

Hanna-Maija Elina Mykkänen

Katsojan osa - Näkökulmia katsojan huomioimiseen
teatteritapahtumassa

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Esittävä taide
Opinnäytetyö
18.11.2011

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Hanna-Maija Elina Mykkänen Katsojan osa - Näkökulmia katsojan huomioimiseen teatteritapahtumassa 53 sivua + 2 liitettä 18.11.2011
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Tutkiva suuntautumispolku
Ohjaaja(t)	Marja Silde, FM
<p>Tämä opinnäytetyö pohtii katsojan osaa teatteritapahtuman kontekstissa. Tutkimustyön tavoite on ymmärtää katsoja monipuolisena tekijänä, ei vain passiivisena seuraajana, ja huomioida katsojan kehollinen osa kokemuksen muodostumisessa teatteritapahtumasta. Työ painottaa katsojan havaitsemista moniaistisesti muodostuvana prosessina eikä vain näkökykyyn liittyvänä aspektina. Tarkoitus on myös tarjota teatteri-ilmaisun ohjaajan työhön konkreettinen työrooli suhteessa katsojan osan mahdollisuuksien huomioimiseen.</p> <p>Työ pohtii yleisiä käsityksiä katsojan osasta, ja pohjana toimivat teoreettinen kirjallisuus ja tekijän omat havaintokokemukset nykyteatterissa vallitsevista käytännöistä. Draama- ja juonilähtöisen teatterin staattisen tarkkailijan sijasta työ esittelee vaihtoehtoisia näkemyksiä katsojan osasta. Lähtökohtana on vertailla semioottis-rationaalista katsomiskokemusta suhteessa välittömään, moniaistiseen kokemukseen. Moniaistisuus painottaa katsojan fyysistä läsnäoloa teatteritapahtumassa ja huomioi teknologian vaikutukset suhteessa ihmisen kehotietämyksen muuttumiseen. Tarkoitus on myös huomioida osallistavan teatterin mahdollisuuksia korostaen katsojan valinnan valtaa ja vapaaehtoisuutta aktiivisesta osallistumisesta.</p> <p>Opinnäytetyö tarjoaa teatteri-ilmaisun ohjaajan työhön vaihtoehtoisia näkökulmia, jossa työ nähdään taiteellisesti painottuvana soveltavan teatterin kehyksessä. Työnkuvassa painottuu taidetapahtumien luominen, lähtökohtana yhteisöllisyys ja teatterin fyysinen olemus ihmisten kohtaamispaikkana. Työnkuva nähdään myös katsojien ja tekijöiden välissä toimivana sillan rakentajana ja avustajana. Teatteri-ilmaisun ohjaajan osa on uusien kokemus-tapojen mahdollistaja, jotta katsojilla olisi valmiuksia halutessaan kokea koko teatterin tarjoama laaja kirjo.</p> <p>Konkreettisenä havaintomateriaalina toimivat opinnäytetyön tekijän omat kokeiluprojektit, tutustuminen yleisötyön työnkuvaan isossa ammattiteatterissa ja ohjeet ja havainnot kokemusesityksen rakentamisesta. Esimerkit ovat sovellettavissa eri teatterikäytäntöihin ja ne antavat vaihtoehtoisen näkökulman katsojan osasta tekijän veroisena teatteritapahtumaan osallistuvana elementtinä.</p>	
Avainsanat	Katsoja, osallistava teatteri, teatteritapahtuma, keho, moniaistisuus, kokemus, havaitseminen, yleisötyö

Author(s) Title Number of Pages Date	Hanna-Maija Elina Mykkänen Spectator's Part; Perspectives on Reflecting the Spectator in the Theatrical Event 53 pages + 2 appendices November 18, 2011
Degree	Bachelor of Art
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor(s)	Marja Silde, lecturer
<p>The present thesis reflects the spectator's part in a theatrical event. The research goal is to understand the audience as a versatile element, not as a passive follower, and take into account the spectator's physical experience derived from the theatrical event. The work emphasizes the spectator's multi-sensory way of forming a perception rather than just being an eyesight related act. The intention is also to define a concrete work description of the Drama Instructor and give different opportunities related to the spectator's part.</p> <p>The thesis considers public perceptions of the spectator's part, and it is based on the theoretical literature and the author's own experience of the current prevailing practices in theater. Instead of drama-based theatre's static spectator, the thesis presents alternative views for the Drama Instructor. The point is to observe and compare the semiotics of the rational -viewing experience with respect to the immediate, multi-sensory experience. A multi-sensory way emphasizes the spectator's physical presence in the theatrical event, and takes into account the effects of technology and the increased knowledge of human kinesthesia. The intention is also to present possibilities about the spectator's participation in theater and emphasize the power of the spectator's choice and voluntary attendance.</p> <p>The present thesis provides alternative perspectives including Drama Instructor's work seen as artistically-oriented in a frame of applying theater. The work is seen as a creator of art events with communal aspects which are based on theater's physical appearance of meeting people. Instructor is also been seen as a "bridge builder" and an assistant between the spectator's and factors. Drama instructor's role is seen primarily as an enabler of new forms of experience, so that the spectator can experience the full capacity offered by a wide range of theater.</p> <p>Concrete observation materials are the author's own experimental projects, presentation of the audience work in a large professional theater, and also instructions and observations of the experience-based theater. Above all, the thesis gives an alternative perspective to see spectator as equal theatrical element to factors.</p>	
Keywords	Spectator, applied theater, theater event, body, multi-sensory, experience, perception, audience work

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Katsojan unohdettu osa	4
2.1	Onko katsoja tarpeellinen teatteritapahtuman kannalta?	4
2.2	Katsojan osa aktiivinen vai passiivinen?	7
2.2.1	Vuorovaikutus katsojan ja esiintyjän välillä	9
2.2.2	Vuorovaikutus katsojien välillä	11
2.3	Katsojan näkökyky vai moniaistisuus?	12
3	Katsojan unohdettu kokemus	16
3.1	Katsojan taito vai katsojan vastuu?	16
3.2	Sisällön ymmärtäminen vai välitön kokemus?	19
3.2.1	Katsojan ennakko-oletukset osana semioottista lukustrategiaa	21
3.2.2	Katsojan vapaus olla ymmärtämättä	22
3.3	Katsojan kehollinen havaitseminen osana maailman havaitsemista	24
4	Teatteri-ilmaisun ohjaaja katsojan havahduttajana	28
4.1	Mistä katsojan osallistaminen alkaa?	28
4.1.1	Osallistava teatteri reaalityodellisuuden ja fiktion rajalla	29
4.1.2	Epäsuora osallistaminen vaihtoehtona aktiiviselle osallistumiselle	31
4.2	Yleisötyön näkymätön vaihto	34
4.2.1	Pienet kokemukset ovat suuria	37
4.2.2	Kinestesia osana osallistavaa työpajatoimintaa	40
4.3	Kokemusesityksen anatomia	42
4.3.1	Miten tehdä kokemukseen perustuva esitys?	42
4.3.2	Ympäristö ja kokemusesitys	44
4.3.3	Performanssin rakentaminen	46
4.3.4	Miten esiintyä kokemusesityksessä?	48
5	Loppupäätelmä	52
	Lähteet	54
	Liitteet	
	Liite 1. Haastattelukysymykset	
	Liite 2. Kokemusesityksen anatomia	

1 Johdanto

Koen perinteisen draama- ja juonilähtöisen teatterin edelleen erittäin konservatiiviseksi, sillä tällainen teatteri tarjoaa katsojalle teknisesti hyvin staattisen, länsimaalaisen tavan seurata teatteriesityksiä. Vaikka katsojan merkitystä on enenevästi alettu korostaa ja teatteritilanteen ja tapahtumallisuuden merkitystä on alettu painottaa, on se minusta edelleen marginaalista, pienen tekijäpiirin keskuudessa elävää työtä. Yleisötyö on teattereiden tärkeä toiminta-alue, mutta mielestäni sitä pitää jatkaa ja kehittää edelleen. Tavallinen teatterikatsoja tuskailee vielä esityksen sisällön ymmärtämisen parissa, vaikka mahdollisuutena on tarjota myös toisenlaisia strategioita esityksen kokemiseen. Nämä mahdollisuudet tarjoaisivat paljon enemmän vapautta ja mahdollisuuden oppia jokapäiväisiä tapoja havainnoida ympäröivää maailmaa ja todellisuutta. Vastakkainasettelun tarkoituksena ei ole kumota tai vaihtaa vallitsevaa käytäntöä toiseen, vaan huomioida kahden näkökulman välinen ero. Tätä kautta on mahdollista huomata, että katsojan osa ei ole itsestään selvä asia. Näin ollen osan ei koskaan pitäisi antaa muodostua itsestään eli vallitsevien normien mukaan, ilman teatteritapahtuman tekijöiden suurempaa huomiota asiasta.

Teknologia muuttaa nopeasti tapaamme olla ja havaita. Kehollisuus ja kokonaisvaltainen havaitseminen kaikilla aisteilla on alkanut unohtua ihmisten elämästä. Teatteri on ennen kaikkea fyysistä ja tarjoaa tekijöille ja katsojille fyysisen kohtaamispaikan. Teatterin voima on mielestäni juuri siinä fyysisyyden ilmenemisessä, joka tapahtuu tietynä hetkenä, tietyssä paikassa tiettyjen ihmisten kanssa. Teatteri ylistää aikaa, paikkaa ja ihmisten yhdessäoloa.

Katsojan osa passiivisena teatteriesityksen todistajana ja yksinkertaisen viihteen kuluttajana ovat liian yleisiä katsojalle tarjottuja rooleja, jotka aliarvioivat katsojan arvoa, ja kykyä ymmärtää koko teatteritapahtumaa. Tämän työn tarkoituksena on pohtia katsojan osan mahdollisuuksia esitystapahtumassa ja löytää oma suhde osallistavaan teatteriin. Katsojan osa on tullut minulle tarkastelun kohteeksi tekijän osan kautta. Oma tekijyyteni on muuttunut vuosien aikana oman itseni tutkimisesta kohti katsojaa, ulospäin omasta oppimisesta kohti muiden oppimisen huomiointia. Tutkimustyön tavoitteena on ollut ymmärtää katsoja monipuolisena tekijänä, ei vain

passiivisena seuraajana ja löytää omaan käytännön työhön keinoja katsojan osan monipuolistamiseen. Katsojuus on näkemyksessäni noussut tekijyyden veroiseksi, ehkä jopa vielä tärkeämmäksi. Yhtälailla olemme kaikki katsojia ja tekijöitä kaiken aikaa.

Pohdinnan lisäksi tarkoituksena on tarjota teoreettisen kirjallisuuden ja oman kokemukseni kautta havaintoja katsojan osasta nykyteatterissa. Käytän Todellisuuden tutkimuskeskuksessa käymääni *Kokemusesityksen anatomia* -työpajaa yhtenä käytännön havaintona siitä, kuinka teatteri voisi tarjota katsojalle kehollis-kokemuksellisen osan esityksen passiivisen katsojan osan sijasta. Haastattelin myös Helsingin kaupunginteatterin yleisötyövastaa Mirja Neuvosta, joka tarjosi näkemyksiä tämän hetken yleisötyöstä isossa ammattiteatterissa. Työ on tehty teatteri-ilmaisun ohjaajan (jatkossa TIO) näkökulmasta, sillä näen katsojan osan huomioimisen olennaisena osana tulevaisuuden TIO-työtä.

TIO:n ammattitaito perustuu soveltavan teatterin monipuoliseen osaamiseen ja on näin omiaan tarttumaan nykyteatterin tarjoaman haasteeseen: kuinka saada tekijän ja katsojan välinen kuilu pienentymään, ja kuinka saada katsojan kokemus enemmän keholliseksi ilman ahdistusta erikoisosaamisen tarpeesta tai aktiivisen osallistumisen pakosta? TIO:n työnkuvan näen katsojan ja tekijän välissä toimivana avustajana ja erilaisten lukustrategioiden tarjoajana esitysten koodiston purkamista varten. TIO avustaa katsojaa kokemaan esityksen monipuolisesti, ei vain rationaalisesti suhteessa esityksen sisältöön ja tarjoaa mahdollisuuden osallistumiseen ilman osallistumisen pakkoa.

Yleisötyön tarkoitus on houkutella ihmisiä teatterin pariin ja laskea osallistumispelon kynnystä. Yleisötyö on myös tekijöiden houkuttelua katsojien pariin. Teatteri-ilmaisun opinnoissa olen saanut laajasti kokemusta erilaisista esittävän taiteen osa-alueista, ja moniosaajan taito on juuri oikea ammattitaito katsojan avustamista ajatellen. Esitykset muuttuvat ja monipuolistuvat, mutta jäävät vain tekijöidensä ja muiden pätevien katsojien iloksi. Kokematon teatterin kuluttaja saattaa jäädä jälkeen tästä kehityksestä. Tämä yleisö kaipaa opastusta ja strategioita esityksen katsomiseen. Esitysten ja taiteen teko on vaikeata, mutta myös esityksen katsominen voi olla vaikeata. Teatterin ei saa antaa muuttua helpoksi vain sen takia, että ihmisillä ei ole kokemusta ja osaamista haasteellisista esityksistä.

Käytän *näyttelijä* käsitteen sijasta *esiintyjä* tai *tekijä* käsitteitä, sillä ne kattavat minusta paremmin myös ei-draamallisen esittävän taiteen, jossa esiintyjillä ei välttämättä ole näyteltävää selkeää roolia. Itse myös pidän enemmän esiintyjä käsitteestä, sillä se ei artikuloi tekijöistä liian tavoittamattomia ja erityistaitoisia. Tekijä voi olla myös jonkun muun ammatin edustaja teatterissa, eikä ainoastaan esiintyjäksi profiloitunut henkilö. Esiintyminen on läsnä kaikissa ihmisissä, ja jokainen esiintyy sosiaalisessa vuorovaikutuksessa, ja näin ollen osaa ja voi esiintyä. Tämä näkökulma lähentää tekijän ja katsojan väliä ja voi näin ollen mahdollistaa lähemmän yhteistyön ja vuorovaikutuksen. Käytän myös *esitys- tai teatteritapahtuma* käsitettä, sillä se kattaa koko tilanteen teatterissa, ei vain esitystä ja sen sisältöä. Esitystapahtumassa katsojan osa nousee olennaiseksi ja katsojan ansiosta esitystapahtuma voi myös jatkua pitkälle tulevaisuuteen, vaikka itse esitys on jo ohi. Katsoja saattaa muistella esitystä, palata esityksen tunnelmiin tai keskustella esityksestä muun yleisön kanssa, vaikka itse esitys on päättynyt. Esitystapahtuma on myös minusta aktiivinen, tapahtumallinen käsite, joka kertoo jo itsessään, että jossain tapahtuu jotain. Katsojasta käytän yleisesti tunnettuja sanoja *katsoja* ja *yleisö*, mutta kuten työni tarkoituksena on nähdä katsojan osa passiivisen tarkkailijan sijaan aktiivisena kokijana, on tarkoitukseni muuttaa katsoja käsite lopulta kohti *kokija* käsitettä. Katsojan tapaa katsoa esitystä voidaan kuvailla monella eri käsitteellä. Näistä seuraamisen ja tarkkailun lisäksi käytän esityksen lukemista, sillä se kertoo minusta hyvin tavasta, jolla katsoja purkaa esitystapahtuman koodistoa. Lukeminen saattaa minusta kuitenkin olla välillä harhaan johtava, sillä se painottaa katsojan merkkien ymmärtämisen vaatimusta eikä kehollista välitöntä kokemusta. Välitön kokemus esityksestä on minun kokemukseni mukaan pääosin tunneperäinen ja kaikilla aisteilla koettava hetki ilman sisällön ymmärtämisen pakkoa.

Käsittelen ensin luvussa 2. katsojan osaa yleisesti nähtynä ja käytän tässä pohdinnassa havaintomateriaalina teoreettista kirjallisuutta ja omia havaintojani nykyteatterista. Esittelen 3. luvussa oman näkemykseni moniaistisesta katsojasta, ja kuinka tämän huomioimalla tekijät voisivat tarjota uudenlaisen katsomiskokemuksen yleisölle. Luvussa 4 käsittelen konkreettista havaintomateriaalia, jota olen kerännyt työtäni varten. Tarkastelen omaa kokemustani ja ihannettani soveltavasta teatterista, ja pohdin, kuinka siitä voitaisiin tehdä vapaaehtoista ja mielekästä ilman ennakko-luulojen tuomaa pelkoa ja ahdistusta. Avaan myös yleisötyötä Helsingin kaupunginteatterin

yleisötyövastaavan Mirja Neuvosen haastattelun kautta ja annan yhden esimerkkinäkökulman ison ammattiteatterin tavasta huomioida sen yleisö. Esittelen myös Todellisuuden tutkimuskeskuksen (jatkossa TTK) *Kokemusesityksen anatomia* -työpajalla kokemiani kokemuksia elämykseen perustuvista esityksistä, ja kuinka TTK:n lanseeraama kokemusesitys on mahdollista rakentaa. Yleisötyö antaa konkreettisen esimerkin tavasta, jolla oppia ymmärtämään yleisöä ja tätä kautta oppia tarjoamaan erilaisia esityksen havaitsemisstrategioita. Kokemusesityksen anatomiatyöpaja taas on käytännön esimerkki siitä, kuinka esitys voi tähdätä kokonaisuudessaan katsojan kokonaisvaltaiseen elämykseen, eikä esitys näin ollen ole vain tekijöidensä taidonnäyte. Tarkoituksenani on pyrkiä tarjoamaan vaihtoehtoja katsojan huomioimista ajatelle, ja kumpaakin esimerkkiä voi ja pitää soveltaa eri kontekstien mukaan.

2 Katsojan unohdettu osa

Katsojan osa tuntuu tekijöiden mielissä usein hyvin itsestään selvältä asialta. Kuinka tarkkaan tekijät pohtivat katsojan osan? Miksi katsojan osa jää usein seuraajaksi tai tarkkailijaksi ajateltuna massana, joka vastaanottaa, mutta ei voi antaa tai vaikuttaa esitystapahtumaan muulla tavalla? Myös Juha-Pekka Hotinen muistuttaa tästä *Tekstuaalista häirintää* -kirjoituskokoelmassaan.

Tärkeää on mihin katsoja sijoitetaan fyysisessä tilassa. Mutta yhtä tärkeää on mihin ja miten katsoja sijoitetaan tekijöiden ajatuksissa. Miten ajatellaan katsojan tiedollinen ja psykologinen likeisyys tai etäisyys esityksestä: miten esimerkiksi niin sanottua samaistumista ja vieraantumista annostellaan, siis vältellään ja korostetaan.
(Hotinen 2002, 50.)

Näkemykseni mukaan esitystapahtuman onnistumisen takeena on huomio siitä, mitä katsoja merkitsee ja mitä katsoja tuo tapahtumaan. Tekijöiden pitäisi myös aina kysyä, mitä katsoja voisi tuoda lisää esitykseen ja koko tapahtumaan.

2.1 Onko katsoja tarpeellinen teatteritapahtuman kannalta?

Näen esittämisen katsomisen olennaisena osana teatteriesitystä, ja näin ollen katsojasta tulee olennainen osa esitystilannetta eli esitystapahtumaa. Katsoja on yhtä olennainen, puhuttu ja tunnettu osa teatterikäytäntöä kuin itse teatteriesitys ja sen

tekijät. Katsoja on yhtä olennainen osa teatterikäytäntöä kuin itse teatteriesitys ja sen tekijät. Tästä huolimatta katse ja tutkimus suuntaantuvat yleensä aina kohti teatteriesitystä ja sen tekijöitä.

Willmar Sauterin mukaan teatteria ei fyysisesti ole olemassa ilman esiintyjää ja katsojaa. Teatterista voidaan puhua, sitä voidaan muistella ja suunnitella, mutta itse todellista kokemusta ajatellen teatteri on teatteritapahtuma. (Sauter 2000, 20.) Oman näkemykseni mukaan teatteritapahtumaan kuuluu yleisön tulo teatteritilaan, yleisön fyysinen oleminen tilanteessa, ja esityksen jälkeen yleisön poistuminen. Guénoun (2007, 14) vahvistaa tämän kirjoittaessaan teoksessaan *Näyttämön filosofia*, että teatteritapahtuma on julkinen kutsu yhteisölliseen kokoontumiseen.

Olen huomannut, että usein kun puhutaan katsojan roolista ja arvosta, päädytään pohtimaan katsojan välttämättömyyttä teatterissa. Toteutuuko teatteri ilman yleisöä? Jaana Parviainen kirjoittaa kirjassaan *Meduusan liike* kehon fyysisten piirteiden ilmenemisestä niiden poissaolon kautta (Parviainen 2006, 144). Katsojan merkityksen esiintuloa voidaan ilmentää samalla keinoin poissaolon kautta. Teatteriesitys toteutuu minusta aivan toisella tavalla, kun yleisö ei ole mukana teatteritapahtumassa. Kelle näyttelijät esiintyvät? Itselleen? Toisilleen? Tapahtuma saa uuden merkityksen. Se on taideteko, jonka olemassaolon vain sen tekijät todistavat.

On siis mahdollista tehdä esitys ilman katsojaa. Esitys ei ole mielestäni yhtään sen vähemmän esityksenomainen, vaikka itse kutsuttua ja julkista yleisöä ei olisikaan. Minusta silloin esityksen tekijöistä tulee teoksensa katsojia ja näin ollen todistajia. Hotinen kuvaa, että näiden teosten mielekkyys rakentuu niin, että ne ovat tekijöitä itseä varten. Teokset on myös mahdollista jakaa dokumentoinnin avulla itse tapahtuman jälkeen. Tai ne ovat itseisarvoinen teko sinänsä niin sanotusti maailmaa varten. (Hotinen 2002, 51.) Tällöin tekijä on teoksen ainoa todistaja eli samaan aikaan tekijä on teoksen toteuttaja ja sen katsoja. Tekijä katsoo myös omaa teostaan, mutta itse koen, että näin on myös silloin, kun teos on julkinen ja kutsuttu yleisö on osana esitystapahtumaa. Teatteri-ilmaisun ohjaaja Petri Winckel ehdottaa opinnäytetyössään *Esitys ja Mimesis – Kaksi näkökulmaa teatterin jakautuneisuuteen*, prosessilähtöistä teosta, jossa itse teos eli lopputulos ei ole tekemisen lähtökohtana vaan tekeminen itsessään. Winckel ehdottaa, että tapahtuma rakennetaan työpajaksi tai prosessiksi,

jossa kaikki ovat tekijöitä ja itse esitystä ei lähtökohtaisesti tarvitse olla. (Winckel 2011, 18–20.) Tämän ehdotuksen näen muuttavan tekijyyden painoarvoa ja katsojan ja tekijän osan suhdetta, niiden sulautuessa yhdeksi kokonaisuudeksi. Tämä työpajamuoto on toimiva kokonaisuus, mutta voisiko katsojan osan ilmaisuvapautta muuttaa perinteisessä teatterissa ilman esitystapahtuman poistamista? Voisiko katsoja kokea itsensä yhdeksi tekijäksi ilman aktiivista osallistumista teoksen tekemiseen?

Parviainen puhuu kirjassaan *reversibiliteetistä*, jota voisi käyttää myös havainnoimaan katsojan ja tekijän käänteisen osan todentamiseen. Reversibiliteetti ilmenee esimerkiksi siinä, kun ihminen koskettaa kädellään toista kättään. Hän toimii koskettajana, mutta samaan aikaan toinen käsi koskettaa takaisin. Näin ollen ihminen on yhtäaikaisesti sekä koskettaja että kosketettu, ja nämä kaksi ovat aina yhdessä käänteisessä suhteessa toisiinsa. (Parviainen 2006, 145.) Tätä voi minusta soveltaa myös teatteriin ja katsomiseen. Kun ihminen katsoo, häntä voidaan myös katsoa. Teatterissa tämä toimii niin, että esiintyjä katsoo yleisöä ja yleisö katsoo esiintyjä. Tämän ilmiön havainnoimisessa ei ole sinänsä mitään uutta, ja olen usein kuullut puhuttavan käänteisestä katseesta teatterissa. Reversibiliteetin kautta voidaan kuitenkin ymmärtää katsoja aina olemassa olevaksi osatekijäksi esitystapahtumaan, oli kutsuttua julkista yleisöä tai ei. Sen voidaan myös ajatella todentavan sen, että katsoja on vuorostaan tekijä, oli hän sitten osallistunut teoksen tekoon tai ei. Näen tämän niin, että katsoja voi olla aktiivinen tekijä ja osa esitystä ilman aktiivista osallistumista, mikä on myös mahdollista teatteritapahtumassa.

Katsojan ja tekijän ero on yllättävän häilyvä ja muuttuva teatteritapahtumassa. Kyse on annetusta osasta, joka voidaan vaihtaa ja joka voi myös vaihtua esitystapahtuman aikana. Kyse on siitä, kuinka tekijät huomioivat katsojan osan ja miten sitä halutaan painottaa. Lähtökohtaisesti tekijöiden on tehtävä päätös, miten suuren osan tämä painotus saa.

Muistan edelleen yhden erittäin vaikuttavan kokemuksen yleisön läsnäolon huomioimisesta teatteritapahtumassa. Esitys oli Espoon kaupunginteatterin kevään 2011 ohjelmistossa ollut Eugène Ionescon näytelmä *Kalju laulajatar* (Espoon kaupunginteatteri, 2011). Muistan tästä esityksessä parhaiten voimakkaasti painotetut yleisön huomioimisen kohdat. Näissä hetkissä yhtäkkiä, kesken esityksen tapahtumien,

valot sytytettiin katsomoon ja näyttelijät lopettivat toiminnan ja katsoivat yleisöä. Yleisö katsoi takaisin esiintyjiin. Tilanne oli hämmentävä, mutta myös hykerryttävän jännittävä. Tämä katsomishetki kesti vain muutaman sekunnin ja toistui muutaman kerran uudelleen esityksen aikana. Katsominen oli neutraali ja oli vaikea arvioida esiintyjien esiintymistasoa tuolla hetkellä eli olivatko he ”omina itsenään” vai roolissa. Käytännössä paljoakaan ei tapahtunut, mutta todellisuudessa todella paljon.

Minun kokemukseni oli todella kokonaisvaltainen, sillä herätti monenlaisia kysymyksiä ja tuntemuksia. Miksi he yhtäkkiä haluavat huomioida minut? Ihanaa, kun he haluavat huomioida minut! Kuinka tämä liittyy tähän esitystapahtumaan? Aina valojen syttyessä katsomoon havaitsin itseni ja sen missä olin. Se oli myös ihanaa, kuinka esiintyjät rauhallisesti katsoivat kaikkia ja näin tunnistivat ihmiset osaksi tapahtumaa. Tunsin olevani tärkeä osa tapahtumaa, mutta minulta ei vaadittu mitään. Tämä kyseinen esitys on myös loistava esimerkki reversibiliteetistä ja katsojan huomioimisesta osaksi esitystapahtumaa. Esimerkki on tietenkin hyvin karkea eikä missään nimessä ainoa tapa huomioida katsoja. Katsojan osan tärkeyttä voidaan ilmentää monella eri tavalla ja paljon hienovaraisemminkin. Tämä hetki oli kuitenkin minulle erittäin tärkeä kokemus siitä, että olin osa esitystapahtumaa, ja koin, että roolini muuttui katsojasta tekijäksi pelkän katsomisen suunnan kääntämisen kautta. Esitys olisi ollut kokonaan toisenlainen ilman näitä hetkiä. En ollut vain hiljentynyt pimeässä istuva tarkkailija, vaan osa esitystapahtumaa ja sen luomista.

2.2 Katsojan osa aktiivinen vai passiivinen?

Kuinka paljon katsojaa pitää huomioida? Kuinka paljon tekijöiden pitää tehdä katsojan huomioimisen eteen? Entä mitä katsojan pitää tehdä katsomisensa eteen? Kuinka paljon katsoja luo esitystapahtumaa yhdessä tekijöiden kanssa? Tämä saattaa alkaa kuulostaa siltä, että katsominen vaatisi paljon aktiivisia ponnistuksia, jotta esitystapahtuma todella onnistuisi. Varsin usein katsojat haluavat mennä seuraamaan esitystä haluna rentoutua ja uppoutua ilman aktiivista työtä. Ja miksi eivät haluaisi? Katsoja haluaa pitää hauskaa ja viihtyä. Tekijöiden eteen nousee kysymys, kuinka paljon katsojaa voi osallistaa eli kuinka paljon katsojalta voi vaatia. Mutta onko yleisön osa niin passiivinen, että se tarvitsee enemmän aktiivisuutta?

Yleisön passivisuutta ajatellen on huomioitava tarkemmin se, miten yleisö yleisesti ottaen toimii teatteritapahtumassa, ja voiko tätä toimintaa pitää aktiivisena vai passiivisena. Toimimisella viitataan fyysiseen olemiseen ja tekemiseen. Näkemykseni mukaan yleisön aktiivisuus ensimmäisen kerran ilmenee siinä, kun katsoja päättää osallistua esitystapahtumaan. Osallistuminen ja itsensä alitiikkisi laittaminen on osoitus yleisön aktiivisesta luonteesta eli halusta olla osana tapahtumaa. Valinnan jälkeen yleisö kokoontuu teatterirakennukseksi valittuun tilaan. Yleisön paikka on salissa, jossa sillä on oma tila ja esiintyjillä omansa näyttämöllä. Kun valo himmenee yleisön tilasta ja siirtyy näyttämölle, on se sanaton käsky yleisön rauhoittumiseen ja katsojan rooliin siirtymiseen eli esityksen seuraamiseen.

Katsojat istuvat katsomossa tuoleilla, mutta eivät kuitenkaan aivan paikoillaan. Dennis Kennedy kirjoittaa kirjassaan *The Spectator and the Spectacle*, että ehkä tunnistettavin ja tyypillisin yleisön ele on aplodit (Kennedy 2009, 15). Kennedy kirjoittaa että näin katsojista tulee yleisö eli se sitoo katsojat sosiaaliseen yhteisöön. Muita eleitä, jotka kuuluvat länsimaiseen kulttuuritraditioon, ovat esim. hurraaminen, hymähtely, sihiseminen, huokailu, nauraminen ja itkeminen. Jotkin näistä ovat tarkoituksella tehtyjä ja jotkin spontaaneja ja intuitiivisia. (mt. 15–16) Yleisön elehtiminen ei ole universaalista ja niillä on oma historiansa. Kennedy huomauttaa, että yleisön eleitä on tutkittu hänestä yllättävän vähän (mt. 16). Itse näen yleisön käyttäytymismallien hyvin rituaalisina ja sidottuina vallitsevaan tapaan elehtiä. Toisaalta kukaan ei kiellä erilaista tapaa toimia esityksessä, mutta näkemykseni mukaan poikkeavuutta ei katsottaisi suopeasti. Olen usein huomannut, että katsojat kokevat yllättävän herkästi toisen katsojan poikkeavan reagoimisen ärsyttäväksi tai häiritseväksi. Olisiko siis aiheellista kysyä, kuinka aktiivisia katsojien yleisesti sallitaan olevan?

Onko katsojan staattisen osan takana katsoja itse vai tekijät? Peter Brook pohtii katsojan ristiriitaista olemusta tekijän näkökulmasta kirjassaan *Tyhjä tila*. Esiintyjä työskentelee katsojalle, mutta ei työskentele ajatellen katsojaa. Katsoja on samaan aikaan läsnä ja tavallaan tämä läsnäolo unohdetaan esityksen myötä. Katsoja sivuutetaan, mutta katsojaa silti tarvitaan, niin kuin Brook toteaa. (Brook 1972, 55.) Minusta näin ollen katsoja myös sivuuttaa itse itsensä. Olen valitettavan usein törmännyt jopa lastenteatterissa siihen, miten lapsia kasvatetaan olemaan "kiltisti ja

hiljaa” esityksiä katsoessaan. Eikö teatteritapahtuman pitäisi tarjota vapaa ympäristö, vapaalle eläytymiselle?

Guénoun toteaa osuvasti, että yleisön tilan hämärtäminen ei poista yleisöä sen enempää kuin halun tukahduttaminen poistaa halua. Hän huomauttaa myös, että se vääristelee yleisöä, mutta ei poista yleisön roolin tärkeyttä. (Guénoun 2007, 25.) Winckel pohtii opinnäytetyössään pettymyksiä syitä näkemistään esityksistä suhteessa tarjottuun katsojarooliin. Hän kokee, että ainoa syy kokoontumiselle ja esitykseen kutsumiselle on näyttänyt olevan se, että tekijöillä on jotain sanottavaa ja yleisön on oletettu ottavan automaattisesti tämä sanoma vastaan. (Winckel 2011, 25.) Käsittääkseni tässä valojen sammutus yleisön tilasta on tuskin ollut ainoa syy arvottomuuden tunteeseen, mutta se on selkeästi osoittanut, että huomion on oltava näyttämöllä. Winckel kirjoittaakin, että itse asiassa yleisövalon pimentäminen on loppujen lopuksi historian aikajanalla ajatellen varsin uusi ja nimenomaan länsimaiseen teatteriperinteeseen kuuluva ilmiö (Potolsky 2006, Winckelin 2001 mukaan). Ja verraten ei-länsimaisiin kulttuureihin, ääntely ja huutelu kuuluvat usein teatteritilanteeseen. Katsomossa on myös tehty välillä muutakin esim. syöty ja keskusteltu. (McConachie 2008, 2.)

Näkemykseni mukaan kyse on kulttuurisesti normitetusta tavasta, ja tarjotusta roolista, joka vaikuttaa siihen, kuinka aktiivinen tai passiivinen katsojan sallitaan olla tekijöiden silmissä. Onko esityksen sisältö ja sanoma niin tärkeä, että se pitää ottaa vastaan ilman ”häiritseviä tekijöitä”? Minusta passiivinen tarkkailijan rooli johdattaa katsojaa yhä enenevässä määrin ymmärtämään, että hän ei saa olla osallisena muulla tavalla kuin katsomalla esitystä. Se alentaa katsojan statusta teatteritapahtuman kannalta ja sulkee pois mahdollisuuksia, joita katsojalle voitaisiin tarjota.

2.2.1 Vuorovaikutus katsojan ja esiintyjän välillä

Janne Seppänen kirjoittaa kirjassaan *Katseen voima*, että katseeseen liittyy toisen osapuolen tunnustaminen vuorovaikutuksen osapuoleksi. Kun ihminen katsoo toista ihmistä, joka katsoo takaisin, on se hetkellinen sidos jossa myös roolit asettuvat paikoilleen. (Seppänen, 99.) Seppänen puhuu myös aistimellisuuteen perustuvasta vuorovaikutuksesta, ja kuinka juuri aistien välityksellä ihmiset asettuvat suhteisiin

toistensa kanssa Aistien välinen vuorovaikutus on keskeistä koko yhteiskunnan toimivuuden kannalta. (mt. 100.) Myös teatterissa olemme aistien kautta yhteydessä toisiimme ja tunnistamme toisemme tapahtuman osatekijöiksi. Teatterissa ollaan fyysisesti läsnä samassa tilassa, joten mahdollisuus vuorovaikutuksen tunnustamiseen on ilmeinen. Aistimme kertovat meille muiden osapuolten läsnäolon ja läheisyyden. Voiko katsoja olla aktiivinen staattisena, jos otetaan katsojan ja tekijän välinen vuorovaikutus huomioon?

Näkemykseni mukaan vuorovaikutusta katsojan ja esiintyjän välillä pidetään yleisesti olevan esityksen onnistumisen takeena. Esitys todentuu katsojan ja esiintyjän välisen yhteisymmärryksen kautta. Katsojan osa tästä näkökulmasta katsottuna on varsin olennainen ja minusta myös erittäin aktiivinen. Katsojan ja esiintyjän välinen vuorovaikutus korostuu nykyteatterissa, mutta kokemukseni mukaan jää erittäin viitteelliseksi. Marvin Carlson (2005, 60) huomauttaa myös tästä, että varsinkin teatteriteoriassa esitykset nähdään varsin usein passiiviselle yleisölle luotuina, vaikka yleisö osallistuu ja vaikuttaa teatteritapahtumaan paljon ilmeisemmin kuin esim. romaaniin tai runoon.

Minusta olennaista teatterin taiteen synnyssä on yhteys katsojan ja tekijän välillä. Voiko katsoja pimeässä salissa, monien metrien päässä istuessaan tuntea minkäänlaista todellista "yhteyttä" esiintyjään, joka tuskin tunnistaa tai huomaa yksittäistä katsojaa. Tekijä tarvitsee katsojaa, sillä olen huomannut, kuinka esiintyjien energia silminnähdessä alenee jos he joutuvat esiintymään puolityhjälle salille. Kuitenkin vuorovaikutuksen ilmeneminen on katsojan osalta vain hetkellisiä varovaisia nauruja, jotka eivät häiritse muita katsojia, mistä esiintyjä voi olla tyytyväinen kunnes keskittyy taas omaan suoritukseensa esityksen maailmassa. Tämä saattaa kuulostaa kärjistetyltä väitteeltä, mutta olen kokenut vuorovaikutuksen ilmenevän usein juuri näin. Tämän näkökulman kautta katsojan osa, jopa vuorovaikutuksen osalta, on varsin passiivinen, sillä katsojan liikkumavapaus on hyvin pieni. Katsojan reagointi on sidoksissa tekijöiden ennalta säädettyihin normeihin. Miksi jaaritella vuorovaikutuksen tärkeydestä, kun se nähtävästi ei toteudu mielekkäällä tavalla? Esiintyjä tarvitsee katsojaa, mutta tarvitseeko katsoja esiintyjää?

2.2.2 Vuorovaikutus katsojien välillä

Hotinen kysyy osuvasti, missä määrin, katsojan elämyksen muodostumiseen, toinen katsoja vaikuttaa (Hotinen 2002, 65). Katsojajoukko on hyvin intiimisti lähellä toisiaan, ja usein huomattavasti lähempänä kuin näyttämöllä olevia esiintyjä. Näkemykseni mukaan elämys teatteritapahtumasta ei todennäköisesti yksinomaan muodostu vain suhteessa esiintyjiin vaan myös muihin läsnä oleviin katsojiin. Yllä jo mainitsin, kuinka katsojat varsin usein häiriintyvät toisistaan, mutta olisiko vuorovaikutus toiseen katsojaan mahdollista esitystapahtumassa, ja miten?

Olen myös huomannut itse katsojana ja esiintyjänä, että katsojat ovat välillä hyvin riippuvaisia toisistaan. Jos yleisöä on vähän, tunnelma on paljon painostavampi. Katsojat myös reagoivat mielummin yhdessä kuin erikseen. On esimerkiksi mukavaa nauraa silloin kun muutkin nauravat. Katsominen on erittäin yhteisöllistä. Katsojien yhteisen reaktion "vaatimus" voi tulla myös painostuksen kautta. Joku voi muuttaa suhdettaan esitykseen jäsentäen ja tulkiten sitä saman lailla kuin muut. Usein myös katsojat saattavat vaihtaa kommentteja väliajalla tai esityksen jälkeen, ja muiden tulkinta todennäköisesti vaikuttaa yksittäisen katsojan mielipiteeseen. Kokemus esityksestä muuttuu huomattavasti, vaikka itse esitys on ja pysyy samana.

Hotinen pohtii katsojan vaikutusta toiseen katsojaan, mikä johtaa esiintyjän osan alentumiseen:

-- teatteri on fyysistä läsnäoloa ja vuorovaikutusta näyttelijöiden ja katsojien välillä. Jätän äskeisestä pois vain kaksi sanaa. Jospa teatteri onkin fyysistä läsnäoloa ja vuorovaikutusta --- katsojien välillä. Vuorovaikutus on edelleen mukana, vieläpä hyvin konkreettisesti.
(Hotinen 2002, 236.)

Hotinen väittää, että teatteriesitys itse asiassa tapahtuu katsojan mielikuvituksessa ja että se on fiktiota ja kuvitelmaa. Teatterin tarkoitus onkin luoda mielikuvia, mielihyvää ja elämyksiä, niin kuin Hotinen toteaa. (Hotinen 2002, 236.) Katsoja näin ollen on aktiivinen osapuoli, sillä hän luo koko esityksen. Tekijät tarjoavat vain rakenteet, joiden avulla katsoja luo esityksen. Hotinen kysyy jopa, tarvitaanko fyysistä esitystä siis ollenkaan (Mt. 236). Esitys kuitenkin on teatteritapahtuman pääasia, mutta onko sen oltava ainoa pääasia? Usein toisten katsojajäsenten tunnustaminen häivytetään ja unohdetaan lähes kokonaan esityksen tieltä, jotta fiktion kokeminen ei "häiriintyisi". Vaikka katsoja luo esityksen omassa mielikuvituksessaan, ei sen tarvitse pois sulkea

huomiota muista katsojista ja koko tapahtuman tilanteesta. Koen, että reaalityodellisuuden huomioiminen ei häiritsisi fiktiota, vaan ennemminkin vahvistaisi sen kokemista reaalityodellisuuden kautta. Fiktion ja reaalityodellisuuden rajaa käsittelen enemmän luvussa 4.

Jos katsojille annettaisiin mahdollisuus huomioida enemmän muuta yleisöä, uskoisin sen olevan monelle havainnollistava kokemus ja rikastuttavan teatteritapahtumasta. Teatteri on niitä vähäisiä paikkoja, jonne ihmiset nykyään fyysisesti kokoontuvat ja viettävät aikaa yhdessä. Tätä yhteisöllisyyttä olisi syytä korostaa, sillä se saattaisi opettaa katsojaa toisen ihmisen kohtaamisesta, antaa voimaannuttavaa tuntua yhteisöön kuulumisesta ja lisätä jakamisen iloa. McConachie toteaa kirjassaan *Engaging Audiences*, että teatteritapahtuman muoto on kaikkiin muihin tapahtumiin verrattuna lähin muistuttamaan tavallista kasvatusten tapahtuvaa keskustelua (McConachie 2008, 1). Teatteritapahtuman muuttamisen aktiiviseksi kohtaamispaikaksi ei välttämättä tarvitse kuitenkaan edellyttää aktiivista keskustelua esityksen aikana, mutta kohtaamisen huomioiminen voisi tarjota enemmän toisten osapuolten havaitsemista ja lisätä vuorovaikutusta. Niin kuin Guénoun toteaa, katsoja ei viihdy yksin teatterissa ja läsnäolijat haluavat kokea yhteisen läsnäolon (Guénoun 2007, 19). ”Yleisö haluaa tuntea itsensä, kuulla itsensä, kokea oman mukaan kuulumisensa, yhteen kokoontumisensa.” (Guénoun 2007, 19). Teatterin tulisi ennen kaikkea ylistää tätä yhteenkuuluvuutta, sillä maailmassa oleminen tarkoittaa olemista muiden ihmisten kanssa.

2.3 Katsojan näkökyky vai moniaistisuus?

Guénoun kirjoittaa, että katsojan ensisijainen osa on tulla katsomaan teatteriesitystä. Hän myös mainitsee, että teatteri sanana on lähtöisin kreikan kielen verbistä, joka merkitsee katsomista ja antiikin arkkitehtuurissa sana merkitsi yleisön paikkaa. Teatteri merkitsee siis paikkaa, josta näkee. Näkeminen on teatterin synnyn ydin, sen sydän, vaikka kaikkea ei tuodakaan näkyviin. (Guénoun 2007, 33.) Olen usein kuullut, että teatterin olemuksen ydin on tuoda näkyväksi näkymätöntä. Useissa tilanteissa kysymys on tekstin tuomista toiminnaksi eli näkyväksi, josta myös Guénoun kirjoittaa (mt. 34–35). Näköaisti on siis ehdottomasti keskeisin ja tärkein aisti teatterissa. Mikä tekee

näköaistista niin keskeisen ja rajoittaako sen painotus muiden aistien käyttömahdollisuuksia?

Antiikin Kreikassa näköaistia pidettiin keskeisimpänä aistina ja monet myytit pohjautuvatkin tähän uskomukseen (Seppänen 2001, 53). Mutta ihmisen näkökykyä tarkastellessa voi huomata, kuinka rajoittunut näköaisti loppujen lopuksi on. Silmä on fysiologinen elin, joka koostuu kahdenlaisista soluista, tappi- ja sauvasoluista. Nämä solut reagoivat valoon eri tavoin. Sauvasolut aistivat valon, kun sen voimakkuus on sopiva, mutta kun valon määrä kasvaa tappisolut ottavat niiden tehtävän. Vaikka ihmisen silmä on herkkä elin, se on kykenevä aistimaan erittäin laajan valon voimakkuuden vaihtelun. Näköaisti on myös valikoiva ja tarkoituksenhakuinen. Näkö on monien erilaisten valintaprosessien tulos, jossa vaikuttavat niin biologiset, fysiologiset kuin kulttuuriset aspektit. Näkyvälle jää vähemmän kuin piiloon. Kun katse tarkentuu, muut näkökentässä olevat asiat jäävät epäselviksi. Syyt tähän löytyvät lajikehityksestä. Eloonjäämisen takia on ensiarvoista, että ympäristön valtavasta ärsyketulvasta suodattuu pois kaikki epäolennainen. Näin havaintokoneisto ei ylikuormitu. (Seppänen 2001, 94–95.)

Näkemykseni mukaan moni ihminen tuskin on tietoinen oman näkönsä valikoivuudesta ja siinä tapahtuvista tiedostamattomista aspekteista. Meille on kasvanut opittu tapa huomioida katsomistamme. Jotkut eivät ajattele ollenkaan näkemistä tai siitä koituvia reaktioita, kun taas jotkut kokevat sen tärkeimmäksi osaksi jokapäiväistä elämää. Seppänen muistuttaa, että katse on ihmisen aisteista eniten hallittavissa. Voimme katsoa minne haluamme, valikoida, mitä näemme tai sulkea silmät. Kuitenkin tässäkin on tiedostamatonta kontrollin menetystä mukana ja joskus katsomme, vaikka emme haluaisikaan katsoa. (Seppänen 2001, 98.)

Visuaaliset järjestykset länsimaissa ovat viime vuosisadan aikana muuttuneet niin voimakkaasti, että sitä on kutsuttu kuvallisuuden läpimurroksi (Seppänen 2001, 38). Teknologialla on tässä ollut suurin vaikutusvalta. Seppänen huomauttaa, että kaikki kuvallisuus on visuaalista, mutta kaikki visuaalisuus ei ole kuvallista (Seppänen 2001, 38). Näkemykseni mukaan teatterin visuaalisuus ei ole kuvallista, vaikka olen usein kuullut tekijöiden puhuvan kuvien rakentamisesta teatterilavalle. Kuvataide tässä mielessä sopii mielestäni paremmin elokuvaan kuin teatteriin. Niin kuin Guénoun

tähdentää, näyttämölle tuotu taulu ei ole teatterillinen (Guénoun 2007, 35). Minusta myöskään lavastustaide ei ole kuvataidetta, vaan kutsuisin sitä ennemminkin tilataiteeksi.

Teatteri ilmenee katsojille ennen kaikkea tilana, ei kuvana, ja tila on ensimmäinen tuntu, minkä katsoja teatteriesityksestä saa, niin kuin myös Hotinen osuvasti toteaa (Hotinen 2002, 17). Tilan hahmottaminen tapahtuu koko kehon kautta kaikkia aisteja käyttäen. Koen, että näköaistin painottamisen takia osa tällaisista teatteritapahtuman sisällä olevista merkityksistä ja tunnelmista jää katsojan tavoittamattomiin. Myös tekijöiden tapa painottaa teatterin visuaalisuutta, johtaa niin katsojat kuin tekijät harhaan. Itse koen teatterin ilmenevän ennen kaikkea tilanteena. Seppänen puhuu urheilua seuraavasta katsojasta ”pelin lukijana”. Se on pelin visuaalista hahmottamista tilassa ja suhteessa toisiin pelaajiin ja johtopäätöksien vetämistä tästä. Seppänen tiivistää tämän käsitteeseen ”katsoa ajatuksella”. (Seppänen 2001, 36.) Tämä on mielenkiintoista teatteriesityksen seuraamisen kannalta, sillä olen kuullut varsin usein teatterin vertaamisesta urheiluotteluun. Teatteriesityksen katsominen ei ole kuvien katsomista, vaan tilanteiden. Katsoja hahmottaa ja seuraa teatteritapahtumaan kuuluvien ihmisten ja muiden elementtien suhdetta toisiinsa ja tilaan. Olennaista teatterin kannalta on, kuten Parviainen toteaa, että näkeminen ei olisi mahdollista ilman liikettä (Parviainen 2006, 74). Koen, että liike on teatterin visuaalisuutta ennen kaikkea ja pelkkä kuvallisuus on erittäin kapea tapa hahmottaa esitystapahtumaa. Ennen kaikkea liike on teatterin näkymätön asia, jonka se tuo näkyviin.

Parviainen huomauttaa, että silmä ei myöskään ainoastaan näe tiedostaen tai tiedostamatta, vaan se on osa ihmisen ilmaisevaa ulottuvuutta. Ihminen katsoo toista ihmistä, joka katsoo takaisin. Voi tuijottaa, vilkaista, kohottaa kulmia tai iskeä silmää, ja toinen ihminen näkönsä avulla tulkitsee tätä eleisiin perustuvaa informaatiota. (Parviainen 2006, 74.) Näkeminen on siis maailman hahmottamista, mutta myös osa ilmaisuaamme eli esittämistä. Katsoja ei vain katsomalla tulkitse esitystä vaan katsomalla hän myös sitoo itsensä ilmaisijana eli toimijana esitystapahtumaan.

Katsojan katsomisen ei myöskään tarvitse rajoittua vain silmän näkökykyyn. Ihminen voi nähdä ja kokea koko kehollaan. *Amodaalinen havaitseminen* tarkoittaa siirtymistä yhdestä aistimusmodaliteetista toiseen (Parviainen 2006, 194). Esimerkiksi ihminen

pystyy ”näkemään” myös tuntoaistillaan. Jos ihoon esimerkiksi piirretään kuva, ihminen pystyy hahmottamaan tämän kuvan visuaalisesti. Aistit eivät ole toisistaan irrotettavissa, mutta tutkimukset osoittavat, että ihmisellä on hyvin varhain kyky erottaa toinen aisti toisesta. Ilman tätä kykyä maailman hahmottaminen ei olisi tiedollisesti mahdollista. Visuaalinen liike ei riitä hahmottamaan liikummeko itse vai liikkuko tausta (mt. 129). Jokaisella on varmasti ollut tästä kokemus esimerkiksi junassa istuessaan ja ikkunasta ulos toista junaa katsoessaan. Toisen junan lähtiessä liikkeelle on tuntunut siltä, että juna jossa itse istuu, on lähtenyt liikkeelle. Tarvitaan amodaalista havaitsemista, jotta voimme havaita liikkeen todellisen muodon eli siirtymisen näköaistista *kinestesiaan* (mt. 130). Kinestesia viittaa elävien olentojen ja ennen kaikkea ihmisen kehon toiminnallisuuteen ja liikekokemuksiin (mt. 9). Kinestesiaa käsittelen enemmän luvussa 3.2.

Ihmisen visuaalinen hahmotuskyky ei ole siis vain näön varassa toimivaa. Kosketettavissa oleva kääntyy meille helposti näkyväksi, mutta nykyään suhde ei toimi toiseen suuntaan samalla tavalla (Parviainen 2006, 162). Ihminen näkee nykyään paljon kuvia ja tilanteita niin television kuin Internetin kautta. Visuaalisuus, eli kuvat, jotka eivät käänny moniaistisiksi, hallitsevat yhä enemmän tapaamme hahmottaa asioita. Tämä jättää varjoonsa muut aistit ja niiden tilaisuuden paljastaa asioiden luonne amodaalisuuden kautta. (mt. 130.) Näin ihminen menettää, jotain todella tärkeää suhteessa itseensä, ja maailmassa ilmeneviin asioihin. Maailman hahmottaminen ei tapahdu vain näön kautta vaan siihen tarvitaan ihmisen kaikkia aisteja. Näkö voi ehkä olla teatterin hahmottamisen sydän, mutta ihminen ei elä pelkän sydämen avulla.

Minään muuna kulttuurisena ja historiallisena aikakautena ihmiset eivät ole nähneet yhtä paljon, vaikka nämä asiat eivät koskaan konkretisoidu heille käsilläoleviksi, haistettaviksi ja maistettaviksi, kehollisesti läsnä oleviksi ja läheisiksi. Visuaalinen ilmeneminen ei enää käännä tätä näkyvää kosketettavissa olevaksi.
(mt. 163.)

Emme ole enää maailmassa vaan katselemme maailmaa välimatkan päästä. Teatterin tulisi havahduttaa huomioimaan sitä tosiseikkaa, kuinka ihmisen havaitseminen on myös ihmisen oman olemassa olon todentamista maailmassa olevana oliona. Maailman kokonaisvaltaiseen hahmottamiseen ja kokemiseen tarvitaan muutakin, kuin vain näköaistia, ja niin myös teatterin.

3 Katsojan unohdettu kokemus

Tässä luvussa syvennyn tarkastelemaan katsojan kokemuksen muodostumista kokonaisvaltaisena kehollisena elämyksenä. Tällä tarkoitan katsojan kaikkia aisteja huomioivaa vastaanottoa ja myös sitä selittämätöntä, tunneperäistä kokemusta, mikä näkemykseni mukaan usein teksti- ja draamalähtöisessä teatterissa sivuutetaan tai unohdetaan kokonaan. Tekijöiden olisi huomioitava enemmän katsojan kokemuksen muodostamista ja ottaa huomioon kaikki tähän vaikuttavat seikat. Katsojan statusta kohottaisi varsinkin tekijöiden enempi huomio katsojan läsnäolosta kehollisena ja näin ollen kokonaisvaltaisesti havaitsevana oliona. Näkemykseni mukaan katsojille uusien näkökulmien ja strategioiden tarjoaminen on luovaa työtä, ja palvelee taiteen ja kulttuurin kehittymistä kaikin puolin. Tämä luova työ palvelee myös teksti- ja draamalähtöistä teatteria niin tekijöiden kuin katsojien osalta.

3.1 Katsojan taito vai katsojan vastuu?

Katsomistavan muuttaminen saattaa synnyttää kysymyksen siitä, onko katsojan siis oltava taidokkaampi eli omattava joitain todellisia taitoja katsoessaan teatteriesitystä. Brook huomauttaa, että katsojan on varmasti raskasta kuulla yleisön vastuusta. Brookin mukaan, yleisö ei voi "piiskata itseään paremmaksi", kuin mitä se on. Hän myös toteaa, että periaatteessa katsoja ei voi tehdä mitään, mutta kuitenkin kaikki riippuu katsojasta (Brook 1972, 23). Tässä piilee mielenkiintoinen ristiriita. Mitä katsoja voi tehdä omalle katsomiselleen ja voiko se olla osaamista, jota voisi oppia ja opettaa? Kennedy huomauttaa, että jos kaikki katsomiseen liittyvä on yksilöllistä ja psykologista, voidaan katsomisesta näin ollen vetää vain oletettuja johtopäätöksiä (Kennedy 2009, 9). Vaikka lopullinen esitys tapahtuukin katsojan pään omassa mielikuvituksessa, on siihen koko esitystapahtuma vaikuttanut. Mutta kuinka katsojaa voidaan opettaa katsomaan, jos katsominen perustuu ennen kaikkea henkilökohtaiseen kokemukseen?

Carlson huomauttaa, että tarkan perinteisen suunnan puute saattaa karsia yleisöä vain niihin jotka ovat halukkaita tarttumaan heille tarjottuun monimutkaiseen vastaanottotehtävään (Carlson 2005, 63) Valitettavasti olen huomannut, että monet

ovat haluttomia kokemaan haasteita teatterissa, joten tästä näkökulmasta katsottuna on vaikea uskoa, että kukaan haluaisi oppia uusia katsomistaitoja. Usein ihmiset haluavat "nauttia" esityksistä näkemättä paljoakaan vaivaa sen eteen. Tämä voi osin johtua ennakkoluuloista tietynlaisia tyyllilajeja kohtaan, mutta harvoin kukaan lähtee varta vasten oppimaan ja haastamaan itseään teatteriin. Hotinen syyttää korkeakulttuurista ja sen tapaa tehdä kaikkensa ollakseen populaari ja helppotajuinen (Hotinen 2002, 391). Tekijät eivät uskalla haastaa katsojia peläten teatterikatsomoiden jäävän tyhjiksi, mutta näin ollen muutosta ei koskaan ala syntyä. Helppous opettaa katsojaa hakemaan helppoutta ja arvostamaan sitä. Helppoutta hakiessa pääsee niin tekijä kuin katsoja vähemmällä. Helppous ei kuitenkaan ole aina miellyttävää. Helppot esitykset koetaan viihteeksi tai kevyiksi esityksiksi, jotka eivät saa paljoakaan taiteellista arvoa niin yleisöltä kuin kriitikoilta. Helppo viihde-esitys voi päinvastoin ärsyttää tai puuduttaa katsojaa.

Katsojan haastaminen voi tarjota paljon monipuolisemman kokemuksen niin katsojille kuin tekijöille. Helppous on katsojan ymmärtämis- ja havainnointikyvyn aliarvioimista, ja se myös opettaa katsojaa aliarvioimaan itseään. Katsoja tottuu yksikertaiseen ja helppoon, eikä osaa vaatia enempää niin itseltään kuin tekijöiltä. On tietenkin erittäin kärjistettyä sanoa teattereiden ohjelmiston oleva ainut ongelma katsojan oppimisen kannalta. Myös haastamisen taso vaihtelee katsojan katsomistaustan mukaan. Kokenut katsoja vaatii usein enemmän ja hänellä on valmiudet käsitellä haastavimpiakin esityksiä, kun taas kokematon katsoja voi kokea jopa helpon esityksen vaikeaksi. Kuten Carlson huomauttaa, ongelma onkin siinä, että lukustrategioiden tarjoaminen yleisölle on jäänyt vähemmälle huomiolle (Carlson 2005, 78).

Tässä teatteri-ilmaisun ohjaajan työnkuva nousee esiin erittäin merkittävänä tekijänä. TIO voisi mitä parhaiten olla henkilö esiintyjien ja katsojien välissä, lukustrategioiden tarjoajana niin tekijöille kuin katsojille. Winckel puhuu opinnäytetyössään katsojan taidosta. Hän ehdottaa, että tähän voisi kuulua esimerkiksi havaintotapojen muuttamisen taito. Katsoja voisi esimerkiksi itse rajata esityksen itselleen ja olennaiseksi nousisi taito todellisuuden estetisoimisesta havaintonsa kautta (Winckel 2011, 12). Tässä on paljon hyvää materiaalia katsojan opettamiseen. Katsoja tarvitsee herättelyä omien katsomistapojensa hahmottamiseen. Mahdollisuus muutoksesta alkaa omien tapojen huomioimisesta. Ihmiset ovat luovia jo itsessään, mutta luovuus on

myös opinasia ja välillä tarvitaan ulkopuolisia henkilöitä antamaan suuntaviivoja ja herättelemään jokaisen henkilökohtaisia kykyjä.

Katsojan taidon opetuksessa on syytä ottaa huomioon, ettei tarjota yleispäteviä tekniikoita, vaan esitellään erilaisia vaihtoehtoisia näkemystapoja esityskokemuksen syntymiseen, ja kuinka niitä kannattaisi alkaa huomioida. Olennaista on alkaa huomioida omia katsomistapoja, ja sitä, mistä ne ovat peräisin ja kuinka suuri vaikutus niillä on suhteessa esityksen kokemiseen. Kokemuksen muodostumista ei voi tietenkään oppia hallitsemaan, eikä kaikista tavoista pääse eroon, mutta niiden huomioiminen saattaisi mielestäni havahduttaa katsojan omasta katsojuudestaan. Tätä kautta katsoja saattaisi rohkeammin hakeutua katsomaan erilaisia esityksiä.

Katsojan taidon opetuksessa on otettava huomioon myös tekijöiden suhtautuminen katsojan taitoon. Ristiriitaa on ollut kahden yleisökäsityksen välillä, mistä myös Una Chaudhuri kirjoittaa artikkelissaan. Yleisö nähdään täysivaltaisena ja tasa-arvoisena osallistujana ja toisaalta taas draaman näyttämöllisen diskurssissa manipuloitava semioottisena ja siihen sisältyvänä elementtinä. (Chaudhuri 2005, 87.) Tämä näyttää siltä, että katsojan osaa ei osata arvioida tarpeeksi selkeästi, mikä johtaa katsojan osan ristiriitaisuuteen. Toisaalta katsojan osan yliarvioiminen voi johtaa seurauksiin, jotka voivat olla täysin päinvastaisia kuin oli toivottu. Chaudhuri kirjoittaa lainaten Walter Kerriä, kuinka pyrkimys yhteensulautumiseen ja katsojien osallistamiseen johtaakin päinvastaiseen tavoiteltuun vaikutukseen. Suuremman aktiivisuuden vaatimus yleisölle, tekeekin siitä passiivisemmän. (mt. 87–88.) Katsojan taito ei saa siis olla vaatimuslista katsojalle siitä, mitä katsojan pitäisi olla tai mitä katsojan pitäisi tehdä. Myös katsojan taito sanana, voi olla uhkaava ja vaativa, siinä missä näyttöleminen on suhteessa esiintymiseen. Taito sanaa olisi siis syytä käyttää vain tekijöiden keskuudessa huomioimaan katsojan mahdollisuuksia teatteritapahtuman sisällä. Katsojan ei tarvitse osata mitään todellisia taitoja eikä katsojan tarvitse opiskella ”paremmaksi” katsojaksi, mutta katsoja voidaan tuoda tietoiseksi ja havahduttaa, jonkin uuden äärelle, mihin hän itse ei olisi yksin mahdollisesti pystynyt.

Katsojan taidon huomioimisessa onkin olennaista tarjota esitystapahtuman tekijöille vaihtoehtoinen tapa suhtautua katsojaan esitystapahtumassa. Myös Winckel kirjoittaa opinnäytetyössään, että katsojan taidon käsite toimii erotuksena esiintyjän taidosta

(Winckel 2011, 48). Tällöin ei ole kyse vain esiintyjän taidosta, vaan siitä, mitä yleisö tuo esitystapahtumaan (mt. 87). Winckel korostaakin, ettei katsojan taito tarkoita näyttölemisen ulottamista koskemaan myös yleisöä (mt. 48). Tämä on olennaista varsinkin soveltavan teatterin piirissä ja siinä, mitä yleisöltä voidaan milloinkin vaatia. Winckel kokee, että mitä enemmän nojaututaan katsojan taitoon, sitä enemmän esityksessä on kyse tapahtumallisuudesta (mt. 34). Se, mitä katsoja tuo mukanaan esitykseen, on suhteessa esityksen tapahtumallisuuteen. Näen tämän olennaisena asiana ajatellen teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattikuvaa. TIO:n työnkuvan miellän ennen kaikkea taidetapahtumien luojana. Tätä kautta tarjotaan mahdollisuus kohdata ihmisiä. TIO:n työn ydin on yhteisöllisyys ja TIO työskentelee käyttäen teatteria ja taidetta havaintomateriaalina tässä kontekstissa. TIO työskentelee myös vaihtoehtojen tarjoajana ja havahduttajana niin tekijöille kuin katsojille, eikä niinkään kasvattajan tai pedagogina. Työn anti voi olla samaa, mitä luova kasvatus tai pedagoginen lähtökohta tarjoavat, mutta näen työn erilaisena suhteessa näihin. TIO-työ on ennen kaikkea taiteellispainotteista, mutta ammentaa taiteeseen työtapansa soveltavan teatteri osaluista.

3.2 Sisällön ymmärtäminen vai välitön kokemus?

Marvin Carlson kirjoittaa artikkelissaan teatteriesitysten vastaanoton tutkimisen historiasta ja siitä, kuinka sitä on tutkittu suhteellisen vähän. Usein tutkimus perustuu mielipiteiden ja tunnelmien kartoittamiseen esityksen loputtua, ja se tapahtuu kyselyjen ja haastattelujen pohjalta. Mutta odotuksia, oletuksia ja katsomisstrategioita ei ole tutkittu järjestelmällisesti lainkaan. (Carlson 2005, 80.) Esitystutkimuksessa symbolinen taso eli semiotiikka on ollut aina, ja lähes ainut, tutkimuksen kohde (mt. 23). Teatterin tutkimus on siis keskittynyt katsojan vastaanottoa tutkittaessa katsojan kykyyn ymmärtää esityksen sisältöä. Minusta esityksen ymmärtäminen kuitenkin kertoo vain hyvin pienen osan siitä, miten katsoja esityksen kokee.

Huomaan itsestäni ja ympärillä olevista ihmisistä, että ihmisellä on luontainen tapa pyrkiä ymmärtämään itseään ja maailmaa. Tapa ymmärtää ja tulkita vaihtelee kulttuurisen-, sosiaalisen- ja henkilökohtaisen historian mukaan. Ei ole siis yhtä vallitsevaa tapaa tulkita ja ymmärtää, vaan se on aina suhteessa yksilön omiin totuttuihin tapoihin. Tämä on minusta erityisen kiinnostavaa varsinkin esitysten

vastaanoton kannalta. Ei katsojan ymmärrys, eikä näin ollen myöskään katsojan vastaanotto, ole koskaan vakio. Olen huomannut oman katsojuuteni kautta, että toisinaan esitys, joka tuottaisi iloa toisena päivänä, voi toisena ilmetä äärimmäisen puuduttavana ja vastenmielisenä. Usein en edes osaa määritellä, miten vastaanottoni on suhteessa esitykseen, mutta siihen liittyy voimakkaasti oma henkilökohtainen tilanteeni elämässä sinä hetkenä, kun astun teatterirakennukseen. Pääosassa ei ole siis ymmärrätkö esityksen vaan, miten koen tilanteen suhteessa omaan elämäntilanteeseeni sillä hetkellä. Kuitenkin vastaanottoa suhteessa esityksen tilanteeseen korostetaan varsin vähän ja uskon, että suurin syy tähän on länsimaaisessa halussa ymmärtää ja rationalisoida asioita. Ymmärtäminen on tärkeää, mutta onko sen oltava niin tärkeää, että se lopulta peittää alleen muut tavat kokea asioita?

Kun esiintyjä esiintyy näyttämöksi tarkoitettussa tilassa katsojalle, katsoja reagoi esiintyjän esitettävään toimintaan sekä tunneperäisesti että kognitiivisesti. Katsojan mahdollisia reaktioita ovat esimerkiksi mieltymys, odotus, tunnistaminen, uteliaisuus, huomio tai kiihtymys, tai negatiiviset reaktiot kuten inho, välinpitämättömyys ja uupumus. (Sauter 2005, 22.) Listaa voisi jatkaa pidemmällekin. Se, miten reaktiot katsojassa syntyvät tai mikä ne aiheuttaa, on mahdotonta määritellä tarkasti. Näkemykseni mukaan tämä on puhtaasti yksilöllistä, aivan kuten ymmärtäminen ja tulkitseminen. On siis mahdotonta ennustaa yleisön reaktiota edeltä käsin. Historiasta löytyy monia esimerkkejä yleisöistä, jotka eivät ole reagoineet odotetulla tavalla (Carlson 2005, 65). Yhtenä syynä voi olla se, että esityksen tekijöiden ennakkoletukset ovat olleet erilaiset suhteessa yleisön odotuksiin. Hotinen huomioi osuvasti, kuinka katsoja voi kokea esityksen turhauttavaksi, jos ei tiedä, millä periaatteilla esitys toimii (Hotinen 2002, 231).

Katsojalla täytyy olla strategioita, joilla purkaa esitystapahtuman viestiä. Tekijät ovatkin luoneet erilaisia järjestelmiä katsojan viestin purkamista helpottamaan. Marvin Carlson sanoo länsimaista lajityyppijärjestelmää ja aihe maailmaa minusta osuvasti konservatiiviseksi. Tämä järjestelmä on tarjonnut katsojille ennakoitavissa olevia psykologisia malleja esitysten vastaanottoon. Antiikin Kreikasta lähtöisin olevat komedia ja tragedia saavat katsojan odottamaan tiettyä emotionaalista sävyä, tietyn tyyppisiä henkilöitä ja jopa tietynlaisia teemoja ja toiminnan rakennetta. (Carlson 2005, 67.) Willmar Sauter huomauttaa, että nämä lajityypit sisältävät usein

myös selkeitä historiallisista, maantieteellisistä ja yksilöllisistä perinteistä riippuvia tyynejä ja ne esitetään kunkin esiintyjän omilla, vaihtelevilla taidoilla ja maneereilla. Myös jokaiseen teatterin genreen liittyy sen omat kommunikaatiokoodinsa eli oopperassa lauletaan ja baletissa tanssitaan. (Sauter 2005, 23.) Näkemykseni mukaan tämä järjestelmä muokkaa katsojan kokemusta esityksen aikana, mutta myös jo ennen osallistumista itse teatteritapahtumaan.

3.2.1 Katsojan ennako-oletukset osana semioottista lukustrategiaa

Katsojan ennako-oletukset ja niistä koituvat valintaperusteet, ovat erittäin tärkeä osa esityskokemuksen muodostumisessa. Carlson huomioi olennaisesti yleisön odotukset, strategiat ja oletukset vuorovaikutuksessa teatteritapahtumaan. On hyvä kysyä, mitä nämä seikat synnyttävät ja vaikuttavat teatteritapahtuman virikkeiden kanssa. (Carlson 2005, 80). Nykyään yhä enemmän huomaan kuinka ennakkomainonnasta on tullut tärkeä osa teatteria. Ennen kuin teatterin katsoja astuu sisään teatterirakennukseen, on mainonta tavoittanut hänet (Carlson 2005, 73). Teatterit ovat nykyisin hyvin tietoisia mainonnan tärkeydestä, sillä tarjolla on hämmentävän laaja valikoima aktiviteetteja, ja nyky-yleisö on äärimmäisen riippuvainen eri vaihtoehtoja esittelevästä julkisuudesta kyetäkseen valitsemaan (Carlson 2005, 73).

Mainontaan liittyvät tekstit ja kuvat ovat usein aivan ensimmäinen kosketus esityksen maailmaan, ja muokkaavat katsojan kokemusta esityksen sisällöstä, mutta myös päätöstä tullako katsomaan esitys vai ei. Myös käsiohjelmat ja muu esityksestä kertova kirjoittelu pyrkivät esitystulkintojen syntyyn ja mahdollisesti ohjaavat katsojan tulkintaa tiettyyn toivottuun suuntaan. (Carlson 2005, 72–73) Mainonnan tarkoitus on löytää oikeanlaiset, sopivat ihmiset katsomaan tarjottavaa esitystä. Carlson huomio, että varsin usein esityksen luomiseen osallistuneilla ei ole mitään tekemistä mainonnan kanssa, ja on vaara, että yleisön odotushorisontti muodostuu aivan erilaiseksi kuin esityksen tekijät on sen ajatellut. (Carlson 2005, 75). Tämä todennäköisesti johtaa vaikeuksiin esityksen luennassa ja odottamattomaan yleisön reaktioon. Tämä kaikki materiaali, jota katsoja tulkitsee jo ennen teatterirakennukseen astumista, on osa sitä symbolista järjestelmää, joka luodaan katsojan valintaa, ennako-oletuksia ja tulkintaa helpottamaan. Näen yllätyksen mahdollisuuden vähenevän, sillä ennako-oletukset ohjailevat tietyt katsojat tietyn teatterin piiriin. Järjestelmä on oltava, sillä se auttaa

katsojaa valitsemaan, mutta järjestelmän ei saa antaa rajoittaa katsojia olemaan tekemättä irtiottoja ja rohkeita valintoja.

Winckel osuu minusta asian ytimeen opinnäytetyössään pohtiessaan ihmisen totuttua tapaa havaita. Hänen mielestä ihminen havaitsee helpommin sen, minkä on tottunut tai oppinut havaitsemaan. Ihminen ikään kuin vaistomaisesti kulkee kohti tuttua. (Winckel 2011, 32) Seppänen kirjoittaa ihmisen näkökyvystä, kuinka näköaisti huomioi ennemmin muutoksia kuin pysyviä elementtejä ja lopulta näkeminen loppuu niissä asioissa, joissa ei oleteta muutoksia tapahtuvan (Seppänen 2001, 95–96). Näin ollen tottuminen opittuihin tapoihin rajoittaa välitöntä ja monipuolista havainnoimista. Winckel huomauttaa, että ihminen alkaa nähdä vain merkityksiä, ei asioita niiden ilmiömäisyydessä ja se on seurausta semioottisuuden korostamisesta. (Winckel 2011, 33). Ihminen havaitsee niin kuin on oppinut havaitsemaan ja niin kuin olettaa, että pitäisi havaita. Olemassa ei kuitenkaan ole ainoaa oikeaa vallitsevaa tapaa havaita, joten muutokset havaitsemisessa ovat mahdollisia. Jos katsojan annetaan olettaa, että hänen on aina ymmärrettävä esityksen sisältö, näin katsoja hakeutuu vain tutun ja turvallisen piiriin, eikä uskalla ottaa haasteita peläten ymmärtämättömyyttä. Katsojan mahdollisuus kokea monipuolisesti teatteria vähentyy.

3.2.2 Katsojan vapaus olla ymmärtämättä

Sauter toteaa artikkelissaan, että semioottinen merkitysten analysoiminen ei ole kovinkaan hyödyllistä empiirisessä vastaanottotutkimuksessa, sillä sen avulla ei voida selittää esimerkiksi katsojien kokemaa mielihyvää ja nautintoa (Sauter 2005, 16). Kuten Sauter osuvasti kirjoittaa, ”Katsojat eivät tee havaintoja ‘merkeistä’, joita he sitten kuvailisivat ja tulkitsivat tutkijalle; he näkevät merkityksen – ja pitävät hauskaa!” (mt. 16). Minusta merkitykset syntyvät katsojan oman kokemuksen kautta. Mikään ei ole symbolista ellei katsoja pidä sitä sellaisena. Sauter painottaakin, että vaikka esiintyjä luo toiminnallaan fiktiivisiä mielikuvia, esiintyjä ja katsoja luovat yhdessä mielikuvitteellisen henkilöhahmon (mt. 23).

Hotinen ehdottaa, että taiteen pitäisi lähteä havaintopsykologian tutkimisesta ja siitä, kuinka ihmisen vastaanottokapasiteetti on muuttunut (Hotinen 2002, 383). Minusta tässä on oikea suunta lähestyä katsojan osaa, jonka kautta katsojille voitaisiin entistä

paremmin tarjota uusia esityksen purkamisstrategioita. Ihmisen vastaanottokapasiteetti muuttuu jatkuvasti ja sitä myös voidaan opettaa muuttumaan. Tekijöillä on vastuu teatterin ja taiteen tarjonnasta, mutta myös katsojan vastaanottovalmiuksista. Hotinen kirjoittaa, että on mieltynyt mieluummin siihen, että katsojille tarjotaan ennemmin liika kuin liian vähän. Hän ei tunne ärsytystä jos ei teatteriesityksessä ymmärrä jotain. (Hotinen 2002, 384.) Näkemykseni mukaan liiallinen ymmärtämisen tarve vaikuttaa rajoittavasti katsojan vastaanottomahdollisuuksiin. Olen varsin usein törmännyt käsitykseen, jossa katsoja olettaa, että jos hän ei ymmärrä esityksen sisältöä, on hän joko kykenemätön tai jopa väärä katsoja kyseiseen esitykseen. Usein myös, jos ymmärrystä ei tapahdu, katsoja kokee turhautuneisuutta ja riittämättömyyden tunnetta. Yksilö voi kokea olevansa lahjaton tai jopa tyhmä, kun ei pysty ymmärtämään. Kaikkea ei voi kuitenkaan tietää ja kaikkea ei myöskään voi ymmärtää, siksi on harhaan johtavaa painottaa ymmärtämisen ylivoimaista tärkeyttä.

Mitä jos katsojia ohjattaisiin olemaan ymmärtämättä? Voisiko katsoja silloin nauttia esitystapahtumasta? Mitä tällainen tila toisi katsojalle? Voisiko tämä olla TIO:n tehtävä? Ihminen on, varsinkin länsimaissa, siirtynyt elämään päänsä sisälle, ja kokonaisvaltainen, tiedostamaton kokeminen on unohtunut. Olennaista olisi painottaa sitä, ettei merkeillä ja merkityksillä ole oikeaa tai väärää tapaa tulkita niitä. Kokemus tästä saattaisi todennäköisesti olla erittäin vapauttava ja antoisa katsomisstrategia tarjottavaksi katsojalle. Winckel kirjoittaa opinnäytetyössään, kuinka on oppinut huomaamaan hänen oman havaitsemiskokemuksensa laadun. Sen sijaan, että hän yrittäisi ymmärtää, mitä jokin asia merkitsee, hän heittäytyykin esityksen rytmiin, esityksen performatiivisiin ja ruumiillisiin ulottuvuuksiin. On hyvä kysyä katsoessa esitystä, mikä puoli itsessä dominoi esityksen vastaanotossa, ja onko se semioottinen puoli ja miksi? (Winckel 2011, 34.)

Koen, että teatterin perustarkoitus on saada ihminen havahtumaan asioista, joita ilmenee hänessä itsessään ja häntä ympäröivässä maailmassa. Myös tapa kokea teatteriesityksiä on yksi asia, mistä ihmisen on hyvä tulla tietoiseksi. Se ilmentää samaa tapaa kokea maailmaa ja tapaa olla maailmassa. Välillä se, mitä yleisölle tarjotaan, ei ole helppoa, ja uuden katsomistavan oppiminen voi viedä aikaa. Mutta niin kuin Sauter muistuttaa, teatterissa sanomaa ei pakata siististi jaettavaksi nimettömälle kuluttajalle vaan esityksen merkitys syntyy esittäjien ja katsojien yhteisymmärryksen myötä

(Sauter 2005, 15). On syytä korostaa esitysten tapahtumallisuutta, jotta katsoja tulisi enemmän tietoiseksi omasta katsojuudestaan ja omasta olemuksestaan teatteritapahtumassa. Kuten Guénoun tähdentää, esitystapahtuma on unohdettu ja huomio on kiinnittynyt esittämisen sisältöön. (Guénoun 2007, 15).

Hämmästyminen, ihmetteleminen, häkeltyminen ja muut ymmärtämättömyydestä kumpuavat reaktiot ovat minusta tärkeitä hetkiä teatterissa. Ne muistuttavat minua siitä, että on vielä paljon opittavaa ja mikään ei ole koskaan valmista. Maailmassa on asioita, joita en ymmärrä, ja joskus tärkeintä on välitön kokemus ilmiöistä, eikä niinkään ilmiön tarkoitus tai sisältö.

Hämmästyminen ilmiöiden edessä tuskin on mahdollista, jos pidämme kiinni arkiajattelun käsityksistä ja käsitteistä. Kieli ja käsitteet ohjaavat meitä usein harhaan. Asioiden nimeäminen ja käsitteellistäminen eivät koskaan kulje yhtä matkaa sen kanssa, miten havaitsemme intuitiivisesti. (Parviainen 2006, 58.)

3.3 Katsojan kehollinen havaitseminen osana maailman havaitsemista

Näen katsojan penkkiin istumaan asettamisessa yhtäläisyyksiä psykiatrin tuoliin. Näkemykseni mukaan psykiatrin tuolin tarkoitus on auttaa potilasta keskittymään mieltä askarruttaviin asioihin kehon ollessa levossa istuimella. Saman näen myös teatterissa. Onko tämä siksi, että fyysinen puoli koskee vain esiintyjää, koska esiintyjän osa on toimia ja liikkua? Katsojan keho taas koetaan sivuseikaksi, ja siksi siitä tehdään passiivinen.

McConachien mukaan semioottisuuden takia katsojaa kutsutaan usein lukijaksi (McConachie 2008, 3). Seppänen toteaaakin, että nykykäsityksen mukaan inhimillinen toimija on kielellisesti painottunut olento. Ihminen ei kuitenkaan palaudu kieleen ja tunto-, maku- ja hajuaisti välittävät suhdettamme ulkomaailmaan. Ruumiillisuus on tärkeä osa ihmisen subjektiivisuuden muodostumisessa. Ilman tuntoa omasta ruumiista ja kosketuksesta, ihmisellä ei olisi mahdollisuutta kasvaa inhimilliseksi oleneksi (Seppänen 2001, 21). Kieli on tärkeä ja välttämätön osa ihmisen elämää. Myös teatterissa kielen näkymätön luonne tuodaan esiin puheen ja ruumiin kautta (Guénoun 2007, 36–37). Kuitenkin näen kielellisyyden osana teatterin semioottista havaitsemismallia, jossa ruumiin havainnoille jätetään yllättävän vähän tilaa.

Parviainen huomauttaa, että koemme liikkumisen enemmän teknisrationaalisesti, kuin emotionaalisia tai kokemuksellisia piirteitä korostavasti (Parviainen 2006, 10). Ajatus liikkeestä yhdistetään myös ajatus sen hallittavuudesta. Liikkuminen on tuotteistettu erilaisten urheilulajien harrastamiseen, jolloin liikkumisesta tulee ennen kaikkea mekaaninen suorite, jolla on alku ja loppu (mt. 233). Liikunnalla on oma aikansa ja paikkansa eli ihmiset huomioivat liikkumisensa, kun on liikkumisen aika. Liikkumisesta näin ollen tulee usein vain suorite, jota mitataan ja joka tehdään velvollisuuden takia. Parviainen huomauttaa myös, että elämme eräänlaista ”mobiiliaikaa”, jossa informaatio ja ihmiset liikkuvat yhä enenevässä määrin. Hän myös väittää, että ihmiset myös uskovat näin ollen asioiden muuttuvan. Parviainen kysyykin osaako ihminen enää tunnistaa, mikä liikkeestä ja muutoksesta on näennäistä, ja mikä pysyvää, tai mikä on konkreettista, ja mikä fiktiivistä (mt. 9). Milloin ihminen nykyään todella liikkuu vai liikkuuko todella ollenkaan?

Parviainen lainaa Martin Heideggerin käsitystä teknologian vaikutuksesta havaitsemiseen. Sen mukaan tiedotusvälineiden tuoma asioiden ”läheisyys” vieroittaa ihmiset kehollisesti lähellä olevista. Läheisyyttä syntyy kaukana oleviin perimmiltään vieraisiin asioihin ja kehollisesti lähellä olevat muuttuvat vieraiksi. Ihminen voi tavoittaa muita ihmisiä ehkä kuvan, kirjoituksen tai äänen avulla, mutta kehollinen kokonaisuus jää vieraaksi. On selvää, että tämä muokkaa tapaamme ymmärtää, tuntea ja käsittää asioita, mutta on vaikea arvioida kuinka syvällinen tai pinnallinen tämä muutos on. (Parviainen 2006, 166.) Näkemykseni mukaan teknologia ei voi korvata kehollista läheisyyttä ja läsnäolo, ja se vain latistaa olemisen olemassa oloa maailmassa muiden kanssa. Kuten Maurice Merleau-Ponty toteaa teoksessaan *Silmä ja mieli*, että ihminen on upoksissa maailman sisällä, ja maailmassa oleminen on sen sisäpuolella elämistä ja olemista. Maailma ei avaudu vain sen ulkopuolisen pinnan mukaan, vaan maailma on ihmisen ympärillä, eikä ihmisen edessä. (Merleau-Ponty 1993, 50.)

Esittävän taiteen koulutusohjelman suuntautumispolku –tehtävän kautta tutkin sitä, kuinka lähelle esitys voi mennä yleisöä. Käänteisessä mielessä tein performanssi-kokeilun, siitä kuinka kauas esitys voi mennä. Asuin tuolloin vielä Prahassa, joten se tarjosi otollisen mahdollisuuden tehdä Skype –performanssi Suomeen Prahasta käsin. Esiintyjänä olin siis eri maassa ja jopa eri ajassa kuin yleisöni. Tietokoneeni taltioi

esiintymiseni, ja se välittyi katsojille Internetin välityksellä ja heijastettiin valkokankaalle nähtäväksi. Kokeilu ja yleisön vastaanotto olivat mielenkiintoisia. Itse esiintyjänä koin tilanteen todella keinotekoiseksi ja myös yleisö koki, että vuorovaikutusta ei todella tapahtunut. Yleisön keskittyminen oli heikkoa, koska esiintyjä ei ollut samassa tilassa. Katsojat myös kokivat, että voivat tehdä, mitä vain ja olla miten vaan. Performanssi osoitti sen, että kommunikaatio ei ole niin välitön ja syvä jos sen kokijat eivät ole samassa tilassa.

Erilaisten Internetin keskustelufoorumien ja chattien suosio perustuukin siihen, että voi puhua vapaasti, koska toinen ei ole lähellä ja käsilläoleva (Parviainen 2006, 166). Jonkinasteinen toisen huomioiminen ja vastuu toisesta katoavat, kun toinen ei ole kehollisesti läsnä. Ihminen voi jopa kehittää itselleen fiktiivisen hahmon ja fiktiivisen maailman, ja näin hänen ei tarvitse olla vastuussa tämän maailman tapahtumista, sillä ne eivät ole todellisissa. Kuinka paljon tämä fiktiivinen maailma vie tilaa maailmasta, jossa ihminen kehollisesti on? Ja kuinka paljon ihminen unohtaa kyvystä hahmottaa maailmaa kehonsa kautta?

Teknologia ja tiedotusvälineet muuttavat ihmisen tapaa katsoa asioita niin, että suhde ilmiöihin ja asioihin koostuu vain niiden tarkkailusta ilman todellista osallisuuden kokemusta niihin. Näin katsojasta tulee ulkopuolinen tarkkailija, joka käsittelee asioita itsensä ulkopuolelta osallistumatta niihin. Näin hän tavallaan ulkoistaa itsensä pois maailmasta ja ennen kaikkea itsestään. Ihminen unohtaa itsensä ja sen missä on osana, ja missä on fyysisesti läsnä. Ihmisestä tulee passiivinen teknologian kautta ja näin ollen ”mobiiliajan” liikkuva ja muuttuva ihminen onkin vain näennäisesti liikkeessä. Pahimmassa tapauksessa koen, että ihminen voi kadottaa jotain olennaista kyvystään tarkastella itseään, ja kadottaa kokemuksensa siitä, mikä on. En väitä, että olisi palattava ”takaisin luontoon” ja unohdettava teknologian saavutukset, vaan tärkeätä olisi havahtua näkemään teknologian vaikutus ja muistaa että, ihmiselle on ennen kaikkea tärkeintä oma kosketuspohja omaan kehoonsa, ja kehon kautta maailmaan.

Parviainen (2006, 48) kirjoittaa *fenomonologiasta*, jossa ilmiöiden sallitaan ilmetä sellaisina kuin ne ovat. Näen tässä vaihtoehdoisen havaintostrategian teatteritapahtumia ajatellen. Fenomonologiassa *epookilla* tarkoitetaan arkipäivän ennakkoluulojen, oletusten ja näkökantojen ”sulkemista”. Ikään kuin tieteellinen ja

teoreettinen ja arkipäivän välinpitämätön asenne elämismaailman ilmiöihin laitetaan sulkumerkkien sisään. Tarkoituksena ei ole kieltää tai hyljätä tai sulkea ulos näitä, vaan niihin yritetään olla kiinnittämättä niin paljon huomiota, jotta ilmiö itsessään voisi tulla näkyviin. Fenomenologian pyrkimyksenä ei ole tieteen syrjäyttäminen, vaan tarkoitus tuoda tieteellisen maailmankatsomuksen rinnalle tuoreen, välittömän ja ihmettelevän "asenteen". Parviainen huomauttaa, että epookilla ei yritetä kieltää, poistaa tai yritetä muokata todellisuutta, vaan tarkoitus on pyrkiä sulkeistamaan ennakkoluulot, jotta ihminen ja tilanne nähtäisiin vastaanottavin silmin. Näin ilmiöt voisivat ilmetä niin kuin ne ovat, kaikessa moninaisuudessaan ja ristiriitaisuudessaan, ja kaikkine epäloogisineen piirteineen. (Parviainen 2006, 48–49.) Näen epookin keinona löytää vaihtoehtoinen tapa kokea keho, kehon liikkuminen ja keholla aistiminen. Epookki on havahduttanut minut itseni kokemaan liike ja keho toisella tavalla, ja yhtäläisesti havahduttanut minut kokemaan ympäröivä maailma ja ilmiöt toisella vaihtoehtoisella tavalla.

Kinestesia viittaa ennen kaikkea ihmiskehon toiminnallisuuteen ja liikekokemukseen. Kinestesia eli kokemus oman kehomme liikkeistä avaa tärkeän tiedollisen, sosiaalisen ja emotionaalisen kanavan maailmaan (Parviainen 2006, 9). Itse olen työni kautta oppinut paremmin hahmottamaan kuinka ihmiskehon kinestesia toimii yhtenä tärkeänä kanavana hankkia tietoa maailmasta. Fenomenologian filosofi Maurice Merleau-Ponty kirjoittaa, kuinka ihmisen ruumis aloittaa havaitsemisen prosessin, jonka kautta näkeminen ja ajattelu syntyvät.

-- ajattelemisen sinänsä ei vielä saa näkemään: näkeminen on ehdollista ajattelua, joka syntyy "tilaisuuden tullen" siitä minkä ruumiimme vastaanottaa, jolloin ruumis "kiihottaa" näkemisen ajattelemaan. Se ei valitse onko se vai eikö se ole, ajatteleeko se sitä vai tätä. Siihen sisältyy painovoima ja riippuvuus, jotka syntyvät ruumiin sisällä vailla ulkoisia vaikutuksia. Tällaiset ruumiin sisäiset tapahtumat ovat "luonnon sanelemia" ja saavat meidät näkemään yhtä ja toista. Näkemiseen sisältyvä ajattelu toimii ohjelman ja lainalaisuuksien mukaan, joita se itse ei ole antanut itselleen. Se ei hallitse omia edellytyksiään, se ei ole täysin läsnä olevaa, täysin todellista ajattelua. Sen olemukseen sisältyy jotain arvoituksellista passiivisuutta. (Merleau-Ponty 1993, 45.)

Keho "varastoi" itseensä taidot, tavat, muistot ja tottumukset vähän samaan tapaan kuin maaperästä voi löytää erilaisia historian jättämiä kerrostumia. Joillekin tämä kehon *topografia*, niin kuin Parviainen tämän kerrostumisen käsitteellistä, on tuttua. He pystyvät erittelemään tarkasti kehon eri tuntemuksia, liikkeiden yksityiskohtia ja

vivahteita, kun taas jotkut vain lähinnä liikuttavat omaa ruumistaan (Parviainen 2006, 87). Havaitsemistapojen muutos arkipäiväisestä ja tieteellisestä tavasta kokea ja ymmärtää kehoa kohti kehon havaitsemista sen oman ilmiömäisyyden kautta, on tärkeää sillä näin ihminen pystyy tulemaan enemmän tietoiseksi kehonsa topografiasta. Myös liikkuminen, joka ei ole vain suorittamista, avaa uuden mahdollisuuden kehon topografian tuntemiselle ja ympäristön kokonaisvaltaiselle havainnoimiselle. Tieteellisteknisessä maailmassa on hyvä havahtua tähän, jotta uhkakuvat kehon passivoitumisesta ja eristäytymisestä eivät toteutuisi.

Ihmisruumis on olemassa silloin, kun näkijän ja näkyvän, kosketettavan ja kosketetun, silmän ja toisen silmän, käden ja toisen käden välillä tapahtuu eräänlainen kohtaaminen, kun syttyy aistivan ja aistitun välinen kipinä, kun syttyy tuo liekki joka sammuu vasta kun jokin onneton sattumus ruumiissa tuhoaa sen, mitä mikään muu sattumus ei olisi yksinään riittänyt luomaan. (Merleau-Ponty 1993, 23.)

Havaitsemistapansa muuttaminen ei ole tahdonalainen päätös eikä harkittu toimenpide, kuten Parviainen huomauttaa (Parviainen 2006, 58–66). Se on ennen kaikkea herättelyä tavanomaisesta toiminnasta. Teatterin fyysisen ilmenemismuodon kautta voidaan herätellä ja täydentää omaa tapaansa kokea ja havaita oma keho. Uusi lukustrategia voisi olla ennemminkin havaintostrategia, jossa huomioidaan katsojan koko kehollinen olemus. Näin katsomisesta tulisi kokonaisvaltainen kokemus, ja ehkä se myös konkreettisesti havahduttaisi kokemaan asioita, kuten kehollisuutta ja liikettä, eri tavalla jokapäiväisessä elämässä.

4 Teatteri-ilmaisun ohjaaja katsojan havahduttajana

Tässä luvussa esittelen konkreettisia ehdotuksia teatteri-ilmaisun ohjaajalle, kuinka taiteellisen- ja soveltavan teatterityön voi sijoittaa työssä yhteen, huomioiden TIO:n koulutuksen tuoman moniosaamisen taidon.

4.1 Mistä katsojan osallistaminen alkaa?

Akse Pettersson kertoo uudesta Ylioppilasteatterin näytelmästä *Jäähyväiset fiktiolle* Ylioppilaslehdessä (Uuttu 2011). Hänen kuvailunsa siitä, mitä näytelmä ei ole, herätti huomioni. ”Tämä ei sitten ole osallistavaa teatteria, ketään ei nöyrytetä. Kukaan ei ole

alasti eikä ketään tapeta lavalle.” Ohjaaja sanoo, että näytelmä on sitä vastoin lämmin ja hellä esitys (Uuttu 2011). Kiinnostavaa on se, kuinka ohjaaja huomioi osallistavan teatterin. Tämän jutun perusteella saan osallistavasta teatterista kuvan, että sitä yleisesti pidetään erittäin epämiellyttävänä. Eikö osallistava teatteri voi olla lämmintä ja hellää? Osallistavassa vain nöyrytetään, ja se kuuluu muutenkin epäilyttävän ja ikävän teatterin piiriin. Tämä saattaa olla kärjistämistä, varsinkin kyseistä lehtiartikkelia kohtaan, mutta artikkeli toimiikin tässä yhteydessä vain havainnollistavana esimerkkinä. Tämä ei ole kuitenkaan ensimmäinen kerta, kun törmään osallistavasta teatterista puhuttaessa varsin voimakkaisiin ennakkoluuloihin. Koetaanko osallistava teatteri yleisesti ottaen aina ahdistavaksi?

Olen huomannut, että monille osallistumisen ”vaara” luo reaktion, jossa kyseinen henkilö sulkeutuu, asenne muuttuu kieltäväksi ja toiminnallisuus lakkaa. Eli osallistaminen johtaakin päinvastaisesti toimettomuuteen kuin toiminnallisuuteen. Olen huomannut tämän myös kanssaopiskelijoiden keskuudessa. Todella moni teatteri-ilmaisun ohjaaja suhtautuu hyvin epäilevästi osallistavaan teatteriin, ja monet kokevat sen kuulumattomaksi heidän kiinnostuksen kohteisiinsa. Voin tunnustaa, että olen myös itse kokenut osallistumisen teatterissa välillä erittäin kammottavana ajatuksena.

Pitääkö katsojaa siis osallistaa? Olen niin usein kohdannut osallistavan teatterin vastustusta, että välillä ihmettelen, miksi sitä ylipäätään pitää tehdä. Kuitenkin olen myös kuullut osallistavan teatterin voimaannuttavista projekteista, ja kuinka yhä enemmän näkee kentällä soveltavan teatterin kysyntää. Onko siis kyse vain ennakkoletuksista, ja siitä, että en ole löytänyt omaa oikeaa suhdettani soveltavaan teatteriin? Tämän kysymyksen selvittäminen on ollut yksi tärkeimpiä johtoajatuksia tätä opinnäytetyötä tehdessäni.

4.1.1 Osallistava teatteri reaalityodellisuuden ja fiktion rajalla

Osallistavan teatterin eri muodoille on yhteistä teatterillisten toimintatapojen ja teatterin elementtien soveltaminen yhteisölliseen toimintaan. Suomeen draamakasvatus rantautui 1960–1970-lukujen vaihteessa, ja sen on ilmiönä suhteellisen nuori. Osallistavassa fiktio ja reaalityodellisuus kohtaavat ja osallistavaa draamaa ei tehdä katsojia varten, vaan sen kautta osallistajat voivat tarkastella

kulttuurisia merkityksiä. Voidaan rakentaa esitys, jossa katsojia ei ole lainkaan ja kaikki osallistuvat prosessiin tai esitys, jossa katsojat osallistuvat kommentoiden, mutta muuten vain katsovat. (Rusanen 2005, 24.)

Kuten Soile Rusanen artikkelissaan huomauttaa, luokittelu eri soveltavan teatterin genrejen kohdalla voi olla keinotekoinen, mutta pääosin osallistavan teatterin pyrkimyksiin kuuluu kasvatuksellisuus, yhteisöllisyys ja terapeuttinen tavoite. Osallistavan teatterin toimintatapoja ja työpajoja voidaan soveltaa käytännön tarpeiden mukaan, ja myös pyrkimykset voivat vaihdella. Rusanen määrittelee osallistavan teatterin muodon yhteisölliseksi, draamalliseksi leikiksi, jossa osallistujat luovat yhdessä fiktiivisen maailman osallistuen siihen roolissa toimien. (Rusanen 2005, 24.)

Una Chaudhurin mukaan naturalistinen näytelmäkirjallisuus asetti päämääräkseen elämän kuvauksen, havainnoinnin ja selittämisen sellaisena, kun se ilmenee todellisuudessa. Tämä vaati hänen mukaansa yleisön sekä näyttämön osallistumista, ja yhdisti ne tavoitteena kaiken paljastaminen. (Chaudhur 2005, 96.) Näen tämän suhteessa osallistavaan teatteriin, sillä pidän olennaisena asiana sen pyrkimystä hahmottaa todellisuus sellaisena kuin se on. Tämä käy ilmi esimerkiksi osallistavan teatterin tapahtumapaikoista. Osallistavaa teatteria tehdään fyysisesti varsin usein muussa kuin teatteriympäristössä esimerkiksi koulussa, museossa, vanhainkodissa, nuorisotilassa, sairaalassa ja vankilassa. (Rusanen, 24.) Todelliseen ympäristöön viedään fiktiivinen maailma. Fiktiivinen maailma on aina ennen kaikkea annettu ja toimii eräänlaisena ehdotuksena mahdollisesta maailmasta.

Osallistavan teatterin olennaisiksi piirteiksi nousevat todellisuuden ja fiktion rajalla toimiminen. Katsojat usein määritellään osallistujiksi, koska se kertoo tarkemmin heidän aktiivisemmasta osasta. Osallistuja houkutellessaan mukaan tapahtumiin, joko itse esiintymään tai muuten vaikuttamalla esitystapahtuman tapahtumiin. Fiktiivisen roolin kautta osallistuja tarkastelee luotua maailmaa suhteessa omaan todellisuuteen. Fiktio luo turvallisen tavan kokeilla, mutta tarvitaanko fiktiota näkemään todellisuutta? Tätä kysymystä myös Winckel pohtii opinnäytetyössään (Winckel 2011, 40). Rooli saattaa tuoda vaatimuksen näyttelemisen taidosta. Winckel ehdottaakin, että osallistumisessa pitäisi painottaa ihmisen luontaista ilmaisutaito ja esittävyyttä. (mt. 15.) Minusta roolin antaminen teatteritapahtumaan osallistujalle ei kuitenkaan aina tarvitse pakottaa

katsojaa osallistumaan samalla tavalla kuin näytelmä vaatii näyttelijää näyttelemään. Kyse onkin siitä, kuinka paljon tapahtuman tekijät vaativat osallistujalta. Rooli voi olla kuitenkin hyvin viitteellinen ja määräytyä tapahtuman tekijöiden luoman kehyksen myötä. Osallistavan rooli ei välttämättä tarvitse olla niin aktiivinen, että sen tuntuisi katsojasta vaatimukselta osata joitain taitoja.

4.1.2 Epäsuora osallistaminen vaihtoehtona aktiiviselle osallistumiselle

Reaalitodellisuuden ja fiktion rajaa voidaan myös häivyttää draama- ja tekstipainotteisissa teatteriesityksissä. Annette Arlander kirjoittaa teoksessaan *Esitys tilana*, että vaihtelua syntyy näyttämön ja katsomon välillä esimerkiksi siinä pyritäänkö ramppia eli rajaa esityksen ja yleisön välillä korostamaan vai hälventämään ja onko fokus enemmän esityksen maailmasta kohti katsojien arkitodellisuutta vai pyritäänkö katsojat vetämään sisään esityksen maailmaan, toiseen todellisuuteen (Arlander 1998, 13). Tutkin, tätä Arlanderin tapaa hahmottaa katsojan ja esiintyjän välistä rajaa ja fokusta Metropolia Ammattikorkeakoulun proseminarityössäni. Ollessani työharjoittelussa Prahassa toteutin kokeiluprojektin, jonka ideana oli tehdä esitys asuntoon, jossa asuin työharjoittelun välisenä aikana. *Marble House* oli tilasta lähtöisin toteutettu kollaasinomainen performanssiesitys. Projektin kautta mielenkiintoni kohteeksi nousi vaihtoehtoinen tapa luoda osallistavaa teatteria.

Arlander kirjoittaa, että ei itse erityisemmin pidä osallistavasta teatterista ja vaatimuksesta osallistua konkreettisesti vuorovaikutukseen esiintyjien kanssa esitystilanteessa (Arlander 1998, 87). Arlander korostaakin omaa nautintoaan ja mielenkiintoaan tietyn tyyppisestä osallistumisesta, jossa katsoja voi osallistua esitykseen olemalla fyysisesti keskellä esityksen tapahtumia ja sen maailmaa. Hänen mielestään katsojalla täytyy olla tietynasteinen havaitsemisen vapaus, joka tulee vapaudesta valita. Katsoja saa siis päättää meneekö mukaan esitystapahtuma tarjoamaan osallistumiseen tai olla suostumatta johdateltavaksi (Arlander 1998, 51).

Näkemykseni mukaan *ympäristönomainen* teatteri voisi toimia osallistavan teatterin tavoin, ilman osallistumisen vaatimusta. Arlander puhuu teoksessaan ympäristönomaisesta teatterista, jonka hän on suomentanut Richard Shechner lanseeraamasta käsitteestä environmental theatre. Shechner otti käsitteen käyttöön 1960-luvulla, mutta

ympäristönomaisen teatterin traditiosta voidaan puhua jo ennemminkin (Arlander 1998, 33). Ympäristönomainen ei liity ympäristökysymyksiin tai ensisijaisesti korosta ympäristöä, vaan siihen, missä määrin katsoja sisällytetään esityksen kehykseen (mt. 43). Ympäristönomainen esitys ei edellytä sinällään ympäristön aktiivista huomioimista, mutta se saattaa auttaa monitoreiden läpi asioita tarkastelemaan tottunutta muistuttamaan tärkeästä ja olennaisesta asiasta, että ihminen on onneksi ja auttamatta ympäristön keskellä ja sisällä (mt. 54). Ympäristönomainen esitys on nimensä mukaisesti luotu ”ympäristöksi” eli tilaksi, eikä kuvaksi. Katsoja ei seuraa tapahtumia ulkopuolella vaan esitys on maailma, jossa katsoja käy. Näin esitys muotoutuu moniaistisesti koettavaksi, eikä tapahtumasarjaksi, joka liukuu katsojan editse (Arlander, 34).

Koen, että Arlanderin tapa käsittää ympäristönomainen teatteri on erittäin lähelle omaa mieltymystä osallistumiseen ja osallistamisen suhteen. Arlander korostaa mieltymystään näyttämön ja katsomon lähentämistä niin, että fyysinen etäisyys korvataan psyykkisellä etäisyydellä. Tässä katsojan paikan asetetaan esitysmaailman keskelle, näyttämön maailmaan, eikä niin että tuotaisiin esiintyjät katsomon maailmaan, katsojien reaaliaikatilaa. (Arlander 1998, 18.) Katsojia ei siis pakoteta toimimaan niin kuin tekijät toimivat tai katsojia ei ”ahdistella” tunkeutumalla heidän alueelle. Tarkoituksena on luoda koko tapahtuma omaksi maailmakseen, jolloin raja fiktion ja reaalitodellisuuden välillä häviää.

Marble House perustui ympäristönomaiseen teatteriin ja *Marble House* esityksessä käyttämämme osallistamista kutsun *epäsuoraksi osallistamiseksi*. Katsoja osallistettiin hienovaraisesti kutsumalla hänet konkreettiseen tilaan, joka ympäröi hänet ja jossa katsojat pystyivät liikkumaan esityksen mukana. Katsoja sai kokeilla oloaan tässä vaihtoehto maailmassa, jonka tarjosimme. Esityksessä tila tarjosi niin esiintyjille kuin katsojille yhteisen paikan, jossa olla. Esiintyjät esiintyivät luoden fiktiivisen maailman, mutta välillä se häivytettiin luomalla suora kontakti yleisöön puhuttelemalla yleisöä. Kuinka fiktiivisenä esityksen tarjoama maailma ilmeni, oli myös katsojan päätettävissä. Näin esitys muistutti koko tapahtuman ajan todellisesta tilasta ja tilanteesta, ja mahdollisuus uppoutua täysin fiktiivisen maailman passiiviseksi tarkkailijaksi väheni.

Yleisölle tarjottiin erilaisia mahdollisuuksia osallistua tapahtumiin, mutta mahdollisuudet olivat vapaaehtoisia. Yhdessä esityksen osassa rooli henkilö otti suoran kontaktin katsojiin ja kysyy haluaako joku lähteä pois talosta. Katsojalle annettiin siis oikeasti mahdollisuus lähteä pois esitystapahtumasta. Tämä toteutui niin että, jos katsoja päätti lähteä, hän sai siirtyä pois asunnosta oven ulkopuolelle. Hetki saattoi olla hämmentävä, mutta jokaisessa esityksessä aina joku lähti ulos, ehkä silkasta uteliaisuudesta tai yllättävän käänteen takia. Kuitenkin toisessa osassa esitystä, mahdollistimme katsojan paluun takaisin esitystilaan seuraamaan esitystä, jos hän näin halusi. Tämä liittyi esityksen teemoihin, mutta kuvaa myös hyvin katsojan valtaa teatteritapahtuman sisällä. Tekijät johdattelevat esityksen osallistujia, mutta loppupelissä osallistujalla on valta haluaako hän osallistua tarjottuihin osiin vai ei.

Epäsuoran osallistamisen pääidea on siinä, että katsojille tarjotaan aina mahdollisuus olla lähtemättä mukaan esitystapahtuman tarjoamaan maailmaan. Tätä mahdollisuutta on hyvä korostaa, sillä silloin myös kynnys osallistumiseen todennäköisesti laskee. Pelko siitä, että joku pakottaisi tekemään, jotain mitä ei halua, voi olla todella valtava. Katsojalla on oltava vapaus valita, kuinka paljon hän toimii esityksen maailmassa vai päättääkö hän vain kokea maailman tarjoaman fiktion. Katsojalla minusta pitäisi olla jopa valta lähteä esityksestä pois, jos hän näin haluaa tehdä. Katsojalla pitää olla myös tuntu siitä, että vaikka hän ei osallistu, koko tapahtuma ei "mene pilalle" hänen kieltäytyessä. Koko teatteritapahtuman kehys on rakennettava palvelemaan katsojan valinnanvapautta.

Osallistavan teatterin ei tarvitse siis lähtökohtaisesti tarjota katsojalle aktiivista roolia, jossa esiintyä. Osallistaminen voi tapahtua myös teatteritapahtuman kehysten sisällä vapaaehtoisena toimintana. Hotinen huomauttaakin: "Jospa taiteen perustava syy ei olekaan – pelkästään – nautinto itseilmaisusta, vaan nautinto palvelukseksi tulemisesta?" (Hotinen 2002, 329). Osallistamisen pitää ennen kaikkea olla tarjous, ei vaatimus, jotta se voisi toimia mielekkäällä tavalla. Winckel kokee, että teatteri-ilmaisun ohjaajan työn lähtökohta on taidekasvatuksellinen ja taiteen arvojen korostaminen, mutta ei niinkään taiteen tekemistä itsessään. TIO-työ on teatteria konventiona käyttävää yhteisöllistä tekemistä ja painottaa ryhmätyöskentelyä menetelmissään (Winckel 2011, 16–17). Tämä on varsin hyvä määritelmä, mutta rajoittaa minusta mahdollisuuksia varsinkin

osallistavan teatterin suhteen ja saattaa johtaa harhaan TIO:n ammatillista pätevyyttä ajatellen.

Näkemykseni mukaan osallistavan teatterin ei tarvitse suoraan toimia kasvatuksellisenä, yhteisöllisenä tai terapeuttisena muotona. Osallistava teatteri voi olla myös epäsuoraa eli erilaisia katsojalle tarjottuja mahdollisuuksia teatterin kehityksessä. Tämä on olennaista varsinkin TIO-työssä, ja ettei TIO toimisi lähtökohtaisesti pedagogina, sillä siihen hänellä ei ole opintojen tuomaa kokemusta ja pätevyyttä. Siksi TIO-työssä pitää ennen kaikkea korostaa taiteellisia lähtökohtia ja lähteä sen kautta toteuttamaan soveltavan teatterin eri osa-alueita. Näin ollen myös TIO:n suhde osallistavaan teatteriin voi selkeytyä ja osallistamisesta tulla paljon miellyttävämpi tapa tehdä teatterityötä soveltavan teatterin alueella.

4.2 Yleisötyön näkymätön vaihto

Tekijät saavat kokemuksen katsojien näkökulmasta ja katsojat saavat näkökulman tekijöiden työstä. Näin tapahtuu yleisötyön näkymätön vaihto. Pieni konkreettien kommunikaation hetki, jonka merkitys on suuri kaikille siihen osallistuneille. Yleisötyön päätavoitteina näen havahduttaa katsojat katsomaan esitystä toisesta kulmasta, näkemään työ esitysten takana, kokeilemaan taiteen tekemistä ja houkuttelemaan kaikenlaisia ihmisiä teatterin pariin.

Tapasin Mirja Neuvosen, Helsingin Kaupunginteatterin yleisötyövastaavan, haastattelun merkeissä 21.10.2011 tarkoitukseni ottaa selville Helsingin Kaupunginteatterin yleisötyöstä. Yleisötyöstä minulla ei ole kovinkaan paljoa aikaisempaa kokemusta ja koska se on suorassa suhteessa katsojan osaa käsittelevään alueeseen teatterityössä, koin yleisötyöhön tutustumisen työni kannalta erittäin tärkeäksi. Halusin kuitenkin konkreettisia havaintoja ja tietoja työstä, joten päätin ottaa yhteyttä Neuvoseen, ja pyytää haastattelua. Haastattelun tein nauhoittamalla sen ja vastaukset olen muokannut puhekieleen. (Haastattelukysymykset liite 1).

Helsingin Kaupunginteatteri (jatkossa HKT) edustaa oman näkemykseni mukaan perinteisen draama- ja juoninäytelmän genreä, joten yleisötyö juuri tämän teatterin piirissä kiinnosti minua. Minulla oli ennakkoluuloja suhteessa oman näkemykseni

moniaistisesta kokija-katsojan soveltamisesta kaupunginteatterin kaltaiseen laitokseen. Kuitenkin haastattelun kautta aloin ymmärtämään paremmin, kuinka yleisötyö toimii isoissa teattereissa ja kuinka sen pitääkin toimia ison teatterin ehdoin. Tärkein oppi oli ymmärtää, kuinka suhteuttaa yleisötyö vallitsevaan ympäristöön ja kuinka se tapahtuu aina ympäristön ehdoilla. Kaupunginteatterissa yleisötyö toimii omilla ehdoilla laitoksen antaman kehyksen sisällä, ja se kehittyy koko ajan.

Mirja Neuvonen on ollut lapsesta asti aktiivisesti musiikin ja muiden taiteiden parissa ja ollut kiinnostunut eri taiteiden yhdistämisestä. Ensin hän koulutti itsensä opettajaksi ja sen jälkeen suuntasi suoraan Sibelius- Akatemiaan. Kun 1990 – luvulla opiskelijoiden kanssa yhteisöllisten projektien teko alkoi Sibelius-Akatemiassa, Neuvonen lähti heti mukaan. Neuvonen kuvailee projektia hänen herätyskokemuksekseen. Vaikka aikaisempaa kiinnostusta oli ollut ja luokanopettajan opinnoissa Neuvonen oli syventynyt ilmaisukasvatukseen, nyt hän todella koki että tässä oli järkeä omaa alaa ajatellen. Valmistumisen jälkeen Neuvonen on tehnyt töitä niin opettajana kuin erilaisissa taidekasvatusprojekteissa. Vuonna 2004 Neuvonen perusti kollegansa kanssa oman yrityksen työllistyäkseen omalla alalla ja sitä kautta hän myös päätyi kaupunginteatterille töihin. (Neuvonen 2011.)

Neuvonen kertoi että Helsingin kaupunginteatterilla on tehty yleisötyötä pätkittäin projekteina 1990 – luvulta saakka, joten yleisötyö ei ole uusia asia myöskään kaupunginteatterilla. Silti tavoitteet yleisötyölle oli määriteltävä hänen aloittaessaan Kaupunginteatterilla. HKT:llä Anneli Mäkelä kehitti ja toteutti perheteatterin johtajana päiväkodeille ja kouluille suunnattua taidekasvatusta. Kari Rentolan tullessa perheteatterin johtajaksi vuonna 2007, yleisötyölle haluttiin erillinen henkilö vastaamaan siitä. Neuvonen päätti hakea työtä ja sai paikan. Paikka vakinaistettiin puolentoista vuoden kuluttua, vaikka alun perin oli ollut kyse kahden vuoden kehittämisprojektista. ”Talossa oli huomattu että tässä on järkeä.” Neuvonen kertoo. (Neuvonen 2011.)

Tiedustellessani ammattilaisten ja ei-ammattilaisten rajan sekoittumisen mahdollisuudesta kaupunginteatterissa, Neuvonen alkaa osuvasti pohtia yleisötyön tavoitteita (Neuvonen 2011).

-- Se liittyy tämmöiseen teatteriyhteiskuntavastuuseen, siihen, että ollaan osana käymässä sitä yhteiskunnallista keskustelua tätä kautta, tavoittaa ehkä semmoisia ihmisiä jotka ei ikinä muuten tulisi esimerkiksi teatteriin tai edes saa minkäänlaista kontaktia kulttuuriin tai ei osaisi tai uskaltaisi mennä ostaa niitä teatteri lippuja.
(mt.)

Aloittaessaan Neuvonen koki, että hänen tavoitteenaan olisi tehdä yleisötyöstä säännönmukaista. Projekteja tulisi olemaan aina, sillä teatterin ohjelmisto vaihtuu ja rahoitus on osittain projektikohtaista. Neuvonen toteaa haastattelun lopussa, että hänestä tavoitteissa on päästy pitkälle. Yleisötyöstä on tullut kaupunginteatterissa selkeästi toistuvaa ja ihmiset osaavat tiedustella, mitä milloinkin tehdään (Neuvonen 2011.)

Neuvonen kokee, että isoissa ammattiteattereissa ammattilaisten ja ei-ammattilaisten rajaa on hankala sekoittaa. Tämä on yleisesti todettu asia eikä koske ainoastaan HKT:tä. Henkilökunta on äärimmäisen työllistetty. Näyttelijät tekevät kaksiosaista työpäivää, joten yleisötyön mahduttaminen heidän aikatauluihin on todella hankalaa. Ketään ei haluta työllistää liikaa. Neuvonen sanoo, että usein kuitenkin ihmiset lähtevät mukaan, ja on myös henkilöitä, jotka haluavat ja pystyvät tekemään yleisötyötä (Neuvonen 2011.) Neuvonen ajattelee samalla tavalla vapaaehtoisuudesta kuin minä. "... Sitten minä olen koko ajan ajatellut, että kaiken pitää perustua vapaaehtoisuuteen." Neuvonen painottaa (mt.)

Neuvonen kertoo, että näyttelijöiden taustalla on myös pelkoa siitä, että pakotetaan johonkin mihin ei löydy todella taitoja. Näen itse tässä paljon samaa kuin oman koulutukseni piirissä. On myös mielenkiintoista huomata, että tekijät ja katsojat jakavat saman pelon osallistavasta teatterista.

-- Suurella osalla ei ole siihen taitoja, ne ovat ihan paniikissa jos tulee semmoinen, että pitäisi mennä johonkin kouluun yhtäkkiä, ei ole kokemusta. Sitten kyllä se onnistuu toki jos minä olen siellä ikään kuin sinä pedagogisena taitona.
(Neuvonen 2011.)

Hän sanookin hakevansa työhön erilaisia keinoja niin, että taiteilija ja taiteellinen henkilökunta voivat tehdä omaa työtään yleisötyön sisällä. Tästä esimerkkinä toimii kaupunginteatterin *Grimmi-remmi*, joka on kouluissa kiertävä lapsille suunnattu sadunluku – esitys. Näyttelijät ja muusikko toteuttavat omaa työtään, mutta eri

ympäristössä eri puitteilla. "... Taiteilija menee kouluun tekemään sitä omaa työtään, hän ei yritäkään olla mikään pedagogi." Neuvonen huomio (Neuvonen 2011). Koen, että tässä on myös hyvä näkökulma TIO:lle. TIO:n ei minusta tarvitse yrittää olla pedagogi, vaan toteuttaa työtään niistä lähtökohdista jotka hänellä on hallussa.

Lasten ja nuorten painotus on vahva yleisötyössä, ja se on myös nostettu teatterin strategiassa merkittäväksi toiminnaksi. Tarkoituksena on tavoittaa myös muitakin ryhmiä. "Siellä on myös ne jotka ei ole koskaan käyneet missään, ei museossa, ei teatterissa, ei missään." Neuvonen huomioi (Neuvonen 2011.). Hän myös kokee, että teatterin suurkuluttaja voi myös hyötyä yleisötyöstä saamalla uuden kokemuksen ja laajentaa näkemystään osallistumalla. Osallistamisen kaupunginteatterilla Neuvonen näkee työpajatoimintana ja pidempinä taidekasvatusprojekteina, joissa osallistuja voi saada kokemuksen taiteen tekemisestä. Kokemus on suuri vaikka se olisi lyhyt pieni "maistiainen" siitä kaikesta, mitä teatterissa tehdään. "Itse tulee kokeilleeksi sitä, että mitä se on se teatterin tekeminen tai mitä on taiteen tekeminen ylipäätänsä." Neuvonen painottaa. (mt.) Isossa teatterissa on tehtävä yleisötyötä resurssien ja mahdollisuuksien mukaan, kuten Neuvonen toteaa.

Kyllähän tämän talon ydin toiminta on joka tapauksessa esitysten tuottaminen, että sitten tämä on sellaista toimintaa, mikä tapahtuu ikään kuin sen kyljessä, että en minä näekään, että tämän teatterin päätoiminta pitäisi olla mikään yleisötyö, mutta se on sitten sellaista, millä tavalla voi tuoda sitä esitystoimintaa, siitä toisesta vinkkelistä katsoa sitä ja tuoda ikään kuin sen kupeen jotakin, ehkä sitä rikastuttamaankin.
(mt.)

4.2.1 Pienet kokemukset ovat suuria

Koen, että osallistamisesta ja muista soveltavan teatterin vaihtoehtoisista malleista tehdään liian nopeasti liian "radikaaleja" ja vaativia. Myös oma tapani painottaa katsojan moniaistisuutta saattaa jollekin kokemattomalle olla aluksi todella "radikaali" muutosehdotus. Siksi onkin hyvä aloittaa työ madaltamalla osallistumisen kynnyistä ja painottamalla vapaaehtoisuutta. Pienistä asioista tulee suuria, kun huomioidaan yksilöllisesti kokemuksen saavan henkilön vastaanottokyky.

Neuvonen kokee, että yleisötyön kautta pystyy vaikuttamaan teatteriin ja taiteeseen, mutta se riippuu siitä miten sille annetaan mahdollisuus. Paljon on toimintaa, joka ei

vaikuta muuhun kuin ehkä katsojan teoksesta saamaan kokemukseen. (Neuvonen 2011.) Vaikutusta kuitenkin tapahtuu ja Neuvonen havainnollistaa tätä parilla esimerkkiprojektilla. *Keltainen kuu* -projektissa, näyttelijät ja näytelmään liittyvään työpajaan osallistuneet nuoret kohtasivat. Nuoret olivat nähneet kyseisen kaupunginteatterin näytelmän *Keltainen kuu* ja näyttelijät olivat olleet todella kiinnostuneita ja kiitollisia siitä, mitä työpajaan osallistuneet nuoret olivat heille kertoneet. ”Sanoivat, että niin harvoin pääsee suoraan, jotenkin tämmöiseen kontaktiin, ja tietenkin omilta tuttavilta saa [palautetta] mutta se on, ehkä siinä on jotain erilaista.” Neuvonen kertoo. Hän myös painottaa, että vaikka kyse on tavallaan pienestä asiasta ja tapaaminen oli lyhyt, hän myös koki, että se oli suuri kontakti näyttelijöiden ja nuorten välillä. (mt.)

Toisena esimerkkinä toimii Helsinki Dance Companyn (jatkossa HDC) toteuttama esitys nimeltä *Riemukupla*. Projekti oli samankaltainen kuin *Keltainen kuu* sen suhteen, että siihen osallistui myös kouluikäisiä nuoria. Neljä suomalaista koreografia työskenteli HDC:n kanssa ja nuoret osallistuivat projektin harjoituksiin alusta asti. Nuoret saivat myös osallistua kahden koreografian tanssitunneille. Tunneilla nuoret tuottivat samaa liikemateriaalia niin kuin, mitä tanssijat olivat tehneet. Koreografit saivat nuorilta palautetta siitä, miltä jokin liike heistä näytti, mihin se voisi liittyä tai miltä se tuntui. Nuoret kävivät katsomassa iltaman ja jälkeenpäin pidettiin työpaja, jossa koreografit saivat palautetta nuorilta. Neuvosen mukaan palautekeskustelu oli suorastaan liikuttava, sillä koreografit eivät malttaneet olla lopettamatta. He olivat niin innoissaan kaikesta siitä, mitä nuorilta saivat.

-- se oli minun mielestäni hieno projekti kaiken kaikkiaan ja siinä minun mielestäni toteutui aika hienolla tavalla, kun ne [oppilaat] olivat sen koko harjoitusprosessin siinä mukana, niin jollain lailla tällainen näkymätön vaihto, mikä siinä sitten oli matkan varrella. Että nämä olivat sellaisia isompia hankkeita, mutta sehän sitten vaatii sen, mitä tehdään, on selkeästi osallistavaa, ja se vaatii sen, että ne taiteilijat, jotka siihen osallistuvat ovat sellaisia, jotka ikään kuin tällä hetkellä myös työskentelevät saman aihepiirin kanssa jotenkin. (Neuvonen 2011.)

Näen yleisötyössä tärkeänä osana tekijöiden ja katsojien näkökulmien vaihdon. Se on minusta ensiaskel kommunikaatiossa, joka syntyy tekijöiden ja katsojien välille. Neuvonen näkee tanssin ihanteellisena työtapana yleisötyön yhteydessä. Vaikka tanssi onkin haasteellista, *Riemukupla* – projektissa, jopa kaikki pojat osallistuivat

liikkumiseen. Kaupunginteatterissa esitykset ovat lähinnä tekstilähtöisiä, kun taas tanssin hyvä puoli on se, että koreografilla on joku idea, josta teos kokonaisuudessaan muotoutuu prosessin aikana. (Neuvonen 2011) Idean ympärille on helpompi lähteä rakentamaan yleisötyöhön liittyviä projekteja. Neuvonen kuitenkin painottaa, että työ vaatii sen, että taiteilija on itse kiinnostunut yleisötyöstä, ja se mitä tullaan tekemään, liittyy myös taiteilijan muuhun työhön. (mt.)

”Minulla on tunne siitä, että yleisötyöllä voi ensinnäkin tavallaan kutkuttaa, herätellä tällaista kiinnostusta, toisenlaista kiinnostusta siihen esityksen katsomiseen ja ehkä ylipäättään siihen, että vois mennä katsomaan.” Neuvonen vastaa tiedustellessani kuinka yleisötyö vaikuttaa katsojan tapaan kokea teatteriesitys. Yksi kaupungin teatterin tavallisimmista yleisötyön muodoista ovat kulissikierrokset, jotka päättyvät usein siihen, kun joku osallistujista päättää tulla katsomaan tekeillä olevaa esitystä. Neuvonen havainnollistaa kierroksien aikana taiteellisen henkilökunnan työnkuvaa, varsinkin niiden joiden työtä ei ehkä aina niin helposti huomata. Näihin kuuluu mm. puvustajan ja lavastajan työ. ”Usein monet sanovat, että ensi kerralla minä katson ihan eri tavalla.” Neuvonen kuvailee. (Neuvonen 2011.)

Teosesittelyt ovat myös yksi yleisötyön työnmuoto, joissa ohjaaja, dramaturgi, lavastaja ja pukusuunnittelijat kertovat näytelmän taustoja, syntyä ja mikä sai heidät kiinnostumaan näytelmästä. Tarkoituksena on myös avata esityksen toteutusta, ja tekijöiden prosessin aikana käytyä filosofista pohdintaa aiheen ympäriltä. Neuvonen kokee, että nämä voivat olla mielenkiintoisia pieniä kurioositeetteja, jotka voivat vaikuttaa katsojan katsomiskokemukseen. Teosesittelyt ovat myös omalla tavallaan osa osallistavaa teatteria, josta Neuvonen ja minä, olemme yhtä mieltä. (Neuvonen 2011.)

Haastavana Neuvonen välillä näkee ihmisten tavoittamisen, ja usein yleisötyön tarjoamiin projekteihin osallistuvat samat aktiiviset henkilöt. Yleisötyötä tehdään teatterin sisällä aikataulujen ja tilojen sallimissa puitteissa, mutta sitä viedään myös pois teatterin seinien sisäpuolelta, Neuvonen kertoo. ”Välillä pitää mennä sinne missä ihmiset ovat eikä niin, että kaikkien pitäisi löytää tiensä tänne, tai välillä pitää olla johdattajana.” Hän summaa ja lisää vielä, että kaikkia ei voi eikä tarvitsekaan tavoittaa. (Neuvonen 2011.)

4.2.2 Kinestesia osana osallistavaa työpajatoimintaa

Työpajatoiminta, joka liittyy johonkin meneillään olevaan esitykseen, on yksi osallistavan yleisötyön muoto. Siinä osallistuja saa itse kokeilla ja tehdä teatteria.

Koska teatterihan kuitenkin sillä tavalla on niin spesiaaliasia, että kun se on toiminnallista, se on itse tekemistä ja se on niin kuin fyysistä kokemista, kun se on eri asia että keskustellaan asiasta.
(Neuvonen 2011.)

Työpajatoiminta liittyy omaan tutkimukseeni ihmisen kinestesiasta ja kinesteettisestä empatiasta, joista Parviainen puhuu (Parviainen 2006, 99–106). Kinesteettinen empatia on "asettumista toisen asemaan" eli kinesteettinen eläytyminen tekee mahdolliseksi toisen kehon liikkeiden ymmärtämisen oman kehon kautta. Ihminen ei vain näe muiden liikkuvan vaan eläytymällä toisen ihmisen kehon topografiaan voi ymmärtää toisen liikettä ja kokemusta tästä liikkeestä. (mt. 102–103.) Parviainen huomauttaa, että mitä eriytyneempi ja mitä hahmottuneempi katsojan kinesteettinen kartta on, sitä paremmin hän voi tunnistaa ja erottaa esityksen synnyttämät esiintyjän kinesteettiset kokemukset omista kehomuistinsa piirteistä (mt. 104). Parviainen myös huomauttaa, että Husserlin mukaan tarvitaan samaa tilaa, eli yhdessä-lasnäoloa, jotta katsojan eläytyminen olisi mahdollista. Kinesteettista empatiaa ja oman kehonsa topografiaa voi oppia tuntemaan (mt. 106–126). Näen yleisötyön työpajoissa paljon oman topografian tuntemisen oppimista. Osallistavassa työpajatoiminnassa haetaan kokemusta eläytymisestä, ja näin ollen oma kehon topografia tulee tutummaksi. Näkemykseni mukaan näin katsojan elämys kasvaa suhteessa esitykseen. Katsojan keho muistaa kokemuksen ja näin hän voi tuntea sen myös esitystä katsoessa.

-- Jos on käynyt tavallaan itse sitä prosessia, joka liittyy esitykseen, on se sitten sen esityksen jotain sitä... ikään kuin niitä tunteita, mitä siinä on tai muita teemoja, mitä siinä on, niin minä uskon, että siitä tulee toisenlainen tapa, miten sitä esitystä katsoessa ehkä pystyy jotenkin tunteen tasolla asettumaan niiden henkilöiden asemaan, jos olet ikään kuin itse kokeillut tuntea sitä, mitä siellä tapahtuu. Tai ihan se kokemus, että näkee että, hei nuo tekevät nyt sitä samaa, mitä me tehtiin, tajuavat, että nyt se käytetäänkin noin.
(Neuvonen 2011.)

Neuvonen uskoo vahvasti siihen, että jos on omakohtainen kokemus jostakin asiasta, siihen liittyvää tilannetta seuraa täysin toisin. "Sitä pystyy ikään kuin myötäelämään tai

kokemaan sen toisella tavalla jos siitä on omakohtainen kokemus.” Hän kuvailee omaa kokemuksen tunnettaan. (Neuvonen 2011.)

Tiedustelin Neuvoselta yleisötyön mahdollisuuksista osallistaa katsojia esityksen sisällä, mutta jo yllä mainitut aikataulut ja oikeiden taitojen puute tuottavat hankaluutta tämän toteuttamiseen. Myös esityksen sisältö kuuluu ohjelmistosuunnitteluun ja ohjaukseen, ja on kauempana Neuvosen työnkuvasta. Kuitenkin nyt syksyllä 2011 kaupunginteatterin ohjelmistossa oli esitys, jonka voisi lukea osallistuvan teatterin piiriin. *Jokamiehen koreografia koulu*, oli HDC:n tekemä teos, jossa ideana oli demonstroida sitä, kuinka koreografia synnytetään. ”Toki tämäkin osallistaminen oli nyt vielä penkissä istuvaa osallistamista, mutta kuitenkin tavallaan, että tultiin suoraan kohti.” Neuvonen kommentoi (Neuvonen 2011.). Hän kertoo myös, että ihmiset saivat tuoda omaa musiikkia ja samaa koreografiaa kokeiltiin eri musiikeilla. Myös erivärisiä paitoja käyttämällä tanssijat pistivät katsojat seuraamaan tiettyjä tanssijoita. Kohtaus toistettiin ja samalla vaihdettiin henkilöitä joita seurata. Näin katsojat huomasivat, kuinka kohtaus vaihtui jos seurasi jotain toista toisen sijaan. Vähitellen tapahtumassa siirryttiin tanssiesitykseen. (mt.)

-- sitten vähitellen siinä, kun ne [tanssijat] treenasivat ja tuli näitä kohtia niin vähitellen näyttämöllä valot kasvoivat ja katsomosta himmeni, ja sitten se koko homma päätyi siihen, että oli melkein puolentunnin ihan oikea esitys. Ja sitten siinä silmien edessä, kun näyttelijät kävivät vaihtamassa vaatteita, Kenneth [HDC:n koreografi] viskoi tietynlaista silppua sinne lattialle, ja niin kuin lavasti sen esityksen, [ja kertoi, että] tämä on nyt sitä varten, että... tavallaan niin kuin purki sen arkirealismiksi, mutta sitten yhtäkkiä se kohosi semmoiseen, taiteeksi meidän silmien edessä, ja vaikka sinä olit nähnyt sen kaiken hyvin arkisen siinä ennen, niin silti sitä meni sinne sisälle. Niin, että toisaalta jos menee osallistamiseen, niin toihan juuri oli sitä.
(mt.)

Haastattelu avasi paljon ison ammattiteatterin yleisötyön ideaa, ja huomaa ennakkoluulojeni muuttuneen. Katsojaa on ehkä mahdotonta, ainakin toistaiseksi, osallistaa esityksissä, mutta työn tarkoitus on toimia esitystoiminnan kyljessä. Tavoitteet pitää määritellä osallistujien ja ympäristön mukaan. ”Ehkä sanotaan, että tämä on varmaan semmoinen paikka, että voi tulla, eikä tarvitse pelätä, että joutuu vahingossa näyttämölle, koska ihmiset siis, monet eivät halua sitä -- .” Neuvonen toteaa. Hän kuitenkin kertoo pitävänsä tärkeänä ja painottavansa sitä, että mitään ei tarvitse osata. Näin hän laskee osallistumisen kynnystä niin matalalle kuin vain mahdollista. (Neuvonen 2011.) Koen, että kynnyksen laskeminen olisi hyväksi myös

tekijöille. Tässä kohtaa en tarkoita vain Kaupunginteatterin henkilökuntaa, vaan kaikkia taiteellisen kentän piiriin kuuluvia tekijöitä.

4.3 Kokemusesityksen anatomia

Osallistuin Todellisuuden tutkimuskeskuksen lokakuussa 2011 pidettyyn *Kokemusesityksen anatomia* -työpajaan. Työpaja käsitteli esityksen tajunnallisia ja kehollisia vaikutuksia katsoja-kokijassa. Työpajassa käytiin läpi kokemusesityksen teoriaa ja erilaisia esitysmuotoja ja olennaisia käsitteitä (Liite 2.). Ideana oli tutkia sitä, mitä seuraa, kun esitys ei perustu vain katsomiseen, vaan esityksen ruumiilliseen kokemiseen? (Liite 2.). Työpajan aikana teimme myös käytännön harjoitteita, kokeiluja ja pienimuotoisia esityksiä, joissa toimimme niin esiintyjinä kuin esityksen kokijoina. Työpaja sisälsi paljon kiinnostavia huomioita suhteessa katsojan esityskokemukseen, enkä ole vastaavanlaista kokenut teatterityötä tehdessä. Työpaja tarjosi myös paljon lisämateriaali näkemään esityksen tekijän osan erilaisessa valossa. Olen koonnut, luentomuistiinpanojani ja omaa kokemustani hyväksi käyttäen, lyhennetyn koosteen työpajan aikana käydyistä menetelmistä ja luennoista. Vertailen ja täydennän työpaja materiaalia myös kirjalliseen materiaaliin, jota olen lukenut työtäni varten. Työpaja pidettiin englanniksi ulkomaalaisten osallistujien vuoksi, joten työpajan aikana saamani materiaali ja sen sisältämät käsitteet olen itse kääntänyt englannista suomeksi.

4.3.1 Miten tehdä kokemukseen perustuva esitys?

Esiinnyimme koko ajan ja taide on tapa, jolla ymmärtää tätä. Se on kulttuurinen tapa (Santavuori 2011). Filosofian kandidaatti ja suggestoterapeutti (SHY) Risto Santavuori luennoi meille kokemuksen olemuksesta, joka on tärkeää ottaa huomioon tehdessä kokemusesityksen kannalta. Santavuori kertoi, että kokemuksen rakenne koostuu alusta, prosessista eli muutoksesta ja lopusta. Kokemusprosessiin kuuluu havainto siitä, että jotain alkaa tapahtua kehossa. Aktiivinen mielikuvitus toimii ja kokija itse on sen takana, kukaan muu ei voi tehdä sitä hänen puolestaan. Kokija voi tuntea kokeneensa, jotain monta kertaa esityksen aika eli kokemus voi tapahtua useasti yhden esityksen aikana. Kokemus tulee odotuksista ja perustuu siihen, että jotain muuttuu. Odotukset voivat ilmetä hyvin nopeasti, jopa nano- sekunneissa. Ihminen on tottunut katsomaan maailma tietystä kulmasta, mutta on olemassa mahdollisuus muuttaa tapaa havaita ja

saada näin tutuista asioista erilainen kokemus. Ihmisen on mahdollista pysyä avoimena havainnoille koko ajan. (Santavuori 2011.)

Miksi pitäisi tehdä kokemukseen perustuvia esityksiä? Santavuori johdatti meidät pohtimaan tätä kysymystä, ja antoi meille vaihtoehtoisia vastauksia pohdittavaksi. Ihmiset ovat kiinnostavia ja on kiinnostavaa ja tärkeää ymmärtää ihmisiä. Kokemusesityksen prosessiin kuuluu kontakti muihin ihmisiin. Esitysten kautta saamme vastauksia siitä, kuinka ihmiset ovat ja oppivat. Se antaa myös mahdollisuuden tarkastella teatterin ydintä. Yksi taiteen olemassaolon syy on käyttää jotain ideaa ja kehittää sitä eteenpäin (Santavuori 2011). Itse pidän olennaisena asia todellisuuden ilmentymistä kokemusesityksen kautta. Ihmiset muodostavat todellisuutensa itse ja kokemusperformanssi näyttää kokijalle, kuinka hän luo oman todellisuutensa. Kokija voi myös tulla tietoiseksi erilaisista ohjeista ja säännöistä, joita teatteritapahtuma tarjoaa ja huomata, että loppujen lopuksi ei välttämättä tarvitsekaan niitä (Santavuori 2011). Katsoja pystyy luomaan ja havaitsemaan asioita ilman ulkopuolista johdattelua. Myös Hotinen huomioi tämän, kuinka katsojan tajunta on jo itsessään järjestyksiä luova ja olemukseltaan järjestävä. (Hotinen 2002, 383). Järjestyksiä ei välttämättä tarvitse tehdä, vaan vaihtoehtona on osoittaa katseen suunta kohti ilmiöitä, joita katsoja voi järjestää itse itselleen.

Pohdimme työpajan luennolla sitä, milloin kokemus muuttuu performanssiksi, vai onko kaikki performanssia kokoajan. Itse koen tämän määrittävän ennen kaikkea jokaiselle yksilöllisesti, aivan kuten katsoja kokee esityksen yksilöllisesti. Kokemus on aina kokemus, jos kokija itse sen siksi nimeää. Asioiden rajaaminen on olennaisin asia, ja se myös ilmentää tapaamme olla maailmassa. Kokija päättää kokemuksesta, ja se tapahtuu hänessä. Se ei kuitenkaan pois sulje mahdollisuutta kohdata muita ihmisiä kokemusesityksen aikana. Tekijät ovat tapahtuman rajaavia henkilöitä, mutta kukaan ei sano ettei rajojen yli voisi mennä.

Santavuori esitteli meille Eero Tapio Vuoren kehittelemän kokemusesityksen teorian eli esimerkin siitä, mitä on hyvä huomioida kokemusesitystä tehtäessä (Liite 2). Kokemusesitys antaa mahdollisuuden nähdä jotain tuttua uudella tavalla. Esityksen rakenne antaa tilaa kokijalle, sillä jos kokemusesitys on mahdollista toteuttaa ilman esiintyjää, se on mahdollista. On tärkeää ymmärtää esityksen rakenne ja kuinka siitä

kehittyä kokemus. Tärkeätä on myös muistaa loppu, ja kuinka tarjota kokijalle ”paluu takaisin”, niin ettei jätä kokemusta auki (Santavuori 2011).

Kaikki saimme kokea Santavuoren tekemän kokemusesityksen. Esitys alkoi siitä kun jokainen kirjoitti paperille sanan, joka oli tällä hetkellä jollain lailla itselle tärkeä. Paperit annoimme Santavuorelle. Kaikki saivat omalla nimellä varustetun kuoren eli ohjeet itse performanssia varten. Performanssi tapahtuisi jokaisen kokemukseen osallistujan omassa kodissa tai valitsemassa paikassa, ja vain kokijalle itselleen. Kotona avasin kuoren, jossa oli toinen kirjekuori, jossa oli teksti: ”Avaa klo 19:00 WC:n oven edessä”. Kuoressa oli pieni vihko, jossa luki tervetuloivotus esitykseen ja kehotus astumaan WC:seen. Vihon jokaisella sivulla oli jokin kehotus tai ajatus liittyen WC:ssä olooni. Toteutin ohjeiden antamia ”tehtäviä” ja ohjeet antoivat selkeästi minun olettaa, että olin kokemusesityksessä. Olin WC:ssä oli tavallisista jokapäiväisistä toiminnoista poikkeavaa. Vihkosta löytyi myös minun tärkeä sana, jonka olin valinnut. Se sitoi kokemukseni henkilökohtaisesti koettavaksi ja muodosti vihkon antamista ajatuksista ja asioista ikään kuin vain minulle suunnatuiksi.

Purimme kokemuksia omista esityksistä havainnollistamaan kokemusesityksen olemusta peilaamalla niitä muiden kokemuksiin. Santavuori huomioi, että kokemusesityksessä katsoja-kokija luo itse koko tapahtuman tekemällä ohjeiden mukaan. Hän kokee asioita ja samalla tarkkailee itseään tekemässä näitä tehtäviä. Se rakentaa esitykseen ”luupin”, jossa katsoja on tekijä ja kokija samanaikaisesti. Hetki on vain kokijaa varten ja sen ideana ei ole hetken jakaminen julkisesti, sillä muutoin kokemus muuttuisi erilaiseen muotoon. Kokija esiintyy vain itselleen ja on esityksen ainoa todistaja. Todellisuus ja esittäminen sekoittuvat ja kaikki tapahtuva on totta. Yhtäaikaisesti kokija voi miettiä, että miksi ihmeessä hän toimii näin, ja tuntee ja ymmärtää oma esiintymishetkensä. Olennainen asia on, että kokija tajuaa olevansa performanssissa. (Santavuori 2011.) Ilman tätä ymmärrystä, performanssi ei minun mielestäni toteudu ollenkaan.

4.3.2 Ympäristö ja kokemusesitys

Kokemusesitykseen liittyy voimakkaasti tila ja kokemus tilasta. Ihminen on aina jossain, ja tätä faktaa kokemusesitys käyttää hyväkseen eli kaikkea sitä, mikä on jo

luonnostaan ympärillämme. Kyse on yksinkertaisuudesta ja jo olemassa olevien asioiden näkyviin saamisesta (Hannula 2011). Itse miellyin siihen, että kokemusesitys saattaa tarjota niinkin yksinkertaisen asian kuin havainnon maailmasta ja siinä olemisesta. Tähän liittyy minusta hyvin Merleau-Ponty kuvailu siitä, kuinka tila on tapahtuma paikka, jota ilmiöt ja asiat asuttavat, ja kuinka yksilöt hahmottavat ja luovat oman tilansa oman kokemuksensa kautta.

Tila on todistus siitä, että on olemassa mahdollisuus olla jossakin. Suunnat, polaarisuus ja objektien peittyminen tilassa ovat minun läsnäolooni liittyviä johdettuja ilmiöitä. Tila on täysin puhtaasti vain itsensä varassa, on kaikkialla itsensä kaltainen, homogeeninen, ja sen ulottuvuudet voidaan määritelmän mukaan vaihtaa keskenään.
(Merleau-Ponty 1993, 42)

Kokemusesitys voi näkemykseni mukaan tehdä maailman käsilläolevaksi ja kokija voi ulkopuolisuuden tunteen sijaan kokea kuuluvansa johonkin.

Teimme ympäristöön ja tilaan liittyviä havaintoja käytännön harjoitteiden kautta. Arkkitehti Saara Hannula, johdatti meitä tarkastelemaan ympäristökokemustamme erilaisten harjoitusten kautta. Teimme harjoituksia ulkona kaupunkitilassa. Tärkeintä oli keskittyä havaitsemaan omaa aistimistaan ja liikettä tilassa. Jokainen työpajalainen sai tehtäväkseen rakentaa lyhyen kokemusesityksen toiselle työpajalaiselle, jossa ympäristön tuli olla tärkeässä osassa kokemuksen muodostumisessa. Esitysten jälkeen kävimme läpi koko ryhmän kanssa huomioita, joita esityksen rakentaminen ja kokeminen toi. Olennaista oli paikan valinta suhteessa tapahtumiin. Toinen asia oli katsojan katsomistavan valinta. Paikassa liikkuminen ja liikkeen huomiointi oli myös yksi olennainen asia. Esimerkiksi jokapäiväisen liikkumistavan muuttaminen on erittäin yksinkertainen tapa saada aikaan kokijassa uusi elämys liikkeestä. Esimerkiksi kokija voi liikkua niin, että katsoo koko ajan vain alas katuun (Hannula 2011).

Pohdimme myös yhdessä sitä, miten kokemuksen voisi määritellä (Liite 2.) Olennaista on, että kokija itse nimeää kokemuksensa eli määrittelee milloin kokemus on kokemus. Tähän kuuluu kokemuksen liittäminen aiempiin kokemuksiin, sillä jokainen on kokenut jotain ja kokemus määrittäyty yksilölle menneiden kokemusten mukaan. Tämä on minusta hyvä huomioida, sillä jollekin jokin asia voi olla todella suuri ja merkityksellinen, kun taas toiselle se ei merkitse yhtään mitään. Kokemus on aina

henkilökohtainen. Sen takia kokemusta ajatellessa on hyvä miettiä, mikä on tarpeeksi. Miten voi antaa toiselle kokemuksen? Mitä itse haluaisi kokea?

Kokemuksen, jonka itse koin oli ulkona kaupunkitilassa ja se perustui esityksen tekijän minulle antamaan tehtävään. Tehtävässä minun piti yrittää vaihtaa hollantilainen täytekeksi, johonkin toiseen esineeseen jonkun kadulla tapaamani tuntemattoman ihmisen kanssa. Olin aivan varma, että tästä ei tulisi yhtään mitään, ja kukaan ei auttaisi minua tässä tehtävässä. Toisin kuitenkin kävi. Ensimmäinen ihminen, jolta kysyin vaihtokauppaa, suostui siihen ja antoi minulla c-kasetin, joka kuulemma sisälsi ”hänen omaa materiaalia”. Olin äärettömän hämmästynyt ja iloinen tästä avoimuudesta ”lähteä mukaan leikkiin” tuntemattoman ihmisen kanssa. Olin selittänyt naiselle, mistä oli kyse, ja miksi halusin vaihtaa keksin, johonkin toiseen esineeseen. Minun kohdallani kyse oli ehdottomasti kokemuksesta, joka yllätti, tuotti mielihyvää ja muutti ennakkoluulojani. Näin pienen hetken verran maailman sellaisena, missä ei tarvitse olla yksi ja missä ihmiset auttavat ja lähtevät spontaanisti mukaan. C-kasetti osoittautui ranskankielen opiskeluun tarkoitetuksi nauhoitukseksi ja se jäi minulle konkreettiseksi muistoksi tästä pienestä kokemusesityksestä.

4.3.3 Performanssin rakentaminen

Meille annettiin tehtäväksi tehdä pitempi, 15 minuutin kokemusesitys, jossa kiinnittäisimme huomiota erityisesti esityksen rakenteeseen ja esityksen paikan valintaan. Vietimme koko päivän suunnitellen ja valmistaen esityksiä, ja sen jälkeen esittäen ne yhdelle kokijalle. Jokainen myös koki toisen rakentaman kokemusesityksen. Rakenteessa tärkeää oli huomioida alku eli mistä kokemusesitys lähtee. Mikä on se hetki eli, miten kokijalle ilmenee, että hän on mukana esityksessä? Tärkeää oli myös esityksen kulku eli, mitä tapahtuu esityksen sisällä? Myös loppu eli esityksen lopettaminen ja kokijan palauttaminen ”takaisin” reaali maailman. (Elo, Hannula ja Santavuori 2011.) (Liite 2)

Esityksen liittäminen paikkaan on oman näkemykseni mukaan aina liittämistä paikan sisältämään kontekstiin. Tekijän on siis syytä huomioida, mitä paikan kehykseen kuuluu ja käyttää sitä materiaalia hyväksi. Paikka on myös suhteessa aikaan ja ajan tuoma vaikutus on hyvä tuoda mukaan esityksen kontekstiin. Näin kokemus on sitä suurempi,

mitä enemmän koko kehyksen sisältämä materiaali on huomioitu. Kokija tuntee nautintoa tunnistaessaan asioita ja sitä, miten ne tuodaan hänelle, mahdollisesti uudessa valossa.

Esityksen rakennetta ja kontekstia havainnollistan käyttäen esimerkkinä oman kokemusesityksen rakentamista (Liite 2). Tätä kautta hahmotan ja ymmärrän työpajassa oppimaani esityksen rakenteellista ideaa, mutta se ei välttämättä vastaa työpajan yleistä näkemystä ja näin ollen perustuu vain omaan näkemykseeni. Huomioni ovat hyvin suuntaa antavia ja viitteellisiä, eikä missään nimessä yleispäteviä. Valitsin esityspaikan (1. Paikka) käyttäen hyväksi sitä faktaa, että olimme aloittaneet työpajapäivän Helsingin keskustassa ja olimme lähellä Stockmannia. Oli juuri meneillä Stockmannin Hullut Päivät (4. Tapahtumat ja tilanteet), joka vaikutti minuun aihetta valitessani. Aihe siis lähti valitun paikan sen hetkisestä tapahtumasta. Ideaksi muodostui tehdä ironisella otteella kokemusesitys kulutuksesta. Stockmannin vieressä ulkona oli iso keltainen telttä, täynnä todella kalliita tavaroita pienistä urheiluveneistä työkaluihin ja harrastustarvikkeisiin. Otin teltan (3. Fyysiset olosuhteet) yhdeksi tärkeimmäksi osaksi esitystäni ja nimitin telttää esityksessä Kuluttamisen Mekkaaksi. Koska paljon on ollut etusivulla talouskriisi ja taantumien uhka (2. Aika kehys), otin sen osaksi esityksen maailmaa. Esitykseni näkemykseksi muodostui, että nyt laman uhan alla olisi syytä ryhtyä kuluttamaan ennemmin kuin säästämään, jotta maan talous pysyisi vakaana (5. Kulttuurinen merkitys). Näin ollen esitykseni kokijan oli olennaista olla suomalainen, jotta esitys olisi hänelle merkityksellinen tästä näkökulmasta.

Kokonaisideana oli tarjota mahdollisuus olla parempi kuluttaja ja näin tukea omaa maataan talouskriisin uhatessa. Aluksi kutsuin (a. Kutsu) kokijan mukaani pankkiautomaatille, joka oli lähellä Stockmannin keltaista telttää eli Kuluttamisen Mekkaa. Kokijan piti ottaa mukaansa pankkikortti. Pankkiautomaatilla toivotin hänet tervetulleeksi kokemusesitykseeni nimeltä Kuluttaja (b. Alku). Oma roolini (c. Opastus) perustui henkilöön, joka pyysi apua Suomen ja yhteiskunnan puolesta kokijalta, ja (d. Kokemus) tarjosi mahdollisuutta ryhtyä paremmaksi kuluttajaksi. Automaatilla kokija otti automaatista omat tilitietonsa ja piti ne itsellään. Niiden tarkoitus oli herättää tunne omasta varallisuudesta esityksen tasolla ja reaalitasolla sitoa kokija henkilökohtaisesti kokemukseen (e. Osallistumisen kynnys/aloituspiste). Pankkikortti ja tilitiedot koetaan

usein erittäin henkilökohtaisina asioina, ja tietojen saanti herättikin silmin nähden jonkin asteisen reaktion kokijassa.

Pankkiautomaatin jälkeen menimme Kuluttamiseen Mekkaan, josta kokija sai valita viisi asiaa, jotka hän olisi valmis ostamaan auttaakseen maan taloutta. Rahasta ei tarvinnut välittää tällä hetkellä, vaan tarkoitus oli valita mahdollisimman kalliita asioita. Valintojen jälkeen johdattiin kokijan kahvilaan, jossa hän sai laati itselleen budjetin. Budjetissa tulisi olla suunnitelma siitä, kuinka hän hankkisi rahat valitsemiinsa tavaroihin. Budjetissa sai käyttää luovuutta ja mielikuvitusta. Tämän jälkeen hyväksyin budjetin ja toivotin hänet tervetulleeksi kuluttajien joukkoon (f. Lopetus). Esitys päättyi siihen, kun kiitin kokijaa ja sanoin esityksen päättyneen (g. Paluu).

Minua kiinnosti kokijan suhde rahaan ja ideaan kuluttamisesta, ja ilmenisikö sen käsitteleminen hauskana vai ahdistavana kokemuksena. Oman näkemykseni mukaan kuluttamista yritetään välttää laman aikana. Myös karkeasti yleistäen, taiteilija piireissä kuluttaminen koetaan asiana, jota ei arvosteta (6. Sosiaalinen käyttäytymismalli). Toteutin esityksen kahdelle henkilölle ja kummatkin kommentoivat kokemusta mielenkiintoiseksi ja ironisella tavalla hauskaksi. Kuitenkin jos esityksen toteuttaisi muille kuin taiteen ja teatterin tekijöille, esimerkiksi jollekin Stockmannin oikealle asiakkaalle, tämä pitäisi huomioida esitystä rakentaessa. Oma ideologiani suhteessa teemaan näkyi ironisessa roolihahmossani. Hahmon valinta ja tapa esiintyä kokemusesityksessä on osa kokonaisrakennetta ja tekijän on ratkaistava se siinä, missä muutkin rakennetta koskevat seikat. Kokemusesityksiä rakentaessa on hyvä työskennellä ihmisten kanssa ja kokeilla esityksen rakennetta ja omaa esiintymistä käytännössä. Peilaaminen on hyvä, sillä silloin näkee onko konsepti toimiva, ja mitä mahdollisesti kannattaisi muuttaa.

4.3.4 Miten esiintyä kokemusesityksessä?

Esiintyjä kokemusesityksessä tarvitsee muitakin kuin vain esiintymiseen liittyviä taitoja. Käsitelimme suuntaviivoja kokemusesityksen esiintyjälle. Esiintyjän pitää ottaa vastuu mahdollisista yllättävistä tilanteista. Esitys saattaa muotoutua esityksen aikana erilaiseksi kuin, mitä tekijä on mahdollisesti odottanut. Kokemusesityksen vaikutuksesta ei voi koskaan olla aivan varma. Esitys voi avata katsoja-kokijassa, joitain traumoja tai

katsoja-kokija voi muuttua väkivaltaiseksi. Tekijän pitää varautua näihin tilanteisiin, ja olla valmiina käsittelemään tilannetta. Perussääntö on, että katsoja-kokijan on oltava turvassa, eikä häntä pakoteta mihinkään ja intimitteettiä ei käytetä hyväksi. Esiintyjän on hyvä olla tietoinen katsoja-kokijan rajoista ja siitä, kuinka paljon häntä voi osallistaa ja laittaa alttiiksi tapahtumille. Kuuntelu ja intuition käyttö on olennaista. Esiintyjän on hyvä olla hetkessä mukana, ja apuna katsoja-kokijalle aina tarvittaessa. Esiintymisen jälkeen on hyvä jakaa tai purkaa kokemusta jollain lailla. Tekijät eivät saa paljastaa mitään esityksen sisällä tapahtuvia asioita ulkopuolisille. Luottamus on rakennettava, jotta kokemus voi olla mahdollinen ja antoisa. Kokemusesityksen maailma on tehtävä turvalliseksi, sillä pelko ja turvattomuuden tunne on jo itsessään pelottavaa. (Elo, Hannula ja Santavuori 2011.)

Vuorovaikutus (interaction) esiintyjän ja katsoja-kokijan välillä esityksen sisällä on minusta hyvä määritellä jo rakentamisvaiheessa. Vuorovaikutus voi olla täysin verbaalista (verbal) tai perustua elekieleen (gestural). Se voi olla myös tekstiin perustuva (text-based) niin, että esiintyjä antaa ohjeita tekstinä paperilla tai nauhoituksen kautta. Se voi olla myös täysin fyysinen (physical) ilman mitään kielellisiä viittauksia. Esiintyjän ja katsoja-kokijan välinen toiminnansuhde voi olla yhden suuntaista vuorovaikutusta (one-directional interaction), esimerkiksi esiintyjä antaa ohjeita katsoja-kokijalle. Tai vuorovaikutus voi olla molemminpuolista (mutual interaction), jossa esiintyjä ja katsoja-kokija keskustelevalle ja neuvottelevat esityksen aikana. (Elo, Hannula ja Santavuori 2011.)

Teatterikorkeakoulun Esitystaiteen ja teorian koulutusohjelmasta valmistunut ohjaaja ja esitystaiteilija Julius Elo johdatti meidät tutkimaan kokemusesityksen ruumiillista puolta, ja kuinka kommunikaatio voi toimia eri tasoilla esityksen sisällä. Esiintymisessä tekijän ja kokijan kommunikaatio voi vaihdella suorasta verbaalisesta kontaktista aina täysin eleisiin perustuvaan kontaktiin ja vuorovaikutukseen (Elo 2011). Mielenkiintoista minusta oli, kuinka koskettaminen ilmenee aina hyvin voimakkaana ja intiiminä asiana. Oli myös hyvä huomata, kuinka paljon voi tehdä pelkillä eleillä ja johdattaa näin katsoja-kokija asioiden äärelle esityksen sisällä. Harjoituksissa myös kokeilimme yhden aistin poistamista, esimerkiksi näön tai kuulon, ja tutkimme sen vaikutusta kokemukseen. Kokemusesitys voi tapahtua katsoja-kokijan ruumiissa, jolloin ruumis toimii näyttämönä (Elo 2011). Itse näen tämän tarpeellisen vaihtoehtona sille, että

jotain ulkopuolista asiaa pitää havaita ja ymmärtää sivuuttamalla oma olemus. Kuitenkin aina kaikki ymmärrys ja tuntemukset tapahtuvat katsoja-kokijassa itsessään oli ulkopuolinen johdattelu minkälaisista tahansa. Tämä minusta vahvistaa sen, että ihminen ei voi olla ja elää, jos vain tarkastelee asioita itsensä ulkopuolella. Olemme aina osa asiaa, jota tarkastelemme ja havainnoimme, koska kuulumme kaikkeen olemalla osa maailmaa.

Mysteeri perustuu siihen, että ruumiini on sekä näkevä, että näkyvä. Se joka näkee kaiken voi nähdä myös itsensä ja tunnistaa näkemässään näkökykynsä "toisen puolen". Hän näkee itsensä näkevänä, koskettaa itseään koskettelevana, on näkyvä ja aistittava itselleen. Tämä itseys syntyy yhteensulautumisesta, narsismista, näkevän ja nähdyn koskevan ja kosketetun, aistivan ja aistitun luonnollisesta yhteenkuuluvuudesta, ei läpinäkyvyydestä kuten ajattelu, joka tekee kohteestaan ajattelua samastamalla, kokoamalla ja muuntamalla. (Merleau-Ponty 1993, 22.)

Näkemykseni mukaan ruumiin tullessa näyttämöksi, se voi ohjata katsoja-kokijaa havainnoimaan omaa itseään. Näin todentuu konkreettisella tasolla se, että katsoja-kokija ei unohda itseään jonkun ulkopuolisen asian edeltä. Minusta tärkeää kokemusesityksessä on havahduttaa ihminen kokemaan oma itsensä, ja kuinka tärkeä ja ihmeellinen ilmiö, jokainen on jo itsessään.

Meille annettiin viimeiseksi tehtäväksi tehdä pieni kokemus esitys, joka olisi kestoltaan 20 min ja se esitettäisiin kahdelle katsoja-kokijalle. Materiaalina toimi kaikki työpajan aikana käytyt luennot, keskustelut ja kokemukset. Aloitin kokemusesityksen työstämisen itseäni askarruttavasta kysymyksestä. Ideanani oli pohtia sitä, mitä katsoja merkitsee toiselle katsojalle, ja mitä se voisi olla? Halusin siis rakentaa esityksen kahdelle katsoja-kokijalle, ja rakentaa interaktio eli kokemuksen heidän ympärille. Minua kiehtoi myös ajatus esityksen kestosta. Esitykset jatkuvat aina pitkään katsojien mielissä muistoina, ja halusin huomioida tämän tuomalla se konkreettisesti esille. Vaikka teatteri on hetken taidetta, hetki voi säilyä muistoissa ikuisesti.

Oman esitykseni koski antamista ja saamista. Se oli sidoksissa ajatukseen kahdesta katsoja-kokijasta, jotka saavat toisiltaan ja antavat toisilleen. Rakensin esityksen matkaksi talonyhtiön portaikkoon, jossa oli pysähdyspisteitä. Pisteissä oli teemaan liittyvä kysymys, jolla halusin herätellä katsoja-kokijaa pohtimaan, mitä antaminen ja saaminen hänelle merkitsevät. Ennen matkalle lähtöä annoin kummallekin oman

kirjekuoren, johon he laittoivat nimensä ja tämän jälkeen vaihtoivat kuoria. Matkalla portaikkoon he saivat itse mennä pisteiden välillä ja minä odotin ylhäällä. Sain Eloilta ja Santavuorelta hyviä ideoita, mitä pisteiden kohdalla voisi tapahtua ja lopullisena muotona toimi kahden katsoja-kokijan yhteinen keskustelu kysymyksistä. Matkan jälkeen katsoja-kokijat tulivat takaisin, ja annoin lisätehtäväksi piirtää ja kirjoittaa matkakokemuksestaan paperille. Tämä paperin he laittoivat kirjekuoreen, jossa oli toisen matkatoverin eli toisen katsoja-kokijan nimi. Oman osoitteen laitto oman nimen alle viimeisteli matkaraportointihetken. Esityksen viimeinen etappi oli meno ulkona sijaitsevalle postilaatikolle ja kirjeiden postitus. Näin katsoja-kokijat olivat tehneet yhdessä matkan ja sisällyttäneet sen tunnelmia kirjeeseen, joka oli tarkoitettu lähetettäväksi matkakumppanille. Esitys siis jatkuisi konkreettisesti, kun katsoja-kokija saisi matkakumppaninsa kirjeen muutaman päivän päästä ja se mahdollisesti jäisi konkreettiseksi muistoksi kokemusesityksestä.

Itselleni kokemus tekijänroolista tässä kokemusesityksessä oli mielenkiintoinen. Kävimme läpi kokemusesityksen tekijän eli esiintyjän mahdollisia rooleja (Liite 2). Roolini omassa esityksessäni oli esityksen rakentaja, ja esityksessä katsojien johdattaja. Katsoja-kokijat eivät seuranneet minun tekemistäni esiintyjänä, vaan tapahtumia, jotka he itse muodostivat. Itse kokemus, jonka katsoja-kokijat saivat, jäi minulta kokematta, sillä esityksen aikana en ollut läsnä heidän matkallaan. Roolini oli vain antaa ohjeita, eikä olla todistajana katsoja-kokijaparin kokemuksessa. En esimerkiksi koskaan tule tietämään kirjeiden sisältöä. Kysymykseksi nousee, kuinka tärkeä tekijän rooli lopulta on? Kokemusesityksen voi rakentaa täysin kokijoiden yhteisesti jaettavaksi ja tekijästä tulee vain tehtävän antaja, esityksen sivuosa.

Kokemusesityksen anatomia antoi paljon vertailu pohjaa suhteessa esiintyjän ja katsojan suhteeseen draama- ja tekstipainotteisissa teatteriesityksissä. Se antoi myös konkreettisia työkaluja, miten voidaan rakentaa esitys, jossa katsoja on aktiivinen esityksen sisällön toteuttaja ja tekijä. Kokemusesitys voidaan kuitenkin rakentaa niin, että katsoja-kokijan ei tarvitse osata mitään erityistaitoja. Olennaiseksi tekijäksi nousee myös katsojan vapaaehtoinen ja kokeileva osallistaminen. Kokemusesityksen tapa havainnoida maailmaa ja ylistää jokaisen yksilöllistä tapaa muodostaa oma todellisuus on minusta erittäin varteenotettava lähtökohta tehdä ja toteuttaa taidetta teatterin keinoin. Ihminen luo maailmansa oman itsensä ja muiden ihmisten kautta, ja on osa

maailmaa fyysisenä oliona. Merleau-Ponty kuvailee osuvasti sitä, kuinka henkilön oma ruumis, muut ihmiset ja maailman ovat toisistaan erottamattomia elementtejä:

Näkyvänä ja liikkuvana ruumiini kuuluu olioiden joukkoon, se on yksi niistä, se on osa maailman kudosta ja sillä on olion yhtenäisyys. Mutta kun se näkee ja liikkuu, se pitää muut oliot kehässä ympärillään, ne ovat hänen liitännäisenään tai jatkeenaan, ne ovat painautuneet hänen lihaansa, ne ovat osana hänen täyttä määrittymistään, koko maailma itsessään on samaa rakennusainetta kuin hänen ruumiinsa.

(Merleau-Ponty 1993, 22.)

5 Loppupäätelmä

Moniaistinen kokemus on ennen kaikkea vaihtoehtoinen tapa huomioida katsojan vastaanottoa. Sitä on mahdollista myös soveltaa juoni- ja draamalähtöiseen teatteriin. Tarkoituksena on tarjota erilainen tapa, mutta myös rikastuttaa vanhoja tapoja. Katsojan osa on ennen kaikkea tekijöiden antama ja hallitsema. Tämän takia tekijöiden on oltava tietoisia katsojan osasta ja sen mahdollisuuksista. Kuitenkin katsojalla on valta päättää koko teatteritapahtuman toimivuudesta. Tärkeää onkin, että tekijät huomioivat katsojan vallan suhteessa tekijöiden omaan valtaan ja sen käyttämiseen. Katsojalla on valta päättää osallistuuko tapahtumaan vai ei, joten hänen valtansa on jatkuttava koko esitystapahtuman yli. Tämä pitää erityisesti huomioida katsojien osallistamisessa. Kysymys on tekijöiden vastuusta ja eettisyydestä. Ero on siinä leikkivätkö tekijät katsojien kanssa, vai leikitäänkö katsojilla. Tekijöillä on yhtä paljon vastuu niin katsojan hyvinvoinnista kuin tarjonnasta. Näin ollen tekijän tulisi aina miettiä myös omaa osaansa tarjoajana ja ehdottelijana katsojan osan kautta. Tekijän osa on palvella katsojaa ja mahdollistaa uuden äärelle. Niin kauan kun ramppi on olemassa, ja teatteritapahtumassa se on olemassa aina ja ikuisesti, tekijän ja katsojan välinen olemus ei voi koskaan täysin sulautua yhteen. Tämän tosiasian ei kuitenkaan tarvitse olla esteenä vuorovaikutuksen muodostumiseen kaikkien osapuolten välille teatteritapahtumassa.

Vaikka tekijän ja katsojan osaa ei voi kokonaan sulauttaa yhteen, on sen rajaa ja yhteyttä mahdollista käsitellä. Tätä kautta tekijä ja katsoja voidaan tuoda lähemmäksi toisiaan. Se, miten katsoja ja tekijä sijoitetaan esitystapahtumaan, niin fyysisellä kuin mentaalisisella tasolla, muuttaa tarjoamistapaa teatterin kontekstissa. Erilaiset rajat ovat

hedelmällisiä kohtia todellisuudessa, ja taide syntyy rajoilla ja yrityksistä rikkoa rajoja. Taide voi myös tutkia reaalitodellisuuden ja fiktion rajaa, ja tarjota näkökulmia maailman havaitsemiseen konkreettisella tavalla. Ihminen tarvitsee fiktiota, mutta näen myös fiktion ihmisen todellisuudesta ulkoistavan elementtinä, jos se jää ainoaksi tavaksi käsitellä asioita taiteen kautta. Vaihtoehtoiset tavat tarjota taidetta ja teatteria monipuolistavat kulttuuria ja myös kulttuurin kuluttajan näkemyksiä ja kokemuksia kulttuurista. Näin mistään käytännöstä ei muodostu poissulkevaa tapaa, vaan asiat todella muuttuvat ja monipuolistuvat. Ihminen voi myös näin ollen kokea konkreettisella tasolla muutoksen jokapäiväisissä tavoissaan hahmottaa maailmaa ja omaa todellisuuttaan. Näen tämän elämää rikastuttavana asiana, mikä edesauttaa koko yhteiskunnallista kehitystä.

Teatteri-ilmaisun ohjaajan osan näen erilaisten kokemustapojen mahdollistajana. Tähän työhön kuuluu tekijöiden ja katsojien parissa olevana avustajana toimiminen. TIO tutkii ja etsii erilaisia vaihtoehtoja esiteltäväksi, jo tunnettujen vaihtoehtojen rinnalle. Näen juuri teatterin monipuolistamisen soveltavan teatterityön tavoitteena. Soveltavan teatterin tarkoituksena ei ole tulla vallitsevaksi tavaksi tehdä teatteria, vaan ennen kaikkea tarkoitus on rikastuttaa teatterin ja taiteen sisällä vallitsevia käytäntöjä.

Katsojan osan tutkiminen on avannut minulle konkreettisia työtapoja teatteri-ilmaisun ohjaajan työhön. Olen alkanut ymmärtämään teatterin ja taiteen tekijyyttä monipuolisemmin katsojan osan kautta. Koen tulevaisuuden työnkuvani tärkeäksi osaksi taiteen kenttää, ja nyt voin sanoa, että ymmärrän, mitä teatteri-ilmaisun ohjaajan työ on ja mitä se minulle merkitsee.

Lähteet

Arlander, Annette 1998. Esitys tilana. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Brook, Peter 1972. Tyhjä tila – nykyteatterista ja sen mahdollisuuksista. Helsinki: WSOY

Carlson, Marvin 2005. Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen. Teoksessa Koski Pirkko (toim.) 2005. Teatteriesityksen tutkiminen. Helsinki: Like. s. 60–82.

Chaudhuri, Una Näytelmien tilat. Teoksessa Koski Pirkko (toim.) 2005 Teatteriesityksen tutkiminen. Helsinki: Like. s. 83–132.

Elo, Hannula ja Santavuori 2011. Luento Todellisuuden tutkimuskeskuksen Kokemusesityksen anatomia -työpajassa Helsingissä 3.7.10.2011. Opinnäytetyöntekijän luentomuistiinpanot.

Elo, Julius 2011. Luento Todellisuuden tutkimuskeskuksen Kokemusesityksen anatomia – työpajassa Helsingissä 3.7.10.2011. Opinnäytetyöntekijän luentomuistiinpanot.

Espoon kaupunginteatteri 2011. Eugène Ionescon näytelmä Kalju laulajatar. Ensi-ilta Espoon Kaupunginteatterissa 16.2.2011. Ohjaus Koen De Sutter

Guénoun, Denis 2007. Näyttämön filosofia. Helsinki: Like.

Hannula, Saara 2011. Luento Todellisuuden tutkimuskeskuksen Kokemusesityksen anatomia –työpajassa Helsingissä 3-7.10.2011. Opinnäytetyöntekijän luentomuistiinpanot.

Hotinen, Juha-Pekka 2002. Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, Esitystaiteesta. Helsinki: Like.

Kennedy, Dennis 2009. The Spectator and the Spectacle –Audiences in Modernity and Postmodernity. New York: Cambridge University Press.

Merleau-Ponty, Maurice 1993. Silmä ja mieli. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

McConachie, Bruce 2008. Engaging Audiences –A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre. New York: Palgrave Macmillian.

Neuvonen, Mirja 2011. Haastattelu 21.10.2011. Helsingin Kaupunginteatteri.

Parviainen, Jaana 2006. Meduusan liike – Mobiiliajan tiedonmuutoksen filosofiaa. Helsinki: Gaudeamus Kirja.

Rusanen, Soile 2005. Osallistavan teatterin lajeista. Teoksessa Airaksinen, Raija; Korhonen Pekka (toim.) 2005. Hyvä hankaus – teatterilähtöiset menetelmät oppimisen ja osallisuuden mahdollisuuksina. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 38. Vaajakoski: Gummerus Kirjapaino Oy. s. 24–31.

Santavuori, Risto 2011. Luento Todellisuuden tutkimuskeskuksen Kokemusesityksen anatomia –työpajassa Helsingissä 3-7.10.2011. Opinnäytetyöntekijän luentomuistiinpanot.

Sauter, Willmar 2005. Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa Koski Pirkko (toim.) 2005. Teatteriesityksen tutkiminen. Helsinki: Like. s.14–29.

Seppänen, Janne 2001. Katseen voima. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

Uuttu, Sanna 2011. Epätodellisuuspakolaiset. Ylioppilaslehti nro. 7, 98. vuosikerta.

Winckel, Petri 2011. Esitys ja Mimesis –Kaksi näkökulmaa teatterin jakautuneisuuteen. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolian Ammattikorkeakoulu. Saatavuus: <http://publications.theseus.fi/handle/10024/32967>

Haastattelukysymykset

1. Miten löysit yleisötyön ja mikä siinä veti puoleen eli houkutti?
2. Miten löysit paikkasi Helsingin kaupunginteatterin yleisötyövastaavana?
3. Sekoittuuko raja ei—ammattilaisten ja ammattilaisten välillä ja voisiko se olla mahdollista Helsingin kaupunginteatterissa?
4. Mitkä ovat työn haasteet ja ongelmat?
5. Pystyykö yleisötyön kautta katsoja vaikuttamaan teatteriin ja taiteeseen, ja miten se tapahtuu?
6. Miten yleisötyö vaikuttaa Helsingin kaupunginteatterin toimintaan?
7. Millä tavalla yleisötyö muuttaa katsojan tapaa kokea esityksiä?
8. Toimisiko osallistaminen Helsingin kaupunginteatterin esityksissä, ja onko sitä ja toivoisitko lisää?
9. Muita toiveitasi yleisötyön osalta?

Kokemusesityksen anatomia

Todellisuuden tutkimuskeskuksen Kokemusesityksen anatomia -työpajan infokirje:

KOKEMUSESITYKSEN ANATOMIA / THE ART OF EXPERIENCE –TYÖPAJA

Todellisuuden tutkimuskeskuksen työpaja Kokemusesityksen anatomia käsittelee tajunnan, ruumiin ja esityksen välisiä suhteita. Missä esitys tapahtuu? Miten esitys syntyy katsojassa? Mitä seuraa, kun esitys ei enää perustu pelkästään katsomiseen, vaan esityksen ruumiilliseen kokemiseen? Miten ruumis voi toimia esityksen näyttämönä?

Työpaja sopii sekä kokemusesityksistä kiinnostuneille katsojille että tekijöille. Se keskittyy esityksen tajunnallisiin ja kehollisiin vaikutuksiin kokijassa ja tarkastelee kokijan tajunnallista muutosta arkisesta havaitsemisen tilasta toisenlaiseen tietoisuuden ja havaitsemisen tilaan, jonka rajat kokemusesitys määrittelee uudelleen.

Työpajan pyrkimyksenä on jakaa sitä tietämystä ja taitoa, jota TTK:ssa tapahtunut tajunnallinen työskentely ja sen esitykselliset sovellukset ovat tekijöilleen kartuttaneet. Se perehdyttää osallistujan kokemusesityksen historiaan, teorioihin, esitysmuotoihin ja sen olennaisiin käsitteisiin. Työpaja sisältää erilaisia käytännön harjoitteita, kokeiluja sekä tarjoaa mahdollisuuden luoda pienimuotoisia kokemusesityksiä. Työpajan aikana jokaisella on mahdollisuus toteuttaa omia kiinnostuksen kohteitaan turvallisessa ympäristössä sekä tekijänä että kokijana.

Työpaja koostuu neljästä osa-alueesta:

1. Kokemusesityksen historia
2. Kokemusesityksen muotoja ja teorioita
3. Kokemus, esitys, tajunta, ruumis ja immersio
4. Käytännön työskentely

Älä pidä penkistä kiinni vaan astu esitysmuotoon, joka alkaa ja päättyy sinussa!

Työpaja järjestetään lokakuussa TTK:n tiloissa (Punavuorenkatu 1 A 7, Helsinki), ja sitä on mahdollista tilata myös muihin tiloihin ja koulutustilaisuuksiin.

Työpajan kouluttajat: Julius Elo, Saara Hannula, Risto Santavuori + vierailijoita

Osallistujamäärä:10–15henkilöä

Ajankohta:3.-7.10.2011

Kesto: 5 päivää

Performanssin rakentaminen:

Kokemusesityksen teoria:

- 1) Kokija (Spectator) eli esitykseen katsoja
- 2) Fyysinen uppoutuminen (Physical immersion)
- 3) Fiktio ja faktio yhteen sulautuminen (Phenomenological immersion)
- 4) Rakenne (Structure)
- 4) Kokemusprosessin ymmärtäminen eli tarvitaan säännöt, rakenne ja turvallisuudentuntua (Understanding of experience)
- 5) Esiintyjän rooli (The role of the actor)

Kokemuksen määrittelemisen:

- 1) Muisti eli kokemuksen muistaa vaikka aikaa kuluisikin
- 2) Kokijalle tärkeä eli kokemuksen arvottaminen itselleen
- 3) Poikkeaa jokapäiväisestä elämästä
- 4) Kokija tunnistaa kokemuksen eli määrittelee sen itse.

Kokemusesityksen rakenne:

1. Kutsu (Invitation)
2. Esittely (Introduction)
3. Opastus (Guiding)
4. Aloitus (Beginning)
5. Matka (Journey)
6. Osallistumiskynnys/aloituspiste (Thresholds)
7. Kokemus (Immersion)
8. Loppu (Ending)
9. Paluu takaisin arkeen (transition to everyday life)

Konteksti:

1. Paikka (Place)
2. Aikakehys (Timeframe)
3. Fyysiset olosuhteet (Physical circumstances)
4. Tapahtumat ja tilanteet (Events and situations)
5. Kulttuurinen merkitys (Cultural meanings)
6. Sosiaalinen käyttäytymismalli (Social behavior)

Esiintyjän toiminta:

1. Aktiivinen tai passiivinen (active/passive)
2. Läsnä tai poissaoleva/puuttuva (Presen/absent)
3. Viitteellinen/ehdotuksia antava tai hallitseva/kontrolloiva (suggestive/ controlling)

Esiintyjän rooli:

1. Opas (guide)
2. Assistentti (assistant)
3. Palvelija (servant)
4. Kanssa näyttelijä (co-actor)
5. Diktaattori/hallitsija (dictator)
6. Kohde (target)