

Sanna Heikkinen

DEVISING TEORIASSA JA KÄYTÄNNÖSSÄ

Hahmotelmia ja ehdotuksia yhdestä teatterin tutkimuksellisesta
mahdollisuudesta

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto, lokakuu 2006

TAMPEREEN YLIOPISTO

Taideaineiden laitos

HEIKKINEN SANNA:

Devising teoriassa ja käytännössä. Hahmotelmia ja ehdotuksia yhdestä teatterin tutkimuksellisesta mahdollisuudesta

Pro gradu -tutkielma, 90s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Lokakuu 2006

Tutkielmassani lähestyn devisingia niin teorian kuin käytännön tasolla. Esittelen erilaisia devising-käsityksiä, pohdin mahdollisia syitä devising-työtapojen valintaan sekä hahmottelen devisingin juuria performanssiin ja sen avantgardistisiin ”esi-isiin”. Tarkastelen devisingia esitykseen tähtäävänä (yhteis)toiminnallisena ja tutkimuksellisenä draamatyöpajojen joukkona.

Devisingiin liitetään useimmiten käsitteet ei-tekstilähtöisyys, yhteistoiminnallisuus, ryhmätekijyys, ryhmälähtöisyys ja prosessiluonne. Sen olemusta etsitään useimmiten perinteisen teatterin ja performanssin välimaastosta. Devising-työtapojen valinnan taustalla on usein halu käsitellä ja tutkia tärkeäksi koettua aihetta tai kysymystä. Siihen voi myös liittyä äänen antaminen ja näkyväksi tekeminen aiheille ja ihmisille, jotka eivät muutoin tule kuulluiksi. Lisäksi taiteilijan teatterikäsitys vaikuttaa usein työtapojen valintaan. Devisingin, performanssin ja sen ”esi-isien” välillä on eroja ja samankaltaisuuksia, joita ovat luoneet muun muassa näkemykset taiteilijan, etenkin esiintyjän, ja yleisön roolista, esittämisen tavasta sekä suhde kieleen. Euroopassa, Amerikassa ja Australiassa devisingin eri käytännöt alkoivat hahmottua jo toisen maailmansodan jälkeen, kun taas Suomeen devisingin voidaan katsoa saapuneen 1990-luvun lopussa.

Esittelen tutkielmassani, millaisten eri vaiheiden kautta devising-prosessi voi edetä ja millaisia devising-työtapoja niissä on mahdollista käyttää. Devising-prosessi eroaa perinteisen teatterin tekemisestä, sillä muun muassa niiden motiivit, tavoitteet, lähtökohdat, työjaot sekä suhde tekstiin poikkeavat toisistaan. Devising-esityksen materiaali kerätään, luodaan ja prosessoidaan itse, toiminnallisina devising-työtavoin. Devising-esitykset vaihtelevat muodoltaan ja dramaturgialtaan paljon. Kun devising-työtapoja käytetään tutkimuksen välineinä, voi esitys edustaa tutkimuksellisuutta painottavia esityslajeja: esityksellistä tutkielmaa tai tutkimuksellista esitystä.

Tarkastelen tutkielmassani myös tiedettä ja taidetta yhdistävää taiteellista tutkimusta sekä kerron tieteen ja taiteen aikojen saatossa muuttuneesta suhteesta ja niiden tiedonkäsityksistä. Lisäksi hahmottelen, miten devising-työtapoja – draamaa ja dramaturgiaa ylipäätään – voisi soveltaa taiteellisen tutkimuksen tekemisessä.

Asiasanat: devising, performanssi, ei-tekstilähtöisyys, yhteistoiminnallisuus, ryhmälähtöisyys, ryhmätekijyys, prosessi, tutkimuksellisuus, tutkiva teatteri, taiteellinen tutkimus, dramaturgia, tieto

Sisällysluettelo

Alkusanat

1. Johdanto	1
1.1. Aiheen valinta ja tutkimuskysymykset	1
1.2. Tutkielmani kannalta keskeisiä käsitteitä	2
1.3. Aineisto ja lähdekirjallisuus	5
2. Katsaus devisingin määritelmiin ja sen historiaan	7
2.1. Eri maiden ja oppilaitosten näkemyksiä devisingista	7
2.2. Taiteilijoiden erilaisia käsityksiä devisingista	13
2.3. Miksi devisata?	15
2.4. Devisingin juuret	18
2.4.1. Eurooppalaisen radikaalin avantgarden liikkeet ja Bauhaus	18
2.4.2. John Cage ja Merce Cunningham	21
2.4.3. Happening ja yhdistettyjen keinojen teatteri	22
2.4.4. Moni-ilmeinen performanssi	25
2.4.5. Performanssi Suomessa	29
2.4.6. Fyysisen, visuaalisen ja poliittisen devisingin synnystä ja kehittymisestä	32
2.4.7. Devisingin tulo Suomeen	35
3. Devising-prosessi	36
3.1. Aloitusvaihe	37
3.1.1. Erilaiset tilaukset prosessin käynnistäjänä	38
3.1.2. Työjaot ja toimenkuvat	39
3.1.3. Devisingin mahdollisista lähtökohdista	43
3.2. Tiedon- ja aineistonkeruuvaihe	44
3.2.1. Impulssimateriaali ja löydetty elementit	45
3.2.2. Toiminnalliset tiedon- ja aineistonkeruumenetelmät	47
3.3. Prosessointivaihe	51
3.3.1. Tekstin liikkeelle saattamisesta	52

3.3.2. Metaforinen työskentely	54
3.3.3. Interaktiiviset soveltavan draaman menetelmät	55
3.3.4. ”Avaamistilaisuudet”	56
3.4. Kokoonpanovaihe	57
3.4.1. Devising-esityksen mahdollisista dramaturgioista	57
3.4.2. Käsikirjoituksesta kuvallisiin hahmotelmiin, taulukoihin ja esityspartituuriin	59
3.5. Harjoitus-, läpimeno- ja esitysvaihe	60
3.5.1. Esityksellinen tutkielma esimerkkinä tutkimuksellisuutta painottavasta esitysmuodosta	61
3.5.2. Tutkimuksellinen esitys esimerkkinä tutkimuksellisuutta painottavasta esitysmuodosta	63
4. Mitä annettavaa devisingilla voisi olla taiteelliselle tutkimukselle?	65
4.1. Taiteellinen tutkimus – uusi tutkimuksellinen tulokas	65
4.2. Taiteellinen tutkimus puhemiehenä tieteen ja taiteen välissä	67
4.2.1. Tiede vastaan taide	68
4.2.2. Tieteen ja taiteen tiedon käsityksen eroista	70
4.3. Hahmotelma devising-työtavoin tehtävästä taiteellisesta tutkimuksesta	74
4.3.1. Tutkimuksen aiheen, lähtökohdan ja näkökulman selvittäminen sekä valittujen tutkimusvälineiden haltuunotto	75
4.3.2. Tiedon- ja aineistonkeruu sekä niiden prosessointi	77
4.3.3. Tutkimuksen dokumentaatio	78
4.3.4. Tutkimuksen ja sen tulosten esittäminen	79
4.3.5. Taiteellisen tutkimuksen teatterillinen esittäminen	81
4.3.6. Lopputuloksen arvioinnista	83
5. Päätelmät	84

Lähteet

Alkusanat

Tämän pro gradu -tutkielmani aiheen valintaan liittyvät vahvasti henkilökohtaiset syyt: erityinen kiinnostukseni devisingia ja siihen liittyviä mahdollisuuksia – joista kenties osa vielä odottaa löytäjänsä – kohtaan sekä jonkinlainen ammatilliseen identiteettiini liittyvä ”kriisi”. Vaikka motiivit tutkielmani tekemiseen ovatkin pohjimmiltaan henkilökohtaiset, pyrin saattamaan tutkimukseni aikana syntyneet oivallukset yleisemmälle tasolle, ideoiksi ja ehdotuksiksi – puheenvuoroksi, jolla haluan ottaa osaa siihen keskusteluun, jota käydään teatterin uusista, ja eritoten tutkimuksellisista, mahdollisuuksista.¹

Olen aiemmalta koulutukseltani teatteri-ilmaisun ohjaaja. Valmistuin Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiasta keväällä 2003. Koulutukseni tyydytti opiskeluaikaiset tarpeeni saada tehdä ja oppia käytännön teatterityötä, mutta pakertaessani kirjallisen lopputyöni parissa innostuin lukemisesta ja teorioista samalla kun turhauduin oman tietämättömyyteni ja kirjallisten taitojeni puutteellisuuden vuoksi. Tuskastuin siitä, että en mielestäni tuntenut tarpeeksi alaani ja lopputyöni aiheeseen liittyvää kirjallisuutta enkä siten kyennyt kontekstualisoimaan omaa työtäni niin hyvin ja laajasti kuin olisin halunnut. Lisäksi olin kovin kokematon kirjoittamaan asiatekstiä, joka täyttäisi koulutuksemme kirjalliselle lopputyölle asetetut vaatimukset. Minuun iski tarve ja halu kouluttautua lisää – saada tietoa ja kokemusta niistä asioista, joissa koin olevani heikko ja epävarma. Päätin tehdä asialle jotain. Niinpä syksyllä 2003 aloitin opintoni Tampereen yliopistossa pääaineenani teatterin ja draaman tutkimus.

Lapsilta kysytään usein: Mikä sinusta tulee isona? Hankittuani kohta kaksi koulutusta minusta tuntuu, että minulla pitäisi alkaa jo olla vastaus edellä mainittuun kysymykseen. Sitä minulla ei kuitenkaan vielä ole. Mieltäni askarruttaa, kuinka voisin tulevaisuudessa yhdistää Helsingissä hankkimani teatterin tekemiseen liittyvät käytännön taidot sekä akateemisen, tutkimuksen tekemiseen liittyvän osaamisen, jonka olen Tampereella saanut. Mikä, missä ja millainen olisi se työ, jossa voisin hyödyntää jokseenkin erilaiset koulutukseni? Kuinka voisin omalla kohdallani yhdistää tieteen ja taiteen tekemisen sekä käytännön ja teorian, joita länsimaissa on pidetty lähes toistensa vastakohtina?

¹ Katso muun muassa ’minä’- ja ’me’ -tilauksista luvussa 3.1.1.

1. Johdanto

1.1. Aiheen valinta ja tutkimuskysymykset

Devisingin valitseminen pro gradu -tutkielmani aiheeksi oli helppo. Se oli luonteva jatkumo sille prosessille, jota olen ajatuksissani käynyt useiden vuosien ajan, ja jota olen myös aiemmin pyrkinyt purkamaan auki muutamien pienimuotoisten tutkielmien yhteydessä.² Tuo prosessi sai alkunsa opiskellessani Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen linjalla vuosina 1999–2003, kun koulutusjohtajamme Marja Louhija esitteli vuosikurssilleni uudenlaisen tavan tehdä esityksiä – devisingin. Devisingin selkeitä määritelmiä pakeneva ja välitilallinen luonne kävi meille opiskelijoille selväksi jo heti alkumetreillä, mutta pyrimme hahmottamaan sen olemusta ja mahdollisuuksia useilla eri kursseilla³ sekä lukuisten kiintoisien keskustelujen kautta. Lisäksi oman, aikojen saatossa lukuisia kertoja muuttuneen, devising-käsitykseni muotoutumiseen vaikutti suuresti vaihto-oppilaana olo Englannissa St. John Collegessa Yorkissa keväällä 2002 ja erityisesti siellä käymäni kurssi Current Experimental Theatre and Performance.

Ensikohtaamisesta lähtien devising on ollut minulle kiehtova kummajainen. Lukuisat pyrkimykseni määritellä sen olemusta ovat aika ajoin saaneet minut lähes raivon partaalle, koska juuri kun olen luullut saavani siitä otteen ja ymmärtäväni, mitä se tarkoittaa, on tullut vastaan jotain, joka on kumonnut hahmotelmani tai muuttanut muodostumassa olevaa käsitystäni siitä. Minulla on kuitenkin ollut miltei pakonomainen tarve aloittaa tuo tutkimusmatka aina vain uudelleen. Tämän pro gradu -tutkielmani myötä devisingia koskeva tutkimusmatkani, jota olen vuosien ajan tehnyt, saavuttaa yhden etapeistaan. Olen kuitenkin varma, että matka jatkuu vielä.

Devisingista on olemassa monenlaisia määritelmiä. Voisikin sanoa, että siitä on olemassa lähes yhtä monta käsitystä kuin on sen tekijää. Tässä pro gradu -tutkielmassani tarkastelen devisingia (yhteis)toiminnallisena ja tutkimuksellisena draamatyöpajojen joukkona sekä

² Katso 'mielessä pyörivä' -tilaus luvussa 3.1.1.

³ Esimerkkeinä mainittakoon Katariina Nummisen ja Selja Ahavan pitämä devising-kurssi, edellä mainittujen opettajien sekä Marja Louhijan ja Siri Kolun luotsaama Devising – toiminnallinen dramaturgia, maisemia ja skenaarioita -kurssi, Dramaturgian erikoistumisopintoihin kuulunut Tutkivan teatterin kurssi sekä vapaaehtoinen, kouluajan ulkopuolella järjestetty Devising-mestari-kurssi.

pohdin, millaisia tutkimuksellisia mahdollisuuksia teatterilla ylipäättään voisi olla. Painopisteeni on devisingissa, jonka päämääränä on esitys. Devisingia käytetään paljon myös esimerkiksi soveltavan draaman alueilla, joissa ei läheskään aina pyritä tuottamaan esitystä, vaan joissa prosesseilla ja erilaisten aiheiden käsittelemisellä on tärkein merkitys. Tämän tutkielmani yhteydessä tyydyn viittaamaan vain muutaman kerran niihin devisingin käyttötarkoituksiin.

Tutkielmani etenee seuraavasti: luvussa 2. kerron eri maiden, oppilaitosten ja taiteilijoiden erilaisista devising-näkemyksistä sekä esittelen joitakin syitä, miksi devising-työtapoja käytetään, ja miksi devising-esityksiä tehdään. Teen myös katsauksen devisingin historiaan sekä sen eri käytäntöihin. Luvussa 3. tarkastelen, mitä devising tarkoittaa käytännön tasolla esittelemällä devising-prosessia ja sen mahdollisia vaiheita sekä antamalla esimerkkejä siitä, miten eri vaiheissa voi hyödyntää devising-työtapoja. Kerron myös devising-esityksen mahdollisista dramaturgioista ja kahdesta tutkimuksellisuutta painottavasta esitysmuodosta, esityksellisestä tutkielmasta ja tutkimuksellisesta esityksestä. Luvussa 4. esittelen tiedettä ja taidetta yhdistävää taiteellista tutkimusta, kerron tieteen ja taiteen aikojen saatossa muuttuneesta suhteesta ja niiden erilaisista tiedonkäsitteistä. Lisäksi hahmottelen, miten devising-työtapoja voisi soveltaa taiteellisen tutkimuksen tekemisessä. Tutkielmani lopussa kokoon yhteen työni aikana syntyneet johtopäätökset, ajatukset ja oivallukset.

1.2. Tutkielmani kannalta keskeisiä käsitteitä

Käsitteet 'devising', 'devising theatre', 'devised theatre', 'devising performance' ja 'devised performance' (joita käytetään synonyymisesti myös termin 'collaborative theatre' kanssa) juontuvat englannin kielen verbistä 'to devise', joka tarkoittaa keksimistä, laatimista ja suunnittelemista.⁴ Ei-teatterillisissa yhteyksissä käsite voi tarkoittaa myös "taitoa tehdä jotain olemassa olevien olosuhteiden puitteissa, suunnittelemista, juonimista, järjestämistä ja ohimennen keksimistä."⁵ Termin suomentaminen siten, että se viittaisi nimenomaan esityksellisiin käytäntöihin, on erittäin vaikeaa. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelmassa devisingista käytetään suomennoksia 'toiminnallinen dramaturgia' ja 'esityksen laatiminen', joista kerron tarkemmin luvussa 2.1. Suomessa

⁴ Tampereen yliopiston e-kirjasto.

⁵ Heddon & Milling 2006, 2.

devisingista käytetään useimmiten juuri sen englanninkielistä nimeä, kuten tässäkin tutkielmassa tehdään. 'Devisata' sen sijaan on onnahtava verbi, jota Suomessa käytetään devising-esityksen tekemiseen ja devising-työtapojen käyttämiseen liittyvissä yhteyksissä. Devisingin tekijästä voidaan puolestaan käyttää nimityksiä 'deviisori' tai 'devisaaja'.

Käytän tutkielmassani usein käsitettä 'esitys', joka on jo pitkään ollut kiistelty käsite eri tieteen aloilla ja jolle on annettu monia, toisistaan hieman poikkeavia merkityksiä. Katsaus siihen, mitä kaikkea termillä voidaan tarkoittaa ja missä yhteyksissä sitä voidaan käyttää, ei tässä työssä ole mahdollista. Pelkistetysti kiteytettynä tutkielmassani esitys-käsite viittaa toisaalta tekstilähtöisen perinteisen teatterin käytäntöön, jossa näyttelijä pyrkii esityksensä kautta ruumiillistamaan jotakuta "toista", roolihahmoa. Toisaalta painotukseni on useimmiten kehosta kiinnostuneelle performansille tyypillisessä esitys-käsityksessä, jonka mukaan esiintyjät, jotka harvoin näyttelevät jotakin roolia, "tekevät yleisön eteen asettuessaan oman tietoisuuden itsestään performatiiviseksi omien kehojensa, elämäkokemuksensa ja erityisten kulttuuristen kokemustensa kautta."⁶

Käsitteen 'performanssi'⁷ määrittelemisen ei myöskään ole ongelmatonta. Helena Sederholmin mukaan tämä johtuu siitä, että performanssi pakenee määritelmiä olemalla alati muutosaltis. Nykyisin termiä käytetään monenlaisten esitysten kuvaamiseen, mikä osaltaan hankaloittaa käsitteen määrittelemistä.⁸ Kimmo Takala avaa käsitettä performanssi, josta kirjoitan lisää muun muassa luvuissa 2.4.4. ja 2.4.5., näin:

Performance on nimensä mukaisesti ensisijaisesti esitys. Se on yleensä tässä ja nyt toteutettu tapahtuma, jossa yksi tai useampi esiintyjä yhdistää eri taidemuotojen ilmaisukeinoja riippuen siitä, minkä sisältöisen viestin tai elämyksen hän pyrkii yleisölleen välittämään. Valitusta muodosta, esitystilasta ja käytetyistä keinoista riippuen performanssi voi muistuttaa esimerkiksi teatteria tai tanssia, kuvataidetta, konserttia jopa mielenosoitusta. Performancetaiteen kirjo ulottuu yksittäisten taiteilijoiden fyysisen kivun sietämisen ääri rajoja ja ihmisen olemassaolon rajatiloja tutkivista *body-art* -aktioista aina Robert Wilsonin sekä kestoaltaan että näyttämöllepanoltaan mammuttimaisiin visuaalisiin oopperoihin. Esitykset voivat olla hyökkäävän provokatiivisia katsojansa ympäröiviä tilatapahtumia tai miltei pysähtyneitä kuvia.⁹

⁶ Carlson 2006, 13, 19. Esityksestä ja sen eri merkityksistä tarkemmin Carlson, Marvin 2006.

⁷ Performanssin synonyymina voi kuulla käytettävän käsitettä 'performanssitaide'. Näin tekee esimerkiksi Carlson. Katso Carlson 2006, 124.

⁸ Sederholm 2000, 189.

⁹ Takala 1995, 218–219.

Merja Pennanen puolestaan luonnehtii performanssia seuraavasti:

Performanssi käyttää hyväkseen kaikkia taiteenaloja ja jokainen esitys luo itse omat rajansa ja sääntönsä vain sitten rikkoakseen ne. Yhteisiä tutkimuksen alla olevia elementtejä performanssissa on aika, tila, katsoja/kokija suhde ja esiintyjän olemistapa. [--] Verrattuna teatteriin performanssi on avoimempi yhtälö. Muoto jättää sijaa katsojan tulkinnalle ja esitys itsessään ei sisällä yhtä totuutta vaan jättää tekijöiden ristiriidat näkyville. [--] Se kyseenalaistaa esityksen tuotteena, joka voidaan omistaa ja kopioida. [--] Esityksen konteksti määrittää myös mitä pidetään performanssina tai teatterina. [--] Taidemaailman rajojen tutkiminen on yksi performanssin ominaispiirteitä. Mikä on taidetta ja mikä on taiteen ja elämän suhde?¹⁰

Käsite, jolla on pääasiassa kaksi erilaista käyttöyhteyttä, joita lienee syytä tarkentaa epäselvyyksien ja väärinymmärrysten välttämiseksi, on 'draama'. Ensiksikin, draamalla voidaan tarkoittaa kirjallisuuden lajia, draamakirjallisuutta, jolla on tiivis suhde teatteriin, draamaa lähtökohtanaan käyttävään esitykselliseen lajiin.¹¹ Toinen tapa ymmärtää draamakäsite on käytäntöön viittaava. Muun muassa Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiassa termiä käytetään usein sen seuraavanlaisessa merkityksessä:

Draama = Taidemuoto ja osallistujakeskeisten työtapojen joukko, joilla tutkitaan ja ilmaistaan toiminnallisessa ja metaforisessa muodossa inhimillistä todellisuutta. Draaman työmuotoja käytettäessä ei välttämättä tähdätä teatteriesitykseen, vaan draama voi olla oppimisen ja elämyksellisyyden väline.¹²

Luvussa 3. kerron, mitä devising käytännön tasolla tarkoittaa. Esittelen devising-prosessin vaiheita ja erilaisia devising-työtapoja Tutkimuksellinen devising-prosessi voi johtaa muodoltaan hyvin vaihteleviin esityksiin. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelmassa käytetään oppimisen ja opetuksen välineenä esityslajia nimeltään 'esityksellinen tutkielma'. Sen tekemisessä on mahdollista, ja jopa yleistä, hyödyntää devising-työtapoja. Luvussa 3.5. esittelen ja määrittelen esityksellisen tutkielman lisäksi esityslajin 'tutkimuksellinen esitys', joka esityksellisen tutkielman ohella edustaa tutkimuksellisuutta painottavaa esitysmuotoa, ja jota tehdessä niin ikään voi käyttää devising-työtapoja.

¹⁰ Pennanen 2002, 230. Myös Sederholm on määritellyt performanssia. Katso Sederholm 2000, 44, 189.

¹¹ Draamaan liittyvää problematiikkaa pohtivat muun muassa Heta Reitala ja Timo Heinonen (2001) teoksessa *Dramaturgioita – Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin* (toim. Reitala, Heta & Heinonen, Timo) ilmestyneessä artikkelissaan "Dramatisoitua todellisuutta". Palmenia-kustannus. Saarijärvi. Myös Pilvi Honka, Elisa af Hällström, Heli Järvinen ja Teemu Paavolainen puivat kyseistä aihetta Tampereen yliopiston taideaineiden laitospainatus *Uutelon* (2004, 6–10) "Aihelmia manifestiin – Postprologinen polylogi" -tekstissä.

¹² Kolu & Mehto 2003. Liite 3, termisanasto.

1.3. Aineisto ja lähdekirjallisuus

Kuten Alison Oddey sekä Deirdre Heddon ja Jane Milling teoksissaan toteavat, devisingia käsittelevää kirjallisuutta ei juuri ole saatavilla.¹³ Oddeyn (1994) *Devising Theatre – A Practical and Theoretical Handbook* -kirjan sekä Heddonin ja Millingin (2006) *Devising Performance – A Critical History* -teoksen lisäksi sain käsiini ainoastaan kaksi muuta devisingia tarkastelevaa opusta: Lamdenin (2000) *Devising: A Handbook for Drama and Theatre Students* -kirjan ja Tina Bicâtin ja Chris Baldwinin (2002) teoksen *Devised and Collaborative Theatre – A Practical Guide*.

Devisingista on olemassa paljon tietoa, joskaan ei painettua. Siksi tätä tutkielmaa tehdessäni olen joutunut turvautumaan myös erilaisiin painamattomiin lähteisiin, kuten opintomonisteisiin ja muistiinpanoihin. Työni kannalta ehdottomasti tärkein painamaton lähde on ollut Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämässä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002 sekä eri kirjoittajien raportin yhteyteen tekemät devisingia käsittelevät artikkelit.

Devisingin historiallisia juuria hahmottaessani olen, Heddonin ja Millingin teoksen lisäksi, käyttänyt apunani muun muassa Helena Sederholmin (2000) teosta *Tämäkö taidetta?* ja Kimmo Takalan (1995) teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä* julkaistua artikkelia ”Ihminen merkinä ja teko taiteena”. Marvin Carlsonin (2006) *Esitys ja Performanssi – Kriittinen johdatus* -kirjasta puolestaan on ollut minulle hyötyä lähes jokaisessa tutkielmani vaiheessa.

Draaman keinoin tehtävää taiteellista tutkimusta käsittelevää lukua tehdessäni olen hyödyntänyt muun muassa seuraavia teoksia: Mika Hannulan, Juha Suorannan ja Tere Vadénin (2003) kirjaa *Otsikko uusiksi – taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*, jossa kirjoittajat puhuvat menetelmällisestä monimuotoisuudesta ja kokemuksellisuudesta sekä ”metodologisen yltäkylläisyyden, suvaitsevaisuuden ja avoimen tutkimuskulttuurin puolesta”¹⁴, samojen kirjoittajien vuonna 2005 julkaistua laajennetumpaa teosta *Artistic Research – theories, methods and practices*, Satu Kiljusen ja Mika Hannulan (2001)

¹³ Oddey 1994, xi.; Heddon & Milling 2006, 1.

¹⁴ Hannula & Suoranta & Vadén 2003, takakansi.

toimittamaa kirjaa *Taiteellinen tutkimus*, joka nimensä mukaisesti on varsin laaja katsaus siihen, mitä taiteellinen tutkimus tarkoittaa ja mitä se voi olla, sekä Juha Varron, Marjatta Saarnivaaran ja Heikki Tervahatun (2003) teosta *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastossa*, joka on monipuolinen taiteen ja tutkimisen suhdetta pohtiva artikkelikokoelma. Lisäksi Marjatta Bardyn (1998) toimittamasta kirjasta *Taide tiedon lähteenä* on ollut minulle suurta hyötyä erityisesti taiteen kokemuksellisuutta sekä siihen liittyvää hiljaisen tiedon käsitettä tarkastellessani.

2. Katsaus devisingin määritelmiin ja sen historiaan

Devising-termin määrittelyminen on vaikeaa osittain siksi, että kyseessä on lainasana, jonka suomentamisesta ollaan monta eri mieltä, toisaalta siksi, että eri taiteilijat, oppilaitokset ja maat kokevat sen merkityksen eri tavoin. Devisingia ja sen historiaa käsitteleviä teoksia ei toistaiseksi ole monta. Useimmiten sen juuret hahmotetaan kuitenkin avantgardeen ja performanssiin. Devisingin olemusta etsitäänkin usein kahden edellä mainitun sekä perinteisen teatterin välimaastosta.

Tässä luvussa esittelen, millaisia erilaisia näkemyksiä devisingista on eri maissa ja oppilaitoksissa, sekä annan muutamia esimerkkejä siitä, millaisia erilaisia painotuksia taiteilijoiden mukaan devisingilla voi olla. Annan myös muutamia vastauksia kysymykseen: miksi tehdä devisingia? Lisäksi esittelen joitakin tärkeimmiksi kokemiani 1900-luvun ideologioita, liikkeitä ja suuntauksia, jotka ovat vaikuttaneet performanssin ja sitä kautta myös devisingin kehitykseen. Katsantoni on vain pintaraapaisu, mutta koen jonkinlaisen historiallisen ymmärryksen olevan tärkeää, jotta devisingin olemusta ja sen suhdetta eri esittävän taiteen muotoihin voi ymmärtää.

2.1. Eri maiden ja oppilaitosten näkemyksiä devisingista

Englannissa perinteisellä (puhe)teatterilla on pitkät ja vahvat juuret. Traditionaalisen teatterin rinnalle on kuitenkin kehittynyt värikäs joukko erilaisia vaihtoehtoteattereita ja nykyteatteriryhmittymiä, joiden asema on yhtä lailla vakiintunut. Myös devisingilla on Iso-Britanniassa kauaskantoisemmat ja vahvemmat juuret kuin monissa muissa maissa. Siellä devising on käsitteenäkin laajemmin vakiintunut taidepuhuntaan ja -opetukseen.¹⁵

Alison Oddeyn (1994) teosta *Devising Theatre – A Practical and Theoretical Handbook* voitaneen pitää ensimmäisenä varsinaisena devisingia tarkastelevana opuksena. Iso-Britanniassa tehtävää devisingia käsittelevän kirjansa johdannossa Oddey määrittelee devisingin seuraavasti:

¹⁵ Tällaisen käsityksen sain opiskellessani Englannissa, Yorkissa St. John Collegessa keväällä 2002.

Devised theatre can start from anything. It is determined and defined by a group of people who set up an initial framework or structure to explore and experiment with ideas, images, concepts, themes, or specific stimuli that might include music, text, objects, paintings, or movement. [--] Devising is a process of making theatre that enables a group of performers to be physically creative in the sharing and shaping of an original product that directly emanates from assembling, editing, and re-shaping individuals' contradictory experiences of the world. There is a freedom of possibilities for all those involved to discover; an emphasis on a way of working that supports intuition, spontaneity, and an accumulation of ideas.¹⁶

Dartington College of Arts on oppilaitos, joka sijaitsee Totnesissa, Englannissa. Vuonna 2001 siellä järjestettiin niin sanottu devising-seminaari¹⁷, johon osallistui edustajia Euroopan eri taidekouluista. Seminaarissa keskusteltiin devisingista ja sen eri määritelmistä sekä tutustuttiin siihen, miten sitä opetetaan eri maissa ja oppilaitoksissa.¹⁸ Dartington College of Arts:issa devisingista ajatellaan näin:

Devised theatre seeks to draw upon the facilities and energies of particular groups in particular context to create forms and materials. [--] The emphasis is on **process** at every level. [--] [Devised theatre is concerned of] redefenitions of existing roles and hierarchies [--] the performer is conceived as a multi-functional 'artist maker' thinking through performance. [--] All work arises from particular personnel, contexts, and present concerns. [--] [Devised theatre asks if there are] knowledges accessible through physically engaged doing rather than (exclusively) intellectual analysis [--] Reflection upon ongoing process and its decisions [is part of] the making process itself: [that makes devised theatre] a self-reflexive theatre.¹⁹

Chester University of Liverpool on puolestaan koulu, jossa devisingin painopiste on lähinnä soveltavan draaman, yhteisöteatterin ja tanssin alueella. Koreografisuuden, henkilökohtaisuuden, omaelämäkerrallisuuden ja fyysisyyden painottaminen sekä työtapojen ja elementtien lainaaminen kehotaitteesta ovat edellä mainitun oppilaitoksen tunnusmerkkejä.²⁰

University College of Ripon and York St. John (St. John College) on yliopisto, jossa opiskelin keväällä 2002. Osallistuin muun muassa kurssille, joka oli nimeltään Current Experimental Theatre and Performance. St. John Collegessa käsitys devisingista perustui pitkälti Alison Oddeyn ja Philip Auslanderin teoksiin ja niissä esiteltyihin näkemyksiin. Edellä mainitulla

¹⁶ Oddey 1994, 1.

¹⁷ Dartington Intensive -seminaari.

¹⁸ Devising-seminaarista minulle ovat kertoneet muun muassa Katri Mehto, Merja Pennanen ja Jani Tihinen, jotka edustivat seminaarissa Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiaa.

¹⁹ "What is Devised Theatre? Some Initial Notes." Vuonna 2001 järjestetyn Dartington Intensive -seminaarin devising-materiaali Painamaton lähde. Lihavointi tekijän, joka on tuntematon.

²⁰ Helsingin AMK Stadia 2002a, 71.; Henkilökohtainen tiedonanto kyseisessä oppilaitoksessa opiskelleelta Johanna Peltoselta.

kurssilla teimme erilaisista lähtökohdista lukuisia esityksiä, joissa yhdistimme Oddeyn käytännöllisiin ja Auslanderin käsitteellis-filosofisiin näkökulmiin tunnettujen taiteilijoiden ja nykyteatteriryhmien työtapoja. Heitä olivat muun muassa Robert Wilson, Annie Sprinkle, Karen Finley, Sophie Calle, Pina Bausch, Andy Warhol, Forced Entertainment, The Wooster Group ja DV8. Lisäksi kurssilla pyrittiin löytämään yhteyksiä, vaikutuksia ja suhteita lähinnä viime vuosisadalla tehtyjen teatteriin liittyvien uudistusten ja suuntausten välillä.²¹ Nykyteatterin (ja devisingin) pohdintaan ja arviointiin St. John Collegessa käytettiin muun muassa termejä 'collaboration' (yhteistyö), 'composition' (kompositio, koostumus, muoto), 'lived' ja 'non-lived experience' (eletyt ja ei-eletyt kokemukset), 'self' ja 'other' (itse ja muut, itse ja Toinen), 'acting' ja 'performing' (näyttelemine ja esiintyminen/esittäminen), 'resistance' ja 'reactionary' (vastustus, vastarinta, etäisyys ja taantumuksellisuus), 'process' ja 'product' (prosessi ja tuote tai tuotos), 'culture' (kulttuuri) sekä 'witness'/'witnessing' (todistaja, todistaminen).²²

Norjassa ja Tanskassa kokeellisen teatterin parissa toimiva Torunn Kjølner on kirjoittanut ”Devising-käsikirjan”, joka on suppea mutta selkeä ja ytimekäs yleiskatsaus devisingiin. Hänen mukaansa

Devised theatre or devising a performance generally means to make theatre without an intention of staging a dramatic play. [--] it has become a concept that for some time has been used to explain contemporary theatre making that focuses on collaborative and compositional processes. Devising theatre does not rely on one method or particular sets of rules and regulations. Rather it is to be understood as a collection of practices, which have some family resemblances or characteristics. One of the characteristics is to think that anything can be a focus or a starting point: a theme, a group, a location, a site, a culture, a ritual, a photo, an article, radio/television programs, an institution, biographies etc. [--] It is characteristic in the process that the (sic!) is based on collaboration and that there are many forms of cooperation involved, including that many different competences are mixed to explore and test crafts and skills for performance use.²³

Hogeschool voor de Kunsten Utrecht on Hollannissa sijaitseva taideoppilaitos. Koulussa tehtäville devising-produktioille on tyypillistä pitkä materiaalinkeruujakso, ryhmän sisäinen demokraattisuus sekä liikkeellisyys ja fyysisuus. Tyypillisimmistä Utrechtissa käytetyistä

²¹ Muutamia suuntauksia ja taiteilijoita/teoreetikkoja mainitakseni: commedia dell'arte, modernismi, postmodernismi, avantgarde, eri performanssiteoriat, absurdi teatteri, Brook, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Stanislavski, Copeau, Beckett ja Brecht.

²² Heikkinen 2002a.

²³ Kjølner, Torunn. 25.11.2003. A Handbook for Devising. Verkossa osoitteessa: <<http://devised.hku.nl/carrousel/devising.pdf>>. (Luettu 16.10.2006).

työtavoista mainittakoon muun muassa miimiset harjoitteet ja liikeimprovisaatio. Lisäksi rutiinit ja toisto ovat paljon hyödynnettyjä elementtejä ja lähtökohtia.²⁴

Jos Utrechtissa devisingia lähestytään useimmiten liikkeellisuuden ja fyysisyyden kautta, on näkemys saksalaisessa Hildesheimin yliopistossa puolestaan aivan toisenlainen. Wolfgang Sting edusti edellä mainittua oppilaitosta aiemmin mainitussa Dartingtonissa järjestetyssä devising-seminaarissa. Siellä pitämässään puheenvuorossa “Devising versus/and Dramaturgy – How to combine theoretical and practical theatre studies?” hän luonnehti devisingia seuraavasti: “Devising is the know-how to arrange a set of signs, images, patterns, movement in order to create your own artistic language. This know-how is based on practical expertise and theoretical analysis.”²⁵ Devising-näkemys Hildesheimissa on selkeästi paljon tekstilähtöisempi kuin useissa muissa maissa ja oppilaitoksissa, vaikka sekin poikkeaa huomattavasti perinteisen teatterin suhteesta tekstiin.

In Hildesheim the starting point for a theatre project is often text material in various forms: a play, a novel, a poem, an interview. We never do just a classical play. This approach is very different from the repertory theatre. For us devising doesn't mean to avoid text material and dramatic literature. But the text is not sacred anymore.²⁶

Sting jatkaa:

... for us there is no need to disregard drama theory and drama literature. On the contrary the analytic background information about theatre enables the students to interact creatively with genres, forms and scenes. [--] We are never a slave to the text and dialogues, we use and read the text without just exploiting it to bring out a selection of its images, poetry and views. [--] Dramaturgy is the productive exchange between text-material and stage-principles, between theoretical interpreting-knowledge and practical producing-experience. [--] The theatre artist should be a **devising dramaturg**.²⁷

Sting, joka liittyy devisingiin myös kokeellisuuden, toiminnallisuuden, ryhmälähtöisyyden ja prosessiluonteen, peräänkuuluttaa lisää määritelmiä devisingista pelkkien kuvailujen ja analogioiden sijaan, sillä ne eivät anna sijaa väittelylle.²⁸ Hän haastaa muut devisaajat

²⁴ Helsingin AMK Stadia 2002a, 70.; Henkilökohtainen tiedonanto kyseisessä oppilaitoksessa opiskelleelta Sofia Koskelta.

²⁵ Sting, Wolfgang. 11.1.2002. Devising versus/and Dramaturgy – How to combine theoretical and practical theatre studies? Verkossa osoitteessa: <<http://devised.hku.nl/carrousel/Sting.pdf>>. (Luettu 16.10.2006).

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Kolu 2002a.; Sting, Wolfgang. 11.1.2002. Devising versus/and Dramaturgy – How to combine theoretical and practical theatre studies? Verkossa osoitteessa: <<http://devised.hku.nl/carrousel/Sting.pdf>>. (Luettu 16.10.2006).

antamalla oman devising-määritelmänsä: ”Devising is creating a text written by a group of authors in an interactive process of experimental action and dramaturgic analysis.”²⁹

Sodanjälkeistä englantilaista, australialaista ja amerikkalaista devisingia käsittelevässä teoksessaan *Devising Performance – A Critical History*, Deirdre Heddon ja Jane Milling käyttävät käsitteitä devising ja collaborative creation³⁰ toistensa synonyymeinä. Heddon ja Milling keskittyvät kirjassaan devisingiin, jonka lähtökohtana ei ole valmis käsikirjoitus (vaikka myöntävätkin tekstilähtöisen devisingin olevan mahdollista) ja joka perustuu yhteistoiminnallisuuteen (näin ollen he jättävät ”soolodevisingin” tietoisesti tarkastelunsa ulkopuolelle). Lisäksi kirjoittajat jättävät lähes täysin huomiotta devisingin muut kuin esitykseen tähtäävät muodot ja sovellutukset.³¹

Heddon ja Milling listaavat devisingiin liittyviä monenlaisia määreitä ja ominaisuuksia:

Devising is variously: a social expression of non-hierarchical possibilities; a model of cooperative and non-hierarchical collaboration; an ensemble; a collective; a practical expression of political and ideological commitment; a means of taking control of work and operating autonomously; a de-commodification of art; a commitment to total community, a commitment to total art, the negating of the gap between art and life; the erasure of the gap between spectator and performer; a distrust of words; the embodiment of the death of the author; a means to reflect contemporary social reality; a means to incite social change; an escape from theatrical conventions; a challenge for theatre makers; a challenge for spectators; an expressive, creative language; innovative; risky; inventive; spontaneous; experimental; non-literary.³²

Listaa voisi varmastikin jatkaa lähes loputtomiin. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen toimintavuoden 2002 vuosiraportissa on Siri Kolun kokoama lista devising-määreitä. Niistä suurin osa on samoja, joita on jo aiemmin mainittu. Listassa kuitenkin kiteytyvät hyvin ne käsitteet, jotka toisaalta yhdistävät eri devising-käsityksiä ja jotka toisaalta erottavat niitä sen mukaan, mille ominaisuuksille annetaan suurin painoarvo devisingia määriteltäessä. Toistosta huolimatta esittelen tässä Kolun keräämät määreet, joita myös itse käytän ja tarkennan tutkielmassani. Kolun lista on seuraavanlainen:

²⁹ Sting, Wolfgang. 11.1.2002. Devising versus/and Dramaturgy – How to combine theoretical and practical theatre studies? Verkossa osoitteessa: <<http://devised.hku.nl/carrousel/Sting.pdf>>. (Luettu 16.10.2006).

³⁰ Käsitteen ‘collaborative creation’ voisi kenties suomentaa yhteistyössä tai sen kautta tapahtuvaksi luomiseksi. ’Luominen yhteistoiminnallisesti’ saattaisi kuitenkin olla lähimpänä Suomessa käytettyä vastaavan merkityksen sisältävää käsitettä. Heddon ja Milling huomauttavat, että devising on pääasiassa Euroopassa käytetty termi, kun taas Amerikassa synonyyminen käsite collaborative creation on yleisempi nimitys. (Heddon & Milling 2006, 2.)

³¹ Heddon & Milling 2006, 2–4.

³² Ibid., 4–5.

yhteistoiminnallisuus/ryhmätekijyys, prosessiluonne, kokeellisuus (esim. ei-kaupallisuus, tutkimuksellinen näkökulma), ei-tekstillisuus, toimintakeskeisyys, liminaalisuus/välitilaisuus (taiteiden välistä, synnyttää uuden taidelajin, hybridi), ei aristoteeliset dramaturgiat, fragmentaarisuus, tilansa näköisyys, anarkistisuus, taiteiden välisyys, fyysisuus (toiminnalla luodaan jotakin), assosiativisuus, henkilökohtaisuus.³³

Teen pari omaa lisäystäni ja selvennystäni Kolun listaan. Ensiksikin, ymmärrän prosessiluonteen tarkoittavan sitä, että prosessilla on vähintään yhtä suuri merkitys kuin lopputuloksena syntyvällä esityksellä. Tämä voi konkretisoitua esimerkiksi esityksen ”keskeneräisyytenä”, ”viimeistelemättömyytenä”, ”rosoisuutena” ja ”hiomattomuutena”. Toisaalta prosessiluonteella voidaan tarkoittaa sitä, että esitys on osa prosessia eikä päätöspiste tai tavoite, johon kaikki prosessin aikana syntynyt kiteytyy ja huipentuu (saati loppuu) ja johon pyritään tiivistämään mahdollisimman selkeästi prosessin aikana syntyneet ideat, kohtaukset ja niin edelleen.³⁴ Toiseksi, ei-kaupallisuuteen liittyen devisingille on ominaista myös keveät tuotantorakenteet. Kolmanneksi, ei-tekstillisyyden rinnalle voidaan liittää käsite ei-tekstilähtöisyys, joka alleviivaa useiden devisaajien näkemystä siitä, että devisingin lähtökohtana toimii useimmiten jokin muu kuin valmis draamakäsikirjoitus. Neljänneksi, tilansa näköisyyden lisäksi devisingiin liitettyjä määreitä ovat myös ryhmänsä ja aiheensa näköisyys.

Suomessa devisingiin erikoistuneita kouluja ovat Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia ja Turun taideakatemia. Lisäksi Kokkolassa sijaitsee Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulu, joka myös kouluttaa Stadian ja Turun taideakatemian tavoin teatteri-ilmaisun ohjaajia. Käsittääkseni kaikkien kyseisten koulujen devising-näkemys on jokseenkin samanlainen sen vuoksi, että osa edellä mainituissa oppilaitoksissa toimivista devisingiin erikoistuneista opettajista on samoja.

Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiassa devising on suomennettu muun muassa termeillä ’toiminnallinen dramaturgia’³⁵, jolla viitataan siihen, että esityksen dramaturgia muotoutuu prosessin aikana esitysmateriaalia työstettäessä, sekä ’esityksen laatiminen’, johon liittyy mahdollisuus useiden erilaisten draamallisten kompositioiden muodostumisesta.³⁶ Stadiassa devising ”kantaa sisällään sekä työtavallisia, ajattelullisia että dramaturgisia

³³ Helsingin AMK Stadia 2002b, 33–34.

³⁴ Aihetta sivuaa Helena Sederholm kirjoittaessaan taiteesta avoimina prosesseina. Katso Sederholm 2000, 66–69, 71.

³⁵ Termi on Marja Louhijan lanseeraama.

³⁶ Helsingin AMK Stadia 2002d, 133, 150.

mahdollisuuksia.”³⁷ Sen painopiste on mielestäni prosessikeskeisyydessä, ryhmälähtöisyydessä ja yhteistoiminnallisuudessa. Stadian (2003) julkaiseman *Käyttöliittymä elämään – ikkunoita draaman ja teknologian kohtaamiseen* -kirjan termisanastossa devising määritellään seuraavasti:

Devising (engl. devising drama) = Esityksen laatimista erilaisin työtavoin silloin, kun esityksen lähtökohtana ei ole valmis draamakäsikirjoitus. Termiä käytetään ilmaisemaan draamallisten työtapojen ryhmää, joilla ryhmä yhteistoiminnallisesti voi työstää esitystä lähtöimpulsseista kohti esitystä.³⁸

2.2. Taiteilijoiden erilaisia käsityksiä devisingista

Suomessa termiä devising käyttävät esityksistään ja työtavoistaan pääasiassa vain osa Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian, Turun taideakatemia ja Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulun teatteri-ilmaisun ohjaajiksi valmistuneista tai yhä opintojaan tekevästä opiskelijoista sekä jotkut edellä mainittujen oppilaitosten opettajista.³⁹ Kotimaassamme, toisin kuin esimerkiksi Englannissa, devisingiin erikoistuneita tai devisaajiksi/deviisoreiksi itseään kutsuvia ryhmittymiä ei juuri ole, vaikkakin useat, eritoten nuorista aikuisista koostuvat ryhmät käyttävät devising-työtapoja. Esimerkkeinä mainittakoon eri ylioppilasteatterit, Kellariteatteri, Ilves-teatteri, Ilmi-Ö, Rykimä, Draamaräätälit ja Valve. Edellä mainituista virallisesti devising-ryhmäksi tunnustautuu ainoastaan Valve, jonka toiminta on käsittäkseni katkolla ryhmäläisten hajaannuttua eri asuinpaikoille.

Devisaajat voidaan luokitella muun muassa sen mukaan, mitä he useimmiten pitävät esityksensä lähtökohtana ja millaiset materiaalinkeruu- ja prosessointikeinot ovat heille tyypillisiä. Näin ollen voidaan puhua esimerkiksi liike-, tila-, teksti-, kuva-, aihe- ja yhteisölähtöisistä devisaajista (devisingin lähtökohdista lisää luvussa 3.1.3.). Selvää kuitenkin on, että lähtökohtia voi olla samanaikaisesti useita, ja ne sekä materiaalinkeruu- ja prosessointikeinot voivat vaihdella paljon kulloisenkin produktion mukaan.

³⁷ Helsingin AMK Stadia 2002d, 133.

³⁸ Kolu & Mehto 2003. Liite 3, termisanasto.

³⁹ Kenties tunnetuimpia suomalaisia devisingia käyttäviä tai käyttäneitä taiteilijoita ovat muun muassa Katariina Numminen, Selja Ahava, Pieta Koskenniemi, Sussa Lavonen ja Marja Louhija.

Kuten aiemmin totesin, virallisesti itseään devisaajiksi kutsuvia taiteilijoita ja ryhmiä ei Suomessa ole kovin paljon, ja olemassa olevat deviisoritkin ovat vielä valitettavan vähän niin ”suuren yleisön” kuin myös teatteripiirien tiedossa. Joidenkuiden tunnettujen suomalaisten teatterintekijöiden työtavat ja esitykset muistuttavat kuitenkin vahvasti devisingia. Esimerkiksi Annette Arlanderia voisi pitää tilalähtöisenä devisaajana, tanssijoista monet voisivat edustaa liikelähtöisiä deviisoreita, Kristian Smedsin, Juha Hurmeen ja Tuomas Timosen puolestaan voisi nähdä tehneen tekstilähtöistä devisingia, Sussa Lavonen on tehnyt ainakin yhden kuvalähtöisen devising-esityksen⁴⁰, Pieta Koskenniemi, Marja Louhija, Tuija Kokkonen ja Katariina Numminen sen sijaan voisi luokitella aihe- ja/tai yhteisölähtöisiksi devisaajiksi. Nämä luokittelut ovat **äärimmäisen** karkeita, mustavalkoisia ja jyrkkiä, eivätkä varmastikaan tee oikeutta edellä mainittujen taiteilijoiden monipuolisille töille ja työskentelytavoille. Haluan myös edelleen korostaa sitä, että vain murto-osa edellä mainituista taiteilijoista on itse kutsunut itseään devisaajaksi ja töitään tai työtapojaan devisingiksi. Kenties ajan saatossa myös meillä Suomessa käy niin kuin esimerkiksi Englannissa on tapahtunut, että pikkuhiljaa devising niin käytäntönä kuin käsitteenäkin vakiinnuttaa asemansa ihmisten tietoisuudessa ja esittävän taiteen kentällä.

Teatterikorkeakoulun ohjaajantyön ja dramaturgian laitokselta valmistunut Selja Ahava, joka on toiminut Stadiassa devisingin opettajana, kirjoittaa virtuaalisessa *Teatterikorkea*-lehdessä (2/00) julkaistussa artikkelissaan ”Kun autot ajavat väärää puolta” omasta ja brittiläisestä devising-näkemyksestä seuraavasti:

Yhteisiä piirteitä esityksille, joihin Englannissa jotkut ryhmät ovat erikoistuneet jo 1960-luvulla ovat ei-tekstilähtöisyys, moniäänisyys (ei vain käsikirjoituksen tarina/ohjaajan näkemys) ja siten esiintyjän roolin korostuminen. [--] Olemukseltaan se on jotenkin enemmän kohtauspaikka, tila, jossa erilaiset työryhmän prosessiin syöttämät impulssit kohtaavat - ja jotain tapahtuu. Dramaturgian näkökulmasta tällaista prosessia, jossa harjoitusten avulla luotua ja kehiteltyä (mitä vain) esitysmateriaalia sommitellaan eräänlaiseksi kollaasiksi, on mielekästä kutsua vaikka tilalliseksi säveltämiseksi tai runoksi (Artaud kummittelee taustalla aika vahvasti).⁴¹

Oma devising-käsitykseni vastaa pitkälti *Käyttöliittymä elämään – ikkunoita draaman ja teknologian kohtaamiseen* -kirjassa esitettyä määritelmää, jonka mukaan devising tarkoittaa draamallisten työtapojen ryhmää.⁴² Devisingia voidaan kuitenkin pitää myös omana

⁴⁰ *Kuvan laulu* -esitys vuonna 1998 Ateneumissa. (Heikkinen 2002b).

⁴¹ Ahava, Selja 2000. Kun autot ajavat väärää puolta. *Teatterikorkea*-lehti 2/00. Verkossa osoitteessa: <<http://www.teak.fi/teak/Teak200/7.html>>. (Luettu 16.10.2006).

⁴² Katso *Käyttöliittymä elämään – ikkunoita draaman ja teknologian kohtaamiseen* -kirjan termisanaston devising-määritelmä luvussa 2.1.

esitysmuotonaan tai omanlaisena esitysestetiikkanaan.⁴³ Oman devising-määritelmäni mukaan devising tarkoittaa tiettyä (yhteis)toiminnallisten ja tutkimuksellisten draamatyötapojen joukkoa, mihin liittyen voidaan puhua myös devising-prosessista sekä devising-esityksestä.⁴⁴ Taiteilijan omien lähtökohtien ja tavoitteiden mukaan devising voi sisältää tai lainata muille esitystaiteille, kuten tanssille tai sirkukselle, ominaisia työtapoja. Toisaalta moni teatterintekijä kokee soveltavan draaman eri menetelmien olevan vahvasti osa tätä työtapojen joukkoa (kääntäen voisi ajatella soveltavan draaman hyödyntävän devising-työtapoja). Näkökulma vaihtelee sen mukaan, miten devising ja soveltava draama halutaan luokitella esitystaiteiden ja draaman kentällä. Tutkimuksellisuudella tarkoitan devisingin yhteydessä sitä, että jotakin valittua lähtökohtaa, esimerkiksi aihetta tai kysymystä, aletaan uteliaina ja avoimina tutkia ja tarkastella draamatyötapoja tutkimusmenetelminä käyttäen.

Omien devising-esitysteni lähtökohta on lähes poikkeuksetta ollut jokin (ajankohtainen) aihe tai kysymys. Materiaalinkeruu- ja prosessointimenetelmät ovat töissäni vaihdelleet, joskin viehätykseni metodiseen varastamiseen ja erilaisilla dramaturgisilla rakenteilla leikittelyyn ovat muodostuneet minulle omimmiksi ja kiintoisimmiksi tavoiksi tehdä esityksiä. Uskallanpa väittää, että tietynlainen aforistisuus, metaforisuus, intertekstuaalisuus ja löydettyjen elementtien, kuten myös löydettyjen rakenteiden ja käyttäytymismuotojen (joista lisää luvussa 3.2.1.), käyttö ovat olleet esitysteni ”tavaramerkkejä”.

2.3. Miksi devisata?

Syitä devising-työtapojen valintaan on lukemattomia. Seuraavan luvun historiallisessa katsauksessa tulee esille lukuisia syitä, miksi taiteilijat eri aikoina ovat halunneet tehdä teatteria toisin, valtavirrasta poikkeavalla tavalla. Tahto rikkoa perinteisen teatterin vakiintuneita, usein patriarkkaalisia ja hierarkkisia työkäytäntöjä ja -tapoja on ollut yksi toistuva syy.⁴⁵ Myös halua antaa valtaa, vapautta ja vastuuta entistä enemmän esimerkiksi esiintyjälle, kollektiiville ja yleisölle on myös ollut yleinen syy. Lisäksi siirtyminen pois tekstilähtöisyydestä on luonnollisesti ollut edesauttamassa uusien ja erilaisten työtapojen kehittymistä.

⁴³ Kolu 2002b, 154.

⁴⁴ Omalla kohdallani – niin käytännössä kuin tässä tutkielmassanikin – painotus on nimenomaan esitykseen tähtäävässä devisingissa.

⁴⁵ Oddey 1994, 8.

Työtapojen valinnan taustalla vaikuttaa varmasti myös taiteilijan taide- ja teatterikäsitys. ”Miksi, miten ja millaista teatteria haluan tehdä ja nähdä?” on kysymys, johon jokainen teatterintekijä joutuu jossakin vaiheessa vastaamaan, jos ei muille niin ainakin itselleen. Devisingia määriteltessäni luvussa 2.1. kävi ilmi, että devisingiin liittyy usein vaihtoehtoinen, ei-kaupallinen ja kevyisiin tuotantorakenteisiin perustuva luonne. Tämä on toisaalta sekä valinta että lähes pakko. Nykyteatteriryhmät (tai niin sanotut vapaat ryhmät) käyvät eloonjäämiskamppailua taloudelliselta kannalta katsottuna, mutta toisaalta he saavat tehdä haluamansa laistaan teatteria omien sisäisten sopimustensa ja valintojensa rajoissa. Esimerkiksi niin sanotuissa laitosteattereissa devising-esitysten tekeminen on hankalaa siinä mielessä, että usein prosessi on kestoaltaan pitkä, joskus jopa vuosia. Lisäksi tuotoksena syntyvä devising-esitys on tekijöille itselleenkin niin tyyllilajillisesti, rakenteellisesti kuin sisällöllisesti pitkään yksi suuri kysymysmerkki, jolloin esityksen markkinoiminen ja suuren yleisön tavoittaminen etukäteen on vaikeaa. Laitosteattereissa useat esimerkiksi lavastukseen ja puvustukseen liittyvät valinnat ja suunnitelmat joudutaan tekemään jo prosessin alkumetreillä. Devisingissa muuttuvia tekijöitä on lukemattomia, ja koska uudet ideat voivat kumota vanhat vieden juttua aivan toiseen suuntaan, ei kovinkaan monia asioita voida lyödä lukkoon minkään tietyn annetun aikataulun puitteissa. Joillekuille taiteilijoille vaihtoehtoinen teatterin tekemisen tapa on kuitenkin omin. Siihen voi liittyä myös ideologisia ja eettisiä syitä. Valtavirrasta poikkeavan teatterin tekemiseen liittyy varmasti tiettyä turvattomuutta ja epävarmuutta, mutta se voi myös vapaudessaan olla haastavampaa ja palkitsevampaa. Alison Oddeyn kommentoi asiaa seuraavasti:

What makes devising so special is the potential freedom or opportunity to move in a number of different directions through a collaborative work process, developing an original theatre product to be performed. It can produce more creative solutions than other forms of theatre, although this is fundamentally determined by group dynamics and interaction.⁴⁶

Devising on erilainen tapa lähestyä ja työstää aiheita sekä materiaalia. Myös Oddeyn on samaa mieltä: ”[Devised theatre] is a form of theatre that analyses culture and society in a different way to the dominant traditional form, bringing an awareness of contemporary culture through a medium that is not the 'norm' of theatre, that is the play text.”⁴⁷ Lisäksi devising voi antaa mahdollisuuden käsitellä omia intohimoja ja kiinnostuksen kohteita sekä tutkia niitä aiheita, jotka riivaavat, polttavat, hännäävät, kiehtovat, riemastuttavat, kauhistuttavat, hämmästyttävät

⁴⁶ Oddey 1994, 3.

⁴⁷ Ibid., 19.

ja niin edelleen. Devisingiin voi myös liittyä äänen antaminen asioille, aiheille, yksilöille ja yhteisöille, jotka eivät ehkä muutoin tule kuulluiksi. Devising voi siis tarjota omanlaisensa foorumin, jossa teatterin keinoin voi tutkia, keskustella ja kenties jopa kehittää ratkaisumalleja ajankohtaisiin, joskus kipeisiin, kysymyksiin ja ongelmiin. Joan Schirle näkee asian näin: “Marginalization due to race, gender, ethnicity, class, and religion has heightened the need to tell the “stories” of a particular group. Devising is a way to be heard.”⁴⁸ Lisäksi devising mahdollistaa joskus hyvinkin nopean reagoimisen päivän polttaviin aiheisiin.⁴⁹ Siitä esimerkkinä mainittakoon devising-työtavoitin tehtävä ajankohtaisteatteri⁵⁰.

Joan Schirle listaa *Theatre Topics* -lehdessä (2005, vol.15. no.1) ilmestyneessä artikkelissaan ”Potholes in the Road to Devising” syitä siihen, miksi Amerikassa kiinnostus devisingia kohtaan on lisääntynyt. Mielestäni Schirlen huomiot pätevät myös suhteessa eurooppalaiseen devisingiin. Yksi Schirlen näkemyksistä on se, että devising sopii tähän aikaan. Syynä siihen on muun muassa se, että devising voi juontua erilaisista lähteistä ja saada monenlaisia muotoja. Lisäksi devising erilaisia taidemuotoja ja esimerkiksi digitaalista teknologiaa yhdistelevänä esityslajina tarjoaa taiteilijoille uudenlaisia haasteita sekä lukemattomat mahdollisuudet ja vapauden erilaiseen työskentelyyn. Schirle huomauttaa, että koska nykyisin on hyvin erilaisia yleisöjä, myös niiden odotukset ja toiveet esityksiä kohtaan vaihtelevat. Näin ollen devisaajien osaamisen tulee olla monipuolista, jotta he voivat vastata yleisön tarpeisiin.⁵¹

Schirlen mukaan devisingilla on paljon tarjottavaa etenkin nuorille. Hänen mukaansa devising itsenäisenä kulttuurisena tuotantona tarjoaa heille vastakohtan ja vaihtoehdon kuluttamiselle (consumerism), jonka kontrolloimia ja manipuloimia nuoret kokevat olevansa. Schirlen mielestä devisingin avulla nuoret voivat yhdessä sitoutua johonkin ja kohdata toisensa sellaisella innostavalla alueella, jolla taide ja ideat linkittyvät synnyttäen jännitystä, provokaatiota ja jopa toivoa.⁵²

⁴⁸ Schirle 2005, 99.

⁴⁹ Heddon & Milling 2006, 100.

⁵⁰ Ajankohtaisteatterin lähtökohtana voivat toimia erilaiset ajankohtaiset aiheet ja kysymykset. Myös sen materiaali on usein peräisin jostain ajankohtaisesta lähteestä, kuten päivän lehdestä. Ajankohtaisteatterilla reagoidaan usein johonkin päivän polttavaan yhteiskunnalliseen aiheeseen. (Mehto & Tihinen 2002, 219–221.)

⁵¹ Schirle 2005, 99.

⁵² Ibid.

2.4. Devisingin juuret

Devising poikkeaa perinteisestä teatterista, sillä sen lähtökohdat, tavoitteet ja työtavat ovat useimmiten erilaiset. Lisäksi eroavaisuuksia on suhteessa työrooleihin ja -jakoihin. Devising-esitys voi olla tyyllilajiltaan, rakenteeltaan, sisällöltään ja estetiikaltaan lähes mitä vaan. Omien havaintojeni mukaan devising-esitykset muistuttavat useimmiten performanssia (tai ovat sitä), joskin lopputulos voi edustaa myös perinteistä teatteria, mikä on kuitenkin harvinaisempaa.⁵³ Devisingin ja perinteisen teatterin suhteesta myös luvussa 3.

Kuten on jo todettu, devisingin olemusta etsitään usein juuri perinteisen teatterin ja performanssin välimaastosta. Performanssin historian voidaan katsoa alkaneen jo muinaisista heimoriiteistä saakka, vaikkakin se itsenäistyi omaksi taidemuodokseen vasta 1900-luvun puolivälin jälkeen. Esittävän taiteen käytäntönä se on kulkenut pitkän matkan aina meidän päiviimme saakka ”etsien uusia muotoja hahmottaa murroksessa elävää maailmaa yhdessä tieteiden ja filosofisten virtausten kanssa.”⁵⁴ Sen muodot, lähtökohdat, keinot ja tavoitteet ovat tosin ajan myötä muuttuneet. 1900-luvulla performanssin ja sen ”esi-isien” leimallisimpina piirteinä on pidetty radikaalisuutta, anarkistisuutta ja kapinallisuutta.⁵⁵ Tässä kappaleessa hahmotan hieman sitä, millaisia erilaisia perinteisestä teatterista poikkeavia näkemyksiä 1900-luvun alusta nykyhetkeen asti on ollut ja miten niiden radikaalisuus on ilmentynyt. Käyn läpi vain muutamia devisingin kannalta olennaisimmiksi katsomiani suuntauksia ja muutoksia, sillä täydellisen historiallisen läpivalaisun tekeminen tämän tutkielman yhteydessä ei ole mahdollista.

2.4.1. Eurooppalaisen radikaalin avantgarden liikkeet ja Bauhaus

Performanssin katsotaan syntyneen ja saaneen eri muotonsa avantgarden perinteessä ja kontekstissa.⁵⁶ Avantgardeliikkeellä tarkoitetaan 1900-luvun alussa syntynyttä aatetta tai

⁵³ Tämä väite ei pidä paikkaansa silloin, kun devisingia käytetään yhdessä soveltavan draaman interaktiivisten muotojen, kuten tarina- ja forumteatterin yhteydessä. Esimerkiksi forumesitys noudattaa usein nimenomaan perinteisen teatterin logiikkaa.

⁵⁴ Pennanen 2002, 231.

⁵⁵ Takala 1995, 221.

⁵⁶ Carlson 2006, 125–126. Carlson huomauttaa, että modernia performanssia tarkasteltaessa on myös mahdollista käyttää muutakin kuin avantgardenäkökulmaa, esimerkiksi etsiä sen yhteyksiä vanhempaan esitystoimintaan. Pitäydyn tässä tutkielmassani kuitenkin avantgardenäkökulmassa, joka lienee yleisin historiallisen esitystutkimuksen näkövinkkel. (Carlson 2006, 126.)

ideaa, jolla oli reaktion luonne. Avantgardisteista useimmat kannattivat ”taidetta taiteen vuoksi” -ajattelutapaa. Heille tyypillisiä olivat ”kokeelliset esitykset ja tietoiset hyökkäykset vallitsevia taiteellisia ja yhteiskunnallisia arvoja vastaan.”⁵⁷ Liikkeen kannattajat pyrkivät muun muassa horjuttamaan vallalla olleita akateemisia, porvarillisia, proletaarisia ja kaupallisen kulttuurin ihanteita. Avantgardistit loivat oman taiteellisen maailmansa, jossa vallitsivat omat lainalaisuutensa. Heille oli tärkeää luopua esittävydestä ja aiheista. Avantgardisteille taideteos on itsessään objekti, he eivät halunneet sen esittävän tai kuvailevan muuta objekti.⁵⁸

Avantgardelle tyypillinen ajatus, että ”taide luo elämää johtavia arvoja”⁵⁹, lähti liikkeelle Henri de Saint-Simonin halusta säilyttää taiteilijoille entistä suurempi rooli tulevaisuuden aiempaa paremmassa yhteiskunnassa, jossa taiteilijat etujoukkona ja lähetystyöntekijöinä toisivat taiteen eri keinoin uusia ajatuksia kansan keskuuteen. Helena Sederholmin mukaan lähes kaikki modernin taiteen ismit ovat alkaneet avantgardevaiheella.⁶⁰

Vuonna 1909 Filippo Marinetin *Le Figaro* -lehdessä julkaisemasta manifestista sai alkunsa futurismi, joka kuului radikaalin avantgarden ensimmäisiin liikkeisiin.⁶¹ Sillä oli dadaismin ja surrealismin tavoin huomattava vaikutus yleisiin käsityksiin ja tuleviin taidekokeiluihin. Futuristit, joita pidettiin usein avoimen ja ylpeän hyökkäävinä, olivat kiinnostuneita liikkeestä ja muutoksesta, urbaanin elämän kuvaamisesta, simultaanisuudesta sekä mekaanisen näyttelijän kehon liittämistä moderniin teknologiaan. Futuristeja viehätti vauhdin, yllätyksellisyyden ja uutuuden estetiikka. He olivat edesauttamassa muutosta, jonka myötä myös prosessille alettiin antaa yhä enemmän painoarvoa. Heidän esityksissään yleisön odotukset kyseenalaistettiin ja ”tavanomainen historiallinen rekonstruktio ja psykologinen valokuvaaminen kiellettiin”.⁶² Kimmo Takalan mielestä futurismi merkitsi teatterin ja sen ilmaisukeinojen tuulettamisen alkua. Hänen mukaansa futuristien tavoitteena ”oli tuoda taide

⁵⁷Pohjannoro, Hannu. Ei päiväystä. Avantgarde. Sibeliusakatemia avoimen yliopiston sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa:

<http://www2.siba.fi/historia/1900/germaaniartikkelit/avantgarde_germ.html>. (Luettu 16.10.2006).

⁵⁸Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Ei päiväystä, muutettu 13.6.2006. Avantgarde. Sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa: <<http://www.jyu.fi/taiku/aikajana/index.htm>>. (Luettu 29.9.2006).; Pohjannoro, Hannu. Ei päiväystä. Avantgarde. Sibeliusakatemia avoimen yliopiston sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa:

<http://www2.siba.fi/historia/1900/germaaniartikkelit/avantgarde_germ.html>. (Luettu 16.10.2006).

⁵⁹Sederholm 2000, 185.

⁶⁰Ibid.

⁶¹Carlson 2006, 140.; Sederholm 2000, 44. Käsité radikaali avantgarde on peräisin Helena Sederholmilta. Katso Sederholm 2000, 185.

⁶²Carlson 2006, 139–140.; Pennanen 2002, 231–232.

nykyaikaan, kehittää eri ilmaisukeinoja niin että taide, siis myös teatteri kykenisi kuvaamaan tieteen saavutusten mullistamaa maailmankuvaa sekä koneellistuvaa, kaupungistunutta elämäntapaa.”⁶³

Jos futurismi yhdistetään useimmiten Italiaan, liitetään dadaismin synty puolestaan Sveitsiin ja siellä sijainneeseen Cabaret Voltaire -nimiseen kapakkaan, jossa järjestettiin juhlia ja tapahtumia, joissa futurismi yhdistettiin kabaree-perinteeseen.⁶⁴ Tyypillistä esityksille oli käsittämätön muoto, absurdus, sketsimäisyys, runollisuus, improvisointi, metelöinti ja skandaalinhakuisuus. Niin ikään dadaistit uhmasivat porvarillisia arvoja sekä vallalla olevia moraalisääntöjä ja normeja. He pyrkivät korvaamaan esteettisen palvonnan kohteena olevan taiteen merkitystä vailla olevalle antitaiteella tai ei-taiteella.⁶⁵ Dadaistit, joista suurin osa oli runoilijoita, olivat kiinnostuneita hälymusiikista, luovasta toiminnasta sekä piilotajunnan hyödyntämisestä ja ilmaisemisesta.⁶⁶ Sederholmin mukaan ”dadataokset, niin kollaasit, runot kuin dadailtamatkin saivat vastaanottajat ymmälleen. Taiteen sisältö ei ole asia, joka pitäisi ymmärtää tai löytää, vaan taide muistuttaa leikkiä.”⁶⁷ Dadaisteista tunnetuin lienee runoilija ja manifestien kirjoittaja Tristan Tzara.⁶⁸

Dadaismin rinnalla kulkenut, samoja näkemyksiä muun muassa piilotajunnan ja luovuuden suhteen jakanut, suuntaus oli surrealismin, joka sai syntynsä André Bretonin vuonna 1924 kirjoittamasta surrealistisesta manifestista.⁶⁹ Kimmo Takala kirjoittaa surrealismista seuraavasti:

Pariisin dadaistien kaikki arvot kieltävään nihilismiin kyllästyneet surrealistit pyrkivät tuomaan subjektiivisen alitajunnan lisäksi myös kollektiivisten alitajuisten tapahtumien tutkimisen, unien ja seksuaalisuuden sekä aggressioiden kuvaamisen taiteen piiriin. Automaattikirjoituksen ja vapaan assosiaation avulla pyrittiin irti kulttuurin painolastista, kaikesta opitusta, järjen, tai moraalin kontrollista taiteellisessa työskentelyssä. Andre Breton loi käsitteen vastenmielinen kauneus.⁷⁰

Surrealismi on yhdistetty myös Antonin Artaud, jonka kirjoitukset saivat osakseen suurta huomiota ja mielenkiintoa 1960–1970-luvuilla. Artaudia häiritsi perinteisen teatterin

⁶³ Takala 1995, 221.

⁶⁴ Carlson 2006, 141.; Pennanen 2002, 233.

⁶⁵ Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Ei päiväystä, muutettu 13.6.2006. Dadaismi. Sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa: <http://www.jyu.fi/taiku/aikajana/taidehist/th_mo_dadaismi.htm>. (Luettu 29.9.2006).

⁶⁶ Carlson 2006, 141.; Sederholm 2000, 75.

⁶⁷ Sederholm 2000, 67.

⁶⁸ Carlson 2006, 141–142.

⁶⁹ Ibid., 142.

⁷⁰ Takala 1995, 223.

keskittyminen juoneen, kieleen ja älyllisiin sekä psykologisiin seikkoihin. Hän itse peräänkuulutti fyysisyyttä ja objektiivista toimintaa sekä kosketuksen saamista syvempiin ja merkittävimpiin ihmiselämän alueisiin.⁷¹ Artaudin ”Julmuuden teatteri lähti etsimään näyttämön omaa kieltä, tilan runoutta ja läsnäoloa.”⁷²

Bauhaus oli Saksassa vuosina 1919–1932 toiminut kollektiivi, oppilaitos ja koulukunta, jonka keulahahmoina toimivat Oscar Schlemmer ja László Moholy-Nagy.⁷³ Heidän johdollaan performanssia alettiin ensimmäistä kertaa tutkia varsinaisena taidemuotona, joka rikkoo perinteisiä rajoja. Schlemmer keskittyi ihmiskehon sommitelmallisiin mahdollisuuksiin tilassa, kun taas Moholy-Nagy korosti esiintyjää teon tai toiminnan synnyttäjänä ei vain olemassa olevan kirjallisen tekstin tulkitsijana.⁷⁴ Bauhausin näyttämöopetuksen kulmakivinä toimivat kuvataiteen peruselementit perusväreistä pisteeseen, viivaan ja tasoon.⁷⁵

2.4.2. John Cage ja Merce Cunningham

John Cagea pidetään modernin performanssin avainhahmona, jonka kokeilut muun muassa musiikin ja estetiikan parissa ovat innoittaneet useita jälkipolvia.⁷⁶ Cagen näkemykseen kuului tilan ja vastuun antaminen taideteoksen vastaanottajalle, jonka tuli itse vastata teoksen herättämiin kysymyksiin ja sitä kautta liittää taide elämään. Cagen monipuoliseen toimintaan etenkin musiikin parissa vaikuttivat futuristien ajatukset. Cage muun muassa valmisteli kvartettoa moottorille, tuulelle, sydämenlyönneille ja maan vieremälle sekä piti konsertin, jossa kolisteltiin leikaluita, helisteltiin kiinalaisia soppakulhoja ja kilisteltiin häränkelloja.⁷⁷ Hänen tunnetuin työnsä lienee kuitenkin vuoden 1952 teos *4'33*, jossa yleisön edessä oleva pianisti istui hiljaa, soittamatta neljä minuuttia kolmekymmentäkolme sekuntia. Cagen ajatuksia on pidetty mullistavina. Marvin Carlson muistuttaa Natalie Crohn Schmittin jopa väittäneen teoksessaan *Actors and Onlookers* (1990) Aristoteleen estetiikan ja maailmankatsomuksen korvautuneen nykyteatterissa Cagen vastaavilla.⁷⁸

⁷¹ Carlson 2006, 142.

⁷² Pennanen 2002, 234.

⁷³ Carlson 2006, 143.; Pennanen 2002, 234.

⁷⁴ Carlson 2006, 143.

⁷⁵ Pennanen 2002, 234.

⁷⁶ Carlson 2006, 40, 147, 153–154.

⁷⁷ Sederholm 2000, 38.

⁷⁸ Carlson 2006, 147–148. Alkuperäinen teos Schmitt, Natalie Crohn 1990. *Actors and Onlookers. Theater and Twentieth Century Scientific Views of Nature*. Northwestern University Press. Evanston.

Vuonna 1938 John Cage tapasi Merce Cunninghamin, urauurtavan tanssijan ja koreografian, jonka toiminta valmisteli tietä postmodernille tanssille.⁷⁹ Cunningham tunnetaan uuden tanssikäytännön luomisesta, minkä menetelminä olivat sattuma ja määrittelemättömyys sekä luonnollisten ja arkisten liikkeiden käyttö.⁸⁰ Cagen ja Cunninghamin kohtaamista seurasi yhteistyö, jolla on ollut suuret vaikutukset eri taiteenaloihin. Vuonna 1948 he työskentelivät yhdessä opettajina vuonna 1933 perustetussa boheemissa taidekoulussa Black Mountain Collegessa.⁸¹ Neljä vuotta myöhemmin samaisessa koulussa pidettiin tapahtuma, jonka johtohahmoina Cage ja Cunningham toimivat. Esitystä pidetään ensimmäisenä happeningina, ja siinä eri taidelajit olivat iloisesti sekoittuneet: ”kaikkiialla tapahtui koko ajan, ja kertomukset tapahtumista vaihtelivat sen mukaan, mitä itse kukin yleisönä näki. Ero perinteisiin taiteisiin oli käytetyn materiaalin luonteessa ja esillepanotavassa.”⁸² Kimmo Takala luonnehtii John Cagen ja Merce Cunninghamin yhteistyötä seuraavasti: ”[Cagen ja Cunninghamin] opetuksessa aiemman avantgarden havainnot sattumasta ja epäintentionaalista toiminnasta yhdistyvät zen-buddhistiseen käsitykseen taiteesta elämän kokonaisuuteen sisältyvänä, eikä siitä erillisenä toimintana.”⁸³

2.4.3. Happening ja yhdistettyjen keinojen teatteri

Käsittelen happeningeja omana erillisenä lukunaan, vaikkakin edellisessä luvussa kirjoitin Cagen ja Cunnighamin Black Mountain Collegessa järjestetyn esityksen edustaneen happeningia. Allan Kaprow oli kuitenkin henkilö, joka ensimmäisen kerran otti käyttöön käsitteen happening. Tämä tapahtui hänen vuonna 1959 Reuben Galleryssa pidetyn esityksensä *18 Happenings in 6 Parts* yhteydessä, jonka myötä happening taiteellisenä toimintana kuin käsitteenäkin vakiintui.⁸⁴

⁷⁹ Carlson 2006, 204.

⁸⁰ Sederholm 2000, 39.

⁸¹ Carlson 2006, 147–149.; Sederholm 2000, 32.

⁸² Sederholm 2000, 32.

⁸³ Takala 1995, 224.

⁸⁴ Heddon & Milling 2006, 64.; Carlson 2006, 150. Myöhemmin Kaprow on kertonut ottaneensa käsitteen happening esityksensä nimeen termin neutraaliuden ja taiteeseen viittaamattomuuden vuoksi. Hän ei aavistanut lehdistön ja muiden taiteilijoiden alkavan käyttää käsitettä jonkin tietyn esityslajin kuvaamiseen. Hänellä ei siis alun perin ollut tarkoitusta lanseerata termiä jotakin tiettyä esitysmuotoa varten, minkä vuoksi Kaprow on jopa pyrkinyt irtisanoutumaan koko käsitteestä. (Heddon & Milling 2006, 239. Alaviite 1.)

Happeningit suunniteltiin ja tehtiin ”puhtaamman taiteen puolesta tavaroitunutta kaupallista taidetta vastaan”, ja ne poikkesivat tietoisesti monella tapaa perinteisestä teatterista.⁸⁵ Heddon ja Milling siteeraavat Michael Kirbya, joka on kuvaillut happeningia ja sen suhdetta traditionaaliseen teatteriin seuraavasti:

Happenings have abandoned the plot or story structure that is the foundation of our traditional theatre. Gone are the clichés of exposition, development, climax and conclusion. ... Gone are all elements needed for the presentation of a cause-and-effect plot or even the simple sequence of events that would tell a story. In their place, Happenings employ a structure that could be called ... *compartmented* ... based on the arrangement and contiguity of theatrical units that are completely self-contained and hermetic.⁸⁶

Happeningeille tyypillistä oli niiden kertaluontoisuus, joka poikkeaa perinteisen teatterin käytännöstä esittäen samaa esitystä lukuisia kertoja. Happeningeja on sanottu spontaaneiksi, sattumaa hyödyntäviksi tapahtumiksi, joskin ne olivat useimmiten traditionaalisen teatterin tavoin hyvin tarkkaan käsikirjoitettuja, harjoiteltuja ja kontrolloituja.⁸⁷

Esityksessä käytetyn materiaalin laatu ja tapa esitellä sitä poikkesi happeningeissa paljon perinteisen teatterin käytännöistä.⁸⁸ Happeningeissa kaikki materiaalit, joista ihminen oli yksi, olivat samanarvoisia. Esittäjä ei ollut tiettyä roolia tietyllä tyylillä esittävä näyttelijä, vaan pikemminkin toiminnan tai tehtävän suorittaja, joka saattoi varioida ja muuttaa toimintaansa sen kuitenkään merkitsemättä mitään. Esittäjä sai reagoida muihin esittäjiin tai heidän toimiinsa, mutta ei esteettisesti tai luovasti, sillä siinä tapauksessa kyse olisi ollut taiteellisesta improvisaatiosta, josta kaikkien muidenkin perinteisten taiteen toimintatapojen tavoin haluttiin pois. Happeningit saattoivat vaikuttaa omituiselta ja päättömältä toiminnalta, koska niillä ei ollut logiikkaa tai johdonmukaisuutta – muutoinhan ne olisivat muistuttaneet teatteria.⁸⁹

Happeningien tekijät olivat useimmiten kuvataiteilijoita⁹⁰, jotka halusivat erottaa esityksensä perinteisestä teatterista valitsemalla sellaisia aiheita, joita harvoin teatterissa tai muissa

⁸⁵ Sederholm 2000, 32.

⁸⁶ Heddon & Milling 2006, 68. Alkuperäinen teos Kirby, Michael 1995 [1965], 4. Happenings: an Introduction. Teoksessa *Happenings and Other Acts* (toim. Sandford, M). Routledge. London. Kursivointi ilmeisesti Kirbyn oma.

⁸⁷ Carlson 2006, 151.; Sederholm 2000, 32.

⁸⁸ Carlson 2006, 151.

⁸⁹ Sederholm 2000, 33.

⁹⁰ On syytä huomata, että monet muutkin liikkeet, joita lähestytään esitystaiteiden näkökulmasta ja luokitellaan avantgardeliikkeiksi, ovat syntyneet nimenomaan kuvataiteilijoiden eikä teatterintekijöiden toimesta. (Carlson 2006, 151).

taidemuodoissa käsiteltiin. Esityksissä ei ollut sanomaa, ja niiden tehtävänä oli saada ihmiset tarkkailemaan omaa käyttäytymistään tilanteissa, joissa he eivät voineet soveltaa opittuja ja valmiita käyttäytymismalleja. Kuten Sederholm kirjoittaa: ”perinteinen passiivinen taideyleisö haluttiin aktivoida ja saada mukaan osallistumaan, ikään kuin tekemään taidetta itselleen.”⁹¹

Tila oli yksi happeningien tärkeimmistä elementeistä. Eurooppalaisen happeningin suunnannäyttäjä Wolf Vostell ”painotti olemassa olevan ympäristön osuutta ja kaupunkia tapahtumatilana.”⁹² Sederholm puolestaan on sitä mieltä, että happeningit ovat ”eräänlaisia kollaaseja ympäröivässä tilassa”.⁹³ Happeningeissa tila on se tila, jossa esitys järjestetään. Se ei pyri esittämään mitään muuta kuin mitä se on. Se ei pyri olemaan kuvitteellinen ja illusorinen tila, jota perinteisessä teatterissa useimmiten esitetään.⁹⁴

Richard Kostelanetz hahmotteli happeningien kaltaisen kokeellisen toiminnan nimeksi yhdistettyjen keinojen teatteria. Hän jakoi sen neljään eri alalajiin: puhtaisiin happeningeihin, näyttämöllisiin happeningeihin, kineettisiin ympäristöihin ja näyttämöllisiin esityksiin. Puhtaat happeningit olivat väljästi jäsenneiltyjä, improvisaatiota hyödyntäviä, yleisönsä ympäröiviä, useimmiten yksittäisiä, muussa kuin teatterinomaisessa paikassa järjestettyjä tapahtumia. Puhtaita happeningeja kontrolloidummat, usein pysyvässä paikassa – jopa näyttämöllä – järjestetyt näyttämölliset happeningit puolestaan valmistelivat tietä 1900-luvun viimeisten vuosikymmenten mediateoksille yhdistäessään erilaisia kuvallisia elementtejä ja eläviä esiintyjä.⁹⁵ Kineettiset ympäristöt loivat Kostelanetzin mielestä ”vakaan, itsessään päättymättömän, eri aistien kautta toimivan suljetun kentän, jonka läpi katsojat voivat edetä omaa vauhtiaan.”⁹⁶ Näyttämölliset esitykset sen sijaan olivat lähellä perinteistä teatteria, mutta ne eivät antaneet aivan yhtä paljon painoarvoa puheelle kuin erilaisten välineiden sekoittamiselle.⁹⁷ Edellä mainittuja Kostelanetzin yhdistettyjen keinojen teatterin eri muotoja voisi mielestäni käyttää ja soveltaa myös meidän aikamme tehtävien nykyteatteriesitysten analysoimisessa ja arvioimisessa.

⁹¹ Sederholm 2000, 33.

⁹² Ibid., 34.

⁹³ Ibid., 33.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Carlson 2006, 153–154.

⁹⁶ Ibid., 154.

⁹⁷ Ibid., 153–154.

2.4.4. Moni-ilmeinen performanssi

1960-luvun New Yorkissa oli runsaasti kokeellista ja vaihtelevaa performanssin kaltaista esitystoimintaa, jonka ”painotus oli fyysisessä läsnäolossa, tapahtumissa ja toiminnoissa, joilla jatkuvasti koetellaan taiteen ja elämän rajoja ja jotka hylkäävät paljon perinteisemmän taiteen yhtenäisyyden ja johdonmukaisuuden kuten myös narratiivisuuden, psykologismen ja perinteiselle teatterille tyypillisen viittavuuden.”⁹⁸ Vaikka käsitettä performanssi ei vielä juurikaan käytetty 1960-luvulla, sijoitetaan sen juuret kuitenkin tuolle vuosikymmenelle.⁹⁹

Performanssi syntyi, kun maalaustaiteilijat ja kuvanveistäjät, joihin usein liitetään käsite ’art performance’, kehittivät uuden ilmaisumuodon vastalauseena formalismille.¹⁰⁰ Heidän toiveensa oli päästä katsojien kanssa suorempaan kommunikointiin kuin mitä heidän aiemmat teoksensa olivat mahdollistaneet.¹⁰¹ Samaan aikaan myös teatterintekijät, joiden yhteydessä puolestaan käytetään termiä ’performance art’, etsivät vaihtoehtoisia esityksen tekemisen muotoja. He vastustivat vallalla olevan perinteisen teatterin representaatioon perustuvaa olemusta. Molemmilla edellä mainituilla performanssin tekijäjoukoilla oli paljon yhteistä, esimerkkinä mainittakoon yritys kaventaa teoksen ja katsojan välistä etäisyyttä.¹⁰² Ensimmäiset performanssit, jotka liitettiin pikemminkin käsitetaiteeseen¹⁰³ kuin teatteriin, järjestettiin gallerioissa tai ulkona. Esityksien kesto vaihteli muutamista minuuteista jopa useisiin vuorokausiin.¹⁰⁴

Minna Tarkka (1995) myötäilee teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä* julkaistussa artikkelissaan ”Median vanha ja uusi kohde” Margaret Morsean, jonka mukaan ennen 1960-lukua vallitsivat representaation taiteet, kuten elokuva, kuvataide ja teatteri, joille on tyypillistä tapahtuminen ”siellä ja silloin” sekä varsinaisen kohteen poissaolo. Representaation taiteet perustuvat fiktion ja illuusion luomiseen. 1960-luvulla niiden rinnalle

⁹⁸ Carlson 2006, 154.

⁹⁹ Ibid., 154–155.

¹⁰⁰ Shephard & Willis 2004, 83.

¹⁰¹ Sederholm 2000, 45.

¹⁰² Shephard & Willis 2004, 83.

¹⁰³ ”Käsitetaiteeksi kutsutaan eräitä nykytaiteen ilmiöitä, jotka tutkivat ja kritisoivat taiteiden lähtökohtia ja taiteilijan roolia. Käsitetaiteen kukoistuskautta oli 1960- ja 1970-lukujen vaihde, mutta tuolloin kehitellyt ajattelutavat vaikuttavat taiteissa edelleen. Käsitetaide vastusti ennen kaikkea kuvataiteiden formalistisuutta, sitä että taide perustui vain aistittavaan (aesthesis). Käsitetaiteilijat halusivat painottaa sitä seikkaa, että kaikissa (visuaalisissakin) kokemuksissa kieli on olennainen osa kokemusta: ajattelemme kielikuvin. Käsitetaiteilijat lähensivät taiteita filosofiaan, kielitieteeseen ja yhteiskuntatieteisiin.” (Sederholm 2000, 187.) Lisää käsitetaiteesta Sederholm 2000, 41–43.; Carlson 2006, 158–159.

¹⁰⁴ Sederholm 2000, 45.

nousivat presentaation taiteet: performanssi-, keho-¹⁰⁵, installaatio-¹⁰⁶, käsite- ja ympäristötaide¹⁰⁷. Ne tapahtuvat ”tässä ja nyt” perustuen reaaliaikaan sekä arkikokemukseen.¹⁰⁸

1970-luvulla performanssista eli performanssitaiteesta alettiin puhua omana taiteenlajinaan. Sen juuret ovat pääasiallisesti visuaalisissa taiteissa, kuten ympäristö- ja käsitetaiteessa sekä happeningeissa. 1970- ja 1980-luvuilla siitä tuli ”kumouksellista kulttuurista toimintaa niin Yhdysvalloissa kuin Länsi-Euroopassa ja Japanissakin.”¹⁰⁹ Performanssi taiteena alkoi nousta suuren yleisön tietoisuuteen ja sen muodot alkoivat muuttua entistä vaihtelevimmiksi. Alkuaikoina sitä teki kuitenkin vain ”rajattu taiteellinen yhteisö, ja se myös suunnattiin tuolle yhteisölle”.¹¹⁰

1970-luvun performanssitaiteesta on erotettavissa kaksi erilaista lähestymistapaa, joista toinen on yksittäisten taiteilijoiden teokset, joiden aineisto muodostui jokapäiväisistä asioista. Teokset keskittyivät kehon toimintaan tilassa ja ajassa. Osissa esityksistä painotettiin luonnollista käyttäytymistä, kun taas toisissa rasittavat vaatimukset ja virtuoosisimmat fyysiset taidot olivat huomion keskipisteinä. Yksittäisten taiteilijoiden performansseissa käytettiin harvoin roolihahmoja ja niiden esityspaikkoina olivat useimmiten galleriat. Toinen lähestymistapa koostui speaktaakkelinomaisista, monimutkaisista töistä, joissa painotettiin ei-

¹⁰⁵ Kehotaiteessa taiteilijan keho on osa esityksen materiaalia, jota voidaan manipuloida ja työstää. Näin ollen ”kehosta tulee sekä teoksen tekijä että sen aihe”. Kehotaiteen puitteissa taiteilijan vartaloa on maalattu, sitä on käytetty ”elävänä patsaana”, kehon tuottamista äänistä on tehty äänitteitä ja niin edelleen. Suurimman huomion ovat kenties saaneet kehotaidetta edustaneet teokset, joissa kehoon on kohdistettu kipua ja äärimmäisiä olosuhteita. (Carlson 2006, 159–162, 243–244.)

¹⁰⁶ ”Installatio on johonkin tilaan rakennettu teos, jonka elementteinä voivat olla rakennelmat, arkiesineet, valo, musiikki, puhe, koneet, kuvat, kirjoitus, video, performanssi – mitä tahansa. Installaatioissa osat ovat jossakin suhteessa toisiinsa, kietoutuneet esimerkiksi saman teeman ympärille, vaikka elementit olisivat keskenään erilaisia. [–] Olennaisin elementti installaatioissa on tila. Tila voi olla osana teosta tai sitä voidaan muotoilla ja muokata. Installaatiot ovat paikkasidonnaista taidetta: ne tehdään tiettyyn tilaan tai paikkaan. Taiteilija ottaa huomioon paikan ja tilanteen, johon liittyy psykologisia, sosiaalisia tai arkkitehtonisia osasia. [–] Installatio on kollaasi, jonka yksittäisillä osilla voi olla omia merkityksiä mutta joka on enemmän kuin osiensa summa.” (Sederholm 2000, 97.)

¹⁰⁷ ”Ympäristötaiteen tavoitteena on tutkia taiteen keinoin ympäristön hahmottamisen monimuotoisuutta. Samalla etsitään ratkaisuja erilaisiin ympäristön esteettisiin ja eettisiin kysymyksiin.” (Taideteollinen korkeakoulu. Sivut päivitetty 22.9.2006. Ympäristötaide. Taideopetuksen sivuainekuvaus. Verkossa osoitteessa: <<http://www.uiah.fi/page.asp?path=1;1450;1452;6160;7223;7229>>. Luettu 16.10.2006.)

”Ympäristötaideteoksille on ominaista muutos. Muutos voi olla ajallisesti hidas tai nopea, hallittu tai hallitsematon – materiaalista ja esitystavasta riippuen. Ympäristötaideteos voi jo lähtökohtaisesti olla väliaikainen ja tilapäinen; veistoksellisen, kolmiulotteisen objektin lisäksi teos voi olla myös teko tai tapahtuma.” (Ympäristötaiteen säätiön. Ei päiväystä. Ympäristötaide? Verkossa osoitteessa: <www.yts.fi/ymparistotaide/index_html>. Luettu 16.10.2006.)

¹⁰⁸ Tarkka 1995, 240. Katso myös Hotinen 2002, 278.

¹⁰⁹ Carlson 2006, 157.

¹¹⁰ Ibid., 157–158.

kirjallisia, äänen ja visuaalisuuden kautta rakennettuja mielikuvia. Esityksissä yhdisteltiin usein eri medioita sekä teknologiaa ja ne toteutettiin hyvin erilaisissa paikoissa ja tiloissa. Ympäristö- ja paikkasidonnaiset teokset¹¹¹ edustavat tätä taiteellista lähestymistapaa, joka määriteltiin kuuluvaksi performanssin piiriin vasta 1980-luvulla.¹¹²

Eurooppalainen performanssitaide poikkesi 1970-luvulla amerikkalaisesta performanssista keskittyessään kehon sijasta pikemminkin visuaalisiin kuviin, ulkoilmaesityksiin sekä outoihin mekaanisiin kojeisiin. Brittiläinen karnevalistinen vuonna 1965 alkunsa saanut performanssiryhmä The People Show ”tutustutti yleisönsä uudelleenlaiseen avoimeen ja vapaasti virtaavaan kokemukseen tarjoten erilaisia tunnelmia, mielentiloja ja iskeviä kuvia jonkin keskeisen teeman ympäriltä.”¹¹³ Muista englantilaisista performanssitaiteen uranuurtajaryhmistä mainittakoon muun muassa mahtipontisia ulkoilmaesityksiä tehnyt The Welfare State, Anthony Howellin perustama The Theatre of Mistakes sekä sirkustaitoja, elävää musiikkia ja varieteeta yhdistelevät ”uuden vaudevillen tekijät” (”Performance Art Vaudevillians”).¹¹⁴

1980-luvulle tultaessa kehoon keskittyminen ja diskursiivisesta kielestä irtisanoutuminen olivat korvautuneet vähitellen kuvakeskeisillä esityksillä ja ”kielen paluulla”. Myös omaelämäkerrallista materiaalia sisältävien esitysten määrä kasvoi, joskin omaelämäkerralliseksi sooloperformansseiksi ja monologeiksi kutsutut esitykset, joita tekivät erityisesti feministi- sekä homo- ja lesbotaiteilijat, sijoitetaan useimmiten vasta 1980- ja 1990-lukujen taitteeseen.¹¹⁵ Näistä esityksistä periytyy nykyesityksistä tuttu äänen ja ruumin antaminen yhteiselle ja yleisesti lausumattomalle kokemukselle. 1980-luvun performanssille oli leimallista myös kasvava kiinnostus esitysten poliittisia ulottuvuuksia sekä laajempaa taidetapahtumaa kohtaan itse taideteoksen sijaan.¹¹⁶

¹¹¹ ”Paikkasidonnainen taide on suunniteltu tiettyyn paikkaan ja kontekstiin. Se ottaa huomioon paikan fyysisen, visuaalisen, usein myös historiallisen, ekologisen, psykologisen tai sosiologisen luonteen. [...] Usein paikkasidonnaisen taiteen teokset ovat luonteeltaan installaatiota.” (Sederholm 2000, 96–97.) Paikkasidonnaisesta taiteesta puhuttaessa voidaan myös käyttää englannin kielistä termiä ’site-specific’.

¹¹² Carlson 2006, 163–164.

¹¹³ Ibid., 166. Erityisesti visuaalista havaintoa kerronnan sijasta teoksissaan painottavista taiteilijoista ja ryhmistä käytetään nimitystä kuvien teatteri, jota muun muassa Robert Wilson edustaa. (Carlson 2006, 164, 172–174, 307).

¹¹⁴ Carlson 2006, 166–168.

¹¹⁵ Omaelämäkerrallista aineistoa esityksissään käyttäneistä tai käyttävistä taiteilijoista mainittakoon muun muassa Whoopi Goldberg, Spalding Gray, Eric Bogosian, Anna Deveare Smith, Holly Hughes, Karen Finley, Tim Miller ja Laurie Andersson. (Carlson 2006, 180–182, 231–235).

¹¹⁶ Carlson 2006, 182–183, 186.

1990-luvun alussa kenties tunnetuin performanssiryhmä Amerikassa oli The Wooster Group, joka on muun muassa dekonstruoinut klassikkoja. Ryhmälle on ominaista ”yhtäaikainen tuttujen koodien ja aineistojen asettaminen ja kumoaminen”.¹¹⁷ Lisäksi parodia, pastissi¹¹⁸ ja ironinen lainaaminen ovat kyseisen ryhmän tavaramerkkejä.¹¹⁹ Englannissa 1990-luvun tunnetuin ryhmä lienee ollut Forced Entertainment, joka on luonut uusia tekstejä ja liikeesityksiä hälventäen eroa faktan ja fiktion sekä toden ja unen välillä. Molempia edellä mainittuja ryhmiä yhdistää se, että esitykset koostuvat vaihtelevista materiaaleista, usein ”löydetyistä” teksteistä, kirjallisista lähteistä, mediasta, historiallisista lähteistä tai populaarikulttuurista sekä epätanssillisista liikkeistä”.¹²⁰ Kuten muitakin 1990-luvulla kokeellista taiteellista toimintaa tehneitä, niin myös The Wooster Groupia ja Forced Entertainmentia on kiinnostanut esitysmateriaalin ”kollektiivinen löytäminen ja kehittäminen yhdessä harjoitusprosessin aikana.”¹²¹

Teknologian kehittyminen on näkynyt vahvasti myös esitystaiteissa. Vuosituhannen vaihdetta lähestyttäessä monimutkaiset, fragmentaariset, moniselitteiset ja teknologisesti innovatiiviset live art -esitykset, joissa keho ja nykyteknologia yhdistyvät, ovat yleistyneet. Marvin Carlson lainaa Johannes Birringeria (1999), joka artikkelissaan ”Contemporary Technology” on todennut, että digitaalinen vallankumous, siirtymä tallentamisen, siirron ja globaalin viestinnän maailmaan, on tarjonnut ”virtuaalisen esityksen mahdollistaman uuden futurismin”.¹²²

Viime vuosituhannen lopulta lähtien performanssitaiteen huomion kohteiksi ovat nousseet muun muassa katsoisuus ja yleisön rooli, identiteetti (sen tulkinta ja tutkimus) sekä erilaiset sosiaaliset ja kulttuuriset käytännöt.¹²³ Esimerkkeinä edellä mainittuja kysymyksiä ja teemoja käsittelevistä esityksistä mainittakoon naisten performanssit ja etenkin feministiset esitykset, joissa tarkastelun kohteina ovat olleet muun muassa katse, voyerismi, katsoisuuden valtasuhteet, mieskatsojat ja heidän ”näkymättömyytensä”.¹²⁴ Myös seksuaalisuutta ja identiteettiä sekä sukupuolten välisiä kysymyksiä, joihin liittyy vallan tematiikka ja usein

¹¹⁷ Carlson 2006, 209.

¹¹⁸ Pastissi tarkoittaa jonkin taiteilijan tai aikakauden jäljittelyä. (Carlson 2006, 210).

¹¹⁹ Carlson 2006, 209.

¹²⁰ Ibid., 185.

¹²¹ Ibid.

¹²² Carlson 2006, 188–191, 192. Alkuperäinen teos Birringer, Johannes 1999. ”Contemporary Technology/Performance”. *Theatre Journal*. Vol 51(4).

¹²³ Carlson 2006, 224–286.

¹²⁴ Ibid., 224–231, 254–264.

poliittisuus, käsittelevät esitykset ovat yleistyneet. Lisäksi on ollut huomattavissa kasvava kiinnostus etnisyyttä, monikulttuurisuutta ja vähemmistöjä kohtaan.¹²⁵

2.4.5. Performanssi Suomessa

Suomalaisen performanssin juuret, traditiot ja käytänteet ovat huomattavasti ohuempia ja vakiintumattomampia kuin esimerkiksi Amerikassa, missä sitä on tehty ja tutkittu paljon kauemmin. Suomalaisen performanssitaiteen kulta-aikana on pidetty 1980-lukua, mutta vaikuttaa siltä, että performanssi erilaisissa muodoissaan on alkanut vakiintua osaksi taide-elämäämme ja kulttuuriamme vasta viime vuosina.¹²⁶

*Helsinki Street Piece*¹²⁷ oli ensimmäinen Suomessa järjestetty happening. Se pidettiin 7.8.1963, ja sen organisoijina toimivat amerikkalaisen Ken Deweyn lisäksi Otto Donner ja Helsingin ylioppilasteatteri. Samat toimijat olivat liikkeellä myös vuotta myöhemmin Jyväskylän kesässä järjestetyn *Summer Scene* -esityksen ja Ateneumin taidemuseossa toteutetun tilallisesti hajautetun *Limpiece* -musiikkiesityksen tekijöinä ja taustavoimina. Suomalainen happening liittyikin aluksi hyvin vahvasti juuri musiikkiin, eritoten jazziin. Sen kiinnostuksen kohteena olivat ensisijaisesti omituisten, toisiinsa kuulumattomien tapahtumien yleisössä herättämät reaktiot. Muita 1960-luvun suomalaista kulttuurielämää ravistelleita ryhmiä olivat muun muassa ”Harro Koskinen sikaperheineen, M.A.Nummisen lauluesitykset sekä The Sperm-yhtyeen konsertit flyygeleakteen”.¹²⁸

1970-luku oli performanssin kukoistuskautta Yhdysvalloissa ja muualla Euroopassa, mutta kuten sanottua, Suomessa sen aktiivisin kausi sijoittuu vasta seuraavalle vuosikymmenelle. 1970-luvulla oli tosin jo ryhmittymiä ja toimintaa, jotka enteilivät performanssin suosiota myös kotimaassamme. Yksi tuon ajan merkittävimmistä uranuurtajista oli Record Singersiksi itsensä nimennyt ryhmä, johon kuuluivat Mirja Airas, Outi Heiskanen, Pekka Nevalainen ja Hannu Väisänen. Ryhmä aloitti tekemällä pienimuotoisia esityksiä ystävilleen ja tuttavilleen, mutta vähitellen toiminta laajeni ja ryhmä kävi vierailuilla Tukholman Nykytaiteen

¹²⁵ Carlson 2006, 235–239, 245–249, 269–272, 278–286.

¹²⁶ Maukola 2006, 303–304.

¹²⁷ Kyseisestä happeningista Merja Pennanen käyttää nimitystä *Street Piece Helsinki* (Pennanen 2002, 238), kun taas Helena Sederholm kutsuu tapahtumaa nimellä *Street Piece: Helsinki* (Sederholm 2000, 40). Käyttämäni *Helsinki Street Piece* on Kimmo Takalan kyseisestä happeningista käyttämä nimi (Takala 1995, 224).

¹²⁸ Takala 1995, 224.; Sederholm 2000, 40.

museossakin. Record Singers yhdisteli visuaalisissa esityksissään erilaisia elementtejä aina virrenveisuusta ja oopperasta arkiaskareisiin asti. Ryhmä luokitteli itsensä ensiaputeatteriksi, sillä se oli siellä, missä hätä oli suurin.¹²⁹

Toinen 1970-luvulla alkunsa saanut performanssityyppisiä esityksiä tehnyt ryhmä oli kuvataiteilijoista koostunut Metsäteatteri. Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan luotsaamia taideprojekteja kutsuttiin myös tekoaktioiksi. Ryhmän tavoitteena oli täydellinen yhtyminen luontoon. Myös journalisteista, taidekriitikoista ja taiteilijoista koostunut Ö-ryhmä sai alkunsa 1970-luvun lopulla. Kyseisen tilateoksia ja tapahtumia tehneen kulttuuritoimintaryhmän pyrkimyksenä oli ”kriittisen taidekeskustelun herättäminen, luonnonsuojelu ja kerskakulutuksen vastustaminen”¹³⁰, ja sen keulahahmona toimi Erkki Pirtola. Kenties tunnetuin ryhmästä irtautunut soolotaiteilija on Roi Vaara, joka on esiintynyt yli 150 kertaa niin Suomessa kuin ulkomaillakin.¹³¹

Vuonna 1980 sai alkunsa pääasiassa teatterikorkeakoulun opiskelijoista koostunut ryhmä nimeltään Homo \$. Ryhmä pyrki romuttamaan teatterin konventioita ja se edusti ”futurismista kummunnutta, dadan ja surrealismin kautta happeningeihin johtanutta iloista anarkiaa.”¹³² Se kielsi vallitsevat ja menneisyyden arvot sekä pyrki yltiöprovokatiivisella otteellaan etsimään jatkuvasti uusia ilmaisumuotoja. Ryhmän mottona oli: ”Kerro mikä sinulle on pyhää, niin raiskaan sen huomenna julkisesti näyttämöllä.”¹³³ Homo \$ etsi mitä erilaisimpia esityspaikkoja kertaluonteisille esityksilleen. Se luopui tekstin, juonen ja ohjaajan ylivallassa sekä ulkoluvusta ja harjoittelusta. Metodista lainaamista ja varastamista käyttänyt ryhmä ei olisi voinut olla vähempää kiinnostunut yleisön odotuksista.¹³⁴

Toinen tunnetuista 1980-luvulla toimineista suomalaisista performanssiryhmistä oli Jack Helen Brut. Ryhmän toiminta, joka muistutti Venäjän avantgardea ja Bauhausia, pyrki uudistamaan teatteria ”tutkimalla analyttisesti esityksen elementtejä kuvataiteellisista lähtökohdista.”¹³⁵ Jack Helen Brutin jäsenet olivat pääasiassa taideakatemiaan ja taideteollisen opiskelijoita. Kunnianhimoinen, mutta leikkisä ryhmä kielsi täysin näyttelemisen ja vaati

¹²⁹ Pennanen 2002, 239.; Sederholm 2000, 45–46.

¹³⁰ Pennanen 2002, 239.

¹³¹ Pennanen 2002, 238–239.; Sederholm 2000, 45–46.; Takala 1995, 225.

¹³² Takala 1995, 225.

¹³³ Ibid., 228.

¹³⁴ Takala 1995, 225–228.; Heikkinen 2002b.; Heikkinen 2005.

¹³⁵ Takala 1995, 225.

esiintyjiltään anonymiteettiä. Ryhmän visuaalisesti hiotuissa ja kuviltaan barokkimaisen täyteläisissä esityksissä anonyymiys toteutettiin usein alastoman miehen kautta, koska ”vaatteeton ihminen on anonyymein”, ja koska ”miehen alastomuus on vapaa niistä monista kulttuuriin kerrostuneista mielteistä, jotka liittyvät paljaaseen naisvartaloon.”¹³⁶ Jack Helen Brut, joka teki myös yhteistyötä esimerkiksi Homo \$ -ryhmän kanssa, piti elävää ihmistä, hänen toimintaansa ja liikettään esityksen tärkeimpänä elementtinä.¹³⁷

Myös Muu ry muistetaan saaneen alkunsa 1980-luvulla. Ryhmän nimi juontuu siitä, että joka kerta, kun taiteilijat täyttivät apurahahakemusta, he joutuivat taideteoksen muotoa kysyttäessä (valokuva, maalaus, veistos ja niin edelleen) rastittamaan kohdan ”muu”.¹³⁸ Nykyään ryhmä toimii taiteilijayhdistyksenä, jonka toimenkuvaan kuuluu muun muassa erilaisten kotimaisten kokeellisten taidemuotojen edistäminen, taiteilijoiden tukeminen heidän töissään sekä taiteilijoiden ja muiden alalla toimivien välisen vuorovaikutuksen lisääminen.¹³⁹

Tähän asti olen kirjoittanut pääasiassa performanssia tehneistä ryhmistä. Lienee kuitenkin niin, että Suomessa performanssin tekijöistä tunnetuimpia ovat yksittäiset taiteilijat. Muun muassa Roi Vaara, Irma Optimisti, Max Mäkelä ja Reijo Kela ovat saaneet julkista tunnustusta eri medioissa. Eri performanssin tekijöiden tunnettavuus lisääntyy varmasti jatkossa esimerkiksi erilaisten performanssifestivaalien ja tapahtumien myötä.

Useat performanssille ja sitä edeltäneille esittävän taiteen muodoille ominaiset piirteet sekä keinot voivat olla vaihdellen ja eri painoituksin myös devisingin ominaisuuksia. Joitakin devisingille ja performanssille yhteisiä tunnuspiirteitä olen jo tarkastellut, ja seuraavissa luvuissa esittelen niitä lisää. Devisingia määriteltäessä ja sen historiaa hahmotellessa ei voi olla välttämättä toistolta ja rinnastuksilta, jotka voivat helposti hämmentää. Devisingiin tutustuminen merkitseekin sukeltamista mielenkiintoiseen ja kiehtovaan, mutta melkoisen monimutkaiseen ja kimuranttiin maailmaan.

¹³⁶ Takala 1995, 225.

¹³⁷ Takala 1995, 225–230.; Heikkinen 2002b.; Heikkinen 2005.

¹³⁸ Helsingin AMK Stadia 2002c, 41–42.

¹³⁹ TARU – Rajatonta taidetta, Arts and Diversity. Ei päiväystä. Taiteilijayhdistys Muu ry. Verkossa osoitteessa: <http://www.taru.info/index.php?option=com_content&task=view&id=48&lang=fi&Itemid=26&SubItemid=32>. (Luettu 16.10.2006).

2.4.6. Fyysisen, visuaalisen ja poliittisen devisingin synnystä ja kehittymisestä

Deirdre Heddonin ja Jane Millingin (2006) kirja *Devising Performance – A Critical History* on ainoa löytämäni nimenomaan devisingin historiaan pureutuva teos. Opuksessaan kirjoittajat tarkastelevat devisingia ja sen eri käytäntöjä sodanjälkeisessä Euroopassa, Amerikassa ja Australiassa. Heddonin ja Millingin mukaan devisingin juuret ovat avantgardessa, mutta 1950- ja 1960-luvuilta lähtien sen eri käytännöt alkoivat entistä selkeämmin muotoutua erilaisissa innovatiivisen ja kokeellisen taiteen viitekehyksissä, kuten yhteisötaiteen¹⁴⁰, performanssin ja live art.in, poliittisen teatterin, tanssin, miimin ja tarinankerronnan piireissä. Kirjoittajien mielestä devisingilla onkin aina ollut tiivis yhteys muihin taidelajeihin ja esittävän taiteen käytäntöihin.¹⁴¹

Heddon ja Milling hahmottavat kolme erilaista devising-käytäntöä, jotka ovat syntyneet erilaisissa konteksteissa ja joiden kiinnostuksen kohteet, työtavat ja painotukset muun muassa ovat toisistaan poikkeavia. Teoksessaan Heddon ja Milling tekevät historiallisen läpivalaisun eri devising-käytäntöjen syntyyn ja kehittymiseen toisen maailmansodan jälkeen antamalla runsaasti esimerkkejä eri (devising-) ryhmien työtavoista, prosesseista ja produktioista.

Ensimmäinen käytäntö, jota Heddon ja Milling valottavat, on 1960- ja 1970-luvuilla syntynyt näyttelemiseen ja näyttelijyyteen, katsojasuhteeseen ja tarinaan keskittyvä devising. Kyseinen käytäntö syntyi, kun teatterin laitostumiseen ja hierarkkisuuteen kyllästyneet näyttelijät alkoivat perustaa näyttelijäkeskeisiä, yhteistoiminnallisuuteen perustuvia ryhmiä. Vaikka ryhmät pyrkivät siihen, että näyttelijällä olisi aiempaa enemmän ilmaisun ja luomisen vapautta sekä sananvaltaa eri asioissa, oli niillä silti useimmiten selkeät ohjaajat ja johtajat. Tyypillistä kyseiselle devising-käytännölle oli kiinnostus näyttelijän kehoa ja persoonaa sekä ajankohtaisia sosiaalisia aiheita kohtaan. Näyttelemiseen ja näyttelijyyteen, katsojasuhteeseen ja tarinaan keskittyvä devising juontaa juurensa amerikkalaiseen avantgardeen ja sen edustajia alkuaikoina eri puolilla maailmaa olivat muun muassa seuraavat taiteilijat ja ryhmät: Joan Littlewood, Jerzy Grotowski ja Ariane Mnouchkine sekä Open Theatre, The Living Theatre ja The Performance Group. Edellä mainituille taiteilijoille ja ryhmille oli ominaista

¹⁴⁰ ”Yhteisötaide voi tarkoittaa yhteisötaiteilijoiden yhteisössä esittämää taidetta, jonka aihe ja yleisö ovat yhteisöstä. Se voi tarkoittaa myös sitä, että yhteisön jäsenet tekevät taidetta ammattimaisen yhteisötaiteilijan johdolla. Tai sitä, että yhteisön jäsenet tekevät taiteensa itse, keskenään.” (Ahonen, Rauni. Julkaistu 1.8.2006, päivitetty 3.8.2006. Taide antaa kipinän toiminnalle. Stakesin sähköinen *Dialogi*-lehti. Verkossa osoitteessa: <<http://dialogi.stakes.fi/FI/arkisto/2006/5/sivu/42.htm>>. Luettu 19.9.2006).

¹⁴¹ Heddon & Milling 2006, 2, 13, 22, 227.

improvisaation, pelien, leikkien ja rituaalien sekä erilaisten populaarien muotojen, kuten klovnerian, vaudevillen ja commedia dell'arten, käyttö. Keho ja esiintyisyys mielenkiinnon kohteina on lisääntynyt aikojen saatossa, ja nykyään on olemassa lukemattomia 'fyysistä teatteria' (physical theatre) – joka on toinen, myöhemmin annettu, kyseisen devising-käytännön nimi – tekeviä ryhmiä. Muun muassa tanssia, miimiä, visuaalisia taiteita, sirkusta ja draama sekoittavista ryhmistä useat ovat hyödyntäneet toiminnassaan muista kulttuureista peräisin olevia fyysisen ilmaisun muotoja, joista esimerkkeinä mainittakoon kalaripayattu, Kathakali, Noh, Kabuki, Butoh ja Tadashi Suzuki.¹⁴²

Toinen Heddonin ja Millingin tarkastelema devising-käytäntö sai alkunsa pääasiassa 1960-luvulla ja sitä seuranneella vuosikymmenellä kuvataiteiden, kuten maalauksen ja kuvanveiston, kontekstissa. Kyseinen käytäntö, jota kutsuttiin 'visuaaliseksi teatteriksi' (visual theatre), haastoi kirjoitetun tekstin ylivallan. Sille oli tyypillistä presentaatioluonne: tapahtuminen tässä ja nyt sekä kiinnostus toimintaa ja esiintymistä kohtaan näyttelemisen ja teeskentelemisen sijaan. Lisäksi sattuman hyödyntäminen, ei-lineaarisuus, esitysten kertaluonteisuus, yleisön osallistaminen ja prosessin merkityksen korostaminen simultaanisuuden sekä löydettyjen asioiden ja esineiden käytön ohella olivat visuaalisen teatterin tunnusmerkkejä. Moni visuaalisen teatterin uranuurtajista tunnettiin myös happeningien tekijänä. Kyseessä olevan devising-käytännön tunnetuimpia nimiä olivat Ken Dewey (joka oli järjestämässä Suomen ensimmäistä happeningia!), Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, John Cage, Michael Kirby, Anna Halprin, The People Show, Welfare State, Theatre of Mistakes, Impact Theatre sekä Hesitate and Demonstrate.¹⁴³ Nykyään visuaalisesta teatterista käytetään nimiä performanssi tai postmoderni performanssi¹⁴⁴. Heddon ja Milling huomauttavat, että devisingin yhteydessä postmodernilla viitataan sen kriittiseen asennoitumiseen ”suuria kertomuksia”¹⁴⁵ ja universaaleita totuuksia kohtaan. Postmodernille esitykselle teknologian ja medioiden vaikutukset ovat olleet väistämättömiä. Sille on

¹⁴² Heddon & Milling 2006, 27, 29, 61–62, 157, 161, 189. Huom: Pari muista kulttuureista peräisin olevaa fyysisen ilmaisun muotoa on minulle tuntemattomia enkä ole varma niiden mahdollisista suomennoksista. Siitä syystä käytän tässä yhteydessä Heddonin ja Millingin käyttämiä nimityksiä.

¹⁴³ Heddon & Milling 2006, 63–64, 92–93, 190.

¹⁴⁴ Heddon ja Milling kuvaavat postmodernia performanssia seuraavasti: ”Adjectives such as contingent, unstable, undecidable, transgressive, disruptive, open, decentred, self-reflexive, knowing, parodic, ironic, intertextual, paradoxical, and fragmented, are just some of the most familiar ones used on relation to 'postmodern performance'.”(Heddon & Milling 2006, 203). Postmodernista esityksestä myös Carlson, Marvin 2006, 199, 211, 221.; Hotinen, Juha-Pekka 2002, 233.; Connor, Steven 1996. Postmodern performance. Teoksessa *Analysing performance. A critical reader*. (toim. Campbell, Patrick). Manchester University Press. Manchester and New York.

¹⁴⁵ Heddonin ja Millingin käyttämä käsite 'grand narratives' on monitulkintainen termi. Tässä yhteydessä päädyn suomentamaan sen ”suuriksi kertomuksiksi”.

ominaista muun muassa eri elementtien, tasojen, rakenteiden ja keinojen näkyväksi tekeminen, tekstin auktoriteetin vastustaminen, monikerroksisuus, fragmentaarisuus ja moninäkökulmaisuus. Myös merkitysten muodostuminen on ollut sen huomion kohteena.¹⁴⁶ Visuaalista teatteria edustavia, postmoderneja esityksiä tekeviä ryhmiä ovat/olivat esimerkiksi Forced Entertainment, The Special Guests, Goat Island, Elevator Repair Service, The Wooster Group, Third Angel ja desperate optimists¹⁴⁷.¹⁴⁸

Kolmatta devising-käytäntöä, jota Heddon ja Milling esittelevät, voisi kutsua poliittiseksi tai yhteiskunnalliseksi devisingiksi. Sen aktiivisin kausi sijoittunee 1960- ja 1970-luvuille, jolloin poliittinen aktiivisuus (ja poliittinen teatteri) kukoisti. Devisingia käytettiin tuolloin nimenomaan poliittisiin ja ideologisiin tarkoituksiin. Poliittisen devisingin syntyyn vaikutti teatterintekijöiden tympäänyminen vallitsevaan hierarkkiseen systeemiin ja porvarilliseen ideologiaan. Muutoksen tarve teatteripiireissä johti lukuisten niin sanottujen kollektiivisten ryhmien syntymiseen ja haluan ottaa käyttöön ”osallistava demokratia”. Poliittista devisingia tehneet ryhmät keskittyivät pääasiassa sanomansa ilmaisemiseen esityksen teatterillisten keinojen ja esteettisen muodon hiomisen sekä pohdinnan sijaan. Ryhmät painottivat sitä, että taiteen tuli olla avointa kaikille ja kaikkien ulottuvilla.¹⁴⁹ Useimmiten valmiisiin käsikirjoituksiin perustuvien poliittisten esitysten muotona toimi luonnosmainen, sloganeita, lauluja ja metaforisia kuvia käyttävä agitprop.¹⁵⁰ Ensimmäisiä poliittisen devisingin edustajia olivat El Teatro Campesino, CAST, The Agitprop Street Players, Siren Theatre Company ja The Bradford Art College Theatre Group.¹⁵¹

Heddon ja Milling eivät nimeä kirjassaan ketään taiteilijaa tai ryhmää, joka nykyään olisi keskittynyt nimenomaan poliittisen devisingin tekemiseen. Ajat ovat muuttuneet 1960-luvulta ja sen mukana myös poliittiset ja sosiaaliset tilanteet sekä esityskäytännöt. ”Onko enää olemassa poliittista teatteria? Jos on, niin missä ja millaista se on tai sen tulisi olla?” ovat polttavia kysymyksiä ainakin nykypäivän Suomessa. Vastauksia kysymyksiin on

¹⁴⁶ Heddon & Milling 2006, 91–92, 190–192, 203.

¹⁴⁷ Heddon ja Milling kirjoittavat desperate optimists -ryhmän nimen isoilla alkukirjaimilla. Pieta Koskenniemi kuitenkin huomauttaa, että ryhmä on korostanut muun muassa Turussa järjestetyssä Miniforum-tapahtumassa haluavansa, että nimi kirjoitetaan pienellä. (Koskenniemi, Pieta 2006. Henkilökohtainen tiedonanto 3.10.2006.)

¹⁴⁸ Heddon & Milling 2006, 190–217.

¹⁴⁹ Ibid., 95, 100–101.

¹⁵⁰ Ibid., 104, 109–110. Nykyisin agitpropilla viitataan useimmiten lähinnä kulttuurin piirissä tehtävään vasemmistolaisen agitaation ja propagandan harjoittamiseen. (Wikipedia – Vapaa tietosanakirja. Viimeksi muutettu 9.4.2006. Agitprop. Verkossa osoitteessa: <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Agitprop>> Luettu 29.9.2006).

¹⁵¹ Heddon & Milling 2006, 96–102.

lukemattomia. Joku on sitä mieltä, että kaikki teatteri on poliittista, joku penää poliittisen teatterin määritelmää, joku haluaa puhua mieluummin yhteiskunnallisesta teatterista ja niin edelleen. Varmaa on ainakin se, että yhteisöteatteri¹⁵² – joka edustaa taatusti yhteiskunnallista ellei jopa poliittista toimintaa – on teatterimuoto, jonka tekeminen tulee yleistymään entisestään. Heddon ja Milling kirjoittavat teoksessaan niin yhteisön kanssa kuin sille tehtävästäkin devisingista, ja he lainaavat Baz Kershawin ajatusta siitä, että yhteisöteatteri on osa vaihtoehtoisen teatterin liikettä, jonka näkemyksen mukaan teatteri on keino vastustaa ja muuttaa vallalla olevaa politiikkaa.¹⁵³

2.4.7. Devisingin tulo Suomeen

Pieta Koskenniemi¹⁵⁴ muistelee kuulleensa käsitteen devising ensimmäisen kerran kansainvälisten taidekoulujen seminaarissa Århusissa vuonna 1997. Hänen mukaansa termi rantautuikin Suomeen juuri vuosituhaten vaihteen tietämällä, kun Englannissa vaihtopilaana olleet ja siellä devising-työtapoja opiskelleet teatteriopiskelijat, alkoivat käyttää käsitettä kuvaamaan ryhmälähtöisiä, yhteistoiminnallisia ja ei-tekstilähtöisiä työmenetelmiä. Koskenniemi muistelee käyneensä devisingiin ja sen määritelmään liittyviä ensimmäisiä keskusteluja noihin aikoihin muun muassa Marja Louhijan ja Juha-Pekka Hotisen kanssa.¹⁵⁵

Koskenniemi huomauttaa, että toki devising-työtapoja käytettiin Suomessa aiemminkin. Hän kertoo yhteisö- ja ajankohtaisteatteria yhdistelleen ja niiden väliin sijoittuneen vuonna 1986 Oulussa toimineen EPT:n eli Elämänpalvelusteatterin edustaneen niin sanottua ”esi-devisingia”. Koskenniemi kuitenkin painottaa, että EPT:n, kuten muidenkaan 1980-luvun ryhmälähtöisiä työtapoja käyttäneiden ryhmien, ei voi sanoa tehneen devisingia, sillä hänen mielestään työtapojen tai esitysten kutsuminen devisingiksi vaatii sen, että devisingin tekijät ymmärtävät ja tiedostavat termin merkityksen.¹⁵⁶

¹⁵² ”Yhteisöteatteri on yleisnimitys erilaisille draamallisille työmuodoille, joiden avulla pyritään käsittelemään valittua yhteisöä koskettavia teemoja, ongelmia tai tilanteita. Työmuodot voivat olla valmiita esityksiä (esimerkiksi forumesitys) tai yhteisön omia työtapoja tai muita projekteja.”(Kolu & Mehto 2003. Liite 3, termisanasto.)

¹⁵³ Heddon & Milling 2006, 130. Alkuperäinen teos Kershaw, Baz 1992. *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*. Routledge. London.

¹⁵⁴ Koskenniemi kuului aikoinaan muun muassa Homo \$ -ryhmään. Hän on toiminut myös Turun taideakatemian esittävän taiteen koulutusohjelman linjajohtajana ja ollut vetämässä useita devising-kursseja Helsingin AMK Stadiassa.

¹⁵⁵ Koskenniemi, Pieta 2006. Puhelinhaastattelu 22.9.2006.

¹⁵⁶ Ibid.

3. Devising-prosessi

Edellisessä kappaleessa esittelin devisingin erilaisia määritelmiä, luonnehdin se olemusta ja kartoitin sen historiallisia juuria. Tässä kappaleessa lähestyn devisingia käytännön tasolla kertomalla, miten esitykseen tähtäävä devising-prosessi useimmiten etenee. Annan esimerkkejä devising-prosessin eri vaiheista sekä siitä, miten ja millaisia erilaisia devising-työtapoja on mahdollista käyttää niiden yhteydessä. Tarkasteluni keskipisteessä on devising-prosessi, johon osallistuu tekijäryhmä. Devising-esitys on mahdollista tehdä myös yksin, jolloin kyseessä on niin sanottu soolodevising. Harvinaisuutensa vuoksi jätän soolodevisingin käsittelyn tämän tutkimuksen ulkopuolelle.¹⁵⁷

On syytä muistaa, että ei ole olemassa yhtä oikeaa tapaa tehdä devisingia. Päinvastoin jokainen devising-prosessi on erilainen, sillä sen työvaiheet ja käytetyt työmenetelmät vaihtelevat muun muassa sen mukaan mitä, miksi ja kenelle devising-esitystä ollaan tekemässä. Juuri tässä tulee parhaiten ilmeiseksi devisingin ero perinteiseen teatteriin. Alison Oddey on samaa mieltä: ”There is no one accepted way of devising a performance, whilst a conventional play production tends to follow a particular route.”¹⁵⁸

Olen hahmotellut viisi erilaista devising-prosessin työvaihetta, joita tässä luvussa esittelen. Olen nimennyt vaiheet seuraavasti: 1) aloitusvaihe, 2) tiedon- ja aineistonkeruuvaihe, 3) prosessointivaihe, 4) kokoonpanovaihe sekä 5) harjoitus-, läpimeno- ja esitysvaihe. Vaiheita voidaan kutsua myös muilla nimillä sen mukaan, mitä ne pitävät sisällään ja missä järjestyksessä ne toteutetaan.¹⁵⁹ Osa vaiheista käyttämästäni nimistä muistuttaa nimityksiä, joilla voidaan kutsua tieteellisten tutkimusten vaiheita. Koska oman näkemykseni mukaan devising-työtavat ovat tutkimuksellisia (joissakin tapauksissa voidaan puhua jopa tutkivan teatterin tekemisestä), hyödynnän ja sovellan tarkoituksellisesti tieteelliseen tutkimukseen liitettyjä termejä devising-prosessia tarkastellessani.

¹⁵⁷ Yhden hengen devisingista on kirjoittanut *Portti* -nimisen soolodevising-esityksen tehnyt Katri Mehto artikkelissaan ”Yhden hengen devising eli ryhmäprosessia soolona”. Helsingin AMK Stadian Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. Painamaton lähde.

¹⁵⁸ Oddey 1994, 11.

¹⁵⁹ Erilaisista prosesseista ja niiden työvaiheista lisää muun muassa Oddey, Alison 1994. *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*. Routledge. London & New York.; Bicat, Tina & Baldwin, Chris 2002. *Devised and Collaborative Theatre. A Practical Guide*. The Crowood Press. Bristol.; Bowles, Norma 2005. ”Houston, we have a problem.” Artikkelit *Theatre Topics* -lehdessä (March 2005, vol.15, no.1.).

3.1. Aloitusvaihe

Devising-prosessi voi käynnistyä hyvin monella eri tavalla. Varmaa on kuitenkin se, että kaikki lähtee liikkeelle ihmisestä ja hänen tarpeistaan. Voidaan esimerkiksi ajatella, että on olemassa teatteriryhmä, joka päättää tehdä devising-esityksen. Voi myös olla niin, että mihinkään teatteriryhmään kuulumaton yksittäinen henkilö haluaa tehdä devising-esityksen ja alkaa hankkia sitä varten työryhmää ympärilleen. Tai voi olla niin, että joukko freelance-taiteilijoita haluaa tehdä yhdessä jotain, ja he päätyvät tekemään devisingia. Lisäksi on mahdollista, että jokin ulkopuolinen taho tilaa devising-esityksen yksittäiseltä taiteilijalta tai jo olemassa olevalta teatteriryhmältä. Mahdollisuuksia on monia.

Ajatellaan, että ryhmä – olipa se muodostunut millä tavoin tahansa – on kasassa ja haluaa, tai on saanut tehtäväkseen, tehdä devising-esityksen. On olennaista, ovatko ryhmän jäsenet tuttuja toisilleen jo entuudestaan. Mikäli kyseessä on ryhmä, jonka jäsenet eivät tunne toisiaan, on prosessin alussa syytä käyttää aikaa tutustumiseen, rennon ja luottamuksellisen ilmapiirin sekä hyvän ryhmähengen luomiseen. Tässä mainiona apuna toimivat erilaiset leikit, pelit ja harjoitteet.

Kun työryhmän jäsenet ovat tuttuja toisilleen, voidaan alkaa suunnitella ja pohtia tarkemmin sitä, mitä ollaan tekemässä. On tärkeää, että tässä vaiheessa kartoitetaan, mitä kukin jäsen prosessilta toivoo ja haluaa. Lisäksi on syytä selvittää, miten eri ihmiset ymmärtävät devisingin ja millä käsitteillä kukin sitä lähestyy. Yhteinen kieli ja ymmärrys helpottavat ryhmän toimintaa. Tarvittaessa voidaan tehdä yhdessä myös ”pelisäännöt”, joiden puitteissa ryhmäläisten tulee toimia prosessin aikana.

Keskustelu siitä, mitä ollaan tekemässä, miksi, missä ja kenelle, on elintärkeää. Lisäksi voidaan sopia jo etukäteen, millaisilla työtavoilla prosessin aikana aiotaan operoida. Tiettyjä valintoja ja päätöksiä on myös tehtävä muun muassa esityksen lähtökohdan (mikäli sellaista ei vielä ole), työjakojen ja aikataulujen suhteen. Keskusteluista, valinnoista ja päätöksistä on hyvä tehdä selkeät muistiinpanot, jotka jaetaan kaikille. Niihin voi tarvittaessa palata, ja niiden avulla varmistetaan se, että kaikki ryhmän jäsenet jakavat saman tiedon.

Vaikka työryhmää koskevat työjaot ja eri vastuualueet jaettaisiin vasta myöhemmin, kannatan sitä, että jo tässä vaiheessa sovitaan, miten palaverien ja harjoitusten dokumentaatio

toteutetaan. Työryhmästä voidaan valita yksi henkilö vastaamaan siitä koko prosessin ajan, tai dokumentoijana voi toimia kukin vuorollaan. Käytetyimmät dokumentaatiokeinot lienevät kirjallinen muistiin kirjoittaminen, valokuvaus ja videointi. Lisäksi jokaisen työryhmän jäsenen kannattaa pitää omaa henkilökohtaista työpäiväkirjaansa. Dokumentaatiosta ja sen eri tavoista lisää luvussa 4.3.3.¹⁶⁰

3.1.1. Erilaiset tilaukset prosessin käynnistäjänä

Devising-prosessin lähtökohtien ja tavoitteiden selvittämisessä oivallisena apuna on tilauksen käsite. Siri Kolun mukaan ”Kaikki työt ovat reagoitua johonkin.”¹⁶¹ Erilaisia tilauksia – toisin sanoen vastauksia kysymyksiin: mihin, miksi ja miten reagoidaan – on useita. Yksi tilauksen muodoista on ’ne-tilaus’, jolla tarkoitetaan sitä, että devising-esitys tehdään jonkin ulkopuolisen tahon, esimerkiksi yrityksen, toimesta tai tilauksesta. Tällöin esitystä tehdessä on otettava huomioon yrityksen toiveet ja tarpeet. Toinen tilauksen muodoista on ’me-tilaus’, joka voi olla vaikkapa jonkin tietyn oppilaitoksen viitekehyksessä tehtävä, sen toimintatapoja ja periaatteita noudattava taiteellinen opinnäytetyö. Yhteiskunnan kontekstiin sijoittuvaa, kolmatta tilauksen muotoa kutsutaan ’ajassa liikkuvaksi tilaukseksi’, joka voi olla poliittinen, sosiologinen, eettinen ja niin edelleen. Erilaisten väestö- ja ihmisryhmien, kuten asuinalueen asukkaiden, harrastus- ja työyhteisöjen keskuudessa vallitsevaa tilauksen muotoa kutsutaan puolestaan nimellä ’yhteisössä oleva tilaus’. ’(Työ)ryhmän tilaus’ viittaa nimensä mukaisesti työryhmän jäsenten jakamiin yhteisiin tarpeisiin ja toiveisiin. Työryhmän jäsenet pyrkivät siis vastaamaan toiminnallisesti samaan tilaukseen. Kuudes tilauksen muodoista on nimeltään ’minä-tilaus’, jolla tarkoitetaan omien henkilökohtaisten tarpeiden ja toiveiden yhdistämistä ympäristössä tai yhteiskunnassa vallitsevaan tilaukseen. Tämä tilaus perustuu toisin sanoen omaan haluun vastata kentällä olevaan tilaukseen. Seitsemäs tilauksen muodoista on ’mielessä pyörivä tilaus’, joka viittaa taiteilijan töissä toistuvaan tilaukseen, esimerkiksi johonkin tiettyyn teemaan, jota taiteilija päätyy toistuvasti eri töissään käsittelemään.¹⁶² Mielessä pyörivään tilaukseen voi läheisesti liittyä ’alitajunnallinen tilaus’, jonka olemassaolo

¹⁶⁰ Kolu 2002c, 271.

¹⁶¹ Kolu 2002a.

¹⁶² Helsingin AMK Stadia 2002d, 145–146.

voi olla vaikeaa tiedostaa tai joka saatetaan tiedostaa vasta tietyn ajan kuluttua taiteellisesta prosessista.¹⁶³

Erilaiset tilaukset kommunikoivat toistensa kanssa, niitä on useimmiten monia samanaikaisesti ja tilaus saattaa prosessin aikana muuttua toiseksi tilaukseksi. Tilausten tunnistaminen ei aina ole helppoa, mutta niiden tiedostaminen auttaa jäsentämään oman työn päämääriä ja motiiveja. Tilaukseen liittyy olennaisesti myös kysymykset siitä, miten oma taiteilijakuva, taidekäsitys ja maailmankuva näkyvät tilauksen lukemiskyvyssä ja siihen vastaamisen prosessissa, sekä miten kyky kuunnella ja avoimuus dialogiin maailman kanssa ilmenevät tilauksen yhteydessä.¹⁶⁴

3.1.2. Työjaot ja toimenkuvat

Perinteisessä teatterissa työjaot ja vastuualueet ovat selkeitä ja ne ovat useimmiten valmiiksi määriteltäviä. Siitä kertoo jo kunkin teatterintekijän ammattinimike. Perinteisessä teatterissa jokainen työryhmän jäsen tietää, mikä hänen roolinsa on ja mitä hänen toimenkuvaansa kuuluu. Devisingia tehtäessä tilanne on toinen. Alison Oddey kirjoittaa työrooleihin liittyen seuraavasti: “In a conventional play producing company, people are selected for specific tasks or roles, rather than for political, pedagogical, or artistic beliefs.”¹⁶⁵ Devisingissa perinteisen teatterin ”vanhat ja tutut” työroolit ovat sekoittuneet ja rajat niiden välillä hämärtyneet. Se, miten työjaot ja vastuualueet – joita kaikkia pidetään devisingia tehdessä yhtä tärkeinä ja arvokkaina – jaetaan, voi vaihdella monin eri tavoin. Ne voidaan arpoa, ne voidaan jakaa sen mukaan, mitä kukin haluaa tehdä, tai sen mukaan, kuka on paras missäkin, tai ne voidaan jakaa vuorotteluperiaatteen mukaan, jolloin jokainen ryhmän jäsen saa vuorollaan, eri produktioissa, toimia eri vastuualueen parissa ja tehdä eri asioita (tämä edellyttää tietenkin sen, että ryhmän toiminta on säännöllistä ja jatkuvaa).¹⁶⁶ Tiedän devisingia tehtäneen myös niin, ettei vastuualueita ole sen kummemmin määriteltäviä ja jaettuja, vaan ryhmä on tehnyt kaiken alusta loppuun saakka yhdessä ja yhteisten valintojen kautta. Väitän, että vaatimuksena sille, että kyseinen tapa tehdä devising-esityksiä toimii, on ajallisesti pitkä

¹⁶³ Helsingin AMK Stadia 2002d, 145–146.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Oddey 1994, 9.

¹⁶⁶ Heddon & Milling 2006, 101.

prosessi, sillä omien kokemusteni perusteella muun muassa erilaisten valintojen tekeminen demokraattisesti kestää kauan.¹⁶⁷

Kuten jo devisingin erilaisia määritelmiä tarkastellessani luvussa 2. mainitsin, devisingiin liittyvät olennaisesti käsitteet ryhmätekijyys ja yhteistoiminnallisuus. Ensin mainitulla tarkoitetaan nimenomaan edellä kuvaamaani devisingille tyypillistä työroolien vuorottelua ja vaihtelua sekä kollektiivista tekemistä, kun taas jälkimmäinen viittaa siihen, että devisingesityksen materiaali tuotetaan ja prosessoidaan yhdessä, toiminnallisten menetelmien kautta.¹⁶⁸ Yhteistoiminnallisuuden voi nähdä olevan vastakohta perinteisen teatteriesityksen materiaalin – näytelmän – kirjoittajalle ja ohjaajalle, jonka näkemyksen, tulkinnan, suunnitelman ja ohjeiden mukaan näyttelijät ilmaisevat näytelmän sisällön. Oddey kuvaa asiaa näin:

Devised theatre is an alternative to the dominant literary theatre tradition, which is the conventionally accepted form of theatre dominated by the often patriarchal, hierarchical relationship of playwright and director. [--] Devised work is a response and a reaction to the playwright-director relationship, to text-based theatre, and to naturalism, and challenges the prevailing ideology of one person's text under another person's direction. Devised theatre is concerned with the collective creation of art (not the single vision of the playwright), and it is here that the emphasis has shifted from the writer to the creative artist.¹⁶⁹

Perinteisen teatterin yhteydessä puhutaan usein auteur-ohjaajista sekä työryhmän jäsenten välisistä hierarkioista, joille devisingin yhteistoiminnallisuus ja kollektiivinen tekeminen sekä demokraattisuus ovat vastakohtia. Devisingin työrooleja tarkasteltaessa voidaan kuitenkin tehdä jako niin sanottuihin 'yksi-' ja 'moniäänisiin prosesseihin'.¹⁷⁰ Moniäänisessä prosessissa kaikkien työryhmän jäsenten ideat ja ajatukset ovat tasavertaisia, eikä ryhmässä ole ketään nimettyä ohjaajaa, ellei erikseen ole päätetty, että kukin vuorollaan toimii prosessin aikana ohjaajan roolissa.¹⁷¹ Moniäänisessä prosessissa valintojen ja päätösten teko tapahtuu useimmiten demokraattisesti. Yksiäänisyys devisingissa puolestaan tarkoittaa sitä, että

¹⁶⁷ Demokratian haasteista myös Heddon & Milling 2006, 106–109, 116.

¹⁶⁸ Ryhmätekijyydestä Mehto, Katri 2002. ”Ryhmätekijyys”. Helsingin ammattikorkeakoulun Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. Painamaton lähde.

¹⁶⁹ Oddey 1994, 4.

¹⁷⁰ Jaon esitteli Selja Ahava Helsingin AMK Stadian Devising – toiminnallinen dramaturgia, maisemia ja skenaarioita -kurssilla syksyllä 2002. Heikkinen 2002b.

¹⁷¹ Työryhmän jäsenten päätös ohjaajan tarpeellisuudesta ja valinnan perustuminen yhteiselle sopimukselle alleviivaa devisingin ryhmälähtöistä luonnetta, vaikka valinnan myötä prosessilla olisikin jatkossa nimetty ohjaaja. (Tihinen 2002, 174).

ryhmässä on olemassa johtohahmo, jota voidaan kutsua ohjaajaksi, kättilöksi¹⁷² tai impulssientajaksi.¹⁷³ Ohjaaja voi olla valintojen ja päätösten tekijä, joka pyrkii kontrolloimaan ja hahmottamaan syntyvää kokonaisuutta, tai hän voi olla ulkopuolinen katsoja, joka kommentoi harjoitustilannetta ja näkemäänsä. Ohjaaja voi myös olla henkilö, joka laittaa asioita ja prosesseja liikkeelle tarjoamalla työryhmälle impulssimateriaalia ja ärsykeitä (impulssimateriaalista lisää luvussa 3.2.1.).¹⁷⁴

Nykyisin tavatonta ei ole sekään, että työryhmällä on kaksi vetäjää tai ohjaajaa (voisiko tällöin puhua kaksiaanisyydestä?). Hyvänä esimerkkinä tästä toimii tunnettu englantilainen nykyteatteriryhmä Forced Entertainment, jolla on jo vuosia ollut kaksi ohjaajaa. He vetävät vuorotellen harjoituksia, mutta suunnitelmat ja päätökset, esimerkiksi esityksen muodon suhteen, he tekevät yhdessä.¹⁷⁵ Kahden tai useamman ohjaajan käyttämiselle voi olla hyvätkin syyt, kuten Juha-Pekka Hotinen huomauttaa:

Nykykulttuurissa ohjauksen synnyttäminen kahden tai mieluummin useamman tajunnan läpi yhden ”persoonallisuuden” sijasta on kuitenkin perusteltua paitsi filosofisesti ja rakenteellisesti, myös taiteellisesti. Monta silmäparia näkee yksinkertaisesti enemmän kuin yksi. Esityksestä tulee mielenkiintoisempia, jos niissä on useampia (avoimia) näyttökulmia.¹⁷⁶

Mielipiteet siitä, tarvitaanko esitystä tehtäessä ohjaajaa vai ei, jakavat devisaajat kahteen leiriin. Toisten mielestä kyse ei ole enää devisingista, mikäli se ei perustu ryhmätekiäjyydelle, demokraattisuudelle ja yhteistoiminnallisuudelle. Toiset puolestaan ovat vahvasti sitä mieltä, että ohjaajaa tarvitaan – ainakin jossain devising-prosessin vaiheessa. Tätä mieltä on Alison Oddey: ”At some point in the process, a director or ’outside eye’ is needed to edit or discard material, make technical decisions and lead the group overall.”¹⁷⁷ *Devised and Collaborative Theatre – A Practical Guide* -kirjan toinen kirjoittaja, Chris Baldwin, sen sijaan kokee ohjaajan merkityksen jopa korostuvan devisingia tehdessä. Baldwinin mielestä ohjaajan tehtävä on ohjata, innostaa ja auttaa fokusoimaan, sillä turhan usein työryhmä kuluttaa arvokasta aikaansa keskustelemiseen ja kinastelemiseen.¹⁷⁸ Lisäksi ohjaajan tulee olla selvillä

¹⁷² Kättilö-termi on Jani Tihisen lanseeraama.

¹⁷³ Johtohahmon toimenkuvaan liittyen ohjauksen sijasta voidaan puhua myös ”esityksen suunnittelusta ja toteutuksesta”, jota muun muassa Juha-Pekka Hotinen suosii omien töidensä kohdalla. (Hotinen 2002, 357).

¹⁷⁴ Tihinen 2002, 174–175.; Heikkinen 2002b.

¹⁷⁵ Tihinen 2002, 174.

¹⁷⁶ Hotinen 2002, 188–189.

¹⁷⁷ Oddey 1994, 26.

¹⁷⁸ Baldwin 2002, 12.

siitä, mitä kohti prosessi etenee.¹⁷⁹ Baldwinin näkemystä voi pitää ohjaajakeskeisenä, vaikka hän pyrkiikin hälventämään ohjaajan autoritääristä valta-asemaa hierarkian huipulla: ”Rather than being at the top of a hierarchical structure, the director is at the centre of the rehearsal fulcrum, ensuring that everyone is working together [--].”¹⁸⁰ Heddonin ja Millingin mielestä hälventämisyritys ei kuitenkaan onnistu: “Despite this attempt to soften the idea with the metaphor of a circle rather than a linear hierarchy, the principle remains the same.”¹⁸¹

Omien havaintojeni mukaan Suomessa yleinen käytäntö on moni- ja yksiäänisen prosessin yhdistelmä, painotus kuitenkin hieman enemmän jälkimmäisellä.¹⁸² Työryhmällä on useimmiten johtohahmo, ohjaaja, jonka tehtävänä on tuoda harjoituksiin impulssimateriaalia ja saada siten työryhmä liikkeelle – toimimaan ja ajattelemaan. Tällöin aloitus-, tiedon- ja aineistonkeruu- sekä prosessointivaiheet toteutetaan mahdollisimman yhteistoiminnallisesti ja moniäänisesti. Prosessin kokoonpano- sekä harjoitus- ja läpimeno vaiheisiin halutaan kuitenkin usein ohjaaja, koska juuri silloin tarve ulkopuoliselle katsojalle, henkilölle, joka pyrkii näkemään ja hahmottamaan syntymässä olevaa kokonaisuutta, on usein suurin. Mikäli työryhmällä ei ole nimettyä dramaturgia tai käsikirjoittajaa, on ohjaaja useimmiten se, joka tekee lopulliset valinnat muun muassa esityksen kokonaisrakenteen suhteen. On tosin yleistä, että jo prosessointivaiheessa hankittu ja luotu materiaali alkaa kuin itsestään ”ehdottaa” jotain muotoa tai rakennetta, jolloin niiden suhteen ei tarvita erityistä suunnittelua ja työskentelyä – riittää vain, että työryhmä hyväksyy kyseisen ehdotuksen.¹⁸³

Devising-prosessi vaatii esiintyjältä hieman erilaisia asioita kuin perinteinen teatteri. Bicat ja Baldwinin mukaan devisingissa pätevät samat selkeät, perinteisestä teatterista tutut työjaot ja toimenkuvat. Heidän mielestään devising ei ole näyttelijöille, jotka haluavat suuria rooleja ja paljon repliikkejä.¹⁸⁴ Sen sijaan devising vaatii näyttelijältä tai esiintyjältä

¹⁷⁹ Baldwin 2002, 9.

¹⁸⁰ Ibid., 13.

¹⁸¹ Heddon & Milling 2006, 233. Alaviite 8.

¹⁸² Yksi- ja moniäänisen yhdistelmää voisi kutsua Hanna-Leena Helavuoren tavoin, ”jossain ohjaajalähtöisen ja ryhmälähtöisen työtavan välitilassa” sijaitseväksi, dialogiseksi työtäväksi. Työtäväksi, jota muun muassa Tuija Kokkonen käyttää. (Helavuori 2005, 51.)

¹⁸³ Materiaali alkaa usein ”ehdottaa” jotain muotoa erityisesti metaforisen työskentelyn yhteydessä, josta lisää luvussa 3.3.2. (Helsingin AMK Stadia 2002d, 138).

¹⁸⁴ Bicat ja Baldwin (2002) esittelevät kirjassaan *Devised and Collaborative Theatre* erilaisia työrooleja, joita devisingia tehdessä tarvitaan. Baldwin jakaa työryhmän kahteen porukkaan: ’inner core team:iin’, johon kuuluvat ohjaaja, tuottaja, käsikirjoittaja, lavastaja, säveltäjä ja koreografi, sekä ’outer core team:iin’, johon kuuluvat tuotantopäällikkö sekä esiintyjät, näyttelijät, tanssijat ja akrobaatit. (Baldwin 2002, 14.) Mainittakoon, että kyseisenlainen käsitys selkeistä, jopa hierarkkisista, työjaoista poikkeaa omasta devising-käsityksestäni.

improvisointitaitoja sekä kykyä ja uskallusta heittäytyä ja kokeilla mitä ihmeellisimpiä asioita.¹⁸⁵

Olivatpa työjaot devisingia tehdessä millaiset tahansa, allekirjoitan Oddeyn mielipiteen vaatimuksista, jotka koskevat kaikkia työryhmän jäseniä:

Members of a group beginning to devise theatre must be open to each other, building and developing honesty, trust, and, crucially, diplomacy! It is essential for each member to be able to reveal the personal, knowing that there is sensitivity and support within the group. Every individual must invest something of his or her person if the group is to communicate fully.¹⁸⁶

3.1.3. Devisingin mahdollisista lähtökohdista

Perinteisen teatteriesityksen lähtökohtana on lähes poikkeuksetta valmis käsikirjoitus. Devisingin lähtökohta voi sen sijaan olla mikä tahansa: idea, aihe, kysymys, kuva, tutkimus, lause, musiikkikappale, runo, maalaus, esine, liike, tila, yhteisö, yksittäinen henkilö ja niin edelleen.¹⁸⁷ Lähtökohta tai -kohdat voivat olla elollisia tai elottomia, fiktiota tai faktaa, narratiivisia tai ei-narratiivisia tai edellä mainittujen yhdistelmiä.¹⁸⁸ Lähtökohtaa voi ajatella myös tutkimuskysymyksenä, josta aletaan ottaa selvää ja johon liittyvää tietoa ja aineistoa aletaan kerätä.

Devisingia pidetään pääasiallisesti ei-tekstilähtöisenä teatterin tekemisen muotona. On kuitenkin syytä huomata, että jossakin määrin harhaanjohtavalla ei-tekstilähtöisyyden käsitteellä tarkoitetaan sitä, että esitys ei perustu valmiiseen käsikirjoitukseen. Se ei kuitenkaan sulje pois mahdollisuutta käyttää lähtökohtanaan tai materiaalinaan erilaisia tekstejä tai tekstifragmenttejä.¹⁸⁹ Myös tekstilähtöisen, valmista näytelmää lähtökohtanaan käyttävän, devisingin tekeminen on mahdollista, joskin hyvin harvinaista. Tällöin kuitenkin prosessin lopputuloksena syntyvä esitys voi poiketa lähtökohtana toimineesta näytelmästä ja sen tapahtumista, sekä se voi niin olla pirstottu, metaforisesti työstetty ja etäännytetty, ettei esityksen ja valmiin käsikirjoituksen yhteyttä ole mahdollista tunnistaa ja havaita.

¹⁸⁵ Netherclift 2002, 46–47.

¹⁸⁶ Oddey 1994, 24.

¹⁸⁷ Devisingin mahdollisista lähtökohdista muun muassa Oddey 1994, 1, 7.; Eтчells 1999, 51–52.

¹⁸⁸ Narratiivisista ja ei-narratiivisista lähtökohdista Baldwin 2002, 14.

¹⁸⁹ Kolu 2002e, 161.

Esityksen lähtökohdaksi tai materiaaliksi valikoitunut tai hankittu teksti voi olla peräisin hyvin monenlaisista lähteistä, yhteyksistä, paikoista ja tilanteista. Kaikenlaisen painetun kirjallisuuden ohella teksti voi olla muistiin kirjattuja puhuttuja ja/tai kuultuja repliikkejä ja keskusteluja, muistoja (esimerkiksi lapsuuden aikaisista runoista, lauluista ja hokemista), ajankohtaismateriaalia (kuten uutisia, ilmoituksia, mainoksia ja niin edelleen), ympäristöstä löydettyjä tekstejä¹⁹⁰ (liikennemerkkejä, opasteita ja muita kylttejä, käyttöohjeita, sisällysluetteloita, WC-kirjoituksia, ilmoituksia ja niin edelleen) sekä tietenkin omia tekstejä (esimerkiksi runoja, päiväkirjoja, kirjeitä, muistilistoja sekä devising-esityksen lähtökohtaan liittyviä ja sen herättämien ajatusten pohjalta tehtyjä tekstejä).¹⁹¹ On yleistä, että tekstimateriaalia hankitaan täysin sattumanvaraisesti ja mielivaltaisesti, vaikka myös järjestelmällinen ja tavoitteellinen tiedon- ja aineistonkeruu on mahdollista, tutkimuksellisen prosessin yhteydessä jopa suotavaa.¹⁹²

3.2. Tiedon- ja aineistonkeruuvaihe

Devising-esitystä tehtäessä on olennaista tiedon ja aineiston kerääminen sekä niiden prosessointi (joista enemmän luvussa 3.3.) erilaisten (yhteis)toiminnallisten menetelmien avulla, jolloin saatu materiaali on kokemuksellista ja poikkeaa muiden tiedonhankintakeinojen tuottamasta yleisestä tiedosta (ei-kielellisestä ja hiljaisesta tiedosta lisää luvussa 4.2.2.). Tyypillistä on myös erilaisten tiedon- ja aineistonhankintakeinojen yhtäaikainen käyttäminen.

Koska omaan devising-käsitykseeni kuuluu vahvasti tutkimuksellisuus, haluan tässä vaiheessa tuoda esille sen, että tiedon- ja aineistonkeruu devising-esitystä varten voi tapahtua samoin kuin minkä tahansa (lähinnä laadullisen) tutkimuksen tavan yhteydessä. Yhteistoiminnallisten ja kokemuksellisten työtapojen rinnalla voidaan siis hyödyntää eri tieteen aloilla käytössä olevia aineistonkeruumenetelmiä, jolloin valitun lähtökohdan ympärille kerättävä aineisto voi koostua esimerkiksi haastatteluista sekä erilaisista kirjallisista ja audiovisuaalisista materiaaleista, kuten oppikirjoista, sanoma- ja aikakauslehdistä, päiväkirjoista, muistioista,

¹⁹⁰ Löydetyistä materiaaleista lisää seuraavassa luvussa.

¹⁹¹ Kolu 2002e, 161–162.

¹⁹² Heddon & Milling 2006, 193.

kaunokirjallisuudesta, elokuvista, dokumenteista ja niin edelleen.¹⁹³ Internetin kautta tapahtuva tiedonhankinta on myös hyvin yleistä, mutta koska verkossa voi tietoa julkaista lähes kuka tahansa, on eritoten tämän aineistonkeruumenetelmän yhteydessä oltava hyvin lähdekriittinen.

3.2.1. Impulssimateriaali ja niin sanotut löydetyt elementit

Devising-prosessin aikana käytetään usein niin sanottua impulssimateriaalia, joka voi olla elintärkeä ja hedelmällinen elementti esityksen materiaalia kerätessä ja luotaessa. Sitä voi tuoda harjoitukseen ohjaaja tai sovitusti kuka tahansa työryhmän jäsenistä. Impulssi- eli virikemateriaali voi käytännössä olla mitä tahansa taiteelliselta tai muulta elämän alueelta valittua aineistoa. Se voi olla vaikkapa vaate, musiikkikappale, jokin esine, kuva, tekstipätkä ja niin edelleen. Sen tarkoituksena on herättää impulsseja, käynnistää pohdiskelemaan sekä lisätä ajatuksellisia ja toiminnallisia virikkeitä prosessin etenemiseksi.¹⁹⁴ Tärkeää on se, että mitä tahansa impulssimateriaali onkin, siihen luodaan henkilökohtainen suhde pohtimalla, mitä ajatuksia ja assosiaatioita se herättää (mikä siinä ihmetyttää, kauhistuttaa, ihastuttaa ja niin edelleen).¹⁹⁵ Tim Etchells, yksi Forced Entertainment -ryhmän keulahahmoista on todennut, että pelkkä materiaalin läsnäolo voi laukaista näyttämöllisten tapahtumien ketjun, jolla prosessi lähtee liikkeelle.¹⁹⁶ Impulssimateriaali ei kuitenkaan saa olla liian ”valmista” ja eheää, sillä hajanaiset, epätäydetyt ja viimeistelemättömät virikkeet mahdollistavat niissä olevien ”aukkojen” täydentämisen omilla mielikuvilla, ajatuksilla ja toiminnalla.¹⁹⁷

Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa siitä, mistä performanssi, niin sanotun uuden teatterin, nykyteatterin ja devisaaajien tavoin, saa materiaalinsa sekä mitä keinoja ja tekniikoita se käyttää esitystä tehdessään:

se ottaa materiaalinsa paitsi esiintyjien fyysisistä ruumiista, myös monenlaisista visuaalisista ja tilallisista ratkaisuksista, valokuvista, tv-monitoreista tai muualle projisoiduista still- ja liikkuvista kuvista, elokuvista, runoista, omaelämäkerrallisista aineksista, filosofisista ja muista asiatekstin palasista, tarinoista ja juonista, arkkitehtuurista, musiikista ja muista äänistä. Näin sitä on siivittänyt kiinnostus kollaasin, koosteen ja yhtäaikaisuuden periaatteita kohtaan. Sillä on ollut

¹⁹³ Louhija 2000a.

¹⁹⁴ Helsingin AMK Stadia 2002d, 134.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Etchells 1999, 52.

¹⁹⁷ Ibid., 51.

kiinnostusta yhtä lailla löydettyjä materiaaleja ja elementtejä kohtaan, muun muassa löydettyjä rituaaleja ja muita löydettyjä käyttäytymismuotoja kohtaan.¹⁹⁸

Olen jo aiemmin viitannut Hotisenkin mainitseisiin löydettyihin elementteihin ja materiaaleihin. Kerron seuraavaksi tarkemmin, mitä niillä tarkoitetaan. Luvussa 2.4.4. kirjoitin ympäristö- ja paikkasidonnoisista teoksista. Niihin voi liittyä käsite 'löydetty tila', jolla tarkoitetaan sitä, että esityksen materiaalia hankittaessa ja työstettäessä tilan ja paikan sosiaaliset, psykologiset, historialliset, ekologiset, visuaaliset ja assosiatiiviset ulottuvuudet sekä tilan vaikutus esitykseen ja sen sisältöön otetaan huomioon. Löydetty tila voi olla myös esityksen lähtökohtana ja aiheena.¹⁹⁹

Luvussa 3.1.3. mainitsin, että devising-esityksen lähtökohtana voi toimia ympäristöstä löydetty teksti, esimerkiksi WC-kirjoitukset. Löydetyn tekstin voi katsoa kuuluvan 'löydettyjen esineiden' joukkoon. Löydetty esine tarkoittaa nimensä mukaisesti jotain, esimerkiksi kadulta, löydettyä tai jonkun hylkäämää tavaraa. Se voi olla myös jokin harjoitus- tai esitystilassa valmiiksi ollut objekti tai teatteriryhmän saama lahjoitus. Suhtautumis- ja tarkastelutapa löydettyä esinettä kohtaan on sama kuin löydettyä tilaa kohtaan. Löydetty esine on usein jotain hyvin arkista, mutta se saa uudenlaisia merkityksiä, kun se tuodaan osaksi esitystä ja taidetta. Löydetyn esineen ympärille ja sen innoittamana voidaan alkaa luoda materiaalia. Sille voidaan vaikkapa keksiä historia, sekä sille on mahdollista luoda ja kuvitella mitä erilaisimpia uusia käyttötapoja.²⁰⁰

'Löydetty rituaali' ja 'löydetty käyttäytymismuoto' ovat löydetyn esineen tavoin poimittu usein arkielämästä. Sosiaalisen ja yhteiskunnallisen elämän eri muodot, joista esimerkkeinä voidaan mainita vaalit ja sodankäynti sekä erilaiset juhlat, kuten häät ja cocktailkutsut, lukeutuvat tähän löydettyjen elementtien kategoriaan. Lisäksi monenmoiset pelit ja leikit sekä sakramentit ja muut pyhän alueelle sijoittuvat rituaalit, taiteiden historialliset ja nykyiset muodot sekä TV:n ja radion ohjelmaformatit ovat löydettyjä rituaaleja ja käyttäytymismuotoja (tai rakenteita), ja ne voivat devising-prosessiin tuotuna synnyttää erilaisia esityskonsepteja ja esityksellisiä rakenteita.²⁰¹

¹⁹⁸ Hotinen 2002, 151.

¹⁹⁹ Sederholm 2000, 96–97.; Kolu 2002g, 227–229.

²⁰⁰ Kolu 2002g, 228.

²⁰¹ Ibid.

3.2.2. Toiminnalliset tiedon- ja aineistonkeruumenetelmät

Tiedon- ja aineistonkeruu sekä niiden prosessointi voivat tapahtua samanaikaisesti tai vaiheet voivat vuorotella. Myös niiden menetelmät ovat usein samankaltaisia tai kokonaan samoja. Tiedon- ja aineistonkeruussa sekä niiden prosessoinnissa yhdistetään eri elementtejä, joihin liittyy metaforisia sidoksia, kuten ajankohtaisen ja arkaaisen, faktan ja fiktion sekä yksityisen tai henkilökohtaisen ja julkisen tai yhteisössä olevan välisiä kytkentöjä.²⁰² Erilaiset tavat hankkia tietoa ja aineistoa tuottavat erilaista materiaalia ja erilaisia vastauksia. Mikäli kootusta tietomäärästä ja aineistosta halutaan mahdollisimman monipuolista ja -ulotteista, voidaan devising-esitystä tehdessä yhdistellä useita eri tiedon- ja aineistonkeruutapoja sekä prosessointimenetelmiä.

Devising-prosessin toiminnallisia tiedon- ja aineistonkeruumenetelmiä (jotka toimivat usein siis myös materiaalin prosessointikeinoina) on olemassa lukemattomia. Yhtä oikeaa tapaa ei ole, vaan jokaisen työryhmän on valittava, sovellettava ja tarvittaessa keksittävä itselleen omimmat ja soveliaimmat menetelmät. Esittelen kuitenkin joitakin mahdollisia työtapoja, joiden avulla materiaalia on mahdollista tuottaa ja työstää.

Yksi mahdollisuus on tuottaa materiaalia ja hankkia aineistoa erilaisten puhumiseen ja kirjoittamiseen liittyvien työtapojen avulla. Lähtökohtaan, aiheeseen tai impulssimateriaaliin liittyen työryhmä voi suunnitella vaikkapa esitelmiä, monologeja, manifesteja, teesejä, lauluja ja käyttöohjeita sekä improvisoida väittelyitä ja erilaisia puheenvuoroja. Lisäksi ryhmä voi kirjoittaa erilaisia tekstejä, kuten dialogeja, yleisönosastokirjoituksia, runoja ja fiktiivisiä päiväkirjoja sekä harjoittaa tajunnanvirta- ja prosessikirjoitusta sekä erilaisia yhteistoiminnallisia kirjoittamisen muotoja.²⁰³

Niin sanotut omaa elämää luotaavat työmenetelmät ovat paljon käytettyjä. Tähän ryhmään kuuluvat muun muassa elämykselliset harjoitteet, kuten tunne- ja keuharjoitukset sekä mielikuvamatkat. Lisäksi erilaiset omaelämäkerrallista materiaalia työstävät keinot, kuten päiväkirjojen, kirjeiden, valokuvien ja muiden henkilökohtaisten elementtien muuntaminen

²⁰² Kolu 2002f, 165–166.

²⁰³ Helsingin AMK Stadia 2002d, 135–138. Kirjoittamisesta lisää muun muassa Etchells, Tim 1999.; Heddon & Milling 2006.; Ahava, Selja 2001. *Esityksen ja tekstin suhteesta*. Taiteellisen työn kirjallinen osio. Opinnäytetyö. Ohjaajantyyön ja dramaturgian laitos. Teatterikorkeakoulu. Helsinki.

esitykselliseksi toiminnaksi sekä näyttämöllisiksi kuviksi ja kohtauksiksi, kuuluvat tähän aineistonkeruumenetelmien ryhmään.²⁰⁴

Improvisaatio lienee ”suurelle yleisölle” tutuin aineistonkeruu- ja sen prosessointikeino. Improvisaatiota tehdessä on mahdollista käyttää erilaisia tekniikoita, joista esimerkkeinä mainittakoon Keith Johnstonen ja Anthony Howellin kehittelemät tekniikat. Improvisaatiota on mahdollista tehdä erilaisista lähtökohdista, joten työryhmä voi halutessaan valita jonkin esityksen liittyvän elementin, esimerkiksi teeman, henkilön tai tilan, johon liittyen materiaalia aletaan improvisoida.²⁰⁵

Toiminnallisuuden käsitteeseen liittyy fyysisuus. Liikkeelliset tiedon- ja aineistonkeruutavat käyttävät hyödykseen nimenomaan työryhmän jäsenten fyysisyyttä ja kehoa. Esimerkkejä liikkeellisistä työtavoista ovat erilaiset kehotietoisuutta lisäävät harjoitteet, liike- ja kontakti-improvisaatio, autenttiseen liikkeeseen liittyvät harjoitukset ja koreografian tekeminen. Myös mahdollisen roolihenkilön fyysisen hahmon hakeminen erilaisin keinoin on yksi liikkeellisistä menetelmistä.²⁰⁶

Materiaalin tuottaminen ja aineiston hankkiminen on mahdollista myös erilaisten ääneen ja musiikkiin liittyvien työtapojen avulla. Ääni-improvisaatio sekä äänimaiseman ja -efektien tekeminen ovat hyviä esimerkkejä näistä menetelmistä. Lisäksi ryhmä voi tutkia äänen tai äänen suhdetta vaikkapa tilaan, kehoon ja liikkeeseen. Työryhmä voi myös tehdä itse musiikin tekeillä olevaan esitykseen.²⁰⁷

Ei pidä myöskään unohtaa visualisointiin ja visuaalisuuteen liittyviä työtapoja, joita ovat esimerkiksi piirtäminen, maalaaminen, muovaaminen, lavastaminen, installaatioiden ja kollaasien tekeminen sekä valmiin kuvamateriaalin työstö vaikkapa valokuvasta liikkuvaksi ihmispatsaaksi. Näitä menetelmiä käytettäessä voidaan hyödyntää mitä erilaisimpia materiaaleja, tekniikoita ja välineitä valitun työtavan mukaan.²⁰⁸

²⁰⁴ Helsingin AMK Stadia 2002d, 135–138.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid.

Myyttisen ja pyhän alueen tutkimiseen liittyvät keinot ovat vahvasti sidoksissa metaforiseen työskentelyyn, josta kirjoitan lisää luvussa 3.3.2. Näiden työtapojen avulla kartoitetaan muun muassa esityksen lähtökohtaan ja jo saatuun materiaaliin liittyviä symboleita, myyttejä ja metaforia. Voidaan myös pohtia, miten pyhyyden teema suhteutuu käsillä olevaan aineistoon. Lisäksi on mahdollista soveltaa erilaisia myyttisiä ja pyhään liittyviä löydettyjä rituaaleja ja käyttäytymismuotoja.²⁰⁹

Tim Etchells (1999) kirjoittaa Forced Entertainmentia, sen prosesseja ja esityksiä käsittelevässä kirjassaan *Certain Fragments* työtavoista, joilla ryhmä on koonnut ja koostanut esitysmateriaaliaan. Yksi mielenkiintoinen materiaalinkeruu- ja sen prosessointimenetelmä on niin sanottu väärintoimiminen, joka tarkoittaa esimerkiksi sitä, että löydettyä tekstifragmenttia luetaan ja tulkitaan tietoisesti väärin. Väärintoimimista edustaa myös ryhmän tempaus, jonka ryhmän jäsenet tekivät Rotterdamissa Hollannissa. He halusivat kerätä tietoa ja saada materiaalia kyseisestä kaupungista, jota he eivät entuudestaan juurikaan tunteneet. Niinpä he ottivat mukaansa Lontoon kartan ja suunnistivat Rotterdamissa sen avulla. Väärän kaupungin kartta avasi todennäköisesti uusia näkökulmia ja vei paikkoihin, jonne he eivät ehkä muutoin olisi päätyneet.²¹⁰

Toinen keino, jonka avulla ryhmä on koonnut kaupunkiin ja sen ihmisiin liittyvää materiaalia, on haastattelemineen. Olennaista on kuitenkin se, että haastattelukysymykset ovat olleet hyvin yllättäviä. Etchells antaa esimerkkejä kysymyksistä, joita kaupunkilaisille esitettiin: “If you had killed someone and had to dump the body where would you take it? If you had to say goodbye to a lover where in this city would you most like to do it? Where in this city might be the best place for a spaceship of aliens to land?”²¹¹

Etchellsin mukaan erilaiset leikit ja pelit ovat aina olleet tärkeä osa Forced Entertainmentin toimintaa. Niiden avulla voidaan myös lähestyä harjoituksiin tuotua impulssimateriaalia: ”What game might you play using 2 men, a bottle of whisky, a blindfold and a gun? What game might you play with a pile of jumble-sale clothing and a record slowed down to 16rpm? What game might you play with four women and a disconnected telephone?”²¹²

²⁰⁹ Helsingin AMK Stadia 2002d, 135–138.

²¹⁰ Etchells 1999, 61. Mainittakoon, että Etchells itse ei kutsu kyseisenlaista toimintatapaa väärintoimimiseksi. Olen nimennyt työtavan itse.

²¹¹ Ibid., 61.

²¹² Ibid., 59.

Materiaalinkeruumenetelmä, jota muun muassa Goat Island -ryhmä käyttää, on metodinen varastaminen ja lainaaminen.²¹³ Se tarkoittaa nimensä mukaisesti sitä, että materiaalia kerätään ”varastamalla”. Aineistoa voi lainata miltä tahansa elämän alueelta, joskin ideoitten ja elementtien varastaminen muista taiteista lienee yksi sen yleisimmistä muodoista. Esitystä varten voidaan vaikkapa katsoa elokuvia tai tv-ohjelmia sekä lukea sarjakuvia ja poimia niistä kiinnostaviksi koettuja repliikkejä sekä hahmoja. Visuaalisia elementtejä sen sijaan voidaan helposti poimia kuvataiteista. Metodista varastamista materiaalin keruussa käyttävien taiteilijoiden tulee kuitenkin olla erittäin tietoisia tekijänoikeuksista ja muistaa niihin liittyvä etiikka.²¹⁴

Esitykset, joiden materiaalia on koottu metodista varastamista käyttäen, voivat olla hyvin intertekstuaalisia. Joskus varastetut elementit toimivat vain impulsseina ja liikkeelle saattajina muuttuen ja häivettyen prosessin aikana niin paljon, ettei lopullisesta esityksestä ole enää havaittavissa varastamisen jälkiä. Toisinaan taas elementit saatetaan siirtää suoraan ja lähes sellaisinaan esitykseen, jolloin katsojakin huomaa elementtien olevan peräisin muista lähteistä. Intertekstuaalisuudella eli tekstienvälisyydellä voidaan pyrkiä lisäämään katsojan osuutta merkityksen muodostamisessa. Anna Makkonen (1991) siteeraa *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia* -kirjassa julkaistussa artikkelissaan ”Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?” Elsa Erhoa, joka on tutkinut Jorma Korpelan kirjallisia virikkeitä:

Alluusioilla²¹⁵ ja sitaateilla hän/Korpela/ on luonut uusia yhteyksiä siihen kulttuuriperinteeseen, minkä voi katsoa olleen 1930-luvun yhteisomaisuutta. Sitaattien ja niihin verrattavien kirjallisten viittausten tehtävänä on saada tarkkaava lukija osallistumaan itse romaanin luomiseen, hoitamaan siitä oma osansa, kuten Goethe sanoi.²¹⁶

Alluusiot ja sitaatit voivat siis olla esityksen osia. Pastissi, jonka mainitsin luvussa 2.4.4. The Wooster Groupista kirjoittaessani, tarkoittaa sen sijaan taideteosta, joka jäljittelee toisen

²¹³ Koskenniemi, Pieta 2006. Henkilökohtainen tiedonanto 3.10.2006.

²¹⁴ ’Plagiointi’ eli toisen henkilön teoksen tai sen kohdan jäljentäminen, kopioiminen tai sen esittäminen omanaan rikkoo tekijänoikeuksia (Nurmi & Rekiaro & Rekiaro 1996, 320). Plagioiminen voi johtaa oikeustoimiin.

²¹⁵ ”Peitetty viittaus kaunokirjalliseen teokseen, paikkaan, tyyliununtaan, historiaan, tapahtumaan, tarinaan tai henkilöön. Alluusio ilmaistaan epäsuorasti, implisiittisesti [--] Alluusion tunnistaminen ja tulkitseminen riippuu lukijasta ja hänen kokemuksistaan ja tiedoistaan. Alluusio eroaa konnotaatiosta, jonka herättämät enemmän tai vähemmän kiinteät assosiaatiot tunnistetaan laajemmin.” (Turun yliopiston kääntämisen ja tulkauksen keskus. 2001. Kääntämisen opetussanasto. Verkossa osoitteessa: <<http://vanha.hum.utu.fi/centra/pedaterm/sanasto.html>>. Luettu 16.10.2006.)

²¹⁶ Makkonen 1991, 17. Alkuperäiset lähteet Erho, Elsa 1971. Jorma Korpelan kirjallisista virikkeistä. *Sananjalka* 13, 132–145.; Erho, Elsa 1972. Tohtori Fincelman -romaanin laina-aineista. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 26. SKS, 24–31. Helsinki.

aikakauden tai tekijän tyyliä. Esitykseen voidaan tehdä esimerkiksi kohtaus, joka jäljittelee suomalaisissa 1930-luvuilla tehdyissä mustavalko-elokuvissa käytettyä näyttelemistyyliä. Lisäksi kohtauksen voi tehdä vaikkapa ”kaurismäkeläisittäin” ja niin edelleen. Alluusioiden, sitaattien ja pastissien käyttöön voi liittyä myös ’homage’, jolla tarkoitetaan esimerkiksi jollekulle taiteilijalle tehtyä kunnianosoitusta tai omistusta.²¹⁷

3.3. Prosessointivaihe

Kun materiaalia on kerätty ja luotu, on aika alkaa prosessoida sitä. Tieteellistä tutkimusta tehdessä tätä vaihetta voidaan kutsua aineiston analysointivaiheeksi. Tässä devising-prosessin vaiheessa materiaalia työstetään, muokataan, valikoidaan ja järjestellään, toisin sanoen sitä pyritään vähitellen saattamaan esitykselliseen muotoon. Tietoa ja aineistoa prosessoitaessa voidaan käyttää samoja tai samankaltaisia työtapoja, joista kerroin edellisessä luvussa. Koska materiaalia prosessoitaessa tuotetaan usein lähes väkisinkin uutta tietoa tutkittavasta aiheesta, kulkee materiaalin ja tiedon kerääminen useimmiten käsi kädessä niiden prosessoinnin kanssa. Olennaista onkin aika ajoin pysähtyä arvioimaan jo kerättyä ja prosessoitua aineistoa sekä pohtia, onko uusien työvälineiden käyttöönotto, lisämateriaalin hankkiminen ja aineiston uudelleentyöstäminen mahdollisesti tarpeen.

Marja Louhija on käyttänyt devising-prosessista kokkaamisen metaforaa. Tiedon- ja aineistonkeruuvaiheessa hankitaan tarvittavat ainekset. Materiaalin prosessointivaiheessa ainekset laitetaan pataan ja niitä aletaan hämmentää. Louhija antaa muutamia reseptejä devising-kokkaukseen, joista ensimmäinen kuuluu näin: ota päivän lehti, lisää opetussuunnitelma, kysy miten ne kohtaavat ja käytä kabareemuotoa. Toinen puolestaan menee seuraavasti: ota ajankohtainen tai yhteiskunnallinen aihe, joka koskettaa, lisää kysymys valinnan vapaudesta, sekoita käyttäen apunasi jotain siirtymärituaalin toiminnallista muotoa ja laadi esitys. Kolmas devising-resepti on seuraavanlainen: ota ryhmä ihmisiä, ala ihmetellä, haastatella ja tutkia, käytä dokumentteja, toiveunia, painajaisia, sankareita,

²¹⁷ Mäkinen, Reima. 1997. Hommage eli kunnianosoitus tai omistus. Suomen sarjakuvaseura ry, Kupla-akatemia. Verkossa osoitteessa: <<http://www.kaapeli.fi/~sarjaks/akatemia/framet.html?/~sarjaks/akatemia/kerros2/luokka2b>>. (Luettu 16.10.2006).

pyhimyksiä, paholaisia, paratiiseja sekä uhreja ja rakenna esitys, jossa pyhiinvaellusmatka tai luomiskertomus toimii metaforana.²¹⁸ Metaforisesta työskentelystä lisää luvussa 3.3.2.

3.3.1. Tekstin liikkeelle saattamisesta

Mikäli devising-esityksen lähtökohtana ja/tai (impulssi)materiaalina on jokin teksti tai tekstifragmentti, on sen käsittelemiselle ja tarkastelemiselle olemassa omanlaisiaan prosessointimenetelmiä. Siri Kolu (2002) listaa niitä artikkelissaan ”Devising ja maailman teksti”, tosin hän kirjoittaa työtavoista tekstin liikkeelle saattamisen keinoina.²¹⁹

Ensimmäinen Kolun mainitsemista tekstin liikkeelle saattamisen keinoista on Juha-Pekka Hotisen kehittämä kyseenalaistava, kysyvä, epäilevä, ihmettelevä ja ehdottava interrogatiivinen lukutapa, jolla tarkoitetaan uudenlaista, perinteisestä draama-analyysistä eroavaa ajattelumallia. Sen avulla ”kysytään ja kuvitellaan enemmän kuin etsitään ja väitetään.”²²⁰ Interrogatiivisessa luennassa tekstin ajatellaan olevan eräänlainen tapahtumapaikka, jossa teksti, sen kirjoittaja ja lukija sekä mahdollisesti useat aikakaudet kohtaavat. Tekstiä ei siis pidetä merkitysten sijaintipaikkana, josta työryhmän tulisi ne etsiä ja löytää.²²¹

Kyseessä olevan niin sanotun vaihtoehtoisen draama-analyysin teatterikäsitys on esityksellinen eli esitystä painottava, sillä ”tarkastelun kohde on siis esitys, suunnitelma esityksestä, se mikä voisi olla kiinnostavaa ja stimuloivaa esityksessä ja esityksenä. [--] interrogatiivisessa luennassa esitys siten perustelee tekstin olemassaolon eikä päinvastoin.”

²²² Interrogatiivisessa draama-analyysissä

Poikkeukselliset yksityiskohdat, alogisuus ja trivialeetit herättävät mielenkiinnon. Luenta toimii joskus lisäämällä tai yhdistelemällä eri lähteistä peräisin olevia tekstifragmentteja,

²¹⁸ Louhija 2002b.

²¹⁹ Kolu 2002e, 163.

²²⁰ Hotinen 2002, 286. Juha-Pekka Hotisen interrogatiivista draama-analyysia käsittelevä artikkeli ”Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – pari skeemaa uudesta dramaturgiasta” on julkaistu myös teoksessa *Dramaturgioita – Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin* (toim. Reitala, H. & Heinonen, T.) Palmenia-kustannus. Saarijärvi.

²²¹ Ibid., 220.

²²² Ibid., 221.

vaikkapa törmäyttämällä toisiinsa no-näytelmää ja Tšehovia, kirjoittamalla tekstiä eteenpäin tai sen päälle, muuntamalla esimerkiksi ”Medeia” komediaksi.²²³

Muita Kolun mainitsema tekstin liikkeelle saattamisen keinoja ovat metodinen väärinymmärtäminen, assosioiminen (mitä tekstistä tulee mieleen?), tekstin suhteuttaminen omaan elämään ja omiin kokemuksiin, tekstin dramaturginen työstäminen (”tiivistäminen olennaiseen kiteeseen, lauseeseen, ytimeen tai laajentaminen olemassaolon väitteeksi, maailmankuvan ilmaukseksi, tekstuaaliseksi maisemaksi”), tekstimateriaalin kehystäminen ja sen siirtäminen eri tilanteisiin ja käyttötarkoituksiin, metaforinen työskentely tekstin kanssa (josta lisää seuraavassa luvussa) sekä kirjallisuudentutkimuksen eri lähestymistavat.²²⁴

Yksi suosituista tekstin käsittelemisen ja prosessoinnin työtavoista on myös materiaalin tapaaminen, materiaallinen dialogi, jossa pohditaan ja tarkastellaan tekstin suhdetta toisiin teksteihin. Voidaan esimerkiksi tutkia, miten 10 maailman kauneinta rakkauskohtausta tai 10 turhinta lähtöä kommunikoivat toistensa kanssa.²²⁵ Tekstien yhteentörmäyttäminen voi avata uusia näkökulmia ja mahdollistaa uusien tulkintojen syntyminen. Hotinen kirjoittaa yhdestä Philip Auslanderin työtavoista seuraavasti:

Wooster Groupin kanssa työskennellessään 1984–1985 Auslander yhdisti Arthur Millerin ”Tulikokeen” ja kuvauksia 1960-luvun huumegeurun Timothy Learyn oikeudenkäynnistä, rinnasti nämä keskusteluihin ja pätkiin ”Miami Vicesta”. Tarkoitus oli ottaa etäisyyttä Millerin tekstiin, nähdä se eri näkökulmista ja toisissa konteksteissa – jotta saataisiin esiin esimerkiksi ne rodulliset ja sukupuoliset erot, jotka näytelmä sisältää tai jättää ulkopuolelleen.²²⁶

Tekstien välisten suhteiden tarkastelemista ja erilaisten tekstifragmenttien kanssa leikkimistä voidaan verrata musiikin teossa käytettyyn ”sämpläämiseen” (tai samplaamiseen), jolla tarkoitetaan vanhan ja uuden tallennemateriaalin yhdistelemistä erilaisin keinoin.²²⁷ Sämpläämisellä viitataan yleensä

jostain toisesta valmiista musiikkiteoksesta nauhoitettuun sävelten tai perkussiivisten äänten pätkään, jota käytetään toisen musiikkiteoksen osana. Usein konemusiikissa, kuten teknon alalajeissa sekä rapissa kappaleet perustuvat vahvasti jostain vanhemmasta musiikkikappaleesta

²²³ Hotinen 2002, 221.

²²⁴ Kolu 2002e, 163.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Hotinen 2002, 84.

²²⁷ Lehtinen, Lottaliina. 2004. Sample-käyttö voi tulla kalliiksi. Muusikko-lehti online 11/2004. Verkossa osoitteessa: <http://www.musicfinland.com/sml/muusikko/muusikko_2004/11_sample.html>. (Luettu 19.9.2006).

nauhoitetun samplen käyttöön.[--] Joskus sampleja muokataan niin paljon, ettei niitä ole mahdollista enää tunnistaa valmiista musiikkiteoksesta.²²⁸

Sämplääminen esittävää taidetta tehdessä liittyy metodisen varastamisen ideaan ja luovuuteen yhdistellä erilaisia elementtejä. Kaija Kaitavuori (2005) toteaa *Teatterin raunioilla* -kirjassa ilmestyneessä kirjoituksessaan ”Valuma-alue nykyaiteena – Nykyaiteen ja nykyteatterin linkkejä”, että ”sämpläysasenne” on hyvä alusta erilaisten ilmaisumuotojen ja niihin liittyvien sisältöjen käsittelylle.²²⁹ Myös Tim Etchells käyttää sämpläämisen käsitettä kuvaamaan omia työskentelymenetelmiään, etenkin tapaansa kirjoittaa:

for me writing was so often about collecting, sifting and using from bits of other people’s stuff – copied language like precious stone. [--] writing (or even speaking) as a kind of trying on of other peoples clothes – a borrowing of power. I speak for a moment like my father. I assume the language of a teacher. I speak for one moment like they do in some movie. I borrow a phrase from a friend, a sentence construction from a lover. A writing that’s more like sampling. Mixing, matching, cutting, pasting. Conscious, strategic and sometimes unconscious.²³⁰

3.3.2. Metaforinen työskentely

Materiaalin prosessoinnissa ja analyysissä voidaan käyttää apuna metaforista työskentelyä, joka tarkoittaa aineiston tarkastelemista ja käsittelemistä erilaisten dramaturgisten metaforien kautta, joita ovat muun muassa vaellukset, markkinat, luomiskertomukset sekä erilaiset rituaalit ja seremoniat.²³¹ Metaforinen työskentely on eräänlainen ”synteettinen työtapa, joka samaan aikaan tuottaa sekä sisältöä että ehdottaa muotoa.”²³² Metaforiseen työskentelyyn tähtäävät kysymyksenasettelut voisivat olla vaikkapa seuraavat: ”Millaiset olivat Suomi-neidon polttarit Suomen liityessä Euroopan unioniin? Miten veroilmoituksen täytön voi nähdä nykyajan karhunpeijaisina?” sekä ”Millaisia esityksiä voisi syntyä rakennustyömaan dramaturgialla?”²³³ Metafora voi toimia keinona hahmottaa tekeillä olevan esityksen dramaturgisia ominaispiirteitä. Siri Kolu huomauttaa, että ”metaforisella kysymyksellä voi purkaa esiin olennaisia rakenteita myös dramaturgiaa tuntemattomilta ihmisiltä, esimerkiksi interaktiivisissa esityksissä (tarinateatteri, forumteatteri jne.) osana esitystyöskentelyä.”²³⁴

²²⁸ Wikipedia. Vapaa tietosanakirja. Viimeksi muutettu 22.8.2006. Sample. Verkossa osoitteessa: <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Sample>>. (Luettu 19.9.2006). Alleviivaus kirjoittajan, joka tuntematon.

²²⁹ Kaitavuori 2005, 93.

²³⁰ Etchells 1999, 101.

²³¹ Louhija 2002c.

²³² Helsingin AMK Stadia 2002d, 138.

²³³ Ibid., 139.

²³⁴ Kolu 2002d, 158.

Yksi esimerkki metaforisesta kysymyksestä voisi tällöin olla vaikkapa ”Mikä on tämän henkilön paratiisi?”.²³⁵

”Metaforinen työskentely on useimmiten prosessimuotoista, aivoriihen kaltaista työskentelyä, jossa heitellään ideoita”, kirjoittaa Kolu. Hän jatkaa luettelemalla metaforisen työskentelyn etuja: a) ”Metaforan avulla nouseaan toiselle havaintojen tasolle ilmiön yksityiskohtien luettelemisesta jonkun kokonaishahmon tai jäsentävän rakenteen syntyyn”, b) ”Metafora tarjoaa fiktiivistymisen, jonka aikaansaama etäisyys aiheeseen saattaa auttaa ajankohtaisaiheiden, omaelämäkerrallisen tai tiedollisen aineksen käsittelyä”, c) ”Siirtämällä asiat toiseen käsittelykontekstiin metafora tuo intuitiivisten oivallusten äärelle: metaforiset kuvat siirtyvät meihin nopeasti, lähestulkoon välittömästi, ja ne kantavat tietoa, joka voidaan purkaa myöhemmin analyttisemmässä työskentelyn vaiheessa.”²³⁶

3.3.3. Interaktiiviset soveltavan draaman menetelmät

Olen tämän tutkielmani aikana viitannut muutaman kerran interaktiivisiin soveltavan draaman menetelmiin. Oman devising-käsitykseni mukaan devising-esitystä tehtäessä on mahdollista lainata erilaisia soveltavan draaman menetelmiä ja tekniikoita²³⁷, joskin vastavuoroisesti soveltavan draaman yhteydessä on mahdollista hyödyntää erilaisia devising-työtapoja.

Interaktiivisia draamamenetelmiä on mahdollista käyttää niin aineistonkeruu- kuin sen prosessointivaiheessa. Ne tuottavat lähes poikkeuksetta uutta tietoa käsiteltävästä aiheesta, mutta on huomattava, että niiden tietyt lajityypit vaativat sen, että aineistoa on kerätty, prosessoitu ja työstetty esitykselliseen muotoon jo ennen varsinaisen interaktiivisen osion aloittamista. Esimerkkeinä mainittakoon forumteatteri, jossa interaktiivisuus limittyy valmiiseen, käsikirjoitettuun ja usein perinteisen teatterin toimintaperiaatteita noudattavaan esitykseen.

²³⁵ Kolu 2002d, 158.

²³⁶ Ibid., 159.

²³⁷ Tässä yhteydessä en paneudu soveltavan draaman (interaktiivisten) muotojen ja tekniikoiden tarkasteluun. Niistä on kuitenkin saatavilla runsaasti tietoa erilaisista kirjoista. Katso muun muassa Ventola Marjo-Riitta & Renlund, Micke 2005. *Draamaa ja teatteria*. Sarja B: Oppimateriaalit 5. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.; Kolu, Siri & Mehto, Katri (toim.) 2003. *Käyttöliittymä elämään – ikkunoita draaman ja teknologian kohtaamiseen*. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja, sarja A: Tutkimukset ja raportit 3. Yliopistopaino. Helsinki.; Tarinateatteri Mielikuva (toim.) 1999. *Tarinateatteri – Playback Theatre*. Tummaavuoren kirjapaino Oy. Vantaa.; Augusto Boalin, Jonathan Foxin sekä Allan Owensin teokset.

Interaktiiviset soveltavan draaman menetelmät tarjoavat kolmiulotteisen tai virtuaalisen maailman – ”draamalaboratorion”, jonka sisällä voi kokeilla erilaisia vaihtoehtoja, mahdollisuuksia ja ratkaisuja. Näitä toiminnallisia ja osallistavia menetelmiä ovat muun muassa tarinateatteri, forumteatteri ja draamatyöpajat.²³⁸ Lisäksi voidaan käyttää psyko- ja prosessidraamaa, draamatarinaa, improvisaatiota (muun muassa Keith Johnstone ja Anthony Howelin tekniikoita) sekä näkymätöntä teatteria reaktiotutkimuksena.²³⁹

3.3.4. ”Avaamistilaisuudet”

Todellisuuden tutkimuskeskus järjestää säännöllisesti esitysideoiden ja -prosessien ”avaamistilaisuuksia”, joiden voisi katsoa olevan yhdenlaisia teatterillisiä sovellutuksia Pentti Roution ehdotuksesta käyttää taideteoksen tai sen muunnelmien kokeilua prototyypinä yhtenä työvaiheena taiteellisessa tutkimuksessa.²⁴⁰ Todellisuuden tutkimuskeskuksen avaamistilaisuuksien tavoitteena on

rikkoa se ’vaikenemisen muuri’, joka usein ympäröi esitystä sen ensi-iltaan asti. [...] Avaaminen voi olla keskustelu, harjoite, demo, luonnos, osa esitystä tai läpimeno. Se voi pitää sisällään kommentoijien osallistumista harjoituksiin. Kommentoija/kommentoijat muodostavat esitykselle heijasteryhmän, jonka tarkoituksena on olla työryhmän apuna ja keskustelukumppanina.²⁴¹

Työryhmä päättää itse, ketä se haluaa kommentoijiksi avaamistilaisuuksiin. Heitä voivat olla eri elämänalueiden, kuten tieteen ja taiteen alueiden edustajat. Avaamistilaisuudet myös puretaan. Purkutilaisuus voi olla keskustelu ja/tai se voi sisältää harjoitteita, dokumentteja ja demoja. Tarkoituksena on rikastuttaa sekä työryhmän että kommentoijien tietämystä ja ymmärrystä sekä avata keskustelua.²⁴² Avaamistilaisuuksia voisi mielestäni käyttää materiaalin prosessointikeinona interaktiivisten soveltavan draaman keinojen tapaan.

²³⁸ Heikkinen 2005.

²³⁹ Louhija 2000a.

²⁴⁰ Routio, Pertti. 24.1 2005. Taiteellinen tutkimus. Taideollisen korkeakoulun Tuotteiden tutkimuksen ja teorian sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa: <<http://www.uiah.fi/projects/metodi/033.htm>>. (Luettu 16.10.2006).; Todellisuuden tutkimuskeskus. Ei päiväystä. Tähtäimessä. Taiteellinen tutkimus. Verkossa osoitteessa: <<http://www.todellisuus.fi/tarkoitus/tarkoitus.htm>>. (Luettu 16.10.2006).

²⁴¹ Todellisuuden tutkimuskeskus. Ei päiväystä. Tähtäimessä. Taiteellinen tutkimus. Verkossa osoitteessa: <<http://www.todellisuus.fi/tarkoitus/tarkoitus.htm>>. (Luettu 16.10.2006).

²⁴² Ibid.

3.4. Kokoonpanovaihe

Kun työryhmä kokee, että prosessoitua materiaalia alkaa olla riittämiin, on aika alkaa järjestellä sitä lopulliseen esitykselliseen muotoon. Kokoonpanovaiheessa joudutaan tekemään paljon materiaalia koskevia valintoja, kuten mitä otetaan mukaan esitykseen ja mitä kenties joudutaan jättämään pois. Tässä devising-prosessin vaiheessa hahmotellaan esityksen muotoa ja kokonaisrakennetta eli dramaturgiaa.

3.4.1. Devising esityksen mahdollisista dramaturgioista

Devising-esityksen dramaturgia vastaa harvoin perinteistä, aristoteeliselle draamalle ominaista suljettua, lineaarista ja purkautuvaa kokonaisrakennetta. Sen sijaan erilaiset fragmentti- ja simultaanirakenteet, kollaasinomaisuus ja esityksen avoin muoto sekä sen viimeistelemättömyys ja sattumanvaraisuus ovat usein tyypillisiä devising-esitykselle.²⁴³ Niin sanottu postdraamallinen dramaturgia on yksi vaihtoehto perinteiselle, draamalliselle dramaturgialle. Postdraamallisesta dramaturgiasta ovat kirjoittaneet muun muassa Hans-Thies Lechmann (1999) teoksessaan *Postdramatisches Theater* sekä Richard Schechner (1988) kirjassaan *Performance Theory*. Juha-Pekka Hotinen sen sijaan on tehnyt jaon ”uuteen” ja ”vanhaan” dramaturgiaan, joista ensimmäinen on peräisin 1980-luvulta ja liittyy vahvasti etenkin belgialaiseen ja hollantilaiseen ryhmäteatteriliikkeeseen.²⁴⁴ Hotinen tekee jakoonsa liittyvän huomautuksen:

Ei ole kysymys kirjaimellisesti siitä, että vanha olisi ollut ennen ja uusi tulisi sen jälkeen. Tarkoitus ei ole luoda illuusiota siitä, että vanhan korvautuminen uudella olisi niin sanottu tapahtunut tosiasia ja tämän hetkinen asiointi, edes uutta ajattelua tematisoineessa vaihtoehtoteatterissa. Pyrkimyksenä ei ole myöskään esittää suositusta tai toivomusta siitä, että uusi tulisi vanhan *tilalle*. Kahtiajakoni ei siis väitä, että vanha tarkoittaisi vanhentunutta ja uusi jotakin kategorisesti parempaa. Tämä jäsenitys on korkeintaan suuntaa-antava; sen tarkoituksena on hahmottaa tapahtunutta muutosta, jossa vanhan dramaturgian *rinnalle* on noussut muita ajattelutapoja, joilla saattaa olla joitakin keskenään yhteisiä piirteitä.²⁴⁵

Hotinen liittää ”vanhaan” dramaturgiaan seuraavat käsitteet ja elementit: tarina, juoni, ristiriita, henkilöahmo, toiminta, tilanne, kohtaus, aihe, teema, (etenevä) rakenne, dialogi, katharsis, tekijä, väite, sanoma, teos on viesti, kommunikaatio, eheys, valmis, peräkkäisyys ja

²⁴³ Hotinen 2002, 151.; Vesanen 2002, 197–199.

²⁴⁴ Hotinen 2002, 221–223.

²⁴⁵ Ibid., 221–222. Kursivoinnit Hotisen.

säännöt. ”Uuteen” dramaturgiaan sen sijaan sisältyvät muun muassa seuraavat termit: fragmentti, kompositio, ero, kontrasti, variaatio, rooli, ”oma itse”, ”ohikulkija”, teko, tapahtuma, sattuma, ärsyke, impulssi, virtaus, suunnat, viittaukset, assosiaatiot, poikkeamat, ”virheet”, vuorovaikutus, ”elävä massa”, hypyt, linkit, polylogi²⁴⁶, fronesis²⁴⁷, vastaanottaja, tulkinta, kokemus, teos on paikka, häiriö, hiljaisuus, aukot, puutteet, katkokset, ylijäämä, meta-, keskeneräinen ja rinnakkaisuus. ”Uuden” dramaturgian ainoa sääntö on, että sillä ei ole ei pysyviä sääntöjä.²⁴⁸ Eheyttä ja ykseyttä noudattavien juoni- ja tarinakuljetusten sekä harmoniseen kokonaisuuteen pyrkimisen sijaan ”uudessa” dramaturgiassa paino on mielikuviin, metaforiin, viittauksiin ja assosiaatioihin perustuvissa sisällön käsittelytavoissa sekä ”rikotuissa” rakenteissa, joiden ominaispiirteitä voivat olla virtaavuus, verkostomaisuus, katkonaisuus, sattumanvaraisuus sekä hypyt ja linkit. Lisäksi kaikenlaisen psykologisoinnin ja päämäärään pyrkivien henkilöhahmojen (joita näyttelijät koettavat esittää mahdollisimman uskottavasti tarjoten katsojille samastumiskohteita) sijaan ”uutta” dramaturgiaa noudattavissa esityksissä esiintyjät pyrkivät usein esiintymään ”omina itsenään” tai heillä on roolit, joita esitetään erilaisten vieraannuttamis- ja etäännyttämiskeinojen sekä metatasojen kautta. Näin ollen tuntemattoman ja vierauden, jopa outouden, viehätysvoima voi olla ensisijaisempaa samastumisen, eläytymisen ja tunnistamisen sijaan.²⁴⁹

Prosessinomaisille, toiminnallisille sekä epäyhtenäistä ja pirstaleista uutta sekä vanhaa materiaalia yhdisteleville taiteille tyypillisiä fragmenttien yhdistelykeinoja ovat muun muassa ’kollaasimuoto’, ’montaasi’ ja ’miksaus’. Picasson keksimällä (kubistisella) kollaasilla tarkoitettiin alun perin ”minkä tahansa taiteen ulkopuolisen materiaalin kiinnittämistä kuvapintaan.”²⁵⁰ Dadaisteille todellisuuden palasista järjestetty kollaasi sen sijaan oli vallankumouksellinen kokonaisuuden muodostamisen tapa. Kollaasi avaa useimmiten uusia kuvallisia maailmoja hyödyntäessään erilaisia elementtejä muun muassa massakulttuurista.²⁵¹ Montaasi puolestaan on elokuvantekijä Sergei Eisensteinin keksintö. Richard Schechner määrittelee käsitteen seuraavasti:

²⁴⁶ Polylogi tarkoittaa vuoropuhelua, ”johon osallistuu enemmän kuin kaksi henkilöä” tai monologin muodossa olevaa yhdeksi repliikiksi tai yksinpuheluksi kirjoitettua tekstiä, ”jonka *sisällä erottuu monta puhuvaa subjektia*” (Hotinen 2002, 224).

²⁴⁷ Hotinen lainaa Juha Vähämäen suomentamaa Hannah Arendtin määritelmää, jonka mukaan fronesis voidaan ymmärtää ”kykynä nähdä --- kaikkien niiden perspektiivistä, jotka sattuvat olemaan läsnä ---” (Hotinen 2002, 224). Alkuperäinen teos Vattimo, Gianni 1991. *Läpinäkyvä yhteiskunta*. Gaudeamus. Helsinki.

²⁴⁸ Hotinen 2002, 222–225.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Sederholm 2000, 73.

²⁵¹ Ibid., 76–77.

A montage is a way of “speaking” with images rather than words. In a montage many different shots are spliced together in quick sequence to form a coherent whole that is more than any of its parts. The shots used in a montage may be of different subjects and from different locations. The unity is a result of very careful editing. Thus montage is a way of constructing new meanings from numerous disparate sources or bits.²⁵²

Helena Sederholm muistuttaa, että ”kollaasi toi teoksiin kuvan sisäisen montaasin”.²⁵³ Kolmannella fragmenttien yhdistelykeinolla, miksausella tarkoitetaan sitä, että ”fragmentit ovat päällekkäin ajassa, simultaanisia tai jollain tavalla samanaikaisesti läsnäolevia. Katsojalle (sic!) mieltää fragmentit saman kokonaisuuden osiksi: miksaa ne päässään kuten yksittäisten soittimien äänet voidaan yhdistää kappaleeksi.”²⁵⁴

3.4.2. Käsikirjoituksesta kuvallisiin hahmotelmiin, taulukoihin ja esityspartituuriin

Kokoonpanovaiheen aikana on mahdollista tehdä tai viimeistellä esityksen käsikirjoitus, mikäli sellainen halutaan ja koetaan tarpeelliseksi. Käsikirjoituksen muodot voivat vaihdella sen mukaan, millaiseksi esitys ja sen kokonaisrakenne alkavat hahmottua. Jokaisen työryhmän on itse päätettävä, millainen käsikirjoituksen muoto palvelee sen tarpeita parhaiten. Mikään ei estä esimerkiksi hahmottelemasta esitystä ja sen dramaturgiaa kuvallisesti tai vaikkapa erilaisten symboleiden avulla kirjoitetun muodon sijaan. Esimerkiksi jos esitys on kovin koreografinen ja sisältää improvisaatiota sekä vähän puhuttua kieltä, ei perinteinen, kirjoitettuun tekstiin perustuva näytelmämuoto välttämättä sovellu parhaiten esityksen kirjalliseksi hahmotelmaksi.²⁵⁵ Sen sijaan ”ohjaajanlakanaa” muistuttava taulukko, jonka sarakkeisiin on merkitty esityksen tapahtumat ja elementit, on yksi mahdollinen tapa kirjata esitys paperille. Lisäksi erilaiset mind-mapia muistuttavat esityskartat, pohjapiirroksen omaiset ja liikesuuntia hahmottelevat graafis-tilalliset sekä nykymusiikin notaatiota lähentelevät graafis-ajalliset ”käsikirjoitustavat” ovat mahdollisia.²⁵⁶ Devising-esityksen käsikirjoituksesta saatetaan käyttää myös termiä ’esityspartituuri’, sillä usein partituurin²⁵⁷

²⁵² Schechner 2002, 218.

²⁵³ Sederholm 2000, 73.

²⁵⁴ Kolu 2002h, 203.

²⁵⁵ Tässä kohtaa mainittakoon, että devising-esityksen käsikirjoituksen tai esityspartituurin ero perinteiseen näytelmään on muun muassa siinä, että näytelmä on kirjallinen taideteos sinällään ja sen lukeminen voi tuottaa suurta nautintoa. Esityspartituuri puolestaan on tehty nimenomaan esitystä varten, työryhmän avuksi, ja se on harvoin tarkoitettu muiden luettavaksi tai ylipäättään tuottamaan lukunautintoa kenellekään.

²⁵⁶ Kolu 2002c, 269.

²⁵⁷ Partituuri tarkoittaa nuottimerkintää, ”jossa sävelteoksen eri äänet on kirjoitettu samoille sivuille, päällekkäisille viivastoille, tahtiviivat yhteiset” (Rantala & Ikonen & Suramo 1997, 826).

kaltainen muoto kuvaa paperilla parhaiten esityksen ideaa ja esimerkiksi sen simultaanista rakennetta.

On sanomattakin selvää, että mikäli esitys sisältää runsaasti improvisaatiota, ei käsikirjoitus ole tarpeen, tai edes mahdollinen. Esitys voi kuitenkin koostua sekä harjoitellusta materiaalista että improvisaatioon perustuvista osioista. Tällöin on mahdollista kirjoittaa käsikirjoitus, johon jätetään aukkoja ja tilaa improvisaatiota varten. Veikeä idea on myös se, että jokaista esiintyjää varten tehdään oma käsikirjoituksensa. Näin teki esimerkiksi People Show *Changes*-esityksensä kohdalla. Siinä käsikirjoitus muistutti pikemminkin juuri partituuria, jossa oli jokaista esiintyjää varten ajoitettuja tapahtumasarjoja. Partituuriin ja tapahtumasarjoihin oli jätetty tilaa, jonka jokainen esiintyjä kykeni täyttämään luomalla oman käsikirjoituksensa. Esityksen jokaisella kolmella esiintyjällä oli oma partituurinsa, jonka mukaan he toimivat esityksessä simultaanisesta. Esityksen kokonaisrakenne perustui nopan heittoon, joten esityksen dramaturgia perustui Hotisenkin mainitsemaan sattumanvaraisuuteen ja se vaihteli jokaisessa esityksessä.²⁵⁸

3.5. Harjoitus-, läpimeno- ja esitysvaihe

Devising-prosessin harjoitus- ja läpimеноvaiheet eivät usein poikkea paljoakaan perinteisen teatterin vastaavista vaiheista. Harjoitusten ja läpimеноjen kerrat vaihtelevat määrällisesti tarpeen ja mahdollisuuksien mukaan. Kenties ainoan poikkeuksen suhteessa perinteiseen teatteriin tekee se, onko esityksellä ohjaajaa tai onko työryhmä halunnut harjoituksiinsa ulkopuolisen katsojan tekemään esitystä koskevia havaintoja. Tieteellistä tutkimusta tehdessä harjoitus- ja läpimеноvaiheet voisivat vastata tutkimuksen kirjallisen asun viimeistelyä ja hiomista sekä sen oikolukemista.

Devising-esityksen muoto voi edustaa mitä tahansa esitysmuotoa tai se voi olla eri taidelajien ja esitysmuotojen yhdistelmä. Esityksen ja esiintyjien suhde katsojiin voi niin ikään vaihdella muun muassa sen mukaan, sisältääkö esitys yleisöä osallistavia interaktiivisia osuuksia vai ei. Esityspaikasta ja yleisöstä on todennäköisesti ollut keskustelua jo prosessin aloitusvaiheessa. Esityspaikka voi olla teatterirakennus tai jokin muu esityksiä varten tarkoitettu tila. Se voi olla

²⁵⁸ Heddon & Milling 2006, 77. Alkuperäinen lähde Nuttall, Jeff 1979. *Performance Art: Memoirs*. Vol. 1. John Calder. London.

myös mikä tahansa muu tila, vaikkapa jonkun koti tai jokin julkinen paikka. Katsojat voivat edustaa jotain tiettyä kohderyhmää, esimerkiksi jotain rajattua yhteisöä, tai mikäli esitys sijoitetaan julkiselle paikalle, voi kenestä tahansa ohikulkijasta tulla katsoja, ellei jopa esitykseen osallistuja.

Esitysvaiheen ei tarvitse olla devising-prosessin viimeinen vaihe. Näin on esimerkiksi siinä tapauksessa, kun kyseessä on materiaalin prosessointiin liittyvä interaktiivinen esitys tai avaamistilaisuus, jonka avulla halutaan saada lisätietoa ja -aineistoa käsiteltävästä aiheesta tai kysymyksestä. Tällaisissa tapauksissa palataan esityskertojen jälkeen takaisin prosessin aiempiin vaiheisiin. Näin voidaan myös tehdä, jos kyseessä on esityssarja.

Devising-prosessin aloitusvaiheesta kertoessani luvussa 3.1. ehdotin, että ryhmä suunnittelisi jo alkumetreillä, miten prosessin ja esitysten dokumentaatio toteutetaan ja kuka siitä vastaa. Myös harjoitukset, läpimenot ja esitykset kannattaa dokumentoida mahdollisuuksien mukaan. Lisäksi kaikenlainen esityksiä koskeva oheismateriaali, kuten käsikirjoitukset, julisteet ja lehtijutut, kannattaa säästää. Etenkin jos työryhmä jatkaa työskentelyään yhdessä ja/tai jos esityksiä työstetään lisää, voi erilaisista dokumentaatioista olla hyötyä jatkossa. Dokumentaatiosta lisää luvussa 4.3.3.

3.5.1. Esityksellinen tutkielma esimerkkinä tutkimuksellisuutta painottavasta esitysmuodosta

Kuten luvussa 2.2. kerroin, koen devisingin tarkoittavan (yhteis)toiminnallisten ja tutkimuksellisten draamatyötapojen joukkoa. Devising-prosessia ja sen eri vaiheita kuvaillessani annoin muutamia esimerkkejä siitä, miten tutkimuksellisuus käytännössä ilmenee. Tärkein devisingin tutkimuksellisuutta koskeva argumenttini lienee se, että hahmotan esityksen lähtökohdan eräänlaisena tutkimuskysymyksenä, johon liittyvää tietoa ja aineistoa etsitään ja tutkitaan devising-prosessin aikana erilaisin toiminnallisina devising-työtavoin. Kyse on toisin sanoen tietynlaisesta draaman keinoin tehtävästä, esitykseen johtavasta tutkimuksesta.

Draaman ja dramaturgian tutkimukselliseen käyttöön liittyen Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelmassa käytetään käsitettä 'tutkiva teatteri', jolla tarkoitetaan teatterin erilaisia mahdollisuuksia tutkimuksen ja dialogin välineinä. Stadiassa kartoitetaan, miten draamamenetelmiä, esimerkiksi devising-työtapoja, voidaan soveltaa ja hyödyntää tutkimuksen eri vaiheissa: tiedon keruussa, jäsentämisessä ja sen esittämisessä. Lisäksi siellä ollaan kiinnostuneita siitä, miten eri tavoin fakta ja fiktio voivat toimia tiedon lähteinä.²⁵⁹ Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman koulutusjohtaja Marja Louhija on kehittänyt tutkimuksellista esityslajia, joka on tarkoitettu pääasiassa opiskelijoiden tarpeisiin ja käyttöön. Louhija on lanseerannut kyseiselle esityslajille nimen esityksellinen tutkielma (TUTKO), joka tarkoittaa kerätyn ja prosessoidun tietoaineksien esittämistä teatterillisessä muodossa.²⁶⁰ Esityksellisen tutkielman tarkempi määritelmä menee seuraavasti:

[Esityksellinen tutkielma on] Draaman lajityyppi, joka on kehitetty tiedollisen aineksen prosessointiin opiskelijalähtöisesti. Työtä tehdään tutkimuskysymykseen vastaten pienissä tutkimusryhmissä, yhteistoiminnallisilla menetelmin. Lajin haasteena on välittää keskeinen sisältö tutkitusta kohdemateriaalista elämyksellisessä muodossa, jotta se siirtyisi yleisön käyttöön. Esityksellisessä tutkielmassa on yleensä kaksi osaa: esityksellinen osa ja kirjallinen materiaali. Tämän lisäksi yleisön kanssa käydään pedagoginen keskustelu.²⁶¹

Esityksellisen tutkielman haasteita ovat tiedollisen aineksen omaksuminen ja prosessointi sekä kyky siirtää materiaali esityksen kielelle.²⁶² Usein sen prosessi etenee samalla tavoin kuin luvussa 3. esittelemäni devising-prosessi. Tällöin esitykselliseen tutkielmaan liittyy koulun tehtävänantoon ja viitekehukseen perustuva me-tilaus. Koska esityksellisen tutkielman prosessi muistuttaa tai vastaa devising-prosessia, voidaan sitä tehdessä käyttää samoja toiminnallisia tiedonkeruu- ja aineistonkeruu- sekä prosessointimenetelmiä, joita esittelin luvuissa 3.2. ja 3.3.

Esityksellistä tutkielmaa tehdessä pyritään siihen, että katsojat saavat saman tietomäärän tutkittavasta aiheesta kuin sen tekijöilläkin on. Kuten on jo mainittu, TUTKOn ”tuotteina” syntyvät teatterillinen esitys ja kirjallinen materiaali, joka voi olla mitä erilaisimmissa muodoissa ja se voidaan jakaa joko esitystä ennen, sen aikana tai sen jälkeen. Teatterillinen esitys voi edustaa perinteistä syy–seuraus-suhteisiin perustuvaa kohtausjatkumoa tai se voi edetä valitun metaforadramaturgian mukaisesti ja olla vaikkapa vaellus, ”matsi”, rituaalinen

²⁵⁹ Helsingin AMK Stadia 2005.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Kolu & Mehto 2003. Liite 3, termisanasto.

²⁶² Kolu 2002f, 164.

museo ja niin edelleen. Esityksen kokonaisrakenne ja logiikka määräytyvät kulloisenkin prosessin mukaan.²⁶³

Esityksellinen tutkielma on suunniteltu opiskelijoita varten, mistä syystä siihen liittyy useimmiten konsultoivaa ohjausta. Ohjaavan opettajan tehtävä on auttaa opiskelijoita hahmottamaan ja tarkentamaan tutkittavaan kohteeseen liittyvää kysymyksen asettelua sekä olla tukena erilaisten esimerkiksi näkökulmaan, työmenetelmiin ja esityksen dramaturgiaan liittyvien valintojen teossa. Ohjaava opettaja on myös useimmiten toisista opiskelijoista koostuvan yleisön kanssa käytävässä esityksen jälkeisessä pedagogisessa purkukeskustelussa.²⁶⁴

3.5.2. Tutkimuksellinen esitys esimerkkinä tutkimuksellisuutta painottavasta esitysmuodosta

Hieman esityksellistä tutkielmaa muistuttava esityksen lajityyppi on tutkimuksellinen esitys. Se on taiteen ja tutkimuksen yhdistävä esityslaji.²⁶⁵ Toisin sanoen ”se on tilan aukaisemista sille, mitä tapahtuu tutkimuksen ja taiteen kohdatessa.”²⁶⁶ Tutkimuksellinen esitys on tutkimuksen tekemistä erilaisin käytännön harjoittein ja sen tekeminen vaatii, että taiteilija-tutkijalla on hallussaan niin tutkimuksen kuin taiteenkin tekemiseen liittyvät taidot.²⁶⁷

Tutkimuksellinen esitys, joka syntyy esteettisen piirissä mutta jonka olemus on eri kuin puhtaasti esteettinen, eroaa esityksellisestä tutkielmasta muun muassa siinä, että esitys itsessään sisältää ”kaiken” – se ei vaadi lisäksi tai rinnalleen kirjallista materiaalia tai osiota. Toinen ero suhteessa esitykselliseen tutkielmaan on se, että tutkimukselliseen esitykseen ei välttämättä liity ryhmätekijyyttä ja yhteistoiminnallisuutta, vaan tutkimuksellinen esitys voi olla itsenäisen taiteilijan työ. Sen ei myöskään tarvitse olla missään tekemisissä opiskelun kanssa, vaikka useimmat esimerkiksi Teatterikorkeakoulun esitystaiteen- ja teorian koulutusohjelman oppilastoista edustavatkin tutkimuksellisen esityksen lajityyppejä.²⁶⁸ Tutkimuksellisen esityksen prosessi voi esityksellisen tutkielman tavoin muistuttaa tai vastata

²⁶³ Kolu 2002f, 164.

²⁶⁴ Ibid., 166.

²⁶⁵ Kolu 2004, 2.

²⁶⁶ Ibid., 114.

²⁶⁷ Ibid., 76.; Kolu, Siri 2006. Puhelinhaastattelu 4.9.2006.

²⁶⁸ Kolu, Siri 2006. Puhelinhaastattelu 4.9.2006.

devising-prosessia, ja sitä tehdessä on mahdollista hyödyntää devising-työtapoja. Jos tutkimuksellisen esityksen toteuttaa yksi ihminen, voi sen ajatella edustavan niin sanottua soolodevisingia. Tutkimuksellinen esitys on hyvin lähellä taiteellista tutkimusta, joka niin ikään yhdistää taiteen ja tutkimuksen tekemisen. Käsittelen taiteellista tutkimusta omana lukunaan, sillä sen syntykonteksti on hieman toisenlainen kuin tutkimuksellisen esityksen, ja siihen liitetään vielä voimakkaammin tieteellisyys ja akateemisen perinteen hallinta.

4. Mitä annettavaa devisingilla voisi olla taiteelliselle tutkimukselle?

Olen käsitellyt devisingia toiminnallisten ja tutkimuksellisten draamatyötapojen joukkona, esitellyt siihen liittyviä eri näkemyksiä, hahmotellut sen historiallisia juuria, tehnyt katsauksen siihen, millaisten eri vaiheiden kautta devising-prosessi voi edetä ja antanut pari esimerkkiä devisingin tutkimuksellisuutta painottavista esitysmuodoista. Koska tutkimuksellisuus on yksi tämän pro gradu -tutkielmani keskeisimmistä näkökulmista, en voi olla pohtimatta, miten devising-työtapoja voisi hyödyntää myös tiedettä ja taidetta yhdistävän sekä niitä tasa-arvoisina pitävän taiteellisen tutkimuksen tekemisessä.

Tässä luvussa määrittelen, mitä taiteellisella tutkimuksella tarkoitetaan. Lisäksi kerron siitä, mikä tieteen ja taiteen suhde on ollut aikojen saatossa ja miten niiden käsitykset tiedosta ovat poikenneet toisistaan. Lopuksi hahmottelen, miten taiteellista tutkimusta voisi tehdä devising-työtavoin. Mainittakoon, että suurin osa löytämistäni taiteellista tutkimusta käsittelevistä lähteistä tarkastelee sitä kuvataiteen näkökulmasta. Tämän voi nähdä haasteena muun muassa teatterin tekijöille ja tutkijoille. Tarvitaan lisää pohdintoja, ehdotuksia, kokeiluja ja tutkimuksia siitä, miten teatteri ja taiteellinen tutkimus voisivat kohdata.

4.1. Uusi tutkimuksellinen tulokas

Viimeisten reilun kahdenkymmenen vuoden ajan on taiteellisia tutkimuksia ja opinnäytteitä tehty eri taiteenaloilla ja eri opinahjoissa, mutta silti niiden tavat ja metodit ovat vasta hiljalleen muotoutumassa.²⁶⁹ Käsitteen 'taiteellinen tutkimus' otti ensimmäisen kerran käyttöön Elliot Esner 1980-luvulla pohtiessaan tieteellisten ja taiteellisten tutkimistapojen suhdetta. Hänen mielestään taiteellinen tutkimus keskittyy kokemuksiin, kun taas tieteellinen tutkimus käyttäytymiseen.²⁷⁰ Nykyisin taiteellisen tutkimuksen käsitteestä, sen merkityksestä ja sisällöstä ollaan monta eri mieltä. Etenkin taideyliopistoissa ja -korkeakouluissa on käyty kiivasta keskustelua siitä, mitä taiteellinen tutkimus tarkoittaa, mitä vaatimuksia sille, sen tekijöille ja taiteellisen tutkimuksen arvioijille tulisi asettaa sekä siitä, mihin suuntaan sitä tulisi viedä tulevaisuudessa.

²⁶⁹ Hannula & Suoranta & Vadén 2005, 11. Katso myös Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 7.

²⁷⁰ Hämäläinen 2003, 62.

Taiteellisen tutkimuksen juuret Suomessa voitaneen ajoittaa 1970- ja 1980-lukujen taitteeseen, jolloin mahdollistettiin tohtorin arvonimeen johtavien jatkotutkintojen suorittaminen taidekorkeakouluissa. Tuolloin hämmennystä herätti se, miksi taiteilijoille ja taideopiskelijoille, joilla ei ollut tieteellistä perustutkintoa, tulisi antaa mahdollisuus tohtorin arvoon, joka siihen asti oli ollut vain tiedemaailman etuoikeus. Taiteelliselle tutkimukselle alettiin asettaa samoja vaatimuksia ja odotuksia kuin tieteelliselläkin tutkimuksella oli. Myös taidekorkeakouluissa oltiin vielä tuolloin sitä mieltä, että taiteellinen tutkimus tulisi suorittaa tieteen keinoin, tiedettä lähtökohtanaan ja voimavaranaan käyttäen.²⁷¹ Vähitellen heräsi kuitenkin ajatus siitä, voisiko taiteellista tutkimusta tehdä sittenkin sen omista lähtökohdista käsin ja taiteen omia keinoja hyödyntäen. Lisäksi alettiin pohtia, mikä taiteellisen tutkimuksen käsitys tiedosta ja tietämisestä oli.²⁷²

Kuten jo aiemmin mainitsin, taiteellisen tutkimuksen käsite ei ole yksiselitteinen, vaan sille on annettu monia erilaisia merkityksiä ja sisältöjä. Käsitys taiteellisesta tutkimuksesta voi vaihdella esimerkiksi sen mukaan, kuinka vastaa kysymyksiin miksi, kenelle ja miten taiteellista tutkimusta tehdään tai tulisi tehdä. Mika Hannulan, Juha Suorannan ja Tere Vadénin (2005) mukaan taiteellisessa tutkimuksessa ”taiteilija tuottaa taideteoksen ja tutkii luovaa prosessia lisäten siten tiedon määrää.”²⁷³ Inkeri Sava puolestaan kuvaa suhdettaan taiteelliseen tutkimukseen näin: ”Minulle kysymyksessä on tieteen rinnalla kulkeva todellisuussuhteen muoto, joka johdattaa ihmistä syvempään ymmärrykseen maailmasta. Se tarkoittaa tietämistä taiteessa ja taiteen keinoin, kun tieto irrotetaan sen pinttyneistä merkitysyhteyksistä.”²⁷⁴

Marjo Räsänen näkee taiteellisen tutkimisen ja ’taiteisiin pohjautuvan tutkimisen’(art-based inquiries) toistensa synonyymeina.²⁷⁵ Hän käyttää tietoisesti tutkimus-sanan sijaan verbimuotoa korostaakseen taiteellisen prosessin tärkeyttä. Räsäselle taiteellisessa

²⁷¹ Mainittakoon, että muun muassa Tuomas Nevanlinna on pohtinut, olisiko taiteellisia jatkotutkintoja suunniteltaessa ollut parempi kehittää niille oma hallinnollinen terminologiansa tiedemaailmalta lainattujen ja käyttöön otettujen käsitteiden sijaan (Nevanlinna 2001, 60).

²⁷² Hämäläinen 2003, 60–61.

²⁷³ Hannula & Suoranta & Vadén 2005, 5.

²⁷⁴ Sava 1998, 103.

²⁷⁵ Räsänen on lainannut käsitteen ’taiteisiin pohjautuva tutkiminen’ (art-based inquiries) Patrick Diamondin ja Carol Mullenin (1999) teoksesta *The Postmodern Educator. Arts-based Inquiries and Teacher Development*. Counterpoints. New York. Katso Räsänen, Marjo. 2001. Kirja-arvostelu: Kasvatuksen tutkija taiteilijana. Marjo Räsänen tekstit word-dokumentteina. Taito- ja taideaineet Turun opettajankoulutuksessa, Kuvataide. Verkossa osoitteessa: <<http://vanha.edu.utu.fi/tokl/tata/kuvataide/docs/Kirjaarvio01.doc>>. (Luettu 16.10.2006).

tutkimisessa on kyse ”eri taiteen alojen käyttämisestä tutkimisen kohteena ja keinona sekä raportoinnin muotona.”²⁷⁶ Myös Kalle Hamm painottaa Räsäsen tavoin prosessin merkitystä taiteellisessa tutkimuksessa. Hänen mielestään taiteellisen työskentelyn ensisijainen tehtävä ei ole tuottaa tietoa sen tieteellisessä merkityksessä, vaikkakin hän rinnastaa taiteen tekemisen aikana tapahtuvan oppimisen ja oivaltamisen tieteellisen tutkimuksen tuottamiin uusiin väittämiin. ”Kun taiteellisessa työskentelyssä tapahtuva oppiminen tehdään näkyväksi, voidaan puhua taiteellisesta tutkimuksesta”, kirjoittaa Hamm.²⁷⁷

Taiteellisessa tutkimuksessa on siis kyse taiteen ja tutkimuksen yhtäaikaista tekemisestä siten, että taiteilijana ja tutkijana toimii sama henkilö (tai sama ryhmä). Tässä piilee kuitenkin omat haasteensa. Mika Hannula, Juha Suoranta ja Tere Vadén (2003) muistuttavat teoksessaan *Otsikko uusiksi – Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*, että ei ole yhdentekevää, että taiteilija ja tutkija ovat sama henkilö. Päinvastoin, sillä on suuri merkitys taiteellisen tutkimuksen kannalta. Kirjoittajat painottavat sitä, että taiteilijan kokemuksen ja taidon tulee ohjata tutkimusta tiedostetuilla ja läpinäkyvillä tavoilla. Taiteellisen ja tieteellisen kokemuksen suhde on osattava tematisoida tietoisesti. Toisin sanoen taiteellisen kokemuksen ja tieteellisen teoretisoinnin tulee olla vuorovaikutuksessa keskenään, niiden tulee ohjata toinen toisiaan vaikuttaen toisiinsa ja näin ollen synnyttäen kriittisesti reflektoitua tutkimusta.²⁷⁸

4.2. Taiteellinen tutkimus puhemiehenä tieteen ja taiteen välissä

Tiedettä ja taidetta on, etenkin länsimaissa, pidetty lähes toistensa vastakohtina. Taiteilija-tutkijat, jotka tekevät päämäärätietoista, jatkuvaa, mielenkiintoisia tuloksia ja uusia näkökulmia sekä keskusteluja avaavaa taiteellista tutkimusta ottavat rohkeita askelia vastakkainasettelun purkamiseksi. Heidän asemansa ei kuitenkaan ole helppo, sillä suhteellisen uusi ja tuntematon tutkimuksen ala herättää varmasti joissakuissa epäluuloja ja kyynistä asennetta. Uskonkin taiteellista tutkimusta tekevien joutuvan toistuvasti selittämään muille, mitä taiteellisella tutkimuksella tarkoitetaan sekä mitä merkitystä ja hyötyä sen

²⁷⁶ Räsänen, Marjo. 2001. Kirja-arvostelu: Kasvatuksen tutkija taiteilijana. Marjo Räsänen tekstit word-dokumentteina. Taito- ja taideaineet Turun opettajankoulutuksessa, Kuvataide. Verkossa osoitteessa: <<http://vanha.edu.utu.fi/tokl/tata/kuvataide/docs/Kirjaarvio01.doc>>. (Luettu 16.10.2006).

²⁷⁷ Hamm 2003, 96.

²⁷⁸ Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 15–17.

tekemisellä on. Mistä tieteen ja taiteen välille kehittynyt kuilu oikein juontaa juurensa? Esittelen seuraavaksi muutamia ajatuksia ja vastauksia, joita kysymykseen on annettu.

4.2.1. Tiede vastaan taide

Antiikin aikoina kreikan kielen sana 'tekhne' ja latinan kielen 'ars' kattoivat sekä taiteisiin että tieteisiin liittyviä aloja, jotka eriytyivät omikseen vasta myöhemmin.²⁷⁹ Ihmisten käsitys maailmasta perustui vielä vuosisatoja myöhemminkin antiikin ajoilta peräisin olleisiin kirjoituksiin sekä Raamattuun.²⁸⁰ Ihmisten maailmankatsomus sekä käsitys tiedosta alkoivat kuitenkin muuttua vähitellen, viimeistään 1600-luvun kopernikaanisen eli tieteellisen vallankumouksen myötä, jolloin ihmiset alkoivat suhtautua asioihin kriittisemmin ja tutkimuksia alettiin suorittaa entistä kokeellisemmin.²⁸¹ Noihin aikoihin syntyi nykyisinkin tieteisiin liitettäviä käsitteitä, kuten subjekti ja objekti, sisäinen ja ulkoinen sekä tiedon muoto ja sisältö. Mielenkiintoista taiteen ja taiteellisen tutkimuksen kannalta on se, että 1600-luvulla yhteys kokemisen ja tietämisen välillä katkaistiin ja luonnon ajateltiin olevan saavutettavissa joko kokemuksellisesti, ei-pohtivalla suhteella luontoon tai tieteen välityksellä, jolloin pohditaan luontoa sen strategian avulla, jonka tiede antaa.²⁸² Inkeri Sava (1998) kirjoittaa artikkelissaan "Taiteen ja tieteen kietoutuminen tutkimuksessa" seuraavasti:

Tieteellisen tiedon ideaalimalli syntyi galileisesta koetilanteesta ja karteosiolaisesta tietokäsityksestä. Tiedoksi ymmärrettiin ideat (lopullisen arvovapaan tietosisällön merkityksessä), jotka ovat kokemuksesta riippumattomia ja joita parhaiten kuvataan matemaattisilla suhteilla. Tälle ajatukselle perustuu ajatus länsimaisesta *tietämisestä* ja sitä kautta *tieteestä*.²⁸³

Tiede ja taide alkoivat siis vähitellen eriytyä toisistaan omiksi tiedon ja taidon aloikseen. Samalla oli tietenkin myös kysyttävä, mikä näiden kahden ero oli. Valistuksen aikakaudella tieteen päämääräksi nähtiin totuus, kauneuden ollessa taiteen päämäärä. Romantiikan aikana taiteen tehtävä alettiin nähdä laajemmin, sillä senkin ajateltiin tavoittelevan totuutta, tosin

²⁷⁹ Sana 'tekhne' tarkoitti työtä ja taito, kun taas 'ars' viittasi taiteeseen ja taitoon. (Sotamaa, Olli. 6.12. 2002. Teknologia. Uuden mediakulttuurin palvelin, verkkojulkaisu Mediumi 1.0/ tema/e-kaupunki. Verkossa osoitteessa: <http://www.m-cult.net/mediumi/article.html?articleId=88&print=1&lang=fi>. Luettu 16.10.2006).

²⁸⁰ Wikipedia. Vapaa tietosanakirja. Viimeksi muutettu 6.10.2006. Tieteen historia. Verkossa osoitteessa: http://fi.wikipedia.org/wiki/Tieteen_historia. (Luettu 16.10.2006).

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Sava 1998, 105.

²⁸³ Ibid., 108. Kursivoinnit Savan.

erilaista kuin tieteen. Taiteen tarjoaman tiedon ja totuuden katsottiin olevan erityistä ja omanlaistaan.²⁸⁴

Tieteiden ja taiteiden erottaminen toisistaan merkitsi myös niiden arvottamista suhteessa toisiinsa. Galilein *Discorsi* -teoksesta perustuksensa saaneesta deskriptiivisestä empirian tutkimuksesta tuli luonnontieteelle ja tekniikalle ominainen tutkimussuuntaus, joka alkoi saada osakseen arvostusta taiteiden jäädessä sivuun ja alempiarvoiseen asemaan. Luonnontiede ja tekniikka dokumentoivat tutkimustuloksensa kirjalliseen muotoon, kun taas taiteiden hiljaista tietoa ja siihen liittyviä perinteitä jatkettiin lähinnä vain mestari–kisällimenetelmällä.²⁸⁵ Taiteen ja sen tarjoaman tiedon dokumentaation ongelma oli siis ajankohtainen jo tuolloin.

Sava näkee tieteellisen mullistuksen panneen alulle kiertokulun, jossa olemme nyt siinä vaiheessa, että teknisten innovaatioiden myötä meillä on uudenlainen mahdollisuus päästä käsiksi itseemme ja omiin kokemuksiimme. Hän kirjoittaa näin:

Alkukaaoksesta, metafysiikan ja uskonnon tietokäsityksestä oli siirryttävä tieteen erittelevään fragmentaarisuuteen ja esineellistävään objektivointiin. Tämä merkitsi tutkimuskohteen erillistämistä, jolloin tutkijalla ei voinut tieteen objektiivisuusvaatimuksista johtuen olla persoonallista suhdetta kohteeseensa. Jokainen persoonallinen kokemus ja tunne ymmärrettiin tutkimusta vaurioittavaksi ja siihen virhettä tuottavaksi hälyksi. Näin mahdollistui luonnontieteellinen ja tekninen mullistus. Sen seurauksena ihmisen on kuitenkin mahdollista myös kadota virtuaalimaailmaan, tietokoneen hypertodellisuuteen. Tämänkaltaisen kehityksen ja sen takana olevan tiedon epäily on puolestaan tuottanut transformoituvan tiedonkäsityksen: takaisin itseen ja sitä kautta aistisuuteen, tunteisiin, ajatteluun, mielikuviin, uniin – moniin mahdollisiin todellisuussuhteisiin.²⁸⁶

Tieteen ja tekniikan kehittyminen ovat siis johtaneet uudistuksiin ja mullistuksiin, jotka mahdollistavat uudenlaisen kokemuksellisuuden. Lisäksi kokemuksellisuuden hyödyntämisestä tieteen tekemisen eri vaiheissa kuulee puhuttavan yhä enemmän. Myös taide on hyötynyt tieteen ja tekniikan kehityksestä. Nykyään erilaisia tekniikan ja teknologian aikaansaannoksia käytetään jatkuvasti osana taiteen tekemistä. Puhutaanpa jopa taiteen teknologisoitumisesta!

²⁸⁴ Vuorinen, Jyri 1997. Ja sana tuli lihaksi – ajatus taideteoksesta kuvallisena merkinä. *Tieteessä tapahtuu* -lehti 2/1997. Verkossa osoitteessa: <<http://www.tsv.fi/ttapaht/297/vuorinen.html>>. (Luettu 17.10.2006.)

²⁸⁵ Routio, Pertti. 24.1 2005. Taiteellinen tutkimus. Taideteollisen korkeakoulun Tuotteiden tutkimuksen ja teorian sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa: <<http://www.uiah.fi/projects/metodi/033.htm>>. (Luettu 16.10.2006).

²⁸⁶ Sava 1998, 115.

4.2.2. Tieteen ja taiteen tiedon käsityksen eroista

Kulttuurissamme tiedolla on suuri painoarvo. Tieteelliseen tietoon luotetaan jopa siinä määrin, että tieteen instituutioilla on viimeinen sana lukuisissa asioissa ja niille on annettu valta arvottaa tiedon pätevyys.²⁸⁷ Havainnot ja tietämisen tavat taiteessa – joista on vähemmän yleistä tietoa ja joiden mahdollisuuksia moni ei välttämättä tule ajatelleeksi – ovat sen sijaan marginaalisemmassa asemassa tieteen tuottamaan tietoon verrattuna.²⁸⁸ Tieteellistä tietoa pidetään täsmällisenä ja parempana (kuin muu tieto) ja tieteen tehtävänä on nähty asioiden selville ottaminen ja systemaattinen epäily, kriittinen tiedonmuodostus. Taiteen tehtäväksi on sanomisen tai väittämisen sijaan katsottu ”viittaaminen” (ylevään, tuonpuoleiseen), ”osoittaminen” ja ”ilmaiseminen” sekä ”puhtaiden” esteettisten muotojen parissa askarteleminen. Taiteen on ajateltu olevan ylevien kokemusten, transsendenssin ja hyvän maun asialla.²⁸⁹ Järki, rationaalisuus, objektiivisuus, metodi, teoria, yhtenäisyys, loogisuus, eksaktius ja yleistettävyyys ovat termejä, jotka yleisesti liitetään tieteeseen. Luovuus, kokemus, intuitio, tunne ja subjektiivisuus puolestaan yhdistetään usein taiteisiin.²⁹⁰

”Informaatio on vasta tiedon raaka-ainetta, tieto taas on siivilöityä ja joillakin kulttuurisilla merkityksillä varustettua informaatiota: tieto on selityksiä, tulkintoja, arvioita, ymmärrystä”, kirjoittaa Antti Karisto.²⁹¹ Inkeri Sava puolestaan näkee tiedon olevan staattista, mutta sitä edeltää tietämisen luova, toiminnallinen prosessi, jonka ”tuotteena” tieto syntyy. Sava jatkaa tiedon luomisesta: ”Näen tiedon luomisen perusolemukseltaan vuorovaikutuksellisenä tai dialogisena. [--] Ymmärtäminen puolestaan ei ole erityinen tietämisen vaan olemisen tapa, se, miltä perustalta tietäminen tulee mahdolliseksi.”²⁹²

Jo edellä mainittuja ajatuksia tarkastelemalla voimme havaita, etteivät taide (niin ikään luovana, vuorovaikutuksellisenä toimintana) ja tiedon tuottaminen välttämättä olekaan vieraita toisilleen, saati toistensa vastakohtia. Yhä enenevässä määrin onkin alettu pohtia, millaisia nuo – jo aiemmin mainitsemani – tietämisen tavat taiteessa ja taiteen tuottama tieto voisivat olla.

²⁸⁷ Karisto 1998, 66–67.

²⁸⁸ Bardy 1998, 3.

²⁸⁹ Karisto 1998, 66–67.

²⁹⁰ Vilkkä 2003, 40.

²⁹¹ Karisto 1998, 64.

²⁹² Sava 1998, 105.

Taiteen roolia ja merkitystä tiedon muodostuksessa on puolusteltu useissa eri yhteyksissä. Marjatta Bardy (1998) kysyy *Taide tiedon lähteenä* -kirjan esipuheessa, ”Eikö taide (sen tekeminen, kokeminen, erittely, opiskelu) tarjoa sellaisia peruskokemuksia ja välineitä, joihin muilla tietämisen tavoilla on vaikea päästä?”.²⁹³ Myös Antti Kariston mukaan taide ilmaisee sellaista, mitä tiede ei tavoita.²⁹⁴ Hänen mukaansa

Taide voi toimia tiedon lähteenä, ja vielä enemmän: pontimena moraaliseen pohdiskelulle ja siihen perustuvalla toiminnalla.[--] Olennaista on se, että taide välittää tietoa ja herkistää sen vastaanottamiseen muutenkin kuin kognitiivisten tai kielellisten operaatioiden kautta. Taiteen kieli vetoaa yhtä aikaa älyyn ja tunteeseen.²⁹⁵

Taiteeseen liittyy siis kognitiivisia operaatioita ja kielellistä tietoa. Ensisijaisesti siihen yhdistetään kuitenkin ei-kielellinen tieto, jolla tarkoitetaan ihmisten ja eläinten käyttäytymiseen liittyviä, muun muassa matkimiseen, jäljittelyyn, mallioppimiseen sekä yritykseen ja erehdykseen perustuvia opittuja ja omaksuttuja kykyjä sekä valmiuksia, joita ei voi ilmaista kielellisesti ja jotka eivät edellytä kykyä ymmärtää niiden toimintaperiaatteita.²⁹⁶

Taiteessa tietämiselle on ominaista rajojen liukuvuus, havaintojen, tunteiden ja ajatusten toisiinsa kietoutuminen, olennaisen hahmottaminen, parantava kuvittelu, analyttisyys, kriittisyys, leikillisuus, ironia, vakavuus sekä tunnevoimaisuus.²⁹⁷ Inkeri Sava näkee asian näin:

Taiteessa tietäminen on ’toisenlaista’ tietämistä. *Ajattelen siis olen* – maailmasuhteen rinnalle tulee *aistin ja tunnen, siis maailma on*. Taiteeseen perustuva ja taiteen keinoin tapahtuva tietäminen on tietämistä aistisuuden, havainnon, kognition, tunteen ja toiminnan persoonallisessa merkityskokonaisuudessa.²⁹⁸

Ei-kielelliseen tietoon liittyy myös hiljaisen tiedon käsite, jolla tarkoitetaan ei-verbalisoitavissa olevaa, vaistonvaraista, ilmiöiden olemusta koskevaa, ”kokemusperäistä, tunteilla työstettyä ja suorastaan ruumiiseen painunutta tietoa. Se on taitotietoa, kokemustietoa ja intuitiivista tajua siitä, miten asiat ovat.”²⁹⁹ Hiljaisen tiedon voi toisaalta ajatella olevan kattokäsite lukuisille muille ei-kielellisen tiedon alalajeille, kuten arkitiedolle,

²⁹³ Bardy 1998, 3.

²⁹⁴ Karisto 1998, 70.

²⁹⁵ Ibid., 65.

²⁹⁶ Niiniluoto 1996, 48.

²⁹⁷ Bardy 1998, 16.

²⁹⁸ Sava 1998, 110. Kursivoinnit Savan.

²⁹⁹ Karisto 1998, 74. Alkuperäinen lähde Janik, Allan 1991. *Cordelias tystnad. Om reflektionens kunskapsteori*. Carlsson Bokförlag. Malmö.

ruumiin tiedolle (puhutaan myös kehollisesta tiedosta, joka liittyy kokemuksiin ja muistiin, niihin kehollisiin kuviin, jotka kertovat ”miltä kehossamme on tuntunut tiettyinä hetkinä, tietyissä tilanteissa”³⁰⁰), aistien tiedolle, tunnetiedolle, toimintatiedolle, käsite- ja mielikuvatiedolle sekä jo aiemmin mainituille kokemukselliselle ja intuitiiviselle tiedolle.³⁰¹

Hannele Koivunen on perehtynyt hiljaiseen tietoon (’tacit knowledge’), sen merkitykseen ja sisältöihin tutustumalla muun muassa käsitteen kehittäjän Michael Polanyin ajatuksiin, joista yksi on se, että hiljaisen tiedon alueelta tulee suuri osa myös tieteellisen tutkimuksen tiedosta. Polanyin tacit knowlege -käsite tarkoittaa sellaista tietoa, joka vaikuttaa alituisesti ihmisessä mutta jota ei voida ilmaista tai muotoilla. Se on eksplisiittisen, määrittelevän, käsitteellistävän ja ilmaistavissa olevan tiedon (’focal knowledge’) vastakohta. Polanyin mukaan hiljaisen tiedon kautta tiedämme, milloin eksplisiittinen tieto on totta.³⁰² Koivusen omasta mielestä hiljaiseen tietoon sisältyy ”kaikki se geneettinen, ruumiillinen, intuitiivinen, myyttinen, arkkityyppinen ja kokemusperäinen tieto, jota ihmisellä on”.³⁰³ Hänen mukaansa hiljainen tieto on ”käsien taitoa, ihon tietoa ja aivojen syvien kerrosten tietoa.”³⁰⁴

Taiteellisen tutkimuksen kannalta olennainen kysymys kuuluu, kuinka saamme ei-kielellisen, hiljaisen tiedon (muidenkin) käyttöön – tiedoksi, joka ei ole enää hiljaista. Koivusen mielestä juuri taiteen kautta voimme päästä siihen käsiksi, mutta heti tiedostamisen ja koodaamisen jälkeen se etäännyy alkuperäisestä kokemuksesta.³⁰⁵ Mika Hannulan, Juha Suorannan ja Tere Vadénin mielestä hiljaiseen tietoon liittyvän kokemuksellisuuden näkyväksi tekemisessä (etenkin kokemukseen liittyvän tutkimuksen tekemisessä) on tärkeää muistaa se, että taiteilijat ja tutkijat eivät voi jakaa olemistaan ja kokemuksiaan koettuun ja ”oikeasti” olevaan maailmaan.³⁰⁶ Tässä palaamme siihen, mistä oli kyse taiteellisesta tutkimuksesta kirjoittaessani: taiteilija ja tutkija ovat sama henkilö. Taiteilija-tutkijan taiteellista ja tutkimuksellista kokemusta ei tulisi erottaa toisistaan, sillä ne molemmat ovat yhtä lailla koettuja ja osa ”oikeaa” maailmaa.

³⁰⁰ Hämäläinen 2003, 63.

³⁰¹ Aisti-, tunne-, taito-, toiminta-, käsite- ja mielikuvatiedosta kirjoittaa muun muassa Sava 1998, 110–113.

³⁰² Koivunen 1998, 202–205. Alkuperäiset lähteet Polanyi, Michael 1973. *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*. Routledge & Kegan Payl. London.; Polanyi, Michael 1959. *The Study of Man*. The University of Chicago Press. Chicago & London.

³⁰³ Koivunen 1998, 204.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Ibid., 206.

³⁰⁶ Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 33–34.

Taiteelliseen tutkimukseen liittyy se, että taiteilija-tutkija kykenee kirjallisesti analysoimaan ja refleктоimaan taiteellisia prosessejaan sekä asettamaan työn taiteellinen ja kirjallinen osio dialogiseen ja analyttiseen suhteeseen. Kirjoittamista pidetään siis olennaisena tutkimukseen liittyvänä dokumentaation, analysoimisen ja reflektionin muotona.³⁰⁷ Soili Hämäläinen kertoo, miksi kirjoittamiselle on annettu niin paljon painoarvoa muuhun ilmaisuun verrattuna:

Konstruktivistisen oppimiskäsityksen kannalta tieto tulee merkitykselliseksi vasta, kun se käsitteellistetään ja sanallistetaan. Jotta tieto ei häviäisi, siitä kirjoitetaan. Kirjoittaminen on hyvin tärkeää taiteen kehittymisen kannalta. Se tuo asioita näkyväksi ja siirtää tietoa tuleville sukupolville.³⁰⁸

Taiteellinen kokemus on lähes poikkeuksetta ainutkertaista, sellaista jota ei voida toistaa, ennustaa tai palauttaa. Täten sen tutkimukselliselle haltuunotollekaan ei tulisi asettaa yleispäteviä sääntöjä ja manipuloivia vaatimuksia, sillä ainutkertaisen kokemuksen tutkiminen on yhtä lailla ainutkertaista: anti-universaalista, paikallista ja tapauskohtaista.³⁰⁹ Sen lisäksi, että Hannula, Suoranta ja Vadén peräänkuuluttavat tutkimuksen teossa ainutkertaista ilmaisumuotoa ja kieltä – joka ei voi olla yleispätevää informaatiokieltä, koska se tuhoaa ainutkertaisuuden ja tapauskohtaisuuden – he pitävät tärkeänä kirjoittamisen näkemistä reflektiivisenä toimintana ja tapahtumana, jossa *havainnot pannaan merkitsemään jotain* sen sijaan, että se olisi jo olemassa olevan ja tapahtuneen ylöskirjaamista.³¹⁰ Mutta, kuten Hämäläinen toteaa, kirjoittaminen ei ole kaikille ominaisin ilmaisemisen muoto. Hän kysyykin, voisiko taiteellisen tutkimuksen kirjallisen osion korvata jollain muulla kuin sanallisella ilmaisutavalla. ”Voisiko olla muita kirjoittamisen muotoja, joilla taiteilija voisi pohtia taiteellista työtään ja tallentaa sitä tuleville sukupolville?”³¹¹

Hiljaisen tiedon ja kokemuksellisuuden näkyväksi tekemiseen sekä tallentamiseen liittyviltä kysymyksiltä taiteellista tutkimusta tekevä voi tuskin välttyä. ”Konkreettiseen muotoon” saatettua esitystä ja tietoa, esimerkiksi painettua sanaa sekä audiovisuaalisia tallenteita, kuten videota, pidetään totuudellisempana, pätevämpänä ja merkityksellisempänä kuin muunlaista tiedon ja kokemusten siirtoa sekä esille saattamista. Pääsemmekö kuitenkin koskaan eroon minkä tahansa viestin, tiedon tai kokemuksen siirtoon, vastaanottoon ja niin edelleen liittyvästä problematiikasta? Loppujen lopuksi törmäämme aina erilaisiin häiriöihin ja mutkiin

³⁰⁷ Hämäläinen 2003, 66–67.

³⁰⁸ Ibid., 66.

³⁰⁹ Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 38–43.

³¹⁰ Ibid., 57–58, 63.

³¹¹ Hämäläinen 2003, 66–67. Katso myös Räsänen 2003, 174–183.

yrittäessämme välittää jotain toisille. Kysymys lieneekin siis valinnasta. Jokaisen taiteellista tutkimusta tekevän tulee pohtia jokaisen tutkimuksen kohdalla yhä uudelleen sitä, mikä on se hänelle omin kieli ja ilmaisumuoto, jonka avulla hän saa esitettyä tutkimuksessaan aikaansaadut tulokset ja oivallukset. Taiteellisen tutkimuksen tulosten esittämisestä lisää luvuissa 4.3.4. ja 4.3.5.

4.3. Hahmotelma devising-työtavoin tehtävästä taiteellisesta tutkimuksesta

Mikäli taiteellista tutkimusta tehdään devising-työtavoin, tai ylipäätään draaman keinoin, ovat sen haasteet ja tavoitteet samat kuin muussakin taiteellisessa tutkimuksessa: saada kokemuksellisesta materiaalista avointa ja yhteisöllistä menettämättä sen ainutlaatuista luonnetta sekä pyrkiä kokonaisuuteen, jossa tieteellisyys ja taiteellisuus kulkevat käsi kädessä, tasa-arvoisina ja merkityksellisinä.³¹²

Mika Hannulan mukaan taiteellista tutkimusta tehdään pääasiassa muiden taiteen alojen ammattilaisten käyttöön, sillä se tuottaa uutta tietoa juuri taiteellista toimintaa varten. Taiteellisen tutkimuksen avulla taiteilijat pyrkivät syventämään ja kehittämään taiteellista toimintaa ja siten ottamaan haltuunsa vallan määrittellä, mitä alalla tapahtuu ja miksi.³¹³ Kuten mitä tahansa taiteellista tutkimusta tehdessä, on myös devising-työtapoja hyödyntävän taiteellisen tutkimuksen näytettävä akateemisen perinteen hallinta, osattava kontekstualisoida oma tutkimus, oltava kriittinen suhteessa omaan työhön ja aiheeseen sekä sovellettava välineistöjä ollakseen uskottavaa, rikasta ja uutta luovaa sekä muillekin avautuvaa ja lähestyttävissä olevaa.

Devisingia tekee useimmiten ryhmä taiteilijoita (taiteellisen tutkimuksen yhteydessä olisi kai syytä puhua taiteilija-tutkija-ryhmästä), sillä sen olemukseen kuuluu yhteistoiminnallisuus ja vuorovaikutuksellisuus, jotka puolestaan asettavat uusia haasteita muun muassa työroolien ja tasavertaisuuden suhteen. Vaatimuksena on se, että kaikki työryhmän jäsenet ovat halukkaita ja avoimia kuuntelemaan toinen toisiaan sekä olemaan osallisina innostavan, kannustavan ja

³¹² Taiteellisen tutkimuksen tavoitteista Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 13.

³¹³ Hannula 2001, 12.

luottamuksellisen ilmapiirin luomisessa.³¹⁴ Vain siten hedelmällinen dialogi sekä taiteellisen tutkimuksen innovatiivisen ja luovan prosessin syntyminen ja eteneminen ovat mahdollisia.

Seuraavaan olen koonnut Mika Hannulan, Juha Suorannan ja Tere Vadénin sekä Pentti Roution ehdotuksia taiteellisen tutkimuksen työvaiheiksi (kohdat 4.3.1. – 4.3.6.). Mikäli taiteellista tutkimusta tehdään devising-työtavoin, voi sen prosessi edetä osittain hyvin samankaltaisten vaiheiden kautta kuin luvussa 3. esittelemäni devising-esitykseen tähtäävä devising-prosessi. Taiteellisen tutkimuksen mahdollisia työvaiheita esitellessäni joudunkin useassa kohdin viittaamaan jo aiemmin kirjoittamaani. On kuitenkin muistettava, että tässä tutkielmassa esitetyt työvaiheet ja -menetelmät ovat vain esimerkkejä ja osviittaa antavia. Yhtä oikeaa tapaa tehdä taiteellista tutkimusta ei ole. Jokaisen sitä tekevän onkin valittava itselleen ja tutkimukseensa sopivimmat työmenetelmät sekä tarpeen mukaan yhdisteltävä, sovellettava tai luotava niitä lisää.

4.3.1. Tutkimuksen aiheen, lähtökohdan ja näkökulman selvittäminen sekä valittujen tutkimusvälineiden haltuunotto

Taiteellisen tutkimuksen alkuvaiheessa taiteilija-tutkijan tai taiteilija-tutkija-ryhmän tulee selvittää tutkimuksensa aihe, lähtökohta ja tavoitteet mahdollisimman tarkasti.³¹⁵ Tämä tarkoittaa muun muassa seuraavanlaisten kysymysten pohdintaa: Mihin taideteoksella ja kyseisellä taiteellisella tutkimuksella pyritään? Halutaanko niillä vaikuttaa johonkin tai muuttaa jotain maailmassa? Ketä varten ne tehdään? On hyvä esitellä myös oman taiteellisen työn lähteet: kertoa omien ideoiden alkujuurista, joko ihailun tai kapinan kohteista sekä pohtia niiden ja oman työn suhdetta.³¹⁶ Lisäksi tulee selvittää, miksi kyseinen tutkimus tehdään juuri taiteessa ja taiteen keinoin (teatterissa ja draaman keinoin).³¹⁷ Taiteellisen tutkimuksen lähtökohtien ja tavoitteiden selvittämisessä voidaan käyttää apuna samoja Siri Kolun hahmottelemia tilauksen eri muotoja, joita esittelin jo luvussa 3.1.1. kirjoittaessani erilaisista tilauksista prosessien käynnistäjinä.

³¹⁴ Oddey 1994, 24.

³¹⁵ Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 79–80.

³¹⁶ Routio, Pertti. 24.1 2005. Taiteellinen tutkimus. Taideteollisen korkeakoulun Tuotteiden tutkimuksen ja teorian sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa: <<http://www.uiah.fi/projects/metodi/033.htm>>. (Luettu 16.10.2006).

³¹⁷ Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 79.

Taiteellisen tutkimuksen alkuvaiheessa myös valitaan ja rajataan diskurssi sekä haltuunotetaan se. Oma työ tulee kontekstualisoida eli kytkeä ja suhteuttaa se aiheesta aiemmin kirjoitettuun sekä määritellä, mikä kyseisen tutkimuksen suhde on siihen liittyviin tutkimuksellisiin ja taiteellisiin traditioihin. Lisäksi tulee esitellä ja perustella näkökulma, josta käsin kohdetta aletaan tarkastella.³¹⁸

Mikäli devising-työtapa hyödyntävää taiteellista tutkimusta tekee ryhmä taiteilija-tutkijoita, voi tutkimuksen ensimmäinen vaihe sisältää samoja, muun muassa ryhmäytymiseen, ”pelisääntöjen” luomiseen sekä työkajojen tekemiseen ja niiden toimenkuvien määrittelemiseen liittyviä toimenpiteitä, joita esittelin luvussa 3.1. kirjoittaessani devising-prosessin aloitusvaiheesta.

Kuten jo aiemmin totesin, ei ole olemassa mitään valmiita ohjesääntöjä, joita noudattamalla taiteellista tutkimusta tehdään. Tätä ei tarvitse nähdä puutteena tai ongelmana, vaan päinvastoin vapautena tehdä rohkeita ja ennakkoluulottomia kokeiluja sekä mahdollisuutena uusien metodologisten innovaatioiden syntymiselle. Taiteilija-tutkijan tai työryhmän tulee kuitenkin perustella valitsemansa ja/tai luomansa tutkimusvälineet ja -menetelmät sekä esiteltävä, miten ja miksi niihin on päädytty.³¹⁹ Marjo Räsänen kirjoittaa valintojen perustelemisesta seuraavasti:

Taiteellisessa tutkimuksessa tekijä voi määritellä itse uudenlaiset metodinsa ja kriteerinsä. Tekijän on kuitenkin kuvattava menetelmänsä muillekin, sillä on mahdotonta tarkastella produktiota tutkimuksena, jos se noudattaa vain omia polkujaan. Myös huoli ”taiteellisesta” tavasta tulkita lähteitä on minusta aiheellinen: taiteellisuuden perusteet eivät saa jäädä epäselviksi lukijalle, vaan hänellä on oltava mahdollisuus selvittää, millaisista kirjallisista ja kuvallisista lähteistä tutkija ponnistaa.³²⁰

Taiteellisen tutkimuksen tekemiseen liittyy siis paljon vapauksia. On kuitenkin huomattava, että mikäli tutkimuksesta halutaan asiallinen ja uskottava, on sitä tekevien syytä hallita tieteellisen tutkimuksen tekemiseen kuuluva selkeä tapa viitata käytettyihin lähteisiin. Tekijänoikeudellisten sääntöjen suhteen taiteellisen tutkimuksen tekijöillä ei ole erivapauksia.

³¹⁸ Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 80, 86.

³¹⁹ Ibid., 79.

³²⁰ Räsänen 2003, 179.

4.3.2. Tiedon- ja aineistonkeruu sekä niiden prosessointi

Tiedon ja aineiston hankkiminen voivat tapahtua taiteellisessa tutkimuksessa samoin kuin minkä tahansa muunkin tutkimuksen tavan yhteydessä. Taiteellisen tutkimuksen aineisto voi koostua yleisestä, kielellisestä tiedosta, jonka keräämiseen pätevät eri tieteenaloilla käytössä olevat aineistonkeruumenetelmät. Aineistona voivat tällöin olla hyvin erilaiset materiaalit aina haastatteluista kirjallisiin ja audiovisuaalisiin materiaaleihin. Taiteellisen tutkimuksen aineisto voi koostua myös kokemuksellisesta ja ei-kielellisestä tiedosta, jolloin tiedon- ja aineistonhankintaan soveltuvat erilaiset (yhteis)toiminnalliset draamamenetelmät, kuten devising-työtavat. Tiedon- ja aineistonkeruussa käytettyjä devising-työtapojahan ovat muun muassa improvisaatiotekniikat, erilaiset puhumiseen ja kirjoittamiseen, ääneen ja musiikkiin, visualisointiin ja visuaalisuuteen liittyvät, omaa elämää luotaavat sekä liikkeelliset tiedon- ja aineistonkeruutavat (joita esittelin tarkemmin luvussa 3.2.2.).

Aineiston prosessointiin ja analysointiin pätevät niin ikään samat periaatteet kuin minkä tahansa muunkin tutkimuksen tekemiseen. Hankittua tietoa ja materiaalia tulee tarkastella kriittisesti ja sen analysoinnissa voidaan hyödyntää eri tieteenaloilla käytettyjä analysointimenetelmiä. Kuten jo luvussa 3.2.2. kerroin, tiedon ja aineiston hankinta sekä niiden prosessointi voivat tapahtua joko samanaikaisesti tai vaiheet voivat vuorotella. Myös käytetyt (yhteis)toiminnalliset menetelmät voivat eri vaiheissa olla täysin samoja tai vaihdella. Etenkin aineiston prosessointiin soveltuvia draamallisia keinojahan ovat muun muassa metaforinen työskentely ja interaktiiviset soveltavan draaman menetelmät. Lisäksi esittelin luvussa 3.3.4. käsitteen avaamistilaisuus, joka on yksi Pentti Roution ehdotuksista taiteellisen tutkimuksen vaiheeksi. Siinä taideteosta kokeiltaisiin prototyypinä. Avaamistilaisuuden aikana tehtyjä havaintoja, muistiinpanoja ja dokumentaatioita, kuten videopätkiä, voi hyödyntää muissa tutkimuksen vaiheissa, koska niiden kautta hankittu uusi tieto, tulosten arviointi ja yhteenvedon tekeminen auttavat hahmottamaan ja jäsentämään tekeillä olevaa taiteellista tutkimusta.³²¹

³²¹ Routio, Pertti. 24.1.2005. Taiteellinen tutkimus. Taideteollisen korkeakoulun Tuotteiden tutkimuksen ja teorian sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa: <<http://www.uiah.fi/projects/metodi/033.htm>>. (Luettu 16.10.2006).

4.3.3. Tutkimuksen dokumentaatio

Jotta taiteellisen tutkimuksen tulokset ja tutkimuksen aikana tehdyt oivallukset voidaan saattaa muiden tarkasteltavaksi, sellaiseen konkreettiseen muotoon, että taiteellisesta tutkimuksesta on hyötyä myös muille taiteen (ja miksei myös tieteen) tekijöille, on taiteilija-tutkijan tai työryhmän dokumentoitava taiteellisen tutkimuksen prosessia. Dokumentaatiosta voi olla hyötyä esimerkiksi erilaisissa oppimis-, opetus- tai tutkimustarkoituksissa.³²²

Tutkimuksen alkuvaiheessa on syytä kirjata ylös mahdollisimman tarkasti erilaiset muun muassa aiheeseen, lähtökohtaan, motiiveihin, tavoitteisiin, näkökulmaan ja tutkimusmenetelmiin liittyvät valinnat. Sen lisäksi, että valinnat tulee perustella huolellisesti, täytyy tutkimus kontekstualisoida kirjallisesti.³²³ Mikäli tutkimusta varten haetaan jotakin tukea, esimerkiksi apurahaa, kannattaa hakemus selosteineen ja liitteineen säilyttää. Luonnollisesti myös tuen edellyttämä loppuraportti on syytä pitää tallessa.³²⁴

Tiedon- ja aineistonkeruu sekä niiden prosessointivaihetta voidaan dokumentoida muun muassa valokuvauksen ja videoinnin avulla sekä tekemällä esimerkiksi kirjallisessa, kuvallisessa tai auditiivisessa muodossa olevia prosessikuvauksia ja tutkimuksellisia luonnoksia, joihin liittyy olennaisesti notaatio eli muistiinmerkitseminen³²⁵. Sen lisäksi, että tutkimuksen aikana kannattaa pitää projektin lokikirjaa, johon työryhmän jäsenet kirjaavat päiväkohtaisesti ajatuksiaan, ideoitaan ja kysymyksiään ja joka säilytetään, on syytä pitää tallessa myös kaikki työryhmän tuottamat hahmotelmat ja miellekartat. Vähätellä ei sovi myöskään jokaisen työryhmän jäsenen pitämän henkilökohtaisen työpäiväkirjan merkitystä dokumentaation välineenä.³²⁶

Mikäli osana tutkimuksen esittämistä käytetään teatterillista esittämistä, josta lisää luvussa 4.3.5., tulee sekin dokumentoida. Käytetyimmät teatterillisen esityksen tallentamiskeinot ovat

³²² Kolu 2002c, 268.

³²³ Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 79–81, 86.; Routio, Pertti. 24.1 2005. Taiteellinen tutkimus. Taideteollisen korkeakoulun Tuotteiden tutkimuksen ja teorian sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa: <<http://www.uiah.fi/projects/metodi/033.htm>>. (Luettu 16.10.2006).

³²⁴ Kolu 2002c, 268.

³²⁵ ”Notaation tarkoituksena on kirjata valinnat ylös valintatilanteessa, nimetä ja muistiinmerkitä keskeiset kysymykset siinä hetkessä kun ne asetetaan.” (Kolu 2002i, 274).

³²⁶ Kolu 2002c, 268–273.; Helsingin AMK Stadia 2002d, 149.; Routio, Pertti. 24.1 2005. Taiteellinen tutkimus. Taideteollisen korkeakoulun Tuotteiden tutkimuksen ja teorian sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa: <<http://www.uiah.fi/projects/metodi/033.htm>>. (Luettu 16.10.2006).

videointi ja valokuvaus. Lisäksi kaikki esitykseen liittyvä oheismateriaali, kuten käsiohjelma ja mahdolliset lehtijutut (arvostelut, yleisönosastokirjoitukset, lehtipuffit, tekijähaastattelut ja niin edelleen), otetaan osaksi dokumentaatiota. Mikäli esitystä varten on tehty esityskäsikirjoitus tai -partituuri, liitetään sekin muiden dokumentaatioiden joukkoon.³²⁷ Mikään ei estä myöskään tekemästä niin sanottua katsojatutkimusta, jolla tarkoitetaan taideteoksesta saatavan palautteen hankkimista yleisöltä esimerkiksi kyselevillä tutkimustavoilla tai ”asiakaspalautteilla”.³²⁸

4.3.4. Tutkimuksen ja sen tulosten esittäminen

Taiteellisen tutkimuksen tutkimustulosten esittäminen koostuu tavallisesti sekä tieteellisistä että taiteellisista aineksista. Taiteilija-tutkijan tai työryhmän tulee kuitenkin valita, kummalla kielellä työn *keskeisin* sisältö esitetään.³²⁹ Valituilla tutkimustulosten esitystavoilla on suuri merkityksensä, sillä useimmiten sama sisältö voidaan esittää useissa eri muodoissa. Muodon ja sisällön suhde on merkityksellinen myös siksi, että muoto saattaa tuottaa työhön täysin uusia sisällöllisiä merkityksiä (vertaa metaforisen työskentelyn ominaisuuksiin, joista luvussa 3.3.2.).

Taiteellista tutkimusta käsitteleviin lähteisiin tutustuessani havaitsin, että sen mahdollisiin esittämismuotoihin liittyen on hahmotettavissa kolme erilaista vaihtoehtoa. Taiteellinen tutkimus voi koostua a) taideteoksesta ja erillisestä kirjallisesta (tieteellisestä) tutkimuksesta tai raportista, b) taideteoksesta, joka sisältää tutkimuksen ja tieteellisen osion (joka on ilmaistu kirjallisesti, mutta ei välttämättä perinteisen raportin muodossa, vaan tieteellinen teksti on kirjoitettuna vaikkapa näyttelytilan seiniin taideteosten väleihin) tai c) taideteoksesta ja erillisestä kirjallisesta tutkimuksesta tai raportista, joka ei pyri vastaamaan tieteelliselle kirjoitukselle asetettuja vaatimuksia, vaan on omalakinen ja ”taiteellinen”, jopa oma kirjallinen taideteoksensa. Näitä kolmea vaihtoehtoa tarkastelemalla voi havaita heijastuksia kädenväännöstä, jota on käyty suhteessa siihen, tulisiko taiteelliselle tutkimukselle asettaa samat vaatimukset, kuin mitä tieteelliseltäkin tutkimukselta vaaditaan. Käytännössä tämä

³²⁷ Kolu 2002c, 268.

³²⁸ Routio, Pertti. 24.1.2005. Taiteellinen tutkimus. Taidekoulun korkeakoulun Tuotteiden tutkimuksen ja teorian sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa: <<http://www.uiah.fi/projects/metodi/033.htm>>. (Luettu 16.10.2006).

³²⁹ Ibid.

tarkoittaa lähinnä keskustelua siitä, täytyykö taiteellisen tutkimuksen sisältämä kirjallinen osio olla tieteellistä tekstiä vai sallitaanko sille muita, vapaampia muotoja. Soili Hämäläisen pohdiskelun taiteellisen tutkimuksen kirjallisen osion korvaamisesta jollain muilla ilmaisutavoilla voi nähdä edustavan yhtä kantaa.³³⁰ Erilaista kantaa puoltavat sen sijaan Mika Hannula, Juha Suoranta ja Tere Vadén, jotka tuovat asiaa koskevan oman näkemyksensä esille antaessaan taiteellisen tutkimuksen kirjalliseen esittämistapaan liittyviä ohjeita:

Taiteellinen tutkimus täytyy pyrkiä esittämään mahdollisimman johdonmukaisesti, vakuuttavasti, rehellisesti, taloudellisesti ja tarkasti käyttäen tunnettuja kirjallisia tyyliä ja esitystapoja. [--] Sen täytyy olla ulospäin suuntautuvaa, asiasta kiinnostuneelle avautuvaa, ei sisäänpääntävyä. [--] Tässä on läsnä erittäin tärkeä ero siinä, miten väkisininkin subjektiivinen tutkimus voi kääntyä pahimmillaan narsismiksi ja päätyä mielenkiinnottomaan umpioon.³³¹

Edellä esittelemistäni kolmesta vaihtoehtoisesta taiteellisen tutkimuksen esittämismuodosta voi tehdä myös toisen mielenkiintoisen havainnon. Ensimmäinen vaihtoehto, johon sisältyy erillinen tieteellinen tutkimus tai raportti, vastaa käsittääkseni useimpien taideyliopistoissa tehtyjen jatkotutkintoihin liittyvien taiteellisten tutkimusten muotoa. Toinen vaihtoehto puolestaan on lähellä Siri Kolun hahmottelemaa tutkimuksellisen esityksen ideaa, jossa ”teatterillinen” esitys sisältää *kaiken*, myös tutkimuksellisen aineiston, jonka ei välttämättä tarvitse olla kuitenkaan kirjallisessa muodossa. Kolmas vaihtoehto sen sijaan lähentelee Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiassa käytettyä esityksellistä tutkielmaa, johon tulee liittyä kirjallinen osio mutta jonka ei tarvitse vastata tieteelliselle tekstille asetettuja vaatimuksia, vaan joka voi olla muodoltaan hyvin moninainen.

Puhuttaessa taiteellisen tutkimuksen mahdollisesta kirjallisesta ja tieteellisestä osiosta tulee helposti mieleen kansien väliin nivottu paperiläjä täynnä tieteellistä tekstiä. On kuitenkin syytä muistaa, että nykyaikana taiteellisen tutkimuksen ja sen tulosten esittämisessä voidaan käyttää myös muita, muun muassa teknologian mahdollistamia, keinoja. Pentti Routio (2005) antaa esimerkkejä tiedettä ja taidetta yhdistelevistä tutkimuksen esitystavoista Internetissä julkaistussa Taideteollisen korkeakoulun Tuotteiden tutkimukseen ja teoriaan liittyvässä taiteellista tutkimusta käsittelevässä sähköisessä oppimateriaalissa.³³² Ensimmäinen Roution mainitsemista esimerkeistä on jo käsittelemäni kirjallinen raportti. Toisena esimerkkinä on

³³⁰ Hämäläinen 2003, 66–67. Katso myös Räsänen 2003, 174–183.

³³¹ Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 81.

³³² Routio, Pentti. 24.1.2005. Taiteellinen tutkimus. Taideteollisen korkeakoulun Tuotteiden tutkimuksen ja teorian sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa: <<http://www.uiah.fi/projects/metodi/033.htm>>. (Luettu 16.10.2006).

hyperteksti, jolla tarkoitetaan tietoelementtien sisäisiin sekä eri elementtien välisiin yhteyksiin liittyvää tekstikokonaisuutta tietojenkäsittelyssä sekä linkkejä, joiden avulla käyttäjä voi liikkua aineistossa. Mikäli hypertekstiin sisältyy grafiikkaa, kuvia ja taulukoita, sitä kutsutaan hypermediaksi. Se on myös käyttöliittymäperiaate, jonka avulla tietokone hakee nopeasti viitatuksi dokumentin. Tunnetuin hypertekstipohjainen järjestelmä lienee Internetin WWW.³³³ (Tietokone ja -grafiikka mahdollistavat myös muunlaisia esitystapoja, joskin Routio pitää tärkeänä tekstiselitysten sisällyttämistä niihin.) Kolmas Roution esimerkeistä on tv-esitys, jossa selitys ja kuvat kulkevat rinta rintaan. Neljäs vaihtoehto puolestaan on kuvakirja, jossa kuviin on liitetty selittäviä tekstejä. Viidentenä esimerkkinä Routio mainitsee näyttelyn tai muun taide-esityksen, joka sisältää kirjoitettuja tai suullisia selvennyksiä. Taiteellisen tutkimuksen teatterillisestä esittämisestä kerron tarkemmin seuraavassa luvussa. Lisäksi mestari–oppipoika-periaatteelle perustuva työpaja, jossa tutkija-taiteilija esittelee ja neuvoo, kuinka taideteos syntyy yleisön päästessä hetkeä myöhemmin itse kokeilemaan ja jäljittelemään samaa, on yksi Roution antamista tutkimuksen esitystapoja koskevista esimerkeistä.³³⁴ Devising-työtavoin, tai ylipäätään draaman keinoin, tehtävässä taiteellisessa tutkimuksessa kyseessä olisi todennäköisesti draamatyöpaja.

Olen varma, että myös multimedian keinoista löytyy monia kiinnostavia mahdollisuuksia tutkimuksen ja sen tulosten esittämiseen. Olipa valittu tutkimuksen esitystapa sitten mikä tahansa, tärkeää on se, että tutkija tekee lukijalle tai katsojalle selväksi käyttämänsä esitystavan, sen logiikan sekä siihen liittyvät symbolit, jotta taiteellista tutkimusta ja sen tuloksia on mahdollista seurata ja ymmärtää.³³⁵

4.3.5. Taiteellisen tutkimuksen teatterillinen esittäminen

Kuten on jo todettu, taiteellinen tutkimus koostuu useimmiten taideteoksesta sekä kirjallisesta materiaalista. Näin on etenkin niiden taiteellisten tutkimusten kohdalla, jotka on tehty osana taideyliopistojen jatkotutkintoja, toisin sanoen kontekstissa, jossa suomalaisen taiteellisen tutkimuksen on katsottu ylipäätään syntyneen. Mikäli taiteellista tutkimusta tehdään devising-

³³³ Rantala & Ikonen & Suramo 1997, 350.; Wikipedia – Vapaa tietosanakirja. Viimeksi muutettu 16.10.2006. Hyperteksti. Verkossa osoitteessa: <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Hyperteksti>>. (Luettu 16.10.2006).

³³⁴ Routio, Pertti. 24.1.2005. Taiteellinen tutkimus. Taiteellisen korkeakoulun Tuotteiden tutkimuksen ja teorian sähköinen oppimateriaali. Verkossa osoitteessa: <<http://www.uiah.fi/projects/metodi/033.htm>>. (Luettu 16.10.2006).

³³⁵ Ibid.

työtapoja tai muita draaman keinoja hyödyntäen, on luonnollista, että varsinainen taideteos on teatterillinen esitys. On kuitenkin huomattava, että teatterillisiä esityskeinoja voi käyttää myös sellaisissa taiteellisissa tutkimuksissa, joiden varsinainen taideteos edustaa jotain muuta taidemuotoa. Tutkimuksen teatterillinen esittäminen tarkoittaa nimensä mukaisesti sitä, että tutkimustulokset ja tutkimuksen keskeisin sisältö fyysistetään, metaforisoidaan ja esitetään yleisölle teatterillisessa muodossa. Esimerkkinä taiteellisesta tutkimuksesta, jonka varsinainen taideteos edustaa jotain muuta kuin teatterin ja draaman piiriin kuuluvaa taidemuotoa, mutta joka hyödyntää teatterillisiä keinoja tutkimustulosten esittämisessä, voisi olla tilanne, jossa taiteellinen tutkimus koostuu kuvataideteoksesta sekä tutkimustulosten esittämisestä teatterillisiä, kirjallisia ja sanallisia keinoja yhdistäen.

Kun teatterillisen esittämisen keinoja otetaan käyttöön vasta tutkimustulosten esittämistä hahmoteltaessa, kuten edellä mainitsemassani esimerkkitapauksessa, voi prosessi edetä luvussa 3. esittelemieni, devising-prosessille tyypillisten, prosessointi-, kokoonpano-, harjoitus-, läpimeno- ja esitysvaiheiden kautta. Taiteellisen tutkimuksen ja sen tulosten teatterillisessa esittämisessä käytetään usein fiktiota, jota on toki mahdollista hyödyntää myös muiden tutkimustulosten esittämistapojen yhteydessä. Fiktio edut ovat pitkälti samat kuin metaforisen työskentelynkin (josta luvussa 3.3.2.), sillä sen tuottama etäisyys aiheeseen voi auttaa tiedollisen aineksen käsittelyä. Lisäksi fiktion muodossa oleva tiedollinen aines voi olla lukijoille tai katsojille helposti lähestyttävissä. Niille taiteellista tutkimusta tekeville, joille kirjoittaminen ja sanallistaminen tuottavat vaikeuksia ja ongelmia, voisi fiktiosta olla paljonkin hyötyä. Yksi esimerkki fiktion käyttämisestä taiteellisessa tutkimuksessa voisi olla vaikkapa tutkimuksessa esiintyvät fiktiiviset hahmot, jotka toimisivat ”erilaisina alter egoina ja oikeutuksina tutkijan erilaisille lähestymistavoille”.³³⁶ Hahmot siis voisivat edustaa erilaisia aiheeseen liittyviä näkökulmia, jotka kommunikoivat keskenään.

Lienee sanomattakin selvää, että koska esittävien taiteiden kirjo on laaja, ovat myös sen tarjoamat mahdollisuudet taiteellisen tutkimuksen tekemisessä monipuoliset – kenties lähes äärettömät, sillä vain mielikuvitus on rajana! Taiteellisen tutkimuksen ja sen tulosten esittämisessä voidaan käyttää mitä tahansa esittävän taiteen eri muotoa ja muotoyhdistelmää aina perinteisestä teatterista (näytelmästä) performanssiin ja happeningiin. Lisäksi on mahdollista yhdistellä erilaisia esittävän taiteen muotoja muihin tutkimuksen esitystapoihin,

³³⁶ Räsänen 2003, 180.

kuten kuvallisiin, audiovisuaalisiin ja multimedian muotoihin. Kuten muutakin taiteellista tutkimusta tehdessä, on myös draaman keinoin toteutettavassa tutkimuksessa pohdittava tarkoin kirjallisen ja teatterillisen esityksen suhdetta. Taiteellisuuden ja tutkimuksellisuuden on kuljettava vieri vieressä, toinen toistaan tukien.

4.3.6. Lopputuloksen arvioinnista

Jos taiteellinen tutkimus on tehty opinnäytetyöksi tai väitöskirjaksi, liittyy siihen silloin olennaisena osana työn arviointi ja tarkastus. Koska taiteellinen tutkimus on suhteellisen tuore ala, asettaa se niin tekijöille kuin työn arvostelijoillekin haasteita. Taiteellista tutkimusta ei voida lähestyä ja arvioida täysin samoilla tavoilla kuin tieteellistä tutkimusta, koska sen lähtökohdat ja tavoitteet, metodit ja prosessit ovat omanlaisiaan. Näin ollen myös taiteellisen tutkimuksen arvostelutavat ja -kriteerit ovat vasta vähitellen muotoutumassa.³³⁷ Marjo Räsänen kirjoittaa taiteellisen tutkimuksen arvostelusta ja heittää ilmoille kysymyksen, voisiko taiteellista tutkimusta edustavan

väitöskirjan tarkastus muuttua taidekriitikiksi, jossa taiteen kentällä toimivat kriitikko-tarkastajat punnitsevat teosta kuten maalausta arvostellaan näyttelyssä. Kun ei ole selkeitä, kaikille aukeavia tieteellisen kirjoituksen kriteerejä, aletaan arvioida taiteellista panosta, vastaanottajan kokemusta ja taiteilijan intentioita. Kysytään, onko teoksen arvo sen aiheessa, käsittelyssä, muodossa vai käsitteissä. [--] Tämä edellyttäisi tietysti kriitikolta kykyä perustella taidenäkemystään. Arvostelussa painottuisi tällöin se, miten hyvin teos toimii muun tiede- ja taidekentän keskustelun osana tai miten hyvin se peilaa alansa traditioita.³³⁸

Taiteellisen tutkimuksen arvioinnin ja tarkastuksen yhteydessä on syytä palata dokumentaation tärkeyteen. Koska taiteellinen tutkimus on vielä melko uusi tulokas taiteen ja tieteen kentillä, ei sille vielä ole muodostunut yhtä selkeitä konventioita, normeja ja sääntöjä kuin tieteelliselle tutkimukselle. Taiteellisen tutkimuksen arvostelutavoista ja -kriteereistä keskusteltaessa ja niitä muodostettaessa erilaisista taiteellista tutkimusta koskevista dokumentaatioista, myös taiteellisista tutkimuksista tehdyistä arvioinneista ja niiden dokumentaatioista, olisi varmasti hyötyä. Erilaisten dokumentaatioiden kautta taiteellista tutkimusta koskeva tieto olisi myös muiden tarkasteltavissa, ja siten siitä voitaisiin keskustella yhä laajemmin ja hedelmällisemmin.

³³⁷ Hannula & Suoranta & Vadén 2005, 11.

³³⁸ Räsänen 2003, 182–183.

5. Päätelmät

Tässä pro gradu -tutkielmassani olen tarkastellut devisingia yhteistoiminnallisena ja tutkimuksellisenä, esitykseen tähtäävänä draamatyöpajojen joukkona. Lisäksi olen pohtinut, millaisia tutkimuksellisia mahdollisuuksia teatterilla ylipäättään voi olla. Pro gradu -tutkielmani alussa esittelin, millaisia erilaisia käsityksiä ja näkemyksiä devisingista on eri maissa ja oppilaitoksissa. Annoin myös muutamia esimerkkejä siitä, millaisia erilaisia painotuseroja devisaajien lähtökohdissa ja työtavoissa voi olla.

Devising-näkemyksien ja niiden painotusten välillä voi olla suuriakin eroja. Erot voivat ilmentyä esimerkiksi siinä, koetaanko devisingin tarkoittavan työtapojen joukkoa, omanlaistaan esitysestetiikkaa vai tietynlaista esitysmuotoa.³³⁹ Lisäksi käsitykset devisingin käyttötarkoituksesta ja sen suhteesta muihin esittävän taiteen ja draaman muotoihin, vaikkapa soveltavaan teatteriin, tanssiin ja performanssiin, luovat eroja erilaisten näkemysten välille. Eroavaisuuksia on myös siinä, miten suhtaudutaan tekstiin ja puhuttuun kieleen sekä käsitteellisyyteen ja teoretisointiin. Eri maiden, oppilaitosten ja taiteilijoiden näkemyksissä on kuitenkin myös paljon yhtäläisyyksiä, jotka mahdollistavat devisingin määritelmän muodostamisen.

Lähes kaikki lähteissäni esiintyneet devising-näkemykset alkavat toteamuksella, että devisingin lähtökohdana voi toimia mikä tahansa asia, paitsi valmis näytelmä-käsikirjoitus. Käsityksissä toistuu myös kokemuksellisuuden ja yhteistoiminnallisuuden painottaminen lähtökohdan tarkastelemisessa ja tutkimisessa sekä esitysmateriaalin luomisessa. Lisäksi ryhmätekiäisyys, hierarkkisuuden kyseenalaistaminen sekä työroolien ja niiden toimenkuvien uudelleenmäärittäminen jokaisen työryhmän jäsenen luovuuden ja henkilökohtaisen kokemusmaailman korostamisen ohella ovat näkemyksissä toistuvia devisingin tunnuspiirteitä. Melkein jokaisessa lähteissäni esiintyneessä devising-näkemyksissä mainitaan myös prosessiluonne ja/tai prosessin merkityksen korostaminen. Lisäksi devisingin olemukseen yhdistetään lähes poikkeuksetta välitilaisuus eli taiteiden välisyys. Esitykseen tähtäävän devisingin yhteydessä toistuvat maininnat hybridistä, ei-aristoteelisista dramaturgioista, rikkonaisista muodoista ja rakenteista sekä perinteisestä teatterista poikkeavista erilaisista esityksellisistä keinoista, joista esimerkkinä mainittakoon toisto.

³³⁹ Kolu 2002b, 154.

Syitä devising-työtapojen käyttämiseen ja ylipäätään devising-esityksen tekemiseen on lukemattomia. Devising muun muassa mahdollistaa omien intohimojen ja kiinnostuksen kohteiden käsittelemisen draaman keinoin, näkyväksi tekemisen ja äänen antamisen sellaisille asioille, jotka ehkä muutoin eivät tulisi nähdyiksi ja kuulluiksi sekä nopean reagoimisen vaikkapa päivän polttaviin yhteiskunnallisiin aiheisiin. Devising tarjoaa myös foorumin, jossa vaikeitakin asioita, kysymyksiä ja ongelmia voi keskustelun ohella käsitellä toiminnallisesti ja kokemuksellisesti. Lisäksi devising pysyy helposti ajan hermoilla mahdollistaessaan esimerkiksi erilaisten teknologisten innovaatioiden käytön ja niiden yhdistämisen eri ilmaisukeinoihin. Suomessa devisaajat ja devising niin käsitteenä kuin käytäntönäkin ovat vielä suhteellisen tuntemattomia ainakin niin sanotulle suurelle yleisölle. Toivottavasti tietoisuus niistä lisääntyy ajan saatossa, jotta myös vaihtoehtoiset esitysten tekotavat ja perinteisestä teatterista poikkeavat esitykset alkavat saada lisää ansaitsemaansa huomiota ja arvostusta.

Luvussa 2. tein katsauksen devisingin historiaan: performanssiin ja sen radikaalis-anarkistisiin ”esi-isiin”, eurooppalaisen radikaalin avantgarden liikkeisiin, Bauhausiin ja happeningiin. Kapinallisuus ja provokatiivisuus eivät liene kuitenkaan enää nykypäivän devising-työtapojen ja -esitysten leimallisimpia piirteitä. Pikemminkin voitaisiin puhua yhteiskuntakriittisyydestä ja itsestäänselvyyksien kyseenalaistamisesta. On myös huomattava, että vaikka devisingiin liitettiin sen alkuaikoina määreet kokeellisuus ja marginaalisuus, on se käytäntönä saavuttanut jo sen verran suosiota teatterintekijöiden keskuudessa, että sille on alkanut muodostua omia konventioitaan.³⁴⁰ Vaihtoehtoinen esitysten tekemisen tapa ei siis välttämättä tarkoita toimimista marginaalissa. Kokeellisuuden sijaan puolestaan luonnehtisin devisingia innovatiiviseksi, sillä useimmilla devisaajilla on halu kehittää, kokeilla ja yhdistellä uusia ilmaisutapoja ja elementtejä.

Luvussa 2. tekemästäni historiallisesta katsauksesta on havaittavissa, että jotkin painotukset ovat säilyneet ajan saatossa, joskin joidenkin taidemuotojen ja -suuntausten välillä on nähtävissä suuriakin eroavaisuuksia. Yksi kenties tärkein ero ja samankaltaisuutta luova tekijä on ollut näkemys taiteesta ja sen merkityksestä. Toinen merkittävä ero ja yhtäläisyyksiä luova tekijä on ollut näkemys taiteilijan ja yleisön roolista. Yleinen tendenssi performanssin, ja sitä kautta myös devisingin, historiassa tuntuu olleen (käsikirjoittajan tekemän) tekstin ja ohjaajan ylivallan murentaminen, demokraattisten työtapojen lisääntyvä käyttö ja ihannointi,

³⁴⁰ Koskenniemi, Pieta 2006. Puhelinhaastattelu 22.9.2006.

prosessin ja prosessiluonteen painottaminen sekä vastuun ja vapauden kasvattaminen tulkintojen tekemisen ja merkitysten antamisen suhteen yhä enemmän katsojalle, jonka tehtävä voi olla myös esityksen todistajana toimiminen tai jopa siihen osallistuminen ja sen luominen. Kolmas eroja ja samankaltaisuutta koskeva tekijä on ollut näkemys esiintyjän roolista ja esittämisen tavasta, joihin viime vuosikymmenten aikana on alettu kiinnittää aiempaa enemmän huomiota, ja joita on pikkuhiljaa alettu painottaa entistä enemmän. Esiintyjän roolin korostamiseen liittyy toisaalta ajatus siitä, että esiintyjälle on annettu (tai esiintyjä on ottanut) valtaa erilaisten päätösten teossa prosessin aikana, toisaalta esitysten lähtökohtina on yhä enemmän alettu pitää esiintyjä itseään – heidän persooniaan, kehojaan ja kokemuksiaan. Esiintyjyyteen liittyy lisäksi siirtymä uskottavuuteen pyrkivästä realistisesta näyttelijäntyöstä kohti ”omana itsenä esittämisen ihannetta” ja näkemystä, jonka mukaan esiintyjä on tekojen ja toimintojen, usein rutiinien ja hyvin arkisten askareiden, suorittaja³⁴¹ ³⁴².

Devisingin, performanssin ja sitä edeltäneiden taidemuotojen suhde kirjoitettuun tekstiin ja puheeseen – ylipäättään kieleen – on myös vaihdellut. Lisäksi mieltymykset ja trendit erilaisten ilmaisumuotojen ja esityksen kokonaisrakenteen suhteen ovat muuttuneet ajan mukana. Kariikoidusti voidaan sanoa, että ”muotia” ovat olleet muun muassa erilaiset aalogisuutta³⁴³ painottavat taidemuotojen yhdistelmät, kokonaistaideteokset, kollaasi- ja montaa sirakenteet, joihin liittyy usein myös simultaanisuuden käsite, sekä hybridit.³⁴⁴

Euroopassa, Amerikassa ja Australiassa devisingin erilaiset käytännöt alkoivat muotoutua omikseen erilaisissa viitekehyksissä 1960- ja 1970-luvuilla. Devisingin fyysinen käytäntö oli nimensä mukaisesti kiinnostunut liikkeellisyydestä ja fyysisyydestä. Sen syntyyn johti näyttelijöiden halu toimia yhteistoiminnallisesti, ilman perinteisiä hierarkkisia työkajoja.

³⁴¹ Yleistä on se, että suorittaja tekee toimintojaan ”väärin”. Lisäksi mikäli esityksessä tarvitaan esineitä, käytetään niitä usein muissa kuin niiden omimmissa käyttötarkoituksissa.

³⁴² Heikkinen 2002c. Erilaisista esittämisen tavoista löytyy tietoa muun muassa seuraavista lähteistä: Kirby, Michael 1987. *A Formalist Theatre*. University of Pennsylvania Press.; Lamden, Gill 2000. *Devising. A Handbook for Drama and Theatre Students*. Hodder & Stoughton. London.; Schechner, Richard 2002. *Performance Studies. An Introduction*. Routledge. New York and London.; Sandqvist, Ville 1995. Paradoksaalinen ammatti: näyttelijä. Näyttelijäntyön historiasta, teoriasta ja käytännöstä. Teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä* (toim. Ojala, R.). WSOY. Porvoo-Helsinki-Juva.; Auslander, Philip 1997. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. Routledge. London and New York.; Takala, Kimmo 1995. Ihminen merkinä ja teko taiteena. Teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä* (toim. Ojala, R.). WSOY. Porvoo-Helsinki-Juva.

³⁴³ Tässä aalogisuudella tarkoitetaan perinteiselle teatterille tyypillisen syy–seuraus-suhteen poistamista sekä rakennetta, jossa kohtauksilla ei ole loogista suhdetta toisiinsa, vaan missä ne ovat pikemminkin itsenäisiä ja rinnakkaisia (Takala, Kimmo 1995, 222).

³⁴⁴ Heikkinen 2002c.

Visuaalinen devising puolestaan syntyi kuvataiteiden viitekehyksessä ja se kieltäytyi tekstin ylivallasta sekä näyttelemisestä ja teeskentelemisestä. Devisingin visuaalista käytäntöä voitaisiin kutsua myös performanssiksi tai postmoderniksi performanssiksi, sillä se muistuttaa luonteeltaan niitä käyttäessään samoja keinoja ja jakaessaan samat mielenkiinnon kohteet niiden kanssa. Poliittista devisingia käytettiin nimenomaisesti poliittisiin ja ideologisiin tarkoituksiin esitysten rakenteen ja estetiikan hiomisen jäädessä taka-alalle. Sen synty juontaa juurensa teatterintekijöiden kapinaan porvarillisia ja hierarkkisia systeemeitä kohtaan. Devisingin poliittisen käytännön edustajat halusivat taiteen olevan kaikkien ulottuvilla.

Suomessa devising-termiä alettiin käyttää vuosituhanen vaihdetta lähestyttäessä. Devising-käsitteen toivat maahamme lähinnä Englannissa vaihto-oppilaina olleet teatteriopiskelijat, jotka alkoivat käyttää kyseistä käsitettä yhteistoiminnallista ja ryhmälähtöisistä, muuhun kuin valmiiseen käsikirjoitukseen perustuvista esityksen tekotavoista. Nykyään devisingia opetetaan muun muassa Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian, Turun taideakatemia ja Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulun esittävän taiteen linjoilla. Koska devisingin historia on Suomessa varsin lyhyt, ovat tšekäläiset devising-käytännöt vielä varhaisessa kehitysvaiheessaan.

Luvussa 3. tarkastelin devisingia käytännön tasolla. Kerroin, millaisten eri vaiheiden kautta devising-prosessi voi edetä ja millaisia devising-työtapoja eri vaiheissa on mahdollista käyttää. Esittelemäni vaiheet ja työtavat toimivat vain esimerkkeinä, sillä jokainen devising-prosessi on omanlaisensa ja noudattaa omia polkujaan. Siihen, millaiseksi prosessi muodostuu, vaikuttaa muun muassa se, ketkä devising-esitystä tekevät ja miksi sekä miten ja kenelle sitä tehdään.

Devising-prosessin eri vaiheet eroavat siitä, miten perinteistä teatteria useimmiten tehdään. Poikkeuksen tekevät niiden harjoitus- ja läpimeno vaiheet, jotka saattavat muistuttaa paljonkin toisiaan. Itse esitykset sen sijaan voivat olla hyvin erilaiset, sillä devising-esitysten dramaturgia poikkeaa useimmiten perinteisestä, aristoteelisesta dramaturgiasta. Nykyteatterin tavoin devising-esityksen kokonaisrakenteeseen liittyen voidaan puhua postdraamallisesta tai ”uudesta” dramaturgiasta, jota Juha-Pekka Hotinen on hahmotellut. Tällöin perinteisen teatterin ja dramaturgian käsitteistöön kuuluvat termit, kuten tarina, juoni, kohtaus, henkilöhahmo, ristiriita tai sanoma, eivät sovellu esityksen kuvaamiseen. Sen sijaan kompositio, teko, tapahtuma, sattuma, virtaus, assosiaatiot, poikkeamat, linkit, häiriö ja

keskeneräisyys ovat osa sitä sanastoa, jonka avulla nykyteatteri- ja devising-esitysten sekä niiden dramaturgioiden tarkasteleminen onnistuu parhaiten. Lisäksi ei-lineaarisuus, purkautumattomuus, epäjohdonmukaisuus ja sattuma ovat kollaasin, montaasin, miksauksen sekä erilaisten rikottujen, fragmentti- ja simultaanirakenteiden ohella devisingiin liitettyjä käsitteitä. Perinteisestä teatterista tutun psykologisoinnin sekä samastumisen ja eläytymisen tavoittelun sijaan absurdus, outous ja vieraus voivat olla niitä elementtejä ja ominaisuuksia, jotka viehättävät niin nykyteatterin kuin devising-esityksenkin katsojaa.

Kun devising-työtapaja käytetään tutkimuksen välineinä, voi syntyvä esitys niin ikään painottaa tutkimuksellisuutta. Esityksellinen tutkielma ja tutkimuksellinen esitys, joita esittelin luvun 3. lopussa, ovat esimerkkejä tutkimuksellisuuteen liittyvistä esitysmuodoista. Ensin mainittu on pääasiassa Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman käyttämä opetuksen ja oppimisen väline. Tutkimuksellisen esityksen sen sijaan voi tehdä itsenäinen esittävän taiteen ammattilainen. Sen ei myöskään tarvitse sisältää kirjallista materiaalia tai osiota, toisin kuin esityksellisen tutkielman.

Luvussa 4. laajensin devising-työtapojen tarkastelua pohtimalla, mitä annettavaa niillä voisi olla tiedettä ja taidetta yhdistävälle sekä niitä samanarvoisina pitävälle taiteelliselle tutkimukselle. Valotin myös hieman tieteen ja taiteen suhdetta aikojen saatossa sekä hahmottelin niiden tiedon käsitysten eroja. Lisäksi annoin muutamia esimerkkejä siitä, miten teatteria ja draamaa ylipäättäen voisi käyttää tutkimuksen välineinä.

Tiede ja taide ovat kokeneet suuria muutoksia sitten antiikin Kreikan, missä ne liitettiin tiiviisti yhteen. Erilaisten mullistusten, muutosten ja uudistusten kautta ne alkoivat eriytyä toisistaan niin pitkälle, että niitä alettiin pitää lähes toistensa vastakohtina. Nyt kahtiajaot ovat murtumassa. Niillä on huomattu olevan paljon yhteisiä piirteitä, kuten kamppailu samankaltaisten, vaikkapa metodisiin, teoreettisiin sekä tekijyyteen ja luovuuteen liittyvien, kysymysten kanssa.³⁴⁵ Taiteellinen tutkimus pyrkii omalta osaltaan pienentämään käytännön ja teorian sekä tieteen ja taiteen välistä kuilua, parantamaan niiden jännitteisenä ja eriarvoisena pidettyä suhdetta sekä mahdollistamaan niiden kohtaamisen ja hedelmällisen yhteistyön.

³⁴⁵ Vilkkä 2003, 40.

Taiteellinen tutkimus yhdistää sekä tieteen tuottamaa yleistä ja kielellistä tietoa että taiteen keinoin saavutettua ei-kielellistä, hiljaista tietoa. Devising-työtavat ja muut toiminnalliset draamamenetelmät toimivat oivana apuna kokemuksellisuuteen ja elämyksiin pohjautuvan ei-kielellisen, hiljaisen tiedon saamisessa. Niiden avulla on mahdollista kerätä, prosessoida ja saattaa esitykselliseen muotoon tietoa, josta on hyötyä tuleville sukupolville ja heidän taiteelliselle toiminnalleen, joka puolestaan tuottaa uutta, omanlaistaan tietoa. Taiteen keinoin saavutettu tieto voi muuttaa traditioita ja konventioita, avata uusia suuntia sekä tarjota uusia mahdollisuuksia ja näkökulmia. Taiteen tuottaman tiedon avulla voimme lisätä ymmärrystämme maailmasta, ihmisistä ja itsestämme sekä pohtia eettisiä kysymyksiä, joilla voi olla mullistava merkitys suhteessa valintoihimme ja käyttäytymiseemme.

Devisaajilla, sekä ylipäätään teatteria ja draama tutkimuksen välineenä käytävillä, on edessään suuri haaste – saada aikaan keskustelua sekä tuottaa devisingia ja teatterin tutkimuksellisia mahdollisuuksia koskevaa näkyväksi saatettua ja tallennettua tietoa muiden teatterintekijöiden ja tutkijoiden käyttöön. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävään taiteen koulutusohjelmassa tehdään urauurtavaa ja innovatiivista työtä juuri teatterin ja draaman tutkimuksellisten mahdollisuuksien kartoittamiseksi. Draaman ja dramaturgian uusien sovellutusalueiden löytämisestä ja hahmottamisesta hyvänä esimerkkinä on Stadian SCI – ART ACTS -hanke, johon kuuluu tutkivaa teatteria teknologiasuunnittelussa hyödyntävä HIIT-DRAMA-osahanke, ja vertailevaa kaupunginosatutkimusta edustava TIEKE-yhteistyöhanke, ”jossa draamaa ja teatteria sovelletaan sosiaalisten ja hyvinvoinnin aiheiden tutkimukseen ja prosessointiin”.³⁴⁶

Devising-työtapojen valinnan taustalla voivat olla ideologiset syyt sekä taiteilija-tutkijan taide- ja teatterikäsitys, joka merkitsee muun muassa taiteilija-tutkijan henkilökohtaisia vastauksia kysymyksiin, millaisia merkityksiä ja tavoitteita koen taiteella ja teatterilla olevan, mitä ne merkitsevät omassa elämässäni sekä miksi, miten ja millaisia esityksiä haluan tehdä ja nähdä. Olen tämän pro gradu -tutkielmani aikana pohtinut perinteisen teatterin ja devisingin suhdetta sekä esitellyt niiden eroja. Haluan kuitenkin korostaa, että kyse ei ole eri esitysmuotojen ja työtapojen arvottamisesta, vaan erilaisten vaihtoehtojen ja mahdollisuuksien hahmottamisesta. On myös syytä huomauttaa, että useat devisajaajat tekevät

³⁴⁶ Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia. 28.9.2006. ACTS of Service – Teatteri alueellisena sillanrakentajana. Verkossa osoitteessa: <<http://www.stadia.fi/opiskelu/kulpa/esittavataide/tyoelama/hankkeet/actsofservice.asp>>. (Luettu 14.10.2006).

teatteria monipuolisesti, eri työmenetelmiä ja muotoja vaihdellen. Koenkin vaihtoehtojen kirjon rikkautena niin teatterintekijöille kuin katsojille, sillä erilaiset esitykset rikastuttavat varmasti meidän kaikkien ymmärrystämme elämästä ja maailmasta. Päätän pro gradu -tutkielmani Marja Louhijan esittelemiin, teatterikäsitykseen liittyviin ajatuksiin siitä, mitä teatteri voi olla ja mitä se voi tarjota:

Teatteri voi olla paikka, jossa keskustella (siitä mistä ei voi puhua tai kyseenalaistaa itsestäänselvyyksiä), hämmentyä (siitä mikä pitäisi ymmärtää, kohdata tietämättömyytensä), tutkia (sitä mikä on muuttunut tutusta oudoksi, kyseenalaistaa muuttumatonta), vertailla (ihmisten, maiden, kansojen, kulttuurien arvoja ja totuuksia), pelätä (tuntematonta, todennäköistä, uskaltaa jakaa huoli) ja toivoa (parasta tapahtuvaksi, kenties kuitenkin rakentaa siltoja kaiken varalta).³⁴⁷

³⁴⁷ Louhija 2002d.

Lähteet

Painetut

Baldwin, Chris 2002.

The Director. Teoksessa *Devised and Collaborative Theatre. A Practical Guide* (toim. Bicat, T. & Baldwin, C.). The Crowood Press. Marlborough-Wiltshire.

Bardy, Marjatta 1998.

Esipuhe. Teoksessa *Taide tiedon lähteenä* (toim. Bardy, M.). Stakes. Helsinki.

Bicat, Tina & Baldwin, Chris 2002.

Introduction: Collaborative Invention. Teoksessa *Devised and Collaborative Theatre. A Practical Guide* (toim. Bicat, T. & Baldwin, C.). The Crowood Press. Marlborough-Wiltshire.

Carlson, Marvin 2006.

Esitys ja Performanssi. Kriittinen johdatus (suom. Maukola, R.). Like Kustannus Oy. Helsinki. Alkuteos Carlson, Marvin 2004 [1996]. *Performance. A Critical Introduction*. Second Edition. Routledge. New York.

Etchells, Tim 1999.

Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment. Routledge. London & New York.

Hamm, Kalle 2003.

Tutkimus taiteellisessa työskentelyssäni. Teoksessa *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa* (toim. Varto, J. & Saarnivaara, M. & Tervahattu, H.). AKATIIMI Oy. Hamina.

Hannula, Mika 2001.

Johdanto. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus* (toim. Kiljunen, S. & Hannula, M.). Kuvataideakatemia. Helsinki.

Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2003.

Otsikko uusiksi – taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat. niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja. Juvenes Print. Tampere.

Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2005.

Artistic Research – theories, methods and practices. Academy of Fine Arts, Helsinki & University of Gothenburg, Gothenburg.

Heddon, Deirdre & Milling, Jane 2006.

Devising Performance. A Critical History. Palgrave MacMillan. Hampshire & New York.

Helavuori, Hanna-Leena 2005.

Heikko dramaturgia esityksellisenä vastarintana. Teoksessa *Teatterin raunioilla. Valuma-alue – muistioita vapaudesta* (toim. Sutinen, V.). Kiasma. Maahenki Oy. Helsinki.

Hotinen, Juha-Pekka 2002.

Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Elektra – Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja. Like Kustannus Oy. Helsinki.

Hämäläinen, Soili 2003.

Taidekorkeakoulujen jatkotutkinnot taiteen ja tieteen välimaastossa. Teoksessa *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa* (toim. Varto, J. & Saarnivaara, M. & Tervahattu, H.). AKATIIMI Oy. Hamina.

Kaitavuori, Kaija 2005.

Valuma-alue nykytaiteena. Nykytaiteen ja nykyteatterin linkkejä. Teoksessa *Teatterin raunioilla. Valuma-alue – muistioita vapaudesta* (toim. Sutinen, V.). Kiasma. Maahenki Oy. Helsinki.

Karisto, Antti 1998.

Rajankäyntiä – kognitiivisen, esteettisen ja moraalisen suhteista. Teoksessa *Taide tiedon lähteenä* (toim. Bardy, M.). Stakes. Helsinki.

Koivunen, Hannele 1998.

Hiljainen tieto luovuuden lähteenä. Teoksessa *Taide tiedon lähteenä* (toim. Bardy, M.). Stakes. Helsinki.

Kolu, Siri 2004.

Paikannuksia. Esitys 1:100 tutkimuksellisenä esityksenä. Kirjallinen opinnäytetyö. Ohjaajantyyön ja dramaturgian laitos. Teatterikorkeakoulu. Helsinki.

Kolu, Siri & Mehto, Katri (toim.) 2003.

Käyttöliittymä elämään – ikkunoita draaman ja teknologian kohtaamiseen. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja, sarja A: Tutkimukset ja raportit 3. Yliopistopaino. Helsinki.

Makkonen, Anna 1991.

Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia* (toim. Viikari, A.). SKS. Helsinki.

Maukola, Riina 2006.

Suomentajalta. Teoksessa Carlson, Marvin 2006. *Esitys ja Performanssi. Kriittinen johdatus* (suom. Maukola, R.). Like Kustannus Oy. Helsinki. Alkuteos Carlson, Marvin 2004 [1996]. *Performance. A Critical Introduction.* Second Edition. Routledge. New York.

Netherclift, Sabina 2002.

The Actor-Performer. Teoksessa *Devised and Collaborative Theatre. A Practical Guide* (toim. Bicat, T. & Baldwin, C.). The Crowood Press. Marlborough-Wiltshire.

Nevanlinna, Tuomas 2001.

Onko ”taiteellinen tutkimus” ylipäättään mielekäs käsite? Teoksessa *Taiteellinen tutkimus* (toim. Kiljunen, S. & Hannula, M.). Kuvataideakatemia. Helsinki.

Niiniluoto, Ilkka 1996.

Informaatio, tieto ja yhteiskunta. Hallinnon kehittämiskeskus Edita. Helsinki.

Nurmi, Timo & Rekiaro, Ilkka & Rekiaro, Päivi 1996.

Suomalaisen sivistyssanakirja. Gummerus. Neljäs painos. Jyväskylä & Helsinki.

Oddey, Alison 1994.

Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook. Routledge. London & New York.

Rantala, Risto & Itkonen, Mikko & Suramo, Ari (toim.) 1997.

Otavan tietosanakirja. Otava. Helsinki.

Räsänen, Marjo 2003.

Kirjeitä sinisestä hatusta. Teoksessa *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa* (toim. Varto, J. & Saarnivaara, M. & Tervahattu, H.). AKATIIMI Oy. Hamina.

Saarnivaara, Marjatta. 2003.

Kohtaamisia maastossa - lähtökohtien teoreettinen paikantaminen. Teoksessa *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa* (toim. Varto, J. & Saarnivaara, M. & Tervahattu, H.). AKATIIMI Oy. Hamina.

Sava, Inkeri 1998.

Taiteen ja tieteen kietoutuminen tutkimuksessa. Teoksessa *Taide tiedon lähteenä* (toim. Bardy, M.). Stakes. Helsinki.

Schechner Richard 2002.

Performance Studies. An Introduction. Routledge. New York and London.

Schirle, Joan 2005.

Potholes in the Road to Devising. *Theatre Topics* -lehdessä. March 2005, vol.15, no.1.

Sederholm, Helena 2000.

Tämähkö taidetta? WSOY. Porvoo-Helsinki-Juva.

Shephard, Simon & Willis, Mick 2004.

Drama/Theatre/Performance. Routledge. London and New York

Takala, Kimmo 1995.

Ihminen merkkinä ja teko taiteena. Teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä* (toim. Ojala, R.). WSOY. Porvoo-Helsinki-Juva.

Tarkka, Minna 1995.

Median vanha ja uusi kohde. Teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä* (toim. Ojala, R.). WSOY. Porvoo-Helsinki-Juva.

Vilkka, Matti 2003.

Puhdas tieto ja maailman tahrat. Teoksessa *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa* (toim. Varto, J. & Saarnivaara, M. & Tervahattu, H.). AKATIIMI Oy. Hamina.

Painamattomat

Ahava, Selja. 2000.

Kun autot ajavat väärää puolta. *Teatterikorkea*-lehti 2/00. [WWW-dokumentti]. <<http://www.teak.fi/teak/Teak200/7.html>>. (Luettu 16.10.2006).

Ahonen, Rauni. Julkaistu 1.8.2006, päivitetty 3.8.2006.

Taide antaa kipinän toiminnalle. Stakesin sähköinen *Dialogi*-lehti. [WWW-dokumentti]. <<http://dialogi.stakes.fi/FI/arkisto/2006/5/sivu/42.htm>>. (Luettu 19.9.2006).

Heikkinen, Sanna 2002a.

Omat muistiinpanot St. John Collegessa keväällä 2002 järjestetyltä Current Experimental Theatre and Performance -kurssilta, jonka opettajana toimi David Richmond.

Heikkinen, Sanna 2002b.

Omat muistiinpanot Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman syksyllä 2002 järjestämältä Devising – toiminnallinen dramaturgia, maisemia ja skenaarioita -kurssilta, jonka opettajina toimivat muun muassa Marja Louhija, Pieta Koskenniemi, Sussa Lavonen, Selja Ahava, Katariina Numminen ja Siri Kolu.

Heikkinen, Sanna 2002c.

Omat muistiinpanot yksittäisistä devisingiin ja performanssiin liitetyistä ominaisuuksista, joita olen koonnut vuosien ajan eri lähteistä.

Heikkinen, Sanna 2005.

Omat muistiinpanot Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman talvella 2005–2006 järjestämältä dramaturgian erikoistumisopintoihin kuuluvalta Tutkiva teatteri -opintokokonaisuudelta, jonka opettajina toimivat muun muassa Marja Louhija, Katri Mehto ja Pieta Koskenniemi.

Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia 2002a.

Opiskelijavaihdon kuulumiset. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. A2 Devising – toiminnallinen dramaturgia – maisemia ja skenaarioita -kurssin luentoraportit. 17.9.2002.

Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia 2002b.

Devising-käsitteen määrittelystä. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. A2 Devising – toiminnallinen dramaturgia – maisemia ja skenaarioita -kurssin luentoraportit. 28.8.2002.

Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia 2002c.

Performanssin historiaa. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. A2 Devising – toiminnallinen dramaturgia – maisemia ja skenaarioita -kurssin luentoraportit. 3.9.2002.

Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia 2002d.

Devising Stadian esittävässä taiteessa. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B1 Teoreettinen raporttiosa eli teoreettinen yleisesitys.

Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia. 28.9.2006.

ACTS of Service – Teatteri alueellisena sillanrakentajana. [WWW-dokumentti]. <<http://www.stadia.fi/opiskelu/kulpa/esittavataide/tyoelama/hankkeet/actsofservice.asp>>. (Luettu 14.10.2006).

Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia 2005.

Tutkiva Teatteri. Esittävän taiteen koulutusohjelman järjestämän, dramaturgian erikoistumisopintoihin kuuluvan Tutkivan teatterin opintokokonaisuuden esite.

Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Ei päiväystä, muutettu 13.6.2006.

Avantgarde. Sähköinen oppimateriaali. [WWW-dokumentti]. <<http://www.jyu.fi/taiku/aikajana/index.htm>>. (Luettu 29.9.2006).

Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Ei päiväystä, muutettu 13.6.2006.

Dadaismi. Sähköinen oppimateriaali. [WWW-dokumentti]. <http://www.jyu.fi/taiku/aikajana/taidehist/th_mo_dadaismi.htm>. (Luettu 29.9.2006).

Kjølner, Torunn. 25.11.2003.

A Handbook for Devising. [WWW-dokumentti].

<<http://devised.hku.nl/carrousel/devising.pdf>>. (Luettu 16.10.2006).

Kolu, Siri 2002a.

Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiassa järjestetyn Devising – toiminnallinen dramaturgia, maisemia ja skenaarioita -kurssin luentomonisteet ja oppimateriaali.

Kolu, Siri 2002b.

Devising-termin määrittelystä ja suhteesta muihin taiteisiin. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B2 Artikkelit devisingin erityiskysymyksistä, keskeisistä käsitteistä ja suhteista lähitaiteisiin.

Kolu, Siri 2002c.

Dokumentaatio. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B2 Artikkelit devisingin erityiskysymyksistä, keskeisistä käsitteistä ja suhteista lähitaiteisiin.

Kolu, Siri 2002d.

Metaforinen työskentely. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B2 Artikkelit devisingin erityiskysymyksistä, keskeisistä käsitteistä ja suhteista lähitaiteisiin.

Kolu, Siri 2002e.

Devising ja maailman teksti. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B2 Artikkelit devisingin erityiskysymyksistä, keskeisistä käsitteistä ja suhteista lähitaiteisiin.

Kolu, Siri 2002f.

Esityksellinen tutkielma. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B2 Artikkelit devisingin erityiskysymyksistä, keskeisistä käsitteistä ja suhteista lähitaiteisiin.

Kolu, Siri 2002g.

Löydetty tila – Löydetty esine – Löydetty käyttäytymismuoto. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B2 Artikkelit devisingin erityiskysymyksistä, keskeisistä käsitteistä ja suhteista lähitaiteisiin.

Kolu, Siri 2002h.

Montaasi ja miksaus. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B2 Artikkelit devisingin erityiskysymyksistä, keskeisistä käsitteistä ja suhteista lähitaiteisiin.

Kolu, Siri 2002i.

Notaation ongelma. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B2 Artikkelit devisingin erityiskysymyksistä, keskeisistä käsitteistä ja suhteista lähitaiteisiin.

Kolu, Siri 2006. Puhelinhaastattelu 4.9.2006.

Koskenniemi, Pieta 2006. Henkilökohtainen tiedonanto 3.10.2006.

Koskenniemi, Pieta 2006. Puhelinhaastattelu 22.9.2006.

Koski, Sofia 2002. Henkilökohtainen tiedonanto 29.9.2002.

Lehtinen, Lottaliina. 2004.

Sämpel-käyttö voi tulla kalliiksi. Muusikko-lehti online 11/2004. [WWW-dokumentti].

<http://www.musicfinland.com/sml/muusikko/muusikko_2004/11_sample.html>. (Luettu 19.9.2006).

Mehto, Katri & Tihinen, Jani 2002.

Ajankohtaisaiheet ja devising. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B2 Artikkelit devisingin erityiskysymyksistä, keskeisistä käsitteistä ja suhteista lähitaiteisiin.

Mäkinen, Reima. 1997.

Hommage eli kunnianosoitus tai omistus. Suomen sarjakuvaseura ry, Kupla-akatemia. [WWW-dokumentti].

<<http://www.kaapeli.fi/~sarjaks/akatemia/framet.html?/~sarjaks/akatemia/kerros2/luokka2b>>. (Luettu 16.10.2006).

Peltonen, Johanna 2002. Henkilökohtainen tiedonanto 29.9.2002.

Pennanen, Merja 2002.

Polkuja performanssin historiassa. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B2 Artikkelit devisingin erityiskysymyksistä, keskeisistä käsitteistä ja suhteista lähitaiteisiin.

Pohjannoro, Hannu. Ei päiväystä.

Avantgarde. Sibeliusakatemia avoimen yliopiston sähköinen oppimateriaali. [WWW-dokumentti].

<http://www2.siba.fi/historia/1900/germaaniartikkelit/avantgarde_germ.html>. (Luettu 16.10.2006).

Routio, Pertti. 24.1.2005.

Taiteellinen tutkimus. Taideollisen korkeakoulun Tuotteiden tutkimuksen ja teorian sähköinen oppimateriaali. [WWW-dokumentti].

<<http://www.uiah.fi/projects/metodi/033.htm>>. (Luettu 16.10.2006).

Räsänen, Marjo. 2001.

Kirja-arvostelu: Kasvatuksen tutkija taiteilijana. Marjo Räsänen tekstit word-dokumentteina. Taito- ja taideaineet Turun opettajankoulutuksessa, Kuvataide. [WWW-dokumentti].

<<http://vanha.edu.utu.fi/tokl/tata/kuvataide/docs/Kirjaarvio01.doc>>. (Luettu 16.10.2006).

Sotamaa, Olli. 6.12.2002.

Teknologia. Uuden mediakulttuurin palvelin, verkkojulkaisu Mediumi 1.0/teema/e-kaupunki. [WWW-dokumentti]. <<http://www.m-cult.net/mediumi/article.html?articleId=88&print=1&lang=fi>>. (Luettu 16.10.2006).

Sting, Wolfgang. 11.1.2002.

Devising versus/and Dramaturgy – How to combine theoretical and practical theatre studies? [WWW-dokumentti].

<<http://devised.hku.nl/carrousel/Sting.pdf>>. (Luettu 16.10.2006).

Taideteollinen korkeakoulu. Sivut päivitetty 22.9.2006.

Ympäristötaide. Taideopetuksen sivuainekuvaus. [WWW-dokumentti].

<<http://www.uiah.fi/page.asp?path=1;1450;1452;6160;7223;7229>>. (Luettu 16.10.2006).

Tampereen yliopiston e-kirjasto 2005.

MOT-sanakirjasto. Kielikone Oy.

TARU – Rajatonta taidetta, Arts and Diversity. Ei päiväystä.

Taiteilijayhdistys Muu ry. [WWW-dokumentti].

<http://www.taru.info/index.php?option=com_content&task=view&id=48&lang=fi&Itemid=26&SubItemid=32>. (Luettu 16.10.2006).

Tihinen, Jani 2002.

Ohjaajan identiteetti ja sen mahdollisuudet devising-teatterissa. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B2 Artikkelit devisingin erityiskysymyksistä, keskeisistä käsitteistä ja suhteista lähitaiteisiin.

Todellisuuden tutkimuskeskus. Ei päiväystä.

Tähtäimessä. Taiteellinen tutkimus. [WWW-dokumentti].

<<http://www.todellisuus.fi/tarkoitus/tarkoitus.htm>>. (Luettu 16.10.2006).

Turun yliopiston kääntämisen ja tulkkauksen keskus. 2001.

Kääntämisen opetussanasto. [WWW-dokumentti].

<<http://vanha.hum.utu.fi/centra/pedaterm/sanasto.html>>. (Luettu 16.10.2006).

Vesanen, Raisa 2002.

Post-draamallinen dramaturgia. Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämisessä -hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002. B2 Artikkelit devisingin erityiskysymyksistä, keskeisistä käsitteistä ja suhteista lähitaiteisiin.

Vuorinen, Jyri 1997.

Ja sana tuli lihaksi – ajatus taideteoksesta kuvallisena merkinä. *Tieteessä tapahtuu* -lehti 2/1997. [WWW-dokumentti].

<<http://www.tsv.fi/ttapaht/297/vuorinen.html>>. (Luettu 17.10.2006).

What is Devised Theatre? Some Initial Notes.

Vuonna 2001 järjestetyn Dartington Intensive -seminaarin devising-materiaali. Tekijä tuntematon.

Wikipedia – Vapaa tietosanakirja. Viimeksi muutettu 9.4.2006.

Agitprop. [WWW-dokumentti]. <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Agitprop>> (Luettu 29.9.2006).

Wikipedia – Vapaa tietosanakirja. Viimeksi muutettu 16.10.2006.

Hyperteksti. [WWW-dokumentti]. <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Hyperteksti>>. (Luettu 16.10.2006).

Wikipedia. Vapaa tietosanakirja. Viimeksi muutettu 22.8.2006.

Sample. [WWW-dokumentti].

<<http://fi.wikipedia.org/wiki/Sample>>. (Luettu 19.9.2006).

Wikipedia. Vapaa tietosanakirja. Viimeksi muutettu 6.10.2006.

Tieteen historia. [WWW-dokumentti].

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Tieteen_historia>. (Luettu 16.10.2006).

Ympäristötaiteen säätiön. Ei päiväystä.

Ympäristötaide? [WWW-dokumentti].

<www.yts.fi/ymparistotaide/index_html>. (Luettu 16.10.2006).