loukkaavansa tai ärsyttävänsä jotakin toista – hän tulkintani mukaan pitää itsellään ”käsijarrua” hiukan päällä ja samalla rajoittaa omaa heittäytymistään toimintaan (ks. Olgan kommentti häpeästä alaluvussa 4.3.1). Laulun ja tanssin saralla hän kuitenkin kokee vapautuvansa. Ja henkilökohtaisella tasolla ja muissa yhteyksissä myös soittaminen on häntä voimaannuttanut:

Mut uusien soittimien alottaminen ja niissä kehittyminen yllättävän nopeasti välillä, ni se on ainakin voimaannuttanut kyllä ehdottomasti. (Irina)

Andrei liittyy yksilötason voimaantumisen kokemuksen ryhmän toimintaan ja vaikutukseen. Hän kokee voimaantumisen syntyvän paitsi itsensä haastamisesta, myös ryhmän tuesta. Ihmisissä piilee hänen mukaansa paljon vapauttamatonta potentiaalia (ks. alaluku 4.3.2). Tuon potentiaalın vapautuminen vaatii Andrein mukaan sopivassa suhteessa henkilökohtaista rohkeutta, kannustavaa ilmapiiriä ja asiassa edistyneempien esimerkkiä. Rohkeus tarkoittaa uskallusta olla keskeneräinen, jopa ”huono” – esimerkiksi uusia instrumentteja kokeiltaessa. Riskinotto kannattaa, koska se voi johtaa luovuuden alkulähteille ja sitä kautta voimaantumiseen:

Tottakai meidän pitää vahvistaa omia vahvuuksiamme. Ei hittolainen pidetä kynttilää vakan alla sen suhteen. Mutta sitten [haastetaan] itseämme niihin missä me ei olla hyviä, ja uskalletaan kokeilla. Koska siellä asuu se luovuus. (Andrei)

Luovuus edellyttää uskallusta tarttua haasteisiin, kokeilla hulluiltakin tuntuvia ideoita ja kestää myös epäonnistumisia. Jokin aluksi älyttömältä tuntuva idea voi sisältää jonkin uuden ja ainutlaatuisen asian siemenen, jota kannattaa tutkia ja lähteä kehittämään eteenpäin. Andrein mukaan näitä ideoita voivat synnyttää yhtä lailla vasta-alkajat kuin oman alansa asiantuntijat – jos vain uskaltavat heittäytyä leikkiin:

Et ihminen, joka tekee jotain missä se ei oo hyvä, saattaa tuoda siel jotain ihan kreisii, mikä onkin sit ihan helvetin hienoo [...] Mä uskon, et tää on aika

läpivalaisevaa kaikessa luovassa tekemisessä. Ja sit just nimenomaan, että ne oman alansa gurutkin uskaltaa lähtee sinne sekoilun puolelle, koska sieltähän se syntyy, joku uus. (Andrei)

”Luova sekoilu” ei Andrein mukaan kuitenkaan tarkoita oppimistilanteessa päämäärätöntä kohkaamista ja kaaosta vailla suuntaa tai reunaehtoja, vaan sen taustalla on pedagoginen suunnittelu, ryhmän rohkaiseva ilmapiiri, toiminnalle yhteisesti sovitut turvalliset rajat sekä yksilön oma intentio :

Koska niit voimaantumisen kokemuksia ei mun mielest voi tulla jos et sä myöskään pysty haastamaan itseäsi. Et siihen liitty jotenkin se itsensä haastaminen vahvasti. (Andrei)

Andrein mukaan asian voi nähdä yhtä lailla ryhmän voimaantumisena, ei pelkästään erillisinä yksilöllisinä kokemuksina. Lisäksi voimaantuminen voi tulla myös ulkopuolisen tekijän vaikutuksesta ilman, että siihen välttämättä sisältyy omaa aktiivista toimintaa tai osallistumista. Irina viittaa tähän kertoessaan katsomiskokemuksestaan opettajansa nykytanssiesityksessä, jonne hän mainitsee varustautuneensa hiukan skeptisellä ennakoasenteella:

Ja sit ne vaan räjäytti pankin! Ne tyypit oli iha hulluja jotka siinä teki. Mä en muista, koska viimeks oisin ollu näytöksessä jossa ois ollu noin imu. Ku mä olin siin penkis kiinni, ja tunsin koko ajan [et] vaan meen eteenpäin, oon vaan silleen et aa, tää ei saa loppuu. Mä muistan et olin ihan hitsin voimaantunu sen jälkeen, se jotenki järisytti. (Irina)

On pedagogisessa mielessä mielenkiintoista ja tärkeää havaita, että oppimisyhteisö ei välttämättä muodostu pelkistä opiskelijoista, vaan siihen kuuluvat – ainakin koulu- ja oppilaitoskontekstissa – myös opettajat ja muukin henkilökunta. He kaikki toimivat yhteydessä toisiinsa, ja oppimisen, toimijuuden ja voimaantumisen kokemukset syntyvät myös tästä vuorovaikutuksesta. Irinan esimerkki kertoo mielestäni juuri tästä yhteisöllisestä kuulumisesta ja voimaannuttavasta liittymisestä johonkin (*power with*), mihin myös Eteläpelto (2010, 15) ja Rikandi (2012, 42) viittaavat.

4.4.2 ”Järkyttävii katselmuskokemuksii” – voimaantumisen käänöpuoli

Voimaantumisella on myös käänöpuolensa, kuten pettymyksen, alemmuuden tai epätasa-arvon tunteet, jotka voivat syntyä, vaikka jännityksestä tai opettajan autoritaarisesta otteesta ja vaikutuksesta oppilaaseen. Irina kertoo tällaisista kokemuksistaan:

Mul on ihan järkyttävii katselmuskokemuksii ala-asteikäsen. Mä muistan et mä oon käyny oksentamassa ennen ku oon menny soittamaan. Sen ei pitäis olla niin, mut siin kohtaa sen on vaan tuntunu jotenkin järkevältä. Ja se siinä ehk ollu kaikist jäätävintä, et mua ei oo oikeestaan haitannu mitä se raati ajattelee. Mua on haitannu se, mitä mun opettaja ajattelee. Koska sielt on tullu välillä niin rajuja juttuja sen jälkeen. (Irina)

Irina jatkaa, että selvästi eniten negatiivisia kokemuksia hänellä on viulunsoiton parista. Hän tulkitsee asian siten, että sekä hänen itsensä että opettajan toiminta on ollut tavoitteellista, jopa täydellisyyteen pyrkivää. Tällöin pienistäkin notkahduksista on seurannut vahva negatiivinen tunnevaikutus. Bändien solistina laulaessaan häntä on vaivannut keikkajännitys, mikä on vaikuttanut omaan kokemukseen suorituksen onnistumisesta. Irinan tapauksessa vaikutus on monesti tullut ulkopuolelta – soitonopettaja, opiskelukaverit koulukonserteissa – mutta hän on onnistunut voittamaan jännityksen menemällä rohkeasti pelkoa kohti, nousemalla esimerkiksi uudestaan ja uudestaan yleisön eteen.

Olga puolestaan kokee oman alemmuudentunteensa nousseen ennen kaikkea itsestään. Se on ehkä ollut vertailua muihin esimerkiksi soittamisen ja siinä edistymisen suhteen aiempien musiikkiopintojen parissa. Omaehtoisen tekemisen ja valinnanvapauden kautta hänen suhteensa musiikkiin ja sitä kautta saatavat kokemukset vaikuttavat tällä hetkellä olevan hyvin positiivisia. Irinankin tilanne vaikuttaa korjaantuneen, tosin hän mainitsee saavansa tällä hetkellä vahvimmat onnistumisen ja voimaantumisen kokemukset musiikin sijaan tanssin kautta.

Stereotyyppisten sukupuoliroolien suhteen (ja sitä kautta voimaantumisen/alemmuuden tunteisiin liittyen) Olga ja Irina nostavat esiin hiukan erilaiset näkökulmat. Olga mainitsee tanssin kentällä olevan jonkin verran epätasa-arvoa esimerkiksi palkkauksen suhteen, mutta musiikin parissa toimiessaan hän ei koe törmänneensä varsinaisiin epäkohtiin tähän liittyen. Ainakin opiskelukontekstissa hän kokee saaneensa tasavertaiset mahdollisuudet

esimerkiksi instrumenttien kokeiluun. Hänellä on ollut valinnan vapaus määritellä itse ilman ennako-oletuksia, mistä on kiinnostunut ja mitä haluaa tehdä. Irina puolestaan kokee joutuneensa stereotyyppisten oletusten kohteeksi jo musiikkiopistoaikoina. Hän ajautui hankauksiin opettajansa kanssa, kun halusi niaamisen sijaan kumartaa matineasoiton jälkeen. Teatterin kentällä hän on törmännyt stereotyyppioihin esimerkiksi musiikkiteatterikoulutuksen pääsykokeiden yhteydessä. Häntä ärsyttävät pakolliset musikaalikappaleet, joissa nainen on alisteisessa tai tarvitsevassa suhteessa mieheen; joissa naisen roolina on flirttailla ja pukeutua seksikkäästi saadakseen hyväksyntää ja huomiota. Tämä on saanut hänet miettimään, haluaako hän ylipäänsä hakeutua musiikkiteatteri- ja musikaalikoulutukseen:

Se menee niin oman filosofian kaa vastaan. Mua ärsyttää että vuonna 2020...totta kai noi on klassikoita ja niillä mennään, mutta voisko tulla kentälle uusia klassikoit, jotka ei ois noin hiton, aagh, mucho machot: ”ja sitten tulee nämä tissipylyt täältä”, tai silleen. Se on ottanu korpeen tänä keväänä. (Irina)

Molempiin Irinan kokemuksiin sisältyy oman vaikutusvallan kaventumisen piirteitä. Pakolliset pääsykoetehtävät kuuluvat tietenkin asiaan, ja niiden tehtävänä on mitata hakijan osaamista, mutta niiden sisällöllä on merkitystä: ylhäältä päin tulevat, rajoittavat ja epätasa-arvoisiksi koetut määrittelyt ja ohjeet eivät ainakaan edesauta toimijuuden ja voimaantumisen tunteen kasvua.

4.4.3 Toimijuuden ja voimaantumisen myönteinen kehä

Olgan mukaan voimaantuminen on vahva tunne, joka lisää motivaatiota opiskella ja oppia uutta. Oppiminen etenee hänen kohdallaan vaiheittain, ja siihen kuuluvat pitkät puurtamisen ajanjaksot, jolloin asiat tuntuvat junnaavan paikallaan, kehitystä ei tapahdu eikä ymmärrys kasva. Pienistä askelista ja vähitellen omaksutuista asioista muodostuu kuitenkin perusta, joka tietoisien ja tiedostamattomankin prosessoinnin kautta johtaa suurempiin tiedollisiin, taidollisiin ja kehollisiin oivalluksiin, ahaa-elämyksiin, jotka hän sitten kokee kertaharppauksena ja kehittymisenä. Nämä oivallukset aikaansaavat voimaantumisen tunteen, joka Olgan mukaan lisää entisestään motivaatiota opiskella ja oppia uutta. Sillä on myös tärkeä merkitys itsetunnon vahvistumisen ja itsetuntemuksen kasvun kannalta.

Se auttaa siinä, että miten kokee itsensä. Koska kaikki onnistumisen kokemukset on niin tärkeitä, ylipäättään ihmisen elämässä. Varsinkin kun ne tulee asiasta mikä on itselle tärkeä ja haasteellinen, niin se on ekstra-ihana ja buustaava tunne. Tulee olo, että ah, olen ottanut askeleen eteenpäin, ja olen jotenkin nyt parempi ihminen. Tuntuu että siinä samalla kehittyy jotenki ihmisenä. (Olga)

Kuten aiemmin on käynyt ilmi, Irinalla on ambivalentti suhde viulunsoiton opettajaansa. Kriittisyydestään huolimatta hän myös arvostaa opettajaansa ja hänen osaamistaan ja kokee saaneensa häneltä paljon eväitä soittamiseen paitsi neuvojen ja opastuksen, myös esimerkin kautta.

Oman soitonopettajan näkeminen soittamassa on ollu joka kerta tosi voimaannuttavaa, koska se on ollu ain semmosta, et mä oon ollu vaan sillee et toi opettaa mua, mäkin oon aika hyvä. Ne on ollu aina tosi siistejä [kokemuksia]. (Irina)

Oman toimijuuden ja onnistumisten kautta saatavat kokemukset tarjoavat parhaimmillaan avainkokemuksia, jotka jäävät unohtumattomina mieleen ja ohjaavat esimerkiksi uravalintaa. Itselle asetetut haasteet ja paineet eivät välttämättä lannista, jos tekemisen palo on kova ja siihen sisältyy mahdollisuus näyttää osaamistaan itselle ja muille sekä ottaa samalla oppimisharppaus. Olga mainitsee tällaisena esimerkkinä pikahälytyksen balettiesityksen roolipaikkaukseen, jossa hänen piti kolmen tunnin harjoittelulla omaksua iso tanssirooli. Hän nautti oppimisen tunteesta, kun rooli ikään kuin vyöryi häneen. Irinan kohdalla tällainen avainkokemus oli aiemmin mainittu musikaalikokemus ammattiteatterissa.

Se Badding on kyl varmaan ollu voimaantumisen hetki, koska siin kohtaa se jotenki kliksahti. Mä muistan sen ensi-illan jälkeen, mä olin vaan et onko mitään muuta, mitä voisin tehdä? Ei ole, se on tämä! Se on ollu kyl voimaantuminen, ku mä oon ollu siit niin saletti siin hetkessä silloin. (Irina)

Tekemisen, toimijuuden ja voimaantumisen myönteinen kehä voi säteillä myös laajemmin ihmissuhteisiin. Olga kertoo musiikin opiskelun ja siinä edistymisen vahvistaneen hänen suhdettaan muusikkovanhempiinsa. Hän kokee tulleen tasavertaiseksi ammatilliseksi toimijaksi heidän rinnalleen.

Tänä keväänä ylipäättään on vahvistunu se että joo, kyl mie nyt jotain osaan. Et miun ei tarvii olla mikään pro, että mie voin soittaa jotain soitinta, tai kirjoittaa biisin tai laulaa. Ja sit on käyny semmone jännä juttu, että mie oon ammatillisesti lähentyny miun vanhempien kanssa. Koska just ko he on muusikoita [...] Vaik mie oon ihan läheine muuten miun vanhempien kaa, joku tollanen muutos siin on tapahtunu. (Olga)

Jos voimaantumisen nähdään määritelmän mukaisesti oman elämän uudelleen määrittelemisenä, voi sen tulkita toteutuvan Olgan kohdalla myös suhteessa hänen omiin vanhempiinsa. Mielestäni hänen vastauksessaan ilmenee myös Westerlundin (2002, 25) määritelmä yksilöstä toimijana, jolla on mahdollisuus vaikuttaa kokemusmaailmansa, sosiaalisiin suhteisiin ja ympäristöönsä musiikin avulla. Vastauksessa piirtyvät jälleen kerran esiin myös Karlsenin (2011b, 12) määrittelemät, toimijuuden syvimmän henkilökohtaisen tason dimensiot, eli identiteetin ja olemassolon kysymykset (ks. myös alaluku 4.2.3).

5 Pohdinta

Tämän tutkielman tehtävänä on kuvata, minkälaisena haastateltavat henkilöt kokevat oman musiikillisen toimijuutensa. Kaksiosainen tutkimuskysymys etsii vastausta siihen, millaisena haastatellut näyttelijäopiskelijat kokevat musiikillisen toimijuutensa, ja miten kokemukset musiikillisesta toimijuudesta mahdollisesti heijastuvat heidän kohdallaan erilaisiin teatterin tekemisen prosesseihin. Tulosluku sisälsi haastateltavien omia sanoja ja kertomuksia siitä, minkälaisia kokemuksia heillä on musiikin parissa toimimisessa eri elämänvaiheissa ja -tilanteissa. Tässä luvussa haastateltavien näkökulmat yhdistyvät omiin tulkintoihini sekä tutkimuksen teoreettisesta taustasta nouseviin käsitteisiin, ja niistä muodostuvat tutkimuksen johtopäätökset.

5.1 Johtopäätökset

Aineistosta nousee keskeisenä esiin haastateltavien näkemys itsestään teatterintekijöinä, joiden taiteellista identiteettiä ja toimijuutta ei määrittele yksin musiikki tai mikään muukaan taito. Kaikki kolme määrittelevät itsensä ennen kaikkea esiintyjiksi, joilla – Olgan vastausta suoraan lainaten – erilaiset taiteelliset ja taidolliset ”osa-alueet sulautuvat yhteen”. Havainto on mielenkiintoinen, ja on myönnettävä, että haastateltavat hiukan yllättivät minut tässä asiassa ja osoittivat ennako-oletukseni vääriksi. Musiikki ei muodostu dominoivaksi piirteeksi kellekään, ei edes Olgalla ja Irinalla, joilla on laaja tanssin ja musiikin koulutus pohja ja vahva osaaminen valmiiksi taustalla. Musiikilla on kuitenkin kaikille tärkeä merkitys, ja he hyödyntävät sitä eri tavoin, omista lähtökohdistaan ja vahvuuksistaan käsin. On mielenkiintoista, että Irina, jolla on taustallaan kolmikosta selvästi eniten soitin- ja musiikinteoriaopintoja, määrittelee nykyisen suhteensa musiikkiin ambivalentiksi, ja kokee tanssi- ja liikeilmaisun musiikkia vapaammaksi ja itselleen läheisemmäksi teatterikontekstissa. Tästä herää ainakin itselläni soitonopetukseen liittyviä pohdintoja, joihin ei tässä yhteydessä ole kuitenkaan mahdollista keskittyä enempää.

Henkilökohtaisen toimijuuden rinnalla kaikkien kolmen vastauksissa korostuu teatterityön yhteisöllinen puoli ja kokemukset, joissa myös musiikillisen onnistumisen ja voimaantumisen kokemukset voivat olla jaettuja. Jokainen kokee mahdollisuuden musiikin luovaan ja vapaaseen tuottamiseen erittäin tärkeäksi.

Musiikilla vaikuttaa olevan esiintyjäidentiteetin tukemisessa eräänlainen välinearvo: yksikään haastateltavista ei korostanut musiikin vapaa-ajan roolia, sen kuuntelemista esimerkiksi rentoutumismielessä. Andrei kertoi, että kuunteli aiemmin musiikkia satunnaisesti, omaksi ilokseen, kunnes suoratoistopalveluiden myötä tapahtuneen musiikillisen tarjonnan laajenemisen kautta hänen kuuntelemisensa on muuttunut tiedostavaksi ja valikoivaksi, ja se palvelee yleensä jotain tiettyä tarkoitusta. Hän mieltää tällaisen aktiivisen kuuntelun osaksi musiikillista toimijuuttaan. Irina ja Olga puolestaan sivusivat aihetta pelkästään lyhyellä maininnalla musiikin kuuntelusta, eivätkä he erikseen maininneet kuuntelua osana musiikillista toimijuuttaan. On tosin mahdollista, että haastattelukysymykset suuntasivat huomion ja pohdinnan enemmän toisenlaiseen musiikkitoimintaan, kuten soittamiseen, laulamiseen ja luovaan tuottamiseen.

Andrei käyttää musiikkia ja nykyteknologiaa (Shazam-sovellus) kehollisten toimintojen, kuten liikemateriaalin muistamiseen. Musiikin kuuntelu ja sen käyttö mieleen painamisen, jopa kehollisen muistin apuvälineenä, on osoitus toimijuudesta ja vaikutusvallasta omaan itseen. Bergh ja DeNora viittaavat musiikin kuunteluun aktiivisena toimintana ja myös vuorovaikutuksen keinona: ”Musiikki herättää ja nostaa esiin tunteita, sekä kehollisia muistoja muistumia erilaisista tilanteista [...] kuunteleminen on toimintaa, joka [...] tarjoaa kuuntelijalle mahdollisuuden luoda, vahvistaa ja syventää erilaisia merkitysjärjestelmiä, yhdessä muiden kuuntelijoiden kanssa (Bergh & DeNora 2009, 106)

Vaikuttamismahdollisuudet itseen ja omiin valintoihin sekä aktiivinen toiminta musiikin eri osa-alueilla korostuivat entisestään, kun analysoin niitä aineistosta johdettujen yläkäsitteiden, avainsanojen avulla. Painotukset musiikillisen toimijuuden kohdalla vaihtelevat hieman aihealueen ja vastaajan mukaan, mutta yhteisinä ja selvästi yleisimpinä piirteinä esiin nousee omaan kokemusmaailmaan vaikuttamisen lisäksi omaehtoinen innostus ja tahto. Toimijuuteen liittyy useissa haastatteluvastauksissa myös musiikin kokeminen emotionaalisella ja kehollisella tasolla.

Andrei, Irina ja Olga hahmottavat musiikillisen toimijuutensa ennen kaikkea käytännöllisenä, toiminnallisena sekä omaehtoisuuteen liittyvänä asiana. Kuva ei kuitenkaan missään nimessä ole kapea, vaan heidän vastauksistaan on löydettävissä

kaikkia Karlсенin (2011b) kuvaamia ulottuvuuksia. Yksilötasolla eniten painottuvat itsesääntelyn, ajattelun sekä oman identiteetin ja musiikillisten taitojen kehittämisen dimensiot. Ryhmätasolla vastaukset taas korreloivat eniten sosiaalisten kohtaamisten ja tilanteiden sääntelyn, yhteisöllisen identiteetin vahvistamisen ja tutkimisen sekä musiikillisen yhteistoiminnan perustan kanssa. Vastauksissa käsiteltiin määrällisesti vähiten olemassaoloon liittyviä kysymyksiä ja problematiikkaa, mutta tässäkin kohtaa kysymyksenasettelu on voinut korostaa aiheen käytännönläheisempiä asioita.

Erityisen selkeästi koko ulottuvuuksien kirjo nousee esiin Andrein kuvaillessa omaa suhdettaan musiikin luovaan tuottamiseen erilaisten teatteriproduktioiden yhteydessä. Hän viittaa lapsuutensa mielikuvitusleikkeihin sekä kokemuksiinsa teatterista niiden ilmentymänä, ja tulkitsee luovuutensa rakentuvan tuolle lapsuusajan herkkyyden ja mielikuvituksen muodostamalle perustalle. Andrein vastauksessa näyttäytyvät kaikki Karlсенin (2011b, 11) kuvaamat henkilökohtaisen toimijuuden dimensiot, mukaan lukien olemassaolon kysymykset.

Lisäksi Andrein vastaus pitää sisällään myös useita kollektiivisen ulottuvuuden (ks. Karlсен 2011b, 12) piirteitä. Mitä ilmeisimmin Andrei kuvaa prosessia, jossa teatteriensemble tuottaa kollektiivisesti sisältöä, arvioi sitä ja tekee valintoja luovan ja ainakin jossain määrin demokraattisen prosessin kautta. Tällöin toimijuuden kollektiivinen ulottuvuus korostuu ja esiin nousevat ainakin sosiaalisten tilanteiden sääntely, yhteisöllisen identiteetin tutkiminen sekä perustan luominen musiikilliselle yhteistoiminnalle. Se linkittyy suoraan nykyteatterin ryhmä- ja prosessikeskeisiin työtapoihin ja metodeihin (Koskenniemi 2007; Numminen 2010). Kysymyksessä on myös uuden tiedon tuottaminen yhteistoiminnallisesti sekä osallisuus ja kuuluminen ryhmään (*communal belonging*), mihin Rikandi (2012) viittaa.

Eivätkä toimijuus ja musiikillinen toiminta näyttäyty vastauksissa pelkästään välineellisinä asioina, vaan onnistumisen ja voimaantumisen kautta Olga, Andrei ja Irina kokevat ne myös henkisesti hyvin palkitseviksi ja kokonaisvaltaisiksi. Kaikki kolme haastateltavaa pitävät musiikin ja tanssin opiskelua sekä kehittymistä näillä osa-alueilla tärkeänä. Merkittävimpiä ovat kuitenkin onnistumisen kokemukset, luovat hetket ja jaetut kokemukset musiikin parissa riippumatta siitä, millä teknisellä tai ammatillisella tasolla ne tapahtuvat. ”Mestariksi ei kenties tulla, mutta siihen pyrkiminen luo mielekkään [...] musiikillista toimijuutta tukevan kontekstin” (Laes 2013, 14).

Haastatellut pitävät tärkeänä erilaiset musiikilliset lähtökohdat hyväksyvää ilmapiiriä, jossa riskinotto, yritys ja erehdys ovat sallittuja. Yksilöllinen voimaantuminen on teatterikontekstissa vahvasti sidoksissa ryhmädynamiikkaan: vahvistetaan vahvuuksia, mutta myös haastetaan itseä ja toisia; uskalletaan yhdessä olla myös epävarmoja ja osaamattomia. Olgalle, Irinalle ja Andreille kokemus omasta toimijuudesta luo alustan, joka mahdollistaa myös yhteiset uskaliaat riskinotot ja positiivisen luovan ”sekoilun”, joka onnistuessaan tuottaa uusia ratkaisuja, ajatuksia ja artefakteja, mihin Andrei viittaa luvussa 4.4.1. Tämä onnistuminen puolestaan tukee voimaantumisen tunnetta ja vahvistaa entisestään toimijuutta ja rohkeutta, niin yksilö- kuin ryhmätasolla. Irina ja Andrei nostavat esiin myös pedagogisen suunnittelun merkityksen: opettajan tehtävä on luoda raamit, joiden puitteissa luovat kokeilut ovat mahdollisia ja turvallisia.

Voimaantuminen ilmenee vastauksissa musiikillista toimijuutta kokonaisvaltaisempana, keholla ja mielellä aistittavana kokemuksena, johon liittyy enemmän myös vapauden ja olemassaolon kysymyksiä. Myös voimaantumisen yhteydessä voidaan nähdä piirteitä Karlsenin (2011b) määrittelemistä dimensioista, vastausten perusteella vieläpä toimijuutta kattavammin. Vastauksissa käsiteltiin myös voimaantumisen käänköpuolta: häpeää, pelkoa ja turhautumista (esimerkiksi Irinan kokemukset katselmus- ja pääsykoetilaisuuksissa alaluvussa 4.4.2), joissa niissäkin tunne on laaja-alainen ja mainitut ulottuvuudet läpäisevä, kuitenkin kuin valokuvan negatiivissa.

Olgan vastauksessa alaluvun 4.3.3 lopussa avautuu laaja ja kattava kuva musiikillisen toimijuuden ja sen kautta tapahtuvan voimaantumisen yhteydestä ja näiden kokonaisvaltaisesta myönteisestä vaikutuksesta ihmisen elämään, ihmissuhteita myöten. Kautta linjan vastauksissa kohtaavat musiikillisen toimijuuden ja voimaantumisen käsitteet: ne ikään kuin kerrostuvat, esiintyvät limittäin ja ovat keskenään vahvassa vuorovaikutuksessa.

Tutkimusaineistosta nousee esiin musiikillisen toimijuus paitsi haastateltavien itsensä kuvaamana, myös Karlsenin (2011b) määrittelemässä muodossa, eikä näiden piirteiden välillä tunnu olevan ristiriitaa. Ne päinvastoin täydentävät toisiaan ja piirtävät musiikillisesta toimijuudesta entistä laajemman ja tarkemman kuvan.

Toimijuuden eri ulottuvuudet, monipuolinen musiikillinen toiminta ja siitä syntyvät onnistumisen ja voimaantumisen kokemukset muodostavat haastattelujen perusteella monisäikeisen, itseään positiivisella tavalla ruokkivan kierteen, joka tarjoaa mahdollisuuden oppimiseen, kehittymiseen ja muutokseen niin yksilö- kuin ryhmätasolla. Vastauksista välittyy se, että holistinen näkökulma musiikkiin, kehollisuuteen ja musiikkikasvatukseen (Westerlund 2002) johdattaa mielenkiintoisella tavalla lähelle uuden musiikkiteatterin ominaispiirteitä (Koskenniemi 2007; Lehmann 2009; Salzman & Desi 2008) ja rakentaa yhteyttä myös pedagogiikan ja taiteentekemisen välille.

Tutkielman perusteella vaikuttaa siis siltä, että myös teatteri voi omassa kontekstissaan tarjota kiinnostavia musiikkipedagogisia näkymiä. Westerlundin (2002, 56) mukaan musiikkikasvatuksen tehtävänä ei ole pelkästään kehittää yksilöllisiä musiikillisia taitoja, vaan myös tarjota opiskelijalle positiivisia, erilaisia ja todellisia mahdollisuuksia täydentää ja muokata omaa musiikillista minäkuvaansa ja näkemystä itsestään. Irinan, Olgan ja Andrein kokemusten valossa erityisesti uusi musiikkiteatteri voisi toimia tällaisen mahdollistamisen pelikenttänä. Hyväksyvässä, uteliaassa ja luovassa ilmapiirissä musiikilliset kokeilut ja onnistumiset (kuten myös epäonnistumiset) ovat ideaalitulanteessa mahdollisia ja sallittuja kaikille ryhmän jäsenille, taustasta ja osaamisesta riippumatta. Esimerkiksi koulumaailmassa tällaiset musiikkiteatteriprojektit voisivat tarjota runsaasti tekemistä ja pedagogisia mahdollisuuksia monen tasoisille oppijoille ja tekijöille, ja miksei puolestaan musiikkikasvatusta voisi laajemmin hyödyntää myös ammattiteatterissa.

Tutkielmani ehkä tärkein anti on, että haastateltavien yksilöllisestä näkökulmasta avautuu myös laajempi näkymä musiikillisen toimijuuden piirteisiin. Löydän vahvoja yhteyksiä musiikkikasvatuksen ja teatterin välillä, ja hahmotan entistä selkeämmin vision uudesta musiikkiteatterista kontekstina, jossa erilaiset yksilölliset toimijat rakentavat omaa musiikillista identiteettiään sisäisestä kokemuksesta lähtien. Smallin (1998) kuvaama *musicking* ilmenee ulkoisena, kuuluvana ja näkyvänä toimintana, muodostaen vuorovaikutuksessa toisten kanssa toimijuuden kollektiivisen ulottuvuuden.

5.2 Luotettavuustarkastelu

Käsitteet validiteetti ja reliabiliteetti ovat keskeisiä arvioitaessa tutkimuksen luotettavuutta, vaikka käsitykset niiden soveltuvuudesta kvalitatiivisen tutkimuksen arviointiin vaihtelevat (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006; Hirsjärvi & Hurme 2010, 185). Etenkin reliabiliteetti – jolla tarkoitetaan tutkimusmenetelmän kykyä saavuttaa tarkoitettuja tuloksia – saattaa kvantitatiivisen tutkimuksen puolelta johdettuna olla hankala käsite kvalitatiivista tutkimusta tarkasteltaessa (Anttila 2005, 515). Hirsjärven ja Hurmeen (2010, 186) mukaan reliabiliudella – tiukasti tulkittuna – tarkoitetaan, että useammalla tutkimuskerralla samasta aineistosta tulisi saada täsmälleen sama tulos. Kyseessä on ikään kuin käytetyn menetelmän eli mittarin toimintavarmuus (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka, 2006). Ihmisiä ja heidän käsityksiään tutkittaessa on kuitenkin ehkä hyvä luopua ehdottoman objektiivisuuden vaatimuksesta tulosten suhteen ja tunnistaa se, että tutkittavan näkemykset itsestään ja tulkinnat niistä voivat eri olosuhteissa ja varsinkin ajan myötä muuttua (ks. Anttila 2005; Hirsjärvi & Hurme 2010).

Validiteetti eli tutkimuksen pätevyys tarkoittaa tutkimuksen kykyä vastata luotettavasti tutkimuskysymykseen, toisin sanoen tutkimus lunastaa lupauksensa siitä, mitä sen on kerrottu käsittelevän (Anttila 2005, 512; Tuomi & Sarajärvi 2018, 106). Kysymys ei ole pelkästään johtopäätöksistä, vaan tutkimuksen validiteetti rakentuu kaikista tutkimusprosessiin tekijöistä: aihevalinnasta, tutkijan omasta sitoutumisesta tutkimukseen, haastateltavista ja heidän persoonistaan, analyysistä ja raportoinnista (Tuomi & Sarajärvi 2018, 163–165). Haastatteluaineiston luotettavuuteen vaikuttaa oleellisesti myös aineiston hankintamenetelmä ja laaduntarkkailu prosessin eri vaiheissa. Esimerkiksi haastattelurungon huolellinen etukäteissuunnittelu, teknisen välineistön tarkoituksenmukaisuus ja käytön hallinta sekä huolellinen litterointi ovat keskeisiä tutkimuksen laatuun ja luotettavuuteen liittyviä tekijöitä. (Hirsjärvi & Hurme 2010, 184–185.)

Laadullisessa tutkimuksessa kysymys ymmärtämisestä ja luotettavuudesta on kaksisuuntainen: kuinka tutkija ymmärtää haastateltavaa ja kuinka lukija puolestaan tutkijan laatimaa tutkimusraporttia (Tuomi & Sarajärvi 2018, 76). Oman kokemukseni perusteella mukana voi olla myös kolmas suunta, eli haastateltavan ymmärrys ja oivallukset hänen ja tutkijan välisestä kommunikaatiosta ja vuorovaikutuksesta.

Tiedostan oman kaksoisroolini haastateltavien aiempana opettajana ja tutkimuksen tekijänä sekä siihen liittyvän problematiikan. Minulle oli muodostunut haastateltavista ja heidän musiikillisista ominaisuuksistaan ennakkokäsitys opistolla pitämieni kurssien kautta. Tämä käsitys yhtäältä herätti kiinnostukseni aiheeseen ja ohjasi haastateltavien valintaa, toisaalta asetti haasteen aineiston neutraalille analyysille ja johtopäätöksille. Pyrin eliminoimaan omat ennako-oletukseni siten, että tiedostin tämän riskin ja otin sen huomioon tutkimuksen jokaisessa vaiheessa, ja nojaan analyysissa ja johtopäätöksissä pelkästään teoreettiseen viitekehykseen ja ennen kaikkea aineistoon. On ollut huojentavaa huomata, että omat ennako-oletukseni tulivat haastetuiksi ja osin kumotuiksi.

Mitä luotettavuus ja objektiivisuus ylipäänsä tarkoittavat laadullisessa tutkimuksessa? Tätä kysymystä jouduin ainakin itse pohtimaan paljon. Ja onko kolme hengen tutkimusjoukko riittävä luotettavan tiedon saamiseksi? Voiko tästä aineistosta tehdä yleisempiä johtopäätöksiä? Viittaan tässä yhteydessä tutkimuksen tavoitteisiin, jotka tiivistyvät tutkimuskysymyksessä: pyrkimyksenä on kuvata ja ymmärtää ilmiötä nimeltä musiikillinen toimijuus näiden kolmen näyttelijäopiskelijan näkökulmasta, ei sen laajemmassa viitekehyksessä. Samalla on hyvä tiedostaa, että heidänkään kohdallansa tutkimustulokset eivät ehkä ole toistettavissa, koska tuloksiin vaikuttavat asiat, kuten kokemukset ja näkemys itsestä, muuttuvat ajassa (Hirsjärvi & Hurme 2010, 186).

Sen sijaan tämän tutkimuksen reliabiliteettia voidaan arvioida sen pohjalta, kuinka todennäköisesti ulkopuolinen lukija tulee esitetyn aineiston ja mahdollisen keskustelun kautta samankaltaisiin johtopäätöksiin. Hirsjärven ja Hurmeen (2010, 186) mukaan tämän konsensuksen syntymistä edesauttaa arvioinnin selkeä ja riittävän tiivis luokittelu. Tähän olen tutkielmassani pyrkinyt.

Nämä kolme haastattelua tuottivat runsaan ja sisällöllisesti rikkaan aineiston. Menetelmävalinnat, jotka oli tehty tutkimusongelman pohjalta, olivat perusteltuja reliabiliteetin näkökulmasta (ks. Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Keskustelunomaisen ja luottamuksellisen ilmapiirin vallitessa tapahtuneita haastatteluja voidaan pitää mielestäni luotettavina, ja ne antavat hyvän kuvan haastateltavien näkemyksistä. Haastattelurunko oli toimiva ja onnistunut, mistä kertoo esimerkiksi haastattelujen samankaltainen ajallinen kesto (keskimäärin 1 h 20 min, vaihteluväli 7 minuuttia). Toisaalta reliabiliteetin voikin nähdä koskevan myös tutkijan toimintaa, ei pelkästään valittuja menetelmiä tai aineistoa: kuinka luotettavan tuntuista analyysi on,

onko aineiston sisältö huomioitu riittävässä määrin, onko tiedot litteroitu oikein, heijastavatko tulokset tutkittavien ajatusmaailmaa? Jätän tutkimuksen luotettavuuden lopullisen arvioinnin lukijan tehtäväksi.

5.3 Tulevia tutkimusaiheita

Toimijuutta, musiikillista toimijuutta ja voimaantumista on tutkittu niin sosiologian kuin musiikkikasvatuksen kentällä, kotimaassa ja kansainvälisesti, mutta suoraan teatteri- ja näyttelijäopiskelijoihin keskittyvää musiikillisen toimijuuden tutkimusta en kuitenkaan taustatyötä tehdessäni löytänyt. Uskon, että tutkittavaa tällä saralla riittäisi, varsinkin kun musiikkiteatteri kasvattaa suosiotaan jatkuvasti. Suomessa valmistuu osaavia musiikkiteatterin tekijöitä eri oppilaitosten koulutusohjelmista, ja kouluissa erilaiset musikaali- ja musiikkidraamaprojektit ovat suosittuja.

Ryhmä- ja prosessikeskeisten työtapojen hyödyntäminen koulun musiikki- ja draamakasvatuksessa sekä niihin soveltuvien toimintamallien ja käytänteiden kehittäminen on konkreettinen ja kiinnostava tutkimusaihe, jota voisi lähestyä toimintatutkimuksen keinoin. Kyseessä voisi olla esimerkiksi konseptin kehittäminen yläkoulun tai lukion moniaineiselle, oppilaiden omista lähtökohdista ja omasta musiikillisesta, kirjallisesta ja visuaalisesta luovuudesta ponnistavalle musikaaliprojektille, jossa voisivat yhdistyä musiikki- ja draamakasvatuksen lisäksi moniaineisesti myös kuvaamataito, käsityöt ja äidinkieli. Aiheiden mukaan se voisi lähestyä myös esimerkiksi historian, maantiedon tai biologian oppisisältöjä. Produktion tuotantoprosessiin voisi liittyä yrittäjyyskasvatusta. Teatteriesityksen valmistaminen tarjoaa alustan monenlaiseen ilmiöpohjaiseen oppimiseen ja antaa mahdollistaa erilaisissa tehtävissä ja tiimeissä toimimisen niin näyttämöllä, visuaalisessa suunnittelussa, valo- ja äänitekniikassa kuin tuotannon ja markkinoinnin parissa.

Toimijuuden ja voimaantumisen kokemuksen vaikutusta musiikillisen identiteetin rakentumiseen voisi niin ikään tutkia tarkemmin. Kuinka tämän identiteetin vahvistuminen puolestaan vaikuttaa kokemukseen itsestä toimijana? Millaisia piirteitä näillä kokemuksilla on esimerkiksi ohjatun ja muodollisen musiikkikoulutuksen, kuten instrumenttiopetuksen, parissa verrattuna omaehtoisesti rakentuneeseen muusikkouteen, esimerkiksi bändisoiton, musiikkiteknologian tai kansanmusiikin parissa? Mikä merkitys flow-kokemuksilla on voimaantumisen ja toimijuuden kannalta, ja miten ne musiikin

parissa ilmenevät? Näitä olisi kiinnostava tarkastella pidemmällä aikavälillä, esimerkiksi ammatillisen identiteetin rakentumisen näkökulmasta.

Tätä tutkimusta tehdessäni on mieleeni noussut myös aatehistoriallisia ja idealistisiakin kuvajaisia ja kysymyksiä vaikkapa kansanopistoatteen isän, tanskalaisen teologin ja kirjailijan N.F.S.Grundtvigin ajatusten merkityksestä tämän päivän aikuiskasvatuksen ja koulutuspolitiikan kannalta. Kuinka hyvin ylipäänsä tunnemme Grundtvigia Suomessa ja hänen merkitystään pohjoismaisen vapaan sivistyön alulle saattajana? Entä pohdimmeko musiikkikasvatuksen saralla riittävästi aikuiskasvatuksen kysymyksiä, ja onko meillä tietämystä ja työkaluja eri-ikäisten ja erilaisissa elämänvaiheissa olevien oppijoiden musiikkiharrastuksen tueksi ja rakennukseksi? Osaammeko musiikkipedagogeina tunnistaa vaikkapa aikuisten kuoroharrastajien erilaiset musiikilliset tarpeet, piilevät kyvyt ja potentiaalin? Voisiko uusi musiikkiteatteri ja prosessilähtöinen työtapa tarjota mielekästä toimintaa, mahdollisuuksia ja uusia näköaloja kuoroille, soitinryhmille tai yksittäisille harrastajille? Nämä eivät ole varsinaisia tutkimusaiheita, pikemminkin vain ajatuksen häiviä, jotka tutkimuksen aikana ja muissa työyhteyksissä ovat nousseet mieleeni, mutta joita huomaan silti jatkuvasti pohtivani. Ehkä niitäkin on syytä lähteä jossain vaiheessa selvittämään tarkemmin.

Lähteet

Adlington, R. (2019). Introduction: why 'new music theatre' now? Teoksessa Adlington, R. (toim.), *New Music Theatre in Europe. Transformations between 1955-1975* (s. 1-11). London/New York: Routledge

Antikainen, A. (2000). Kansainvälinen vertailu elinikäisestä oppimisesta. Teoksessa Heikkinen, E. & Tuomi, J. *Suomalainen elämäntulkinta* (s. 99-125). Helsinki: Tammi

Anttila, P. (2005). Ilmaisun, Teoksen, Tekemisen ja TUTKIVA TOIMINTA. Hamina: Akatiimi Oy

Bandura, A. (1997) *Self-Efficacy: the Exercise of Control*. New York: Freeman

Barnes, B. (2000). Understanding agency: Social theory and responsible action [e-kirja]. SAGE. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uahelsinki/reader.action?docID=483364> (Haettu 24.2.2021)

Beard, D. (2019). Reconceptualising the performer in new music theater. Collaborations with actors, mimes and musicians. Teoksessa Adlington, R. (toim.), *New Music Theatre in Europe. Transformations between 1955-1975* (s.227-254). London/New York: Routledge

Bergh, A., & DeNora, T. (2009). From wind-up to iPod: Techno-cultures of listening. Teoksessa Cook, N., Clarke E., Leech-Wilkinson, D. & Rink, J. (toim.), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (s. 102-115). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521865821.016 (Haettu 6.7.2023)

Cohen, L., Manion, L. & Morrison, K. (2007). *Research Methods in Education*. 6th edition. London/New York: Routledge

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press

DeNora, T. (2006). Music and Self-Identity. Teoksessa Bennet, A., Shank, B. & Toynebee, J. (toim.) *The Popular Music Studies Reader* (s. 141-147). London/New York: Routledge

Eteläpelto, A., Heiskanen, T. & Collin, K. (2010). Vallan ja toimijuuden monisäikeisyys. Teoksessa Eteläpelto, A., Heiskanen, T. & Collin, K. (toim.), *Valta ja toimijuus aikuiskasvatuksessa* (s. 9-27). Helsinki: Kansanvalistusseura.

Ford, B. & Sloboda, J. (2013). Learning from Artistic and Pedagogical Differences between Musicians' and Actors' Traditions through Collaborative Processes. Teoksessa Gaunt, H. & Westerlund, H. (toim.), *Collaborative Learning in Higher Music Education* (s. 27-36). Farnham: Ashgate Publishing Ltd.

Heinonen, T., Kivimäki, A., Korhonen, K., Korhonen, T., Reitala, H., Aristoteles. (2012). *Aristoteleen runousoppi: Opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos

Hirsjärvi, S. & Hurme, H. (2010). Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. (2009). Tutki ja kirjoita. (15. uud. p.). Helsinki: Tammi

Ibrahim, S. & Alkire, S. (2007). Agency and Empowerment: A Proposal for Internationally Comparable Indicators [verkkoartikkeli]. *Oxford Development Studies* 35:4 (s.379-403). <https://doi.org/10.1080/13600810701701897>. (Haettu 17.1.2021)

Karlsen, S. & Westerlund, H. (2010) Immigrant students' development of musical agency – exploring democracy in music education. *British Journal of Music Education*, 27(3), 225-239. doi:10.1017/S0265051710000203 (Haettu 17.1.2021)

Karlsen, S. (2011a). Using musical agency as a lens: Researching music education from the angle of experience. *Research Studies in Music Education*, 33(2), 107–121. <https://doi.org/10.1177/1321103X11422005> (Haettu 17.1.2021)

Karlsen, S. (2011b). Music education in multicultural schools; Report from the Nordic research project “Exploring democracy: Conceptions of immigrant students' development of musical agency”. Oslo: Sidsel Karlsen

Koskenniemi, P. (2007). Osallistava teatteri. Devising ja muita merkillisyyksiä. Helsinki: Opintokeskus Kansalaisfoorumi

Kuula, A. (2011). Tutkimusetiikka. Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys. Jyväskylä: Vastapaino

Laes, T. (2013). Musiikillisen toimijuuden ja voimaantumisen mahdollisuudet myöhäis-iän musiikkikasvatuksessa. Tapaustutkimus Riskiryhmä-yhtyeestä. *Musiikkikasvatus* 16: 1/2013. (s. 6-17). Helsinki: Sibelius-Akatemia. https://issuu.com/sibelius-akatemia/docs/fjme_16_1_netiversio. (Haettu 21.6.2022)

Lehmann, H. (2009). *Draaman jälkeinen teatteri* (suom. Riitta Virkkunen). Helsinki: Teatterikorkeakoulu/Like.

Mezirow, J. (1998). Kriittinen reflektio uudistavan oppimisen käynnistäjänä. Teoksessa Mezirow, J. (toim.) *Uudistava oppiminen. Kriittinen reflektio aikuiskoulutuksessa* (s. 17-37). (suomentanut Leevi Lehto). Helsinki: Helsingin yliopisto

Murtomäki, V. (2005 (päivitetty 2020)). Eurooppalaisen kulttuurin juuret [verkkojulkaisu]. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia/Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä. https://muhi.uniarts.fi/ant_antiikki1/. (Haettu 16.1.2021)

Niemi, I. (1975). *Nykyteatterin juuret*. Helsinki: Tammi

Numminen, K. (2011). Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Ruuskanen, A. (toim.) *Nykyteatterikirja* (s. 22-39). 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like

Ojala, J. & Väkevä, L. (2013). Säveltäminen luovana ja merkityksellisenä toimintana. Teoksessa Ojala, J. & Väkevä, L. (toim.), *Säveltäjäksi kasvattaminen* (s. 10-22). Helsinki: Opetushallitus

Opetushallitus (2024). Vapaa sivistystyö. Verkkosivu. <https://www.oph.fi/fi/koulutus-ja-tutkinnot/vapaa-sivistystyo>. (Haettu 21.3.2024)

Paavolainen, P., von Boehm, J. & Makkonen, A. (2016). Eurooppalaisen teatterin historiaa. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 55. <https://disco.teak.fi/euteatteri/1-2-voidaanko-teatterin-alkuperasta-puhua-ja-mita-se-tarkoittaisi/>. (Haettu 24.2.2024)

Placanica, F. (2019). Embodied commitments. Solo performance and the making of new music theatre. Teoksessa Adlington, R. (toim.), *New Music Theatre in Europe. Transformations between 1955-1975* (s. 255-269). London/New York: Routledge

Rebstock, M. (2017). Varieties of Independent Music Theatre in Europe. Teoksessa Brauneck, M. & ITI Germany (toim.), *Independent Theatre in Contemporary Europe*.

Structures – Aesthetics – Cultural Policy (s.523-573). The Deutsche Nationalbibliothek: Bielefeld

Regelski, T. (2008). Music education for a changing society. *Diskussion Musikpädagogik*, 38, 34-42

Rikandi, I. (2012). Negotiating musical and pedagogical agency in a learning community – a case of redesigning a group piano *vapaa säestys* course in music teacher education. Helsinki. Sibelius Academy/Studia Musica 49.

<https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/6509/nbnfife201208076281.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (Haettu 1.12.2024)

Roesner, David. (2014). *Musicality in Theatre: Music As Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Farnham: Ashgate

Saaranen-Kauppinen A. & Puusniekka A. (2006). KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkójulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/>. (Haettu 01.08.2023.)

Saarela-Kinnunen, M. & Eskola, J. (2007). Tapaus ja tutkimus = Tapaustutkimus?. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, R. (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I* (s.184-195). Jyväskylä: PS-kustannus

Salzman, E. & Desi, T. (2008). *The New Music Theatre: Seeing The Voice, Hearing The Body*. New York: Oxford University Press.

Sen, A. (1985). Well-Being, Agency and Freedom: The Dewey Lectures 1984. *The Journal of Philosophy*, 82(4), 169-221.doi:10.2307/2026184. (Haettu 23.2.2021)

Sen, A. (1999). *Development as Freedom*. New York: Random House, Inc.

Siitonen, J. (1999). Voimaantumisteorian perusteiden hahmottelua. Oulu: Oulun yliopisto. <http://jultika.oulu.fi/files/isbn951425340X.pdf>. (Haettu 21.6.2022)

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

TENK 2023. Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. *Tutkimuseettisen neuvottelukunnan HTK-ohje 2023*.
https://tenk.fi/sites/default/files/2023-03/HTK-ohje_2023.pdf. (Haettu 1.9.2023)

Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2018). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

Wenger, E. (1998). *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*. New York: Cambridge University Press

Westerlund, H. (2002). *Bridging Experience, Action and Culture in Music Education*. Helsinki: Sibelius Academy / Music Education Department

Liite 1

Tutkimushaastattelun sisältö ja rakenne

19.5.2020 / muokattu 20.5. (tiivistetty 22.2.2024)

”Musiikillinen toimijuus teatteriopiskelijan näkökulmasta” (työnimi)

- laadullinen tapaustutkimus, aineistonkeruumenetelmänä teemahaastattelu
- **Tutkimusongelma/kysymys:** Minkälaisia kokemuksia haastatelluilla (*X:n kansanopiston*) näyttelijäopiskelijoilla on omasta musiikillisesta toimijuudestaan, ja miten musiikkiteatterin opetus voi tukea tämän toimijuuden vahvistumista (*yksilö- ja ryhmätasolla?*)

Haastatteluissa edetään teemoittain, vapaasti aiheesta keskustellen; haastateltavat saavat tutustua teemoihin ennen haastattelua, kursivilla olevat kysymykset toimivat itselleni apukysymyksinä, joita kaikkia en välttämättä tule käyttämään; saatan myös muotoilla

toisin ja kysyä kokonaan muita kysymyksiä, sen mukaan mitä haastattelussa nousee esiin

1. Aloitus/johdanto

- selvitä haastattelun luonne ja eteneminen: teemahaastattelu, pyrkimys keskustelemaan ja vuorovaikutteiseen kommunikointiin, fokus haastateltavassa
- kerro, että haastateltavalla mahdollisuus ja suotavaakin nostaa aihealueeseen liittyviä, uusia teemoja ennalta määriteltyjen rinnalle
- avaa haastattelun aikana kunkin aihealueen keskeiset käsitteet ja varmista että haastateltava ymmärtää mitä ne tarkoittavat:

2. Henkilökohtainen taso

Teema 1: Teatteri ja musiikki

(teatteri monialaisena taidemuotona, jonka elementtejä ja ilmaisumuotoja ovat mm. puhe, musiikki, liike, eleet, ja visuaalisuus)

- *kerro omasta teatteritaustastasi: miksi juuri teatteri kiinnostaa sinua?*
- *koetko jonkin teatterin osa-alueen (kuten näyttelijäntyö, ohjaus, laulu/musiikki, tanssi/liike, visuaalisuus) erityiseksi vahvuudeksesi, ja jos, niin miksi se juuri se on muodostunut itsellesi tärkeäksi?*
- *millaisena näet musiikin roolin ja tehtävän nykyteatterissa?*

Teema 2: Musiikillinen toimijuus

(toimijuus: yksilön vaikutusvaltaa itseensä ja ympäröivään maailmaan ja sen sosiaalisiin rakenteisiin; **musiikillinen toimijuus:** kyky toimia musiikin parissa tai musiikkiin liittyvässä tilanteessa teknisen osaamisen, luovan tuottamisen tai omaan kokemusmaailmaan vaikuttamisen kautta (Karlsen Vuorenmaan mukaan))

- *kerro omasta musiikkitaustastasi: millainen on suhteesi musiikkiin, mitä musiikki sinulle merkitsee?*
- *millaisessa roolissa musiikki on omassa taiteellisessa työskentelyssäsi?*
- *millaisena musiikillisena toimijana näet itsesi tällä hetkellä?*
- *tunnetko tarvetta vahvistaa tätä toimijuutta, ja jos, niin millä tavoilla haluaisit kehittää sitä?*
- *mitä musiikillisen toimijuuden vahvistuminen voisi sinulle antaa tulevaisuudessa, henkilökohtaisella ja ammatillisella tasolla?*

Teema 3: Voimaantuminen

(voimaantuminen: toimijuuden (vaikutusvallan) laajentumista, johon sisältyy uuden oppimista, merkitysmaailman pysyvää muutosta ja sitä kautta oman elämän uudelleen määrittelemistä (mm. Laes ja Mezirow Vuorenmaan mukaan))

- *oletko saanut voimaantumisen kokemuksia musiikin kautta, ja jos olet, niin miten kuvaillet näitä kokemuksia ja niiden mahdollisesti aiheuttamia muutoksia itsessäsi?*
- *oletko kokenut negatiivisia tunteita, kuten pettymyksiä, alemmuuden tai epätasa-arvon tunteita musiikin parissa, ja jos olet, niin miten se on sinuun vaikuttanut?*
- *millaisia vaikutuksia koet voimaantumisella olevan oppimisen, itsetunnon ja hyvinvoinnin kannalta?*

3. Kollektiivinen taso

Teema 4: Musiikkiteatterikurssit ja ryhmädynamiikka

(**musiikillisesti heterogeeninen ryhmä**: ryhmä, jonka jäsenten musiikilliset lähtökohdat, kokemus omasta musiikillisesta toimijuudesta ja musiikkimaku vaihtelevat)

- *millä tavalla X:n opiston nykymusiikkiteatterikurssi on vaikuttanut käsitykseesi itsestäsi musiikillisena toimijana?*
- *miten näyttelijälinjan opiskelijoiden musiikillisesti heterogeeninen tausta heijastuu opiskeluun ja oppimiseen nykymusiikkiteatterikursseilla, yksilö- ja ryhmätasolla?*

Teema 5: Opettajan rooli ja musiikkiteatterikurssien sisältö

(**musiikin luova tuottaminen**: esim. säveltämistä, joka voidaan määritellä toimintana, ”jossa tutkitaan musiikillisesti järjestettyyn ääneen liittyviä luovia mahdollisuuksia (Väkevä ja Ojala Vuorenmaan mukaan); myös minkä tahansa musiikillisen materiaalin tuottamista itse, omista lähtökohdista)

- *millä tavalla kurssin opettajan tulisi huomioida opiskelijoiden erilaiset musiikilliset lähtökohdat ja miten tätä erilaisuutta voisi positiivisella tavalla hyödyntää pedagogisesti, esim. vertaisoppimisen ja toimijuuden vahvistamisen kannalta?*
- *millä tavalla kurssin sisällössä tulisi painottaa musiikin luovaa tuottamista ja vapaata musisointia (kuten soittoa ja laulua) suhteessa tieto/teoria-ainekseen?*
- *minkälaisia musiikillista preppausta kursseilla olisi hyvä olla, ajatellen pääsykokeita ja jatko-opintoja?*

4. Lopuksi

- *haluaisitko vielä puhua jostain teemasta tarkemmin, tai tuoda esiin jonkin uuden näkökulman kokonaisuuteen liittyen?*
- *kiitos haastattelusta!*

Liite 2



Tietosuojailmoitus ja suostumus tutkimukseen osallistumisesta ”Musiikillinen toimijuus teatteriopiskelijan näkökulmasta” Taideyliopisto

Tutkimus

Opiskelija Petri Tiainen (Sibelius-Akatemia) on tekemässä laadullista tutkimusta:

”Musiikillinen toimijuus teatteriopiskelijan näkökulmasta” (työnimi)

Henkilötietojen käsittelyn tarkoituksena on kerätä aineistoa tutkielmaa varten aiheesta:

millaisia kokemuksia näyttelijäopiskelijoilla on omasta musiikillisesta toimijuudestaan ja miten musiikkiteatteriopeus voi tukea tämän toimijuuden vahvistumista?

Sinut on henkilökohtaisesti kutsuttu osallistumaan tutkimukseen.

Tutkimuksen toteutus

Tutkimusaineisto kerätään haastattelemalla kolmea XXXXXXX:n opiston XXX-linjan opiskelijaa.

Haastattelut toteutetaan etähaastatteluna (videoyhteys) Helsingissä 21.-22.5.2020

Tutkimuksen aikana esille tulevat haastateltavia koskevat tunniste-/henkilötiedot ovat luottamuksellisia. Niitä ei luovuteta ulkopuolisille.

Opettajien nimiä tai oppilaitostietoja ei tulla julkaisemaan missään yhteydessä.

Tutkimuksen toteuttamiselle tarpeettomat henkilötiedot poistetaan heti, kun se on mahdollista. Näistä mainittakoon esimerkkinä aineiston keruuvaiheessa tarvittavat suorat tunnisteet: Nimitiedot, osoitteet, puhelinnumerot, sähköpostiosoitteet ja muut yhteystiedot.

Henkilötietoja kerätään mahdollisimman rajatusti, vain välttämättömät tiedot tutkimuksen toteuttamiseksi. Henkilöiden nimet muutetaan peitenimiksi ts. pseudonyymeiksi.

Taustatietoja voidaan kerätä epäsuorista tunnisteista, joita ovat ikä, sukupuoli, oppilaitoksen sijainti ja työkokemus vuosissa. Nämä epäsuorat tunnisteet luokitellaan, jolloin tunnistaminen voidaan estää. Esim. ”ikä: 20-30 v.”, ”työpaikka: koulu kaupunkimaaisessa kunnassa”, ”työkokemus alle 5 v.”, ”työkokemus yli 5 v.”.

Tutkimushaastatteluissa mahdollisten kolmansien henkilöiden tunnistetiedot harkinnanvaraisesti poistetaan, kategorisoidaan tai luokitellaan.

Henkilötiedot säilytetään ennen niiden poistamista salatulla / suojatulla tietokoneella tai ulkoisella kiintolevyllä ja/tai lukollisessa kaapissa niin, että ne ovat erillään litteroiduista haastatteluista.

Haastattelujen litterointi tuotetaan mahdollisimman pian haastatteluiden jälkeen. Äänitteet ja litteroinnit hävitetään 6 kk:n kuluttua tutkielman valmistumisen jälkeen.

Tutkimuksessa esille tulleet asiat raportoidaan niin, että tutkittavia, oppilaitoksia tai muita mainittuja henkilöitä ei voi välittömästi tunnistaa.



**Tietosuojailmoitus ja suostumus tutkimukseen osallistumisesta
”Musikillinen toimijuus teatteriopiskelijan näkökulmasta”
Taideyliopisto**

Tutkimuksen suorittava opiskelija on sitoutunut noudattamaan tutkimusraportoinnin eettisyyteen, tutkimusaineiston säilyttämiseen ja tietosuojalainsäädäntöön liittyviä ohjeita.

Henkilötietojen käsittelyn laillisena perusteena on sinun suostumuksesi.

Oikeutesi

- Voit vetäytyä tutkimuksesta ilmoittamalla siitä kirjallisesti:

Petri Tiainen, petri.tiainen@uniarts.fi

Kaikkea ennen vetäytymistä anonymisoitua informaatiota (dataa, aineistoa) voidaan kuitenkin käyttää edellä mainittuihin tarkoituksiin.

- Sinulla on oikeus ottaa yhteys Taideyliopiston tietosuojavastaavaan, jos sinulla on kysymyksiä tai vaatimuksia liittyen henkilötietojen käsittelyyn.

Tietosuojavastaavan nimi ja sähköpostiosoite:
Antti Orava, tietosuoja@uniarts.fi

- Sinulla on oikeus tehdä valitus valvontaviranomaiselle, tietosuojavaltuutetulle, jos tietojasi on mielestäsi käsitelty vastoin tietosuojalainsäädäntöä (ks. lisää: tietosuoja.fi).

Lisätietoja ja vastauksia mahdollisiin kysymyksiin:

Tutkimuksesta: Petri Tiainen, petri.tiainen@uniarts.fi, puh. 040-5074045
Tietosuoja: tietosuoja@uniarts.fi

Suostumus

- Olen lukenut ja ymmärrän tämän dokumentin sisällön.
- Ymmärrän, että tutkimukseen kerätyt tiedot tullaan käyttämään edellä kuvattuihin tarkoituksiin.
- Minulle on annettu mahdollisuus esittää kysymyksiä tutkimuksesta.
- Suostun osallistumaan tutkimukseen ja ymmärrän, että suostumukseni on vapaaehtoista.
- Olen vähintään 18 vuoden ikäinen.

..... (paikka ja aika)

..... (allekirjoitus ja nimenselvennös)