

# Taiteen ja sosiaalisen työn rajalla

Kohtauspaikkana draama

Arja Honkakoski



*Arja Honkakoski*

## **Taiteen ja sosiaalisen työn rajalla – kohtauspaikkana draama**

Akateeminen väitöskirja,  
joka Lapin yliopiston yhteiskuntatieteiden tiedekunnan suostumuksella  
esitetään julkisesti tarkastettavaksi Lapin yliopiston Castrén-salissa  
perjantaina tammikuun 13. päivänä 2017 klo 12



LAPIN YLIOPISTO  
UNIVERSITY OF LAPLAND

Rovaniemi 2017



*Arja Honkakoski*

**Taiteen ja sosiaalisen työn rajalla  
– kohtauspaikkana draama**



LAPIN YLIOPISTO  
UNIVERSITY OF LAPLAND

Rovaniemi 2017

Lapin yliopisto  
Yhteiskuntatieteiden tiedekunta

© Arja Honkakoski

Taitto: Taittotalo PrintOne  
Kannen maalaus: Eliisa Kursula

Myynti:  
Lapland University Press / LUP  
PL 8123  
96101 Rovaniemi  
puh. 040 821 4242  
julkaisu@ulapland.fi  
www.ulapland.fi/LUP

Lapin yliopistopaino, Rovaniemi 2016

Painettu:  
Acta Universitatis Lapponiensis 341  
ISSN 0788-7604  
ISBN 978-952-484-949-4

Pdf:  
Acta electronica Universitatis Lapponiensis 209  
ISSN 1796-6310  
ISBN 978-952-484-950-0

## Tiivistelmä

Honkakoski Arja

Taiteen ja sosiaalisen työn rajalla – kohtauspaiikkana draama

Rovaniemi: Lapin yliopisto 2017, 186 s., Acta Universitatis Lapponiensis 341

Väitöskirja: Lapin yliopisto

ISSN 0788-7604

ISBN 978-952-484-949-4

Taiteen ja sosiaalisen työn rajalle sijoittuvan tutkimuksen temaattisen kontekstin muodostaa refleksiivisyystendenssin sävyttämä jälkitraditionaalinen aika. Yhteiskunnan rakenteet ja institutionaaliset käytännöt muovautuvat uudelleen, mikä heijastuu yksilötasolla elämän ennustettavuuden ja hallittavuuden vaikeutumisenä. Muutos lisää yksilöön kohdistuvia refleksiivisyyden, valintakompetenssin ja elämän suunnittelun vaatimuksia. Aikalaiskeskusteluissa refleksiivisyys on ymmärretty ensisijaisesti kognitiivisena, yksilön tietoiseen ajatteluun perustuvana kykynä määrittää paikkaansa muuttuvassa maailmassa. Refleksiivisyyden kognitiivista painotusta on kritisoitu. Taiteelle ominaisen esteettisen refleksiivisyyden on arvioitu tarjoavan paremmin tässä ajassa tarvittavia konkreettisia refleksiivisyyden malleja.

Kaksitasoisessa tutkimustehtävässä pyrin ymmärtämään, millainen sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapa draama taidemuotona on. Sen pohjalta reflektoin, mitä mahdollisuuksia draaman olemus avaa sosiaaliselle työlle ja siihen sisältyvän sosiaalisen ymmärtämiselle. Tutkimuksen empiirisen aineiston muodostavat sosionomiopiskelijoiden kirjalliset itsearvioinnit kokemuksista, joita heille syntyi William Goldingin *Kärpästen herra* -teoksen pohjalta transformoidusta draamatyöskentelystä taidelähtöisten yhteistyön menetelmien opinnoissa.

Kiinnitän tutkimuksen fenomenologiseen tieteenfilosofiaan ja taiteenfilosofiaan. Juuri fenomenologeja on kiinnostanut taide alkuperäisimmän kokemuksen tavoittamisessa. Edmund Husserlin tietoisuuden intentionaalisuus ja kokemuksen merkitysrakenteet sekä Martin Heideggerin taideteoksen ontologia ja olemisen sosiaalisuus muodostavat perustan taiteen, draaman ja sosiaalisen työn yhteyden tutkimiselle. Draaman ymmärrän tutkimuk-

sessä osallistuvana taidemuotona, joka soveltaa teatteritaiteen konventioita ja työtapoja. Taidetta lähestyn kulttuurisesti rakentuneena kokemisen ja ymmärtämisen tapana, jossa mimeettinen kyky on keskeinen. Se avaa ihmiselle mahdollisuuden taiteen kieleen kuvitteluna, ilmaisuna, kokemuksena ja tulkintana. Sosiaalisella työllä tarkoitan ammatillista toimintaa, jonka tavoitteena on ihmisen voimavarojen, toimintamahdollisuuksien ja autonomian vahvistaminen ja sosiaalisen tuen kohdistaminen vaikeiden elämäntilanteiden voittamiseen.

Tutkimustehtävä sijoittuu taiteentutkimuksen ja sosiaalitutkimuksen rajapinnalle. Tämä vaikuttaa metodologisiin ja metodisiin ratkaisuihin. Sovellan husserlilaisen fenomenologian deskriptiivistä metodologiaa draamakokemusten empiirisessä analyysissä ja Derek Layderin sosiaalitutkimuksen metodologista lähestymistapaa empiiristen tulosten ja teorian dialogeissa. Teoreettisten reflektioiden konteksteina käytän draaman, fenomenologisen taiteenfilosofian sekä inhimillisen ja sosiaalisen toiminnan teoreettisia keskusteluja sosiaaliseen työhön suhteutettuna. Draamaa ja sen sosiaaliselle työlle avaamia mahdollisuuksia koskeva teoreettinen ymmärrys rakentuu dialogeissa vaihteittain muistuttaen Layderin mukautetun teorian, Adaptive Theory, kehittymistä.

Tutkimuksen tuloksista ensimmäinen on deskriptio draamakokemusten yleisestä merkitysrakenteesta, joka on empiirisesti ilmenevän draaman olemus. Toinen tulos on synteesi empiirisesti ilmenevän ja teoreettisesti reflektoidun draaman olemuksesta sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana. Draaman olemus taidelähtöisenä toimintana on sen tapahtumaluonteisuudessa ja toimintaluonteisuudessa. Ihmisen todellisuussuhteella ja toiminnalla on keskeinen merkitys draamassa. Todellisuussuhde ymmärretään merkityssuhteena ja mahdollisuussuhteena, mikä luo perustan ihmisen toisiin toimimille. Fiktiivisen todellisuuden ja reaalisen todellisuuden samanaikaisessa läsnäolossa toteutuu draaman toimintaluonteinen olemus osallistujien sosiaalisena, taidelähtöisenä toimintatapana ja siihen sisään rakentuneena inhimillisen toiminnan tutkimisen metodina. Perusolemukseltaan inhimillinen toiminta vaikuttaa universaalilta, tarkastellaanpa sitä draaman tai toiminnan teorian toisistaan poikkeavilla metodeilla.

Kolmas tulos on synteesi draaman olemuksen avaamista mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle ja sosiaalisen reflektiiviselle ymmärtämiselle. Tutkimuksen

johtopäätös on, että draama taidemuotona tarjoaa sosiaaliselle työlle sen itseyttä rakentavia sisällöllisiä ja menetelmällisiä mahdollisuuksia. Mahdollisuudet avautuvat draaman todellisuuskäsityksen, ihmisen toiminnan sekä sosiaalisen ontologian ja monitasoisuuden ymmärtämisen kautta.

Draaman ydinajatus, ihmisen mahdollisuus toimia toisin, on myös sosiaalisen työn metodologinen ja praktinen lähtökohta. Ontologisen perustan ajattelulle luovat ihmisen todellisuussuhteen ymmärtäminen merkityssuhteena ja mahdollisuussuhteena sekä ihmisen toimintaan vaikuttavien subjektiivisten ja yhteiskunnallisten tekijöiden ymmärtäminen ei-deterministisenä. Toisin toimimista tavoittelevan sosiaalisen työn tehtävänä on asiakkaan intentionaalisen toiminnan tukeminen, jotta asiakas saa voimavaransa, mahdollisuutensa ja toimintakykynsä täysimääräisesti käyttöönsä. Kyse on yksilö- ja yhteiskuntatasolla tapahtuvasta sosiaalisesta muutostyöstä, joka kohdistuu sekä yksilön toimintaan ja sen yhteiskunnallisiin ehtoihin. Draaman metodinen erityisyys on sen osallistavassa ja kokeilevassa toimintatavassa, joka voi vahvistaa ihmisen refleksiokykyä ja avata vaihtoehtoja toisin toimimiseen.

**Avainsanat:** intentionaalisuus, sosiaalinen, sosiaalinen työ, sosiaalityö, toiminnanteoria, sosiaalinen toiminta, taide ja sosiaalinen työ, draama, forumteatteri, fenomenologia, fenomenologinen taiteenfilosofia, deskriptiivisen fenomenologian metodi, esteettinen kokemus, esteettinen tieto, esteettinen kahdentuminen, fiktiivinen todellisuus, ”Substantive Theory” ja ”Adaptive Theory”



## Abstract

Arja Honkakoski

Convergence of Art and Social Welfare Work in the Domain of Drama  
Rovaniemi: University of Lapland 2017, 186 p., Acta Universitatis Lap-  
poniensis 341

Dissertation: University of Lapland

ISSN 0788-7604

ISBN 978-952-484-949-4

This research focuses on the interface between art and social welfare work. Its thematic context relates to the post-traditional period characterized by a tendency for reflexivity. Societal structures and institutional practices are changing, which makes it more difficult for the individual to predict and control life. The change increases the number of requirements imposed on the individual in terms of reflexivity, selection competence, and life planning. In coeval discussions reflexivity has primarily been understood as a cognitive ability to define one's place in the changing world. The cognitive bias has been criticized, whereas the intrinsic aesthetic reflexivity of art has instead been assessed to be a better source for concrete reflexivity models that are needed today.

Through the two-level research question I strive to examine drama as a form of art providing a means to experience and comprehend social reality. Based on this, I reflect on the possibilities that the essence of drama provides for social welfare work and for its constituent, social understanding. The empirical data consists of self-evaluations written by social welfare students regarding their experiences of drama work carried out as part of their studies of art-based community work methods. The drama work was based on William Golding's book *Lord of the Flies*.

The research is anchored in phenomenological philosophy of science and philosophy of art. Phenomenologists have paid attention to the role of art in pursuing the most original experience. Edmund Husserl's intentionality of consciousness and meaning structures of experience as well as Martin Heidegger's ontology of an artwork and social nature of being form a basis

for this research on the connection between art, drama, and social welfare work. I regard drama as a participatory art form that applies the conventions and practices of theatre. As for art, I approach it as a culturally constructed way of experiencing and understanding, where mimetic skills are essential. This enables a person to engage in the language of art through imagination, expression, experience, and interpretation. By social welfare work I refer to occupational activity aimed at strengthening a person's resources, possibilities for action, and autonomy and at targeting social support to tackle difficult life situations.

The research question relates to the interface between art research and social research. This affects the methodological and methodical solutions. I apply the descriptive method of Husserlian phenomenology in the empirical analysis of the drama experiences and Derek Layder's methodological approach to social research in the dialogues on the empirical results and theory. The contexts of the theoretical reflections consist of theory-based discussions on drama, phenomenological philosophy of art, and human and social activity in relation to social welfare work. A theoretical understanding of drama and its potential in social welfare work is constructed phase-by-phase through dialogue along the lines of the development of Layder's adaptive theory.

The first research result is a description of the general meaning structure of drama experiences, which is the essence of empirically manifested drama. The second result is a synthesis of the essence of empirically manifested and theoretically reflected drama as a way to experience and understand social reality. The essence of drama as art-based activity lies in its event and activity orientation. The meaning of a person's action and relation to reality is crucial in drama. A person's relation to reality is considered as a meaning relation and a possibility relation, creating the basis for acting differently. The action-oriented essence of drama is realised in the coexistence of fictive reality and reality as the participants' social, art-based way of action and as a study method of human action built into it. The essence of human action appears universal – whether examined through the methods of drama theory or through the methods of action theory.

The third result is a synthesis of the possibilities offered by the essence of drama for social welfare work and for socially reflective understanding. As a

conclusion, drama as a form of art provides social welfare work with contextual and methodological possibilities that help construct self-understanding. The possibilities become available through the perception of reality, through human action, and through the understanding of social ontology and multilayeredness.

The core concept of drama, an opportunity to act differently, is also the methodological and practical foundation of social welfare work. The ontological basis for thinking stems from viewing a person's reality relation as a meaning relation and as a possibility relation, and from understanding the subjective and societal factors that affect a person's action as non-deterministic. The task of social welfare work that pursues acting differently is to support intentional action in order to enable clients to fully exploit their resources, possibilities, and agency. It means work which is carried out on the individual and societal levels to effect societal change and which is targeted at individual action and its societal conditions. The methodic uniqueness of drama lies in its participatory and experiential way of action that may strengthen a person's reflection skills and provide ways to act differently.

**Keywords:** Intentionality, Social, Social Welfare Work, Social Work, Action Theory, Social Action, Art and Social Welfare Work, Drama, Forum Theatre, Phenomenology, Phenomenological Philosophy of Art, Descriptive Phenomenology Method, Aesthetic Experience, Aesthetic Knowledge, Aesthetic Doubling, Fictive Reality, Substantive Theory, Adaptive Theory

# Sisällys

<b>Esipuhe</b> .....	13
<b>1 Refleksiivisen ajan maisema taiteen ja sosiaalisen työn kohtaamisen kehyksenä</b> .....	17
<b>2 Tutkimustehtävä</b> .....	25
2.1 Kaksitasoinen tutkimustehtävä .....	25
2.2 Tutkimusaineisto <i>Kärpästen herran</i> draamamaailmasta .....	29
2.3 Tutkimusprosessi .....	35
<b>3 Tutkimuksen fenomenologinen tieteen- ja taiteen-filosofinen perusta</b> .....	42
3.1 Husserlin tietoisuuden intentionaalisuus – Heideggerin olemisen sosiaalisuus ja taide osana olemista .....	42
3.2 Deskriptiivisen fenomenologian metodi kokemuksen tutkimuksessa ....	49
<b>4 Draamakokemusten fenomenologinen deskriptio</b> .....	57
4.1 Draamakokemusten yksilökohtaiset merkitysrakenteet .....	57
4.2 Draamakokemusten yleinen merkitysrakenne empiirisenä tuloksena ....	64
<b>5 Empirian ja teorian dialogeja draaman, fenomenologisen taiteenfilosofian ja sosiaalisen työn konteksteissa</b> .....	70
5.1 Dialogien kontekstit .....	70
5.2 Draama – taidetta, merkityksiä, muutoksen mahdollisuuksia .....	73
5.3 Fenomenologisia tulkintoja esteettisestä kokemuksesta, esteettisestä tiedosta ja totuudesta taiteessa .....	86
5.4 Draaman herättämiä reflektioita toiminnasta ja sosiaalisesta työstä ....	102
<b>6 Päätösreflektioita</b> .....	120
6.1 Synteesi draaman olemuksesta taidemuotona sosiaalisen todellisuuden ymmärtämisen tapana .....	121
6.2 Synteesi draaman avaamista mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle .....	130
6.3 Fenomenologisen tutkimusprosessin arviointia .....	139
<b>Lähteet</b> .....	148
<b>Liitteet</b> .....	158

## Kuvioluettelo

Kuvio 1. Tutkimusaineiston muodostuminen. ....	31
Kuvio 2. Tutkimusprosessin eteneminen. ....	38
Kuvio 3. Tutkittavan ilmiön kaksitasoisuus – tutkimusasetelman täsmentäminen. ....	54
Kuvio 4. Empiiristen tulosten ja teoreettisten reflektioiden dialogiset kontekstit. ....	72
Kuvio 5. Draama esteettisen kokemuksen, esteettisen tiedon ja totuudenmukaisuuden lähteenä. ....	88
Kuvio 6. Dialogeja draamakokemusten, ihmisen toiminnan ja sosiaalisen työn välillä. ....	103

## Esipuhe

Pitkäkin matka päättyy jossakin vaiheessa. Tutkijan katseeni kääntyy taakse päin tavoitellen maamerkkejä, tilanteita, kasvoja ja kohtaamisia tapahtumien soljuvassa virrassa. Näihin kuviin – näihin tunnelmiin on hyvä pysähtyä. On aika kiittää lämpimästi teitä kaikkia matkanteossa auttaneita.

Lapin yliopiston sosiaalityön tiedeyhteisö on ollut tutkimuksellinen kotipesäni vuosikymmenten varrella. Väitöstutkijana olen saanut ylellisen monipuolisen ohjauksen. Erityisesti haluan kiittää professori Kyösti Urposta ja professori Anneli Pohjolaa avarakatseisuudesta tutkimuksen aihevalintaani kohtaan. Heidän ohjauksensa osuvuuden ansiosta löysin ratkaisuja tutkimuksen etenemistä estäneisiin vaikeuksiini. Kyösti Urposen kiinnostus taiteeseen ja perehtyneisyys erityisesti Frankfurtin koulukunnan taidefilosofiaan loivat hedelmällisen maaperän ohjauskeskusteluille, vaikkakin valitsin fenomenologian tutkimukseni perustaksi. Anneli Pohjola on tutkimuksen rajaamisen mestari, mikä koitui onnekseni – sen jälkeen, kun ymmärsin rajausten välttämättömyyden.

Fenomenologisen tutkimukseni metodologisesta ohjauksesta olen kiitolinen professori Juha Perttulalle, jonka muistoa syvästi kunnioitan. Vakuuttavalla asiantuntemuksellaan hän ohjasi minua ymmärtämään deskription ja tulkinnan eron fenomenologisessa aineiston analyysissä. Professori Suvi Ronkaista kiitän kannustavasta ohjauksesta tutkimusprosessin alkumetreillä. Nähtyään ensimmäisiä ideapapereitani hän kommentoi merkitsevästi: ”Sinulla on puhtaita ajatuksia.” En tiedä, kuinka puhtaina taiteen ja sosiaalisen yhteyttä koskevat ajatukseni säilyivät tieteellisen tutkimusprosessin sulatusuunissa. Tutkimusprofessori Marjatta Bardy ansaitsee moninkertaiset kiitokseni. Tutkimusaiheen valintaani vaikuttivat ratkaisevasti hänen 90-luvulla avaamansa keskustelut taiteesta sosiaalityön mahdollisuutena. Lisäksi kiitän Marjatta Bardya tutkimussuunnitelmani kommentoinnista.

Olin onnekas, kun väitöskirjani esitarkastajiksi lupautuivat suuresti arvostamani henkilöt, YTT, professori Antti Karisto Helsingin yliopistosta ja KT, yliopistonlehtori Hannu M. Heikkinen Oulun yliopistosta. Suuret kiitokset. Heidän ansiostaan poikkeittieteellinen väitöskirjani saa osakseen sekä sosiaalisen työn että draaman näkökulmasta asiantuntevan ja kriittisen arvioinnin. Olen pyrkinyt ottamaan huomioon esitarkastuslausunnoissa esitetyt kriittiset kohdat siinä määrin, kuin se on ollut mahdollista kahden tutkimustradition rajapintaan kohdistuvassa tutkimuksessa. Kiitän Hannu M. Heikkistä myös vastaväittäjäkseni lupautumisesta.

Tutkimustani ei olisi ilman Kemi-Tornion ammattikorkeakoulun draamayhteisöä ja sen sielua Raimo Vähänikkilää, jota lämpimästi kiitän draaman kipinästä ja tulen kantamisesta. Työväentalon vintin studiossa opiskelin Raimon ohjauksessa draaman aakkoset ja kehityin vähitellen ohjaajaksi. Draamayhteisön vakiovierailijaa, Jouni Piekkaria kiitän forumteatterin opista ja sen yhteiskunnallisen merkityksen oivaltamisesta. Eliisa Kursulaa kiitän keskusteluista kuvataiteen äärellä ja erityisesti väitöskirjani kannen maalauksesta.

Työyhteisöni Posken tarjoamat tutkimukselliset haasteet ovat tukeneet tutkijan identiteettiäni ja pitäneet yllä älyllistä vireyttäni. Kiitän siitä työtovereitani sekä Posken hallinnoijan, Oulun ammattikorkeakoulun, edustajia. Erityisesti professori Petri Kinnusta kiitän tutkimusprosessini henkisestä tukemisesta.

Lapin yliopistoa kiitän rehtorin apurahasta tutkimuksen suunnitteluvaiheessa. Kirjan taitto- ja painatusprosessin hienosta sujumisesta kiitän julkaisukoordinaattori Paula Kassista, tiivistelmän käännöksestä kielenkääntäjä Aimo Tattaria ja kielentarkastuksesta lehtori Marja Kuurea.

Matkantekooni on kuulunut muutakin elämää kuin tutkiminen. Siitä haluan kiittää ystäviäni, Kerttua, Vappua, Siiriä, Elisaa, Maaritia, Liisaa, Susannaa, Marjaa, Maireaa, Merjaa, Artoa, Eliisaa, Raimoa ja monia muita.

Lapsuudenkotini antamista eväistä – niukuudesta ja runsaudesta – olen kiitollinen edesmenneille vanhemmilleni. Isälleni annan kiitoksen yhteiskunnallisen kiinnostukseni heräämisestä, äitiäni kiitän saamastani runon lahjasta ja molempia koulutielle ohjaamisesta. Kiitän myös sisarusparveani Kalevia, Ilkkaa, Joukoa, Pirjoa ja Eevaliisaa ja heidän perheitään. Sakkiin on mukava kuulua, kuten myös mieheni sukuyhteisöön.

Oma perhe ansaitsee suuren kiitoksen eleettömästä tutkijan taipaleeni tukemisesta. Yrjön kanssa koetut ja jaetut taidekokemukset ovat ryydittäneet elämäni vuosikymmenten ajan. Lapsista Santra valitsi sosiaalisen ja Reetta taiteen, mikä on tarjonnut minulle aitiopaikan taiteen ja sosiaalisen yhteyden pohtimiseen. Kiitän keskusteluista ja elämyksistä. Kiitos kuuluu myös lastemme puolisoille Mikalle ja Saijalle.

Omistan kirjan lastenlapsillemme Lauralle, Tommille ja Taikalle!

Oulussa Siljan päivänä, 22.11.2016

Arja Honkakoski





# 1 Refleksiivisen ajan maisema taiteen ja sosiaalisen työn kohtaamisen kehyksenä

William Goldingin (1968) kaunokirjallinen teos *Kärpästen herra* antoi taiteellisen alkusykäyksen tälle tutkimukselle. Se toimi draamatyöskentelyn kehyskertomuksena, kun tein sosionomiopiskelijoiden kanssa ekskursion taiteen ja sosiaalisen työn rajalle. Teoksen ilmestyminen vuonna 1954 on tulkittavissa kirjailijan sivilisaatiokriittiseksi puheenvuoroksi ihmiskunnan kohtalon hetkistä toisen maailmansodan jälkimainingeissa. Kirja kertoo asumattomalle saarelle pudonneen lentokoneen matkustajien, 6–13-vuotiaiden poikien epätoivoisista yrityksistä luoda toimiva yhteisö ja pelastautua takaisin aikuisten turvalliseen maailmaan. Säilyäkseen hengissä järjestäytyneen yhteiskunnan ulkopuolelle joutuneiden lasten täytyisi selviytyä aikuisellekin miltei mahdottomasta tehtävästä. Kirjailija rakentaa moraalisia jännitteitä tihkuvaa sanomaansa teoksen ajallisella kontekstilla, juonen käänteillä, henkilöillä taustoineen, motiiveineen ja valintoineen, yksilöiden ja ryhmien välisellä armottomalla valtataistelulla sekä yhteisön selviytymisyritysten kariutumisella merkkitulen sammuttua ja ajautumisella barbarian mukana lopullisen tuhon partaalle.

Sosionomiopiskelijoille, tämän tutkimuksen tutkittaville, *Kärpästen herra* -teoksen lukeminen oli jo itsessään taidekokemus. Sanallisen taidemuodon lisäksi teoksen teemojen pohjalta transformoitu draamallinen työskentely tarjosi tutkittaville kokemuksia toisesta taidemuodosta, teatteritaiteen konventioita soveltavasta draamasta. Teatterille tyypillisten piirteiden, kuten fiktiivisen todellisuuden, dramaturgisen ajattelun, symbolisen kielen, ajan, paikan ja toiminnan fokuksen, juonellisten jännitteiden ja roolityöskentelyn ohella draamalle ja sen eri lähestymistavoille on ominaista osallistujien aktiivinen ja tutkiva työskentely. Draama ymmärretäänkin yleisesti osallistuvana tai soveltavana teatterina (mm. Leavy 2009). Tässä tutkimuksessa draama edustaa yhtä taidemuotoa, jonka avaamasta sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tavasta tutkittavat pääsivät osallisiksi.

Tutkittaville draamaekskursio oli matka sosiaalisen monimerkityksisyyden ymmärtämiseen. *Kärpästen herra* -teoksen tarina on paikannettavissa sosiaalisen alkulähteille, jossa sattumanvarainen lapsiryhmä yrittää luoda toimivan yhteisön. Sosiaalisen rakentumisessa tarvittavat henkiset ja aineelliset edellytykset osoittautuvat kuitenkin riittämättömiksi, eivätkä lapset kykene luomaan yhteisön toimintaa turvaavia ja jäseniään suojaavia pelisääntöjä. Lasten jakauduttua toisilleen vihamielisiin leireihin yhteinen päämäärä, saarelta pois pääseminen, katoaa eikä hajanaisesta ryhmästä koskaan kehity sosiaalista yhteisöä. Goldingin teos toimi lähtökohtana, jonka pohjalta tutkimme draaman keinoin inhimillisen toiminnan sosiaalista luonnetta sekä yhteisöllisen elämän edellytyksiä ja ristiriitoja. Universaalien näkökulmien lisäksi kiinnitimme pohdinnat ammatilliseen kontekstiin refleктоimalla draamassa tarkastelemiamme aiheita sekä niihin liittyviä sosiaalisia ja moraalisia kysymyksiä ratkaisuvaihtoehtoinen sosiaalisen työn näkökulmasta. Tutkittavien kirjalliset itsearvioinnit draamatyöskentelyn kokemuksista muodostavat tämän tutkimuksen empiirisen aineiston.

Sosiaalisen työn ideaalin ymmärrän tässä tutkimuksessa yhteiskunnalliseen valtuutukseen perustuvana ammatillisena työnä, jolla varmistetaan kansalaisten ihmisarvoisen elämän toteutumista ja torjutaan sitä uhkaavia tekijöitä yksilö-, yhteisö- ja yhteiskuntatasolla. Kaikissa konteksteissa sosiaalisen työn lähtökohtana on ihmisen omien voimavarojen, toimintamahdollisuuksien ja autonomian vahvistaminen sekä tarvittavan sosiaalisen tuen kohdistaminen elämäntilanteisiin liittyvien vaikeuksien voittamiseen. Asiakkaan sosiaalinen tuki voi olla vaikeuksia koskevaa tiedollista tukea, palvelujen järjestämistä, osallisuutta vahvistavaa toiminnallista tukea, taloudellista toimeentuloa turvaavaa instrumentaalista tukea sekä vaihtoehtoista, mahdollisuuksista ja muutoksesta keskustelemaa henkistä tukea. (Vrt. Honkakoski & Kinnunen & Vuorijärvi 2016; ks. myös Lin 1986.)

Tutkimus draamasta taidemuotona ja sen tarjoamista mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle, erityisesti siinä tarvittavan sosiaalisen ymmärtämiselle, sijoittuu kehykseen, jota yhteiskuntateoreettisessa keskustelussa luonnehditaan jälkiteolliseksi, jälkitraditionaaliseksi tai refleksiiviseksi ajaksi (Beck ym. 1995). Käytän mainittuja käsitteitä sisällöllisinä synonyymeinä. Tutkimuksen temaattiseksi pohjustamiseksi avaan kolme ikkunaa tähän refleksiivisen ajan

maisemaan, jossa ajattelen taiteen ja sosiaalisen työn kohtaavan. Maisema itsessään on laaja ja moniulotteinen. Modernisaatiokehitys on piirtänyt siihen eri suuntiin avautuvia perspektiivejä. Ne leikkaavat yhteiskunnan rakenteita ja instituutioita, muovaavat yhteisöjä ja yksilön olemisen ehtoja ja vaikuttavat sosiaalisen ja sosiaalisen työn sisältöön yksilön, yhteisöjen ja yhteiskunnan tasolla ja niiden välillä.

Siirtymässä modernin jälkeiseen jälkitraditionaaliseen yhteiskuntaan ovat monet aiemman yhteiskuntakehityksen perusteet murtumassa ja muuntumassa (Lash 1995; Beck 1995; Giddens 1995). Yhteiskunnan institutionaalisissa rakenteissa tapahtuu samanaikaisesti keskittymistä, hajautumista ja eriytymistä. Modernin yhteiskunnan palkkatyön homogeenisoima sosiaalinen järjestys on vaihtunut yksilöllistyyviin elämänkulkuihin, mikä lisää yksilöön kohdistuvia refleksiivisyyden ja elämänsuunnittelun vaatimuksia. Yksilöllistymiskehitys merkitsee yhtäältä lisääntyviä valinnanmahdollisuuksia ja toisaalta osalle ihmisiä elämän marginalisoitumista ja syrjään joutumista.

Jälkitraditionaalisen kehityksen esiin nostama refleksiivisyys vaikuttaa yksilön ja yhteiskunnan suhteeseen koskien erityisesti elämän ennustettavuuden ja hallittavuuden vaikeutumista. Elämäntyylit eivät ole niin traditioista ohjautuvia ja ennalta määrättyjä kuin aikaisemmin. Antti Karisto (1996) tulkitsee aikalaiskeskustelun esiin nostaman refleksiivisyysvaatimuksen tarkoittavan yksilölle mukanaoloa monimutkaisissa tilanteissa, vaihtoehtojen punnintaa, valintojen seurausten arviointia ja aiemmista virheistä oppimista. Yksilön vapauksia ja valinnan mahdollisuuksia on toisaalta enemmän, mutta ihmisten on opittava elämään epävarmuuden ja ambivalenssin kanssa. (Karisto 1996, 52; Howe 1994; Bauman 1996; 2002; Giddens 1991.)

Avaan ensimmäisen ikkunan taiteen suunnasta tähän refleksiivisyyden vaatimusta heijastelemaan maisemaan. Jälkitraditionaalisessa kehityksessä refleksiivisyydellä viitataan yleensä kognitiivisuuteen, yksilön kykyyn hahmottaa tietoiseen ajatteluun perustuen paikkaansa muuttuvassa maailmassa (Beck 1995; Giddens 1995). Muun muassa Scott Lash suhtautuu kriittisesti refleksiivisyyden kognitiivista luonnetta painottaviin näkemyksiin. Hänen mukaan aikamme keskeisenä tendenssinä pidettyä refleksiivisyyttä pitäisi lähestyä taiteelle ominaisesta esteettisestä eikä kognitiivisesta käsin. (Lash 1995, 153–155.) Eikö esteettinen refleksiivisyys vaikuta käsitteellisesti risti-

riitaiselta, kysyy Lash itsekin. Hänen vastauksensa on, ettei esteettinen refleksiivisyys toteudu käsitteellisyiden, vaan mimeettisyyden kautta. (Mt., 187.)

Mimesis, taiteen tapa tulkita tai jäljitellä todellisuutta, tarjoaa Lashin (1995) mukaan käsitteellistä ajattelua paremman tien totuuteen. Teoreettiset käsitteet ovat vain mimeettisten metaforien väljähtyneitä versioita, joilta abstraktisuudessaan ”puuttuu totuudelle välttämätöntä notkeutta”, toteaa Lash. Hän jatkaa: ”siinä missä... käsitteellinen reflektio edellyttää huomattavan määrän abstraktia välitystä, esteettinen reflektio tulee toimeen proksimaalisella välityksellä.” (Lash 1995, 188.) Mimeettinen on itsestään selvästi läsnä muodostamatta laadultaan arkielämästä poikkeavaa erillistä maailmaa. Samaan viittaa Lauri O. Routilta (1986, 74): laajasti ymmärrettynä mimesis-periaate tarkoittaa, että taide kuvaa aina jollakin tavalla todellisuutta, tekee sitä läsnäolevaksi.

Kenties tähän esteettisen lähestymistavan proksimaalisuuteen liittyy jotakin taiteen yleisestä potentiaalista suhteesta yksilöön kohdistuviin refleksiivisyyden, itseohjautuvuuden ja identiteetin muokkaamisen vaatimuksiin. Muun muassa Karisto näkee, että taide eri muotoineen tarjoaa tässä ajassa tarvittavia konkreettisia refleksiivisyyden malleja. Taide kertoo, ettei kaikki ole sitä, miltä näyttää. Taide voi lisätä sensitiivisyyttä erojen tunnistamisessa. Se muistuttaa mahdollisuuksien maailmasta, vaihtoehtojen ja valintojen moninaisuudesta – päinvastoin kuin usein hallitseva vaihtoehdottomuuden diskurssi. (Karisto 1996, 52.) Mitä erityistä taiteessa on, kun sen ajatellaan avaavan sekä inspiroivia että kriittisiä näköaloja ja rikastuttavan monin tavoin ihmisen suhdetta todellisuuteen? Liittyvätkö taiteen potentiaalit sen kykyyn liikkua samanaikaisesti toden ja fiktiivisen, tunteen ja järjen, konkreetin ja abstraktin, erityisen ja universaalien, subjektiivisen ja objektiivisen, yksilön ja yhteiskunnan välillä? Ainakin draamalle taidemuotona liikkuminen kahdenlaisten maailmojen välillä on mahdollista ja ominaista.

Toisen ikkunan refleksiivisen ajan maisemaan avaan sosiaalisen työn suunnasta. Sovellan tarkasteluun sosiaalityön teoreettisia keskusteluja, joiden arvioin pätevän myös sosiaaliseen työhön yleensä. Jälkitraditionaalisen ajan kehitys on vaikuttanut sosiaalisen työn yhteiskunnalliseen tehtävään, käytäntöihin ja ajatusmuotoihin ainakin kahdella tavalla. Samanaikaisesti kun sosiaalisessa työssä kohdataan yksilöllistymiskehityksen mukanaan tuomia

uudenlaisia sosiaalisia kysymyksiä, työn hyvinvointivaltioellinen konteksti ja sen yhteisvastuuta painottava arvoperusta ovat haurastuneet yksilön vapauksia, vastuuta ja rationaalista toimintaa korostavan vapaan markkinatalouden puristuksessa. Sosiaalityössä kontekstin muutos näkyy David Howen (2000, 88–89) mukaan paitsi tilivelvollisuuden ja suorituskeskeisyyden lisääntymisenä, erityisesti asiakkaisiin kohdistuvina odotuksina. Ajan hengen mukaisesti sosiaalityöhönkin on hiipimässä oletus, että asiakkaat ovat vapaita valitsemaan, kykenevät rationaaliseen toimintaan, ymmärtävät intressinsä ja toteuttavat niitä parhaalla mahdollisella tavalla.

Asiakkaiden toimintaedellytyksiä ja -mahdollisuuksia koskevat oletukset edustavat puutteellista ymmärrystä ihmisenä olemisen ja siihen liittyvien ongelmien sosiaalisesta luonteesta. Jälkitraditionaalisen ajan yksilöllistymiskeskityksen nurjat seuraukset koettelevat eniten niitä ihmisiä, joiden edellytykset itselle suotuisien valintojen tekemiseen ja oman elämän suunnitteluun ovat lähtökohtaisesti heikot. Sosiaaliset ongelmat ovat saaneet enenevässä määrin immateriaalisia sisältöjä, mikä ilmenee sosiaalisen kitin fragmentoitumisena ja kulttuurisen etäisyyden kasvamisena kansalaisten välillä. Yksilön kohtaamista elämän suuntaan ja merkityksiin sekä osallisuuteen ja refleksiokyvyn puutteisiin liittyvistä ongelmista on tullut aineellisen köyhyyden rinnalle uusia yhteiskunnallisia kysymyksiä. Viime kädessä ne palautuvat ihmisen sosiaalisen olemisen perustoissa tapahtuviin muutoksiin ja samalla sosiaalisen työn ja sosiaalityön perusdilemmaan yksilön ja yhteiskunnan välisyyteen kohdistuvana työnä.

Sosiaalisten ongelmien uudet piirteet ja asiakkaisiin kohdistuvat odotukset refleksiivisestä kompetensista edellyttävät myös sosiaalityöltä itseltään pintaa syvemmälle menevää ajattelua ja refleksiivisyyttä (vrt. Howe 2000, 96–97). Vaatimukset eivät kosketa vain sosiaalityötä, vaan sosiaalista työtä laajemmin. Sosiaalityön keskusteluissa refleksiivisyyden kohteeksi nostetaan sosiaalityön itseymmärrys tehtävästään, asiakkaan todellisuudesta ja sosiaalityön menetelmistä (Payne 2005, 6–7; Sibeon 1990). Uusien tulkintojen tarpeeseen vaikuttavat yhteiskuntakehityksen eriytyminen ja epäjatkuvuudet, jotka konkretisoituvat epävarmuutena asiakkaiden elämässä ja haastavat sosiaalista työtä vastaamaan uudenlaisiin sosiaalsiin kysymyksiin: Mitä oikeus ja mahdollisuus osallisuuteen tarkoittavat sosiaalisen työn tavoitteena ja toimintana? Miten ymmärretään sosiaalisen työn kohde ja sisältö tilanteissa, joissa ihmisen suhde

todellisuuteen on ohentunut niin, että seurauksena on sivullisuus suhteessa itseän, toisiin ihmisiin ja yhteiskuntaan? Miten tartutaan ongelmiin, joissa ihmisen syrjäytymisen taustalla on tunnistettavissa resurssien puutteiden lisäksi niiden vajaata tai itseä ja ympäristöä tuhoavaa käyttöä?

Kolmannessa refleksiivisen ajan maisemaan avaamassani ikkunassa katsele taidetta ja sosiaalista työtä rinnakkain kahdesta näkökulmasta. Valotan sosiaalityön tutkimuksen piirissä käytyä teoreettista keskustelua taiteen ja sosiaalityön suhteesta. Lisäksi nostan esille käytännön kokeiluja, joissa taiteen potentiaalia on sovellettu syrjäytymisen ehkäisemisessä ja hyvinvoinnin edistämiseksi hyvin erilaisissa sosiaalisen työn konteksteissa.

Sosiaalityön tutkimuksellinen mielenkiinto taiteeseen on kohdistunut joko tieteenfilosofisiin kysymyksiin tai taiteen ja sosiaalityön ajattelutapojen analogioihin. Frederic G. Reamerin tutkimus ”The Philosophical Foundations of Social Work” vuodelta 1993 edustaa merkittävää sosiaalityön tieteenfilosofista tarkastelua, jossa estetiikka on mukana. Reamerin retrospektiivisen katsauksen mukaan sosiaalityön ja taiteen suhde on herättänyt tiettyä kiinnostusta sosiaalityön piirissä alkaen Mary Richmondista (1917; 1922) ja jatkuen 1980-luvulle, jolloin aihetta käsittelevä Hugh Englandin (1986) teos ja Max Siporinin (1988) essee ilmestyivät (Reamer 1993, 155–159). Kaikki mainitut tutkijat, Reamer mukaan lukien, lähestyvät sosiaalityön ja taiteen suhdetta rinnastusten kautta. Sosiaalityön prosessin nähdään muistuttavan taiteellista prosessia elävydessään ja ennakoimattomuudessaan. Vastaavasti taiteilijan ja sosiaalityöntekijän työn yhteisinä piirteinä pidetään intuitiivisuutta, sensitiivisyyttä sekä luovuuden ja mielikuvituksen käyttöä. (Mt., 182–194.)

Englandin (1986) tutkimus ”Social Work as Art: Making Sense for Good Practice” on kokonaisvaltaisin teoreettinen esitys sosiaalityön ja taiteen suhteesta. Englandin mukaan taiteeseen on kiinnitetty erittäin vähän huomiota sosiaalityön tutkimuksessa. Silloinkin kun mahdollinen yhteys on tunnistettu, on kiinnostus ollut vain kursorista vailla teoreettisten ja käytännöllisten vaikutusten pohdintaa, joka sosiaalityön tarkastelusta taiteen traditioon peilattuna väistämättä seuraa. (England 1986, 85.) England haluaa osoittaa, että sosiaalityössä tarvittavan ymmärtämisen ja vuorovaikutuksen, mielikuvituksen ja intuition ytimeen pääsee sosiaalityöteitä paremmin taiteelle ominaisten ajatusmuotojen kautta (mt.).

Suomessa taiteen ja sosiaalityön sekä laajemmin sosiaalisen työn rajamaastossa on parin vuosikymmenen ajan ollut liikehdintää alkaen teoreettisesta keskustelusta 1990-luvun lopulla ja laajentuen myöhemmin tutkimukselliseen kiinnostukseen ja käytännön kokeiluihin. Teoreettinen kiinnostus on kohdistunut taiteen virittämiin ontologisiin ja epistemologisiin kysymyksiin. Ihmisen oleminen ja maailmasuhde sekä maailmasta tietämisen ja elämästä kertomisen tavat ovat olleet keskustelujen avaintemoja. Niin ikään tieteen ja taiteen vastakkainasettelua sekä teoreettisen järjen ylivaltaa on kyseenalaistettu. Ansiokkaimmin keskustelua käynnistivät 1990-luvulla Marjatta Bardy (1996; 1998a; 1998b) ja Antti Karisto (1996; 1998). Taidetta kohtaan herännyttä mielenkiintoa voi pitää orastavana merkinä uudesta näkökulmasta sosiaaliseen olemiseen ja sosiaaliseen työhön, mikä alkoi näkyä 2000-luvulla taidetta soveltavissa tutkimus- ja kehittämishankkeissa.

Monet näistä taidelähtöisistä kokeiluista on tulkittavissa pyrkimyksiksi vastata sosiaalisten ongelmien uusiin sisältöihin ja refleksiivisyysvaatimusten sävyttämään identiteettityöhön, jossa oman elämäntarinan tuntemisen ja vahvistamisen avulla pyritään ulos huono-osaisuuden kehästä. Merkittävimpiä 2000-luvulla toteutetuista kehittämis- ja tutkimushankkeista ovat: Suomen Akatemian ”Syrjäytyminen, eriarvoisuus ja etniset suhteet Suomessa” (SYREENI) -tutkimusohjelma ja sen osahanke ”Taide ja minuus” (Krappala & Pääjoki 2003; Sava & Vesänen-Laukkanen 2004); ”Elämäkertaketju – ilmaisutaidot syrjäytymisen ehkäisyssä” (Bardy & Känkänen 2005; Bardy & Barkman & Janhunen 2000); ”Taide keskellä elämää” (Bardy & Haapalainen & Isotalo & Korhonen 2007); ”Nuorten taiteen tekemisen merkitykset Myrsky-hankkeessa” (Siivonen & Kotilainen & Suoninen 2011). Vähän myöhemmin taiteen ja kulttuurin merkitys ihmisen hyvinvoinnin kannalta tunnustettiin politiikkatasolla, mistä osoituksena on ”Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia” -ohjelman hyväksyminen ja sen vaiheittainen toteuttaminen 2010-luvulla (Liikanen 2010; 2003).

Taiteen potentiaalia kansalaisten ja asiakkaiden osallisuuden edistämässä on kokeiltu monissa maissa, myös Suomessa. Esimerkkejä taiteen käytöstä kansalaisten äänen kuuluville saamiseksi löytyy yhteisöteatterista ja muista yhteisötaiteen muodoista. Yhteisötaiteen sovelluksissa huomio on kohdistunut ryhmän tai alueen identiteetin vahvistamiseen, poliittiseen



vaikuttamiseen tai sosiaalisen muutoksen tavoitteluun (esim. Coult & Kershaw 1990; Scrampickal 1994; van Delft 1998; Kershaw 1999; Boal 1998a, 2000; Hohenthal-Antin 2001; Ventola & Renlund 2005; Honkakoski 2001). Esimerkki yhteisöteatterin ja sosiaalisen työn rajan liudentumisesta on Satu Ranta-Tyrkön (2010) väitöskirjassaan tarkasteleman intialaisen Tietoisuuden teatterin toiminta. Kiertueillaan teatteriryhmä tarttuu kriittisesti ajankohdaksi yhteiskunnallisiin ongelmiin ja heikossa asemassa olevien ihmisten perusoikeuksien loukkauksiin rohkaisten samalla paikallisia asukkaita osallistumaan yhdessä näytelmien valmisteluun. Työskentelyn tavoitteiden ja lähestymistavan perusteella teatteriryhmän toimintaa voi pitää sosiaalisena työnä tai sosiaalityönä, kuten ryhmän jäsenet itse ajattelevat (mt.).

Tämän tutkimuksen temaattisen kehyksen muodostavat refleksiivisyystendenssin sävyttämä jälkitraditionaalisen ajan maisema ja siihen edellä avamani taiteen ja sosiaalisen työn ikkunat. Refleksiivisyyden vaatimus kohdistuu yhtä lailla yksilön ja yhteiskunnan suhteeseen ja siihen kiinnittyvän sosiaalisen tulkintoihin kuin tuota suhdetta ytimenään pitävään sosiaaliseen työhön. Taide ja sosiaalinen työ lähestyvät refleksiivisyyttä eri tavalla. Sosiaalisessa työssä reflektioiden kohteena ovat olemassa olevan todellisuuden ilmiöt, kuten asiakkaiden elämäntilanteet ja niihin vaikuttavien yhteiskunnallisten tekijöiden muutokset sekä työntekijän oma toiminta. Taiteelle reaali maailman ilmiöiden reflektiot ovat vain tulkintojen lähtökohta mahdollisten todellisuuksien ja asiantilojen kuvittelemiselle ja luomiselle. Taiteen ja sosiaalisen työn erilainen todellisuuden reflektoinnin tapa, muun muassa, virittää pohtimaan aiempaa syvemmin taidetta sosiaalisen todellisuuden ymmärtämisen tapana draamaa esimerkkinä käyttäen. Miksi draamalla ja taiteella yleensä olisi jotakin annettavaa sosiaaliselle työlle ja sen perustana olevan sosiaalisen ymmärtämiselle?

## 2 Tutkimustehtävä

### 2.1 Kaksitasoinen tutkimustehtävä

Pyrin tällä fenomenologisella tutkimuksella avaamaan yhden ikkunan taiteen ja sosiaalisen työn rajamaastoon. Ymmärrän taidetta, tässä tapauksessa draamaa, sosiaalisen työn mahdollisuutena lähestyvän tutkimuksen tehtävältään kaksitasoisena. Tutkimuksen kohteena on kaksi eritasoista ilmiötä, joista tutkimustehtävän ensimmäisen tason muodostaa draaman olemus taidemuotona ja toisen tason tuohon olemukseen sisältyvien mahdollisuuksien reflektointi suhteessa sosiaaliseen työhön. Näistä lähtökohdista täsmennän kaksitasoisen tutkimustehtävän seuraaviksi tutkimuskysymyksiksi:

- 1. Millainen sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapa draama taidemuotona on?*
- 2. Mitä mahdollisuuksia draama taidemuotona avaa sosiaaliselle työlle ja siihen sisältyvän sosiaalisen reflektiiviselle ymmärtämiselle?*

Tutkimustehtävän toteuttamiseksi pyrin ensin saamaan selville, millainen sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapa draama on ja mitä se kertoo draaman olemuksesta. Käytän draamaa esimerkkinä taiteesta ja draamatyöskentelyssä syntyneitä sosionomiopiskelijoiden kokemuksia empiirisenä aineistona. Empiirisen analyysin ja sitä seuraavien teoreettisten reflektioiden kautta rakentuvan ymmärryksen pohjalta arvioin draaman avaamia mahdollisuuksia sosiaaliselle työlle. Tutkimuksen keskeiset käsitteet, draama, taide, toiminta, sosiaalinen, sosiaalinen työ ja reflektiivinen saavat sisällöllisen määrittelynsä vaiheittain, kun ne soveltamani deskriptiivisen fenomenologian mukaan tutkimuksellisesti kypsyvät. Tutkimusprosessin vaiheittaista etenemistä ja tutkimuskysymysten limittymistä toisiinsa tar-

kastelen lähemmin luvussa (Luku 2.3). Samalla perustelen, miten pyrin ratkaisemaan tutkimustehtävän kaksitasoisuuteen liittyvät metodologiset ja metodiset ongelmat.

Aiemmista aihepiirin tutkimuksista tämä tutkimus ei eroa peruspyrkimykseltään. Myös tässä tutkimuksessa kiinnostus kohdistuu taiteen erityiseen luonteeseen ja siihen kätkeytyviin mahdollisuuksiin ymmärtää jotakin toista elämänaluetta, tässä tapauksessa sosiaalista työtä, uudella tavalla. Lähestymistapansa vuoksi tutkimus tarjoaa erilaisen kontribuution taiteen ja sosiaalisen työn suhdetta koskevaan keskusteluun. Lähestyn tutkimuskohdetta ensin draamasta ja sen virittämästä sosiaalisen todellisuuden ymmärtämisen tavasta. Vasta draaman olemuksen löytämisen jälkeen pohdin draaman mahdollisuuksia sosiaaliselle työlle. Tutkimuksen kiinnittäminen taidelähtöisessä toiminnassa syntyneisiin kokemuksiin avaa mahdollisuuden eksplikoida yhden taidemuodon, draaman, olemusta empiirisesti ja teoreettisesti. Pelkkä taiteen teoreettinen analyysi, yhtä lailla taidekokemusten empiirinen kuvaaminen ilman teoreettisia reflektioita, on riittämätöntä minkä tahansa taidemuodon olemuksen tavoittamiseen – saati tuon olemuksen avaamien mahdollisuuksien reflektointiin.

Taidetta yleensä voi lähestyä monesta suunnasta, kuten inhimillisen kulttuurin saavutuksena, ihmisen luovuuden ilmaisuna, esteettisen kokemuksen kohteena tai tietämisen lähteenä. Taiteen voi nähdä myös todellisuuden tulkintana ja sosiaalisten päämäärien edistämisen keinona. Ontologisin tapa on ymmärtää taide olemisen ja totuuden tapahtumisena, kuten Martin Heidegger (1995, 89) ajattelee. Tämän tutkimuksen kontribuutio suhteessa taiteeseen kohdistuu ensisijaisesti draaman olemuksen etsintään ontologisessa ja epistemologisessa merkityksessä, johon fenomenologisen taiteenfilosofian ajattelijat opastavat. Fenomenologinen tapa ymmärtää taide suhteessa olemiseen viittaa ihmisen todellisuussuhteeseen ja käsityksiin todellisuudesta. Mitä siis on todellisuus, miten olemme suhteessa siihen ja kuinka voimme saada siitä tietoa? Todellisuuskäsityksiä ja todellisuudesta tietämisen mahdollisuuksia koskevien pohdintojen asettaminen taiteen yhteyteen houkuttelee draamalle ominaisen todellisuutta koskevan kokemuksen, tulkittamisen ja ymmärtämisen tavan etsimiseen.

Taiteen tapahtumaluonteisuus on keskeinen taiteen olemusta määrittävä ilmaisu fenomenologisessa taiteenfilosofassa. Heideggerilla (1995) se viittaa

olemisen tapahtumiseen. Hans-Georg Gadamerilla (1960, 97–105) tapahtumaluonteisuus tarkoittaa taideteoksen ja sen tulkitsijan välillä syntyvää osallistumista vaativaa avointa tilaa, joka mahdollistaa teoksen tekijän ja vastaanottajan merkitysten kohtaamisen. Draamassa, jota käytän empiirisenä esimerkkinä osallistavasta taiteesta, on kyse juuri mahdollisuuksien tilojen luomisesta uusien merkitysten ja todellisuuden tulkintojen reflektoinnille. Routilan (1986, 95) ajatuksia soveltaen ymmärrän taiteen tutkimisen kahden todellisuuden eli draaman fiktiivisen todellisuuden ja sen osallistujissa herättämän myötätodellisuuden välisen yhteyden tutkimisena. Taiteen ja draaman käsitteellisiin määrittelyihin palaan tutkimuksen edetessä. Tässä vaiheessa esitän alustavasti, että ihmisenä olemiseen sisältyvä mimeettinen kyky avaa meissä jokaisessa potentiaalin taiteen kieleen kuvitteluna, ilmaisuna, kokemuksena ja tulkintana.

Tutkimuksen kontribuutio suhteessa sosiaaliseen työhön kohdistuu sosiaalisen työn itseymmärrykseen, jonka arviointiin jälkitraditionaalisen yhteiskunnan vaatimukset refleksiivisyydestä monella tavalla haastavat. Sosiaalisen työn itseymmärryksessä hahmotan kolme ulottuvuutta: itseymmärryksen lähteet, itseymmärryksen rakentumisen ja todentumisen kontekstit sekä itseymmärryksen kohteet. Sosiaalisen työn itseymmärryksen lähteillä tarkoitan niitä tietämisen ja ymmärtämisen tapoja, joiden varaan sosiaalisen työn tietoperustaa rakennetaan. Se sisältää sosiaalityön teorioiden ja muiden sosiaalitieteiden kautta välittyntä tietoa, ammatillisissa käytännöissä syntyntä kokemustietoa sekä sosiaalityön ja sosiaalisen työn eettisiä periaatteita. Tutkimuksen kontribuutio suhteessa sosiaalisen työn itseymmärryksen lähteisiin kohdistuu kysymykseen, miten draama taidemuotona voi toimia yhtenä sosiaalisen työn itseymmärryksen lähteenä.

Kontekstit, joissa sosiaalisen työn itseymmärrystä rakennetaan ja todenneetaan, ovat koulutus, ammattikäytännöt ja tutkimus. Koulutus on yksilötasolla ensimmäinen askel kohti tulevaa ammattialaa koskevan itseymmärryksen rakentumista. Tutkimuksen empiirinen aineisto on syntynyt sosionomikoulutuksen kontekstissa, taidelähtöisten yhteisötyön menetelmien opinnoissa. Suhteessa koulutukseen sosiaalisen työn itseymmärryksen rakentumisen kontekstina tällä tutkimuksella ei ole syvälle menevää kontribuutiota, vaan koulutus toimii ainoastaan draamaekskursion syntysijana. Se, minkälaisen

ymmärryksen draama taidemuotona avaa sosiaalisesta työstä ja siihen liittyvästä sosiaalisesta, on tämän tutkimuksen relevantti reflektoinnin kohde niin koulutuksen, ammattikäytäntöjen kuin tutkimuksen konteksteissa painottumatta erityisesti mihinkään niistä.

Sosiaalisen työn itseymmärryksen kohteita jäsennän soveltamalla sosiaalityön teoreettisessa keskustelussa käytettyä kysymyksenasettelua: Miksi sosiaalista työtä tarvitaan yhteiskunnassa? Mitkä asiakkaiden tarpeet ja elämäntilanteet nousevat sosiaalisen työn kohteiksi ja minkälaisia sosiaalisia ongelmia ne ilmentävät? Miten sosiaalista työtä toteutetaan ja minkälaisia menetelmiä työssä käytetään? (Mm. Payne 2005, 6–7; Sibeon 1990; ks. myös Mäntysaari & Pohjola & Pösö 2009, 8–9; Karvinen-Niinikoski 2009, 142; Raunio 2009, 139–140.)

Sosiaaliseen työhön on sovellettavissa yksi sosiaalityön itseymmärryksen kohdetta syvällisimmin kuvaava määrittely, jonka mukaan sosiaalityö nähdään yksilön ja yhteiskunnan välisyyteen kohdistuvana työnä (vrt. Howe 2000, 77). Sitä, mitä se tarkoittaa ammatillisena työnä, on vaikea suoraan konkretisoida. Vaikeus johtuu toisaalta yksilön ja yhteiskunnan suhteen moninaisesta välittyneisyydestä ja toisaalta asiakkaan subjektiivisen elämismaailman autonomisuudesta suhteessa sosiaalisen auttamisen keskiössä oleviin objektiivisesti havaittaviin ongelmiin. Kuten Howe (2000) toteaa sosiaalityön yhteydessä, avain yksilön ja yhteiskunnan välisyyden tavoittamiseen on edelleenkin sosiaalisessa, sen aikaan ja kontekstiin sidotuissa tulkinnoissa ja ymmärtämisessä. Tutkimuksen kontribuutio suhteessa sosiaalisen työn itseymmärryksen kohteisiin liittyy sosiaalisen työn yksilö- yhteiskuntasuhteen ja siihen sisältyvän sosiaalisen reflektiiviseen ymmärtämiseen.

Sosiaalisen työn itseymmärrystä koskevat pohdinnat ovat luonteeltaan myös ontologisia ja epistemologisia koskettaen sosiaalisen työn perustana olevaa todellisuuskäsitystä ja todellisuudesta saatavaa tietoa. Kysymykset, millaiseksi todellisuus käsitetään ja miten todellisuutta koskevan tiedon luonne ja tietämisen tavat ymmärretään, ovat olleet kasvavan kiinnostuksen kohteena etenkin postmodernissa sosiaalityön teoria- ja refleksiivisyyskeskustelussa (mm. Pease & Fook 1999a; 1999b; Camilleri 1999; Healy 2000; Parton 2000, Fook 2002; Karvinen-Niinikoski 2009). Postmodernin sosiaalityön keskustelujen ajattelen pätevän sosiaaliseen työhön laajemmin.

Jälkitraditionaalisen ajan ilmiöt, kuten epävarmuus ja ennakoimattomuus, sosiaalisten ongelmien uudet piirteet ja kansalaisten elämäntilanteiden erilaistuminen, ovat muuttaneet sosiaalista todellisuutta aiempaa moniselitteisemmäksi. Sosiaalityöhön muutos on heijastunut modernin yhteiskunnan ajatus- ja selitysmallien kyseenalaistamisena ja pyrkimyksenä puolustaa sellaista ontologista ja epistemologista ajattelua, jossa todellisuus nähdään tulkinnallisena ja hyväksytään tiedon ja tietämisen moninaisuus erilaisten tulkintojen mahdollistajana (vrt. Karvinen-Niinikoski 2009, 136, 138–139). Draama taidemuotona edustaa yhtä todellisuuden tulkittamisen ja ymmärtämisen tapaa.

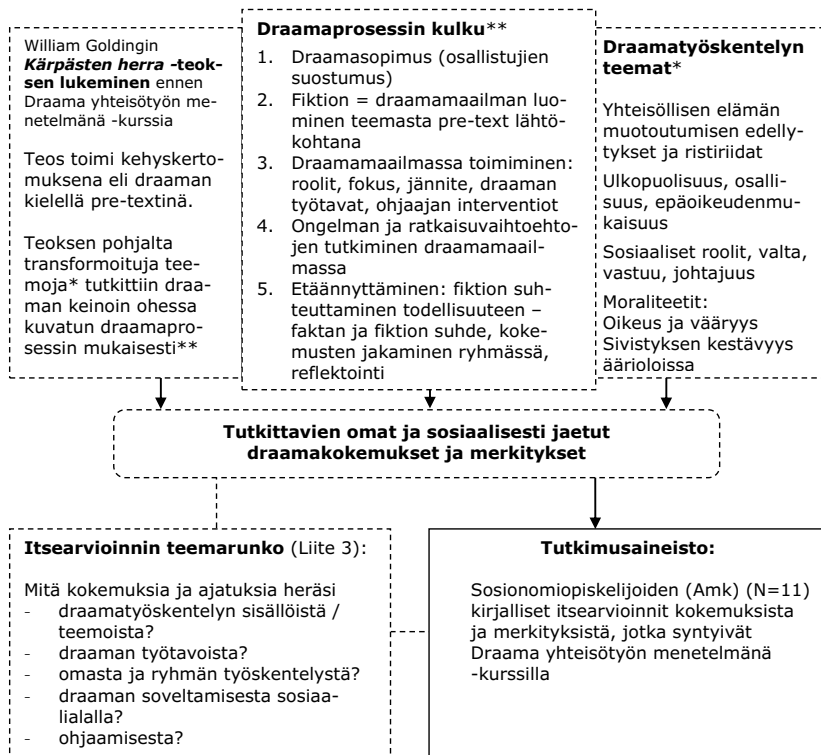
Draamalle, kuten eri taidemuodoille yleensä, on ominaista paitsi kyky tulkita todellisuutta usealla eri tavalla, myös ylittää reaalisesti tunnistettava todellisuus. Jos fenomenologi Gadamerin (2000) ajatukset taiteesta todellisen ja mahdollisen maailman rajan ylittämisenä sijoitetaan sosiaalisen työn yhteyteen, on kysyttävä uudella tavalla sosiaalisen työn kohdetta: Mitä tarkoittaa sosiaalisessa työssä, että ”mahdollisuus on enemmän kuin todellisuus” tai, että asiakkaan todellisuutta on ”käsiteltävä kuin *mahdollista maailmaa*”. (Mt., 48–49.) Tutkimuksen kontribuutio taiteen ja sosiaalisen työn suhteeseen kohdistuu juuri tähän eli draamalle ominaisen todellisuuden tulkittamisen ja ymmärtämisen tavan ja siihen sisältyvien mahdollisuuksien reflektointiin suhteessa sosiaaliseen työhön ja sosiaaliseen.

## **2.2 Tutkimusaineisto *Kärpästen herran* draama- maailmasta**

Ekskursio taiteen ja sosiaalisen työn rajalle toteutui vuonna 2002, kun tein Kemi-Tornion ammattikorkeakoulun sosionomiopiskelijoiden kanssa draamallisen matkan *Kärpästen herra* -teoksen maailmaan. Ekskursio oli sananmukaisesti tutkimusretki taidelähtöisen toiminnan virittämien kokemusten äärelle. Opiskelijoiden kuvaukset draamatyöskentelyn herättämistä kokemuksista ja merkityksistä muodostavat tutkimuksen empiirisen aineiston. Tutkittavien ryhmässä oli yksitoista kolmannen vuosikurssin sosionomiopiskelijaa, jotka suuntautuivat opinnoissaan yhteisö- ja perusturvatyöhön. Toimin opettajana

ja draamaohjaajana kahden opintoviikon laajuisella kurssilla, jonka tavoitteena oli perehtyä taidelähtöisiin yhteisötyön menetelmiin, draama esimerkkinä. Kurssi oli osa yhteisö- ja perusturvatyöhön suuntaavia ammatillisia opintoja, joista opiskelijoilla oli ollut jo useita teoriakursseja: Elämäntavan muutokset ja sosiaaliset ongelmat, Yhteisöjen uudet mahdollisuudet sekä Sosiaalityön yhteisölliset menetelmät. Opiskelijoiden ymmärrys sosiaalisesta ja sosiaalisen työn kohdeilmioista oli avartunut pikku hiljaa parin vuoden opintojen aikana.

Jotta tulisi ymmärretyksi, millaisesta taidelähtöisestä toiminnasta tutkittavien kokemukset ovat, kuvaan tutkimusaineiston syntymistä (Kuvio 1).



Kuvio 1. Tutkimusaineiston muodostuminen.

Ennen kurssia opiskelijat lukivat *Kärpästen herra* -teoksen. Ajattelin teoksen soveltuvan hyvin ryhmän draamatyöskentelyn lähtökohdaksi sen sisältämien teemojen, kuten yhteisön muodostumiseen liittyvien sosiaalisten ja moraalisten dilemموjen vuoksi. Teos toimi väljästi kehyskertomuksena, pre-textinä, joka draaman yhteydessä tarkoittaa syytä tai lähtökohtaa draaman käynnistämiseen ja osallistujien luomaa draamatarinaa, jonka pohjalta toiminta tapahtuu (O'Neill 1995, 19; Owens & Barber 1998, 8). Transformoin teoksen teemoista erillisiä pre-textejä, joiden arvioin liittyvän sosiaaliseen yleisesti ja sosiaalisessa työssä kohdattaviin ilmiöihin, kuten: Turvattomuus ja yhteisön tarve; Ulkopuolisuus ja osallisuus; Epäoikeudenmukaisuus ja alistaminen; Valta, vastuu ja johtajuus; Oikeus, vääräys ja eettinen harkinta (Kuvio 1; ks. myös Liitteet 1 ja 2).

Ryhmän draamatyöskentely toteutui seitsemänä neljän tunnin jaksona. Koska draama oli lähes kaikille osallistujille uutta ja ennakkoon jopa pelottavaa, pidin tärkeänä ryhmän rauhallista perehdyttämistä tulevaan työskentelyyn kurssin alussa. Toiminnallisesti tämä tarkoitti viipymistä ryhmän turvallisuutta luovissa kontakti- ja luottamusharjoituksissa. Tiedollinen orientointi tapahtui esittelytekstin ja kurssin teemallista ja draamallista etenemistä koskevan suunnitelman avulla (Liitteet 1 ja 2).

Mistä draamassa on kyse? Mihin sillä pyritään? Miten draamassa toimitaan? Onko draama taidetta? Vastaan kysymyksiin samalla tavalla kuin johdatellessani opiskelijoita draaman maailmaan. Noviiisin draamaohjaajan ymmärrykselläni kirjoitin:

*”Draama on toimintaa, jonka juuret ovat ihmisyyhteisön rituaaleissa ja leikissä. Se on yksi tapa tutkia todellisuuden ilmiöitä (esim. yhteisöä) fiktion ja faktan avulla. Draaman lähtökohdana on taiteelle ominainen tapa saada kosketus todellisuuteen mielikuvien, metaforien ja tarinoiden avulla, jotka virittävät kokemaan, tuntemaan ja ajattelemaan. Esteettinen kokeminen voi avatessaan ”mielen kerrosten välisiä ovia” syventää ilmiöiden ja asioiden eettistä, tiedollista ja tiedostavaa pohdiskelua. (Vrt. tieteen tapa tarkastella todellisuutta). Draama toimii oppimisen ja tutkimisen välineenä. Se lisää itsetuntemusta ja rohkaisee itsensä ilmaisemiseen. Draaman eri muotoja sovelletaan moninaisesti muun muassa sosiaali-, terveys- ja kasvatusaloilla sekä yhteisöjen kehittämi-*



*sessä joko ammatillisesti tai kansalaislähtöisesti. Draama on kattokäsite draaman eri suuntauksille, joiden lähtökohdat, historia, tavoitteet ja kohderyhmä vaihtelevat. Yhteistä eri lähestymistavoille ovat monet työtavat ja traditiot, joita käytetään joustavasti, mutta joiden funktio riippuu käytettävästä kontekstista.” (Liite 1.)*

Draaman käsitteelliset idut sisältyvät jo edellä olevaan kuvaukseeni, jonka tein draamaekskursion alkaessa. Täsmennän tässä tutkimuksessa käyttämäni draaman käsitettä seuraavasti. Ymmärtän draaman osallistuvana taidemuotona, joka soveltaa teatteritaiteen konventioita ja työtapoja (vrt. O’Neill 1995; Leavy 2009). Käytän ”draama taiteena” ilmaisun ohella ”draama taidelähtöisenä toimintana” ilmaisua, jolla haluan korostaa osallistujien toiminnan merkitystä draaman syntymisessä. Ajattelen, että draama taidelähtöisenä toimintana on samanaikaisesti taidetta, tutkimista ja oppimista. Fiktion avulla draamassa luodaan ”mahdollisuuksien tiloja” kokemusten ja merkitysten syntymiselle ja sen mukana avautuvalle todellisuuden ymmärtämiselle uusista näkökulmista (vrt. Heikkinen 2005).

Sovelsin draaman lähestymistavoista (genreistä) prosessidraamaa ja forumteatteria draamaohjaajan silloisen osaamiseni rajoissa. Molemmat edustavat osallistuvaa draamaa. Prosessidraamassa työskentely on osallistujia kiinnostavien teemojen tutkimista draaman keinoin ryhmän sisällä. Forumteatteri sisältää myös yleisölle esitettävän forumnäytelmän työpajoihin (Boal 2000). Prosessidraaman alussa tarvitaan draamasopimus, joka tarkoittaa osallistujien suostumusta toimintaan. Lisäksi tarvitaan pre-text, aukollinen lähtökohta, joka virittää ryhmää teemallisesti draamatarinaan. Sen jälkeen alkaa draama maailman eli fiktion luominen yhdessä osallistujien kanssa eli tarinan, ajan, paikan ja puitteiden sekä roolien rakentaminen. Toiminta jatkuu draamamaailmassa tarinan kehittelyllä, vaihtoehtojen luomisella tapahtumien kululle ja roolihenkilöiden ratkaisuille. Draaman jännitettä ja fokusta suunnataan ohjaajan interventioilla ja draaman työtavoilla. Työskentelyn lopussa fiktiiviset tapahtumat suhteutetaan todellisuuteen ja draaman herättämiä kokemuksia reflektoidaan ryhmässä. (Ks. Liitteet 1 ja 2; O’Neill 1995; Howell & Heap 2001; 2005; Owens & Barber 1998; 2002; Heikkinen 2002.)

Tutkimuksen empiirinen aineisto on syntynyt edellä kuvatulla tavalla rakentuneesta draamatyöskentelystä. *Kärpästen herra* -teos pre-textinä, sen pohjalta transformoidut teemat ja niiden tutkiminen draaman keinoin muodostavat kokonaisuuden, johon tutkittavien kokemukset liittyivät. Kurssin päätyttyä tutkittavat kuvasivat kokemuksiaan kirjallisissa itsearvioinneissa. Itsearvioinnin funktio oli ensisijaisesti opetuksellinen ja vasta toissijaisesti tutkimuksellinen. Itsearvioinnin kirjoittamisen tueksi opiskelijat saivat puolistrukturoidun teemoituksen (Liite 3). Tutkimusaineisto sisältää ajallisesti ja sisällöllisesti kerrostuneita kokemuksia. Kokemusten kuvaamisen hetkellä tutkittavat kirjoittivat kokemuksistaan taaksepäin katsoen ja reflektoiden.

Kokemuksen fenomenologisessa tutkimuksessa on Juha Perttulan (2005, 149–157) mukaan tärkeää ennen empiiristä analyysivaihetta pohtia, millaisesta elämismaailmasta tutkittavien kokemukset ovat, mikä on kokemusten kuvaustapa ja miten aineisto on muodostettu. Sisällytän näihin fenomenologiselle tutkijalle esitettyihin kysymyksiin myös tutkimusaineiston arvioinnin tutkimustehtävän näkökulmasta sekä tutkijan suhteen aineiston muodostumiseen.

*Millaisesta elämismaailmasta tutkittavien kokemukset ovat?* Ymmärrän kokemuksen merkityssuhteeksi kokijan ja hänelle merkityksellistyneen todellisuuden välillä. Tähän perustuen voin tutkia vain sellaisiin aiheisiin liittyviä kokemuksia, jotka relevantisti ja elävästi sisältyvät tutkittavien elämismaailmaan. Valitsin sosionomiopiskelijat kuvaamaan kokemuksiaan draamasta, taidelähtöisestä toiminnasta ja sen avaamista näkökulmista sosiaaliseen työhön. Tutkin kokemuksia, joita draama teemoineen ja osallistuvine toimintatapoineen herätti tutkittavissa yleisinhimillisellä tasolla ja suhteessa sosiaalisen työn kohteena olevien ilmiöihin ja draaman menetelmälliseen soveltamiseen. Vaikka tutkimusaineisto on syntynyt rajatussa kontekstissa, tutkimustehtävän kannalta aineisto on adekvaatti. Metodisilla valinnoilla on ratkaiseva merkitys siinä, miten aineistolla ja sen analyysillä on mahdollista tavoittaa tutkimuksen kohteena olevan draaman olemus sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana ja sen avaamat mahdollisuudet sosiaaliselle työlle ja sosiaalisen reflektiiviselle ymmärtämiselle. Tutkimuksen metodiset ratkaisut esitän luvuissa 2.3 ja 3.2.

Tutkittavien kokemukset ovat oppimistilanteesta, joka edustaa teoriaoppinnoista poikkeavaa tapaa lähestyä sosiaalisessa työssä tarvittavaa ymmärrystä. Opiskelijoiden elämismaailmaa määrittävät opiskelun ja ammattialan orientaation sisäistämisen ohella nuoren elämänvaiheeseen kuuluvat sosio-kulttuuriset ja yksilölliset tekijät. Näin rakentuneesta elämismaailmasta ovat peräisin tutkittavien luonnollisen asenteen mukaiset tavat ajatella draaman ja sosiaalisen työn yhteyttä. En järjestänyt oppimistilanteita erityisiksi tutkimustilanteiksi, vaan tutkittavien kokemukset ovat syntyneet luonnollisissa yhteyksissään ilman tätä tutkimusta. Vaikka oppimistilanne suuntasi tutkittavien kokemuksia, niihin vaikuttivat myös opiskelijoiden elämismaailmat yksilöllisine ja yhteisine piirteineen.

*Mikä on kokemusten kuvaustapa ja miten tutkimusaineisto on muodostettu?* Fenomenologisesti suuntautunut tutkija voi Perttulan mukaan käyttää tutkimusaineiston muodostamisessa kaikkia niitä tapoja, joilla ihmiset ilmaisevat kokemuksiaan. Tutkijan ensisijaisena kiinnostuksen kohteena ovat kokemukset, ei niiden ilmaisutapa. (Perttula 2005, 140.) Kirjoittaminen on yksi tapa kuvata kokemuksia. Onko se ollut paras mahdollinen tapa tässä tutkimuksessa? Olisiko fenomenologisen kokemuksen tutkijan suosima haastattelu ollut parempi vaihtoehto tutkittavien kokemusten tavoittamiseen? Haastattelulla on vankat perustelunsa fenomenologisen tutkimuksen aineiston hankintatapana, koska sillä voidaan lähestyä toisen ihmisen välittömiä kokemuksia. Kirjallisesti kuvatut kokemukset ovat ajallisesti irtaantuneet kokemuksen syntyhetkestä. Kokemuksista kirjoittaminen jälkikäteen voi himmentää kokemusten spontaaniutta ja korostaa niiden reflektiivisyyttä. Tätä tapahtuu myös haastattelussa, jos tutkittavat kuvaavat taakse jääneitä kokemuksiaan. Molemmilla aineistojen hankintatavoilla on etunsa ja haittansa, kuten Amadeo Giorgi (1997) toteaa.

Kokemusten kuvaustapaa tärkeämpi kysymys fenomenologisessa tutkimuksessa on tutkijan asennoituminen tutkittavien kokemuksiin. Päädyin kirjalliseen aineistoon kokemusten kuvaamisessa, koska haastattelu ei olisi ollut hyvä vaihtoehto tässä tutkimuksessa. Haastattelijan ja haasteltavan roolien luonteva sovittaminen tutkijan ja tutkittavien monitasoisten roolisuhteiden kokonaisuuteen olisi ollut minulle tutkijana mahdoton tehtävä. Tutkittavat olivat draamaan osallistujan ja opintoviikkoja suorittavan opiskelijan rooleissa.

Itse toimin draamaohjaajan ja arviointiin sidotun opettajan ja tutkijan rooleissa. Katson, että tässä tilanteessa tutkittavien oli autenttisempaa ja helpompaa kuvata kokemuksiaan kirjoittamalla kuin haastattelussa puhumalla.

Fenomenologisen tutkimuksen näkökulmasta itsearviointin puolistrukturoitu teemoitus (Liite 3) tutkimusaineiston muodostamisessa voi olla problemaattinen. Olennaista on, onko itsearviointin jäsenitys määrittänyt ennakkoon kokemusten sisältöä ja himmentänyt tutkittavien omimpien kokemusten esille tuloa. Tähän minulla ei tutkijana ole selvää vastausta, vain vertaaminen haastatteluun tutkimustilanteena. Myös haastattelussa tutkija etenee ainakin väljän jäsennyksen mukaan ja nostaa esille aiheet, joista hän haluaa tutkittavan kertovan kokemuksiaan. Tässä tutkimuksessa kyse on oppimistilanteesta syntyneestä aineistosta. Jäsennyksen käyttäminen kokemusten kirjoittamisen tukena palveli itsearviointin opetuksellista funktiota. Draamaohjaajana toimiessani en ollut vielä varma, tulisinko käyttämään oppimistilanteesta syntyvää aineistoa tutkimusaineistona. Näin en myöskään kohdistanut siihen erityisiä tutkimuksellisia intressejä. Draamakokemusten itsearviointit olivat mielessäni yhtenä mahdollisena tutkimusaineistona, joiden käyttöön sain opiskelijoilta luvan.

Opettajan roolissa suhteeni tutkimusaineiston muodostamiseen liittyi kirjallisen itsearviointin teemoitukseen ja itsearviointien numeeriseen arvosteluun. Draamaprosessissa, josta tutkittavien kokemukset syntyivät, olin draamaohjaajan roolissa ryhmän jäsenenä kokemassa ja luomassa merkityksiä ja jakamassa niitä. Siten olin välillisesti vaikuttamassa siihen, millaiset kokemukset tulivat kuvatuiksi tutkittavien itsearvioinneissa. Opettajan, draamaohjaajan ja tutkijan roolien suhde tutkimusaineiston muodostamiseen sisältää kriittisiä näkökohtia, joihin palaan vielä tutkijapositioni liittyvän reduktion yhteydessä (Luku 3.2)

## 2.3 Tutkimusprosessi

Tutkimus kohdistuu vähän tutkittuun ilmiöön, taiteen ja sosiaalisen työn yhteyteen sijoittuen kahden hyvin erilaisen todellisuuden välille. Siksi tätä tutkimusta voi luonnehtia eksploratiiviseksi, etsinnälliseksi, kohdettaan

tunnustelevaksi. Tutkimuksen tavoitteena on ymmärtää yhden taidemuodon, draaman, olemusta ja tuon ymmärtämisen kautta etsiä mahdollisuuksia, joita draama kenties avaa sosiaaliselle työlle. Kaksitasoinen tutkimustehtävä haastaa liikkumaan kahden tutkimustradition, taiteen tutkimuksen ja sosi-aalitutkimuksen rajapinnoilla. Tämä vaikuttaa tutkimuksen metodologisiin ja metodisiin ratkaisuihin.

Sovellan tutkimuksessa kahta metodologista juonetta, joista ensisijainen on fenomenologisen taiteentutkimuksen lähestymistapa. Routilan (1986, 95) mukaan taiteentutkimuksessa on kyse taideteoksen ja sen synnyttämän myötätodellisuuden yhteyden tutkimisesta. Tässä tutkimuksessa se tarkoittaa draaman taidelähtöisessä toiminnassa syntyneitä fiktiivisiä tulkintoja tutkittavista teemoista ja niiden osallistujissa herättämää myötätodellisuutta kokemuksineen. Fenomenologisen deskriptiivisen metodin (Husserl 2005) avulla pyrin tavoittamaan tutkittavien draamakokemukset sellaisina, kuin ne heille ilmenivät. Tämä pyrkimys ”asioiden itsensä ilmenemisen” löytämiseen on deskriptiiviseen metodiin sisältyvä ominaisuus ja vahvuus. Metodin käyttö on perusteltua tässä tutkimuksessa, jossa tutkittavien kokemukset ja niiden sisältämät merkitykset ovat avainasemassa draaman olemuksen etsimisessä.

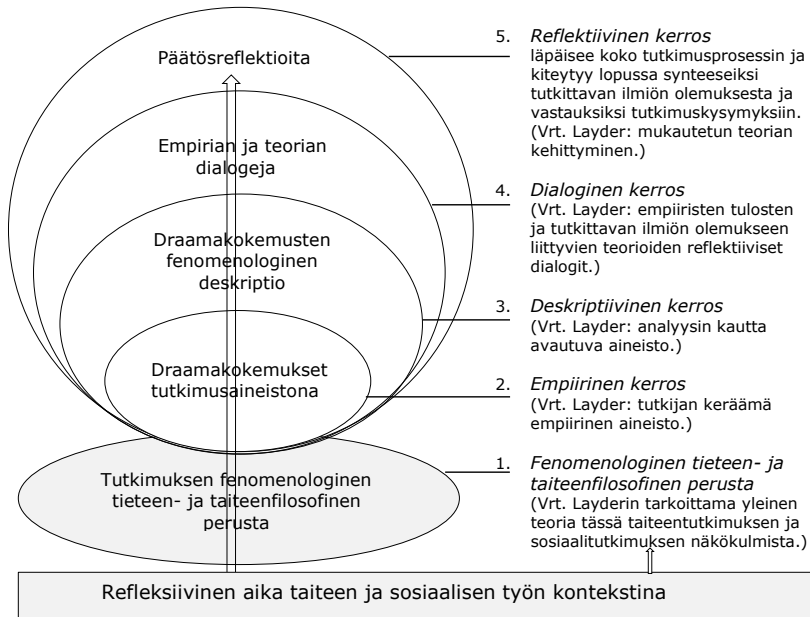
Vahvuuksien ohella deskriptiivisen fenomenologian metodologiseen lähestymistapaan sisältyy heikkouksia, jotka koskevat tutkimuskohteen kiinnittämistä laajempiin konteksteihin ja teoreettisiin yhteyksiin. Metodi ei sinänsä sulje pois tätä mahdollisuutta, mutta deskription ja tulkinnan erottaminen empiirisen aineiston analyysivaiheessa voi johtaa siihen, ellei tutkija jatka analyysiä empiiristen tulosten teoreettisilla tulkinnoilla. Tässä tutkimuksessa taiteen ja sosiaalisen työn yksilö- ja yhteiskuntatason kontekstit ja niihin liittyvät teoreettiset keskustelut ovat välttämättömiä tutkimuskohteen ymmärtämisessä. Tämän vuoksi hyödynnän tutkimuksessa Derek Layderin (1998) empiirisen sosialitutkimuksen piirissä kehittämää metodologista lähestymistapaa. Sovellan sitä niin, ettei se ole ristiriidassa fenomenologisen tutkimuksen perusvalintojeni kanssa.

Layderin (1998) lähestymistapa edustaa hyvin kokonaisvaltaista metodista ajattelua, jossa empiiristen analyysien, käsitteellistämisten ja teoretisointien avulla tähdätään tutkimuskohdetta koskevan teorian kehittämiseen.

Tutkimusprosessin tuloksena syntyneestä teoriasta Layder käyttää käsitettä ”Adaptive Theory”, jonka suomennan mukautetuksi teoriaksi. Sen lähteiksi Layder nimeää kaksi eritasoista teoriaa ja kaksi eritasoista empiiristä aineistoa, joiden välillä tutkija käy tutkittavaa ilmiötä koskevaa analyttistä reflektiota. Ensimmäinen on ”Grand Theory”, yleinen tai ”suuri teoria”, joka liittyy tutkimuksen sosiaalitutkimuksen makroteoreettiseen perinteeseen ja joka suuntaa tutkimusta viitekehyksellisesti. Yleinen teoria toimii taustateoriana, mutta yksinään se harvoin riittää, varsinkaan mikrotason ilmiöiden empiiristen aineistojen tulkintakehykseksi. Siihen tarvitaan tutkimuskohteen olemuksen kannalta olennaisia teorioita, joista Layder käyttää käsitettä ”Substantive Theory”. Myös empiiristä aineistoa Layder hahmottaa kaksitasoisena, tutkijan keräämänä raaka-aineistona ja analyysin kautta esiin tulevana aineistona, jonka pohjalta tutkimuksen empiirinen ja teoreettinen analyysi etenee. (Layder 1998, 162–171.)

Hyödynnän Layderin (1998) metodologista lähestymistapaa pääasiassa viitteellisesti ja konkreettisesti ainoastaan empiiristen tulosten ja teorian dialegeissa. Draaman ja sosiaalisen työn suhdetta koskeva teoreettinen ymmärrys rakentuu vaiheittain. Jotta draaman mahdollisuuksia sosiaaliselle työlle voi tutkimuksellisesti lähestyä, edellyttää se ensin vastausta kysymykseen, millainen sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapa draama taidemuotona on. Tutkimus lähtee liikkeelle draamakokemusten empiirisestä analyysistä ja kerrostuu teoreettisten keskustelujen ja reflektioiden kautta vaiheittain rakentuvaksi teoreettiseksi ymmärrykseksi draaman olemuksesta taidemuotona ja sen avaamista mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle.

Vaiheittain etenevän kokonaisuuden luomisen tapaa kutsun *kerrostamiseksi*. Tutkimusprosessissa on hahmotettavissa viisi toisiinsa limittyvää vaihetta (Kuvio 2). Niillä kullakin on analoginen yhteytensä Layderin (1998, 162–167) mukautetun teorian muotoutumiseen ja sen sisältämiin eritasoihin teorioihin ja eritasoihin empiirisiin aineistoihin. Kuvaan alustavasti, miten kerrostaminen toteutuu tutkimusprosessin eri vaiheissa. Tutkimuksen edetessä perustelen kunkin vaiheen metodisia ratkaisuja.



Kuvio 2. Tutkimusprosessin eteneminen.

Tutkimuksen temaattisen kontekstin muodostaa refleksiivinen aika, jota sosiaalitieteiden makroteorioissa kuvataan jälkitraditionaaliseksi yhteiskuntakehityksen vaiheeksi (mm. Beck 1995; Giddens 1991; 1995).

### *1. Fenomenologinen tieteen- ja taiteenfilosofinen perusta*

Kokemuksella on taiteessa ja taiteen tutkimisessa keskeinen merkitys. Siksi pidän perusteltuna tutkimuksen kiinnittämistä fenomenologiseen tieteenfilosofiaan, jossa taidetta ja fenomenologiaa yhdistävänä asiana nähdään molempien pyrkimys perustavimman kokemuksen tavoittamiseen (mm. Merleau-Ponty 1993). Fenomenologian sisällä valintani on kahtalainen: Edmund Husserlin (1995) tietoisuuden fenomenologia ja Heideggerin (2001) olemisen fenomenologia. Husserlin tietoisuuden intentionaalisuus, kokemuksen merkitysrakenteet ja deskriptiivinen metodi palvelevat fenomenologisten sitoumusten omaksumisessa ja empiirisen aineiston analyysissä.

Toinen valinta kohdistuu Heideggerin olemisen fenomenologiaan, joka kiinnittää tutkimuksen sosiaaliseen maailmaan ja ihmisen näkemiseen situationaalisen maailman olijana. Heideggerin filosofia liittyy tutkimuksen myös fenomenologiseen taiteenfilosofiaan, sillä taide oli keskeisellä sijalla hänen ajattelussaan. Heidegger (1995) näki taideteoksen tavan olla olemassa edustavan olemista yleensä. Taiteen ja sosiaalisen työn yhteyden tarkasteluun fenomenologinen lähestymistapa on niin ikään perusteltu. Kiinnittäessäni tutkimuksen fenomenologiseen tieteen- ja taiteenfilosofiaan ymmärrän sen merkitsevän tietynlaisia tutkimuksellisia sitoumuksia, jotka esittelen yksityiskohtaisemmin tutkimuksen edetessä.

## *2. Empiirinen kerros*

Tutkimuksen empiirisen aineiston muodostavat sosionomiopiskelijoiden kirjalliset itsearvioinnit kokemuksista, joita heille syntyi Goldingin (1968) *Kärpästen herra* -teoksen pohjalta transformoidusta draamatyöskentelystä. Aineisto on syntynyt taidelähtöisten yhteistyön menetelmien opinnoissa, draama esimerkkinä. Draamakokemusten empiiriset tulokset toimivat eksperimenttinä, josta teen teoreettisia reflektioita eri konteksteissa suhteessa tutkimustehtävään.

## *3. Deskriptiivinen kerros*

Fenomenologian peruspyrkimys on, että ilmiön annetaan ilmetä, niin kuin se itsessään ilmenee. Tämä tarkoittaa empiirisen aineiston analyysissä sitä, että tutkittavaan ilmiöön liittyvät kokemukset pyritään tavoittamaan sellaisina, kuin ne kokijalleen ilmenevät. Parhaat edellytykset tähän tarjoaa deskriptiivinen metodi (Husserl 1995; ks. myös Giorgi 1992), johon kyseinen pyrkimys on sisään rakentuneena. Deskriptiiviseen metodiin sisältyy kolme fenomenologista edellytystä, jotka edesauttavat tutkittavien kokemusten kuvatuiksi tulemistä sellaisina, kuin tutkittavat ne kokevat: deskription ja tulkinnan erottaminen empiirisen analyysin aikana, reduktio eli ennako-oletusten sulkeistaminen ja olemuksen etsiminen. Näiden edellytysten huomioon ottaminen on empiirisen aineiston analyysin lähtökohta, kun deskriptiivisen metodin avulla muodostan tutkittavien draamakokemusten ensin yksilökohtaiset merkitysrakenteet ja niiden pohjalta yleisen merkitysrakenteen. Kokemusten yleinen merkitysrakenteen.



kenne on empiirisesti ilmenevän ilmiön analyysin tulos, draaman olemus ja sen avaama sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapa.

#### *4. Dialoginen kerros*

Fenomenologinen tutkimus ei pääty empiirisen analyysin tavoittamaan ilmiön olemukseen, vaan empiirisiä tuloksia tarkastellaan tutkittavan ilmiön kannalta perustelluissa teoreettisissa ja käytännöllisissä yhteyksissä. Tästä eteenpäin tutkimuksen metodinen luonne muuttuu deskriptiosta tulkintaan. Kuva siitä, millainen sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja hahmottamisen tapa draama taidemuotona on, täydentyy dialogeissa, joita käyn empiiristen tulosten ja tutkittavan ilmiön substanssiin liittyvien teorioiden välillä. Dialogit ovat eksperimenttiin kiinnittyviä teoreettisia reflektioita sisältäen pohdintoja: Minkälaisen ymmärryksen draamakokemus avaa maailmasta ja ihmisestä maailmassa toimijana? Mikä draaman olemus osallistavana taidemuotona on? Minkälaisia tulkintoja sosiaalisesta ja sosiaalisen toiminnan luonteesta välittyy draaman kautta? Millaisina näyttäytyvät draaman soveltamisen mahdollisuudet sosiaalisessa työssä? Empirian ja teorian dialogien reflektiivisinä konteksteina käytän draaman, fenomenologisen taiteenfilosofian sekä inhimillisen ja sosiaalisen toiminnan teoreettisia keskusteluja sosiaaliseen työhön suhteutettuna.

#### *5. Päätösreflektiot*

Reflektiivisyys tarkoittaa tässä tutkimuksessa tutkimustehtävän kannalta tarkoituksenmukaisten metodologisten, metodisten ja teoreettisten valintojen perustelemista sekä vaiheittain kehittyvän tutkittavaa ilmiötä koskevan ymmärryksen arvioimista. Reflektiivisyys on olennainen tutkimusprosessia läpäisevä ja kerroksellista etenemistä koostava juonne. Tutkimuksen lopussa se syvenee päätösreflektioiksi, synteeseiksi draaman olemuksesta taidemuotona ja sen avaamista mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle ja siinä tarvittavan sosiaalisen reflektiiviselle ymmärtämiselle. Synteeseissä kiteytyy tutkimuskohdetta koskevan teoreettisen kehittelyn tulema.

Tämä taiteen ja sosiaalisen työn rajapinnalle sijoittuva tutkimus sisältää substanssiltaan, teorialtaan ja käytännöiltään erilaisia ja eritasoisia ilmiöitä: taide, draama taidemuotona, sosiaalinen yksilön, yhteisön ja yhteiskunnan

tasolla, sosiaalinen työ, draama ja sosiaalinen työ yhteydessä toisiinsa. Tutkittavien ilmiöiden erilaaisuus asettaa metodologisia haasteita. Niihin vastaamisessa tarvitsen sekä fenomenologisen taiteentutkimuksen ja Layderin empiirisen sosiaalitutkimuksen metodisia ajattelutapoja. Fenomenologisuus, deskriptiivisyys, empirian ja teorian dialogisuus, teoretisointi ja reflektiivisyys kerrostuvat tutkimusprosessissa toisiaan rikastaen. Näin pyrin luomaan tutkimuskohdetta, draamaa sosiaalisen työn mahdollisuutena koskevaa teoreettista ymmärrystä, joka analogisesti muistuttaa Layderin mukautetun teorian kehittämistä.

## **3 Tutkimuksen fenomenologinen tieteen- ja taiteenfilosofinen perusta**

### **3.1 Husserlin tietoisuuden intentionaalisuus – Heideggerin olemisen sosiaalisuus ja taide osana olemista**

Ankkuroin tutkimukseni fenomenologiseen tieteenfilosofiaan, koska esiymmärykseni mukaan kokemus on keskeistä taiteen olemuksessa taidemuodosta riippumatta. Fenomenologiselle lähestymistavalle on olennaista juuri kokemuksen tutkiminen. Tieteenfilosofinen ja taiteenfilosofinen liittyvät fenomenologiassa läheisesti toisiinsa, mihin on vaikuttanut taiteen keskeinen asema fenomenologisen filosofian edustajien ajattelussa (Heidegger 1995; 2001; Gadamer 1960; 2000; Husserl 1995). Heideggerille taiteen pohdinta ulottui kaikkein syvimmälle ontologisiin kysymyksiin muodostaen keskeisen perustan hänen olemisen fenomenologialleen (Heidegger 2001). Husserl puolestaan näki fenomenologiaa ja taidetta yhdistävänä asiana perusasetoitumisen, joka todellistuu fenomenologisen metodin eli reduktion avulla tapahtuvassa ilmiön olemuksen etsimisessä (Husserl 1995). Fenomenologian ”esteettisen käänteen” nimellä tunnetussa, 1990-luvulla käydyssä, ranskalaisessa keskustelussa taide ja fenomenologia haluttiin jopa samastaa toisiinsa (Lehtinen 2000a, xxxi–xxxii). Sekä fenomenologian että taiteen nähtiin tavoittelevan perustavinta ja alkuperäisintä kokemusta, joka fenomenologiassa ymmärretään ajattelua ja näkemistä edeltäväksi aistimiseksi ja tuntemiseksi ja joksi esteettinen kokemus on tulkittavissa. (Merleau-Ponty 1993; Ks. myös Lehtinen 2000a.)

Fenomenologinen filosofia, joka sai keskeisen aseman 1900-luvun ihmistieteiden valtavirrassa, ei ole missään vaiheessa muodostanut yhtenäistä suuntausta. Erilaiset sisällölliset painotukset ovat heijastuneet myös fenomenologian käsitteeseen. Väljimmillään sillä viitataan filosofiseen asenteeseen,

jolle on ominaista avoimuus ilmiötä kohtaan. Husserl ja Heidegger käsittivät fenomenologian muodollisen sisällön samansuuntaisesti viitaten sillä ilmiön välittömään ilmenemistapaan. Heideggerin mukaan fenomenologia tarkoittaa ... ”saattaa nähtäväksi itsestään lähtien se, mikä näyttäytyy niin kuin se itsessään näyttäytyy. Tämä on fenomenologiaksi itseään kutsuvan tutkimustyyppin muodollinen merkitys.” (Heidegger 2001, 58).

Fenomenologialla ei ole omaa erityistä temaattista tutkimuskohdetta, vaan fenomenologia on ymmärrettävä ennen kaikkea tutkimustapana. Siten mikä tahansa erityistiede voi olla fenomenologista luonteeltaan, mikäli se ymmärtää itsensä metodisessa mielessä fenomenologiseksi (von Herrmann 1998, 107). Tässä tutkimuksessa käytän Husserlin ja Heideggerin yhtenevää käsitystä fenomenologiasta metodisena pyrkimyksenä ilmiön ilmenemisen johdosta tapahtuvan olemuksen tavoittamiseen. Esitän seuraavaksi tutkimuksen tieteen- ja taiteenfilosofisen perustan, jossa hyödynnän ensisijaisesti Husserlin deskriptiivisen fenomenologian keskeisiä ajatuksia. Täydennän sitä Heideggerin fenomenologian taiteenfilosofisella sekä olemisen sosiaalista luonnetta koskevalla ajattelulla.

Husserlin fenomenologiassa on kolme teemaa, joita pidän tämän tutkimuksen kannalta tärkeinä. Ne ovat tietoisuuden intentionaalisuus ja merkitysrakenteet, elämismaailma todellisuutta koskevan tiedon perustana sekä reduktio, joka tarjoaa metodin ilmiöiden olemusten, ”asioiden itsensä” etsimiseen. Tietoisuuden intentionaalisuus muodostui Husserlin filosofian avaintemaksi ja miltei ainoaksi fenomenologeja yhdistäväksi näkemykseksi hänen jälkeensä. Intentionaalisuus on Husserlin mukaan inhimillisen tajunnan tarkoituksellista suuntautumista itsensä ulkopuolella olevaan todellisuuteen. Se liittää ihmisen ja maailman yhteen tietoisuuden aktien, intentioiden, välityksellä rakentaen vuorovaikutusta tajuavan subjektin ja tietoisuudelle ilmenevän objektin välillä. Intentiot konstituivat objektin, ja jokainen objekti konstituoituu tietyssä intentionaalisessa aktissa (Juntunen 1986, 46). Intentionaalisuus mahdollistaa subjektin ja objektin yhteyden niin, ettei kumpikaan ole alisteinen toisilleen tai jollekin niiden ulkopuoliselle tekijälle. Objektin ulkoisuutta tai subjektin itseyyttä ei voida myöskään palauttaa toisiinsa. (Dufrenne 2000, 27, 36.)

Kysymys olevan alkuperästä ei kiinnostanut Husserlia. Oleva oli toissijainen suhteessa tietoisuuteen. Husserl näki maailman konstituoitumisen intentioissa vastauksena filosofian perustaa koskevaan kysymykseen, subjektin ja objektin suhteesta (Juntunen 1986, 48). Husserl pyrki hahmottamaan rakenteita, jotka mahdollistavat tietoisuuden intentioiden suuntautumisen kohteisiinsa ja joiden avulla kohteet ilmenevät tietoisuudelle. Jokaista potentiaalista objektia vastaa tietynlainen intentiolaji. Tietoisuuden intentioille on yhteistä, että kohteena olevat objektit havaitaan, kuullaan, tunnetaan tai koetaan aina jonakin tai joksikin. Tämä viittaa yhteen tietoisuuden intentiotyyppiin, merkitysintention, joka konstituoii sen, minä tai miksi subjekti kohteen havaitsee tai kokee. (Juntunen 1986, 47, 51.) Tietoisuuden intentionaalisuus sisältää ajatuksen, että subjektin ja objektin suhde merkitsee jotakin. Todellisuus on olemassa merkityksellisenä vain ihmisen tietoisuudessa.

Husserlin tietoisuuden intentioiden merkitysrakenteita koskeva analyysi on luonut tieteenfilosofista pohjaa myöhemmälle erityistieteissä toteutetulle fenomenologisen metodin soveltamiselle empiiristen aineistojen analyysissä. Hyödynnän aineiston analyysissä deskriptiivisen fenomenologian metodin kehittämistyötä, jota on tehty erityisesti psykologian alueella (Giorgi 1992, 1994a, 1994b, 1997; Moustakas 1994; Perttula 1995, 2000, 2005). Myös sosiaalityön tutkimukseen metodin on arvioitu soveltuvan siksi, että kokemuksen merkitysrakenne on asiakkaan tilanteeseen vaikuttavien subjektiivisten ja objektiivisten tekijöiden näkökulmasta relevantti käsite (Orcutt 1990, 113–114). Esittelen deskriptiivisen metodin ydinkohdat luvussa 3.2.

Merkitysintention erityistä luonnetta eli sitä, miksi havaitsemme objektit sellaisiksi, kuin ne havaitsemme, Husserl selitti kehittämänsä elämismaailman (Lebenswelt) käsitteen avulla (Juntunen 1986, 54). Tietoisuuden intentioiden konstituoimat objektit saavat merkityksensä historiallisesti ja sosiaalisesti rakentuneesta elämismaailmasta. Elämismaailma muodostaa kaikkien objektien intentionaalisen alkuperän. Merkitysten synty on näin yhteydessä esiteoreettiseen arkikokemuksen maailmaan (mt., 116–117). Elämismaailma muodostaa tietämisen perustan toisaalta siksi, että sen rajoissa todellisuutta koskeva tieto käsitetään tiedoksi. Toisaalta tietoa ohjaavat elämismaailman käytännölliset intressit, sillä tieto on käytännöllisesti sitoutunutta. (Juntunen & Mehtonen 1982, 112.)

Elämismaailma on luonteeltaan sosiaalista todellisuutta, joka perustuu intersubjektiivisiin merkityksiin ja jonka ihmiset omaksuvat elämänsä aikana selviönä. Ihmisten selvinä pitämät asiat ovat Husserlin mukaan sitä vain siksi, koska ihminen tottuu käsittämään maailman olevasta käsin. Husserl kutsui ajattelutapaa luonnolliseksi asenteeksi, jolle ominaisesti ”olemme näkemyksessämme ja ajattelussamme kiinnostuneita niistä *asioista*, jotka on kullakin hetkellä ja itsestäänselvinä annettu, tosin eri tavoin ja eri olemislajeina aina tiedon lähteen ja tason mukaan.” (Husserl 1995, 33). Luonnollinen asennoituminen on luonteeltaan esiteoreettista, vaikkakin sen alkuperä on elämismaailman arkikokemuksessa. Luonnollisen asenteen perustana on varmuus koettujen kohteiden olemassaolosta. Se on kohteen olevaksi asettamista, mikä fenomenologisen ajattelun mukaan on suljettava pois, jotta kohdetta voidaan tarkastella sellaisena, kuin se ilmenee. (Juntunen 1986, 75–76; Ks. myös Himanka ym. 1995, 19–20.)

Fenomenologiassa tehdään ero ilmiön ja olemuksen välillä. Ilmiö voi olla mikä tahansa kohde, johon tietoisuuden intentiot, kuten havaitseminen, kuvittelu ja kokeminen kohdistuvat. Olemus on se, minä ilmiö ilmenee. Olennaista ilmiön ja sen olemuksen eron kannalta on se, että ilmiö edustaa luonnollisen asenteen ennako-oletuksiin perustuvaa olevaksi asetettua. Husserlin ”ankaran tieteen” päämäärä, epäilyksettömän tiedon saaminen, toteutuu ilmiön ilmenemisessä tietoisuudelle. Ilmiön olemuksen paljastaminen on mahdollista fenomenologisen metodin, reduktion avulla. Husserl tarkoitti reduktiolla kohteiden ja asiantilojen olemassaoloa koskevien oletusten pois-sulkemista (Husserl 1995, 64, 101, 104). Reduktio on kaksivaiheinen. Ensin kyseenalaistetaan luonnollisen asenteen mukaiset kohdetta koskevat oletukset ja paljastetaan kohde sellaisena, kuin se ilmenee tietoisuudelle. Toisessa vaiheessa sulkeistetaan tutkimuskohteen kannalta epäolennaiset ominaisuudet ja jäljelle jää ilmiön olemus. Tutkimustilanteessa toissijaisten seikkojen sulkeistamista ohjaa tutkijan tutkimusintressi, joka antaa suunnan tutkijan intentiolla tutkimuskohteen havaitsemisessa. (Juntunen 1986, 76–77.)

Husserlin filosofiaa on luonnehdittu ”tietoisuuden fenomenologiaksi” (mm. von Herrmann 1998, 105). Tunnetusti siitä puuttuu kysymys ihmisen olemisesta, jonka Husserlin oppilas Heidegger (2001) määritteli filosofian kohteeksi omassa ”olemisen fenomenologiassaan”. Erityisesti tämä perustaa

koskeva ero vaikutti Heideggerin filosofian varhaiseen loitonemiseen Husserlin ajattelusta. Tämä on jättänyt jälkensä fenomenologian myöhempään kehitykseen epäyhtenäisenä ja opillisesti hajautuneena filosofisena liikkeenä. Husserlilainen puhtas deskriptiivinen fenomenologia ja Heideggerin ajatteluun pohjautuva eksistentiaalinen fenomenologia ovat eri muodoissaan edelleenkin fenomenologian pääsuuntauksia. Se, että fenomenologian kehittyminen yhtenäisenä koulukuntana ei ole toteutunut, on jättänyt toisaalta tilaa fenomenologisen ajattelun luovalle soveltamiselle ja kehittämiselle muun muassa taiteenfilosofiassa ja sosiaalitieteissä. Käytän fenomenologian divergenssiä tutkimuksen tieteen- ja taiteenfilosofisten valintojen mahdollistajana. Kiteytän ne seuraavaksi.

*Ensiksi.* Kuvaamani Husserlin kolme teemaa eli tietoisuuden intentionaalisuus ja merkitysrakenteet, elämismaailma ja reduktio muodostavat tutkimuksen fenomenologisen perustan. Ymmärrän fenomenologian tässä tutkimuksessa lähestymistavaksi, jonka avulla pyrin tavoittamaan tutkimani ilmiön olemuksen. Tässä peruspyrkimyksessä deskriptiivinen ja eksistentiaalinen fenomenologia eivät poikkea toisistaan. Tutkin draaman olemusta taidemuotona sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana ja tuon olemuksen avaamia mahdollisuuksia sosiaaliselle työlle. Metodiksi valitsen deskriptiivisyyden, tutkittavien draamakokemusten kuvaamisen sellaisina, kuin ne kokijoilleen ilmenivät. Empiirisen analyysin osalta deskriptiivinen ja eksistentiaalinen fenomenologia eroavat toisistaan. Deskriptiivisyys tarkoittaa empiiristä analyysiä ohjaavan tulkinnan poissulkemista, kun taas eksistentiaalinen fenomenologia hyväksyy hermeneuttisen tulkinnan jo analyysivaiheessa.

*Toiseksi.* Kiinnitän tutkimani ilmiön sosiaaliseen maailmaan Heideggerin fenomenologian olemista koskevalla ajattelulla. Daseinista (täälläolosta, paikalla olemisesta) muodostui Heideggerin tärkein filosofinen käsite olemisen perustan ja ihmisen olemistavan analyysissä. Ihmisen paikalla olemisen olemus on mahdollista tavoittaa tarkastelemalla ihmisen maailmassa olemista, joka toteutuu eksistentiaaleina. Eksistentiaalit määrittävät ihmistä ihmisenä riippumatta, millaisessa maailmassa hän elää. Eksistentiaalit toteutuvat eri tavoin eri maailmoissa, samalla kun ne mahdollistavat erilaisia maailmassa olemisen tapoja. (Heidegger 2001, 32, 79–86; Ks. myös Haapala 2000a, xxiv.)

Heideggerin ihmisen maailmassa oleminen johdattaa ihmisen näkemiseen sosiaalisena ja elämäntilanteisiin kiinnittyneenä.

Heideggerin ajatuksiin perustuu Lauri Rauhalan (1993; 1986) luonnosteleva eksistentiaalisen fenomenologian ihmiskäsitys, joka on saanut merkittävän aseman myös ihmistieteitä soveltavissa ammattikäytännöissä, kuten sosiaalisessa työssä ja sosiaalityössä. Ihminen todellistuu ihmisenä kolmessa yhtäaikaaisessa ja toisiaan edellyttävässä olemassaolon muodossa: tajunnallisuudessa, kehollisuudessa ja situationaalisuudessa. Ihminen on situaationsa kautta suhteessa maailmaan. Situaatio tarkoittaa niiden ilmiöiden, objektien ja asiantilojen kokonaisuutta, johon suhteutuen ihmisen tajunnallinen ja kehollinen olemassaolo todellistuu. Situaatioiden rakennetekijöitä ovat muun muassa perintötekijät, kasvatukseen, koulutukseen ja työhön liittyvät olosuhteet sekä laajemmat kulttuuriset ja yhteiskunnalliset tekijät. (Rauhala 1993, 70.) Rauhalan fenomenologisesti orientoitunut ihmiskäsitys on kokonaisvaltainen, koska siinä ihminen ymmärretään tietoisena ja kehoollisena toimijana osana konkreettista sosiaalista maailmaa. Siksi pidän sitä perusteltuna ihmiskäsityksenä sekä tämän tutkimuksen että sosiaalisen työn kannalta, jonka ontologinen peruskysymys palautuu juuri yksilön, toiminnan ja sosiaalisen ympäristön suhteisiin.

*Kolmanneksi.* Vaikka Husserl piti elämismaailmaa myös reaalisenä ilmiönä, oli se hänelle ensisijaisesti ideaalinen objekti, joka antaa selityspuolesta merkitysten syntyemiselle. Täydennän tätä elämismaailman käsitteen alkuperäistä sisältöä koskemaan sosiaalista maailmaa ja sen rakentumista eli suuntaan, johon fenomenologisen sosiologian perustaja Alfred Schütz (1978, 2007) ja hänen oppilaansa ja työtoverinsa Peter L Berger ja Thomas Luckmann (1994) käsitettä kehittivät. Schütz ulotti Husserlin elämismaailman analyysin ihmisten jokapäiväiseen arkitodellisuuteen. Elämismaailma realisoituu ihmisten konkreettisesti arjessa muodostaen sosiaalisen toiminnan näyttämön, jossa ovat mukana toiset ihmiset, yhteiskunnan instituutit sekä kulttuuri arvoineen ja merkityksineen. Ihminen on kiinnostunut kullakin hetkellä siitä osasta elämismaailmaa, johon hän on relevantilla tavalla suhteessa. Elämismaailma on itsestään selvä siksi, että ihminen kokee arkitodellisuutensa todelliseksi ja jakaa sitä koskevat käsitykset toisten kanssa. (Schütz 1978, 257–258.) Schütz edellytti, Husserlin reduktioajattelusta poiketen, elämismaailman reaalisen sisällön ja luonnollisen asenteen



mukaisten oletusten tunnustamista ja fenomenologisen analyysin kohteeksi ottamista (Schütz 2007; ks. myös Aittola 2007, 458–459).

Berger ja Luckmann kehittivät edelleen Schützin elämismaailman fenomenologiaa syventäen toimivan subjektin merkitystä. He olivat kiinnostuneita tavasta, jolla sosiaalinen todellisuus rakentuu ihmisen toiminnan tuloksena synnyttäen samalla toimijansa sosiaalisessa mielessä. Heidän mukaansa ...”subjektiivisessa merkityksellisessä toiminnassaan tavalliset ihmiset eivät ainoastaan pidä jokapäiväistä elämismaailmaa itsestään selvänä todellisuutena. He myös tuottavat sen ajattelullaan ja toiminnallaan, ja sen todellisuus säilyy vain heidän ajattelunsa ja toimintansa kautta.” (Berger & Luckmann 1994, 30.) Liitän näillä sosiaalitieteiden fenomenologian klassikoiden, Schützin, Bergerin ja Luckmannin ajatuksilla tutkimukseni siihen perinteeseen, jossa ymmärrystä sosiaalisen maailman ilmiöistä, kuten taiteesta, draamasta ja sosiaalisesta työstä, rakennetaan yksilön subjektiivisen tietoisuuden ja toiminnan sekä yhteiskunnan rakenteellisten tekijöiden dialektiikan pohjalta.

*Neljänneksi.* Taiteen ja sosiaalisen työn välisen tieteenfilosofisen sillan rakentamisessa käytän lähtökohtana Heideggerin ontologista ajatusta, jossa taide nähdään osana olemisen filosofiaa. Taide ei ole hänen mukaansa ”kulttuuristen saavutusten alue eikä hengen ilmiö, vaan kuuluu *tapahtumaan*, josta ”olemisen merkitys” vasta määrittyy”. (Heidegger 1995, 89–90). Tapahtuminen viittaa totuuden tapahtumiseen, olevan kätkeytymättömyyteen. ”Jos oleva avautuu teoksessa siihen, mitä ja miten se on, on tekeillä totuuden tapahtuminen.” (Mt., 1995, 34.) Vaikka Heideggerin taidetta koskeva ajattelu kytkeytyy tiiviisti olemisen filosofiaan, nousee siitä esille myös fenomenologian peruspyrkimys ilmiön puhtaan ilmenemisen tavoittamiseen. Tällä on yhtymäkohtansa Husserlin ajatteluun, jolle kysymys taiteesta liittyy fenomenologiseen perusasennoitumiseen ja sen edellyttämään metodiin. Sulkeistamalla luonnollisen asenteen oletama ilmiö sekä fenomenologinen että esteettinen tarkastelu paljastavat ilmiön olemuksen. Heideggerin ja Husserlin taidetta koskevat ajatukset pohjustavat fenomenologista tutkimusasennettani niin, että ymmärrän niiden pätevän minkä tahansa ilmiön tarkasteluun. Annan molempien, draaman taidemuotona ja sosiaalisen työn ilmetä sellaisina, kuin ne itsessään ilmenevät, asettamatta niitä olevaksi. Mitä tämä pyrkimys tutkimuksellisesti tarkoittaa, konkretisoituu tutkimuksen varrella.

## 3.2 Deskriptiivisen fenomenologian metodi kokemuksen tutkimuksessa

Deskriptiivisen fenomenologian metodin ytimen muodostavat deskriptio, reduktio ja olemuksen etsiminen, jotka ovat erottamattomassa suhteessa toisiinsa (Giorgi 1994b, 206–207). Tarkastelen lähemmin, mitä nämä metodia koskevat vaatimukset tarkoittavat deskriptiivisessä fenomenologiassa ja miten ymmärrän ne tässä tutkimuksessa. Metodin varsinainen konkretisointi tulee esille aineiston empiirisen analyysin yhteydessä luvuissa 4.1 ja 4.2.

Husserlin fenomenologian perusajatus tietoisuuden intentionaalisuudesta tarkoittaa, että havaintomme ja kokemuksemme ovat aina jostakin ja ne ilmenevät tietoisuudelle jonakin. Fenomenologisesti sitoutuneelta tutkimukselta tämä edellyttää metodia, jonka avulla tutkimuksen kohteena olevaan ilmiöön liittyvät kokemukset kuvataan sellaisina, kuin ne kokijalleen ilmenevät. Deskriptiiviseen fenomenologiaan tämä metodinen pyrkimys on sisään rakentuneena. Giorgi määrittelee Husserlin filosofiaan pohjautuen empiirisessä tutkimuksessa toteutettavan deskription kielelliseksi tavaksi ilmaista selkeästi kokemuksen intentionaalisia kohteita intuitiivisen evidenssin rajoissa (Giorgi 1992, 121). Evidenssillä ja intuitiolla on erityinen merkitys tutkijan apuneuvoina kokemuksen kuvaamisessa. Ne ovat myös keskeisiä näkökohtia, jotka erottavat deskription ja tulkinnan toisistaan.

Evidenssi on tutkijan varmuutta siitä, että hän todella kuvaa tutkittavan kokemuksia merkityksiä sellaisina, kuin ne tutkittavalle ilmenevät, sulkeistamalla omat etukäteisoletuksensa (Juntunen 1986, 33). Intuitio tarkoittaa Husserlin mukaan intention kohteena olevan objektin annettuna olemista tietoisuudelle, tietynlaista alkuperäistä kokemusta. Deskriptiivistä metodia käyttävä tutkija tarvitsee aineiston analyysissään ymmärryksen sijasta pikemminkin mahdollisimman puhdasta intuitiota. ”Intuitio vailla ymmärrystä”, toteaa Husserl ja jatkaa: ”Koko taitohan on siinä, että annetaan puheenvuoro vain näkeväille silmälle ja suljetaan pois näkemiseen kietoutuva transsendoiva tarkoittaminen, luuloteltu myötäannettu ja myötäajateltu sekä mahdollisen reflektion avulla tulkittu.” (Husserl 1995, 84; Ks. myös Giorgi 1994b, 216.) Evidenssin ja intuition sisältö määräytyy deskriptiivisen metodin perusluonteesta, jossa ankaruus tarkoittaa tutkijan uskollisuutta ilmiölle sellaisena, kuin se tietoisuudelle annettuna itsessään ilmenee.

Ero deskription ja tulkinnan välillä on analyysin lähtökohdissa. Deskriptiossa pysytään tarkasti evidenssin mukaan ”annetussa”. Tulkinnessa poiketaan tästä periaatteesta, jos analyysin lähtökohdaksi otetaan jokin muu kuin ilmiö sellaisena, kuin se itsessään ilmenee. Tutkijan tulkintaa voivat ohjata esimerkiksi ilmiötä koskevat ennako-oletukset, teoreettiset ideat tai tulkintakehys (Giorgi 1992, 134). Giorgi näkee deskription ja tulkinnan eron seuraavasti. Deskriptio on kokemuksen kohteina olevien asioiden merkitysten selkeyttämistä täsmällisesti sellaisina, kuin ne on koettu. Tulkinta on kokemuksen kohteena olevien asioiden merkitysten selkeyttämistä suhteessa uskottavaan mutta satunnaisesti valittuun teoreettiseen näkökulmaan tai oletukseen. Toisin sanoen tulkinta edustaa uskottavaa mutta sattumanvaraista tapaa kuvata ilmiötä koskevia merkityksiä, eikä se sisällä poisulkevaa kuvausta suhteessa muihin mahdollisiin vaihtoehtoihin. Deskription ja tulkinnan ero näkyy merkityksen todennäköisyyden ja merkityksen täsmällisyyden erona. Tulkintaan sitoutunut olemuksen kuvaaminen ilmenee mahdollisena ja epävarmana, deskriptioon sitoutunut todellisena ja toteutuvana. (Mt., 122.)

Tulkinta ja deskriptio edustavat lähtökohtaisesti kahta erilaista tutkimusstrategiaa. Ero on merkittävä tutkittavien kokemusten analyysivaiheessa. Tulkintaan sitoutunut tutkimus sallii tulkinnallisen analyysin, kun taas deskriptiivisessä fenomenologiassa tulkinnalliset elementit sulkeistetaan tai pannaan sivuun analyysin ajaksi. Tulkinnan vuoro ja paikka tulevat merkitysten kuvaamisen jälkeen, kun analyysin tulokseksi syntynyttä ilmiön merkitysrakennetta reflektoidaan teoreettisissa ja käytännöllisissä tulkintayhteyksissä. Reduktio ei siis ulotu tutkimusprosessin alusta loppuun. Deskriptiivisen lähestymistavan edellyttämän intuitiivisen evidenssin toteuttaminen käytännössä ei ole mahdollista ilman fenomenologisen tutkimusasenteen omaksumista. Reduktiolla on hyvin käytännöllinen funktio fenomenologisessa tutkimuksessa, sillä se auttaa tutkijaa olemaan uskollinen tutkimalleen ilmiölle.

Reduktiossa on kyse ensisijaisesti tutkijan tietoisuudesta, ei niinkään metodin teknisestä hallinnasta. Tutkittavan ilmiön kuvaaminen sellaisena, kuin se ilmenee, tarkoittaa reduktion näkökulmasta luonnollisen asenteen mukaisesta ilmiön olevaksi asettamisesta ja sitä koskevista oletuksista pidättäytymistä. Toinen reduktiota koskeva vaatimus liittyy ilmiötä koskevan aikaisemman tiedon sulkeistamiseen. Reduktio ei tarkoita äärimmäisyyttä, jossa tutkijan

olisi luovuttava kaikesta aikaisemmasta tiedosta. Kun tieto Husserlin mukaan "...kyseenalaistetaan", sitä ei *kielletä* eikä aseteta *kaikissa* suhteissa epäilyttäväksi" (Husserl 1995, 98), vaan tiedon pätevyyttä ei oleteta sellaisenaan (mt. 101). Sulkeistaminen kohdistuu sellaiseen tutkimustehtävän kannalta relevanttiin tietoon, joka saattaisi vaikuttaa ohjaavasti tutkittavan ilmiön analyysiin. Tutkijan täytyy olla sekä tietoinen tietämisestään että irrottautua siitä, jotta hän voi vapautua ennako-oletusten ohjaavuudesta ja olla läsnä ilmiölle. (Giorgi 1994b, 212, 214; Giorgi 1997.) Fenomenologisen tutkimusasetteen sisäistäminen merkitsee tutkijan tietoisuuden syvenemistä reduktion välttämättömydestä, mikä puolestaan auttaa deskriptiivisyyden ymmärtämisessä.

Fenomenologisen metodin kolmas elementti on olemuksen etsiminen, johon reduktion ja deskription avulla tähdätään. Husserlin mukaan fenomenologiseen metodiin perustuva tutkimus on luonteeltaan olemusanalyysiä, joka "*koostuu nähdyn selkeyttämisestä, merkityksen määrittelystä ja merkityksen erottelemisestä*. Se vertailee, erottelee, kytkee, suhteuttaa, jakaa osiin tai hajottaa momentteihin. Mutta kaikki puhtaassa näkemisessä". (Husserl 1995, 78.) Olemusanalyysin toteuttamiseksi Husserl kehitti vapaan mielikuvamuuntelun, jonka avulla tutkittavan ilmiön olemus eli muuttumattomin merkitys tavoitetaan.

Giorgi konkretisoi Husserlin metodia empiirisen aineiston analyysissä seuraavasti. Ensin tutkija lukee tutkimusaineistoa fenomenologisella asenteella muodostaen kokonaiskuvan tutkittavien kokemusten ilmenemisestä. Sen jälkeen tutkija lukee toistamiseen jokaisen tutkittavan aineiston ja erottelee kokemukset merkityksen sisältämiin yksiköihin (meaning unit). Merkitysten erottaminen tapahtuu tutkittavan ilmiön ja tutkijan erityistieteen näkökulmasta. Seuraavaksi tutkija kuvaa merkitykset varioimalla niitä vapaan mielikuvamuuntelun avulla, kunnes olennaiset tai muuttumattomat merkitykset saadaan näkyville. Tutkija kuvaa kokemukset tutkijan kielellä asennoituen sensitiivisesti tutkittavien kokemuksia, tutkittavaa ilmiötä ja edustamaansa erityistiedettä kohtaan. Lopuksi tutkija suhteuttaa merkityksen sisältämät yksiköt toisiinsa ja muodostaa niistä synteessin, joka on ilmiön merkitysrakenne eli olemus. (Giorgi 1994a, 10, 17–19; 1994b, 206–207.)

Perustelen seuraavaksi, miten ymmärrän deskriptiivisen fenomenologian metodin tarkoittaman reduktion, deskription ja olemuksen etsimisen tässä

tutkimuksessa. Aloitan fenomenologisen tutkimusasenteeni kypsymisestä. Sen johdosta tietoisuuteni reduktion merkityksestä syveni, mikä vaikutti tutkimustehtävän täsmentämiseen ja metodisen suunnan varmistumiseen. Tutkimaani ilmiötä koskevan aikaisemman tiedon, ennakko-oletusten ja -odotusten sulkeistamisen kohteena oli kolme asiaa: 1) teoreettiset ideat ja aineiston tulkintakehys, 2) tutkimuskysymysten implikoimat ennakko-oletukset tutkittavan ilmiön olevana olemisesta ja 3) draamaohjaajan positio. Kuvaan ensin, mistä tulin tietoiseksi ja miten siitä irtaannuin. Sen jälkeen kiteytän ymmärrykseni deskriptiosta ja olemuksen etsimisestä.

*Teoreettisten ideoiden ja aineiston tulkintakehyyksen sulkeistaminen.* Intresini tutkia taiteen ja sosiaalisen työn yhteyttä oli alun alkaen luonteeltaan filosofinen, mikä liittyi ihmisen maailmasuhteeseen. Epäilin, että tietämiseen perustuva suhde todellisuuteen rajaa näkökentästä jotakin oleellista, jolla voisi olla yleensä ja erityisesti sosiaalisen työn kannalta merkitystä. Hain vastauksia täsmentymättömiin kysymyksiini tieteenfilosofian valtavirroista, positivistisesta ja ihmistieteellisestä metodologiasta. Taiteenfilosofian traditioista fenomenologian edustajien ohella Frankfurtin koulukunnan klassikoiden, Theodor W. Adornon ja Walter Benjaminin, ajatukset taiteesta vetivät puoleensa. Käytännön perspektiiviä pohdinnoilleni antoi Suomessa 1990-luvun lopulla virinnyt taiteen esiinnousu sosiaalialalla (Bardy 1998a, 1998b; Karisto 1998), joka osaltaan innoitti minua itseäni taiteen harrastamiseen, draaman opiskeluun ja ohjaamiseen. Lukemisen, tekemisen ja kokemisen ansiosta aloin vähitellen ymmärtää, millaisia ikkunoita taide avaa todellisuuteen.

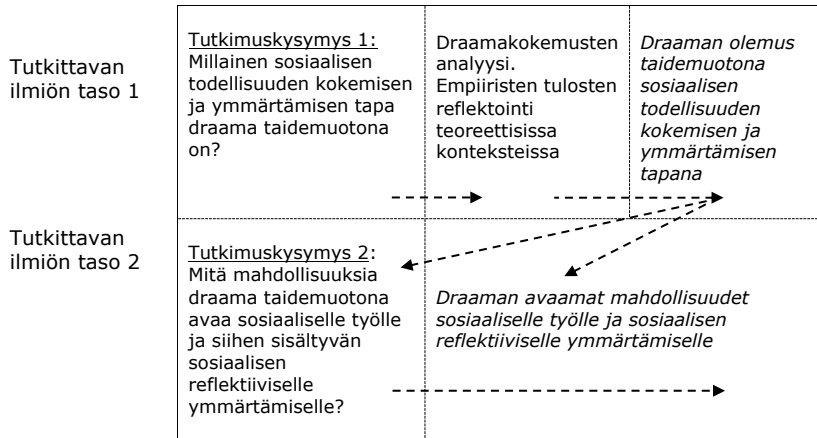
Laajahko teoreettinen perehtyminen tutkimusprosessin alkuvaiheessa oli ehdottoman välttämätöntä. Ilman tieteen- ja taiteenfilosofista polkuani en olisi ymmärtänyt tutkimaani kohdetta. Teoreettisten ideoiden varaan rakentamani tutkimusasetelma osoittautui kuitenkin tutkimuksen etenemisen esteeksi. Suunnittelin luovani ensin vankan teoreettisen argumentaation yleensä taiteesta ja sen erityisyydestä vieläpä suhteessa tieteeseen ja virittäväni sen pohjalta päätelmiä taiteen avaamista mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle. Tarkoitukseni oli muodostaa teoreettisista ideoista tulkintakehys, jonka lävitse analysoisin tutkittavien draamakokemuksia. Tutkimusaineiston oli määrä toimia teoreettisten ideoiden rikastajana ja kommentoijana.

Siinä vaiheessa, kun varmistuin tutkimukseni kiinnittämisestä fenomenologiseen tieteen- ja taiteenfilosofiaan, tiedostin tutkimusasetelman ristiriidan fenomenologisen metodin näkökulmasta. Tutkimusta ennakkoon määrittävä teoreettinen tulkintakehys estäisi tutkittavan alkuperäisen kokemuksen tavoittamisen. Reduktion vaatimuksen ymmärtäminen merkitsi tulkintakehystä luopumista aineiston analyysissä. Ilman metodista suunnan tarkistamista en kyennyt kohtaamaan tutkittavien kokemuksia sellaisina, kuin ne kokijoilleen ilmenivät. Havaitsin ongelman aineiston analyysin ensimmäisissä kokeiluissa. Yritin ilmiön ilmenemisen sijasta pakonomaisesti tunnistaa tutkittavien kokemuksista piirteitä, jotka vastaisivat teoreettisia ennakko-oletuksiani. Suunnan tarkistaminen oli tutkimuksellisesti vapauttava kokemus.

Ymmärrän sulkeistamisen tässä tutkimuksessa tietoisuutena siitä, että en anna tutkimaani ilmiötä koskevien teorioiden, tietojen enkä näkemysteni vaikuttaa tulkinnan mielessä ohjaavasti tutkittavien kokemusten kuvaamisessa. En mitätöi alustavaa teoreettista ymmärrystäni tutkimuskohteesta, vaan keskeytän sen (vrt. Perttula 2005, 144) ja palaan siihen empiirisen aineiston analyysin jälkeen. Tutkimusasetelman fenomenologisen täsmentämisen seurauksena ymmärrän aineiston aseman tutkimuksessa niin, että se ilmentää tutkittavaa ilmiötä empiirisessä yhteydessään itsenäisesti. Aineistolla ei siis ole vain teoreettisia ideoita rikastavaa tai kommentoivaa roolia, kuten tutkimusprosessin alkuvaiheessa ajattelin. Ymmärrystä draaman olemuksesta sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana ja tuon kokemuksen avaamista mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle ja siihen sisältyvän sosiaalisen ymmärtämiselle on rakennettavissa vasta empiiristen tulosten ja teoreettisten näkökulmien tasavertaisten dialogien pohjalta.

*Tutkimuskysymysten ennakko-oletukset olivat toinen sulkeistamisen kohde.* Teoriassa tutkimuskohde tutkimuskysymyksineen vaikutti selkeältä, mutta aloittaessani empiirisen aineiston analyysiä olin yksityksissä sen suhteen, mikä onkaan tutkimani ilmiö. Olin huomaamattani liukunut kysymisen sijasta valmiiden vastausten suuntaan. Korostin tutkivani taiteen *erityisyyttä* sosiaalisen työn *mahdollisuutena*, mikä sisälsi kaksi vahvaa ennakko-oletusta. Ensiksi taide yleensä on tietyllä tavalla erityinen, ja toiseksi tuo erityisyys antaa suoraan mahdollisuuksia sosiaaliselle työlle. Tiedostin analyysiä aloittaessani, että tutkimuskysymysten sisältämät ennakko-oletukset loivat paineita

tulkita tutkittavien draamakokemuksia oletusten suuntaisesti. Reduktion näkökulmasta olin asettanut tutkimani ilmiön olevaksi – taiteen erityiseksi ja tämän erityisyyden sosiaalisen työn mahdollisuudeksi – antamalla ilmiön ilmetä itsenään. Vapauduin ennakko-oletusten pakkopaidasta tiedostettuani tutkimani ilmiön kaksitasoisuuden ja täsmennettyäni sen pohjalta tutkimusasetelmaa (Kuvio 3).



Kuvio 3. Tutkittavan ilmiön kaksitasoisuus – tutkimusasetelman täsmentäminen.

Tutkittavan ilmiön rakenne jäsenyi kaksitasoiseksi. Ensimmäinen taso kuvaa draamakokemusten analyysin tulosten ja teorian dialogien avulla tavoitettavaa draaman olemusta taidemuotona sosiaalisen todellisuuden kokemuksen ja ymmärtämisen tapana. Toinen taso kuvaa draaman olemuksen avaamien mahdollisuuksien reflektointia sosiaaliselle työlle ja sen perustana olevan sosiaalisen ymmärtämiselle. Tutkittavan ilmiön hahmottaminen kaksitasoisena osoittautui välttämättömäksi myös vaiheittain ja kerroksittain etenevän tutkimusprosessin kannalta.

*Kolmas sulkeistamisen kohde, draamaohjaajan positioni, vaikeutti tutkijasuhteen muodostumista tutkimusaineistoon analyysin alkuvaiheessa. Toimin opiskelijaryhmän draamatyöskentelyn ohjaajana, josta tutkittavien*

kokemuksia sisältävä tutkimusaineisto on peräisin. Ohjaajan rooli työntyi ymmärrettävistä syistä liian lähelle tutkijan roolia, sillä olin vasta aloittelemassa draamaohjaajana. Tutkijana minulle tuotti vaikeuksia kohdata tutkittavien kokemukset objektiivisesti sellaisina, kuin ne heille ilmenivät, koska peilasin aineistoa draamaohjaajan kokemuksiini. Ongelmat, jotka ilmenivät aineiston joko liian myötäsukaisena tai ylikriittisenä lukemisena, olivat merkki fenomenologisen tutkijan työvälineiden, reduktion, evidenssin ja intuition hioutumattomuudesta. Vasta useiden lukukertojen, tietoisien reflektointin ja ajallisen viiveen jälkeen tutkittavien kokemukset asettuivat lopulta tutkimusaineistoksi ja kykenin itse irrottautumaan draamaohjaajasta tutkijaksi.

*Deskriptio ja tulkinnan erottaminen.* Reduktion merkityksen tiedostaminen ja edellä esittämiä asioiden sulkeistaminen edesauttoivat deskriptio ymmärtämistä – ja päinvastoin, kuten Giorgi (1994b, 206) tähdentää, reduktion ja deskriptio erottamattomuutta. Ymmärrän deskriptio ja tulkinnan eron tässä tutkimuksessa näin: Deskriptiota on se, kun tutkijana olen varma, että ymmärrän tutkittavan ilmaiseman kokemuksen sellaisena, kuin se ilmenee tutkittavalle hänen kokemanaan merkityksenä, ja ilmaisen sen tutkijan kielelläni, jossa heijastuu draaman taidemuodon ja sosiaalisen työn tietoperustan mukainen ymmärrys tutkittavasta ilmiöstä. Tulkintaa tapahtuu silloin, kun en pysy evidenssin rajoissa ja tutkijan ymmärrykseni tulee jostakin muualta kuin tutkittavien ilmaisemasta kokemuksesta, esimerkiksi draaman, taiteen tai sosiaalisen työn teorioista, käytännöistä tai draamaohjaajan odotuksistani.

*Olemuksen etsiminen.* Tutkittavan ilmiön ja tutkimusasetelman täsmentäminen palvelivat sekä deskriptio että ilmiön olemuksen etsimisen ymmärtämistä. Ilmiön kaksitasoisuus osoittautui hieman problemaattiseksi olemuksen etsimisen näkökulmasta. Tutkimusaineiston ilmentämän ilmiön olemukseksi ymmärrän tutkittavien draamatyöskentelystä syntyneiden kokemusten merkitysrakenteen, jonka tavoitan deskriptiivisellä metodilla. Tutkimani ilmiön toisen tason, draaman sosiaaliselle työlle avaamien mahdollisuuksien etsinnässä, siirryn tietoisesti tulkinnan alueelle, jolloin en voi enää puhua ilmiön olemuksen tavoittelusta pelkästään deskriptiivisen metodin avulla. Tutkimuksen metodologiset juonteet kohtaavat tässä: fenomenologinen taiteentutkimus tutkittavan ilmiön olemuksen etsimisenä (Routila 1986) ja Layderin (1998) edustama sosiaalitutkimuksen lähestymistapa tutkittavaa ilmiötä koskevan



teoreettisen ymmärryksen kehittymisenä vaiheittain etenevien teoreettisten reflektioiden avulla. En näe ristiriitaa näiden metodologisten sitoumusten välillä, sillä fenomenologisesti ilmaistu olemuksen etsiminen ei sulje pois kokemusten deskription jälkeen tapahtuvia teoreettisia reflektioita.

Fenomenologisessa deskriptiossa, johon seuraavassa pääluvussa ryhdyn, yhdistyvät edellä luvuissa 3.1 ja 3.2 kuvaamani tutkimuksen tieteenfilosofiset perustelut ja aineiston systemaattinen analyysi.

## 4 Draamakokemusten fenomenologinen deskriptio

### 4.1 Draamakokemusten yksilökohtaiset merkitys-rakenteet

Ymmärrän kokemuksen kokoavana käsitteenä tajunnan intentioille, joiden avulla todellisuus ilmenee ihmiselle jonakin tai joksikin. Perustelen näkemystäni Husserlin intentionaalisuuden käsitteellä, joka on ymmärrettävissä yleisenä tajunnan kohteeseen suuntautumisen ominaisuutena ja joka toteutuu intentioina. Tajunnan toiminta voi olla havaitsemista, muistamista, tuntemista, kuvittelemista tai tietämistä. Kaikkiin näihin intentioihin on liitettävissä kokemus: havaitsemisessa syntyy aistikokemuksia, tuntemisessa tunnekokemuksia, tietämisessä kokemuksia ilmiön käsitteellisestä ymmärtämisestä. Sisällytän näin tutkittavien kokemuksiin tunteet, käsitykset ja reflektoidut ajatukset, joita draamatyöskentely heissä herätti. Pyrkimyksenäni on tavoittaa deskriptiivisen fenomenologian metodia *käyttäen tutkittavien kokemukset, joita heille syntyi Kärpästen herran draamamaailmasta*.

Deskriptiivisen metodin mukaisesta empiiriseen aineiston analyysistä on esitetty perusteltuja vaihtoehtoja, joista metodisten kokeilujen jälkeen valitsin Giorgin viisivaiheisen etenemisen (Giorgi 1994a; 1997; vrt. Perttula 1995; 2000). Giorgi jäsentää Husserlin (1995) olemusanalyysiin perustuvan metodin vaiheet seuraavasti:

1. Aineiston huolellinen ja tematisoimaton lukeminen kokonaiskuvan saamiseksi
2. Merkityksen sisältävien yksiköiden erottaminen aineistosta tutkittavan ilmiön ja erityistieteen näkökulmasta
3. Merkityksen sisältävien yksiköiden muuntaminen tutkijan erityistieteen kielelle

4. Synteesin eli yksilökohtaisen merkitysrakenteen muodostaminen muunnetuista merkityksen sisältävistä yksiköistä
5. Tutkittavan ilmiön yleisen merkitysrakenteen muodostaminen yksilökohtaisista merkitysrakenteista (Giorgi 1994a, 10; 1997)

Esitän tässä luvussa draamakokemusten deskriptiivisen analyysin neljä ensimmäistä metodista vaihetta (Giorgi, 1994a), joiden aikana analyysi etenee yksilökohtaisten tutkimusaineistojen (N=11) tasolla päätyen yhteentoista yksilökohtaiseen merkitysrakenteeseen (synteesiin). Käytän analyysinäytteissä esimerkkinä yhden tutkittavan tutkimusaineistoa (nro=010). Esimerkitapauksen valitsin sillä perusteella, että tutkittavan kokemukset edustavat mahdollisimman keskimääräisesti koko aineistoa, erityisesti kokemusten positiivisuuden ja negatiivisuuden suhteen. Kaikkien yhdentoista tutkittavan tutkimusaineiston analyysit olen toteuttanut samalla tavalla. Analyysin viidennessä metodisessa vaiheessa muodostan yksilökohtaisista merkitysrakenteista draamakokemusten yleisen merkitysrakenteen eli synteesin tutkittavan ilmiön empiirisesti ilmenevästä olemuksesta (Luku 4.2).

*1. Aineiston huolellinen ja tematisoimaton lukeminen kokonaiskuvan saamiseksi*  
Jo ennen aineiston lukemista pyrin sulkeistamisen avulla mahdollistamaan tutkittavien kokemusten läsnäolevan lukemisen. Aineiston lukeminen oli ensiaskel tutkittavien kokemusten kohtaamiseen sellaisina, kuin ne heille olivat ilmenneet. Giorgin (1994a, 10–11; 1997) korostamat lukemisen periaatteet, jotka koskevat aineiston kokonaismielen säilyttämistä ja tematisoimatta jättämistä, auttoivat avointa lukemistani ja kokonaiskuvan luomista aineistosta. Koska kokemus on aina yksilön kokemus, luin fenomenologisen metodin mukaisesti kunkin tutkittavan tutkimusaineiston itsenäisenä kokonaisuutena. Jo lukuvaiheessa rajasin aineistosta pois ohjaajan toimintaa koskevat tutkittavien kokemukset tutkijapositioni liittyvän sulkeistamisen vuoksi.

*2. Merkityksen erottaminen aineistosta tutkittavan ilmiön ja erityistieteen näkökulmasta*

Aineiston analyysissä kiinnostuksen kohteena ovat merkitykset, jotka sisältyvät tutkittavien kokemuksiin. Aineiston lukemista seuranneessa vaiheessa erotin

kunkin tutkittavan aineistosta merkityksen sisältävät yksiköt (meaning unit). Relevanttien merkitysten erottaminen oli intuitiivinen prosessi, jossa etenin Giorgin (1994a, 11; Giorgi 1997) kuvausten mukaisesti. Luin aineistoa hitaasti. Joka kerta, kun tutkijana koin merkityksen muuttuvan, erotin sen /-merkillä ja jatkoin lukemista erottaakseni taas uuden merkityksen. Intuitiivisen prosessin tuloksena muodostamani merkityksen sisältävät yksiköt ovat laajahkoja. Pyrin kiinnittämään huomiota Giorgin (1997) esittämään periaatteeseen, jonka mukaan merkityksen erottamista ohjaa tutkijan evidenssin ja intuition ohella sensitiivisyys tutkittavaa ilmiötä ja tutkijan tieteenalaa kohtaan. Sosiaalitieteellisen ja taiteen tutkimuksen näkökulmien huomioon ottaminen samanaikaisesti herätti pohdintoja, miten periaate on konkretisoitavissa tässä tutkimuksessa. Pohdinnat syvenivät analyysin seuraavassa vaiheessa muuntaessani tutkittavien kokemia merkityksiä tutkijan kielelle.

### *3. Merkityksen sisältävien yksiköiden muuntaminen tutkijan tieteenalan kielelle*

Deskriptiivisen metodin vaatimukset konkretisoituivat analyysin kolmannessa vaiheessa. Evidenssin, intuition ja niitä edeltävän reduktion merkitys oli ratkaiseva metodisessa työskentelyssä. Reduktio ikään kuin tyhjensi tutkijan mieleni läsnäolevaksi tutkittavien kokemuksille. Se edesauttoi tiedostamaan, milloin koin olleeni varma, että kuvaan tutkittavan kokemuksen sellaisena, kuin se tutkittavalle ilmeni. Vähitellen opin huomaamaan, jos deskriptioon alkoivat vaikuttaa muut tekijät kuin evidenssin mukaan kokemuksen annettuna oleminen tutkittavalle. Intuition tunnistan olevan seurausta evidenssin vaikutuksesta. Se ilmeni tutkijan herkkyytenäni olla läsnä tutkittavien kokemuksille ja kuvata ne intuitiivisesti, välittömään ymmärtämiseen, oivaluksenomaiseen tajuamiseen perustuen (vrt. Salonen 2008, 128). Tutkijana koin, että toteutuakseen intuitiivisuus tarvitsi paineettoman ja luovan tilan, jonka juuri reduktio mahdollisti.

Husserlin kehittämällä mielikuvamuuntelulla on keskeinen tehtävä kolmannen vaiheen intuitiivisessa työskentelyssä. Sen avulla muunsin merkityksen sisältämiä yksiköitä kokeilemalla erilaisia vaihtoehtoja ja työstämällä muunnosta niin kauan, että se parhaalla mahdollisella tavalla ilmaisi tutkittavan kokemuksen ydinsisältöä (vrt. Giorgi 1994a, 17–18). Giorgi (1997) perustelee tutkittavien ilmaisujen muuntamista tutkijan tieteenalan kielelle

husserlilaisen fenomenologian käsityksellä elämismaailman esiteoreettisesta luonteesta. Tutkittavat ilmaisevat kokemuksiaan luonnollisen asenteen mukaisella arkielämän kielellä. Tutkijan tehtävänä on tuottaa sopivat erityistieteen ilmaisut fenomenologisesti perustellulla tavalla.

Pohdin, mille erityistieteen kielelle muunnan merkityksiä sisältäviä yksiköitä, kun tutkimukseni sijoittuu taiteen, draaman, taiteenfilosofian ja sosiaalitieteisiin kiinnittyvän sosiaalisen työn rajapinnoille. Toisaalta taiteen ja tieteen kielet eivät ole yhteismitallisia. Siinä missä erityistieteen, kuten sosiaalista työtä lähimpänä olevan sosiaalityön tieteellinen kieli ilmaisee eksplisiittisesti ilmiöstä jotakin konkreettista, esteettiselle kielelle on ominaista epäsuora ja allegorinen ilmaisutapa. Myös draamassa kirjaimellinen ja merkityksellinen taso kulkevat toisistaan erillään taiteen kielelle tyypillisellä tavalla. (Vrt. Adorno 2006; Ks., myös Reiners 2001,167.) En löytänyt kysymyksiini muuta vastausta kuin fenomenologisen tutkijan tietoisuuden siitä, että kielellisen ilmaisun tulee vastata minulle ilmennyttä ymmärrystä siitä, mitä olen tutkimassa. Muuntaessani tutkittavien kokemia merkityksiä tutkijan kielelle pyrin pitämään mielessäni sekä sosiaalisen työn että draaman ja taiteen.

Analyysin alkuvaiheessa muunnostyöni oli varovaista ja pidättäydyin liikaa tutkittavien kielessä estämällä näin liukumistani tulkintaan. Vasta fenomenologisen deskription peruspyrkimyksen oivaltamisen jälkeen ymmärsin deskription tarkoittavan tutkijan varmuuttani siitä, että ymmärrän tutkittavan ilmaiseman kokemuksen sellaisena, kuin se ilmenee tutkittavalle hänen kokemanaan merkityksenä, ja ilmaisen sen tutkijan kielelläni. Tulkintaa on se, kun en pysy evidenssin rajoissa ja tutkijan ymmärrykseni tulee jostakin muualta kuin tutkittavien ilmaisemasta kokemuksesta. Tulkintaa ei ole se, jos tutkijana muutan tutkittavan kielellistä ilmaisua muuttamatta kokemuksen merkitystä. Ehdottoman täydellistä deskriptiota ei Giorgin (1992, 129) mukaan vaadita, kunhan merkitysyksikön muunnos vastaa adekvaatilla tavalla tutkittavan kokemaa merkitystä.

Esitän seuraavat näytteet merkityksen sisältävien yksiköiden erottamisesta alkuperäisestä aineistosta ja merkitysyksiköiden muuntamisesta tutkijan tieteenalan kielelle yhden tutkittavan tutkimusaineiston (nro 10) analyysistä. (Ks., Liite 4, nro 010 tutkimusaineiston analyysin 2. ja 3. vaiheet kokonaisuudessaan).

## **Merkityksen sisältävien yksiköiden erottaminen alkuperäisestä aineistosta (nro 010)**

2) (010) Kirjassa yhteisön muotoutuminen oli melko helppoa. Haaksirikkoutuneet pojat löytäytyivät yhteen, koska he tarvitsivat toisiaan selviytyäkseen. Oikeassakin elämässä kriisin sattuessa ihmiset hakevat tukea ja apua toisista selviytyäkseen ongelmista helpommin./

3) (010) Yhteisöllisyyden edellytykset toimikseen olivatkin jo vaikeampi asia käsiteltäväksi. Ei ollut helppoa luoda sääntöjä, jotka tyydyttivät kaikkia, näin oli myös tehtävässä, jonka koko ryhmän voimin toteutimme. Ongelmana oli, kuinka luoda toimivat säännöt: vapaus vs. vastuu, kuinka saada ne tasapainoon. Monimutkaista oli myös luoda oikeusjärjestelmä, joka olisi oikeudenmukainen ja rankaiseva yhtä aikaa ja joka takaisi yhteisön toimivuuden ja säilyvyyden. Vaaroina olivat luoda liian löysä tai ankarat lait, joiden tuloksena olisi ollut joko kaaos tai liian tiukka kuri. Kirjassahan oli samoja ongelmia./

...

6) (010) Turvattomuus tuli hyvin ja elävästi esiin harjoituksessamme, jossa me opiskelijat olimme haaksirikkoutuneita. Silmät sidottuna, musiikki, rekvisiitta, eläytyminen outoon tilanteeseen ja koko harjoitus oli minulle hieno kokemus. Pystyin oikeasti kokemaan aitoja tunteita: pelkoa, epävarmuutta, epätoivoa, halua selviytyä yms./

7) (010) Syrjäytymisen ja ulkopuolisuuden teemat jäivät hieman irrallisiksi harjoituksissa, mutta kirjassa niitä tuli jonkun verran esille ja yhteiskunnassamme em. asioita tapahtuu koko ajan työttömyyden, mielenterveys- ja päihdeongelmien kautta katsottuna./

...

9) (010) Sisältö ja muoto eli teemat ja draaman työtavat sopivat mielestäni ihan hyvin yhteen ja ne toimivat. Tietenkin joissakin

## **Merkitysyksiköiden muuntaminen tutkijan tieteenalan kielelle (nro 10)**

2) (010) Hän rinnastaa teoksen yhteisön muotoutumisen todelliseen elämään. Kriisissä, kuten teoksen haaksirikossa, ihmiset hakevat turvaa toisistaan selviytyäkseen ongelmallisesta tilanteesta.

3) (010) Yhteisön toiminnan edellytysten luomisen hän kokee vaikeaksi niin teoksessa kuin todellisessa elämässäkin. Kysymys konkretisoitui saari-harjoituksessa, jossa sääntöjen ja oikeusjärjestelmän luominen osoittautui ongelmalliseksi. Tasapainon löytäminen vapauden ja vastuun, oikeudenmukaisuuden ja rangaistuksen välillä oli problemaattista. Hän pohtii kysymystä yhteisön toimivuuden ja säilymisen kannalta. Liiallinen sallivuus olisi johtanut kaaokseen ja ankaruus taas tiukkaan kuriin.

...

6) (010) Turvattomuus tuli eläväksi saari-harjoituksessa. Puiitteet ja eläytyminen outoon tilanteeseen tekivät harjoituksesta hienon kokemuksen. Hän koki syvästi pelkoa, epävarmuutta, epätoivoa ja selviytymisen halua.

7) (010) Syrjäytyminen ja ulkopuolisuus jäivät teemoina irrallisiksi draamatyöskentelyssä, joskin teoksessa ne nousivat esille. Yhteiskunnassamme syrjäydytään koko ajan esimerkiksi työttömyyden sekä mielenterveys- ja päihdeongelmien vuoksi.

9) (010) Draamatyöskentelyn sisällöt ja työtavat sopivat hänen mielestään yhteen ja toimivat vaihtelevasti eri harjoituksissa.

harjoituksissa ne toimivat paremmin ja joissakin hieman huonommin./

10) (010) En ole tottunut näyttämään tai edes eläytymään erilaisiin tilanteisiin ja asioihin ja sen vuoksi kurssi oli minulle haastava. Kurssin alussa jännitin kovasti, miten tulisin suoriutumaan harjoituksista ja ilokseni sain huomata, että minussakin on kehityskelpoisia aineksia ”taiteelliseen” suuntaan./

11) (010) Muutamat harjoitukset, erityisesti turvattomuuden teema, koskettivat sisintäni ja antoivat minulle paljon pohdittavaa, esimerkiksi tulevassa työssäni minkälaisia turvattomuuden tunteita asiakkaat voivat kokea ja minkälaisissa tilanteissa./

...

19) (010) Kurssi oli yleisesti hyvä kokemus. Harjoitukset olivat pääsääntöisesti uusia ja outoja. Tekeminen ja toimiminen oli mukavaa vaihtelua teorialuentoihin. Siinä pääsi jossain määrin toteuttamaan itseään, vaikka en mitään suurta ja mahtavaa roolia näytellyt, lähinnä kokeilin omia rajojani eli millaisia taiteellisia/ eläytymisen lahjoja minulla on./

20) (010) Edelleenkin mietin sitä, keiden kanssa käyttäisin draamaa työtapana. Tulin siihen tulokseen, että ehkäpä eri tilanteissa olevien nuorten kanssa, jos he ovat suostuvaisia kokeilemaan draamaa. Työvoima- tai sosiaalitoimistossa tuskin draamaa käytetään. Draaman kautta pääsee lähemmäksi asiakkaan ongelmia ja tunnetiloja, varsinkin jos itse on katsojana ja sitten esittäjänä. Siksi mietinkin, että draaman keinoilla voisi meille sosiaalialan opiskelijoille opettaa ymmärrystä ja empatiaa asiakasta kohtaan sekä, miten hallita tunteitaan, kuten inho, viha, suuttumus, sääl jne./

21) (010) Ryhmämme työskenteli todella hyvin. Kaikki olivat mukana muutamaa ihmistä ja muutamaa tuntia lukuun ottamatta. Ja kaikil-

10) (010) Hän koki kurssin haastavaksi, sillä hän ei ole tottunut näyttämään eikä eläytymään. Alussa häntä jännitti, miten selviäisi harjoituksista. Hän ilahtui huomattavasti taiteellisen potentiaalinsa.

11) (010) Erityisesti turvattomuuden teemaa käsittelevä harjoitus kosketti häntä syvästi. Se sai hänet pohtimaan sosiaalialan asiakkaiden turvattomuuden kokemuksia.

...

19) (010) Kurssi oli hänelle hyvä kokemus. Harjoitukset olivat pääosin uusia ja erikoisia. Toiminnallisuudessaan kurssi tarjosi vaihtelua teorialuentoihin. Kurssilla pääsi toteuttamaan itseään ja kokeilemaan rajojaan eläytymisen ja taiteellisen tekemisen alalla.

20) (010) Häntä askarruttaa kovasti draaman soveltaminen tulevassa työssä. Työvoima- tai sosiaalitoimistossa draamaa tuskin käytetään. Hän päätyy nuoriin, jos he ovat vapaaehtoisia kokeilemaan. Varsinkin forumteatterin keinoin, jossa asiakkaat ovat itse katsoja-osallistujina, pääsee lähemmäksi asiakkaan todellisuutta. Hänen mielestään sosiaalialan opiskelijoille voisi opettaa draaman avulla empatiaa ja asiakkaan ymmärtämistä sekä erilaisten tunteiden tunnistamista ja hallintaa.

21) (010) Ryhmä työskenteli hänen mielestään erittäin hyvin. Kaikki osallistuvivat harjoituksiin omien rajojensa mukaan, eikä se

lahan oli vaihtoehtona olla toimimatta, jos se ei tuntunut hyvältä. Ryhmässämme keskusteltiin myös avoimesti ja kerrottiin rehellisesti niitä oikeita ajatuksia ja tunteita, joita kurssin aikana koettiin. Vaikka ryhmässä erottui selvästi puhe- liaat ja hiljaiset henkilöt, kaikki otettiin tavalla tai toisella mukaan. Mielestäni ketään ei jätetty ulkopuolelle. Vaikka muutamat henkilöt jättäytyivät muutamasta harjoituksesta sivummalle, he eivät pilanneet toisten kokeilemisen iloa. Kenel- lekään ei naurettu ilkeästi tai arvosteltu, vaan kaikki saivat kokeilla tehtäviä ”omassa rauhassa”./

...

23) (010) Mielestäni draaman avulla voi oppia syventämään omaa ymmärrystään toisia kohtaan ja toisten ongelmia ja tuntemuksia kohtaan. Itse opin draaman kautta uudenlaista yhteistyökykyisyyttä ja joustavuutta. Myös kykyä etsiä monia uusia ja erilaisia näkökulmia asioihin syveni./

24) (010) Ehkäpä draaman keinoin voi esittää erilaisia yhteiskunnallisia ilmiöitä ja epäkohtia. Taiteen keinoin niitä voi hieman kärjistää ja painottaa sen mukaan, mitä itse kokee tärkeänä ja mitä haluaa viestittää yleisölle sekä yhteiskunnalle. Draamalla toisi tällaisia kysymyksiä esille kaikille, jotka siitä ovat kiin- nostuneita. Kuitenkin aivan eri tavoin kuin mitä julkinen poliittinen keskustelu, joka on joskus sellaista siansaksaa ettei keskustelun ydintä löydy ilman, että aktiivisesti seuraisi politiikkaa./

*häirinyt kenenkään kokeilemisen iloa. Ryhmässä keskusteltiin avoimesti ja rebellisesti kurssilla koe- tuista tunteista ja ajatuksista. Ryhmässä oli tilaa kaikille, keskenään hyvinkin erilaisille ihmisille. Ketään ei pilkattu, arvosteltu eikä jätetty ryhmän ulkopuolelle.*

...

23) (010) Hänen mielestään draaman avulla on mahdollista oppia ymmärtämään toisia ihmisiä ja heidän tilanteitaan syvemmin. Hän koki oppineensa uudenlaista yhteistyökykyä ja joustavuutta. Hänen kyvykkyytensä asioiden tarkastelemiseen eri näkökulmista syveni myös.

24) (010) Draama voi toimia yhteiskun- nallisen vaikuttamisen välineenä. Sen avulla on mahdollista tuoda esille yhteiskunnallisia ilmiöitä ja epäkohtia. Taiteen keinoin niitä on mahdollista kärjistää sen mukaan, millaisen viestin haluaa yhteiskunnalle välittää. Tämä on erilainen tapa kuin julkinen poliittinen keskustelu, jossa asian ydin katoaa ilmaisen vaikeaselkoisuuden vuoksi.



#### *4. Yksilökohtaisen merkitysrakenteen muodostaminen muunnetuista merkityksen sisältävistä yksiköistä*

Metodin neljännessä vaiheessa asetin edellä kuvaamallani tavalla erotetut ja tutkijan kielelle muunnetut merkityksen sisältävät yksiköt suhteessa toisiinsa ja muodostin niistä synteessin. Vielä tässäkin metodin vaiheessa analysoin jokaisen tutkittavan tutkimusaineiston erikseen. Tuloksena ovat yksilökohtaiset merkitysrakenteet eli synteessit. Käytin edelleen vapaata mielikuvamuuntelua pyrkiessäni kuvaamaan kunkin tutkittavan kokemusten olennaisen merkitysrakenteen. Kiinnitin huomiota siihen, mitkä merkityksen sisältävät yksiköt ovat olennaisia tutkittavan ilmiön kannalta ja mitkä eivät. (Vrt. Giorgi 1997.) Esitän Liite 5:ssä näytteen metodin neljännestä vaiheesta esimerkkiaineiston (nro 010) analyysin tulokseksi muodostamastani synteessistä. Draamakokemusten yksilökohtainen merkitysrakenne on yksi tutkittavan ilmiön olemus. (vrt. Giorgi 1994a, 19; 1997). Muut kymmenen draamakokemusten yksilökohtaista merkitysrakennetta eli synteessia olen muodostanut vastaavalla tavalla metodisten vaiheiden mukaisesti edeten. Esitän ne liitteessä (Liite 6).

## **4.2 Draamakokemusten yleinen merkitysrakenne empiirisenä tuloksena**

Kokemuksen fenomenologinen deskriptio on edennyt tähän saakka yksilökohtaisella tasolla. Fenomenologisessa lähestymistavassa valinta yksilökohtaisen ja yleisen merkitysrakenteen painottamisen välillä riippuu tutkimuksen sitoumuksista. Perttulan (2000, 430) mukaan eksistentiaaliseen fenomenologiaan kiinnittyvässä tutkimuksessa yksilökohtaisten merkitysrakenteiden asema nousee tärkeäksi. Vastaavasti husserlilaisessa fenomenologiassa yleiset merkitysrakenteet ovat keskeisiä. Husserlilaisessa fenomenologiassa reaalin ja mahdollinen ovat samanarvoisia myös empiirisessä tiedonmuodostuksessa. Tietoisuudelle välittömästi olevat kokemukset ovat keino nähdä niistä riippumattomat ideaaliset olemukset. Husserlilaisen fenomenologian näkökulmasta eksistentiaalisen fenomenologian tapa pysyttäytyä reaalisessa ja sen mukana yksilökohtaisissa merkitysrakenteissa osoittaa analyysin keskeneräisyyttä ja

tutkittavan ilmiön näkemistä liioitellun yksilöperusteisena. (Mt., 430.) Husserlilainen fenomenologia vastaa tutkimuksen tieteenfilosofisia sitoumuksiani. Jatkan siis kohti draamakokemusten yleistä merkitysrakennetta.

Draamakokemusten merkitysrakenteet sisältävät yksilökohtaisuutensa ohella kaikille tutkittaville yhteisiä merkityksiä, jotka johtuvat tutkittavien yhtäläisestä kontekstista, jossa draamakokemukset syntyivät. Giorgin (1997, 1994a, 19) mukaan tutkijan on varmistuttava siitä, että hän kuvaa yleisessä rakenteessa vain ne merkitykset, jotka sisältyvät kaikkiin yksilökohtaisiin merkitysrakenteisiin ainakin implisiittisesti. Jos tutkittavien kokemukset varioivat ydinmerkitykseltään olennaisesti toisistaan, kuvataan tyyppillisiä merkitysrakenteita variaatioita (Tyyppejä) vastaava määrä.

##### *5. Yleisen merkitysrakenteen muodostaminen yksilökohtaisista merkitysrakenteista*

Tässä tutkimuksessa tutkittavien draamakokemukset olivat ydinmerkitykseltään samansuuntaisia lukuun ottamatta yhden tutkittavan kokemuksia. Muodostin yleisen merkitysrakenteen kaksi tyyppiä, joista toiseen (Tyyppi 1) sijoitin kymmenen tutkittavan yksilökohtaista merkitysrakennetta. Yksi yksilökohtainen merkitysrakenne poikkesi ydinkokemusten osalta niin olennaisesti muista, että muodostin sille oman yleisen merkitysrakenteen tyyppin (Tyyppi 2). Tutkittavien kokemusten yleisen merkitysrakenteen kuvaamisen prosessi oli luonteeltaan intuitiivista yhteisten merkitysten oivaltavaa jäsentämistä, niiden sisällöllistä integrointia ja muotoilua vapaata mielikuvamuuntelua käyttäen. Esitän seuraavaksi metodin viimeisestä vaiheesta analyysinäytteen, joka on tutkittavien draamakokemusten yleisen merkitysrakenteen Tyyppi 1. Yleisen merkitysrakenteen Tyyppi 2 on esitetty liitteessä (Liite 7). Tyyppi 1 ja Tyyppi 2 ovat tämän tutkimuksen empiirisen analyysin tulokset (Vrt. Giorgi 1994a, 20; ks. myös Perttula 2000, 430–431.)

## **Draamakokemusten yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1 \***

*William Goldingin teos Kärpästen herra on hyvä lukukokemus. Teoksen teemat kiinnostavat. Ne toimivat transformoituina hyvin draamatyöskentelyn lähtökohdana (pre-textinä). Teemat virittävät eettiseen ja tiedolliseen pohdintaan ja koskettavat tunnetasolla. Ydintemaksi nousee yhteisö, joka muodostaa kontekstin muille ihmisen yhteisölliseen olemassaoloon kietoutuville teemoille. Niitä ovat vallan, vastuun ja johtajuuden suhteet, sosiaalisen paineen vaikutukset ryhmäkäyttäytymiseen ja moraalisiin valintoihin sekä epäoikeudenmukaisuuden ilmeneminen kiusaamisena ja syrjäyttämisenä. Teemat ovat universaaleja. Ne herättävät monia yksilö-, yhteisö- ja yhteiskuntatason kysymyksiä. Yksilön ja yhteisön suhde osoittautuu sosiaalisesti ja moraalisesti ongelmalliseksi. Tasapainon löytäminen yksilön ja yhteisön edun, vapauden ja vastuun, oikeudenmukaisuuden ja rangaistuksen välille ei ole helppoa. Negatiivinen sosiaalinen paine heikentää sekä ryhmän että yksilön moraalista harkintakykyä.*

*Teemat puhuttelevat yleisinhimillisellä, ammatillisella ja henkilökohtaisella tasolla. Ihmisen toiminnan alkuperää koskeva kysymys kiinnostaa: onko toiminta luonteeltaan synnynnäistä vai sosiaalista? Useimmat teemoista, kuten yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden ristiriita, oikeudenmukaisuus ja turvattomuus ovat tärkeitä sosiaalialan kannalta. Niiden avulla on mahdollista kuvitella esimerkiksi asiakkaiden kokemaa turvattomuutta. Teemat puhuttelevat myös henkilökohtaisella tasolla, sillä niiden synnyttämien kokemusten ja aikaisempien kokemusten samankaltaisuus saa pohtimaan omaa toimintaa. Fiktioin yhteys todellisuuteen syventää teeman tarkastelua. Niin teoksessa kuvatut kuin draamatyöskentelyssä tutkitut ilmiöt ovat yleistettävissä nykytodellisuuteen. Esimerkiksi yhteisön problematiikka vaikuttaa samanlaiselta kuin oikeassa elämässä. Valtaan, vastuuseen, alistamiseen ja moraalisiin liittyviä ongelmia esiintyy kaikissa ihmisyyhteisöissä. Fiktiossa tarkasteltu ryhmänpaine ja sen vaikutukset yksilön moraalisiin valintoihin muistuttavat todellisuutta ja omia kokemuksia.*

*Draamatyöskentelyn kokonaisuus jäsenyy toiminnan mukana: lämmitteilyharjoitukset, fiktion luominen ja fiktiossa toiminen, roolin käyttö, fiktion ja todellisuuden suhteen tarkastelu ja jälkireflektointi. Lämmitteilyharjoitukset koetaan erittäin tärkeiksi draamatyöskentelyn käynnistäjänä ja jännityksen laukaisijana. Ne luovat turvallisuutta ryhmään ja vahvistavat keskinäistä*

---

\* Yleisen merkitysrakenteen Tyyppi 1:een sisältyvät kaikki muut (10) yksilökohtaiset merkitysrakenteet (Ks. Liite 6) lukuun ottamatta yhtä (nro 7) yksilökohtaista merkitysrakennetta.

luottamusta. Luottamus on edellytyksenä sille, että uskaltaa toimia itsenään, eläytyä rooliin ja kokeilla rajojaan. Draamatyöskentelyssä fiktion uskottavuudella on tärkeä merkitys aitojen kokemusten syntymiselle. Teoksen lukeminen etukäteen helpottaa fiktion eläytymistä ja rikastaa teemojen käsittelyä. Huolellinen puitteiden ja roolihenkilöiden valmistelu auttaa fiktion luomisessa. Valmistelulla ei saa kuitenkaan sitoa liikaa osallistujien spontaania toimintaa ja ratkaisuvaihtoehtoja. Fiktiossa toimiminen mahdollistaa teemojen elävän tutkimisen. Draaman keinoin päästään sisälle roolihenkilöiden todellisuuteen. Asioiden tarkastelu eri näkökulmista saa ajattelemaan, miten samaan ongelmaan voi löytää useita ratkaisuja.

Roolit auttavat osallistujia eläytymään fiktion rohkeammin kuin omana itsenään. Roolin valinta ja siinä toimiminen koetaan merkitykselliseksi ja opettavaksi. Roolin suojassa uskaltaa kokeilla erilaisia tapoja toimia. Roolissa voi saada tietoa itsestään ja nähdä itsensä toisten silmin. Roolihenkilönä ja omana itsenä toimimisen eron tiedostaminen on draamassa tärkeää. Jälkikeskustelulla on olennainen merkitys draamatyöskentelyssä. Siinä pohditaan fiktion yhteyttä todellisuuteen. Kokemusten, ajatusten ja tunteiden jakaminen ryhmässä koetaan merkityksellisenä. Ongelmien pohdinta ja kokemusten reflektointi yhdessä tuntuu ammatillisen kasvun kannalta haastavalta ja vahvistavalta. Keskustelussa joutuu arvioimaan omia käsityksiään ja mielipiteitään.

Draamatyöskentelyssä käytetyistä draaman genreistä, prosessidraamasta ja forumteatterista, erityisesti jälkimmäinen koetaan mielenkiintoisena. Työtapa omaksutaan ryhmän käsikirjoittaman ja esittämän forumnäytelmän avulla. Forumnäytelmän valmistaminen on antoisaa. Onnistumisen kokemuksia saadaan roolihenkilöiden taustoittamisesta, tilanteiden luomisesta ja niissä toimimisesta. Forumteatteri on kiinnostava työtapa erityisesti siksi, että siinä yleisö saadaan mukaan passiivisesta katsojasta aktiiviseksi katsoja-osallistujaksi. Jokeri toimii tärkeänä sillanrakentajana näyttelijöiden ja katsojien välillä, jotta näytelmän herättämiä ongelmia päästään tutkimaan. Jokerilta vaaditaan tilanneherkkyyttä, kun hän pysäyttää näytelmän katsojien ehdottamaan kohtaan ja aktivoi heitä muuttamaan epäoikeudenmukaista tilannetta. Ratkaisuvaihtoehtojen tutkiminen koetaan haastavaksi. Ihmisen toisin toimimisen realiteettien pohtiminen ei ole helppoa. Jälkikeskustelu esityksen ja ratkaisuehdotusten herättämistä kokemuksista ja ajatuksista on tärkeää myös forumteatterissa.

Ryhmä kiinteytyy ja kehittyy turvalliseksi draamatyöskentelyn aikana. Vaikka ryhmän jäsenet ovat tuttuja jo ennen kurssia, toistensa tunteminen syvenee ja keskinäinen luottamus vahvistuu. Ryhmän ilmapiiri on positiivinen ja toisia

arvostava. Jokaisella on tilaa toimia omista lähtökohdistaan ja osallistua valitsemissaan rajoissa. Ryhmässä uskaltaa olla itsensä pelkäämättä epäonnistumista, toisten vähättelyä tai ryhmän ulkopuolelle joutumista. Ryhmän jäsenet työskentelevät aktiivisesti, sitoutuneesti ja vakavissaan. Draamatyöskentelyn onnistumisen ja uskottavuuden kannalta se on välttämätöntä.

Ennen kurssia suhtautuminen draamaan on epäilevä ja varautunut, koska draama ei ole tuttu työtapa. Alun jälkeen epävarmuus ja ennakkoluulot hälvänevät. Kurssin mukana kokemus draamatyöskentelystä ja suhtautuminen draamaan muuttuvat positiivisemmiksi. Tietoisuus omasta eläytymisen kyvystä ja taiteellisesta potentiaalista herää kurssin aikana, ja se vahvistaa tyytyväisyyttä omaan draamatyöskentelyyn. Draama hahmottuu kokonaisuutena. Harjoitukset ja työtavat tulevat tutuiksi. Kurssi vahvistaa itsetuntemusta ja antaa voimia opiskeluun. Motivaatiota lisää oivallus draaman käyttökelpoisuudesta työmenetelmänä. Draamatyöskentelyn elämyksellisyys ja mahdollisuus toteuttaa itseään tekevät kurssista luento-opetukseen verrattuna erilaisen. Draamassa asioita koetaan ja tarkastellaan eri näkökulmista. Työtavan avulla voi oppia ymmärtämään ihmisiä ja heidän tilanteitaan syvemmin. Pelkkä teoksen lukeminen ei riitä merkityksiin sisälle pääsemiseksi. Siihen tarvitaan itse tekemistä ja kokemista sekä kokemusten jakamista ryhmässä, jota opitaan kurssin aikana.

Draaman käyttö sosiaalialalla pohdituttaa, koska työtappaa ei vielä tunneta alalla kovin hyvin. Draaman soveltaminen sosiaalialan työmenetelmänä nähdään silti mahdollisena ja uskottavana. Sosiaalialalla työskennellään yksilön ja yhteisön rajapinnassa, johon yhteiskunnallisten tekijöiden synnyttämät ristiriidat heijastuvat. Draamassa ongelmia on mahdollista tarkastella sekä yksilön että yhteiskunnan näkökulmasta. Draaman avulla voidaan nostaa esille yhteiskunnallisia epäkohtia. Edellytyksenä on osallistujien vapaaehtoisuus ja mahdollisuus toimia omista lähtökohdista. Kun työskentely sovitetaan ryhmän tilanteen ja tarpeiden mukaan, draamaa voidaan käyttää moniin tarkoituksiin: esimerkiksi työttömien elämänhallinnan vahvistamiseen ja syrjäytymisen ehkäisemiseen, laitoksista kotiutuvien sosiaaliseen kuntoutumiseen, nuorten alkoholin ongelmakäytön tarkasteluun, valtaväestön ja maahanmuuttajien välisen kulttuurisen ymmärryksen lisäämiseen sekä työyhteisöjen kehittämiseen. Mielenkiinto draaman käyttöön tulevassa työssä herää kurssin aikana. Suhtautuminen omiin ohjaajan kykyihin on samanaikaisesti realistista ja optimistista. Ohjaajalta draama vaatii ohjaamisen taitojen lisäksi tilannetajua työtavan soveltamisen edellytyksistä ja rajoista. Jotakin jo osataan. Lisää on hyvä opiskella, kunhan draaman käyttömahdollisuudet selviävät työn mukana.

Esitystavaltaan analyysin empiirinen tulos, draamakokemusten yleinen merkitysrakenne, muistuttaa kertomusta. Tämä on tyypillistä deskriptiivisen fenomenologian tutkimustulosten esittelylle (vrt. Perttula 2000). Arvioin esitystavan perustuvan deskriptiivisen metodin pyrkimykseen löytää tutkittavan ilmiön olemus. Olemusta kuvaavat toisiinsa liittyvät ja kaikille tutkittaville yhteiset koetut merkitykset, jotka kiteytetään synteessissä. Kerronnallinen esitystapa tuntui luontevalta ainakin tässä tutkimuksessa. Synteessissä on tunnistettavissa merkitystihentymiä, joita draamakokemusten yleisen merkitysrakenteen Tyyppi 1:ssä ovat: teemojen yleisinhimillinen ja sosiaalinen puhuttelevuus, draama toimintana, ryhmän merkitys draamassa ja draaman soveltaminen sosiaalialan työssä. Tässä vaiheessa merkitystihentymät vain todetaan, sillä varsinainen tarkastelu alkaa seuraavassa luvussa. Merkitystihentymät muodostavat jäsennyksen empiiristen tulosten ja teorian dialogeille.

Yleisen merkitysrakenteen Tyyppi 2:sta (Liite 7) on tunnistettavissa sisällöllisesti samoja merkitystihentymiä. Merkitysten yhteyttä draamatyöskentelyn kokemuksiin on kuitenkin vaikea tunnistaa. Eniten Tyyppi 1:n ja Tyyppi 2:n ydinmerkitykset poikkeavat toisistaan draamatyöskentelyyn liittyvissä kokemuksissa. Tyyppi 2:n negatiiviset kokemukset draamatyöskentelystä ja draaman mahdollisuuksista sosiaalialalla ovat yksi kokemisen ja ymmärtämisen tapa ja samalla tutkimuksen empiirisen analyysin tulos yhtä lailla kuin Tyyppi 1:n kokemukset. Empiiristen tulosten teoreettisissa reflektioissa (Luku 5) pyrin ottamaan huomioon yleisen merkitysrakenteen molemmat Tyypit niissä rajoissa, kuin se on loogista Tyyppi 2:een sisältyvien draaman mahdollisuudet poissulkevien kokemusten osalta.

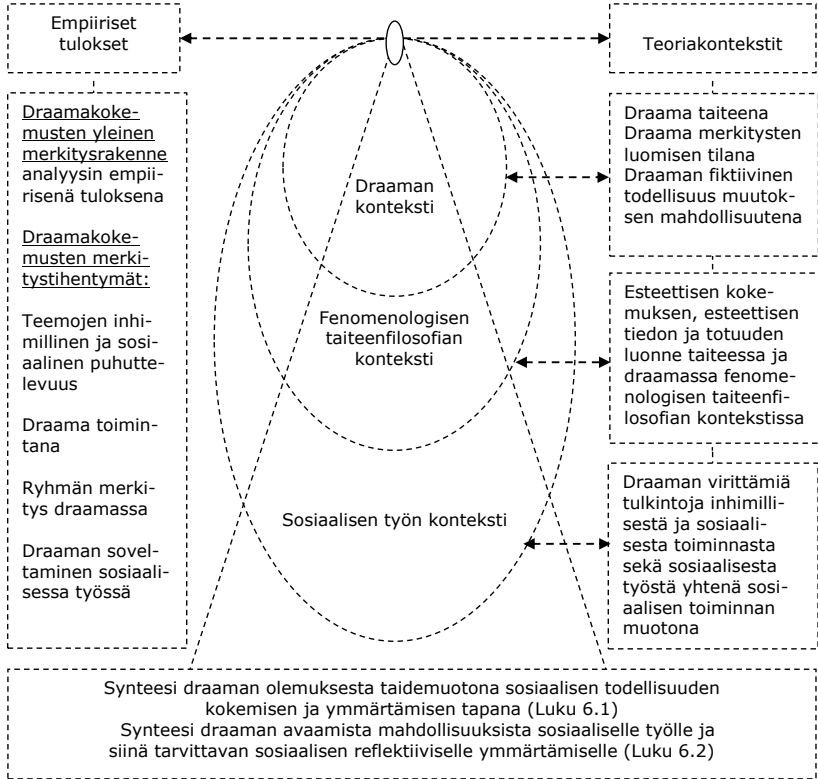
## 5 Empirian ja teorian dialogeja draaman, fenomenologisen taiteenfilosofian ja sosiaalisen työn konteksteissa

### 5.1 Dialogien kontekstit

Draamakokemusten yleinen merkitysrakenne on deskriptiivisen fenomenologian metodin mukaisesti toteuttamani aineiston analyysin empiirinen tulos. Fenomenologinen tutkimus ei pääty deskription vaiheeseen, vaan pyrkimyksenä on ymmärtää koettuja merkityksiä, tutkittavan ilmiön kannalta relevantteihin teoreettisiin keskusteluihin ja sosiaalisiin käytäntöihin suhteutettuna. Siirtymä empiirisestä teoreettiseen merkitsee analyysissä metodista muutosta deskriptiosta tulkintaan. Deskriptiivisen vaiheen metodisten vaatimusten eli aikaisemman tiedon sulkeistamisen, deskription ja tulkinnan erottamisen sekä olemuksen etsimisen tarkoituksena oli tavoittaa ja kuvata tutkittavien kokemukset sellaisina, kuin ne kokijoilleen ilmenivät. Tutkimuksen dialogisessa vaiheessa keskeytän sulkeistamisen ja etsin empiirisiä tuloksia tukevia tulkinnallisia yhteyksiä (vrt. Perttula, 2000, 440) niistä konteksteista, jotka perustelen tutkittavan ilmiön kannalta merkityksellisiksi.

Tutkimuksen kohteena oleva ilmiö ja tutkimuskysymykset vaikuttavat olennaisesti dialogien kontekstien valintaan. Tutkimuksen tehtävänä on draamalle ominaisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tavan tavoittaminen ja sen sosiaaliselle työlle avaamien mahdollisuuksien reflektointi. Aineiston analyysin ilmentämän ilmiön olemus kiteytyy draamakokemusten yleisessä merkitysrakenteessa, joka Layderin (1998) ajatteluun viitaten on ymmärrettävissä tutkijan analyysistä avautuvana aineistona. Kertovatko empiiriset tulokset jotakin yleisempää draamasta taidemuotona ja sen mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle? Siihen haen vastauksia viemällä kokemusten merkitystihentymät dialogiin tutkittavan ilmiön substanssiin liittyvien teorioiden kanssa. Tutkimusprosessin dialogisen kerroksen teoreettiset reflektiot rakentavat tutkittavan ilmiön teoreettista ymmärtämistä (vrt. Layder 1998, 162–167).

Empiiristen tulosten ja teorian dialogien konteksteiksi valitsen draaman, fenomenologisen taiteenfilosofian sekä sosiaalisen työn yhtenä sosiaalisen toiminnan muotona. Konkretisoin kuviossa 4 dialogisen prosessin kerroksittaista kulkua ja kontekstien sisältöjä.



Kuvio 4. Empiiristen tulosten ja teoreettisten reflektioiden dialogiset kontekstit.

Kuvion vasemmassa reunassa ovat tutkittavien draamakokemusten merkitystihentymät: teemojen yleisinhimillinen ja sosiaalinen puhuttelevuus, draama toimintana, ryhmän merkitys draamassa sekä draaman soveltamisen



mahdollisuudet sosiaalisessa työssä. Oikeassa reunassa ilmenevät dialogien kontekstit teoreettisine sisältöineen. Kuvion keskiosassa empiiriset tulokset ja teoriakontekstit liittyvät yhteen. Päätösreflektioissa muodostan kuvion alareunassa olevat synteesit draaman olemuksesta sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana sekä draaman avaamista mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle ja siinä tarvittavan sosiaalisen ymmärtämiselle.

Draaman kontekstissa käymälläni dialogilla on kolme pääsisältöä: draama taiteena, draama merkitysten luomisen tilana sekä draaman fiktiivinen todellisuus muutoksen mahdollisuutena. Sisällölliset valinnat kiinnittyvät teoreettisiin keskusteluihin, joissa korostuu draaman kulttuurinen, maailman ymmärtämisen merkitys pedagogisen metodin sijasta. Lähestymistavan edustajia ovat draaman praktikoista muiden muassa John O’Toole (1992), Allan Owens ja Keith Barber (1998; 2002) sekä Pamela Bowell ja Brian Heap (2001; 2005). Draaman tutkijoista ajattelutapaa edustavat muun muassa Cecily O’Neill (1995), Anna-Leena Østern (2001) ja Hannu Heikkinen (2002; 2005) sekä sosiaalisen muutoksen näkökulmasta Augusto Boal (2000/1979; 1998a; 1998b; 1999). Suomessa draama on saanut sekä käytännölliset että teoreettiset vaikutteensa brittiläisestä ja skandinaavisesta draamasta (Braanaas 1999). Draaman praktinen historia kasvatuksen ja opetuksen pedagogisena metodina ulottuu Suomessa 1980- ja 1990-luvuille. Draaman teoreettinen tutkimus on vahvistunut maassamme vasta tällä vuosituhanella, jonka Heikkinen (2002) avasi ansiokkaalla väitöskirjallaan ja jota ovat jatkaneet muiden muassa Sanna Asikainen (2003) ja Margit Uusitalo (2016).

Tutkin draaman olemusta taidemuotona, minkä vuoksi on perusteltua tarkastella empiirisiä tuloksia ja draaman teoreettisia reflektioita laajemmassa taiteenfilosofisessa yhteydessä. Esteettinen kokemus, esteettinen tieto ja totuuden luonne taiteessa ilmentävät taiteen olemuksellisuutta fenomenologisessa taiteenfilosofiassa. Ne luonnehtivat myös draaman olemusta. Fenomenologian edustajat, joiden ajattelu on vaikuttanut kaikkein merkittävimmin tähän tutkimukseen, ovat Martin Heidegger (1995), Hans-Georg Gadamer (2000) ja Mikel Dufrenne (2000) sekä suomalaisista fenomenologeista Arto Haapala (2000a; 2000b) ja Lauri O. Routila (1986). Fenomenologisen taiteenfilosofian kontekstissa kiinnitän dialogin ensisijaisesti näiden filosofien ajatuksiin taiteen olemuksesta.

Draaman virittämät tulkinnot ihmisestä sosiaalisena ja toimivana olentona ovat lähtökohtana empirian ja teorian dialogille sosiaalisen työn kontekstissa. Teoreettiset reflektiot kohdistuvat inhimilliseen ja sosiaaliseen toimintaan, sosiaaliseen toiminnan ontologiseen perustana sekä sosiaaliseen työhön yhtenä sosiaalisen toiminnan ilmentymänä. Dialogin kiinnekohtina käytän pääasiassa viime vuosien suomalaista keskustelua, jota sosiaalitieteilijöistä ovat käyneet muun muassa Pekka Kuusela (1996; 2011) ja Pauli Niemelä (2008; 2009; 2014) ja filosofeista muun muassa Raimo Tuomela (2007; Tuomela & Mäkelä 2011) ja Eerik Lagerspetz (2011).

## 5.2 Draama – taidetta, merkityksiä, muutoksen mahdollisuuksia

### *Draama taiteena – mutta onko se taidetta?*

*Tietoisuus omasta eläytymisen kyvystä ja taiteellisesta potentiaalista herää, ja se vahvistaa tyytyväisyyttä omaan draamatyöskentelyyn (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1).*

Tutkittavien suhtautuminen draamaan on alussa epäilevän varautunutta. Toiminnan mukana epävarmuus kesyyntyy vähitellen ja kokemukset muuttuvat aiempaa positiivisemmiksi. Erityisesti lämmittelyharjoitukset ja ryhmään rakentuva turvallinen ja keskinäisen luottamuksen ilmapiiri herättävät uskaluksen toimia itsenään, eläytyä rooliin ja kokeilla rajojaan. Draamatyöskentelyn keskiössä on fiktiivinen todellisuus, jonka osallistujat luovat draaman keinoin ja jossa valittua teemaa tutkitaan yhdessä toimimalla. Roolit auttavat fiktion eläytymisessä. Draaman avulla voi oppia ymmärtämään ihmisiä ja heidän tilanteitaan syvemmin. Draamatyöskentelyn elämyksellisyys ja mahdollisuus toteuttaa itseään tekevät kurssista luento-opetukseen verrattuna erilaisen. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)

Kuvattujen kokemusten perusteella draama on toimintaa, jossa osallistujat luovat fiktiivisen todellisuuden, eläytyvät tarinaan roolien ja mielikuvien avulla ja tutkivat fokuoitua teemaa sekä roolissa että itsenään. Draama mah-

dollistaa ilmiöiden tutkimisen ja niistä oppimisen. Heikkisen (2002, 15, 26) mukaan draama tulisi ymmärtää kulttuurin luomisen ja vaihtoehtoisten mahdollisuuksien tilana. Tällöin draama sijoittuu taiteen ja kasvatuksen väliin, mikä korostaa draaman kulttuurista merkitystä vastakkain asettelun sijasta. Voidaanko draamaa pitää taiteena? Onko draama sen sijaan ymmärrettävä metodina, jota sovelletaan esimerkiksi kasvatuksen ja opetuksen yhteydessä? Nämä kysymykset ovat olleet merkityksellisiä draaman teoreettisessa keskustelussa (mm. O'Toole 1992; O'Neill 1995, xiii–xx; Bowell & Heap, 2001 1–5; Heikkinen 2002, 13–24; 2005). Draamassa on teatteritaiteelle ominaisia tekijöitä, kuten dramaturginen ajattelutapa, metaforat ja symbolit, toiminnan päämäärä, jännite ja fokus sekä roolihenkilöt, aika ja paikka (vrt. Bowell & Heap 2001, 1). Teatteritaiteen konventioita soveltamalla draamassa luodaan fiktiivisiä todellisuuksia.

Toisenlaisen todellisuuden kuvitteluun ja konstruointiin on ominaista taiteelle yleensä. Ilmentääkö se ihmisen taiteellisesta potentiaalista jotakin ylihistoriallista? Heikkinen perustelee draaman kulttuurista tehtävää leikin ja kulttuurin perustavanlaatuisella yhteydellä. Johan Huizingan (1938/1967) teos, *Leikkivä ihminen. Yritys kulttuurin leikkiaineuksen määrittämiseksi*, toimii Heikkisen ajattelun innoittajana saaden draamallisen kiteytyksensä ”vakaan leikkillisyyden” muodossa (Heikkinen 2002, 40–46; 2004, 10). Huizinga todistaa Homo Ludensin, leikkivän ihmisen, ensisijaisuuden puolesta ihmisen lajihistoriallisessa kehityksessä. Huizingan mukaan kulttuurimme perustuu leikkiin. Luonnonkansojen myyttiset kulttimenot ovat modernin elämämme alkujuuri. Kaikki juontavat juurensa leikistä: oikeus ja järjestys, kanssakäyminen, elinkeinot, käsityö, taide, runous ja tiede. (Huizinga 1967, 14.) Myös teatterin ja draaman juuret ovat ihmisyyhteisön rituaaleissa ja leikissä.

Leikki rituaaleinen, toistoineen ja sääntöineen jäljittelee ja luo todellisuutta. Kenties leikin olemuksessa on jotakin sellaista, mikä oikeuttaa sen kohottamisen merkittävään asemaan ihmisen ja hänen luomansa kulttuurin kehityksessä. Onko kyse ihmiselle ominaisesta mimeettisestä kyvystä, jota Frankfurtin koulukunnan taidefilosofi Walter Benjamin (1989) kuvailee. Vaikka Benjamin ei perustele ajatustaan leikin filosofialla, yhteys Huizingan näkemykseen kulttuurin rakentumisesta on ilmeinen. Benjaminin mukaan ihminen on mimeettisen kykynsä avulla tuottanut samankaltaisuuksia, mikä

on mahdollistanut sopeutumisen luonnon asettamiin rajoihin. Kulttimenojen tansseilla, rituaaleilla ja maalauksilla jäljiteltiin taivaankannen ja luonnon ilmiöitä. Mimeettinen kyky, Benjaminin mukaan ”samankaltaisuuksien tuottamisen lahja”, on sisään rakentuneena ihmisenä olemiseen. (Mt., 51–52.) Mimeettisellä kyvyllä on erityinen paikkansa myös draamassa, jossa esitetään, jäljitellään ja luodaan todellisuutta. Mimeettinen kyky viittaa ihmisen taiteelliseen potentiaaliin, joka toteutuu kuvitteluna, eläytymisenä, kokemuksena, ilmaisuna ja tulkintana niin draamassa kuin muissakin taidemuodoissa.

Perinteisten taideteorioiden käsitykset jättävät vähän tilaa sellaisen taiteen oikeutuksen osoittamiselle, mistä draamassa ja tässä tutkimuksessa on kysymys (Ks. Liite 8, Taiteen määrittelyn ongelmia). Kuten O’Neill toteaa, draamassa toimitaan ilman käsikirjoitusta, prosessin lopputulosta ei voi ennakoida, erillinen yleisö puuttuu eikä kokemusta ole mahdollista toistaa (O’Neill 1995, xiii). Taideteorioiden implikoimat käsitykset taiteentekijästä ammattitaiteilijana, teoksesta esteettiset kriteerit täyttävänä objektina ja vastaanottajasta erillisenä asiantuntevana yleisönä sekä toiminnan kontekstista taidemaailman instituutiona näyttäisivät sulkevan draaman taiteen ulkopuolelle. Sama koskee sosiaaliseen työhön sovellettavan taiteellisen toiminnan oikeutusta ylipäänsä.

Sosiaalisen työn, kasvatuksen ja opetuksen konteksteissa taiteen tekijät ovat yleensä amatöörejä. Lopputulosta tärkeämpi on tekemisen prosessi merkityksineen. Harvoin prosessia tai produktiota esitetään erilliselle yleisölle, vaan ryhmä muodostaa samalla tekijän ja vastaanottajan. Toiminnassa korostuvat vahvasti intentionaalisuus, osallisuus ja sosiaalinen konteksti. Toki on olemassa sellaisiakin sovelluksia, joissa mukana on ammattitaiteilijoita, joiden ohjauksessa valmistetaan taiteellisesti korkeatasoisia, yleisölle suunnattuja esityksiä ryhmälle tärkeistä asioista. Molemmissa tapauksissa taiteen soveltaminen ei-totunnaisesti herättää institutionaalisen taiteen suunnasta kysymyksen: ”Mutta onko se taidetta?”

Taiteen käsiteteoreettinen määrittely ei ole tutkimustehtäväni kannalta olennaista. Kysymykseen, mitä taide on, ei voi antaa lopullista vastausta. Näin toteaa muun muassa Morris Weitz (1987, 71) ja jatkaa, että parasta korvata kysymys muilla kysymyksillä. Esimerkiksi Routila, Heideggerilta vaikutteita saaneena, asettaa kysymyksen: Miten taideteos on? Miten toimivat ne oliot, jotka ovat taideteoksia? Kysymyksenasettelu heijastaa näkemystä, jonka

mukaan taideteos, esimerkiksi draama taidelähtöisenä toimintana, ei vain ole, vaan se tapahtuu realisoituessaan inhimillisessä elämäntodellisuudessa. (Routila 1986, 57.) Esittämistäni lähtökohdista ymmärrän taiteen ja draaman taidemuotona tässä tutkimuksessa seuraavasti:

1. Lähestyn taidetta kahdella tavalla: kulttuurisena kokemisen ja ymmärtämisen tapana, joka avaa näkökulman ihmisen maailma-suhteeseen ja konkreettisenä taidemuotona soveltaen draamaa taidelähtöisenä toimintana.
2. Oikeutan taiteeksi draaman taidelähtöisenä toimintana sosiaalisen työn, kasvatuksen, opetuksen ja muiden vastaavien käytäntöjen yhteydessä: ihmisenä oleminen sisältää mimeettisen kyvyn, joka avaa potentiaalin taiteen kieleen kuvitteluna, ilmaisuna, kokemuksena ja tulkintana.
3. Olemuksellista ja olennaista taiteessa on sen tapahtumaluonteisuus: draama taidelähtöisenä toimintana on tapahtumista, toteutumista, dialogia ja prosessia.
4. Draama taidelähtöisenä toimintana ei ole objekti, vaan osallistumista vaativa pelin kaltainen avoin tila, kuten Gadamer (1960, 97–105) taideteosta luonnehtii: osallistumalla draaman taidelähtöiseen toimintaan mahdollistuu osallistujien ymmärrysten (”ymmärryshorisonttien”) kohtaaminen.
5. Taide saa mielekkyytensä intentionaalisuudestaan ja sen tulkinnasta: draama taidelähtöisenä toimintana ilmaisee, sanoo, tarkoittaa jotakin merkityksellistä. Hyväksyn taiteen ja draaman funktioksi ihmisen tietoisuuden syvenemisen ja voimaantumisen.

Taiteen ja draaman ymmärtäminen edellä kuvaamallani tavalla määrittää käsitystäni siitä, mistä taiteen tutkimuksessa on kyse. Routilan (1986, 95) ajattelua soveltaen taiteen tutkimisessa on kyse kahden todellisuuden, draaman fiktiivisen todellisuuden ja siinä läpinäkyväksi tulevan inhimillisen elämäntodellisuuden yhteyden tarkastelusta. Juuri tällaisen yhteyden, koke-

muksellisen myötätodellisuuden tilan, *Kärpästen herra* -teos draamallisine transformaatioineen osallistujissa viritti. Kuten tutkittavat kuvaavat kokemukseen, draaman avulla voi oppia ymmärtämään ihmisiä ja heidän tilanteitaan syvemmin. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1). Ymmärtämistä edeltää ”toisten” eläytyvä kohtaaminen fiktiivisessä todellisuudessa.

### ***Draama merkitysten luomisen tilana***

*Draamassa asioita koetaan ja tarkastellaan eri näkökulmista. Pelkkä teoksen lukeminen ei riitä merkityksiin sisälle pääsemiseksi. Siihen tarvitaan itse toimimista ja kokemista sekä kokemusten jakamista ryhmässä, mitä opitaan kurssin aikana. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)*

Draamatyöskentelyn teemat puhuttelevat tutkittavia eettisesti ja tiedollisesti sekä koskettavat tunnetasolla. Teemat ovat merkityksellisiä yleisinhimillisesti, ammatillisesti ja henkilökohtaisesti. Ihmisen toiminnan selitykset kiinnostavat yleisinhimillisinä kysymyksinä. Yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden ristiriita herättää ammatillisia pohdintoja. Teemat puhuttelevat myös henkilökohtaisesti, sillä niiden synnyttämien ja aikaisempien kokemusten samankaltaisuus saa pohtimaan omaa toimintaa. Niin teoksessa kuvatut kuin draamassa tutkitut ilmiöt ovat yleistettävissä nykytodellisuuteen. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)

Fiktiivisessä todellisuudessa toimiminen mahdollistaa teemojen elävän tutkimisen. Asioiden tarkastelu eri näkökulmista saa ajattelemaan, miten samaan ongelmaan voi löytää useita ratkaisuja. Roolin valinta ja roolissa toimiminen koetaan merkitykselliseksi. Roolin suojassa uskaltaa kokeilla erilaisia tapoja toimia. Roolissa voi oppia itsestään ja nähdä itsensä toisten silmin. Tärkeää on tiedostaa roolihenkilönä ja itsenä toimimisen ero draamassa. Ryhmässä jokaisella on tilaa toimia omista lähtökohdistaan ja osallistua valitsemisrajoissa. Ryhmässä uskaltaa olla itsensä pelkäämättä epäonnistumista, toisten vähättelyä tai ryhmän ulkopuolelle joutumista. Jälkikeskustelulla on olennainen merkitys draamatyöskentelyssä. Siinä pohditaan fiktion yhteyttä todellisuuteen. Ongelmien pohdinta sekä kokemusten, ajatusten ja tunteiden reflektointi ryhmässä koetaan merkitykselliseksi ja ammatillisen kasvun

kannalta haastavaksi ja vahvistavaksi. Keskustelussa joutuu arvioimaan omia käsityksiään ja mielipiteitään. Kurssi vahvistaa itsetuntemusta ja antaa voimia opiskeluun. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)

Kuvatut kokemukset kertovat draamatyöskentelyn merkityksellisyydestä tutkittaville. Merkitykset syntyvät teemojen puhuttelevuudesta ja draaman osallistavasta toimintatavasta. Draaman sisällölliset teemat ovat koskettavia ihmisyyden, ammatillisuuden ja henkilökohtaisen elämän kannalta. Draamaan sisään rakentunut osanottajien toimijuus herkistää tutkittavia reflektoimaan draamatyöskentelyn osallistavaa ja sosiaalista luonnetta. Tietoisuus itsestä sekä ryhmän luottamuksen ja hyväksymisen merkityksestä syvenee.

Draama näyttäytyy tutkittavien kokemusten perustella kollektiivisena taidemuotona, joka syntyy osallistujien yhteistyössä. Kokemukset viittaavat O'Toolen (1992, 218) johtopäätöksiin, joiden mukaan draamassa opitaan a) teeman sisällöistä, b) itsestä, c) ryhmästä ja sosiaalisista taidoista sekä d) draaman ja teatterin muotokielestä. Draaman olemukseen liittyy sosiaalinen ja vuorovaikutteinen taiteen tekemisen prosessi (vrt. Bowell ja Heap 2001, 21, 44). Juuri sosiaalisen luonteensa vuoksi draama tarjoaa mahdollisuuksia merkitysten etsimiseen ja luomiseen sekä asioiden ymmärtämiseen uudella tavalla. Anna-Leena Østernin ja Pekka Korhosen (2001, 8) mukaan draamassa taiteellinen oppiminen on ennen kaikkea tutkittaviin teemoihin liittyvien merkitysten ja merkitysisältöjen oppimista.

Merkitysten etsiminen ja luominen korostuu draaman uusissa suuntauksissa aikaisemman esiintymis- ja ilmaisupainotteisuuden sijasta. Draaman merkityksiä synnyttävä potentiaali liittyy fiktion ja reaalisen todellisuuden kohtauspintoihin, ”mahdollisuuksien tiloihin” (vrt. Heikkinen 2002, 124–126), joissa osallistujat eläytyen ja etäännyttäen tutkivat vaihtehtoisia ratkaisuja esiin nouseviin kysymyksiin. Draaman piirissä kehitetty *esteettisen kahdentumisen teoria* tarjoaa käsitteellisen metodin fiktiivisen todellisuuden ja reaalisen maailman yhteyden tarkasteluun. Esteettisessä kahdentumisessa on kyse fiktiivisen ja todellisen maailman samanaikaisesta läsnäolosta. Esteettinen kahdentuminen tarkoittaa roolin, tilan ja ajan transformointia niin, että draamamaailman todellisuus voi käynnistyä ja pysyä elävänä. Roolissa esteettinen kahdentuminen tapahtuu hetkellä, jolloin osallistuja suunnittelee siirtyvänsä ja siirtyä omasta itsestään rooliin. Tilan ja ajan esteettinen kahdentuminen

toteutuu fyysisen tilan fiktiiviseksi tilaksi sekä todellisen ajan fiktiiviseksi ajaksi muuttamisessa. (Østern & Heikkinen 2001, 111; Heikkinen 2002, 97.)

Draamassa toden ja fiktion yhteys on elävää ja luonteeltaan dialogista. Osallistujilta tämä edellyttää kaksoistietoisuutta eli tietoisuutta fiktiivisen todellisuuden ja reaalisen todellisuuden erosta, roolin ja todellisen minän suhteesta sekä fiktion ajan ja todellisen ajan erosta. Esteettinen kahdentuminen ei ole vain kahden erilaisen todellisuuden tiedostamista ja siirtymistä niiden välillä roolin ja draaman työtapojen avulla, vaan kyse on siirtymisestä mahdollisuuksien tilaan, kuten Heikkinen toteaa. Draaman avulla luodaan ”transformatiivisia tiloja”, jotka ovat hetkellisesti olemassa, ja joissa on mahdollista luoda uutta ymmärrystä. Esteettisen kahdentumisen avulla elämän ilmiöitä ja omaa suhdetta niihin voi tutkia erilaisista näkökulmista ja sellaisissa tilanteissa, jotka muuten eivät olisi mahdollisia. (Heikkinen 2002, 97–98, 138.) Tutkittavien kokemukset viittaavat samaan. Asioiden tutkiminen eri näkökulmista saa heidät pohtimaan, miten samaan ongelmaan voi löytää monenlaisia ratkaisuja.

Teeman transformointi draamallisiksi tarinoiksi muodostaa sisällöllisen kehyksen esteettiselle kahdentumiselle. Tarina sitoo roolien, ajan ja tilan transformoinnit yhteen luoden päämäärän toiminnalle. Teema ja siitä yhdessä työstetyt tarinat ovat draamassa tärkeitä kahdesta syystä. Ensiksi ne edustavat sisältöä, joka yhdessä draaman soveltaman teatteritaiteen muotokielen kanssa mahdollistaa taiteen kaltaisen toiminnan syntyminen. Sisällön ja muodon yhteys on kaikille taidemuodoille yhteinen piirre, mutta varsinkin draamassa ne liittyvät olennaisesti yhteen. Toiseksi teeman transformoinnilla päästään lähelle sosiaalisen todellisuuden kysymyksiä, jotka osallistujien elämismaailmassa ovat tärkeitä. Draamalla on aina sisältö, eli draaman on käsiteltävä jotakin, mielellään osallistujille merkityksellisiä aiheita (vrt. *Bowell & Heap, 2001, 4*).

Draamassa työskennellään fiktiivisten, mutta todellisesta elämästä tunnistettavien teemojen kanssa. Draama, kuten kaikki taidemuodot, kuvaa symbolisesti elämää. Tarkastelun kohteeksi voidaan ottaa lähes mitä sosiaalisia, poliittisia ja kulttuurisia ilmiöitä tahansa. Draamassa yleisen teeman tutkiminen edellyttää sen transformoimista tietyksi tilanteeksi yksilön elämässä. *Bowell ja Heap (2001)* tähdentävät, että draama käsittelee ihmisiä, heidän toimintaansa ja käsityksiään elämästä. Kaikki se, mikä sitoo ihmisiä yhteen,



kuten ihmissuhteet, ongelmat, huolet ja pelot sekä unelmat ja ilon aiheet ovat mahdollisia draamassa tutkittavia teemoja. Teeman valinnan lisäksi tarvitaan sen fokuoimista niin, että samastumiskohde inhimilliseen elämäntilanteeseen on osallistujien tavoitettavissa. (Mt., 21.)

Tässä tutkimuksessa tutkittavien kokemukset teemojen puhuttelevuudesta viittaavat niiden merkityksellisyyteen heidän senhetkisessä todellisuudessaan. *Kärpästen herra* -teoksen yhteisötematiikka tarjosi kiinnostavan teeman tutkittavien elämäntilanteessa, jossa keskeisellä sijalla olivat sosionomiopinnot ja niihin liittyvät yhteisötyön menetelmät. Draamatyöskentelyssä teoksen teemaa transformoitiin sosiaalisen elämän alkutilanteeseen. Miten ihminen toimii, kun yhteisöä ei ole? On vain yhteisölliseen elämään tarvittavat potentiaaliset edellytykset ja välttämätön pakko liittyä yhteen. Teemat koskettivat tutkittavia monella tasolla. Ihmisen toiminnan motiivien selitykset kiinnostivat universaalilla tasolla. Yksilön ja yhteisön suhde viritti ammatillisia pohdintoja. Teemojen draamallinen työstäminen herätti muistoja ja kokemuksia omasta elämästä. Kokemusten samankaltaisuus sai liikkeelle oman toiminnan tutkiskelua. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.) Teemojen monitasoinen puhuttelevuus näyttää vahvistaneen kokemusten merkitystä tutkittaville.

Teeman tutkiminen draamassa edellyttää, että osallistujat transformoivat tarinaan sopivan fiktiivisen todellisuuden ajallisine ja tilallisine puitteineen sekä roolihenkilöineen. Esteettisen kahdentumisen kannalta todellisen minän ja roolin väliset siirtymiset ovat olennainen edellytys draaman toteutumislle. Roolihenkilöt toimivat fiktiivisessä maailmassa, jossa todellinen minä ja elämismaailman todellisuus voivat hetkeksi unohtua katoamatta silti kokonaan. (vrt. Heikkinen 2002, 100.) Olennaista Bowellin ja Heapin (2001, 45) mielestä on huomata, että draamassa roolihenkilöt rakentuvat ensisijaisesti asenteista eivätkä luonteista. Draamatyöskentelyn kannalta on kiinnostavaa, millaisia suhtautumistapoja ja motiiveja osallistujat liittävät roolihenkilöihin.

Tutkittavat kokevat roolin valinnan ja siinä toimimisen merkitykselliseksi. Roolissa voi saada tietoa itsestään ja nähdä itsensä toisten silmin. Roolin suojassa uskaltaa kokeilla erilaisia tapoja toimia. Ryhmän sisäinen luottamus ja turvallisuus ruokkivat uskallusta roolityöskentelyyn. Todellisen minän ja roolihenkilön eron tiedostamista pidetään tärkeänä. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.) Draaman teoreettisissa keskusteluissa puhutaan ”roolisuojauksesta”

(Boal 1999, 35–39), ”rangaistuksesta vapaasta alueesta” (O’Neill 1995, 80) tai ”vallasta vapaasta alueesta” (Heikkinen 2002, 89, 141). Kaikki ne viittaavat tutkittavien kokemuksiin roolin tarjoamasta suojasta ja mahdollisuudesta toimia toisin kuin todellisena henkilönä. Draaman fiktiossa ja roolissa toimiessaan osallistujat eivät ole sidottuja niihin sosiaalisiin rooleihin, joita he todellisessa elämässään toteuttavat.

Draaman esteettinen kahdentuminen saa kiteytyksensä jälkireflektoinnissa, jossa osallistujat pohtivat fiktiivisen maailman yhteyttä sosiaaliseen todellisuuteen. Vaikka draamassa painotetaan kokemusten merkitystä, eivät kokemukset sinänsä ole merkittäviä. Merkittävää on se, miten kokemuksiin suhtaudutaan, miten niitä käsitellään ja mitä niistä opitaan, kuten Heikkinen (2002, 137) toteaa. Tutkittavien kokemukset viittaavat siihen, että ongelmien pohdinta sekä kokemusten, ajatusten ja tunteiden reflektointi ryhmässä koetaan merkitykselliseksi sekä ammatillisen kasvun kannalta haastavaksi ja vahvistavaksi siksi, että keskustelussa joutuu refleктоimaan omia käsityksiään (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1).

Toiminnan syvin päämäärä draamassa on merkitysten tutkiminen ja maailman ymmärtäminen. Draama houkuttelee osallistumaan toiminnallisesti, emotionaalisesti ja älyllisesti tarjoten mahdollisuuksia kehittää uusia näkökulmia ja oivalluksia asioista, kokemuksista ja niiden merkityksistä (Bowell & Heap 2001, 86). Tiedostamisen mahdollisuus ja asian aikaisempaa syvempi ymmärtäminen avautuvat kokemuksen kautta. Kokemus merkityksellistää osallistujan suhdetta tarkasteltavaan ilmiöön. Parhaimmillaan kokemus voi merkitä askelta tiedostamisesta toimintaan. Fiktiossa kokemusten kautta syntyneet oivallukset ja niiden reflektiivinen pohtiminen voivat johtaa toisin toimimiseen myös elävässä elämässä. Erityisesti Augusto Boalin kehittämässä forumteatterissa osallistujat ikään kuin harjoittelevat toisin toimimista ja rohkaistuvat sen ansiosta valintojen tekemiseen myös omassa elämässään.

## ***Draaman fiktiivinen todellisuus muutoksen mahdollisuutena***

*Ihmisen toisin toimimisen realiteettien pohtiminen ei ole helppoa (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1).*

Draamatyöskentelyssä käytetyistä draaman genreistä tutkittavat kokevat erityisesti forumteatterin mielenkiintoiseksi. Työtapa omaksutaan ryhmän käsikirjoittaman ja esittämän forumnäytelmän avulla. Onnistumisen kokemuksia saadaan roolihenkilöiden taustoittamisesta, tilanteiden luomisesta ja niissä toimimisesta. Forumteatteri on kiinnostava työtapa erityisesti siksi, että siinä yleisö saadaan mukaan passiivisesta katsojasta aktiiviseksi katsojaosallistujaksi. Jokeri toimii tärkeänä näyttelijöiden ja katsojien välisen sillan rakentajana, jotta näytelmän herättämiä ongelmia voidaan tutkia. Jokerilta vaaditaan tilanneherkkyyttä, kun hän pysäyttää näytelmän katsojien ehdottamaan kohtaan ja aktivoi katsojia muuttamaan epäoikeudenmukaista tilannetta. Ratkaisuvaihtoehtojen tutkiminen koetaan haastavaksi. Jälkikeskustelu esityksen ja ratkaisuehdotusten herättämistä kokemuksista ja ajatuksista on tärkeää myös forumteatterissa. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)

Tutkittavien kokemukset forumteatterista viittaavat mielenkiinnon heräämiseen tämän draamallisen lähestymistavan avaamiin mahdollisuuksiin. Kokemukset kertovat forumteatterin mootospotentiaalista, joka syntyy fiktiivisen todellisuuden ja todellisen elämän erityisestä suhteesta. Kyse on esteettisen kahdentumisen ilmiöstä, josta Sorrettujen teatterin ja sen yhden työmuodon, forumteatterin, perustaja Augusto Boal käytti metaxis-käsitettä (Boal 2000; 1999, 43). Jotta forumteatterille ominainen fiktion ja todellisuuden suhde muutoksen mahdollisuutena tulee ymmärrettäväksi, tarkastelen tämän soveltavan draaman ydintä lähemmin.

Boalin merkitys draaman ja yleensä teatterin kehittäjänä liittyy kahteen asiaan. Ensiksi hän uudisti teatterin perinteistä näyttämön ja katsomon erillisyyttä korostavaa konventiota vuorovaikutteisella ja katsojia osallistavalla teatterilla. Boalin uudistus tarkoitti näyttämön ja katsomon rajan rikkomista, jota on pidetty yhtenä teatterin historian merkittävimmistä käännekohtista (mm. Engelstad 2004, 29; ks. myös Honkakoski 2007, 62). Toiseksi Boal radikalisoi teatterin tehtävää tuomalla näyttämön ja katsomon rikottuun

kontekstiin ajankohtaisia yhteiskunnallisia kysymyksiä, jotka heijastuivat epäoikeudenmukaisina tilanteina ihmisten elämässä. Antamalla yksittäisille tarinoille teatteritaiteen symbolinen, jaettava muoto, siirrytään yksityisestä yleiseen ja samalla teatteritaiteen poliittisuuteen, ajattelee Boal (Boal 1999, 49; ks. myös Rohd 1998, xv–xix ja Kershaw 1999, 183, 243). Sorrettujen teatterin syntyhistoria 1960-luvun Latinalaisen Amerikan poliittisesti sekasortoisissa oloissa vaikutti taustalla niin, että yhteiskunnan muuttaminen ja sorrettujen vapautuminen kohosivat boalilaisen teatterin tärkeimmiksi tavoitteiksi. Siinä, missä Boal tähtäsi muutokseen teatterin keinoin, käytti hänen yhteistyökumppaninsa Paulo Freire (2005) sorrettujen pedagogiikkaa Brasilian köyhien ja lukutaidottomien vapauttamiseksi.

Forumteatterissa tutkitaan epäoikeudenmukaisuutta ja sen muuttamisen mahdollisuuksia. Näkökulma on yhteiskunnallinen, vaikkakin draaman muotokielen mukaisesti ongelmia tarkastellaan yksilöiden toiminnasta käsin. Forumteatterin työtavassa on kolme vaihetta: forumnäytelmän ”anti-mallin” valmistaminen, anti-mallin esittäminen ja katsoja-osallistujien interventiot anti-mallin muuttamiseksi. Muutoksen kannalta keskeisin on interventio-osa, jossa katsoja-osallistujat kokeilevat vaihtoehtoja anti-mallissa näkemänsä päähenkilön tilanteen korjaamiseksi tiedostaen samalla muutoksen mahdollisuuksia omassa elämässään. (Boal 2000; 2008b, 224–247; Engelstadt 2004; Honkakoski 2007, 62; Uggerhøj 2006.)

Ensimmäisessä vaiheessa työstettävän forumnäytelmän aiheet löytyvät ihmisten arkielämästä. Boalin (1999, 49) mukaan sosiaalisen organisoitumisen pienimmät yksiköt, kuten perhe, koulu ja työpaikka sekä sosiaalisen elämän pienet tapahtumat, sisältävät kaikki yhteiskunnan moraaliset arvot ja vallankäytön sortavat mekanismit. Noista mikromaailman epäoikeudenmukaisuutta kuvaavista ilmiöistä valmistetaan anti-mallin mukainen pienoisenäytelmä, jossa on sorrettu eli samastuttava päähenkilö (protagonisti) ja sortava vastahenkilö (antagonisti). Draamallisen jännitteen luomiseksi päähenkilön ja vastahenkilön konflikti on olennainen. Jännite syntyy roolihenkilöiden vastakkaisten pyrkimysten, uskomusten ja arvojen ristiriidoista (vrt. Howell & Heap 2001, 58). Muutoksen tutkimisen näkökulmasta on tärkeää, että roolihenkilöt ovat inhimillisiä kaikkine hyveineen, paheineen, puutteineen sekä pelkoineen ja unelmineen. (Honkakoski 2007, 62.)

Seuraavassa vaiheessa sortotilannetta kuvaava pienoisnäytelmä, anti-malli, esitetään teeman kannalta sopivalle yleisölle. Se viedään teatterin keinon päähenkilön näkökulmasta kriisikohtaan, johon se keskeytetään. Boalin dramaturgisessa ajattelussa yhdistyvät nerokkaalla ja odottamattomalla tavalla aristoteelisen draaman katharsis ja sen vastakohtana tunnettu brechtiläinen vieraannuttaminen (Aristoteles 2000, 164; Brecht 1991, 152–160). Arne Engelstadin mukaan kyse on emotionaalisen osallistumisen ja analyyttisen järjestyksen synteisistä. Anti-mallin tarkoituksena on herättää katsoja-osallistujan tunteet: raivo, viha ja kärsimättömyys sietää näkemäänsä vääryyttä – yhtä lailla myötätunto, sääli ja pakottava halu muuttaa sorretun päähenkilön tilannetta. (Engelstad 2004, 37.)

Katsoja-osallistujien katharstisen motiivin herättämisellä on forumteatterissa erilainen tehtävä kuin perinteisessä aristoteelisessä draamassa. Katharsiksista tulee sellainen, millaiseksi katsoja-osallistujat sen jokerin avustamana muotoilevat. Pienoisnäytelmässä ei tarjota valmista ratkaisua, jonka nähtyään katsoja-osallistujat voisivat puhdistautuneena poistua katsomosta. Tavoitteena on, että he itse aktivoituvat muuttamaan anti-mallin kuvaamaa vääryyttä. (Honkakoski 2007, 63.)

Forumteatterin merkittävin anti on sen potentiaalisessa muutosvoimassa, johon Boalin dramaturginen fokus kolmannessa vaiheessa eli interventio-osassa kohdistuu. Jokeri toimii näyttämön ja katsomon sillanrakentajana rohkaisemalla katsoja-osallistujia astumaan näytelmän fiktiiviseen todellisuuteen. Metaxis-hetki koittaa kohdassa, kun anti-mallin herättämä tunteenpalo ei ole vielä laantunut ja katsoja-osallistujan halu muuttaa päähenkilön sortotilannetta on pakottava. Engelstad perustelee Boalin dramaturgiassa yhdistyvää emotionaalisen ja rationaalisen aineksen merkitystä hyvin. Tunteenomainen mukaan meneminen päähenkilön kärsimykseen ei yksinään riitä, kuten ei brechtiläinen etäältä katsominenkaan. Analyyttinen järjestyminen on merkityksellistä vasta sen jälkeen, kun katsoja-osallistuja on tullut emotionaalisesti kosketetuksi. (Engelstad 2004, 37; Honkakoski 2007, 63.)

Boalille ei riitä, että ihmiset seuraavat näytelmää passiivisina katsomon suojassa. Hänen käsityksensä teatterin tehtävästä on toinen: Näyttämö ”on tila, jossa harjoitellaan elämää varten” (Boal 1999, 44). Forumteatteri on todellisuuden reflektointia ja tulevaisuuden toiminnan harjoittelua.

Kaksoistehtävänsä mukaisesti forumteatteri toisaalta mahdollistaa katsoja-osallistujien mukaantulon näytelmän päähenkilöksi eli protagonistiksi. Toisaalta forumteatteri valmistaa samoja katsoja-osallistujia oman elämänsä protagonisteiksi. Katsoja-osallistujan on lupa tai pikemminkin hänen odotetaan tulevan mukaan esitykseen ja muuttavan päähenkilön tarinan kulkua niin, että se vastaa hänen omaa ymmärrystään. Kun katsoja-osallistuja tämän jälkeen palaa todellisuuteen, hän voi mahdollisesti tiedostaa muutoksen tarpeen myös omassa elämässään ja hyödyntää foorumiesityksen voimaannuttavaa kokemusta muutoksen toteuttamisessa. (Boal 1998a, 9–10; 1999, 40; Vrt. Engelstad 2004, 29–30; Ks. myös Honkakoski 2007, 63.)

Näyttämön ja katsomon rajalla fiktio ja todellisuus kohtaavat. Forumteatterissa rajan rikkominen tarkoittaa symbolisesti myös reaalisen ja mahdollisen maailman välisen sillan rakentamista. Boal toteaa: ”Tässä me näemme metaxis-ilmion: tilan, jossa kuulutaan täydellisesti ... kahteen erilaiseen, autonomiseen maailmaan: todellisuuden mielikuvan ja mielikuvan todellisuuden maailmoihin.” (Boal 1999, 43). Boal korostaa näiden kahden maailman autonomista luonnetta ja fiktion esteettisyyden tärkeyttä, jotta tiedostamisen mahdollistava etäännyttäminen voi tapahtua. Katsoja-osallistujan toiminta näyttämöllä ei saa latistua epäoikeudenmukaisen tilanteen yksinkertaiseen realistiseen kuvittamiseen. (Mt., 43.)

Kun katsoja-osallistujat kokeilevat vaihtoehtoisia tapoja toimia näyttämöllä, tärkeintä on nähdä, miten valinnat kääntäisivät päähenkilön tarinan suuntaa. Forumteatterissa ei siis tavoitella ratkaisuun pääsemistä, saati yhtä ainoa oikeaa tapaa toimia. Toisin tekemisen mahdollisuuksien tutkimisen tarkoituksena on herättää katsoja-osallistujien ajatuksia ja dialogia. Parhaimmillaan sillä on vaikutusta myös tietoisuuden syvenemiseen oman elämän valinnoista. Forumteatterin anti-mallin tarina on vain yksi mahdollinen tarina lukemattomien tarinoiden joukossa. Se edustaa päähenkilön taakse jäänyttä tarinaa. Katsoja-osallistujat muovaavat anti-mallista tulevaisuuden tarinoita, niitä mahdollisia maailmoja, jotka ovat vielä rakentamatta. ”Aina on vaihtoehtoja ja sinulla on valta toteuttaa ne”, kiteyttää Engelstad (2004, 32) forumteatterin pääsanoman optimistisesti. (Honkakoski 2007, 63.)

Forumteatterissa fiktiivisestä tulee hetkeksi totta, joka saattaa avata uuden mahdollisuuden myös todellisessa maailmassa toimimiseen. Valtaantumisen

kokemus draaman fiktiossa voi herättää osallistujan tietoisuuden oman elämänsä valinnoista. Fiktion ja todellisen elämän suhde on tärkeä osallisuuden näkökulmasta. Draamamaailman todellisuudet ovat hetkellisiä mahdollisuuksien tiloja, joissa ihminen voi toimia toisin (vrt. Heikkinen 2002, 124–126). Ihmisen toisin toimimisen realiteettien pohtiminen ei ole kuitenkaan helppoa, kuten tutkittavat kuvaavat kokemuksiaan forumteatterista (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1).

Tutkittavien kokemukset viittaavat epäilyyn. Se, mikä on totta ja mahdollista fiktiivisessä todellisuudessa, ei olisikaan mahdollista todellisessa elämässä. Syrjäytetyn ihmisen osa oman elämänsä päähenkilönä ei ole kovin yksinkertainen. Samaa epäroöi Allan Owens (2001). Hän suhtautuu kriittisesti Boalin käsitykseen draaman yhteiskunnallisesta muutosvoimasta. Voimaantumisen oman elämänsä protagonistiksi on liian vaativa tavoite, ellei draamaprosesseja kytketä laajempiin, esimerkiksi syrjäytymistä ehkäiseviin, ohjelmiin. Kyse on kenties vain mahdollisuudesta, toteaa Owens. (Owens 2001, 109; Vrt. Clifford & Herrmann 2005, 15–18.) Kriittisyys on perusteltua, sillä yksilön valintoihin ja niiden realisoitumiseen vaikuttaa koko se sosiaalinen todellisuus, jossa hän elää.

### **5.3 Fenomenologisia tulkintoja esteettisestä kokemuksesta, esteettisestä tiedosta ja totuudesta taiteessa**

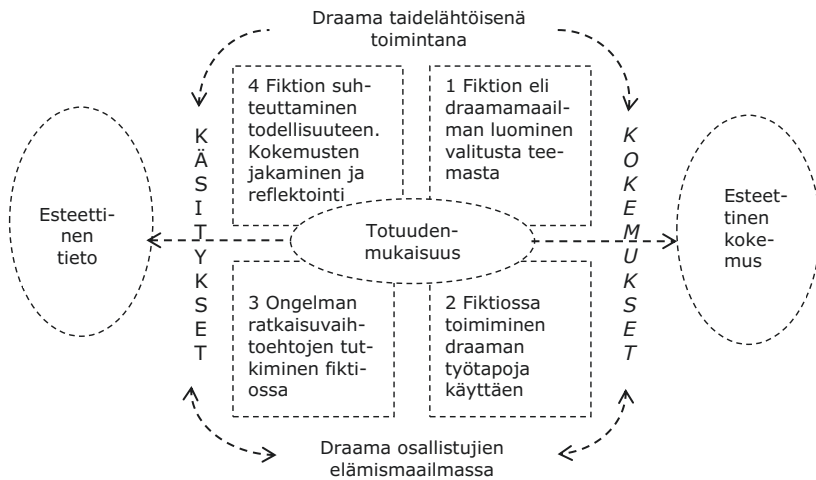
Jatkan empiiristen tulosten teoreettisia reflektioita fenomenologisen taiteenfilosofian kontekstissa. Kysymykseen taiteen erityislaadusta ei fenomenologeilla ole selvää vastausta. Muun muassa Gadamer toteaa, etteivät sen enempää filosofit kuin taiteen harrastajatkaan tiedä, mitä tuohon kysymykseen pitäisi sisällyttää (Gadamer 2000, 40–41, 49). Heidegger pohtii taiteen arvoitusta osana olemisen tapahtumista *Taideteoksen alkuperä* -teoksessaan (1935/36). Hänkään ei väitä ratkaisseensa taiteen arvoitusta, vaan toteaa: ”Tehtävämme on nähdä se.” (Heidegger 1995, 83.) Vastaukselta vaikuttava on vain opastamista kysymiseen, mitä taide on (mt., 90). Tässä dialogissa lähestyn taidetta ja draamaa kolmesta näkökulmasta, jotka ovat esteettinen kokemus, tieto ja

tietäminen sekä totuuden luonne taiteessa. Näihin fenomenologisen taiteenfilosofian keskeisiin kiinnostuksen kohteisiin ovat palautettavissa tutkittavien kokemusten merkitystihentymät teemojen puhuttelevuudesta ja draamasta taidelähtöisenä toimintana. Tässä luvussa pohdintani on filosofisempaa kuin draaman kontekstissa käymässäni dialogissa.

Heideggerin tavoin Gadamer suuntaa katseensa taiteen tapahtumaluonteeseen olemistapaan pohtiessaan kysymystä, miksi taide on kehittynyt itsenäiseksi todellisuuskokemukseksi. Subjektin ja objektin vastavuoroisuus ja kohtaaminen taideteokseen osallistumalla on erityisesti fenomenologisessa taiteenfilosofiassa keskeinen idea. Tämä tulee esille sekä esteettisen kokemuksen että taiteen tiedollisen potentiaalın yhteydessä. Taideteos puhuttelee kokijansa tunnetta ja älyä olemistapansa eli toteutumisen vuoksi. Toteutumisessa taideteoksesta ei tehdä kohdetta, vaan se toteuttaa itsensä. (Gadamer 2000, 49.) Nämä taidetta koskevat fenomenologiset ajatukset soveltuvat myös konkreettiseen taidemuotoon, draamaan. Draama on dialogista tapahtumista, joka toteutuessaan synnyttää itsensä merkitysten luomisen ja mahdollisuuksien tilana.

Vaikka draamaprosessille on ominaista ainutkertaisuus, noudattaa toiminta variaatioista huolimatta samansuuntaista draamallista kaarta. Havainnollistan draamaa esteettisen kokemuksen, esteettisen tiedon ja totuuden lähteenä kuviossa 5. Alussa osallistujat virittäytyvät pre-textin (ks. O'Neill 1995, 19–20; Owens & Barber 1998, 8) avulla valittuun teemaan ja fiktiivisen todellisuuden eli draamamaailman luomiseen puitteineen. Teeman problematisointia ja vaihtoehtojen tutkimista syvennetään käyttämällä rooleja ja draaman työtapoja. Draamallisen työskentelyn jälkeisessä reflektoinnissa fiktion ja todellisuuden maailmat kohtaavat.





Kuvio 5. Draama esteettisen kokemuksen, esteettisen tiedon ja totuudenmukaisuuden lähteenä.

Kuvion pystysuunnan ulottuvuudet ilmentävät kokemuksellista liikettä, jota draamatyöskentely synnyttää osallistujien elämismaailmassa. Vaaka-suunnan ulottuvuudet esittävät draamaprosessissa mahdollistuvaa esteettistä kokemista, tietämistä ja totuudenmukaisuuden tuntua, joita seuraavaksi peilaan fenomenologisen taiteenfilosofian ajattelutavoilla.

### **Esteettinen kokemus subjektiivisen ja objektiivisen kietoutumisena**

*Draamassa fiktion uskottavuudella on tärkeä merkitys aitojen kokemusten syntymiselle. ... Fiktiossa tarkasteltu ryhmänpaine ja sen vaikutukset yksilön moraalisiin valintoihin muistuttavat todellisuutta ja omia kokemuksia. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)*

Vaikka esteettinen kokemus on yksi taiteen ominaispiirre, ei se ole ollut perinteisessä, kielikeskeisesti painottuneessa analyttisessä estetiikassa kovin suosittu tutkimuksen aihe. Taiteen käsitelmääritysten rinnalla esteettistä kokemusta on pidetty ihmisen sisäisenä asiana, eikä sen ole subjektiivisuutensa

vuoksi katsottu soveltuvan tieteelliseen tarkasteluun. (Haapala 2000b, 145–146.) Poikkeuksen muodostaa joukko filosofeja, joille esteettinen kokemus on ollut tärkeä tutkimuksen kohde (mm. Hospers 1946; Krohn 1965; Beardsley 1971; Margolis 1971; Dewey 1980; Shusterman 1997). Raja on tarkastelun fenomenologiseen taiteenfilosofiaan, jonka piirissä valmiutta esteettisen kokemuksen tutkimiseen on ilmennyt muita estetiikan suuntauksia laajemmin. Syynä tähän on fenomenologian kiinnostus inhimillistä kokemusta kohtaan ylipäänsä ja erityisesti esteettisen kokemuksen tulkitseminen alkuperäisimmäksi kokemukseksi (mm. Merleau-Ponty 1993).

Fenomenologiassa kyseenalaistetaan dualistinen käsitys subjektin ja objektin suhteesta – ulkoisen todellisuuden ulkoisuudesta ja sisäisen todellisuuden sisäisyydestä (mm. Dufrenne 2000). Tämä koskee myös esteettistä kokemusta, joka fenomenologisen ajattelun mukaan perustuu subjektin ja objektin vastavuoroiseen suhteeseen. Esteettinen kokemus rakentaa kokijan ja maailman välistä siltaa subjektiivisen ja objektiivisen toisiinsa kietoutumiselle. Fenomenologit ovat kritisoineet perinteisen estetiikan näkemystä, jonka mukaan esteettinen kokemus syntyy subjektin havainnoidessa taideteosta etäältä esteettisen asenteen suojasta. Näin syntyvä esteettinen kokemus merkitsee irrottautumista käytännöllistä, teoreettisista ja muista intresseistä (mm. Krohn 1965, 9; ks. myös Rantala 2002, 158).

Fenomenologeille, muun muassa Roman Ingardenille (2000), Hans-Georg Gadamerille (1960) ja Mikel Dufrennelle (2000) esteettinen kokemus ei ole irrottautumista, vaan osallistumista, jakamista ja sitoutumista, jossa kokijan ja taideteoksen yhteys on vuorovaikutteinen ja välitön. Ingardenin mukaan taideteos toteutuu ja siitä tulee esteettisesti merkittävä kahden mentaalisen subjektin varassa vasta silloin, kun vastaanottaja täydentää taiteilijan jo luomaa teosta omilla kokemuksillaan ja merkityksillään (Ingarden 2000, 6–7, 11, 18). Gadamer puolestaan kuvaa esteettisen kokemisen ydintä odottavana viipylynä, jossa teos saa tulla esiin ja toteutua itsenäan. Taideteos puhuttelee ja kutsuu osallistumaan teokseen, jossa puhuteltu ja puhuttelija ovat samanaikaisesti vuorovaikutuksessa keskenään. (Gadamer 2000, 43, 52.)

Fenomenologian edustajien luonnehdinnat esteettisestä kokemuksesta taideteoksen ja kokijan vuorovaikutuksesta syntyvänä osallistuvana kokemisena ovat sovellettavissa myös draamaan hieman täsmentäen. Draamassa ei ole kyse

taideteoksesta sinänsä, vaan taidelähtöisestä toiminnasta, jossa osallistujat luovat fiktiivinen todellisuuden käyttämällä teatteritaiteesta peräsin olevia draamallisia työtapoja. Esteettinen kokemus syntyy osallistujien ja heidän toimintansa johdosta muotoutuvan draamamaailman vastavuoroisessa tapahtumisessa. Draamassa esteettisten kokemusten syntyminen on mahdollista, mutta ei itsestään selvää. Tutkittavien kokemuksista vain osa viittaa esteettiin kokemiseen, osa inhimilliseen kokemiseen yleensä.

Draamassa esteettisen kokemuksen edellytyksenä on taiteellisen elementin, läsnäolo kuten muissakin taidelajeissa. Draama perustuu teatteritaiteen kieleen, jossa eri taiteiden ilmaisumuodot, visuaalinen, äänellinen, kuvallinen, sanallinen ja fyysinen, yhdistyvät. Teatteritaiteen muotokielelle ominainen vertauskuvallisuus ja symbolien käyttö mahdollistavat draaman tapahtumien etäännyttämisen osallistujien arkipäivän kokemuksista. Tämä on olennaista, sillä vasta taiteellisesti uskottava fiktiivinen todellisuus mahdollistaa esteettisen kokemuksen syntyminen. Esteettisten kokemusten laatu voi puolestaan vaikuttaa siihen, minkälaisia merkityksiä ja uutta ymmärrystä draama osallistujissaan herättää. Tästä tutkittavien kokemukset eivät suoraan kerro, ainoastaan fiktion uskottavuuden tärkeydestä kokemusten koskettavuuden kannalta (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1).

Taiteen ja taideteoksen kohoaminen keskeiseen asemaan Heideggerin olemisen fenomenologiassa perustui hänen taideteokselle antamaansa erityiseen kykyyn paljastaa olemisen tapahtumisena, joka viittaa totuuden tapahtumiseen. Esteettinen kokemus sinänsä ei ollut Heideggerin mielenkiinnon kohteena. Hän suhtautui kriittisesti perinteiseen estetiikkaan, joka pitää taideteosta laajasti ymmärretyin aistimisen kohteena. ”Tätä aistimista kutsutaan nykyään elämykselliseksi kokemukseksi (das Erleben). Tavan, jolla ihminen kokee taiteen, on määrä antaa tietoa taiteen olemuksesta. Elämys on määräävä lähde sekä taidenautinnolle että myös taiteen luomiselle. Kenties elämys on kuitenkin se elementti, jossa taide kuolee.” (Heidegger 1995, 83.) Heidegger kyseenalaisti esteettisen kokemuksen siksi, että sen vuoksi taiteelta evätään pääsy totuuden piiriin.

Vaikka esteettinen kokemus ei ollut Heideggerin (1995; 2000) fenomenologiassa keskeisellä sijalla, ovat hänen avainkäsitteensä, kuten olemisen, maailma, maa ja aukeama sekä taideteos maan ja maailman aukeamassa,

vaikuttaneet monen fenomenologisesti suuntautuneen taiteenfilosofin ajatteluun. Haapalan (2000b) pohdinta esteettisestä kokemuksesta subjektiivisen ja objektiivisen kietoutumisena on yksi mielenkiintoinen sovellus Heideggerin taiteenfilosofisesta ajattelusta, jossa olemisen ontologiset kysymykset ovat keskiössä. Käytän sitä esimerkkinä, koska se valottaa yleisellä tasolla draamaekskursion esteettisten kokemusten sosiaalista luonnetta.

Esteettisessä kokemuksessa yhdistyy kaksi ulottuvuutta, kokemuksen oma-kohtaisuus ja kokemuksen sosiaalisuus. Ne liittyvät inhimilliseen kokemukseen yleensä, mutta esteettisessä kokemuksessa ne kietoutuvat erityisellä tavalla yhteen. Heideggerin virittämänä Haapala (2000b) käyttää termejä paikka (maa) ja maailma viittaamaan kokemuksen eri puoliin. Ihmisen omakohtaisuutta voidaan pitää paikkana, jota hän asustaa. Vastaavasti sosiaalisuus edustaa maailmaa, johon ihminen rakentaa itselleen paikan. Paikka ja maailma edellyttävät toisiaan vallitakseen, aivan kuten Heideggerin ajattelussa maailma tarvitsee vastinparikseen maan. Maailma ei voi toteutua, maailmoidsa niin, että asioista tulee havaittavia ja kosketeltavia, ilman ihmistä eikä ilman niitä asioita, joille maailma antaa kasvot. (Heidegger 1995, 56–57; Ks. myös Haapala 2000b, 147.)

Ihminen asuu elämänhistoriansa muodostamassa paikassa, joka edustaa omakohtaisuutta ja jonka ulkopuolelle ihminen ei voi astua. Ihminen kokee olevansa kotonaan paikassa, elämämaailmassaan, jonka ytimenä on jokapäiväisyys arkirutiineineen ja ihmisten välisine sidoksineen. Ihminen on paikkansa, toteaa Haapala heideggerilaista ilmaisua käyttäen. Toisin sanoen ihmisenä olemisen muotoutuu niistä suhteista, joihin ihminen elämänhistoriansa ja nykyisyytensä kautta on kiinnittynyt ja sitoutunut. Olemisen olemusta on turha etsiä ihmisen sisäisyydestä, koska ihmisen olemus rakentuu siitä, miten ihminen on maailmassa. (Haapala 2000b, 152–153.) Juuri näin todellistuu ihmisen situationaalinen olemassaolo (vrt. Rauhala 1993).

Paikka on yksilöllisiin elämänpolkuihin kiinnittyneenä kullekin omakohtainen. Siitä ei kuitenkaan seuraa, että ihmiset olisivat erillisiä paikkojensa vankeja. Niin ikään paikka ei ole vain yksilölle itselleen avautuvaa ja muilta salattua. Paikka rakentuu maailmaan ja maailmasta. Siksi se on ainutkertaisuuden ohella myös intersubjektiivinen, toisten nähtävissä ja ymmärrettävissä. (Haapala 2000b, 153.) Tässä ihmisenä olemisen sosiaalisessa kudoksessa

kohtaavat esteettisen kokemuksen subjektiivinen ja objektiivinen ulottuvuus kohtaavat. Taide avaa näkymän toisen ihmisen paikkaan, toisenlaiseen elämänhistoriaan ja siitä kumpuavaan kokemuksen tapaan.

Draamassa fiktiivisen todellisuuden henkilöiden paikkoja tutkitaan ja tulkitaan osallistujien paikoista käsin. Tutkittavien kokemukset puhuvat paikan merkityksestä: draaman keinoin päästään sisälle roolihenkilöiden todellisuuteen ja draaman avulla voi oppia ymmärtämään ihmisiä ja heidän tilanteitaan syvemmin (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1). Taidemuodosta riippumatta taide lähestyy todellisuutta yksittäisten ilmiöiden, episodien ja yksilöiden kokemusten näkökulmasta. Taiteen erityisyys on sen kyvyssä avata yksityisen kautta näköala yleiseen. Se on mahdollista siksi, että ihmisen paikka on maailmassa. Esteettisessä kokemuksessa ”maailma antaa kokemuksen rakennuspuut ja kehikon, paikka sen merkityksellisyyden ja tärkeyden”, kuten Haapala osuvasti ilmaisee (Haapala 2000b, 153).

Omakohtaisuuden, siis paikan ansiosta ihminen voi saada esteettisen kokemuksen virittämään asiaan tavallista suuremman läheisyyden. Läheisyys ei Haapalan (2000b, 154) mukaan kuulu kaikkiin esteettisiin kokemuksiin, ainoastaan niihin, jotka koskettavat jotakin kokijassa itsessä olevaa. Tutkittavien kokemuksissa sellaisiksi kohoavat muun muassa fiktiossa tarkasteltu ryhmänpaine ja sen vaikutukset yksilön moraalisiin valintoihin, koska kokemukset muistuttavat todellisuutta ja omia kokemuksia (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1). Omakohtaisen paikan koskettumisen kautta ihminen voi saavuttaa poikkeuksellisen läheisen suhteen kohteena olevaan asiaan. Esteettinen läheisyys syntyy tuttuuden kokemuksesta, jossa tunteiden merkitys on keskeinen (vrt. Dufrenne 2000,34).

Esteettinen kokeminen ja siihen liittyvä läheisyys tunteineen ei Haapalan (2000b, 154) mielestä ole ylisentimentaalista tunteiden ylivaltaa, vaan hienovaraista, monista elementeistä koostuvaa kokemista. Dufrenne ajattelee, että tunteiden myötävaikutuksella kokija ymmärtää taideteoksen ilmaisusta sellaisia merkityksiä, joita kieli ei tavoita. Affektiivisuus on ihmismieleen sisään rakentunut, myötäsyttyinen ominaisuus, jonka vuoksi ihmiset kokevat asioita tietynlaisina ja heidän kokemuksensa ovat intersubjektiivisesti päteviä. Tunteminen edellyttää, että subjekti on läsnä taideteokselle ruumiillisena, konkreettisena ja inhimillisenä subjektina. (Dufrenne 2000, 34–35.) Myös

tutkittavien kokemukset puhuvat läsnäolon puolesta. Osallistujien vakava osallistuminen ja sitoutuminen ovat välttämättömiä draamatyöskentelyn uskottavuuden ja aitojen kokemusten kannalta. Kokemukset vaikuttavat olevan aitoja silloin, kun niihin liittyy omia tunteita. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)

Taiteen erityinen merkitys todellisuuden inhimillisessä kokemisessa perustuu taiteen kykyyn avata, ilmaista ja välittää kuvia maailmasta ja ihmisen paikasta maailmassa. Taiteen, kuten draaman, kautta avautuva maailma ei ole objektiivinen, joskaan objektiivinen ja todellinen eivät ole sama asia. Esimerkiksi Dufrennelle subjektiivinen maailma on konkreettisuutensa vuoksi ensisijainen, sillä se on lähempänä todellista kuin objektiivinen. Subjektiivinen palautuu kokijaan ja hänen maailmasuhteeseensa ja saa niistä merkityksensä. Esteettisessä kokemisessa tunteilla on avainasema subjektin ja objektin välisen ykseyden rakentumisessa. (Dufrenne 2000; Ks. myös von Bonsdorff 2000.)

Myös Haapala myöntää esteettisen kokemuksen omakohtaisuuden oikeutuksen. Hän ei kuitenkaan anna subjektiivisuudelle niin määräävää asemaa, kuin Dufrenne hienokseltaan tekee. Fenomenologisen ajattelun mukaan ihmisen sisäisyys on välisydessä. Paikallaolijoina maailmassa ihmiset ovat sidoksissa toisalta vallitseviin kulttuurisiin ja sosiaalisiin maailmoihin ja toisalta omiin paikkoihinsa, joissa on heille merkityksellisiä asioita. Esteettisen kokemuksen omakohtaisuus rakentuu itsen ja jonkun tai jonkin toisen välille. Siksi Haapalan mukaan esteettistä kokemusta ei voi sijoittaa subjektiivisen ja objektiivisen dikotomiaan, koska se syntyy niiden välisydessä. (Haapala 2000b, 156–157.) Subjektiivisen ja objektiivisen yhteenkietoutuminen esteettisessä kokemuksessa avaa analogisen näkökulman sosiaaliseen työhön yksilön ja yhteiskunnan välisydessä, johon palaan päätösreflektioissa.

## Tiedon ja tietämisen luonne taiteessa

*Teemat virittävät eettiseen ja tiedolliseen pohdintaan ja koskettavat tunnetasolla. Erityisesti yksilön ja yhteisön suhde osoittautuu sosiaalisesti ja moraalisesti ongelmalliseksi, sillä ei ole helppoa löytää tasapainoa yksilön ja yhteisön, vapauden ja vastuun eikä oikeudenmukaisuuden ja rangaistuksen välille. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)*

Tutkittavien kokemuksissa teemojen puhuttelevuus nousee tärkeään asemaan. Teemojen yhteys osallistujien elämismaailmaan ja toisaalta niiden universaalisuus koetaan merkittäväksi. Fiktio ja elävän todellisuuden kohtaamisen hetket ovat mahdollisuuksien ja merkitysten luomisen tiloja (Heikkinen 2002), jotka parhaimmillaan saavat osallistujat pohtimaan teemaan liittyviä näkökohtia reflektiivisesti. Teemojen draamallinen tutkiminen taiteellisesti uskottavalla tavalla koskettaa myös tunnetasolla ja mahdollistaa esteettisten kokemusten syntyminen. Tämä voi syventää asioiden ymmärtämistä uusista näkökulmista. Tutkittavien kokemuksissa ymmärtäminen viittaa tietämisen muuttumiseen, jossa aikaisemmat käsitykset teemojen aiheista joko muuttuvat tai vahvistuvat tiedollisen ja eettisen pohdinnan johdosta (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1). Ilmentävätkö draamaprosessissa syntyneet osallistujien käsitykset esteettistä tietoa ja tietämistä?

Tieto-opillisia kysymyksiä ei ole perinteisessä tieteenfilosofiassa sijoitettu taiteen yhteyteen, mikä johtuneeksi yksipuolisesta käsityksestä tieteen ja taiteen erillisyydestä. Tiedon luominen on ymmärretty tieteen tehtäväksi, ja taiteen osaksi on jäänyt tunteiden virittäminen (mm. Lammenranta 1987, 169). Tieteen ankkuroituminen objektiiviseen ja taiteen kiinnittyminen subjektiiviseen heijastavat dualistista käsitystä subjektin ja todellisuuden erillisyydestä (mm. Molander 1996, 122). Taiteen mahdollisuus tiedon lähteenä on tutkimuksellisesti laiminlyöty David Novitzin (1987) mukaan siksi, että tietopissa propositionaalista eli väitelausain ilmaistua tietoa on pidetty ainoana merkittävänä ja kumuloituvana tietona. Hänen mielestään taiteen tietoa on perusteltua lähestyä muulla tavoin kuin tieteellisenä tietona ymmärretyn tiedon näkökulmasta. (Mt., 187.) Mikä tekee taiteesta tiedollisesti kiinnostavan? Millaista tietoa ja tietäminen ovat luonteeltaan taiteessa yleensä ja

konkreettisesti draamassa? Pohdin kysymyksiä ensisijaisesti fenomenologisen taiteenfilosofian näkökulmasta. Lisäksi hyödynnän Novitzin ajattelua fiktiosta tiedon lähteenä, sillä se valaisee taiteelle ominaisen tietämisen luonnetta.

Fenomenologiassa esteettisen tiedon, kuten esteettisen kokemuksenkin, lähtökohtana on tietämisen ja todellisuuden dualistisen suhteen kritiikki. Tietoa, tietäjää ja tiedettävää ei voi erottaa toisistaan (mm. Kupiainen 1997, 18). Tietäjän maailmassa oleminen muodostaa fenomenologian tietopillisen perustan. Heidegger sisällyttää tietämistä koskevan ajattelunsa osaksi olemisen ja totuuden ontologiaa. Hän ajattelee, että taideteoksen kyky ilmetä itsenään niin, että totuus asettuu siinä tekeille, on mahdollinen yleensä. Totuus tapahtuu taideteoksen tavoin muissakin olioissa, mikäli ”oleva avautuu ... [olemuksessaan] ... siihen, mitä ja miten se on”. (Heidegger 1995, 34.) Tietämisen tavalla on tässä tärkeä merkitys. ”Meidän pitää kääntyä kohti olevaa, miettiä siinä itsessään sen olemista, mutta jättää se olemuksessaan itsensä varaan.” (Mt., 1995, 29.) Tietämisellä Heidegger tarkoittaa näkemistä ... ”laajassa merkityksessä: läsnäolevan kuulemista läsnäolevana” (mt., 61–62).

Fenomenologisen ajattelun mukaan taiteen tiedollista potentiaalia ei voi tarkastella irrallaan taideteoksen ontologisesta luonteesta. Fenomenologiassa taideteokset ymmärretään maailmantulkintoina luomisen, teoksen ja vastaanottamisen toisiinsa kietoutuvassa tapahtumisessa. Taideteokset ovat ”pelin kaltaisia avoimia tiloja” (Gadamer 1960, 97–105), jotka ymmärretyiksi tulkakseen vaativat sisään astumista ja osallistumista. Taideteosta, myös draamaa, lähestytään osallistujan elämismaailmasta, paikasta, käsin. Draama ja taide yleensä luovat todellisuudesta erilaisia tulkintoja, joiden avulla ihminen voi oppia uusia tapoja nähdä ja kokea todellisuutta. Taide näyttää toisia todellisuuksia ja vaihtoehtoja, jotka mahdollisesti muuttavat käsityksiä. Haapalan (1996, 201–203) mukaan voidaan puhua esteettisestä tiedosta, koska kyse on omien näkemysten ja ymmärryksen laajentumisesta.

Esteettinen tieto ja esteettinen kokemus ovat läheisessä suhteessa toisiinsa. Molemmista subjektiivinen ja objektiivinen, paikka ja maailma, kietoutuvat yhteen. Kun draaman fiktiivisessä todellisuudessa tutkitaan ja tulkitaan ihmisen paikkoja maailmassa, kyse on jonkun toisen näkökannan ymmärtämisestä. Boalin (2000) kehittämä forumteatteri on klassinen esimerkki tästä. Fiktion avulla ihminen asettuu toisen paikkaan ja toiseen maailmaan. Taiteen tiedol-



linen funktio toteutuu draamassakin inhimillistä kanssakäymistä edistävän ymmärryksen syvenemisenä, joka Haapalan (1996) mukaan on luonteeltaan pikemmin filosofis-moraalista kuin tieteellistä. Taiteessa ymmärtäminen on käsitettävä laajemmassa kuin pelkän älyllisen tajuamisen merkityksessä. (Mt., 206.) *Kärpästen herra* -teoksen moraaliset dilemmat ja niiden draamallisen työstämisen herättämä eettinen pohdinta tutkittavissa viittaavat juuri ymmärtämisen ja tietoisuuden syvenemiseen (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1).

Aivan kuten tunteilla on tärkeä merkitys esteettisessä kokemisessa, on emotionaalinen läsnäolo oleellista myös taideteoksen ymmärtämisessä. Tietynasteinen empaattinen samastuminen kuuluu taiteen adekvaattiin kokemiseen ja ymmärtämiseen. Tiukan emotionaalisen välimatkan pitäminen taideteoksen fiktion saattaa jopa estää sen sisältämän sanoman ymmärtämistä. (Haapala 1996, 207.) Draamassa, joka perustuu osallistujien aktiiviseen toimintaan, se voi muodostua fiktion luomisen ja roolityöskentelyn esteeksi (vrt. Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 2). Tutkittavien kokemuksissa ryhmän turvallisella ilmapiirillä ja keskinäisellä luottamuksella on erityisen suuri merkitys emotionaalisen uskalluksen kokeilemiselle (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1). Haapalan käsityksen mukaan esteettinen tieto saa perustelunsa ja oikeutuksensa juuri emotionaalisen ulottuvuutensa ansiosta, sillä taideteoksen näkökulman syvällinen tajuaminen riippuu viime kädessä tunteiden läsnäolosta.

Taiteen tiedollisen potentiaalın ymmärtämisessä taiteelle ominainen fiktiivinen suhde todellisuuteen on olennainen. Erityisen tärkeä se on draamassa, jonka jälkirefleksioinnissa fiktio suhteutetaan sosiaaliseen todellisuuteen. Draaman kontekstissa liikkumista fiktion ja reflektiiviseen järkeilyyn perustuvan reaalisen todellisuuden välillä tulkitaan esteettisen kahdentumisen teorian avulla (mm. Østern & Heikkinen 2001; Boal 1999, 43). Fenomenologisesti suuntautuneen Jean-Paul Sartren kuvitteluteoriassa on kyse hyvin pitkälle samasta eli ihmisen kuvittelukyvyyn mahdollistamasta siirtymisestä reaalista maailmasta ideaaliseen maailmaan (Sartre 2004; Ks. myös Seppä 2000). Sartren mukaan ihmisellä on kaksi suhdetta todellisuuteen, havainnollinen ja kuvitteellinen. Ne liittyvät tietoisuuden kykyyn ylittää ja ohittaa annettu reaalitytodellisuus. Kuvittelukyvyyn ansiosta tietoisuus on vapaa havainnoimaan sitä, mitä on, ja kuvittelemaan asioita myös sellaisina, kuin ne eivät ole. (Sartre 2004; Ks. myös Seppä 2000, 163; Vrt. Benjamin, mimeettinen kyky, 1989, 51–52.)

Esteettisessä tiedossa Sartre erottaa kaksi toisiinsa kietoutuvaa tiedon lajia, analyyttisen ja affektiivisen. Analyyttinen tieto lähestyy kohdetta rationaalisesti ja abstraktisten välitysten kautta. Esteettistä kokemusta ei voi kokea pelkän rationaalisen järjestyksen avulla, eikä esteettinen kohde ole palautettavissa analyyttiseen tietoon. Sartren mukaan analyyttinen tieto ei riitä esteettisen tiedon syntymiseen, vaikka sillä on sijansa taideteoksen kokemisessa. Hän pitää affektiivista tietoa kuvittelevan tietoisuuden ensisijaisena lähteenä ja välttämättömänä esteettisen tiedon muodostumiselle. Sitä tarvitaan, jotta taideteos tulee vastaanottajalleen eksistentiaalisesti olemassa olevaksi. Affektiivinen tieto tavoittelee esteettisten kohteiden, esimerkiksi draamassa fiktion ja reaalisten ilmiöiden, välisiä kosketuksia. (Sartre 2004, 57–73; Ks. myös Seppä 2000, 164–167.) Fenomenologisesti ajateltuna affektiivinen tieto muistuttaa elettyä ja muuttuvaa tietoa siitä, mitä ja miten ihminen on maailmassa. Taideteoksen, kuten draaman, koskettavuutta ei voida selittää rationaalisen tiedon avulla, vaan sen ymmärtämiseen tarvitaan affektiivista tietoa.

Taiteen tiedollisen potentiaalin kannalta kuvittelu ja fiktio ovat olennaisia myös Novitzille (1987). Hänen lähtökohtanaan on taideteoksen fiktiivisen maailman ja todellisen maailman samankaltaisuus. Fiktiivisen maailman ilmaisut kuvaavat usein pätevästi myös todellista maailmaa. Samankaltaisuudet eivät ole olemassa absoluuttisessa, vaan suhteellisessa merkityksessä. Novitzin mielestä samankaltaisuuksien tunnistaminen on välttämätöntä, jotta fiktion avulla voidaan oppia. (Novitz 1987, 190–192.) Tutkittavat kokevat, että fiktion yhteys todellisuuteen syventää teeman tarkastelua ja siitä oppimista. Esimerkiksi yhteisön problematiikka draamassa vaikuttaa heistä samanlaiselta kuin oikeassa elämässä. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.) Novitzin (1987) tulkinnan mukaan tietoisuus fiktiivisen ja todellisen maailman samankaltaisuudesta saa ihmiset ajattelemaan, että fiktio koskee todellista maailmaa ja on siksi merkittävä, vaikka se ei kuvaakaan sitä sellaisenaan.

Novitzin perustelujen mukaan fiktiosta voi oppia ja saada monenlaista tietoa: propositionaalisia uskomuksia, arvoja ja asenteita, strategisia ja käsitteellisiä taitoja sekä empaattisia uskomuksia ja empaattista tietoa (Novitz 1987, 188–190; 196–197). Fiktiosta saatavan tiedon ja taidon edellytyksenä on kuvitteellinen ja emotionaalinen osallistuminen fiktion, mikä draamassa on koko toiminnan lähtökohta. Osallistumalla fiktion ihminen saa Novitzin

mukaan empaattisia uskomuksia, joiden avulla hän voi arvioida samanlaisia todellisen elämän tilanteita. Aikaisempi tieto ja kokemukset vaikuttavat kuvitelmiin. Fiktio antaa käytännöllisiä tietoja ja tapoja tarkastella ongelmia sekä tarttua niihin. (Mt., 196–199.) Kun draamassa osallistujat tutkivat rooleissa ja välillä itsenään tarinan kehittymistä, roolihenkilöiden välisiä konflikteja, ratkaisuvaihtoehtoja ja valintojen seurauksia, on kyse Novitzin tarkoittamasta arkielämässä tarvittavan käytännöllisen viisauden harjoittamisesta. Tutkittavat ihmettelevät, miten samaa ongelmaa voi lähestyä niin monella tavalla ja löytää siihen erilaisia ratkaisuja (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1).

Novitz argumentoi loogisesti fiktiosta saatavan propositionaalisen tiedon puolesta, vaikka hän ei pidä sitä tärkeimpänä tiedon lajina taiteessa (Novitz 1987, 205). Käsitteellisten taitojen oppimisessa fiktiosta saaduilla uskomuksilla on merkitystä, sillä ne voivat asettaa kyseenalaiseksi ja muuttaa ihmisen tapaa hahmottaa todellisuutta ja asioiden syy–seuraus-suhteita. Propositionaalisten uskomusten saaminen ei yksin mahdollista vastaavien käsitteellisten tai kognitiivisten taitojen omaksumista. Uskomusten määrä, ovatpa ne tosia tai epätosia, ei takaa taidon hankkimista. Uskomusten realisoituminen taidoiksi alkaa vasta, kun ihminen yrittää soveltaa fiktiosta saamiaan propositionaalisia uskomuksia maailman havainnointiin, ajatteluun ja toimintaan. (Novitz 1987, 200–201.) Forumteatterin näyttämö edustaa Boalille (1999, 44) tilaa, jossa harjoitellaan elämää varten tutkimalla sorron mekanismeja ja muuttamalla totuttuja ajattelu- ja toimintatapoja. Tutkittavat tosin ajattelevat, ettei ihmisen toisin toimiminen ole yksinkertaista, vaikka sitä kokeiltaisiin itse forumteatterin näyttämöllä (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1).

Kun tutkittavat kokevat Kärpästen herra -teoksen herran draamallisten prosessien virittämänä yksilön ja yhteisön suhteen sosiaalisesti ja moraalisesti ongelmalliseksi, on se merkki fiktion tiedolliseen potentiaaliin sisältyvästä eettisestä ulottuvuudesta (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1). Routilan (1986, 77) mukaan sanalliset ja kuvalliset tarinat ihmiskohtaloista hyvän ja pahan, oikean ja väärän maailmassa synnyttävät myötätodellisuuden vastaanottajissa. Myötätodellisuuden herättämät empaattis-moraaliset kokemukset mahdollistavat todellisen elämän vastaavanlaisten tilanteiden reflektoinnin. Taide virittää moraalisten kysymysten pohtimiseen luontaisesti, sillä se vetoaa älyn lisäksi tunteisiin (vrt. Karisto 1998, 65; Bardy 1998a). Arvotietoisuut-

ta herkistävä vaikutus perustuu taiteen symboliselle kielelle ominaiseen implisiittiseen puhetapaan. Hyvä fiktio lausuu harvoin mitään lopullista moraalista kysymyksistä, eikä se alleviivaten tarjoa dogmaattisia ratkaisuja arvo-ongelmiin. Novitzin (1987, 201–203) mukaan parhaimmillaan fiktio herättelee eettistä tiedostamista silloin, kun se saattaa vastaanottajan havaitsemaan moraalisten kysymysten monimutkaisuuden.

### **Totuuden luonne taiteessa**

*Niin teoksessa kuvatut kuin draamassa tutkitut ilmiöt ovat yleisiä nykyään. Esimerkiksi yhteisön problematiikka vaikuttaa samanlaiselta kuin oikeassa elämässä. Valtaan, vastuuseen, alistamiseen ja moraliin liittyviä ongelmia esiintyy kaikissa ihmisyyhteisöissä. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)*

Taiteen tiedollisen potentiaalin reflektiossa ilmeni, ettei propositionaalinen eli väitelausein ilmaistu tieto ole keskeistä taiteessa. Sama pätee myös siihen pohjautuvaan totuuskäsitykseen. Totuuden ymmärtäminen väitteen ja sen kuvaaman tosiasian välisenä vastaavuutena ei vaikuta perustellulta taideteosten tai taiteen kaltaisen toiminnan yhteydessä. Totuuden tarkastelu fiktiivisten tekstien tai ei-sanallisten taideteosten yhteydessä ei ole relevanttia, sillä taideteokset eivät sinänsä väitä mitään todellisesta tai objektiivisesta asiantilasta (Rantala 1989, 6). Toisaalta pyrkimys totuuteen on ymmärretty luonteeltaan rationaaliseksi toiminnaksi eikä sitä ole pidetty keskeisenä taiteessa, jossa emotionaalisella ulottuvuudella on tärkeä merkitys. (mm. Rantala 1987, 60.)

Mitä mieltä totuuden pohtimisella taiteen yhteydessä on, jos pyrkimys tietoon ja totuuden tavoittelu eivät ole taiteen keskeisiä funktioita? Taiteenfilosofian traditiot kyllä osoittavat, että totuuden käsitteellä on sijansa taiteessa (mm. Heidegger 1995; Hospers 1946; ks. myös Haapala & Lehtinen 2000). Siihen kohdistunut teoreettinen mielenkiinto on vain pohjautunut pääsääntöisesti tieteenfilosofassa vallalla olleisiin totuusteorioihin, kuten korrespondenssi- ja koherenssiteoriaan. Niiden soveltamista taiteeseen on argumentoitu tieteellistä puhetapaa noudattaen. Kenties totuutta on lähestyt-

tävä eri tavalla taiteessa kuin perinteisissä tieteen totuusteorioissa. Minkälaiset käsitykset totuudesta sitten tekevät oikeutta taiteelle?

Taiteen totuudet eivät tukeudu ensisijaisesti tosiasioihin, vaan ne ovat ihmisielen tulkintoja. Taiteen ilmaisut ovat luonteeltaan käsityksiä todellisuudesta jonkun ihmisen näkemänä ja tulkitsemana. Siksi taiteessa tulisi Haapalan mukaan käyttää totuuden käsitettä ”heikommassa” ja tieteessä yleisesti omaksutusta tavasta poikkeavassa merkityksessä. (Haapala 1996, 200–201.) Fenomenologisessa taiteenfilosofiassa taiteen totuus ymmärretään ontologisena, mikä on olennainen ero suhteessa muihin lähestymistapoihin. Heidegger halusi ylittää perinteisen estetiikan, jotta taiteen oikeus totuuden käsitteeseen olisi mahdollinen. Niin kauan kun taide sijoitetaan tieteelliseen järkeen nähden toissijaiselle aistitodellisuuden ja elämyksen alueelle, jää taiteen olemus Heideggerin mukaan ymmärtämättä. Jos taidetta pidetään laajasti ymmärretyn aistimisen kohteena, evätään siltä pääsy totuuden piiriin. Totuus jää tieteen ja teoreettisen järjen asiaksi. (Heidegger 1995, 83–84; Ks. myös Kupiainen 1997, 14.)

Heideggerin ajattelussa taiteella oli erityinen merkitys siksi, että hän esitti taideteoksen ontologian avulla perusteita varsinaiselle olemisen fenomenologialleen. Heideggerin mukaan taideteoksen oliomaisuutta on sen erityinen tapa olla olemassa itsenään niin, että totuus asettuu teokseen tekeille. Taide on totuuden tapahtumista, ja taideteoksessa se tapahtuu alkuperäisimmillään (Heidegger 1995, 75). Sen sijaan tiede ei Heideggerin mukaan ole totuuden alkuperäistä tapahtumista, koska siinä ”kehitetään jo avointa totuusaluetta käsittelemällä ja perustelemalla tieteen piirissä näyttyäytävää mahdollista tai välttämättä oikeaa”. (Mt., 64–65.)

Heideggerille totuus ei ole suhde, sen enempää korrespondenssi kuin koherenssikaan, vaan tapa, jolla oleva ilmaisee itsensä (Heidegger 2001, 271). Hän kyseenalaisti totuuden korrespondenssiteorian sen taustalla olevan kartesiolaisen dualismin vuoksi, joka asettaa vastakkain tietävän subjektin ja maailman subjektin kohteena. Maailmassa olemista ei Heideggerin mukaan voi selittää subjekti–objekti-suhteella, jota korrespondenssiteorian mukainen väitteen ja todellisuuden vastaavuus edellyttää. Heideggerille totuus ei voi olla väitteitä asiantiloista, sillä maailma ei ole ensisijaisesti otettavissa haltuun objektina. Maailmassa kohdataan objekteja, mutta maailmassa ollaan aina ennen objektien kohtaamista. (Mt., 254–256.)

Reijo Kupiaisen (1994) tulkinnan mukaan Heideggerin totuuden ontologiassa on kolme tasoa, jotka erottavat sen perinteisestä totuuskäsityksestä: Ensiksi totuus vaatii maailman näkyäkseen, toiseksi kieli paljastaa totuuden ja kolmanneksi totuus liittyy sosiaaliseen toimintaan.

Totuuden ja olemisen yhteys on Heideggerin totuuskäsityksen ydin. Tästä seuraa, että totuus paljastumisena on mahdollista vain maailmassa olemisen johdosta. Maailmassa oleminen perustuu Heideggerin käsitykseen ihmisestä olennaisena osana maailmaa. Ihminen voi ymmärtää maailmaa vain olemalla osana tätä maailmaa. (Heidegger 2001, 271; Ks. myös Kupiainen 1994.) Heidegger käyttää alkuperäistä, totuutta tarkoittavaa kreikan kielen ”*aletheia*” termiä kuvaamaan totuuden ontologista luonnetta. Se merkitsee olevan paljastumista, peittymättömyyttä. Totuus on paljastumista, joka liittyy aina olemiseen. Paljastuminen on samalla myös peittymistä, sillä oleva ei koskaan paljastu kokonaan. Totuus paljastumisena on tapahtumista, ei pysähtynyttä asioiden vastaavuutta. Totuuden tapahtuminen on aina maailmassa, ja siten totuus on aikaan ja paikkaan sidottua. (Heidegger 2001, 265–270.)

Kieli paljastaa totuuden. Kieli liittyy Heideggerin mukaan maailmassa olemiseen ja ihmisten mahdollisuuteen ymmärtää toisiaan. Kieli ei ole Heideggerille vain väline asioiden nimeämiseen, vaan se on enemmän kuin kirjoitettu tai puhuttu kieli. Ihminen on kielessä yhtä lailla, kuin hän on maailmassa. Kielen laajassa merkityksessä ihminen on vastavuoroisessa dialogissa maailman kanssa. Maailma paljastuu tässä dialogissa. Totuus asettuu kieleen, ”antaa paljastumisena”, kuten Heidegger ilmaisee puhumisen tarkoittavan. (Heidegger 2001; Kupiainen 1994.)

Totuudella on sosiaalinen kontekstinsa. Maailmassa oleminen on luonteeltaan sosiaalista, jossa yhdessä olemisessa kullakin yksilöllä ja kulttuurilla on oma pakkansa (vrt. Haapala 2000b). Sosiaalisuus on mahdollista kielen ja merkityksellisyyden ansiosta. Heideggerin mukaan kieli on ennen meitä, kuten maailmakin. Totuus on sosiaalista siinä mielessä, että ihmiset rakentavat paikkansa maailmaan. Yhteinen todellisuus puhuu universaalien totuuden puolesta, mikä ei kuitenkaan ole mahdollinen. Toisaalta kyse ei ole myöskään sellaisesta relatiivisuudesta, jossa jokaisen oma totuus on pätevä, tulkitsee Kupiainen (1994) Heideggerin ajattelua. Maa ja maailma kuuluvat yhteen samoin kuin totuus ja oleminen. Totuudella on oma sosiaalinen konteks-

tinsa, maan ja maailman ykseys, joka antaa totuuden paljastumiselle tietyn liikkumatilan. (Mt.)

Heideggerin käsitykset totuudesta yleensä ja suhteessa taiteeseen ovat ensisijaisesti ontologisia luonteeltaan. Heideggerin ajatusten lisäksi sovellan John Hospersin (1946) teoreettisia pohdintoja taiteen ja taidelähtöisen toiminnan totuuden tarkasteluun. Hospersin mukaan se, ettei taideteos esitä propositionaalisessa mielessä mitään väitettä todellisuudesta, on johtanut sanan *totuus* erilaisiin käyttötapoihin. Hospers ehdottaa totuudenmukaisuutta taiteen totuudeksi. Se koskettaa inhimillistä toimintaa yleisesti. Totuudenmukaisuus on totuutta minulle (truth-to), joka on todennettavissa kokemusten, ajatusten, tunteiden ja taiteen virittämän rikastuneen havaitsemisen ansiosta. Se ei ole totuutta jostakin (truth-about) tieteessä yleisesti ymmärretyllä eksaktilla tavalla. (Hospers 1946, 162–207; Ks. myös Rantala 1989, 6–9.)

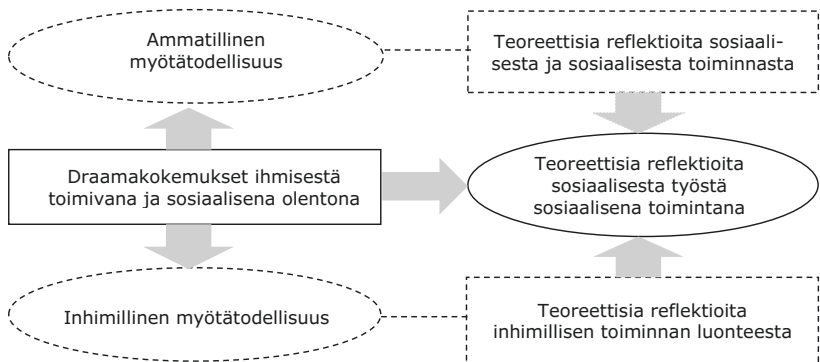
Totuuden ymmärtäminen totuudenmukaisuutena vaikuttaa relevantilta draaman yhteydessä (ks. Kuvio 5). Tutkittavien kokemukset fiktion ilmiöiden, kuten yhteisön, problematiikasta perustuvat fiktion ja todellisen elämän samankaltaisuuden havaitsemiseen. *Kärpästen herra* -teoksesta luetut, draamassa tutkitut, koetut ja jaetut asiat ovat tutkittaville ”totta”, totuudenmukaisia. Ensisijaisesti kyse on kokemuksen totuudesta. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.) Fenomenologisesti tulkittuna draamassa koetut ja ymmärretyt asiat ovat tutkittaville totta siksi, että ne ovat yhteydessä olemiseen universaalilla ja omakohtaisella tavalla. Koetut asiat ovat totta myös siksi, että ne ovat sosiaalisesti jaettavissa yhteisen ymmärtämisen mahdollistavan kielen avulla.

## **5.4 Draaman herättämiä reflektioita toiminnasta ja sosiaalisesta työstä**

Draaman ja fenomenologisen taiteenfilosofian konteksteissa käymäni dialogit pohjautuivat toisaalta draaman teoreettisiin keskusteluihin, joiden kiinnostuksen kohteena ovat draaman muoto ja sisältö. Toisaalta reflektoin draamakoemusten empiirisiä tuloksia suhteessa fenomenologian taiteenfilosofisiin keskusteluihin, joissa taiteen ontologiset kysymykset ovat huomion kohteena. (Vrt. Layder 1998, Substantive Theory.) Tässä sosiaalisen työn kontekstissa

dialogin lähtökohtana on draamakokemusten ydinsisältö, joka koskee ihmistä toimivana ja sosiaalisena olentona. Kiinnitän dialogin ensin inhimillistä ja sosiaalista toimintaa sekä sosiaalista koskeviin teoreettisiin keskusteluihin, joihin suomalaiset filosofit ja sosiaalitieteilijät ovat viime vuosina osallistuneet (mm. Niemi & Kotiranta 2008; Tuomela & Mäkelä 2011; Lagerspetz 2011; Ojanen 2011; Kuusela 2011; Kotiranta & Virkki 2011). Sen jälkeen vien toimintaa ja sosiaalista koskevat teoreettiset reflektiot sosiaalisen työn yhteyteen. Käyn dialogia muun muassa Pauli Niemelän teoreettisten avausten kanssa, joissa hän tarkastelee inhimillisen toiminnan yleistä ja sosiaalisista luonnetta suhteessa sosiaalityöhön (Niemelä 2008; 2009; 2014).

Hahmotan kuviossa 6 empiiristen tulosten ja teorian dialogeja, joita draamakokemukset virittävät toiminnasta ja sosiaalisesta työstä.



Kuvio 6. Dialogeja draamakokemusten, ihmisen toiminnan ja sosiaalisen työn välillä.

Lähtökohtana on käsitys draamasta toimintana, jota draaman alkuperäinen merkitys, *drome*, kreikan kielessä tarkoittaa (Aristoteles 2000). Draama on siis toimintaa, jossa tutkitaan inhimillistä toimintaa. Tutkittavien kokemukset draaman puhuttelevuudesta kertovat juuri ihmisen, ryhmän ja yhteisön toimintaan liittyvien kysymysten perustavanlaatuisesta luonteesta.

Draamakokemukset synnyttivät tutkittavissa kahden laista myötätodellisuutta (vrt. Routila 1986, 77), inhimillistä ja ammatillista. Inhimillisen



myötätodellisuuden kokemukset laajenivat ammatilliseen kontekstiin, kun osallistujat reflektoivat *Kärpästen herra* -teoksen todellisuutta ja sen fiktiivisiä transformointeja suhteessa sosiaaliseen työhön. Tutkittavat tulkitsivat draaman fiktiivisten henkilöiden toiminnan motiiveja, pyrkimyksiä ja seurauksia yleensä sekä sosiaalisen työn kontekstissa. Ammatillisessa myötätodellisuudessa kerrostuivat pre-textinä toimineen *Kärpästen herra* -teoksen sosiaaliset ja moraaliset dilemmat, draamakokemukset sekä käsitykset sosiaalialan ammatillisesta työstä. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)

Dialogi rakentuu vaiheittain. Lähdän liikkeelle inhimillisen toiminnan luonteesta ja laajennan tarkastelua sosiaaliseen toimintaan. Ensimmäinen teoreettinen reflektio resonoi inhimillistä myötätodellisuutta, ja se koskettaa ihmistä toimivana olentona ja inhimillistä toimintaa yleensä. Sosiaalinen tulee painokkaammin mukaan toisessa teoreettisessa reflektiossa. Se kohdistuu sosiaalisen toiminnan luonteeseen ja sosiaalisuuteen resonoiden inhimillistä ja ammatillista myötätodellisuutta. Kolmas teoreettinen reflektio rakentuu edellisten pohjalta ja liittää dialogin sosiaalisen työn yhteyteen resonoiden inhimillistä ja ammatillista myötätodellisuutta. Sosiaalisen työn kontekstissa käymäni dialogi toimii siltana tutkittavan ilmiön kaksitasoisuuden ymmärtämiseen, joka lopuksi kiteytyy päätösreflektioissa (Luku 6).

### ***Draama on toimintaa ja inhimillisen toiminnan tutkimista***

*Ihmisen toiminnan alkuperää koskeva kysymys kiinnostaa: onko ihmisen toiminta luonteeltaan synnynnäistä vai sosiaalista? (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)*

Tutkittavat kokevat draaman toimintana, joka ennen kaikkea sisältöjensä vuoksi puhuttelee ja koskettaa yleisinhimillisellä, ammatillisella ja henkilökohtaisella tasolla. Ihmisen toiminnan ymmärtäminen nousee syvimmäksi pohdinnan aiheeksi, muodostaahan se *Kärpästen herra* -teoksen ja draamatarinoiden teemoja yhdistävän juonen. Draamassa tutkitut ilmiöt, kuten yhteisön toimintaan liittyvät valta-, normi- ja moraali-ongelmat, ovat tutkittavien kokemusten mukaan yleisiä missä ihmisyyhteisössä tahansa. Yksilön ja yhteisön suhde koetaan moraalisisissa kysymyksissä ristiriitaiseksi. Sosiaalinen paine

yhdenmukaistaa yhteisön jäsenten toimintaa heikentäen samalla sekä yksilön että yhteisön moraalista harkintakykyä. Ilmiöiden universaalisuus herättää tutkittavissa monia kysymyksiä, jotka palautuvat inhimillisen toiminnan perusluonteeseen. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)

Draama on toimintaa, jonka osallistujat ja ohjaaja yhdessä luovat. Draama on ollut myös ihmisen toiminnan tutkimista aina esittävän draaman syn-  
tysijoilta antiikin Kreikasta lähtien (Wickham 1995). Ihmisen toiminnan ja toisin toimimisen mahdollisuuksien tutkiminen korostuu edelleenkin osallistuvassa draamassa (mm. Leavy 2009; Boal 2000). Toiminta on ollut myös ihmistieteiden kiinnostuksen kohteena. Sosiaalitieteiden piirissä on muodostunut laaja ja pitkään vaikuttanut toiminnan teorian traditio eri suuntauksineen (Kuusela 1996 mainitsee: Parsons 1937; Schütz 2007; Bourdieu 1990; Giddens 1984; Habermas 1981). Toiminnan teorioista käytetään kontekstin mukaan inhimillisen toiminnan teorian, yksilötasoisien toiminnan teorian ja sosiaalisen toiminnan teorian käsitteitä. Käytän tässä tutkimuksessa inhimillisen toiminnan teorian käsitettä silloin, kun viitataan yksilötason toimintaan (vrt. Kuusela 2011, 52). Vaikka inhimillisen toiminnan teoria painottuu yksilön toimintaan, ei se sulje pois toiminnan sosiaalista ulottuvuutta. Ajattelen Niemelän (2008) tavoin inhimillisen toiminnan olevan lähtökohtaisesti sosiaalista. Sosiaalisen toiminnan teorian käsitettä käytän, kun kyse on yksilöiden, ryhmien ja yhteisöjen yhteisestä toiminnasta, lukien mukaan yhteiskunnan toiminnan (vrt. Kuusela 2011, 52).

Käsitys ihmisestä muodostaa perustan ihmisen toiminnan ontologiselle ymmärtämiselle. Lauri Rauhalan (1993, 1986) hahmottaman fenomenologisen ihmiskäsityksen mukaan ihminen todellistuu ihmisenä yhtäaikaaisesti kehollisessa eli fyysisessä, tajunnallisessa eli psyykkisessä ja situationaalisessa eli tilanteellisessa olomuodossa. Pauli Niemelä täydentää Rauhalan ihmiskäsitystä toiminnallisella ulottuvuudella, jonka hän liittää ensisijaisesti ihmisen situationaalisuuteen. Sosiaalisena olentona ihminen todellistuu toiminnassa. (Niemelä 2008, 221–222.) Toiminnan ulottuvuudet Niemelä (2009, 214) jäsentää fyysis-aineelliseksi, psyykkis-henkiseksi ja sosiaaliseksi, eli jokseenkin samoiksi kuin Rauhalan ihmisenä todellistumisen olomuodot.

Toiminnan päämäärä, toiminnan keinot ja toiminnan seuraukset muodostavat inhimillisen toiminnan kokonaisuuden. Toimintaan vaikuttavat

toimija, toiminnan motiivi, ajan ja paikan määrittämä tilanne, olosuhteet ja roolit, tilaisuus, vallitsevat arvot ja normit sekä taustalla olevat asiat. Toiminta edellyttää aina toimijan, joko yksilön tai useamman yksilön yhdessä, ryhmän tai organisaation. Ihmisen toiminta on päämäärään suuntautunutta. Tavoitteen lisäksi tarvitaan syy toimia eli toiminnan motiivi. Toiminta liittyy ajan ja paikan määrittämään historialliseen ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen, jossa vallitsevat arvot ja normit ehdollistavat toimintaa. Olosuhteet toiminnan kontekstina voivat olla suotuisat tai epäsuotuisat. Tilanteeseen liittyvät sosiaaliset roolit vaikuttavat toiminnan päämäärään ja toiminnan motiiviin. Tilaisuus voi muodostaa toimintaa mahdollistavan tai sitä estävän tekijän. Yksilölliset ja yhteiskunnalliset taustatekijät kietoutuvat toisiinsa ihmisen toiminnassa. (Niemelä 2008, 223–225.)

Toimintateoreettisesta näkökulmasta edellä esitetty pelkistys ihmisen toiminnasta ja siihen vaikuttavista tekijöistä on yllättävän samankaltainen kuin draamassa. Siihen, miten näistä elementeistä luodaan draamaa, tarvitaan draaman ja teatterin muotokieltä. Jotta inhimillinen toiminta on draamallisesti tutkittavissa, edellyttää se mainittujen seikkojen lisäksi toiminnan jännitettä, jota roolihenkilöiden motiivien ristiriidat yleensä ilmentävät. Lisäksi dramaturgisilla keinoilla ja ohjaajan interventioilla fokusoidaan toimintaa niin, että draamassa päästään tutkimaan juuri haluttuja kysymyksiä. (Vrt. O’Neill 1995; Owens & Barber 1998.) Inhimillisen toiminnan logiikka ja inhimillisen toiminnan tutkimisen tapa draamassa ovat hyvin lähellä toisiaan. Tämä antaa lisäymmärrystä sille, miksi tutkittavat reflektiivisesti pohtien kokevat fiktiivisten henkilöiden usein ristiriitaisen toiminnan todenmukaisena. Kokemukset ihmisen toiminnan universaalista luonteesta syntyvät fiktiivisen ja reaalisen todellisuuden kohtaamisesta. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppe 1.)

*Kärpästen herra* -teoksen pohjalta transformoidut draamalliset tarinat ja teoksen lukeminen yhdessä luovat tutkittaville sisällöllisen perustan ihmisen toiminnan pohtimiselle. Jatkossa käytän ilmaisua *Kärpästen herran draamamaailma* silloin, kun viittaa yhtä aikaa draamakokemusten Yleiseen merkitysrakenteeseen (Tyyppe 1) ja siihen olennaisesti vaikuttaneeseen pre-textiin, Goldingin teokseen. Miltä *Kärpästen herran draamamaailman* kautta rakentuva kuva ihmisestä toimivana olentona vaikuttaa, kun sitä tarkastellaan inhimillisen toiminnan teorian näkökulmasta? *Kärpästen herran*

*draamamaailman* poikien toimintaa voidaan pitää ensisijaisesti yksilöiden toimintana, sillä sattumanvaraisesti yhteen ajautunut joukko poikia ei viime kädessä muodosta samaan päämäärään pyrkivää, yhdessä toimivaa ryhmää tai yhteisöä. Toiminnalla on tarinan alkuvaiheessa yhteinen tavoite, pois pääsy saarelta. Sen toteuttamiseksi pojat löytävät yhdessä keinoja, kuten merkkitulen ylläpidon ja hengissä säilymiseen tarvittavien hedelmien ja kasvien juurten keräilyä. Alkeellisten sääntöjen ja työnjakojen sopimisesta ja johtajan valinnastakin pojat vielä selviävät. Keinot eivät kuitenkaan osoittaudu joko riittäviksi tai oikeiksi tavoitteeseen pääsemiseksi, tai muut toimintaan vaikuttavat asiat alkavat nousta esille.

Poikien yksituumaisuus valituista keinoista alkaa hiljalleen rakoilla, kun ravinnon tarve ei tule tyydytetyksi pelkästään raaoilla hedelmillä. Metssästyksen aloittamisesta tulee uusi ja välttämätön keino, mutta samalla se hiipivällä tavalla kohoo osalle pojista toiminnan varsinaiseksi päämääräksi. Mielenkiinto merkkitululta kohtaan sammuu vähitellen. Yksilöiden erot toiminnan motiiveissa kärjistyvät. Alussa demokraattisesti valitun, varsinaisesta päämäärästä kiinni pitävän johtajan rinnalle nousee toinen johtaja. Pojat jakautuvat toisilleen vihamielisiin leireihin. Jokainen valitsee puolensa, jota ohjaa vaistonvarainen motiivi: nälkä, seikkailunhalu, valta, fyysisesti vahvemman johtajan turva, toisen johtajan tarjoama henkinen suoja, pelko väkivallan uhasta, vanhempien kaipuu, turvattomuus, oikeudenmukaisuus, vastuu, uskollisuus päämäärää kohtaan. Motiivien ristiriidat vaikuttavat poikien selviytymiskamppailuun kohtalokkain seurauksin. Toiminta hajoaa sekä päämäärän että keinojen osalta. Barbaarinen kaaos ei muistuta vain merkkitulun sammumisesta, vaan myös toimijoiden järjen ja moraalisen arviointikyvyn sumenemisesta.

*Kärpästen herran draamamaailman* tarinan toiminta sijoittuu erikoiseen kontekstiin ajan, paikan, tilanteen, olosuhteiden ja muiden toimintaan vaikuttavien tekijöiden osalta. (vrt. Niemelä 2008, 224–225). Ne määrittävät ratkaisevalla tavalla toiminnan ehtoja. Toiminta tapahtuu tilanteessa ja paikassa, joka on järjestäytyneen yhteiskunnan ja aikuisten vaikutusvallan tavoittamattomissa. Historiallinen aika on pysähtynyt kohtaan, jossa lentokone putoaa asumattomalle saarelle katkaisten poikien siteet heidän aikaisempaan elämäänsä. Sattuma pakottaa pojat mahdottomiin olosuhteisiin ja vastuullisiin

tehtäviin, jotka ennen onnettomuutta ovat kuuluneet aikuisille. Aikuisten vastuun kantajina pojat jäljittelevät elämänseläjänsä aikana omaksumiaan käyttäytymismalleja. Yhteisistä arvoista ja normeista ei voida puhua, vaan jokainen toimii kasvatuksessa omaksumansa arvomaailman pohjalta. Arvojen ja motiivien yhteenlöylykset ovat väistämättömiä, mihin poikien erilaiset sosiaaliset ja kulttuuriset taustat ja kohtuuton tilanne vaikuttavat.

*Kärpästen herran draamamaailman* tarina kuvaa hyvin, miten merkittävällä tavalla yksilön ulkopuoliset tekijät määrittävät ihmisen toimintaa. Toimintateoreettisesta näkökulmasta tarinan esimerkki herättää kysymyksiä. Johtuiko poikien toiminnan raaistuminen olosuhteiden mahdottomuudesta? Jos olosuhteet olisivat olleet primääritarpeiden tyydyttämisen osalta suotuisimmat, olisivatko pojat toimineet moraalisesti kestävämmällä tavalla? Voiko lasten toiminnasta vetää johtopäätöksiä suhteessa aikuisiin? Miten aikuiset olisivat toimineet selviytyäkseen pois saarelta? Olisivatko he kyenneet luomaan toimivan yhteisön? Muun muassa tällaisia kysymyksiä tutkittavat pohtivat draamaekskursion aikana inhimillisen myötätodellisuuden virittämisenä. Perimmäinen selitys kysymykseen, onko ihmisen toiminnan luonne alkuperältään synnynnäistä vai sosiaalista, jää askarruttamaan (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1). Draama, joka tutkii inhimillistä toimintaa, vastaa kysymykseen herättämällä uusia kysymyksiä. Inhimillisen toiminnan sosiaalilieteellisen selityksen (Kuusela 2011, 61) mukaan ihmisen myötäsyttyinen toimintavalmius on kehittynyt evoluution kuluessa, johon kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakentuneet tarpeet ja halut ovat vaikuttaneet.

## Sosiaalinen ihmillisen ja sosiaalisen toiminnan ytimenä

*Ydinteen nousee yhteisö, joka muodostaa kontekstin muille ihmisen yhteisölliseen olemassaoloon kietoutuville teemoille. Niitä ovat vallan, vastuun ja johtajuuden suhteet, sosiaalisen paineen vaikutukset ryhmäkäyttäytymiseen ja moraalisiin valintoihin sekä epäoikeudenmukaisuuden ilmeneminen kiusaamisena ja syrjäyttämisenä. Teemat ovat universaaleja. Ne herättävät monia yksilö-, yhteisö- ja yhteiskuntatason kysymyksiä. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1).*

*Kärpästen herran draamamaailman teemat saavat tutkittavat pohtimaan ihmillisen elämän sosiaalisen organisoitumisen peruskysymyksiä. Yksilön vapauksien ja velvollisuuksien suhde, vallan ja vastuun jakautuminen ryhmässä, normien ja moraalien tärkeys yhteisön selviytymisessä sekä ryhmän merkitys turvallisuuden, turvattomuuden ja syrjäytymisen lähteenä askarruttavat erityisesti. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.) Tutkittavien kokemukset yhdessä elämisen vaikeuksista viittaavat ihmillisen toiminnan sosiaaliseen luonteeseen kahdella tasolla. Toisaalta on kyse yksilötason toiminnasta ja sen sosiaalisista sidoksista. Yksilötason toimintaa on vaikea kuvitella sosiaalisesta kontekstista irrallaan. Ihmilliseen toimintaan vaikuttavat ulkoiset tekijät, aika, paikka, tilanne ja olosuhteet liittävät yksilön toiminnan historiallisiin, yhteiskunnallisiin ja sosiaalisiin yhteyksiin.*

Toisaalta tutkittavien kokemukset eivät palaudu vain yksilöiden toimintaan eivätkä monet pohdintaa herättävistä ilmiöistä ole yksilötason näkökulmasta ymmärrettävissä. Sosiaalisella on toinenkin taso ihmillisen toiminnan ytimenä, jonka puuttumista tutkittavien kokemukset yhteisöllisen elämän problematiikasta implisiittisesti heijastavat. Yksilötasoisien toimijateorian kiinnostuksen kohteena on yksilön toiminta, kun taas sosiaalisen toiminnan teoria tarkastelee pienryhmien ja sosiaalisten kollektiivien yhteisesti suorittamia tekoja (Kuusela 2011, 52). Sosiaalisen toiminnan ydinkysymys liittyy sosiaalisen ontologiseen ymmärtämiseen. Mitä sosiaalinen tarkoittaa sosiaalisen toiminnan yhteydessä, kun kyseessä on useita toimijoita, ryhmä, yhteisö tai yhteiskunta? Näiden kysymysten teoreettiseen reflektointiin sovellan suomalaisten filosofien ajattelua, jotka ovat tutkineet sosiaalisen

ontologiaa ja sosiaalista toimintaa. (Tuomela 2007; Tuomela & Mäkelä 2011; Lagerspetz 2011; Ojanen 2011).

Yleisesti totena pidetyn uskomuksen mukaan sosiaalinen koskee ontologisesti sellaisten asioiden olemassaoloa, joiden ajatellaan kuuluvan yhteisölliseen elämään ja yhteiskuntaan. Tällaisia ovat muun muassa sosiaaliset objektit, sosiaaliset suhteet, sosiaaliset ominaisuudet, sosiaaliset teot, sosiaaliset instituutiot ja yhteiskunnalliset normit. (Lagerspetz 2011, 72–73.) Toisen yleisesti totena pidetyn uskomuksen mukaan ihmiset ovat sosiaalisia ryhmäolentoja, jotka toimivat yhdessä sosiaalisista perusteista lähtien ja rakentavat yhteistä sosiaalista todellisuutta. Ontologisen perustan ihmisen sosiaalisuudelle antaa ihmisen tarve ja taipumus elää järjestäytyneissä ryhmissä, mitä pidetään yleisesti hyväksyttynä tosiasiana. Sosiaalisuutensa ansioista ihmiset voivat laajentaa toimintansa mahdollisuuksia yli yksilön toiminnan rajojen. (Tuomela 2007; Tuomela & Mäkelä 2011, 89.)

Mitkä tahansa asiat eivät ole sosiaalisia tosiasioita. Sosiaalisten seikkojen olemassaolo riippuu siitä, onko yhteisön jäsenillä jaettu asenne niiden olemassaolosta. Jaetut asenteet ovat yhteydessä toimintaan, joka on sosiaalisten tosiasioiden, suhteiden tai tekojen olemassaolon kannalta välttämätöntä. Sosiaalisten seikkojen olemassaolo edellyttää, että jaetut asenteet ovat toiminnan ainakin osittaisia perusteita yhteisön jäsenille. Jaetut asenteet tekevät toiminnan ymmärrettäväksi noiden asenteiden vallitessa. Sosiaalisen todellisuuden ontologinen perusta on siis jaetuissa asenteissa ja niitä vastaavassa toiminnassa. (Lagerspetz 2011, 74–76.) Tähän teoreettiseen ajatteluun peilattuna *Kärpästen herran draamamaailman* yhteisön jäsenillä ei ollut jaettua asennetta hengissä selviytymisen välttämättömyydestä eikä sen johdosta riittävää perustetta yhteiseen tavoitteeseen suuntautuvalla toiminnalla.

*Kärpästen herran draamamaailman* yhteisö saattoi olla sosiaalisessa mielessä heikko myös siksi, että siltä puuttui kulttuurihistoriallisesti rakentunut konventionaalinen perusta. Suurin osa sosiaalisista objekteista, suhteista ja teoista perustuu nimittäin konventioihin. Lagerspetzin mukaan konventiot ovat kehittyneet vähitellen kulttuurisessa evoluutioprosessissa, jossa osa jaettuihin asenteisiin pohjautuvista toiminnoista on muotoutunut jaetuiksi käytännöiksi. Sosiaalisen maailman konventionaalisuudesta seuraa, että sosi-

aaliset objektit, suhteet ja teot ovat ihmisten tuottamia sekä ihmisten jaetuista asenteista ja toiminnasta riippuvia. Konventionaalisuudesta ei kuitenkaan seuraa, että sosiaalinen maailma olisi ihmisten halujen mukaan mielivaltaisesti muutettavissa. (Lagerspetz 2011, 78–81.)

Sosiaalisten seikkojen jalostuminen jaettujen asenteiden johdosta jaetuiksi käytännöiksi ei ole yksinkertainen eikä itsestään selvä yhteisöllisen elämän kehityskulku. Mikrotason näkökulman tarjoavat *Kärpästen herran draamamaailman* yhteisön ongelmat, jotka tutkittavien kokemusten mukaan kärjistyvät yhteisiin sääntöihin sitoutumisessa. Raimo Tuomela ja Pekka Mäkelä (2011, 89) ajattelevat, että vaikka ihmiset ovat sosiaalisia ja kaikilla ihmisillä on yhdessä toimimisen tarve, eivät kaikki välttämättä noudata yhteistä sosiaalista järjestystä sääntöineen ja normeineen. Ihmisen sosiaalinen tarve olla yhteydessä muihin ihmisiin voi olla luontaista tai välineellistä. Luontainen sosiaalisuuden motivaatio perustuu redusoiduttomaan ihmisen perustarpeeseen tai haluun. Välineellinen sosiaalisuus liittyy esimerkiksi henkilökohtaisen menestymisen saavuttamiseen ryhmässä tai yhteisössä. (Ks. myös Tuomela 2007.) *Kärpästen herran draamamaailmassa* ilmenee molempia sosiaalisuuden motivaatiotyyppisiä. Poikien luontaista yhteisyyttä motivoivat sekä keskinäisen turvan että jännittävän toiminnan tarpeet. Välineellisen sosiaalisuuden kannalta poikien ryhmä tarjoaa monelle heistä sosiaalisesti palkitsevia rooleja, joihin liittyy valtaa ja arvostusta.

Tutkittavien kokemuksia *Kärpästen herran draamamaailman* yhteisössä ilmenevistä ristiriidoista voi teoreettisesti tulkita Tuomelan (2007) moodi-ajattelun pohjalta. Hän erottaa sosiaalisessa toiminnassa kahdenlaisia moodeja (asenteita) ja niihin perustuvaa kahdenlaista sosiaalisuutta. Yksilöiden välisellä tasolla ihmiset toimivat minä-moodissa ja ryhmätasolla me-moodissa. Eri tasojen sosiaalisuutta ei voi palauttaa toisiinsa. Ryhmätason sosiaalisuutta ei voi redusoida yksilöiden vuorovaikutuksen tasoon eikä ryhmätason sosiaalisuutta voi kuvata eikä ymmärtää yksilöiden välisen sosiaalisuuden tason käsitteillä. Sosiaalisen todellisuuden analysoimiseen, ymmärtämiseen ja selittämiseen tarvitaan molempien sosiaalisuuden tasojen käsitteellistämistä. (Tuomela 2007; Tuomela & Mäkelä 2011, 90, 119.)

Minä-moodin ja me-moodin välinen ero ei Tuomelan mukaan perustu yksin toimimisen ja yhdessä toimimisen erotteluun. Ihmiset voivat toimia



yhdessä, tavoitella yhteistä päämäärää ja koordinoita toimintaansa, mutta siitä huolimatta kyseessä voi olla yksilöiden sosiaalisuus minä-moodissa. (Tuomela 2007; Tuomela & Mäkelä 2011, 94.) *Kärpästen herran draamamaailman* yhteinen toiminta edustaa juuri tällaista yksilöiden minä-moodin mukaista orastavaa sosiaalisuutta. Siitä puuttuu kollektiivisuus, joka on me-moodin perusta. Kun ihminen ajattelee ja toimii me-moodissa ryhmän jäsenenä, liittyy siihen kollektiivinen sitoutuminen ryhmän pyrkimyksiin ja käytäntöihin. Tuomelan mukaan ”me-ajatteleva” eli kollektiivinen intentionaalisuus vahvassa me-moodin merkityksessä muodostaa ihmisen sosiaalisuuden ytimen. Hän ajattelee, että me-moodiin perustuva toiminta voidaan nähdä myös laajemmin yhteiskuntien sosiaalisen rakentumisen ydinkäsitteenä (Tuomela 2007; Tuomela & Mäkelä 2011, 90, 94, 119.)

Tutkittavien kokemukset *Kärpästen herran draamamaailman* yhteisön ja yleensä yhteisöjen toimimattomuudesta viittaavat sosiaalisuuden monimerkityksisyyteen (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1). Tuomelan kategorisointi, jossa hän tarkastelee sosiaalisuuden astetta ja sosiaalista toimintaa yhteydessä toisiinsa, osoittaa, että sosiaalisuus yhtä lailla kuin sosiaalinen toimintakin voi sisällöllisesti vaihdella hyvin paljon. Toimijoiden jakama yhteinen päämäärä edustaa Tuomelan mukaan heikointa sosiaalisuuden astetta ja kollektiiviseen sitoutumiseen perustuva ryhmässä toimiminen vahvinta. Niiden väliin sijoittuvat keskinäiseen riippuvuuteen ja yhteiseen toimintaan perustuvat kategoriat. (Tuomela 2007; Tuomela & Mäkelä 2011, 92.) Tämän kategorisoinnin valossa *Kärpästen herran draamamaailman* sosiaalinen toiminta perustuu ensisijaisesti tilanteen pakottamaan keskinäiseen riippuvuuteen, jossa sosiaalisuuden aste jää varsin alhaiselle tasolle.

*Kärpästen herran draamamaailman* toimijoiden minä-moodin mukainen ajattelu ja toiminta ovat kaukana ryhmässä toimimisesta, joka Tuomelan mukaan on vahvin sosiaalisen toiminnan muoto. Ryhmässä toimiminen eroaa yhdessä toimimisen kategoriasta vahvan yhteistyöhön perustuvan toiminnan vuoksi. Ryhmänä toimiessaan yksilöt hyväksyvät kollektiivisesti ryhmän intention toimia yhdessä ja sitoutuvat yhteiseen päämäärään me-asenteen merkityksessä. Kollektiivisuus luonnehtii vahvoja sosiaalisia me-moodi-ryhmiä. Me-moodissa toimiminen muodostaa ryhmätoimijuuden ytimen. Toiminnan näkökulmasta me-moodi tarkoittaa ensisijaisesti ryhmän asenteita

ja toisaalta niiden perusteella tehtyjä tekoja. (Tuomela 2007; Tuomela & Mäkelä 2011, 92–95.)

Sosiaalinen toiminta ja sosiaalisuus variaatioineen ovat sosiaalisia tosiasioita samalla tavalla, kuten sosiaaliset objektit, sosiaaliset suhteet, sosiaaliset ominaisuudet ja sosiaaliset instituutiot (vrt. Lagerspetz 2011). Muiden sosiaalisten seikkojen tavoin – itse asiassa jopa vahvemmin – sosiaalisen toiminnan ja sosiaalisuuden olemassaolo perustuu jaettuihin asenteisiin, niihin perustuvaan toimintaan ja sen johdosta kehittyneisiin yhteisiin käytäntöihin ja konventioihin. Koska sosiaalinen toiminta on ihmisten ja ihmisyhteisöjen toimintaa, se ei voi myöskään toteutua moraalisisessa tyhjiössä. Moraalisesti merkittävät asiat ovat yleensä luonteeltaan sosiaalisia. (Mt., 78–81.) Tätä osoittavat tutkittavien pohdinnat ryhmän sosiaalisen paineen vaikutuksesta yksilön moraalisiin valintoihin. Niin ikään tutkittavat kokevat moraalisesti tuomittavana ryhmän epäoikeudenmukaisen toiminnan, joka kohdistuu heikoimpien kiusaamiseen ja syrjäyttämiseen. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)

Moraalinen ulottuvuus laajentaa sosiaalisen ontologista sisältöä. Sosiaalinen ei ole vain objektiivinen tosiasia, vaan lisäksi sitä on tärkeä lähestyä normatiivisesta ja tavoiteltavan hyvän näkökulmasta, kuten Eero Ojanen (2011) tarkastelee sosiaalisen käsitteen erilaisia käyttötapoja. Normatiivisena käsitteenä sosiaalinen viittaa asiaan tai asiantilaan, jonka tulisi olla olemassa. Tässä merkityksessä sosiaalinen sisältää arvolutauksen hyvästä ja positiivisesta. Siitä seuraa, että sosiaalinen tarkoittaa myös tavoiteltavaa asiaa. Ojanen tähdentää, että sosiaalisen ydintä määriteltäessä on otettava samanaikaisesti huomioon kaikki kolme merkitystä eli objektiivinen tosiseikka, normatiivinen ja tavoiteltava asia. Sosiaalisen näkeminen itsessään hyvänä antaa Ojanen mukaan perusteita tarkastella sosiaalista hyvän käsitteen avulla. Hyvän tavoittelun ansiosta sosiaalinen kiinnittyy myös sosiaaliseen toimintaan ja yhteiskunnallisiin ratkaisuihin. (Ojanen 2011, 226–227.) Näin ymmärrettynä sosiaalisen käsite saa tarvittavaa moraalista sisältöä, ja senkin vuoksi sosiaalista voi perustellusti pitää sosiaalisen työn ydinkäsitteenä.

## **Sosiaalinen työ sosiaalisena toimintana ja inhimillisen toiminnan tukena**

*Useimmat teemoista, kuten yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden ristiriita, oikeudenmukaisuus ja turvallisuus ovat tärkeitä sosiaalialan kannalta. Niiden avulla on mahdollista kuvitella esimerkiksi asiakkaiden kokemaa turvallisuutta. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)*

*...Draaman soveltaminen sosiaalialan työmenetelmänä nähdään mahdollisena ja uskottavana. Sosiaalialalla työskennellään yksilön ja yhteisön rajapinnassa, johon yhteiskunnallisten tekijöiden synnyttämät ristiriidat heijastuvat. Draamassa ongelmia on mahdollista tarkastella sekä yksilön että yhteiskunnan näkökulmasta. Draaman avulla voidaan nostaa esille yhteiskunnallisia epäkohtia. (Mt.)*

Kun tutkittavat refleктоivat draamakokemuksiaan sosiaalisen työn kontekstissa, ammatillista myötätodellisuutta resonoivat kahdentasoiset ilmiöt. Merkityksellisiksi nousevat toisaalta yksilön ongelmat, joiden tutkittavat arvioivat olevan tärkeitä sosiaalialan asiakkaiden todellisuudessa. Asiakkaiden epäoikeudenmukaisuuden ja turvallisuuden kokemusten kuvittelu herättää tutkittavissa myötäelämisen tunteita. Toisaalta, kun tutkittavat tunnustelevat draaman soveltamisen mahdollisuuksia sosiaalisen työn menetelmänä, viittaavat heidän käsityksensä yksilötason ylittävään sosiaalisen työn kohteeseen eli yksilön ja yhteiskunnan välisyyteen. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.) Näistä draamakokemusten tulkinnoista käsin refleктоin sosiaalista työtä yhtenä sosiaalisen toiminnan muotona, jonka ymmärtämisessä tarvitaan sekä yksilötason toiminnan että sosiaalisen toiminnan teorian tarjoamia ajattelun välineitä.

Siinä missä yksilötasoiset toiminnan teoriat tekevät ymmärrettäväksi ihmistä toimivana ja sosiaalisena olentona sekä yksilön toiminnan perusteita, on sosiaalisen toiminnan teoria kiinnostunut sosiaalisen ontologiasta, yksilötasoisten ja sosiaalisten tekojen eroista sekä sosiaalisten käytäntöjen muodostumisesta yhteisesti jaettujen käsitysten pohjalta (Kuusela 2011, 52–53; Niemelä 2008). Pohdin sosiaalista työtä näiden molempien toiminnanteoreettisten lähestymistapojen näkökulmasta. Jatkan teoreettisia reflektionia viemällä edellisten dialogien käsitykset ihmisestä toimivana olentona, käsitykset

inhimillisen ja sosiaalisen toiminnan luonteesta sekä käsitykset sosiaalisen ontologiasta sosiaalisen työn yhteyteen. Tässä viimeisessä dialogissa kyse on myös tutkimuskohdetta koskevan teoreettisen ymmärryksen kehittymisestä, jossa aikaisemmat teoreettiset reflektiot ovat mukana (vrt. Layder 1998).

Pohtiessaan draaman soveltamisen mahdollisuuksia tutkittavat ymmärtävät sosiaalisen työn sijoittuvan yksilön ja yhteiskunnan rajapintaan, johon yhteiskunnalliset tekijät ristiriitoinen vaikuttavat (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1). Tutkittavien ajatukset viittaavat sosiaalisen käsitteen monitasoisuuteen. Kuten Pekka Kuusela (2011, 64) toteaa, sosiaalisen toiminnan teorian soveltamisessa on täsmennettävä, onko kyse välittömään vuorovaikutussuhteeseen, pienryhmään, yhteisöön vai yhteiskuntaan laajemmin liittyvästä toiminnasta. Kuuselan käsitteellistä tarkentamista koskeva huomautus on perusteltu sosiaalisen työn yhteydessä, johon sosiaalisen monimerkitysisyys on sisään rakentuneena. Sosiaalisessa työssä kohdataan sosiaalisen todellisuuden mikro-, meso- ja makrotason ilmiöitä toisiinsa kietoutuneina, joten Kuuselan mainitsemat yksilön, ryhmien ja yhteisöjen sekä yhteiskunnan toiminnan tasot on otettava huomioon.

Yhteiskunnallisena makrotason toimintana sosiaalinen työ on saavuttanut yhteisesti jaetun legitimitetin historiallisen kehityksen kuluessa muovautuneiden konventioiden johdosta. Yhteiskunnassa on tunnistettu joukko sosiaalisia tosiasioita, jotka liittyvät ihmisten ja ihmisryhmien sosiaalisiin tarpeisiin sekä yksilöitä ja yhteiskuntaa koetteleviin sosiaalisiin ongelmiin. Näitä tosiasioita koskevat jaetut asenteet ja demokratian areenoilla erilaisten intressikamppailujen tuloksena hyväksytyt institutionaaliset konventiot, kuten lait ja reformit, ovat mahdollistaneet sosiaalisen työn kehittymisen yhteiskunnallisena käytäntönä.

Sosiaalisen työn muotoutuminen yhteiskunnalliseksi toiminnaksi on esimerkki Tuomelan (2007) tarkoittamasta me-moodin mukaisesta kollektiivisesta intentionaalisuudesta, jota hän pitää yhteiskuntien sosiaalisen rakentumisen ydinkäsitteenä. Sosiaalinen työ on myös esimerkki sosiaalisen käsitteen ontologisten sisältöjen eli tosiasian, normatiivisen ja tavoiteltavan asian yhtäaikaisesta toteutumisesta, kun sosiaaliseen työhön sisältyvän hyvän tavoittelu on saanut yhteiskunnallisten ratkaisujen muodossa poliittisen hyväksynnän (Ojanen 2011; Lagerspetz 2011). Sosiaalisen työn erityisyys sosiaalisen toiminnan

muotona liittyy sosiaalisen oikeudenmukaisuuden tavoitteluun, joka ilmenee moraalisisina kannanottoina yhteiskunnan huono-osaisten puolesta.

Sosiaalisen työn yhteiskunnallinen valtuutus on luonut puitteet ammatilliselle toiminnalle. Sosiaalisen toiminnan teorian näkökulmasta ammatilliset käytännöt edustavat kollektiivista toimintaa, joka perustuu jaettuihin asenteisiin ja konventioihin sosiaalisen työn kohteesta, tavoitteista ja sisällöstä. Sosiaalisen työn näkökulmasta kaikki sosiaalisessa mielessä problemaattiset asiat eivät ole sosiaalisia tosiasioita, mikäli niiden olemassaolosta ei vallitse yhteiskunnassa jaettuja asenteita. Sosiaalista työtä kohdistetaan vain sellaisiin ihmisten tarpeisiin ja vaikeuksiin, joihin vastaamisen tärkeydestä on olemassa yhteisesti jaettu käsitys. Yhteiskunnallinen ja historiallinen konteksti vaikuttaa siihen, mitkä sosiaalisen todellisuuden ilmiöt nousevat jaettujen asenteiden kohteiksi. Kukin aika määrittää sosiaalisiksi ongelmiksi ne yksilöä ja yhteiskuntaa häiritsevät kysymykset, joihin on tartuttava sosiaalisin keinoin.

Asiakkaana olevan ihmisen toiminta saa monitasoisia merkityksiä sosiaalisessa työssä. Elämismaailmassaan asiakas on ”ihminen sinänsä”, joka toteuttaa itseään tajunnallisena, kehollisena ja sosiaalisena olentona. Sosiaalisena olentona ihminen todellistuu toiminnassa suhteessa toisiin ihmisiin, ryhmiin, yhteisöihin ja yhteiskuntaan (Niemelä 2008, 222). Ihminen voi olla sekä yksilö- että ryhmätoimija toiminnan kontekstin mukaan ja sen mukaan, toimiiko ihminen minä-moodissa vai me-moodissa (Tuomela 2007). Asiakkuudessa ihmisen elämismaailman toiminnasta tulee julkista toimijaa edustavan sosiaalisen työn kohde kahdessa merkityksessä. Toisaalta sosiaalisen arvioinnin kohteena on asiakkaan roolin saaneen ihmisen elämismaailman toiminta tarpeineen, sosiaalisine suhteineen, puutteineen ja pulmineen. Toisaalta asiakkaan ja työntekijän välille rakentuu uutta, ”virallista” toimintaa, kun he yhdessä etsivät ratkaisuja asiakkaan tilanteeseen. Tähän toimintaan vaikuttavat jaettuun asenteisiin ja konventioihin perustuvat sosiaalisen työn ammatilliset käytännöt.

Kuten tutkittavat ajattelevat, sosiaaliselle työlle on lähtökohtaista asiakkaan toiminnan ymmärtäminen yksilön subjektiivisten ja tilanteeseen vaikuttavien objektiivisten tekijöiden näkökulmasta (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1). Missä määrin ihmisen toimintaa ohjaavat ihmisen ulkoiset, rakenteelliset tekijät ja mikä merkitys ihmisen sisäisillä, subjektiivisilla tekijöillä on

toimintaan, on klassinen metodologinen kysymys sosiaalitieteissä, sosiaalityössä ja sosiaalisessa työssä (mm. Kuusela 2011, 65; Rauhala 1993; Niemelä 2008). Vaikka rakenteelliset ja ulkoiset tekijät asettavat ihmisen toiminnalle ehtoja, eivät ne täysin määrää ihmisen toimintaa. (mm. Kuusela 2011, 65; Berger & Luckmann 1994; Giddens 1984). Rakenteen ja toimijan suhteen ei-determinoivalla ymmärtämisellä on sosiaalisen työn kannalta olennainen merkitys: Ihmisellä on mahdollisuus toimia toisin toteuttaessaan itseään tajunnallisena, kehollisena ja sosiaalisena olentona.

Juuri toisin toimimisen mahdollisuuksien tutkiminen yhdessä asiakkaan kanssa on sosiaalisen työn tarkoitus erityisesti silloin, kun asiakkaan elämäntilanne on problematisoitunut. Ihmisen toisin toimiminen ei kuitenkaan ole yksinkertainen asia. Helpoksi sitä eivät koe tutkittavatkaan, kun he draaman fiktiivisessä todellisuudessa tarkastelevat kiusatun päähenkilön vaihtoehtoisia tapoja toimia. Ihmisen toisin toimimisen realiteettien punnitseminen koetaan haastavaksi. Pohtiessaan draaman mahdollisuuksia sosiaalisen työn menetelmänä tutkittavat arvioivat, että osallistujien hyväksymistä lähtökohdista draamaa voi soveltaa esimerkiksi työttömien elämänhallinnan vahvistamiseen ja syrjäytymisen ehkäisemiseen, laitoksista kotiutuvien sosiaaliseen kuntoutumiseen ja nuorten alkoholin ongelmakäytön tarkasteluun. (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1.)

Tutkittavien kuvaamissa esimerkeissä konkretisoituu sosiaalisen työn haasteellinen tehtävä yksilön ja yhteiskunnan rajapinnassa. Vaikeuksissa painivan asiakkaan ongelmien tarkastelu yksilön ja yhteiskunnan näkökulmasta auttaa ymmärtämään asiakkaan elämäntilanteeseen vaikuttavia subjektiivisia ja objektiivisia tekijöitä, kuten tutkittavien draaman mahdollisuuksia arvioivista käsityksistä voi päätellä (Yleinen merkitysrakenne, Tyyppi 1). Sosiaalisen työn kohteena olevien ilmiöiden yksilö- ja yhteiskuntatasoisuuden ymmärtäminen ei kuitenkaan riitä tilanteessa, jossa ongelman ydin on asiakkaan mahdollisuuksien ja yhteiskunnan vaatimusten ristiriidassa. Tarvitaan subjektiivisten ja objektiivisten tekijöiden dikotomian ja erillisyyden ylittämistä. Avain siihen on ihmisen toiminnassa, jonka mahdollisuuksissa ja esteissä yksilöllinen ja yhteiskunnallinen kohtaavat.

Ihmisen toisin toimimisen realisoitumisen reflektointiin soveltuu edelleenkin Saksassa 1970-luvulla kriittisen psykologian piirissä (mm. Holzkamp

1983) syntynyt erillistieteiden välimaastoon sijoittuva suuntaus, joka nähdään yhtenä toiminnan teorian lähestymistapana (mm. Kotiranta & Virkki 2011, 119–120). Suomessa tätä metodologisen individualismin ja metodologisen holismin rajaa rikkovaa, subjektitieteeksi nimettyä keskustelua teki tunnetuksi Pirkko-Liisa Rauhala (1989). Hän arvioi sen antia yksilöllisen ja yhteiskunnallisen välityksen varassa toimivalle sosiaalityölle. Ajatukset ovat hyödynnettävissä sosiaalisessa työssä laajemmin.

Subjektitieteen toimintateoreettinen ajattelutapa syventää ihmisen toiminnan ehtojen tarkastelua siitä, mihin draaman metodeilla päästään. Subjektitieteessä ollaan kiinnostuneita toiminnasta, jonka johdosta ihmisestä tulee ”jotakin” tai ”jonkinlainen.” Ihmisen toiminta ymmärretään intentionaalisenä, yhteiskunnallisesti ja sosiaalisesti välittyneenä sekä toisiin ihmisiin kiinnittyneenä. Vastaavasti yhteiskunta ymmärretään ihmisten toiminnallaan ja suhteillaan tuottamana historiallisena todellisuutena, ei siis annettuna. Tutkimuksen kohde, ihminen konkreettisesti toiminnassa, määrittyy samanaikaisesti sekä subjektiivisessa että objektiivisessa mielessä, sillä toiminta rakentaa näitä molempia. (Rauhala 1989, 46; Honkakoski 2001, 183–184; Vrt. Berger & Luckmann 1994.) Ihmisen toiminta sijoittuu subjektiivisuuden ja objektiivisuuden välisyyteen aivan kuten esteettinen kokemus (vrt Haapala 200b). Toimijanakin ihminen on paikkansa, ja paikka on sosiaalisesti jaetussa maailmassa.

Ihmisen suhde todellisuuteen ja toimintakykyisyys ovat keskeisiä subjektitieteen yksilön ja yhteiskunnan suhdetta koskevia välittäviä jäsenyyksiä. Ihmisen todellisuussuhde nähdään sosiaalisena mahdollisuussuhteena, johon perustuen ihminen voi periaatteessa toimia toisin. Mahdollisuuksien ja esteiden ristiriitainen ja samanaikainen läsnäolo yksilön elämässä aiheuttaa jännitteitä. Niiden käsitteellistämiseksi tarvitaan analyysia toisaalta yksilön elämän yhteiskunnallisista ehdoista ja toisaalta niistä merkityksistä, joita yksilöt muodostavat suhteessaan todellisuuteen ja joiden varaan he rakentavat elämänsä mielekkäysperustaa. Kohteena ovat ihmisen toimintamahdollisuudet ja niiden yhteiskunnalliset ehdot, eivät ihmisten yksilölliset ominaisuudet. (Rauhala 1989,47; Honkakoski 2001, 184.) Kun ihmisen toimintaa tutkitaan draaman metodeilla, siinäkin on kyse toiminnan mahdollisuuksien avaamisesta ja esteiden voittamisesta.

Toinen subjektitieteen keskeinen käsite toimintakykyisyys muodostuu ja toteutuu toiminnan, ajattelun ja tunteiden muodostamassa kokonaisuudessa, jonka elementit vaikuttavat toisiinsa. Vaikka toimintakykyisyys kiinnittyy yksilöihin, ei sitä nähdä ensisijaisesti yksilöllisenä ominaisuutena. Toimintakykyisyys ymmärretään yksilön kehitysmahdollisuuksien, toiminnan esteiden ja realisoitavissa olevien mahdollisuuksien välisenä, historiallisesti muotoutuneena suhteena. Siihen sisältyy sekä kehityksen mahdollisuus että kehityksen lukkiutuminen. Toimintakykyisyyden rajoittuminen ja mahdollistuminen riippuvat siitä, miten yksilöt toiminnallaan uusintavat esteitä tai muuttavat niitä kulloisissakin yhteiskunnallisissa oloissa. Todellisuuden objektiivinen arviointi voi muuttaa tiedon toiminnaksi ja emotionaalisuudella on yksilön tiedostamisprosessissa keskeinen merkitys. (Rauhala 1989, 47–48; Honkakoski 2001, 184.)



## 6 Päätösreflektioita

Tämä taiteen ja sosiaalisen työn rajamaastoon kohdistuva tutkimus on ollut tehtävältään kaksitasoinen: draaman olemuksen etsintä taidemuotona ja draaman sosiaaliselle työlle avaamien mahdollisuuksien reflektointi. Tutkimustehtävän ratkaiseminen on edennyt draamakokemusten empiirisestä analyysistä teoreettisiin reflektioihin ja niiden pohjalta näissä päätösluvuissa esittämiini synteeseihin. Vaiheittain rakentuneet tutkimuksen tulokset ovat:

*Tulos 1:* Deskriptio draamakokemusten yleisestä merkitysrakenteesta, jonka olen esittänyt empiirisen analyysin tuloksena luvussa 4.2. Yleisessä merkitysrakenteessa kiteytyy empiirisesti ilmenevän draaman olemus. Kokemusten merkitykset tiheytyvät draamatyöskentelyn teemojen yleisinhimilliseen ja sosiaaliseen puhuttelevuuteen, draamaan toimintana, osallistujien draamasuhteeseen, ryhmän merkitykseen draamassa ja draaman soveltamiseen sosiaalisessa työssä.

*Tulos 2:* Synteesi draaman olemuksesta taidemuotona sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana, jonka esitän tässä 6.1 luvussa. Synteesi on empiirisesti ilmenevän ja teoreettisesti reflektoidun draaman olemus ja sisältää vastauksen tutkimuskysymykseen: *Millainen sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapa draama taidemuotona on?*

*Tulos 3:* Synteesi draaman avaamista mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle ja sosiaalisen reflektiiviselle ymmärtämiselle, jonka esitän luvussa 6.2. Synteesi sisältää vastauksen tutkimuskysymykseen: *Mitä mahdollisuuksia draama taidemuotona avaa sosiaaliselle työlle ja siihen sisältyvän sosiaalisen reflektiiviselle ymmärtämiselle?*

Päätösreflektioiden viimeisessä luvussa (6.3) arvioin fenomenologisen tutkimusprosessin toteutumista sekä tutkimuksen antia teorian kehittymisen ja yhteiskunnallisen merkityksen näkökulmasta.

## 6.1 Synteesi draaman olemuksesta taidemuotona sosiaalisen todellisuuden ymmärtämisen tapana

Tutkimuksen kiinnittäminen fenomenologiseen taiteenfilosofiaan on suunnannut tutkijan katsettani draaman olemuksen etsintään ontologisessa ja epistemologisessa merkityksessä. Tutkimuksen kontribuutio suhteessa taiteeseen on kohdistunut draamalle ominaisen todellisuutta koskevan kokemisen, tietämisen ja ymmärtämisen tavan etsimiseen. Fenomenologiassa taide nähdään osana olemisen filosofiaa, jossa ihmisen todellisuussuhde ja käsitykset todellisuudesta ovat keskeisiä. Heidegger (1995) ja Gadamer (2000) ajattelevat, että taide edustaa itsenäistä todellisuuskokemusta, mikä perustuu taiteen tapahtumaluonteisuuteen. Taidetta ei nähdä staattisena kohteena, vaan osallistumista vaativana avoimena tilana. Taideteos toteuttaa itsensä taiteen tekijän ja taiteen kokijan vastavuoroisessa ymmärrysten ja merkitysten kohtaamisessa.

Subjektin ja objektin välinen dialoginen tapahtuminen on lähtökohtaista myös draamalle. Toimijoiden osallistumiseen perustuvassa taiteen tekemisen prosessissa draama toteutuu itsenään synnyttäen mahdollisuuksien ja merkitysten luomisen tiloja. Draamassa todellisuuden kokeminen ja ymmärtäminen tapahtuvat osallistumisen ja toiminnan johdosta. *Tutkimuksen johtopäätös on, että draaman olemus taidemuotona on sen tapahtumaluonteisuudessa ja toimintaluonteisuudessa.* Tapahtumaluonteisuus ilmentää draaman ontologista perustaa todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana ja toimintaluonteisuus draaman sidosta sosiaaliseen maailmaan. Synteesi draaman tapahtumaluonteisesta ja toimintaluonteisesta olemuksesta on seuraava.

### ***Draaman tapahtumaluonteinen olemus***

Ihmisellä on sekä havainnoiva että kuvitteleva suhde todellisuuteen. Mimeettisen kykynsä ansiosta ihminen voi ylittää havaintoihin perustuvan reaalisen todellisuuden ja kuvitella sen toisenlaisena (Sartre 2004). Kuvittelun tulokseksi syntyvä fiktiivinen todellisuus on taiteen lajeja yhdistävä tekijä, jossa taiteen tapahtumaluonteisuus konkreettisesti toteutuu kullekin taidemuodolle ominaisella tavalla. Draamassa siihen vaikuttaa *fiktiivisen todellisuuden ja reaalisen*

*todellisuuden erityinen subde.* Kahden erilaisen todellisuuden kosketuksissa tapahtuu kaikki olennainen, mikä määrittää draaman olemusta sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana. Edellytyksenä on fiktion taiteellinen uskottavuus, johon sisältö ja muoto ratkaisevasti vaikuttavat.

Kuten taiteessa yleensä, myös draamassa symbolisen ja konkreettisen sekä yleisen ja yksityisen suhde on tärkeä niin sisällön kuin muodon osalta. Mitkä tahansa inhimillisen elämän aiheet soveltuvat draamassa tutkittaviksi, kunhan yleinen ilmiö transformoidaan yksilön tai ryhmän tarinaksi osallistujien samastumisen ja myötäelämisen mahdollistamiseksi. Yksittäiset episodit kuvaavat symbolisesti todellisen elämän yleistettäviä tarinoita. Ihmiskohtaloiden ja tilanteiden konkreettinen jäljentäminen ei riitä niihin sisältyvän yleisen tavoittamiseen, vaan siihen tarvitaan teatteritaiteen symbolista muotokieltä (Boal 1999). Sisällön ja muodon symbolisten tasojen yhteen punoutuvassa prosessissa syntyy taiteellisesti uskottava fiktio, johon kätkeytyy samanaikaisesti ilmiön yksilökohtainen ja yleinen sekä erityinen ja universaali olemus.

Draaman olemus ontologisessa ja epistemologisessa merkityksessä liittyy sen tapahtumaluonteiseen olemiseen, jossa keskeiseksi nousevat todellisuuskokemus ja todellisuudesta tietämisen tapa. Ihmisen suhde todellisuuteen on intentionaalinen. Ihminen havaitsee todellisuuden ilmiöt joksikin tai jonakin, mikä perustuu fenomenologi Husserlin (1995) mukaan tietoisuuden intentioihin. Yhden intentiolajin, merkitysintention, johdosta subjektin ja todellisuuden suhde on luonteeltaan myös merkityssuhde. Todellisuus on olemassa merkityksellisenä vain ihmisen tietoisuudessa. Merkitysintention perusta on elämismaailmassa, intersubjektiivisiin merkityksiin perustuvassa sosiaalisessa todellisuudessa. Draamassa intentionaalisuus kohdistuu todellisuuden merkityksellisyyden havaitsemiseen. Sitä edesauttavat osallistujien elämismaailmaa lähellä olevat aiheet, jotka puhuttelevuudellaan luovat kokemusten merkitysperstaa.

Todellisuuden kokemisessa ja ymmärtämisessä *esteettisellä kokemuksella* on keskeinen merkitys draamassa ja taiteessa yleensä. Fenomenologisessa ajattelussa, joka kohdistaa kritiikkinsä subjektin ja objektin dualistista erillisyyttä kohtaan, esteettinen kokemus paikantuu subjektin ja objektin välisyyteen, ei niiden dikotomiaan. Esteettisessä kokemuksessa subjektiivinen ja objektiivinen punoutuvat yhteen. Kokemuksen omakohtaisuuden ja kokemuksen sosi-

aalisuuden yhteenkietoutuminen liittyvät fenomenologiassa ihmisen olemista koskevaan ontologiseen kysymykseen. Ihmisen yksilöllinen elämä toteutuu sosiaalisesti jaetussa maailmassa. Esteettiset kokemukset virittävät toisenlaisen ihmistarinoiden ymmärtämiseen oman kokemusmaailman koskettumisen ja samassa maailmassa olemisen vuoksi. (Haapala 2000b.) Emotionaalinen läsnäolo on draamassakin tärkeä edellytys esteettisen kokemuksen syntymiselle, sillä koskettuminen tapahtuu tunnetasolla. Ihmisen myötäsyttyisen affektiivisen ominaisuuden (Dufrenne 2000) vuoksi esteettiset kokemukset ovat intersubjektiiivisesti ymmärrettävissä.

Esteettinen kokemus ja *esteettinen tieto* ovat läheisessä suhteessa toisiinsa. Taiteen episteeminen potentiaali on sen ontologisessa luonteessa. Dualismin kritiikkiin perustuvan fenomenologisen ajattelun mukaan taideokset ovat tulkintoja maailmasta, jotka tapahtuvat ja tulevat ymmärretyiksi tekijän ja vastaanottajan vastavuoroisessa kohtaamisessa (Haapala 1996). Fiktiivisen ja reaalisen todellisuuden samankaltaisuus suhteellisessa mielessä on olennainen esteettisen tiedon syntymisessä draamassa ja taiteessa yleensä. Ymmärtäminen syvenee fiktiivisen todellisuuden ihmistarinoiden koskettaessa tunnistettavasti todellista elämää.

Ihmisen kuvitteleva suhde todellisuuteen ja reaalisen todellisuuden ylittäminen ovat keskeisiä esteettisen tiedon syntymisessä myös draamassa. Sartren (2004) mukaan tiedolla on analyttinen ja affektiivinen sisältö, joista viime mainittu on esteettisen tiedon ja kuvittelevan tietoisuuden ensisijainen lähde. Draamassa kuvitteleva ja emotionaalinen osallistuminen on lähtökohta esteettisen tiedon syntymiselle. Draaman fiktiosta saatava tieto voi olla arkielämässä tarvittavaa käytännön viisautta, toimintatietoa ja käsitteellisiä taitoja sekä eettistä tietoisuutta ja moraalista arviointikykyä (vrt. Novitz 1987). Kuten Haapala (1996) arvioi, esteettinen tieto on luonteeltaan ennen kaikkea filosofismoraalista, joka eroaa käsitteellistämiseen perustuvasta tietämisestä. Esteettinen tieto ja tietämisen tapa soveltuvat sellaisiin konteksteihin, muun muassa sosiaaliseen työhön, joissa inhimillisten ja moraalisten dilemmausten reflektoinnille on tarvetta.

Draaman olemukseen sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana sisältyy myös kysymys *totuuden* luonteesta. Ontologisen lähtökohdan tarjoaa Heideggerin (1995) olemisen fenomenologian perusajatus, jonka

mukaan taideteoksen erityinen tapa olla olemassa itsenään sisältää totuuden tapahtumisen. Heideggerin totuuden ontologian kolme näkökulmaa soveltuvat draaman totuuden tarkastelukehykseksi. Heideggerin mukaan totuus vaatii maailman näkyäkseen, sillä ihminen elää maailmassa. Kieli paljastaa totuuden, koska kieli on olennainen osa ihmisen maailmassa olemista. Totuudella on sosiaalinen konteksti, sillä maailmassa oleminen on luonteeltaan sosiaalista, ”maan” ja ”maailman” välisyyttä, joiden ”aukeamassa” totuus, myös taideteos, tapahtuu. (Heidegger 2000; Kupiainen 1994.)

Draaman yhteydessä käytettävä totuuden käsite vaatii täsmentämistä. Hospersin (1946) *totuudenmukaisuus* on tarkoitukseen perusteltu käsite, eikä se ole ristiriidassa Heideggerin totuuden ontologian kanssa. Draamassa totuus on luonteeltaan eräänlaista kokemuksen totuutta, ”totuutta minulle” – ”truth to me”, kuten Hospers ilmaisee (mt.). Sen evidenssi on fiktiivisen ja reaalisen todellisuuden samankaltaisuudessa, osallistujien kokemuksissa ja tietoisuuden syvenemisessä. Heideggerin ajattelua soveltaen: Draamassa tutkituilla teemoilla on sosiaalinen kontekstinsa ja yhteytensä osallistujien sosiaalisesti rakentuneeseen elämismaailmaan. Draamassa koetut ja ymmärretyt asiat ovat osallistujille totta, sillä ne liittyvät maailmassa olemiseen omakohtaisella ja universaalilla tavalla. Yhteisen ymmärtämisen mahdollistavan kielen avulla kokemukset ovat myös sosiaalisesti jaettavissa ja intersubjektiivisesti ymmärrettävissä.

### ***Draaman toimintaluonteinen olemus***

Tapahtumaluonteisuus ja toimintaluonteisuus ovat draaman toisiinsa liittyvät olemuspuolet, joiden perusta on *fiktiivisen ja reaalisen todellisuuden* erityisessä suhteessa. Kahden todellisuuden samanaikaisessa läsnäolossa on draaman toimintaluonteisen olemuksen ydin, joka todellistuu esteettisessä kahdentumisessa (Østern & Heikkinen 2001). Tarvitaan osallistujien ja ohjaajan yhdessä kuvitteleva fiktiivinen draamamaailma todellisen elämän aiheesta, sen sisältämän inhimillisen dilemman tutkimista soveltamalla teatteritaiteen dramaturgista ajattelua, roolin, ajan ja tilan muuntelua (tarkoittaa esteettistä kahdentumista), ohjaajan interventioita, fiktion ja reaali maailman ilmiöiden samankaltaisuuksien ja erojen tarkastelua sekä osallistujien

kokemusten, ajatusten ja merkitysten reflektointia. Siirtymiset fiktiivisen ja reaalisen todellisuuden sekä roolin ja todellisen minän välillä luovat hetkellisiä mahdollisuuksien tiloja (Heikkinen 2002) merkityksellisten kokemusten ja uuden ymmärryksen syntymiselle.

Draaman toimintaluonteista olemusta ilmentää kaksi toiminnan ulottuvuutta, jotka kiinnittävät sen sosiaaliseen todellisuuteen, sen kokemiseen ja ymmärtämiseen. Draama on toisaalta osallistujien toimintaan perustuvaa dialogista ja sosiaalista taidelähtöistä toimintaa. Toisaalta *osallistuva toimintatapa* itsessään on draaman keskeinen *metodi inhimillisen toiminnan tutkimisessa*. Draamassa tutkimuksen kohde on myötätodellisuus (Routila 1986), jonka draamamaailman fiktiiviset tilanteet ja henkilöiden toiminta motiiveineen ja ristiriitoineen osallistujissa herättävät. Osallistujan kokemusmaailmaa koskettavat ja todellisesta elämästä tunnistettavat ilmiöt synnyttävät myötäelämistä. Myötätodellisuus voi olla tutkittavan teeman mukaisesti sisällöltään yleisinhimillistä tai kontekstiin sidottua, esimerkiksi ammatillista myötätodellisuutta.

Fiktiivisen ja reaalisen todellisuuden samankaltaisuus avaa näkymän inhimillisen toiminnan tutkimiseen draamassa. Kahden todellisuuden samankaltaisuus ulottuu myös ihmisen toiminnan ontologiseen perustaan. Käsitys ihmisestä kehollisena, intentionaalisenä, sosiaalisena ja toimivana olentona on adekvaatti myös draamassa. Draamassa toiminnan tutkiminen edellyttää fiktiivistä todellisuutta, jonka sisällä osallistujat toimivat ja samalla tutkivat roolihenkilöiden toiminnan päämääriä, motiiveja ja keinoja. Välillä osallistujat suhteuttavat fiktion toimintaa ihmisen toimintaan sosiaalisessa maailmassa. Yhtä lailla kuin draama myös toiminnan teoriat ovat kiinnostuneita ihmisen toiminnasta, toiminnan intentiosta ja kontekstista sekä toimintaan vaikuttavista yksilöllisistä ja yhteiskunnallisista tekijöistä (mm. Niemelä 2008; Kuusela 2011). *Perusolemukseltaan inhimillinen toiminta näyttäytyy universaalina, lähestytäänpä sitä draamassa taiteen tutkimuksen tai sosiaalitieteissä toiminnan teorian suunnasta*. Metodisesti nämä inhimillisen toiminnan tutkimisen lähestymistavat eroavat toisistaan.

Draaman toimintaluonteisen olemuksen metodinen erityispiirre, etenkin forumteatterissa (Boal 2000), ilmenee vahvana toimijuutena draaman tutkivassa työtavassa ja muutokseen tähtäävässä toiminnassa. Toimijuuteen tarvitaan kaksi näyttämöä, joista toinen on teatterin näyttämö epäoikeuden-

mukaisuudesta kertovine tarinoineen ja roolihenkilöineen. Toinen on osallistujien todellisen elämän sosiaalinen näyttämö episodeineen ja sosiaalisine rooleineen. Nämä kaksi autonomista todellisuutta – *näyttämön todellisuus ja sosiaalisen todellisuuden näyttämö* – sekä niiden välisen rajan rikkominen muodostavat ihmisen toiminnan ja toisin toimimisen tutkimisen asetelman draamassa. *Näyttämö on tila, jossa toisin toimimista harjoitellaan* (mt.). Päähenkilön epäoikeudenmukaista tilannetta yritetään muuttaa kokeilemalla vaihtoehtoisia tapoja toimia. Osallistuja voi tiedostaa näyttämön todellisuudessa toimiessaan oman elämänsä muutostarpeita ja -mahdollisuuksia. Kenties hän voimaantuu ottamaan päähenkilön roolin ja toimimaan toisin myös oman elämänsä näyttämöllä.

Toisin toimimisen näkökulmasta katsomoin ja näyttämön rajan rikkominen on merkitsevää, sillä symbolisesti se tarkoittaa *todellisen ja mahdollisen välisen rajan ylittämistä*. Tämä kaikille taidemuodoille ominainen piirre saa vahvan sosiaalisen sisällön draamassa, mikä johtuu sen sosiaaliseen maailmaan kiinnittyvästä toimintaluonteisesta olemuksesta. Toisin toimimisen ontologisen perustan muodostaa ihmisen todellisuussuhteen ymmärtäminen mahdollisuussuhteena, mikä on lähtökohtaista sekä draamalle että toiminnan teorioille, erityisesti subjektitieteelle (Rauhala 1989). Yhteistä on myös ihmisen näkeminen yksilöllisenä ja yhteiskunnallisena toimijana. Tietoisuuden keskeinen rooli muutokseen pyrkivässä toiminnassa ja emotionaalisuuden merkitys tiedostamisprosessissa ovat niin ikään olennaisia molemmissa lähestymistavoissa.

Ihmisen toisin toimimiseen vaikuttavien yksilöllisten ja yhteiskunnallisten tekijöiden kompleksinen suhde on haaste niin draamalle kuin toiminnan teoriallekin. Draama tarjoaa ihmisen toisin toimimisen tutkimisen metodiksi muutoksen kokeilemista toimimalla ja yksilön tarinan yleistettävyyden reflektointia suhteessa toimintaan vaikuttaviin yhteiskunnallisiin tekijöihin. Parhaimmillaan muutosvoima ylettyy yksilötasolla tietoisuuden syvenemiseen ja uudenlaiseen toimintaan sekä yhteiskuntatasolla epäkohtien esiin nostamiseen ja poliittiseen vaikuttamiseen. Toiminnan teorioista subjektitiede tarttuu samaan haasteeseen analysoimalla mahdollisuuksien ja esteiden samanaikaista läsnäoloa ihmisen toiminnassa. Ihmisen toimintakykyisyydestä, joka nähdään yksilöllisesti ja yhteiskunnallisesti määrittävänä, riippuu, uusintaako ihminen

toiminnallaan kehityksen esteitä vai kykeneekö hän hyödyntämään mahdollisuuksia ja toimimaan toisin. (Rauhala 1989.)

Draamassa ihmisen toimintaa voidaan tutkia yleisinhimillisestä tai kontekstiin sidotusta, tässä tutkimuksessa sosiaaliseen työhön kiinnittyvästä ammatillisesta näkökulmasta. Draamassa yksilön toiminnan yhteiskunnallinen välittyneisyys kyllä tunnustetaan ja toiminnan mahdollisuuksia ja esteitä reflektoidaan suhteuttamalla niitä yhteiskunnalliseen kontekstiin. Sosiaalisen työn näkökulmasta tarvitaan lisäksi ihmisen toiminnan sosiaalisen luonteen ymmärtämisen syventämistä. Tämä edellyttää sosiaalisen ontologiaa sekä ryhmien, yhteisöjen ja yhteiskuntien sosiaalista toimintaa koskevien teorioiden käsitteellisiä välineitä draaman metodin ja yksilötason toiminnanteorian rinnalle. Yksilötason toiminta ja kollektiivitasoinen toiminta eivät ole palautettavissa toisiinsa (Kuusela 2011). Siksi molempia tasoja tarvitaan sosiaalisen toiminnan ymmärtämisessä erityisesti sosiaalisen työn näkökulmasta.

Synteisiin perustuvasti kiteytän vastauksen tutkimuskysymyksen, millainen sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapa draama taidemuotona on:

1. *Draaman olemus taidelähtöisenä toimintana on sen tapahtumaluonteisuudessa ja toimintaluonteisuudessa.* Draamassa tapahtumaluonteisuus tarkoittaa sosiaalista todellisuutta koskevien tulkintojen esiin tulemistä (tapahtumista) ja toimintaluonteisuus sitä, kun osallistujat toiminnallaan tulkitsevat ja ilmaisevat tutkittavia ilmiöitä esteettisesti teatteritaiteen symbolista kieltä soveltaen. Tulkinnat sosiaalisesta todellisuudesta ovat luonteeltaan taiteellisia prosesseja, jotka tulevat ymmärretyiksi osallistujien reflektoidessa kokemuksiaan ja ajatuksiaan.
2. *Todellisuuden kokeminen ja ymmärtäminen perustuu ihmisen todellisuussuhteeseen, jota draamassa luonnehtii fenomenologiselle ontologialle ominainen subjektin ja objektin yhteenkuuluvuus ja niiden välisyys.* Sosiaalinen todellisuus ilmiöineen edustaa objektiivista maailmaa ja draaman toimija ja kokija subjektia. *Subjektin ja objektin vastavuoroisessa kohtaamisessa ihmisen todellisuussuhde ilmenee draamalle olemuksellisella tavalla merkityssuhteena ja mah-*



*dollisuussuhteena.* Merkityksellisenä todellisuus on olemassa vain ihmisen tietoisuudessa. Draaman osallistuva, kokemuksen totuutta implikoiva taiteen tekemisen prosessi ruokkii toimijoiden tietoisuutta synnyttäessään merkitysten ja mahdollisuuksien luomisen tiloja. Draamassa sosiaalisen todellisuuden episodeja ei kohdata suljettuina tai lopullisina, vaan avautuvina ja uusia mahdollisuuksia sisältävinä. Kuvitteleva tietoisuus tekee ihmisen todellisuussuhteesta myös mahdollisuussuhteen.

- 3. Fiktiivisen todellisuuden ja reaalisen todellisuuden tunnistettava samankaltaisuus luo maaperän draamalle ominaisen sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tavalle, joka tyypillisesti on reflektiivistä.* Ihmisen mimeettisen kyvyn mahdollistaman fiktiivisen todellisuuden ja reaalisen todellisuuden kosketukset ovat peilejä, joihin osallistujat heijastavat draaman virittämiä esteettisiä ja muita kokemuksia. Esteettisten kokemusten syntymiselle tarvitaan taiteellisesti uskottava fiktio, minkä avulla yksilötason episodin ylittävä yleinen ja universaali ovat tavoitettavissa. Esteettisessä kokemuksessa kokemuksen omakohtaisuus ja kokemuksen sosiaalisuus liittyvät yhteen, mikä draamassa avaa mahdollisuuden toisenlaisten elämäntarinoiden sekä ajattelu- ja toimintatapojen ymmärtämiselle. *Esteettinen kokemus ja esteettinen tieto ovat todellisuuden ymmärtämisen tapoina läheisessä suhteessa toisiinsa.* Draaman fiktiossa syntyvä tieto tarjoaa käytännön viisautta, toiminnallista tietoa ja filosofismoraalista arviointikykyä.
- 4. Toiminnalla on draamassa keskeinen merkitys sosiaalisen todellisuuden kokemisessa ja ymmärtämisessä. Fiktiivisen todellisuuden ja reaalisen todellisuuden samanaikaisessa läsnäolossa toteutuu draaman toimintaluonteinen olemus osallistujien sosiaalisena, taidelähtöisenä toimintatapana ja siihen sisään rakentuneena inhimillisen toiminnan tutkimisen metodina.* Fiktio todellisuus ja reaalielämän sosiaalinen todellisuus sekä siirtymiset näiden kahden ”näyttämön” välillä muodostavat toiminnan ja toisin toimimisen tutkimisen asetelman draamassa. Symbolisesti katsomon ja näyttämön rajan rikkominen merkitsee todellisen ja mahdollisen välisen rajan ylittämistä. Draaman metodi ihmisen toisin toimimisen mahdollisuuksien

tutkimisessa on muutoksen kokeileminen fiktion todellisuudessa toimimalla ja vaihtoehtojen reflektointi suhteessa oman elämän protagonistisiin pyrkimyksiin, joiden toteutumista yksilölliset tai yhteiskunnalliset tekijät voivat estää.

5. *Ihmisen ymmärtäminen sosiaalisessa maailmassa toimivana, tajunnallisena ja kehollisena olentona on ontologinen perusta ihmisen toiminnan tutkimiselle draamassa – ja mitä ilmeisimmin toiminnanteoriassa. Draamassa tutkimuksen kohteena on taidelähtöisen toiminnan virittämä yleisinhimillinen tai kontekstiin sidottu myötätodellisuus. Perusolemukseltaan inhimillinen toiminta näyttääytyy universaalilta, tarkastellaanpa sitä draaman tai toiminnan teorian toisistaan poikkeavilla metodeilla. Molemmissa lähestymistavoissa yksilön tai ryhmän toiminnan areena on sosiaalinen todellisuus, jossa yksilölliset ja yhteiskunnalliset tekijät ovat samanaikaisesti läsnä. Yksilön toiminnan yhteiskunnallisen välittyneisyyden ymmärtäminen on haaste draamassa näkökulman laajetessa yleisinhimillisestä myötätodellisuudesta sosiaaliseen työhön kiinnittyvään ammatilliseen myötätodellisuuteen. Draamassa tämä edellyttää inhimillisen toiminnan sosiaalisen monitasoisuuden ymmärtämisen syventämistä, johon sosiaalisen ontologia ja yksilön toiminnan ylittävät sosiaalisen toiminnan teoriat antavat ajattelun välineitä.*

## 6.2 Synteesi draaman avaamista mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle

Pohtiessani tutkimuksen kontribuutioita suhteessa sosiaaliseen työhön ajattelin draaman avaamien mahdollisuuksien liittyvän ensisijaisesti sosiaalisen työn itseymmärrykseen, jonka arvioimiseen jälkitraditionaalinen yhteiskunta refleksiivisyysvaatimuksineen haastaa. Kontribuutio suhteessa itseymmärryksen kohteisiin koskettaa erityisesti sosiaalisen työn yksilö-yhteiskuntasuhdetta ja siihen sisältyvää sosiaalisen reflektiivistä ymmärtämistä. Kontribuutio suhteessa itseymmärryksen lähteisiin herättää kysymyksen, kuinka draamalle tyypillinen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapa toimii yhtenä sosiaalisen työn itseymmärryksen lähteenä tutkimukseen perustuvan ja ammatillisissa käytännöissä muodostuvan tiedon rinnalla. Kontribuutio taiteen ja sosiaalisen työn yhteyteen kohdistuu mahdollisuuksiin, jotka liittyvät draamalle ja muille taidemuodoille ominaiseen kykyyn ylittää tunnistettavissa oleva reaalin todellisuus fiktiivisesti. Mitä siis merkitsee fenomenologi Gadamerin (2000) ajatus ”mahdollisuus on enemmän kuin todellisuus” sosiaalisen työn yhteydessä?

Synteesi ja johtopäätökset draaman olemuksesta taidemuotona sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana ovat lähtökohta tälle toiselle synteesille. Draaman kiinnittyminen sosiaaliseen todellisuuteen ja sosiaaliseen työhön sen yhtenä ilmenemismuotona on mahdollista draaman toimintaluonteisen olemuksenvuoksi. Draaman fiktiossa tutkittavat ilmiöt synnyttävät kahdenlaista myötätodellisuutta, jotka molemmat avaavat ikkunan sosiaalisen työn itseymmärrystä koskevien kysymysten reflektointiin. Inhimillisen myötätodellisuuden ohella draama herättää ammatillista myötätodellisuutta, kun fiktion ilmiöitä suhteutetaan sosiaalisen työn kontekstiin. *Tutkimuksen johtopäätös on, että draama taidemuotona tarjoaa sosiaaliselle työlle sen itseymmärrystä rakentavia sisällöllisiä ja menetelmällisiä mahdollisuuksia. Mahdollisuudet avautuvat draaman todellisuuskäsityksen sekä ihmisen toiminnan ja siihen liittyvän sosiaalisen monitasoisuuden ymmärtämisen johdosta.* Synteesi draaman avaamista mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle ja sosiaalisen reflektiiviselle ymmärtämiselle on seuraava.

## ***Draaman avaama todellisuuskäsitys sosiaalisen työn näkökulmasta***

Subjektin ja objektiivisen todellisuuden suhdetta koskeva filosofinen kysymys on keskeinen sosiaalitieteissä ja niistä itseymmärrystään ammentavassa sosiaalisessa työssä yhtä lailla kuin draamassa taidemuotona. Kysymykseen vastaamisessa fenomenologisen taiteenfilosofian (Heidegger 1995; Gadamer 2000) ja fenomenologisen sosiologian ajattelutavat (Berger & Luckmann 1994) käyvät yksiin. Molemmissa ihmisen ja sosiaalisen todellisuuden suhde nähdään dialektisesti determinoimatta kumpakaan, subjektia tai objektiivista todellisuutta. Fenomenologian kiinnostus inhimillisiä kokemuksia kohtaan ei merkitse sitoutumista sen enempää yksilöä kuin yhteiskuntaa ensisijaisena lähtökohdanaan pitävään sosiaaliseen työhön. Pikemminkin fenomenologian korostama intentionaalisuus ja ei-dualistinen ajattelu subjektin ja objektin yhteenkuuluvuudesta, johon draaman todellisuuskäsitys pohjautuu, tarjoaa ontologisen perustan myös sosiaalista työtä karakterisoivan yksilön ja yhteiskunnan välisyyden tavoittamiseen.

Samalla tavalla kuin subjektiivisen ja objektiivisen toisiinsa kietoutuminen muodostaa aukeaman esteettiselle kokemukselle draamassa ja taiteessa yleensä, toimii yksilön ja yhteiskunnan välisyys sosiaalisen työn maaperänä. Yksilön ainutkertaisuus ja ”paikka” (Haapala 2000b) toteutuvat sosiaalisesti jaetussa maailmassa, johon ihminen on ”heittyneenä” (Heidegger 2000) tiettyyn ajalliseen, sosiaaliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. Ihmisenä olemisen olemus ei rakennu ihmisen subjektiivisuudesta, vaan niistä yksilöllisistä ja yhteiskunnallisista suhteista, joihin ihminen elämänhistoriansa ja nykyisyytensä vuoksi on kiinnittynyt. Sosiaalisen työn kannalta on merkityksellistä, että vaikka ihminen elää tietynä historiallisena aikana ja tietyissä yhteiskunnallisissa todellisuudessa, ei se lopullisesti määrää hänen osaansa. Ihmisen suhde todellisuuteen on mahdollisuussuhde sosiaalisessa työssäkin, kuten draamassa. Asiakkaan ja työntekijän hyödyntämät mahdollisuudet ja valinnat vaikuttavat ratkaisevasti asiakkaan elämänkulkuun. Yhteisistä piirteistä huolimatta kahta samanlaista elämäntilannetta ei ole, sillä jokaisen asiakkaan subjektiivinen ja objektiivinen maailma punoutuvat ainutkertaisella tavalla yhteen.

Sosiaalisen työn itseymmärrys ilmenee tavassa tulkita asiakkaan tuen tarpeita, niihin vaikuttavia tekijöitä, ratkaisumahdollisuuksia ja työskentelyn

tavoitteita eli asiakkaan elämänkokonaisuutta kaiken kaikkiaan. Sosiaalista työtä voi luonnehtia työntekijän ja asiakkaan kohtaamisessa tapahtuvaksi tulkintatyöksi. Kyse ei ole vain asiakkaan tarpeiden ja voimavarojen eikä tarvittavien toimenpiteiden arvioinnista, vaan kohtaamisessa jaetaan käsityksiä sosiaalisesta todellisuudesta. Työntekijän ja asiakkaan todellisuuskäsitykset ja ”kokemuksen totuudet” voivat erota toisistaan tai jäädä kokonaan kohtamatta. Jos se, minkä asiakas kokee elämäntilanteessaan todeksi ja merkitykselliseksi, ei välity työntekijälle, jää auttamisen perustana olevan subjektiivisen kokemusmaailman ja objektiivisen todellisuuden välinen tila tavoittamatta.

Ihmisen tajunnan intentionaalisuudesta (Husserl 1995) johtuva draamalle olemuksellinen todellisuussuhteen ilmeneminen merkityssuhteena pätee myös sosiaaliseen työhön. Deskriptiivisen fenomenologian metodilla (Giorgi 1994a) tavoitettava kokemuksen merkitysrakenne on relevantti käsite sosiaalisessa työssä, sillä siinä yhdistyvät subjektiivinen ja objektiivinen todellisuus (vrt. Orcutt 1990, 113–114). Sosiaalisen työn kohdeilmiöihin liittyy aina kokemuksia, olipa kyse resurssien puutteesta, elämäntilanteesta tai huono-osaisuudesta. Kokemukset merkityksellistävät ihmisen suhdetta todellisuuteen. Olennaista on työntekijän kiinnostuksen kohdistuminen kokemuksiin, joita asiakkaalle syntyy elämäntilanteestaan, ja tapaan, jolla asiakas merkityksellistää kokemuksiaan. Näiden merkitysten avulla työntekijän on mahdollista ymmärtää asiakkaan elämäntilannetta tämän toiminnan ja valintojen perustana.

Draama tarjoaa todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tavallaan mahdollisuuksia sosiaalisen työn itsetiedostuksen avaamiselle (vrt. Uggerhøj 2006), esimerkiksi ammattilaisten forumteatterin draamapajoissa. Inhimillisen toiminnan tutkimiseen sisältyvän eettisen tiedon potentiaali voi olla ammatillisesti merkityksellistä virittäessään käytännön viisautta, käsitteellistä ymmärtämistä ja eettistä arviointikykyä. Ihmisen toimintaan ja toimintaedellytyksiin liittyvät uskomukset tulevat koetelluiksi, kun työntekijä-osallistujat yrittävät itse toimimalla löytää ratkaisuja draaman fiktiivisen henkilön tilanteeseen ja suhteuttaa kokemuksiaan asiakastyön todellisuuteen.

Esteettisen kokemuksen virittämä ”toisen” kohtaaminen draaman fiktiivisessä todellisuudessa voi avata työntekijälle mahdollisuuden ymmärtää ihmistarinoiden ainutkertaista ja samalla universaalialuonnetta. Draamassa

yksittäisten episodien on saatava symbolinen, jaettava muoto, jotta siirtyminen yksityisestä yleiseen ja samalla terapiasta teatterin taiteeseen ja yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen on mahdollista (Boal 1999, 49). Sosiaaliseen työhön pätee sama ajatus. Kun työntekijä kohtaa asiakkaan yksilöllisen elämäntilanteen, on hänen samanaikaisesti nähtävä siihen sisältyvä yleinen voidakseen asiakkaan auttamisen lisäksi vaikuttaa avun tarvetta synnyttäviin sosiaalisiin tekijöihin.

### ***Sosiaalinen sosiaalisen työn itseymmärryksen ytimenä***

Sosiaalista pidetään kuin itsestään selvästi sosiaalisen työn ja sosiaalityön ydinkäsitteenä refleктоimatta sen enempää käsitteen ontologiaa ja sen käytännöllisiä yhteyksiä. Jotta sosiaalinen on perusteltu sosiaalisen työn ankkuri, tulee sosiaalisen ymmärtämisen perusteissa näkyä 1) sosiaalisen ontologinen sisältö objektiivisena tosiasiana sekä normatiivisena ja tavoiteltavana asiantilana, 2) sosiaalisen ontologinen yhteys inhimilliseen ja sosiaaliseen toimintaan, 3) sosiaalinen yksilön ja yhteiskunnan välisyyteen liittyvänä suhdokäsitteenä ja 4) sosiaalisen käsitteen monitasoisuus, sillä sosiaaliseen työhön mikro-, meso- ja makrotason ilmiöt ovat sisään rakentuneita. Sosiaalisen työn edellä mainittujen perusteiden ymmärtämiseen liittyy kaiken kaikkiaan ongelmia, mutta erityisesti sosiaalisen ontologinen ja praktinen yhteys inhimilliseen ja sosiaaliseen toimintaan on jäänyt vähälle huomiolle.

Sosiaalisen alkutilannetta symbolisoiva eksperimentti, *Kärpästen herran draamamaailma*, paljastaa konkreettisesti sosiaalisen ontologiaa määrittävien tekijöiden poissaolon merkityksen. Sattumanvaraisen ihmisjoukon toiminnan kriisiytymisestä voi lukea yhteisöä koossa pitävien sosiaalisten tosiasioiden ja niitä koskevan yhteisön jäsenten jakaman asenteen puuttumisen. Sen mukana puuttuu myös yhteisen toiminnan peruste, yhteiset käytännöt ja pitkässä perspektiivissä sosiaalisen rakenteistumisen konventionaalinen perusta. (Vrt. Lagerspetz 2011; Tuomela & Mäkelä 2011.) Eksperimentissä on tunnistettavissa ihmisen tarve ja taipumus elää järjestäytyneessä ryhmässä, jota yleisesti pidetään sosiaalisuuden ontologisena perustana. Ihmisen olemus sosiaalisena ryhmälentona ei vielä ratkaise ryhmän tai kollektiivin toiminnan luonnetta, vaan se riippuu siitä, onko toiminta minä- vai me-suuntautunutta. Me-moodin

mukainen toiminta perustuu vahvaan kollektiiviseen intentionaalisuuteen, jota Tuomelan (2007) mukaan voidaan pitää ihmisen sosiaalisuuden ja yhteiskuntien sosiaalisen rakentumisen ytimenä.

Sosiaalinen ja sosiaalisuus ovat siis objektiivisia tosiasioita, jotka perustuvat yhteisesti jaettuihin asenteisiin, niihin pohjautuvaan yhteiseen toimintaan ja sen johdosta muotoutuviin käytäntöihin ja konventioihin. Sosiaalisen sisällön kuuluu myös moraalinen ulottuvuus, sillä ihmisyhteisöille mahdolliset sosiaaliset tosiasiat eivät toteudu tyhjiössä. Sosiaalinen on objektiivisen tosiasian lisäksi myös normatiivinen ja tavoiteltava asia. Sosiaalisen normatiivinen ulottuvuus liittyy asiantilaan, jonka tulisi olla olemassa ja joka sisältää arvolutauksen hyvästä. Tästä seuraa, että sosiaalinen tarkoittaa myös tavoiteltavaa asiaa. (Ojanen 2011.) Hyvän tavoittelun vuoksi sosiaalinen kiinnittyy yhteiskunnallisiin ratkaisuihin ja käytäntöihin, joiden yksi ilmenemismuoto sosiaalinen työ on. Sosiaaliselle työlle on lähtökohtaista sosiaalisen ontologinen sisältö tosiasiana, normatiivisena asiantilana ja tavoiteltavana hyvänä. Silloin kun sosiaalinen työ kohdistuu yhteiskunnan huono-osaisten aseman parantamiseen, sisältää hyvän tavoittelu vahvan moraalisen painotuksen.

### ***Toiminta sosiaalisen työn itseymmärryksen kohteena***

Sosiaalinen työ yksilön ja yhteiskunnan välisyyteen kohdistuvana työnä konkretisoituu kahdentasoisena toimintana. Toisessa kyse on yksilötason toiminnasta, joka asiakkaan toimintana muodostaa sosiaalisen työn pääasiällisen kohteen. Toinen koskee sosiaalisen toiminnan tasoa, jota esimerkiksi rakenteisiin vaikuttava sosiaalinen työ edustaa. Lisäksi sosiaalinen työ itsessään on sosiaalista toimintaa, jonka yhteiskunnallinen tehtävä ja ammatilliset konventiot ovat muotoutuneet kollektiiviseen intentionaalisuuteen perustuvan toiminnan kautta. Toimintaa voi sen universaalin perusolemuksen vuoksi tarkastella sekä draaman että yksilötason toiminnan ja sosiaalisen toiminnan teorian metodeilla. Drama soveltuu parhaiten yksilötason toiminnan tutkimiseen, tosin reflektioiden välityksellä sillä on mahdollista ymmärtää myös sosiaalisen toiminnan ilmiöitä. Yksilötasoisten toiminnan teorioiden kiinnostus kohdistuu yksilön toimintaan, ja ontologisesti ne kiinnittyvät ihmisen perusolemukseen intentionaalisesti toimivana sosiaalisena olentona.

Sosiaalisen toiminnan teoriassa sosiaalisen ontologia on perusta, josta yksilön, ryhmän ja yhteisön tekojen eroja sekä sosiaalisten käytäntöjen muodostumista tarkastellaan. (Kuusela 2011, 51.)

Sosiaalisen käsitteen monitasoisuus saa yhden ilmenemismuotonsa sosiaalisen työn makrotason ja mikrotason toiminnan yhteydessä. Sosiaalisen työn muotoutumisessa makrotasoisena ilmiönä on nähtävissä sosiaalisen toiminnan logiikan mukainen kehityskulku. Ihmisten ja ihmisryhmien sosiaalisia tarpeita ja yhteiskunnassa ilmeneviä sosiaalisia ongelmia on historiallisen kehityksen kuluessa alettu pitää sosiaalisina tosiasioina jaettuine asenteineen ja toiminnan perusteita koskevina konventioineen. Sosiaalisen työn legitimoituminen yhteiskunnallisena käytäntönä on lisäksi edellyttänyt poliittisella tasolla säädettyjä reformeja.

Sosiaalisen työn kehittyminen yhteiskunnalliseksi toiminnaksi ei ole tapahtunut ristiriidattomasti, vaikkakin sen hyväksytyksi tuleminen ilmentää riittävää me-moodin mukaista kollektiivista intentionaalisuutta. Yhteiskunnallisen valtuutuksen rajoissa kehittyneet sosiaalisen työn ammatilliset käytännöt edustavat yhtä keinoa kansalaisten sosiaalisiin tarpeisiin ja ongelmiin vastaamisessa. Sosiaalisen toiminnan teorian näkökulmasta ammatilliset käytännöt ovat kollektiivisen toiminnan myötä kehittyneitä konventioita, jotka perustuvat jaettuuihin asenteisiin sosiaalisen työn kohteesta, sisällöstä ja menetelmistä.

Sosiaalisen työn mikrotasolla keskiössä on asiakkaana olevan ihmisen toiminta, joka saa monitasoisia merkityksiä. Elämismaailmassaan asiakas on ihminen sinänsä, yksin tai yhdessä, minä-moodissa tai me-moodissa toimiva sosiaalinen yksilö. Sosiaalisen työn asiakkuudessa ihmisen elämismaailman toiminta tarpeineen, suhteineen ja pulmineen tulee ulkopuolisen arvioinnin kohteeksi. Syntyy uutta toimintaa, kun työntekijä sosiaalisen työn konventioiden ja ammatillisten käytäntöjen suuntaamana pyrkii yhdessä asiakkaan kanssa löytämään ratkaisuja asiakkaan tilanteeseen. Aina se ei ole helppoa, sillä monenlaiset syyt vaikuttavat asiakkaan vaikeuksien taustalla. Yksilöllisten ja yhteiskunnallisten tekijöiden pelkkä tiedostaminen ei riitä, vaan tarvitaan niiden erillisyyden ylittämistä. Merkittävässä asemassa on ihmisen toiminta, jonka mahdollisuuksissa ja esteissä yksilöllinen ja yhteiskunnallinen kohtaavat. Sosiaalisen työn itseymmärryksen kohteeksi on asetettava



tiedonmuodostuksen rinnalle toiminnanmuodostus, kuten Niemelä (2009, 210) toteaa sosiaalityön osalta. Tähän draaman osallistava toimintatapa ja sen sisältämä inhimillisen toiminnan tutkimisen metodi avaavat sisällöllisiä ja menetelmällisiä mahdollisuuksia.

Ihmisen toiminnanmuodostusta sosiaalisen työn itseymmärryksen kohteena on mahdollista lähestyä sekä draaman että toiminnan teorian ajattelutavoilla. Sekä draamassa että sosiaalisessa työssä ihmisen toiminnan konteksti on sosiaalinen todellisuus sillä erotuksella, että sosiaalisessa työssä se ymmärretään reaalisenä ja draamassa reaalisenä ja fiktiivisenä. Draamassa toiminnan reflektoinnin potentiaali liittyy fiktiivisen ja reaalisen todellisuuden samanaikaiseen läsnäoloon ja siirtymisiin niiden välillä. Fiktiivisen ja reaalisen suhteen etäännyntä tarkastelu synnyttää mahdollisuuksien tiloja, joissa osallistujat voivat kuvitella reaalisen todellisuuden ilmiöitä toisenlaisina. Kuvittelevalla tietoisuudella (Sartre 2004) on merkittävä tehtävä toiminnanmuodostumisen tutkimisessä draamassa. Kuvitteleva suhde todellisuuteen ei rajaudu draamaan tai taiteeseen, vaan se liittyy ihmisen todellisuussuhteeseen yleensä. Siksi on perusteltua kysyä, millainen paikka kuvittelevalla tietoisuudella on sosiaalisessa työssä ja toimintaa koskevassa tiedonmuodostuksessa.

Kuvittelevaa tietoisuutta koskevan kysymyksen voi nähdä suhteessa jälkitraditionaalille ajalle leimalliseen refleksiivisyyteen, joka ilmenee muun muassa yksilön toimintavalmiuksiin kohdistuvina vaatimuksina. Refleksiivisyyttä lähestytään yleensä kognitiivisena prosessina, jossa käsitteelliseen ajatteluun ja teoreettiseen abstrahointiin perustuva todellisuuden ymmärtämisen tapa korostuu. Muun muassa Lash (1995) suhtautuu kriittisesti kognitiiviseen refleksiivisyyteen. Tilalle hän tarjoaa taiteelle ominaista esteettistä refleksiivisyyttä, joka todellisuuden mimeettisellä tulkintatavallaan soveltuu kognitiivista refleksiivisyyttä paremmin ajallemme tyyppillisten kompleksisten ilmiöiden ymmärtämiseen.

Taiteeseen ja kuvittelevaan tietoon kiinnittyvä draama edustaa Lashin (1995, 153–155) luonnehtimaa esteettistä refleksiivisyyttä. Yleistämisessä draama nojaa omiin ja intersubjektiivisesti jaettavissa oleviin kokemuksiin, joissa resonoi fiktiivisen todellisuuden ja reaalisen todellisuuden samankaltaisuus. Tieteeseen ja analyttiseen tietoon ankkuroiva toiminnan teoria edustaa Lashin (mt.) kuvaamaa kognitiivista refleksiivisyyttä. Se pyrkii

käsitteellistämiseen perustuvaan yleistämiseen, jonka empiirinen perusta on reaali maailmassa. Sosiaalisen työn itseymmärryksen syventämisessä sekä kognitiivisella että esteettisellä refleksiivisyydellä on perusteltu paikkansa, myös ihmisen toiminnanmuodostusta tarkasteltaessa.

### ***Toisin toimimalla mahdollisuus on enemmän kuin todellisuus sosiaalisessa työssäkin***

Draaman toimintaluonteiseen olemukseen sisältyvä ajatus ihmisen mahdollisuudesta toimia toisin on myös sosiaalisen työn olennainen metodologinen ja praktinen lähtökohta. Ontologisen perustan ajattelulle luo toisaalta ihmisen todellisuussuhteen ymmärtäminen merkityssuhteena ja mahdollisuussuhteena, toisaalta ihmisen toimintaan vaikuttavien subjektiivisten ja rakenteellisten tekijöiden suhteen ymmärtäminen ei-deterministisenä. Toisin toimimisen mahdollisuuksien realisoituminen ei ole yksinkertaista sosiaalisessa työssä, jossa asiakkaan mahdollisuudet ja yhteiskunnan odotukset ovat usein ristiriidassa keskenään. Vaikeuksista toisin toimiminen ei tapahdu draamassakaan, jonka tutkimiseen erityisesti forumteatteri tarjoaa konkreettisen metodin. Mahdollisuuksien ja esteiden samanaikainen läsnäolo tekee ihmisen toisin toimimisesta haasteellisen. Toimintakykyisyytensä rajoissa ihminen joko hyödyntää mahdollisuuksia tai uusintaa toiminnan esteitä. Näin ymmärrettynä toimintakykyisyys on lähellä refleksiokykyä, jota voidaan pitää (Eräsaari 1998) jälkiteollisessa yhteiskunnassa merkittävänä ihmisen hyvinvointia rakentavana tekijänä.

Refleksiokykynsä rajoissa ihminen tekee valintoja erilaisista mahdollisuuksista. Toisin toimimista tavoittelevalle sosiaaliselle työlle tämä avaa kaksi vaihtoehtoista perspektiiviä: asiakkaan näkeminen sellaisena, kuin hän on, tai sellaisena, joksi hän voi tulla (vrt. Niemelä, 2006, 72). Jälkimmäinen vaihtoehto edustaa sosiaalisen työn tavoiteltavaa perspektiiviä, johon sisältyy draamalle ja yleisesti taiteelle ominainen tapa ylittää olemassa oleva reaalinen todellisuus ja kuvitella se toisenlaisena. Siksi vaihtoehdon voi nimetä Gadamerin (2000) ajatusta lainaten ”mahdollisuus on enemmän kuin todellisuus”-perspektiiviksi. Tähän perspektiiviin perustuvan sosiaalisen työn tehtävänä on asiakkaan sellaisen intentionaalisen toiminnan ja toisin toimimisen tukeminen, joka auttaa asiakasta löytämään käyttämättömiä mahdollisuuksiaan

ja ylittämään esteitä. Sosiaalinen työ toimii mahdollistajana, jotta asiakas voi valtautua oman elämänsä päähenkilöksi – forumteatterin ilmaisua käyttäen.

”Mahdollisuus on enemmän kuin todellisuus” -perspektiivin varaan rakentuva sosiaalinen työ painottuu eri tavalla yhteiskunnan ja yksilön tasolla. Yhteiskuntatasolla perspektiivi tarkoittaa sosiaalisten mahdollisuuksien politiikkaa (vrt. Niemelä J, 2009, 11). Sen kohteena ovat yhteiskunnan sivistykselliset, kulttuuriset, sosiaalipoliittiset ja taloudelliset ratkaisut, jotka mahdollistavat yksilön kykyjen ja voimavarojen kehittymisen sekä tasoittavat yksilöiden välisiä lähtökohtaeroja. Yksilötasolla perspektiivin mukainen sosiaalinen työ kohdistuu asiakkaan toiminnan ja refleksiokyvyn tukemiseen, jotta asiakas saa voimavaransa, mahdollisuutensa ja toimintakykynsä täysimääräisesti käyttöönsä. Draaman metodinen erityisyys, jossa ihmisen toisin toimimista tutkitaan osallistavalla ja kokeilevalla toimintatavalla, avaa menetelmällisen mahdollisuuden asiakkaan refleksiokyvyn vahvistamiseen ja ”toisten mahdollisuuksien” (Roos 1996) tarkasteluun. ”Mahdollisuus on enemmän kuin todellisuus” -perspektiivissä on kyse yksilö- ja yhteiskuntatasolla tapahtuvasta sosiaalisesta muutostyöstä, joka kohdistuu sekä yksilön toimintaan että sen yhteiskunnallisiin ehtoihin.

Periaatteessa sosiaalinen työ voi toimia draaman tavoin merkitysten ja mahdollisuuksien luomisen tilana, jossa asiakkaan todellisuutta lähestytään kuin ”mahdollista maailmaa” (Gadamer 2000). Tällöin asiakkaan elämäntarinaa ei kohdata suljettuna, vaan avoimena, kuten draamassa (vrt. Engelstadt 2004, 35). Työntekijä käsittelee asiakkaan elämäntarinaa suljettuna tarinana, kun hänellä on asiakkuuden historiaan tai ammatillisiin konventioihin perustuva valmis tulkinta ”asiakastapauksesta”. Asiakkaan elämäntarinan kohtaaminen avoimena tarinana muistuttaa kumppanuuteen perustuvaa, osallistavaa sosiaalista työtä (Juhila 2006). Siinä asiakas ymmärretään omaa tarinaansa luovana subjektina ja työntekijä hänen käytössään olevana ”elämänsuunnittelun resurssina” (Ferguson 2001). Asiakkaan elämäntarinan ymmärtäminen avoimena tarkoittaa myös, että tarinan käsikirjoittajina nähdään sekä yksilö että hänen sosiaalinen ympäristönsä (Arendt 2002, 187). Asiakkaiden elämäntarinoissa heijastuvat yksilöllisen elämänhistorian, lähiyhteisön elämäntavan ja yhteiskunnan muutosten monenkirjavat kudelmat. Elämäntarinat eivät synny yksilön subjektiivisessa todellisuudessa, vaan yksilön toiminnan ja sosiaalisen maailman välisyydessä.

### 6.3 Fenomenologisen tutkimusprosessin arviointia

Fenomenologinen tutkimus on löytämiseen orientoitunut, luonnehtii Giorgi (1997). Löytämiseen tarvitaan etsimistä, eksploratiivista asennetta, johon tutkijana olen sitoutunut. Tutkittavan ilmiön sijoittuminen taiteentutkimuksen ja sosiaalitutkimuksen rajalle osoittautui merkittäväksi kiinnekohdaksi sekä fenomenologisen että eksploratiivisen asenteen tiedostamisessa ja toteutumisessa. Kaivautumiseni rajamaastoon alkoi draamaekskursiosta taiteen ja sosiaalisen työn rajalle. Tuossa vaiheessa en vielä aavistanut, minkälaisia tutkimuksellisia haasteita löytöretki draaman olemuksen tavoittamiseen ja sen mahdollisuuksiin sosiaaliselle työlle toisi tullessaan. Tutkimustehtävän vaikeus suuntasi etsintääni kohti perusteita.

Reflektiivisyys on ollut välttämätön tutkijan työvälineeni läpi tutkimusprosessin. Se on toiminut kriittisenä äänenä varoittaen helppojen ratkaisujen ansoista ja tukien tutkimuksen johdonmukaisuutta koskeneita valintojani. Auki kirjoitettuna reflektiivisyys on konkretisoitunut erityisesti pohdinnoissa, jotka ovat liittyneet tutkimustehtävän haasteelliseen kaksitasoisuuteen, tutkimuksen tieteen- ja taiteenfilosofiseen perustaan sekä empiriaa, metodia ja teoriaa koskevien valintojeni perusteluihin. Tässä viimeisessä luvussa arvioin kriittisesti, miten valinnat ja niiden perustelut ovat toimineet tutkimuksessa. Reflektoin tutkimusprosessin toteutumista suhteessa fenomenologisen tutkimuksen ehtoihin ja tieteellisen tiedon yleisiin kriteereihin. Lopuksi arvioin tutkimusta teorian kehittymisen ja yhteiskunnallisen merkityksen kannalta.

#### *Tutkimuksen fenomenologisuus ja tieteellisyys*

Fenomenologiselle tutkimukselle asettuu kaksi ehtoa. Tutkimuksen on oltava sekä fenomenologinen että tieteellinen. Ollakseen tieteellinen myös fenomenologisen tutkimuksen on täytettävä tieteelliselle tiedolle asetetut systemaattisuuden, metodisuuden, yleisyyden ja kriittisyyden vaatimukset. Tieto on systemaattista, kun se muodostaa koherentin kokonaisuuden, jossa tiedon elementit ovat suhteessa toisiinsa ja niitä sääntelevät perustellut periaatteet, käsitteet ja merkitykset. Tieto on metodista, jos se on saavutettu tiedeyhteisön hyväksymillä metodeilla. Tieto on yleistä, jos sitä on mahdollista soveltaa

tutkimuksen kontekstin ulkopuolella. Kriittisesti arvioitua tieto on silloin, kun tulokset asetetaan julkisesti hyväksyttäväksi tiedeyhteisön menettelyjen mukaisesti. (Vrt. Giorgi 1997; Niiniluoto 1980.) Tieteellisen tiedon kriteerit ovat yleisellä tasolla yhtäläiset riippumatta siitä, mihin tieteen traditioon tutkija tutkimuksensa kiinnittää. Kriteereiden soveltamisessa ilmenee kuitenkin huomattavia eroja, jotka heijastavat tutkimusten erilaisia tieteenfilosofisia ja metodologisia perusteita.

Tieteellisyys ja fenomenologisuus eivät ole toisistaan irrallisia, vaan niitä koskevat kriteerit kulkevat käsi kädessä. Fenomenologian sisällä kriteerit vaihtelevat suuntauksien mukaan. Giorgi, jonka kehittämiä husserlilaisen fenomenologian empiirisiä sovelluksia olen hyödyntänyt, esittää fenomenologisen tutkimuksen kriteereiksi deskriptiivisyyden, sulkeistamisen sekä vähintään yksilöllisten merkitysten ja mahdollisesti tutkittavan ilmiön yleisen olemuksen löytämisen (Giorgi 1997). Seuraavaksi arvioin, miten tämän tutkimuksen toteutus vastaa deskriptiivisesti suuntautuvan fenomenologisen tutkimuksen ehtoihin ja miten ehdot ovat suhteessa tieteellisen tiedon yleisiin kriteereihin.

Fenomenologisen tutkimuksen keskeinen periaate on tietenteoreettinen ja metodologinen johdonmukaisuus (Giorgi 1994b, 191). Sinänsä se ei poikkea kvalitatiivisen tai kvantitatiivisen tutkimuksen yleisestä pyrkimyksestä. Fenomenologisessa tutkimuksessa johdonmukaisuus koskee erityisesti tieteenfilosofisten perusteiden ja niiden varaan rakentuvien metodologisten ja metodisten ratkaisujen koherenssia. Tässä tutkimuksessa pidän kiinnittymistä fenomenologiaan sekä tieteenfilosofisesta että taiteenfilosofisesta näkökulmasta merkittävimpänä tutkimuksen koherenssiin vaikuttaneena valintana. Tutkimustehtävän kannalta ratkaisu oli perusteltu, sillä fenomenologia on kiinnostunut kokemuksen lisäksi myös taiteen ontologisesta ja epistemologisesta luonteesta. Ilman fenomenologian avaamaa taiteen ontologiaa en olisi kyennyt tavoittamaan draaman olemusta taidemuotona enkä sen avaamia mahdollisuuksia sosiaaliselle työlle.

Toinen tutkimuksen fenomenologista perustaa koskeva valintani liittyy sekä Husserlin että Heideggerin filosofisen ajattelun soveltamiseen. Tietoisena Husserlin ja Heideggerin fenomenologian eroista pidän ratkaisua lähtökohdiltaan johdonmukaisena niissä rajoissa, joissa heidän ajatteluaan

olen soveltanut. Tässä tutkimuksessa Husserlin tietoisuuden intentionaalisuus merkitysententioineen sekä Heideggerin taideteoksen ontologia ja olemisen sosiaalisuus muodostavat taiteen, draaman ja sosiaalisen työn rajapinnan tutkimista kannattelevat filosofiset loimet. Husserlin fenomenologiaan pohjautuva deskriptiivinen metodi oli johdonmukainen jatke tieteenfilosofisista perusteista nousseelle metodologiselle valinnalleni. Tarvitsinhan fenomenologisen asenteen lisäksi konkreettista metodia draamakokemusten analyysissä. Lisäksi kaksitasoinen tutkimustehtävä edellytti toista, Layderin (1998) kehittämää, metodologista lähestymistapaa. Ratkaisua voidaan kritisoida fenomenologisen tutkimuksen johdonmukaisuuden näkökulmasta.

Millä ehdoilla Husserlin deskriptiivistä fenomenologiaa ja Layderin teorian kehittymistä painottavaa lähestymistapaa voidaan käyttää samassa tutkimuksessa? Tieteenfilosofisten perusteiden näkökulmasta arvioin sen olevan mahdollista, koska Layderin metodologinen ajattelutapa ei rajaa sen soveltamista tieteenalojen eikä tutkimuksellisten sitoumusten mukaan. Fenomenologia ei niin ikään ole erityistieteellisesti sitoutunut. Deskriptiivisen fenomenologian ja Layderin edustaman ajattelun mahdollinen metodologinen ristiriita oli vältettävissä deskription ja tulkinnan erottamisella draamakokemusten analyysivaiheessa. Vasta empiiristen tulosten pohjalta siirryin tulkintaan ja viitteellisesti Layderin (1998) ajattelutavan soveltamiseen tutkimuskohdetta koskevan teoreettisen ymmärryksen kehittelyssä.

Deskriptiivisen fenomenologian metodin valinta draamakokemusten analyysitavaksi perustui asettamaani tutkimustehtävään. Olin tutkimassa draaman olemusta taidemuotona sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana. Oivalsin, että juuri fenomenologia, joka pitää taidetta alkuperäisimpänä kokemuksena, on kiinnostunut myös ihmisen tietoisuudelle ilmenevien kokemusten tutkimisesta. Fenomenologisen tutkimuksen sisällä valittavanani oli joko hermeneuttis-tulkinnallinen tai deskriptiivinen metodi. Päädyin jälkimmäiseen vaihtoehtoon, koska deskriptiiviseen metodiin sisään rakentuvan peruspyrkimyksen avulla ajattelin tavoittavani parhaiten tutkimuksen kohteena olevaan draamaan liittyvät kokemukset sellaisina, kuin ne tutkittaville ilmenivät.

Metodin valinnasta seurasi sitoumuksia, jotka suuntasivat olennaisella tavalla tutkimusprosessia. Metodinen perusvalinta tarkoitti reduktion, deskription ja olemuksen etsimisen toisiinsa liittymisen ymmärtämistä ja

huomioon ottamista analyysissä. Reduktiosta tuli välttämätön edellytys fenomenologisen tutkijan asenteeni kypsymiselle. Ymmärsin, että minun oli keskeytettävä taidetta ja draamaa koskeva teoreettinen ja kokemuksellinen tietämiseni analyysin ajaksi. Ennen kaikkea minun oli luovuttava suunnittelemastani, draamakokemusten analyysiä ohjaavasta, teoreettisesta tulkintakehyksestä. Tiedostin myös tutkijapositioni liittyvät ongelmat. Erityisesti draamaohjaajan roolini tutkimusaineiston muodostumisessa ja sen mahdolliset vaikutukset analyysiin vaativat kriittistä reflektointia, ennen kuin koin olleeni riittävän varma sulkeistamisen onnistumisesta. Reduktion sisäistäminen auttoi myös ymmärtämään deskription ja tulkinnan eron sekä niiden erottamisen merkityksen draamakokemusten analyysivaiheessa.

Systemaattisuus ja metodisuus tieteellisen tiedon kriteereinä liittyvät toisiinsa. Perttulan (2000, 441) mukaan deskriptiivisessä fenomenologiassa metodisen systemaattisuuden ja etukäteisoletuksista pidättäytymisen yhdistämiseen liittyy haasteita. Draamakokemusten analyysissä vaikeudet konkretisoituivat haparointina ennako-oletusten reduktion mahdollistaman intuitiivisuuden ja metodin näennäisen helppouden välillä. Teknisenä systemaattisena suorituksena fenomenologinen analyysi voi jäädä tyhjäksi, jos metodia toteutetaan vain muodollisesti (Mt.). Giorgi varoittaa, että deskriptiivinen metodi ei ole tekniikka. Se ei myöskään rajoitu sisällönanalyysin tasolle, vaan tutkittavien kokemuksiin liittyvät merkitykset ja niiden erottaminen ovat olennainen osa metodia. Merkitykset on ymmärrettävä syvemmällä tasolla kuin tutkittavan ilmiön sisältöinä. (Giorgi 1994a, 14.) Metodisten kokeilujen jälkeen varmistuin vähitellen deskriptiivisen metodin periaatteiden mukaisesta merkitysten erottamisesta ja kuvaamisesta.

Tutkimuksen luotettavuuden arvioinnin yksi peruste liittyy subjektiivisuuden ja objektiivisuuden suhteeseen. Fenomenologisessa tutkimuksessa hyväksytään subjektiivisuus tutkimukseen kuuluvaksi tietyin edellytyksin, jotka koskevat subjektiivisuuden ja objektiivisuuden suhdetta ja sen läpinäkyvyyttä. Fenomenologisen tutkimuksen tavoitteena on kohteenmukainen objektiivisuus. Perttulan (2005, 156–157) mukaan se tarkoittaa empiirisen analyysin toteuttamista niin, että tutkijan ymmärrys tulee tutkittavien kokemuksista. Tutkijan suhde tutkittaviin kokemuksiin on subjektiivinen, sillä kokemukset ilmenevät tutkijan tietoisuudelle, joita hän intuitiivisesti ymmär-

täen kuvaa objektiivisesti sellaisina, kuin ne tutkijan kokemalla varmuudella tutkittavalle ilmenevät.

Arvioin tutkimuksen kohteenmukaisen objektiivisuuden olevan mahdollista deskriptiiviseen metodiin sisältyvän reduktion, evidenssin ja intuition avulla. Nämä deskriptiivisen tutkijan työvälineet toimivat subjektiivisuuden ja objektiivisuuden siltana tässä fenomenologisessa tutkimuksessa. Intuitio ja evidenssi ovat kokemuksina subjektiivisia, mutta välttämättömiä tutkittavien kokemusten sisältämien merkitysten tavoittamisessa. Toisen kokemuksen objektiivinen ymmärtäminen ja kuvaaminen ovat aina rajallisia pyrkimyksiä, koska myös tutkijan intuitiivinen kokemus on subjektiivinen. Näillä inhimillisillä rajauksilla arvioin, että sekä subjektiivisuudella että objektiivisuudella on ollut perusteltu tehtävänsä tässä fenomenologisessa kokemuksen tutkimuksessa ja olen argumentoinut sen läpinäkyvästi.

Deskriptiivisen metodin kykyä tavoittaa tutkittavana oleva ilmiö on mahdollista arvioida empiiristen tulosten perusteella. Fenomenologisen tutkimuksen kriteereiden (Giorgi 1997) mukaan metodin avulla tulisi löytää vähintään yksilöllisiä merkityksiä ja mahdollisesti tutkittavan ilmiön yleinen olemus. Tässä tutkimuksessa löytyivät molemmat merkitysten tasot, joista draamakokemusten yleinen merkitysrakenne on empiirisesti ilmenevän draaman olemus taidemuotona sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana. Tässä suhteessa arvioin metodin toimineen tutkimuksessa sekä tieteellisyyden että fenomenologisuuden kriteereiden mukaisesti. Deskriptiiviseen metodiin liittyy kuitenkin rajoituksia, joita erityisesti tässä kahden tutkimustradition rajapintaan kohdistuvassa tutkimuksessa ilmeni.

### ***Deskriptiivisen metodin rajoituksia***

Deskriptiivisen metodin ensimmäinen kriittinen kohta liittyy tutkittavan kokemukseen sisältyvän merkityksen kuvaamiseen tutkijan kielellä. Merkityksen ilmaiseminen tutkijan erityistieteen kielellä draamakokemusten analysissä vaikutti ongelmalliselta. Ajattelin vaikeuksien johtuvan tutkimustehtävän kaksitasoisuudesta ja sijoittumisesta taiteentutkimuksen ja sosiaalitutkimuksen rajapintaan. Merkitysten kuvaamisessa minun olisi tutkijana pitänyt olla sensitiivinen yhtä aikaa kahta teoreettista perustaa



kohtaan. Erityisesti draamaa edustavan erityistieteen ja sen mukaisen kielen eksplikointi on lähes mahdotonta, sillä draamaa koskeva teorianmuodostus on vasta kehityksessä. Toisaalta sosiaalisen työn osalta yhden erityistieteen nimeäminen ei ole ongelmatonta. Sosiaalisen työn osalta liikuin sosiaalityön lisäksi sosiaalitieteissä laajemmin.

Merkitysten erottaminen ja kuvaaminen erityistieteen kielellä on ymmärrettävää tutkittavan luonnollisen asenteen mukaisista ilmaisuista irrottautumiseksi. Sen sijaan Giorgin (1997) korostama merkityksen kuvaaminen erityistieteen perspektiivin ennakko-odotuksista käsin vaikuttaa ristiriitaiselta ennakko-oletuksettomalla deskription näkökulmasta. Miten deskription ja tulkinnan erottaminen lopulta toteutuu, jos tutkittavien kokemusten analyysivaiheeseen sisältyy erityistieteen tai -tieteiden perspektiivien mukaisia ennakko-odotuksia? Toisaalta merkityksen muunnoksen yhteyttä erityistieteen perspektiivistä nousevaan ennakko-oletukseen ei deskription vaiheessa voida edes eksplisiittisesti osoittaa. Empirian ja teorian yhteyden eksplikointi on mahdollista vasta deskription jälkeisissä tulkinnoissa, mutta mikään selviö se ei ole deskriptiiviseen fenomenologiaan kiinnittyvissä tutkimuksissa.

Toinen deskriptiiviseen metodiin kohdistuva kriittinen huomio koskee empirian ja teorian suhdetta tutkimuksessa. On perusteltua todeta Giorgin (1992, 119) tavoin, että luotettavat tulokset voidaan osoittaa deskriptiivisesti ja että luotettavuuden takeena on metodisuus. Mutta luotettavakaan empiirinen tulos, draamakokemusten yleinen merkitysrakenne, ei yksinään riitä tutkittavan ilmiön koko olemuksen tavoittamiseen. Se ei ole riittävä myöskään tieteellisen tiedon yleisyydelle asetetun kriteerin näkökulmasta. Tutkijana pohdin, voiko deskriptiivisen fenomenologian metodin avulla kehittää teoriaa tai tutkimuskohteen teoreettista ymmärtämistä? Tämän tutkimuksen perusteella en pidä sitä mahdollisena ilman deskriptiivisesti tuotettujen empiiristen tulosten teoreettisia reflektioita. Siksi tutkimuksen metodisissa ratkaisuisani ovat mukana sekä deskriptio että tulkinta – ajallisesti toisistaan erotettuina. Lopputuloksena on empiirisesti ilmenevän ja teoreettisesti reflektoidun draaman olemus taidemuotona sosiaalisen todellisuuden kokemisen ja ymmärtämisen tapana sekä sen avaamat mahdollisuudet sosiaaliselle työlle ja sosiaalisen ymmärtämiselle.

## ***Teoreettisen ymmärryksen kehittyminen***

Teorian kehittäminen on tämän tutkimuksen tavoitteeksi liian vaativa moniteoreettisen ja monimetodisen tutkimusasetelman vuoksi. Asetelma sinänsä on perusteltu taiteentutkimuksen ja sosiaalitutkimuksen rajapintaan sijoituvan tutkimuskohteen kannalta. Vaikka tutkimuksen metodiset ratkaisut joiltakin osin muistuttavat Layderin (1998) mukautetun teorian (Adaptive Theory) kehittämistä, tutkimuksen relevantti tavoite on tutkittavaa ilmiötä koskevan teoreettisen ymmärryksen kehittäminen. Teoreettinen ymmärrys draaman olemuksesta taidemuotona ja sen avaamista mahdollisuuksista sosiaaliselle työlle kehittyi vaiheittain, kun tutkimuksen fenomenologinen perusta, empiria, deskriptio, empirian ja teorian dialogit ja reflektointi kerrostuivat toisiaan rikastaen tutkimusprosessin edetessä.

Empirian ja teorian dialogeilla oli keskeinen tehtävä tutkimuskohdetta koskevan teoreettisen ymmärryksen kehittämisessä. Dialogisen ja tulkinnallisen kerroksen merkityksen korostuminen lopullisissa tuloksissa herättää aiheellisen kysymyksen aineiston asemasta tutkimuksessa. Tutkimusaineisto muodostui rajatussa kontekstissa, sosionomiopiskelijoiden taidelähtöisten yhteistyön menetelmien kurssilla. Olisiko analyysin tulosten reflektointimahdollisuudet pitänyt rajata samaan kontekstiin? Tutkijana valitsin toisin, sillä ajattelin draamakokemusten toimivan eksperimenttinä taiteelle ominaisesta tavasta ymmärtää todellisuutta. Analyysin tuloksista riippuu, kuinka laajoihin inhimillisiin, teoreettisiin ja yhteiskunnallisiin konteksteihin niitä on mahdollista suhteuttaa. Pertti Alasuutari (1995, 221–222) toteaa yleisellä tasolla, että tulosten suhteuttaminen on mahdollista, jos tutkija osoittaa analyysinsä kertovan muustakin kuin pelkästä aineistostaan.

Arvion tämän tutkimuksen empiiristen tulosten suhteuttamisen aineiston kontekstia laajempiin yhteyksiin olevan mahdollista toisaalta metodisten ratkaisujen vuoksi, joissa deskription ohella empiiristen tulosten ja teorian dialogit ovat osa analyysiä. Toisaalta tulosten suhteuttamisen mahdollisuusiin vaikuttavat empirian ja teorian dialogien kontekstien vallinnat ja niiden perustelut.

Valitsin dialogien konteksteiksi draaman, fenomenologisen taiteenfilosofian ja sosiaalisen työn, jota lähestyin inhimillisestä ja sosiaalisesta toiminnasta käsin. Ovatko nämä teoreettiset kontekstit adekvaatteja suhteessa draama-

kokemusten empiirisiin tuloksiin ja tutkimustehtävään? Arvioin dialogien kontekstit relevanteiksi siksi, että kukin niistä on empiiristen tulosten perusteella oikeutettu. Kontekstien erilaisuuden vuoksi niiden välimatka empiriaan vaihtelee. Draaman teorioilla on välittömin ja vahvin yhteys draamakokemusten empiirisiin tuloksiin. Fenomenologisella taiteenfilosofialla on draaman ontologisen olemuksen ymmärtämisen kannalta välttämätön paikkansa dialogissa, vaikkakin se filosofisen erityisyytensä vuoksi jää muita abstraktimmaksi. Sosiaalisen työn kontekstin kiinnittäminen inhimillisen ja sosiaalisen toiminnan teoreettisiin keskusteluihin on niin ikään empiirisesti perusteltu. Välimatka draaman ytimenä olevaan toimintaan ei ole ongelma. Sen sijaan sosiaalisen työn ymmärtäminen sosiaalisena toimintana on vaatinut muita konteksteja monitasoisempaa käsitteellistämistä, mikä kiistämättä on pidentänyt välimatkaa empiriaan.

Kun hahmotin tutkimusprosessia vaiheittain eteneväksi kerrostamiseksi kohti tutkimuskohdetta koskevan teoreettisen ymmärryksen kehittymistä, en vielä nähnyt, mikä sitoisi empiiriset ja teoreettiset kerrokset toisiinsa. Ratkaisevaa oli välittävien käsitteiden merkityksen oivaltaminen. Tarkoitin tässä välittävillä käsitteillä niitä käsitteitä, jotka toimivat merkityseroista huolimatta riittävällä tasolla taiteen, draaman ja sosiaalisen työn praktisissa ja teoreettisissa konteksteissa. Erityisesti käsitteet ”toiminta”, ”sosiaalinen” ja ”myötätodellisuus” muodostivat eri kontekstien välisiä siltoja. Layderin metodinen lähestymistapa näyttäytyi niin, että välittävien käsitteiden lähteenä oli ensisijaisesti tutkijan analyysin avaama empiirinen aineisto. Vasta draamakokemusten yleisen merkitysrakenteen perusteella tunnistin teoreettiset yhteydet, joiden varaan empirian ja teorian dialogit oli mahdollista rakentaa.

### ***Tutkimuksen merkitys***

Tämä taiteen ja sosiaalisen työn rajalle sijoittuva tutkimus osoittaa rajanpinnan ilmiöiden tutkimisen tärkeyden – ja samalla sen vaikeuden. Taiteentutkimuksen ja sosiaalitutkimuksen teoreettisten ja metodisten rajojen ylitykset ovat olleet välttämättömiä uuden etsinnässä. Lukijan arvioitavaksi jää, ovatko tutkimukselliset valintani olleet päteviä poikkitieteellisen tutkimuksen vaatimusten näkökulmasta. Kaiketikin tutkimus avaa yhden ikkunan lisää

refleksiivisen ajan maisemaan. Ajankohtaisen tutkimuksesta tekee taiteen mahdollisuudet yhteiskunnallisten muutosten tulkinnoissa. Refleksiivisyyttä janoavassa maailmassa tarvitaan esteettistä ulottuvuutta, joka vahvistaa ihmisen kuvittelevaa tietoisuutta ja tarjoaa perspektiiviä asioiden toisin näkemiselle ja toisin toimimiselle.

Lähestymistapansa vuoksi arvioin tutkimuksella olevan merkitystä sekä draaman että sosiaalisen työn näkökulmasta. Tutkimus avaa mahdollisuuksia draaman teoreettiselle ja metodiselle kehittämiselle. Se edistää draaman praktista soveltamista sosiaalisen työn lisäksi muun muassa sosiaalityön, nuorisotyön, kasvatuksen ja opetuksen sekä kansalaistoiminnan konteksteissa. Draamaohjaajille tutkimus tarjoaa mahdollisuuden syventää inhimillisen toiminnan tutkimista draaman metodien lisäksi toiminnanteorian tarjoamalla käsitteellisillä välineillä.

Sosiaaliselle työlle tutkimus tarjoaa lähestymistavan, joka sisällöllisesti ja menetelmällisesti haastaa totuttuja itseymmärryksen perusteita. Uusia itseymmärryksen aineksia syntyy, kun sosiaalisen työn tavoitteeksi asetetaan asiakkaan intentionaalisen toiminnan tukeminen, ja kun sosiaalinen työ ymmärretään yhtenä sosiaalisen toiminnan muotona. Draaman metodinen erityisyys ihmisen toiminnan ja toisin toimimisen tutkimisessa avaa sosiaaliselle työlle näkymiä mahdollisuuksien politiikkaan sekä yksilö- että yhteiskuntatasolla.

Toiseuden läsnä oleva näkeminen ja kuuleminen ovat sosiaaliseen työhön sisältyviä pyrkimyksiä. Draama taidelähtöisenä toimintana auttaa erojen tunnistamisessa ja ymmärtämisessä. Sosiaalisessa työssä – ja muissakin konteksteissa – draaman ohjaajalta vaaditaan erityistä eettisyyttä ja sensitiivisyyttä. Draama on sosiaalisesti jaettava toimintaa, jossa asioita tehdään näkyviksi ja tullaan ihmisinä nähdyiksi. Osallistujat ilmaisevat draamatilanteissa koko olemuksellaan ajatuksiaan, arvojaan ja tunteitaan kertoen näin itsestään ainutkertaisella tavalla. Ohjaajan roolia osallistujien turvallisuuden, reviirin koskemattomuuden ja keskinäisen kunnioituksen mahdollistajana ei voi liikaa korostaa.

## Lähteet

- Adorno, Theodor W. (1970) 2006. Esteettinen teoria. Toimittaneet Gretel Adorno ja Rolf Tiedemann. Tampere: Vastapaino.
- Aittola, Tapio 2007. Alfred Schütz in elämäntyö. Jälkisanat teoksessa Alfred Schütz Sosiaalisen maailman merkityksenkäs rakentuminen. Johdatus ymmärtävään sosiologiaan. Tampere: Vastapaino, 441–466.
- Arendt, Hannah 2002. Vita Activa. Ihmisenä olemisen ehdot. Tampere: Vastapaino
- Asikainen, Sanna 2003. Prosessidraaman kehittäminen museossa. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja n:o 94. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Alasuutari, Pertti 1994. Laadullinen tutkimus. Tampere: Vastapaino.
- Aristoteles 2000. Retoriikka. Runousoppi. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Bardy, Marjatta 1996. Lapsuus ja aikuisuus – kohtauspaikkana Emile. Stakes Sosiaali- ja terveystieteiden tutkimus- ja kehittämiskeskus. Tutkimuksia 70. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Bardy, Marjatta (toim.) 1998a. Taide tiedon lähteenä. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Bardy, Marjatta 1998b. Taide, tiede ja ihmiskohtalot. Janus 6 (1), 51–56.
- Bardy, Marjatta & Barkman, Johanna & Janhunen, Tarja (toim.) 2000. Elämäni tarina. Lukemisto lapsuuden kokemuksista lastenkodeissa ja perhehoidossa. Stakes. Sosiaali- ja terveystieteiden tutkimus- ja kehittämiskeskus. Helsinki: Erikoispaino Oy.
- Bardy, Marjatta & Haapalainen, Riikka & Isotalo, Merja & Korhonen, Pekka (toim.) 2007. Taide keskellä elämää. Nykytaiteen museo Kiasman julkaisuja 106. Keuruu: LIKE
- Bardy, Marjatta & Känkänen, Päivi (toim.) 2005. Omat ja muiden tarinat. Ihmisyyttä vaalimassa. Sosiaali- ja terveystieteiden tutkimus- ja kehittämiskeskus. Stakes. Vammala: Vammalan kirjapaino Oy.
- Bauman, Zygmunt 1996. Postmodernin lomo. Tampere: Vastapaino.
- Bauman, Zygmunt 2002. Notkea moderni. Tampere: Vastapaino.
- Beardsley, Monroe C. 1971. Jälleen löydetty esteettinen elämys. Teoksessa Irma Rantavaara (toim.) Nykystetiikan ongelmia. Antologia. Helsinki: Otava.
- Beck, Ulrich & Giddens, Anthony & Lash, Scott 1995. Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio. Tampere: Vastapaino.
- Beck, Ulrich 1995. Poliitiikan uudelleen keksiminen: kohti refleksiivisen modernisaation teoriaa. Teoksessa Ulrich Beck & Anthony Giddens & Scott Lash. Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio. Tampere: Vastapaino, 11–82.

- Benjamin, Walter (1933) 1989. Mimeettisestä kyvystä. Teoksessa Markku Koski & Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim.) Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta. Kansan Sivistystyön Liitto ja Tutkijaliitto Jyväskylä: Gummerus, 51–54.
- Berger, Peter L & Luckmann, Thomas (1966) 1994. Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma. Helsinki: Gaudeamus.
- Boal, Augusto 1998a. Legislative Theatre. Using performance to make politics. London and New York: Routledge.
- Boal Augusto 1998b. Games for Actors and Non-Actors. London and New York: Routledge.
- Boal, Augusto 1999. The Rainbow of Desire. The Boal Method of Theatre and Therapy. London and New York: Routledge.
- Boal, Augusto (1979) 2000. Theater of the Oppressed. London: Pluto Press.
- Bourdieu, Pierre 1990. Outline A Theory of Practice. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bowell, Pamela & Heap, Brian S 2001. Planning Process Drama. London: David Fulton Publishers.
- Bowell, Pamela & Heap, Brian S 2005. Prosessidraama – polkuja opettamiseen ja oppimiseen. Helsinki: Draamatyö.
- Braanaas, Nils 1999. Dramapedagogisk historie og teorie. Trondheim: Tapir.
- Brecht, Bertolt 1991. Kirjoituksia teatterista. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, Nro 14. Helsinki: Vapokustannus.
- Camilleri, Peter 1999. Social work and its search for meaning: Theories, narratives and practices. Teoksessa Bob Pease & Jan Fook (toim.) Transforming Social Work Practice. Postmodern critical perspectives. London and New York: Routledge, 25–39.
- Clifford, Sara & Herrmann, Anna 2005. Making a Leap. Theatre of Empowerment. A Practical Handbook for Creative Drama Work with Young People. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publisher.
- Coult, Tony & Kershaw, Baz (toim.) 1990. Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook. London: Methuen.
- Danto, Arthur C (1973) 1987. Taideteokset ja todelliset esineet. Teoksessa Markus Lammenranta & Arto Haapala (toim.) Taide ja filosofia. Helsinki: Gaudeamus, 103–118.
- Dewey, John (1934) 1980. Art as Experience. New York: The Berkeley Publishing Group.
- Dickie, George 1987. Paluu taideteoriaan. Teoksessa Markus Lammenranta & Arto Haapala (toim.) Taide ja filosofia. Helsinki: Gaudeamus, 119–127.
- Dufrenne, Mikel 2000. Intentionaalisuus ja estetiikka. Teoksessa Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.) Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta. Helsinki: Yliopistopaino, 27–37.
- Eaton, Marcia Muelder 1995. Estetiikan ydinkysymyksiä. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Jyväskylä: Gummerus.
- Engelstad, Arne 2004. The Poetics of Augusto Boal. Teoksessa Anna-Leena Østern (toim.) Dramatic Cultures. Report from the Faculty of Education. No 10. Vasa: Åbo Akademi University, 29–38.
- England, Hugh 1986. Social Work as Art. Making Sense for Good Practice. London: Allen & Unwin.

- Eräsaari, Risto 1998. Mikä ihmeen elämänpolitiikka? Teoksessa Jeja-Pekka Roos & Tommi Hoikkala (toim.) *Elämänpolitiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ferguson, Harry 2001. Individualization and Life Politics. *British Journal of Social Work* 31 (1), 41–55.
- Fook, Jan 2002. *Social Work. Critical Theory and Practice*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Freire, Paulo (1968) 2005. *Sorrettujen pedagogiikka*. Tampere: Vastapaino.
- Gablik, Suzi 1995. *Connective Aesthetics: Art after Individualism*. Teoksessa Suzanne Lacy (toim.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press, 74–87.
- Gadamer, Hans-Georg 1960. *Wahrheit und Methode. Grundzuge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.
- Gadamer, Hans-Georg 2000. *Kuvataide ja sanataide*. Teoksessa Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.) *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Yliopistopaino, 39–54.
- Giddens, Anthony 1984. *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony 1991. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony 1995. *Elämää jälkitraditionaalisessa yhteiskunnassa*. Teoksessa Ulrich Beck & Anthony Giddens & Scott Lash. *Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio*. Tampere: Vastapaino, 83–152.
- Giorgi, Amadeo 1992. *Description versus Interpretation: Competing Alternative Strategies for Qualitative Research*. *Journal of Phenomenological Psychology* 23, 119–135.
- Giorgi, Amadeo 1994a. *Sketch of a Psychological Phenomenological Method*. Teoksessa Amadeo Giorgi (toim.) *Phenomenology and Psychological Research*. 6. painos. Pittsburgh: Duquesne University Press, 9–22.
- Giorgi, Amadeo 1994b. *A Phenomenological Perspective on Certain Qualitative Research Methods*. *Journal of Phenomenological Psychology* 25, 190–220.
- Giorgi, Amadeo 1997. *The Theory, Practice, and Evaluation of the Phenomenological Method as a Qualitative Research Procedure*. *Journal of Phenomenological Psychology* 28, 235–260. (tulostus 25.10.2004)
- Golding, William (1954) 1968. *Kärpästen herra*. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Haapala, Arto 1996. *Esteettinen tieto. Ajatus. Suomen filosofisen yhdistyksen vuosikirja* 53, 199–209.
- Haapala, Arto 2000a. *Johdanto. Katsaus fenomenologian syntyyn Saksassa ja Ranskassa*. Teoksessa Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.) *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Yliopistopaino, ix–xxx.
- Haapala, Arto 2000b. *Kokijan paikka maailmassa – jälleenlöydetty esteettinen elämys*. Teoksessa Arto Haapala & Jyrki Nummi (toim.) *Aisthesis ja Poiesis. Kirjoituksia estetikasta ja kirjallisuudesta*. Helsinki. Helsingin yliopisto, 145–158.

- Haapala, Arto & Lehtinen, Markku (toim.) 2000. Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta. Helsinki: Yliopistopaino.
- Habermas, Jürgen 1981. Theorie des kommunikativen Handelns. Zur Kritik des funktionalistischen Vernunft. Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Healy, Karen 2000. Social Work Practices. Contemporary Perspectives on Change. London: Sage Publications.
- Heidegger, Martin (1935–1936) 1995. Taideteoksen alkuperä. Helsinki: Taide.
- Heidegger, Martin (1926) 2001. Oleminen ja aika. 2. painos. Tampere: Vastapaino.
- Heikkinen, Hannu 2002. Draaman maailmat oppimisolueina. Draamakasvatuksen vakava leikkillisuus. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 201. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Heikkinen, Hannu 2004. Draamakasvatus ”tekstuaalisena leikkikenttänä” – draamakasvatus osana laaja-alaista kulttuurikasvatusta. Fidea. 2004 (1), 10–14.
- Heikkinen, Hannu 2005. Draamakasvatus – opetusta, taidetta ja tutkijamista! Jyväskylä: Gummerus.
- Himanka, Juha & Hämäläinen, Janita & Sivenius, Hannu 1995. Suomentajien esipuhe teoksessa Edmund Husserl Fenomenologian idea. Viisi luentoa. Helsinki: Loki-kirjat, 9–23.
- Hohenthal-Antin, Leonie 2001. Luvan ottaminen – ikäihmiset näytelmän tekijöinä ja ko-kijoina. Jyväskylä studies in education, psychology and social research 191. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Holzkamp, Klaus 1983. Grundlegung der Psychologie. Frankfurt & New York: Campus.
- Honkakoski, Arja 2001. Mitä syntyy taiteen ja sosiaalisen kohtaamisesta? Teoksessa Arja Jämsen (toim.) Sosiaalialan amk-pedagogiikkaa kokemassa. Rovaniemi: Sevenprint Oy. 2001, 177–203.
- Honkakoski, Arja 2007. Oman elämänsä protagonistiksi sosiaalityön tavoitteena. Janus 15 (1), 61–65.
- Honkakoski, Arja & Kinnunen, Petri & Vuorijärvi, Petri 2016. Nuorten aikuisten sosiaalisen tuen tarpeet ja niihin vastaaminen. Pohjois-Suomen sosiaalialan osaamiskeskuksen julkaisuja 41. Oulu: Oulun kaupungin painatuskeskus.
- Hospers, John 1946. Meaning and Truth in the Arts. The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Howe, David 1994. Modernity, Postmodernity and Social Work. British Journal of Social Work 24 (5), 513–532.
- Howe, David 2000. Surface and depth in social-work practice. Teoksessa Nigel Parton. (toim.) Social Theory, Social Change and Social Work. London: Routledge, 77–97.
- Huizinga, Johan (1938) 1967. Leikkivä ihminen. Yritys kulttuurin leikkiaineksen määrittelymiseksi. Helsinki: WSOY.
- Husserl, Edmund (1950) 1995. Fenomenologian idea. Viisi luentoa. Helsinki: Loki-kirjat.
- Ingarden, Roman 2000. Fenomenologinen estetiikka: Yritys rajata sen ala. Teoksessa Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.) Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta. Helsinki: Yliopistopaino, 1–26.



- Jacob, Mary Jane 1995. *An Unfashionable Audience*. Teoksessa Suzanne Lacy (toim.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press, 50–59.
- Juhila, Kirsti 2006. Sosiaalityöntekijöinä ja asiakkaina. Sosiaalityön yhteiskunnalliset tehtävät ja paikat. Tampere: Vastapaino.
- Juntunen, Matti 1986. Edmund Husserlin filosofia. *Fenomenologia ja apodiktisen tieteen idea*. Mänttä: Gaudeamus.
- Juntunen, Matti & Mehtonen, Lauri 1982. *Ihmistieteiden filosofiset perusteet*. Jyväskylä: Gummerus.
- Karisto, Antti 1996. *Invisible social policy: empowerment through cultural participation*. Kvartti 3B. Helsingin kaupungin tietokeskuksen neljännesvuosijulkaisu, 50–53.
- Karisto, Antti 1998. *Rajankäyntiä – kognitiivisen, esteettisen ja moraalisen suhteista*. Teoksessa Marjatta Bardy (toim.) *Taide tiedon lähteenä*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 63–80.
- Karvinen-Niinikoski, Synnöve 2009. *Postmoderni sosiaalityö*. Teoksessa Mikko Mäntysaari & Anneli Pohjola & Tarja Pösö (toim.) *Sosiaalityö ja teoria*. Juva: PS-Kustannus, 131–159.
- Kershaw Baz 1999. *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*. London and New York: Routledge.
- Kotiranta, Tuija & Virkki, Tuija 2011. *Toimijuus ja sosiaalisen toiminnan teoria*. Teoksessa Tuija Kotiranta & Petteri Niemi & Raili Haaki (toim.) *Sosiaalisen toiminnan perusta*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press, 113–132.
- Krappala, Mari & Pääjoki, Tarja (toim.) 2003. *Taide ja toiseus. Syrjästä yhteisöön*. Sosiaali- ja terveysalan tutkimus- ja kehittämiskeskus. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Krohn, Eino 1965. *Esteettinen maailma*. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Kupiainen, Reijo 1994. *Heidegger ja totuus paljastumisena*. Filosofinen aikakauslehti niin & näin. 2 /1994, 6–8.
- Kupiainen, Reijo 1997. *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitteiden jäljillä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kuusela, Pekka 1996. *Yhteiskuntateoria, sosiaalinen toiminta ja sosiaalitieteet*. Tutkimus sosiaalisen toiminnan teorian nykytilasta ja kehityksestä 1900-luvulla. Kuopion yliopiston julkaisuja E. Yhteiskuntatieteet 35. Kuopio.
- Kuusela, Pekka 2011. *Sosiaalitieteet, sosiaalisuus ja sosiaalisen toiminnan teoria*. Teoksessa Tuija Kotiranta & Petteri Niemi & Raili Haaki (toim.) *Sosiaalisen toiminnan perusta*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press, 51–71.
- Lacy, Suzanne (toim.) 1995. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press.
- Lagerspetz, Eerik 2011. *Lyhyt johdatus sosiaalisen ontologiaan*. Teoksessa Tuija Kotiranta & Petteri Niemi & Raili Haaki (toim.) *Sosiaalisen toiminnan perusta*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press, 72–86.
- Lash, Scott 1995. *Refleksiivisyys ja sen vastinparit: rakenne, estetiikka, yhteisö*. Teoksessa Ulrich Beck & Anthony Giddens & Scott Lash. *Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio*. Tampere: Vastapaino, 153–235.
- Layder, Derek 1998. *Sociological Practice. Linking Theory and Social Research*. London: Sage Publications.

- Lammenranta, Markus 1987. Taiteen tiedollinen ja moraalinen merkitys. Teoksessa Markus Lammenranta, & Arto Haapala (toim.) *Taide ja filosofia*. Helsinki: Gaudeamus, 167–170.
- Leavy, Patricia 2009. *Method meets art. Arts-Based Research Practice*. New York London: The Guilford Press.
- Lehtinen, Markku 2000a. Johdanto. Ranskalaisen fenomenologian ”esteettinen käänne.» Teoksessa Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.) *Elämys, taide, totuus*. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta. Helsinki: Yliopistopaino, xxx–lxii.
- Liikanen, Hanna-Liisa 2003. *Taide kohtaa elämän – Arts in hospital -hanke ja kulttuuritoiminta itäsuomalaisten hoitoyksiköiden arjessa ja juhlassa*. Helsinki: Otavan kirjapaino.
- Liikanen, Hanna-Liisa 2010. *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia – ehdotus toimintaohjelmaksi 2010–2014*. Opetusministeriön julkaisuja 2010:1.
- Lin, Nan 1986. *Conceptualizing Social Support*. Teoksessa Nan lin & Alfred Dean & Walter Ensel (toim.) *Social Support. Life Events and Depression*. Florida: Academic Press, Inc. Orlando.
- Margolis, Joseph 1971. Esteettinen havaitseminen. Teoksessa Irma Rantavaara. (toim.) *Nykyestetiikan ongelmia*. Antologia. Helsinki: Otava, 142–154.
- Merleau-Ponty, Maurice 1993. *Silmä ja mieli*. Helsinki: Taide.
- Molander, Bengt 1996. *Mellan konst och vetenskap. Att ge verkligheten form och innehåll*. Teoksessa Bengt Molander (red.) *Mellan konst och vetande. Texter om vetenskap, konst och gestaltning*. Göteborg: Daidalos, 113–138.
- Moustakas, Clark 1994. *Phenomenological Research Methods*. London and New Delhi: SAGE Publications.
- Mäntysaari, Mikko & Pohjola, Anneli & Pösö, Tarja 2009. Johdanto. Teoksessa Mikko Mäntysaari & Anneli Pohjola & Tarja Pösö (toim.) *Sosiaalityö ja teoria*. Juva: PS-Kustannus, 7–14.
- Niemelä, Jorma 2009. Sosiaalisten mahdollisuuksien politiikat ja niihin liittyvän osaamisen kehittäminen. Teoksessa Leena Viinamäki (toim.) *Sosionomeilta eivät hommat lopu. Ammattikäytäntöjen kehittäminen haasteena sosionomi (AMK) tutkinnoissa*. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulun julkaisuja. Sarja A Raportteja ja julkaisuja 1/2009. Kouvola: SOLVER palvelut Oy, 10–21.
- Niemelä, Pauli 2006. Hyvinvoinnin käsite toiminnan teorian valossa. Teoksessa Pauli Niemelä & Terho Pursiainen (toim.) *Hyvinvointi yhteiskuntapoliittisena tavoitteena*. Professori Juhani Laurinkarin juhlaKirja. Sosiaalipoliittisen yhdistyksen tutkimuksia nro 62. Kuopio: Kuopion yliopisto, 67–79.
- Niemelä, Pauli 2008. Inhimillisen toiminnan teoria. Toiminnan systemaattista jäsentämistä ja soveltamisesimerkkejä. Teoksessa Petteri Niemi & Tuija Kotiranta (toim.) *Sosiaalialan normatiivinen perusta*. Helsinki: Gaudeamus-Palmenia sarja, 221–239.
- Niemelä, Pauli 2009. Ihmisen toiminnallisuus ja hyvinvointi sosiaalityön teoreettisen ymmärryksen perustana. Teoksessa Mikko Mäntysaari & Anneli Pohjola & Tarja Pösö (toim.) *Sosiaalityö ja teoria*. Juva: PS-kustannus, 209–236.
- Niemelä, Pauli 2014. Systemaattinen ihmiskäsitys: ihminen järjestelmänä: rakenne (33) ja toiminta (3x3). Tallinna: United Press Global, cop.

- Niemi, Petteri & Kotiranta, Tuija 2008. Sosiaalialan normatiivinen perusta. Helsinki: Gaudeamus, Palmenia-sarja.
- Niiniluoto, Ilkka 1980. Johdatus tieteenfilosofiaan. Käsitteen ja teorian muodostus. Helsinki: Otava.
- Novitz, David 1987. Fiktio ja tiedon kasvu. Teoksessa Markku Lammenranta & Arto Haapala (toim.) Taide ja filosofia. Helsinki: Gaudeamus, 87–206.
- Ojanen, Eero 2011. Henki, hyvyys ja sosiaalinen. Teoksessa Tuija Kotiranta & Petteri Niemi & Raili Haaki (toim.) Sosiaalisen toiminnan perusta. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press, 226–237.
- O'Neill, Cecily 1995. Drama Worlds. A Framework for Process Drama. Portsmouth, NH: Heinemann.
- O'Toole, John 1992. The Process of Drama, negotiating art and meaning. London: Routledge.
- Orcutt, Ben A. 1990. Science and Inquiry in Social Work Practice. New York: Columbia University Press.
- Owens, Allan 2001. Allan Owensin oma draamaelämäkertä. Pekka Korhosen artikkelin alussa: Opettaja ja taiteilija. Teoksessa Anna-Leena Østern & Pekka Korhonen (toim.) Katarsis. Draama, teatteri ja kasvatus. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 107–113.
- Owens, Allan & Barber, Keith 1998. Draama toimii. Helsinki: JB-kustannus.
- Owens, Allan & Barber, Keith 2002. Draamasuunnistus – prosessidraaman arviointi ja reflektointi. Helsinki: Dramatyo.
- Parton, Nigel 2000. Social theory, social change and social work. An introduction. Teoksessa Nigel Parton (toim.) Social, theory, social change and social work. London: Routledge, 4–18.
- Parsons, Talcott 1937. The Structure of Social Action. New York: Free press.
- Payne, Malcom 2005. Modern Social Work Theory. 3. painos. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Pease, Bob. & Fook, Jan 1999a. Postmodern Critical Theory and Emancipatory Social Work Practice. Teoksessa Bob Pease & Jan Fook (toim.) Transforming Social Work Practice. Postmodern critical perspectives. London and New York: Routledge, 1–22.
- Pease, Bob & Fook, Jan (toim.) 1999b. Transforming Social Work Practice. Postmodern critical perspectives. London and New York: Routledge.
- Perttula, Juha 1995. Kokemus psykologisena tutkimuskohteena. Johdatus fenomenologiseen psykologiaan. Tampere: Suomen fenomenologinen instituutti.
- Perttula, Juha 2000. Kokemuksesta tiedoksi: fenomenologisen metodin uudelleen muotoilua. Kasvatus 31 (5), 428–442.
- Perttula, Juha 2005. Kokemus ja kokemuksen tutkimus: Fenomenologisen erityistieteen tietenteoria. Teoksessa Juha Perttula & Timo Latomaa (toim.) Kokemuksen tutkimus. Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen. Tartu: Guttenberg AS, 115–162.
- Rantala, Veikko 1987. Intentionaaliset teot: Totuuden käsitteestä tieteen- ja taiteenfilosofiassa. Ajatus. Suomen filosofisen yhdistyksen vuosikirja 44, 55–69.
- Rantala, Veikko 1989. Tieteen ja taiteen totuus. Teoksessa Ari Ylönen (toim.) Tiede, taide ja todellisuus. Seminaariraportti. Yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampereen yliopisto. Sarja B 53. (1989). Tampere: Tampereen yliopisto, 1–14.

- Rantala, Veikko 2002. Esteettinen kokemus ja metaforat. Teoksessa Leila Haaparanta & Erna Oesch (toim.) *Kokemus. Acta Philosophica Tampereensis*. 1. Tampere: Tampere University Press, 157-167.
- Ranta-Tyrkkö Satu 2010. At the Intersection of Theatre and Social Work in Orissa. *Acta Universitas Tampereensis*; 1503. Luettu 9.3.2012 Verkkojulkaisusarja *Acta Electronica Universitas Tampereensis* 941. <http://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-8003-4>. Luettu 9.3.2012.
- Rauhala, Lauri 1986. Ihmiskäsitys ihmistyössä. Helsinki: Gaudeamus.
- Rauhala, Lauri 1993. Eksistentiaalinen fenomenologia hermeneuttisen tieteenfilosofian menetelmänä. *Maailmankuvan kokonaisrakenteen erittelyä ihmistä koskevien tieteiden kysymyksissä. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta* 41. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Rauhala Pirkko-Liisa 1989. Subjektitieteellisestä ajattelutavasta ja sen soveltamisesta sosiaalipolitiikan ja sosiaalityön tutkimukseen. Teoksessa *Sosiaalipolitiikka 1988. sosiaalipolittisen yhdistyksen vuosikirja*. 13. vuosikerta. Helsinki, 43–59.
- Raunio, Kyösti 2009. Olennainen sosiaalityössä. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press
- Reamer, Frederic G. 1993. *The Philosophical Foundations of Social Work*. New York: Columbia University press.
- Reiners, Ilona 2001. Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoahista. Paradeigma-sarja. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Richmond, Mary 1917. *Social Diagnosis*. New York: Russell Sage Foundation.
- Richmond, Mary 1922. *What is social case work*. New York: Arna Press & The New York Times.
- Rohd, Michael 1998. *Theatre for Community, Conflict & Dialogue. The Hope Is Vital Manual*. Portsmouth, NH: Heineman.
- Roos, Jea-Pekka 1996. Mitä on elämänpolitiikka? *Sosiaalipolittisen yhdistyksen julkaisu Janus* 4 (3). Forssa: Forssan Kirjapaino, 210–223.
- Routila, Lauri O. 1986. Miten teen tiedettä taiteesta. Johdatusta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan. Keuruu: Clarion.
- Salonen, Toivo 2008. *Filosofian sanat ja konseptit*. Sanakirja. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Sartre, Jean-Paul (1940) 2004. *The Imaginary. A phenomenological psychology of the imagination*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Sava, Inkeri & Vesanen-Laukkanen, Virpi (toim.) 2004. *Taiteeksi tarinoitu oma elämä*. Juva: PS-kustannus.
- Schütz, Alfred (1966) 1978. *Some Structures of the Life-World*. Teoksessa Thomas Luckmann (toim.) *Phenomenology and Sociology*. United States of America: Kingsport Press, 257–274.
- Schütz, Alfred (1974) 2007. *Sosiaalisen maailman merkityksensä rakentuminen*. Johdatus ymmärtävään sosiologiaan. Tampere: Vastapaino.
- Scrapnickal, Jacop 1994. *Voice to the Voiceless: The Power of People's Theatre in India*. London: Hurst and Company.

- Seppä, Anita 2000. Jean-Paul Sartren kuvitteluteoria ja varhainen esteetiikka. Teoksessa Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.) *Elämys, taide, totuus*. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta. Helsinki: Yliopistopaino, 157–182.
- Sepänmaa, Yrjö 1991. Institutionaalinen taideteoria. Teoksessa Erkki Sevänen & Liisa Saari-luoma & Risto Turunen (toim.) *Taide modernissa maailmassa. Taiteen sosiologiset teoriat* Georg Lukacista Fredric Jamesoniin. Helsinki: Gaudeamus, 142–156.
- Shusterman, Richard 1997. *Taide, elämä ja estetiikka*. Pragmatistinen filosofia ja estetiikka. Tampere: Tammerpaino.
- Sibeon, Roger 1990. Comments on the Structure and the Forms of Social Work Knowledge. *Social Work and Social Sciences Review* 1 (1), 29–44.
- Siporin, Max 1988. Clinical Social Work as an Art Form. *Social Casework* 69 (3), 177–183.
- Siivonen, Katriina & Kotilainen, Sirkku & Suoninen, Annikka 2011. Iloa ja voimaa elämään. Nuorten taiteen tekemisen merkitykset Myrsky-hankkeessa. Nuorisotutkimusverkosto. Nuorisotutkimusseura, verkkojulkaisuja 44. Helsinki. <http://www.nuorisotutkimusseura.fi/julkaisuja/myrsky2011.pdf>. Luettu 9.3.2012.
- Tuomela, Raimo 2007. *The Philosophy of sociality: The Shared Point of View*. New York: Oxford University Press.
- Tuomela, Raimo & Mäkelä, Pekka 2011. Sosiaalinen toiminta. Teoksessa Tuija Kotiranta & Petteri Niemi & Raili Haaki (toim.) *Sosiaalisen toiminnan perusta*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press, 87–112.
- Uggerhøj, Lars 2006. Luovuus, mielikuvitus, roolipeli ja teatteri sosiaalityössä – ääni menneisyydestä vai askel tulevaisuuteen? *Janus* 14 (2), 209–219.
- Uusitalo, Margit 2016. Olen ja ihmettelen: maailmassa olemisen näyttämö draaman merkityksen antajana Martin Heideggerin filosofian valossa. *Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social research* 545. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.
- van Delft, Marion 1998. *Community Art – Implication for Social Policy*. *Themes* 6/1998. Stakes.
- Ventola, Marjo-Riitta & Renlund, Micken (toim.) 2005. *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja. Sarja B: oppimateriaalit 5.
- von Bonsdorff, Pauline 2000. Mikel Dufrennen teoria tunteiden apriorisuudesta: Esteettinen kokemus maailman tuntemisena. Teoksessa Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.) *Elämys, taide, totuus*. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta. Helsinki: Yliopistopaino, 183–204.
- von Herrmann, Friedrich-Wilhelm (1981) 1998. Fenomenologian käsite Heideggerilla ja Husserlilla. Teoksessa Arto Haapala (toim.) *Heidegger – ristiriitojen filosofi*. Helsinki: Yliopistopaino, 105–135.
- Vuorinen, Jyri 2001. *Aitoja ja alueita*. Kirjoituksia estetiikasta. Suomen kirjallisuuden seura. Tietolipas 171. Tampere: Tammer-Paino.
- Weitz, Morris (1956) 1987. Teorian tehtävä estetiikassa. Teoksessa Markus Lammenranta & Arto Haapala (toim.) *Taide ja filosofia*. Helsinki: Gaudeamus, 70–84.
- Wickham, Glynne 1995. *Teatterihistoria*. Teatterikorkeakoulu. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

- Østern, Anna-Leena & Heikkinen Hannu 2001. The Aesthetic doubling. Teoksessa Bjørn Rasmussen & Torunn Kjølnær & Viveka Rasmusson & Hannu Heikkinen (toim.) *Nordic Voices in Drama, Theatre and Education*. Oslo: IDEA publications, 110–123.
- Østern, Anna-Leena (toim.) 2001. Laatu ja merkitys draamaopetuksessa. Draamakasvatuksen teorian perusteita. Jyväskylän yliopisto, opettajankoulutuslaitos. Opetuksen perusteita ja käytänteitä 37.
- Østern, Anna-Leena & Korhonen, Pekka 2001. Johdanto. Teoksessa Anna-Leena Østern & Pekka Korhonen (toim.) *Katarsis. Draama, teatteri ja kasvat*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 7–13.

# Liite 1

## Kurssikuvaus: **Draama yhteisötyön menetelmänä** (2 ov) Sosionomiopiskelijat / Yhteisö- ja perusturvatyö k 2002 / Arja Honkakoski

<b>Tavoitteet</b>		
<p><b>Draaman työtapoihin perehtyminen</b></p> <p>Draamaprosessin ymmärtäminen yhdessä tekemällä: draamasopimus, fiktio, sitoutuminen, turvallinen ilmapiiri</p> <p>Draaman perusteisiin ja työtapoihin tutustuminen: pre-text, tilanne, rooli, jännite, fokus, draaman työtavat</p> <p>Draamaprosessin reflektointi: etäännyttäminen, kokemusten jakaminen, itsearviointi</p>	<p><b>Ymmärryksen syventäminen sisältöteemoista</b></p> <p>Yhteisötematiikka: yhteisöllisen elämän muotoutuminen, edellytykset ja ristiriidat</p> <p>Sosiaalisten roolien muodostuminen ja merkitys</p> <p>Valta, vastuu, johtajuus</p> <p>Ulkopuolisuus, syrjäytyminen, epäoikeudenmukaisuus, yhteisön paine ja hyväksyntä</p> <p>Moraliteetit: sivistyksen arvojen kestävyys äärioloissa</p>	<p><b>Sosiaalisten taitojen hermistäminen</b></p> <p>Tavoitteellinen työskentely ryhmässä</p> <p>Oman äänen kuuleminen, toisten kuuntelu ja herkyys dialogille, omien mielikuvien jakaminen ryhmässä</p> <p>Rohkeus ylittää totunnaisia toiminnan ja ajattelun rajoja</p> <p>Kyky ilmaista ajatuksia ja mielipiteitä muutoinkin kuin puhumalla (toimimalla)</p>
<b>Työvälineet, toiminta, materiaalit</b>		
<p><b>Työvälineet:</b> teemat (viitteellisesti Kärpästen herrasta), fiktio ja fakta, ryhmä, itsereflektio</p> <p><b>Toiminta:</b> draamallinen työskentely, lukeminen, keskustelu, kirjoittaminen, reflektointi, oppimispäiväkirja</p> <p><b>Ydinmateriaali:</b></p> <p>Golding, William (1954 tai muut painokset): Kärpästen herra</p> <p>Owens, Allan &amp; Barber, Keith (1998) Draama toimii</p> <p><b>Taustamateriaali:</b></p> <p>Yhteisöteatteriin (ym.) liittyvää lähdemateriaalia (monistenippu: Laakso &amp; Rantanen (1998), Janhunen (1997), van Delft (1998); Karisto, Antti (1996) Invisible social policy: empowerment through cultural participation. Artikkel. Kvartti 3B, ss 50–53. (referoinut ah)</p> <p>Bardy, Marjatta &amp; Barkman Johanna (2001): Tunteet ja ilmaisutaidot sosiaalipoliittisena kysymyksenä. Artikkel. Yhteiskuntapolitiikka 3 /2001, 199–210.</p>		
<b>Peruskysymyksiä draamasta: Mitä draama on? Miksi draamaa?</b>		
<p>Draama on toimintaa, jonka juuret ovat ihmisyhteisön rituaaleissa ja leikissä. Se on yksi tapa tutkia todellisuuden ilmiöitä (esim. yhteisöä) fiktion ja faktan keinoilla. Draaman lähtökohdaksi on taiteelle ominainen tapa saada kosketus todellisuuteen mielikuvien, metaforien ja tarinoiden avulla, jotka virittävät kokemaan, tuntemaan ja ajattelemaan. Esteettinen kokeminen voi avatessaan 'mielen kerrosten välisiä ovia' syventää ilmiöiden ja asioiden eettistä, tiedollista ja tiedostavaa pohdiskelua. (vrt. tieteen tapa tarkastella todellisuutta). Draama toimii oppimisen ja tutkimisen välineenä. Se lisää itsetuntemusta ja rohkaisee itsensä ilmaisemiseen. Draaman eri muotoja sovelletaan moninaisesti mm sosiaali- terveys- ja kasvatusaloilla sekä yhteisöjen kehittämisessä joko ammatillisesti tai kansalaislähtöisesti. Draama on kattokäsite erilaisille draaman lähestymistavoille, joiden lähtökohdat, historia, tavoitteet ja kohderyhmä vaihtelevat. Yhteistä eri lähestymistavoille ovat monet työtavat ja traditiot, joita käytetään joustavasti, mutta joiden funktio riippuu käytettävästä kontekstista.</p>		
<p><b>Mitä prosessidraamaan tarvitaan?</b></p> <p>Draamasopimus (lupa ja suostumus fiktion). Pre-text = tarina, lähtökohta: esim. teos, valokuva. runo, musiikki, esine), aakkulinen tarina, joka muotoutuu lopullisesti ryhmän kanssa. Draamamaailman (= fiktion) luominen puitteineen. Roolin ottaminen ja rakentaminen. Roolihenkilöt rakennetaan tarinan sisään. Jännite, joka ilmenee esim. roolihenkilöiden tahtojen ristiriitana tai tilanteen muuttumisena. Toiminnan fokus. Draaman työtavat ja metodit.</p> <p><b>Mitä prosessidraamassa tapahtuu?</b></p> <p>I Mielenkiinnon herättäminen ja fiktion luominen. II Draamamaailmassa toimiminen ja tarinan syventäminen – kehittäminen. III Ongelman tarjoaminen ja sitoutuminen. IV Fiktion suhteuttaminen todellisuuteen ja reflektio. Prosessidraaman suunnittelukehikko.</p>		
<b>Mitä draama sinussa herättää? Mihin ja miten voit soveltaa draamaa?</b>		
<p>Oppimisen ja kokemuksen reflektointi yksin ja ryhmässä.</p>		

## Liite 2

### Yleissuunnitelma: **Draama yhteistyön menetelmänä** (2 ov)

Sosionomiopiskelijat / Yhteisö- ja perusturvatyö kevät 2002 / Arja Honkakoski

Aika: 4h	Tavoitteet	Teema	Draaman työtap
1. 17.1.2002	Orientoituminen draamatyöskentelyyn, draaman perusteisiin ja <i>Kärpästen herran</i> kehystarinaan. Itsen ja ryhmän suhde: luottamus, sitoutuminen.	Ryhmä; jaettu tarina Pre-text?	Ennakkolukeminen: <i>Kärpästen herra</i> Tutustumis- ja luottamusharjoitukset. Ikkunatekniikka <i>Kärpästen herran</i> analysissa. Keskustelu.
2. 24.1.2002	Turvattomuuden yksilöllinen kokeminen - yhteisön merkitys. Yhteisössä eläminen: vastuu ja valta. Fiktion rakentaminen. Draamamaailmassa työskentely: roolit, ongelmanratkaisu, draaman työtapojen harjoittelu, roolissa, ei-roolissa. Omien valintojen tunnistaminen. Ryhmän draamatyöskentelyn mahdollistaminen.	Turvattomuus ja yhteisön tarve. Yhteisön rakentaminen: säännöt, valta, johtajuus Pre-text: Lähtökohtana <i>Kärpästen herran</i> juonellinen transformointi. Tavoitteena kirjoitettu pre-text	Fiktion luominen: yksinäinen yö saarella haaksirikon jälkeen. Draamamaailmassa työskentely: Turvan hakeminen yhteisen majan rakentamisella ja yhteisillä säännöillä Stillkuvat: ihanneyhteisö - vastakohta ja / tai äänimaisema. Ongelman tarjoaminen: Konflikti yhteisössä. Vastuun pakoihi ja vallan halu → johtajuuden ratkaiseminen Roolit seinälle. Kuuma tuoli. Johtajuuskartta. Reflektio: fiktion suhde todellisuuteen: keskustelu, jakaminen.
3. 31.1.2002	Tiedollinen perehtyminen yhteisöteatteriin ja foorumiteatteriin: tausta, tavoitteet ja työtavat. Suhde muuhun draaman kenttään.	Foorumiteatteri ja yhteisöteatteri draaman kentässä	Ennakkolukeminen: Moniste. Alustus (ah) Keskustelu; foorumiteatterin suhteuttaminen muihin draaman lähestymistapoihin (mm. TIE)
4. 7.2.2002	Moraalin yleispatyvyys vs historiallisuus. Eettinen harkinta: Oikeus, vääräys Oman eettisen harkintakäytyn tunnistaminen, valintojen tiedostaminen ja suhteuttaminen kontekstiin. Foorumiteatterin idean ja työtapojen kokeileminen.	Oikeus, vääräys, tuomitseminen, moraali. Pre-text: <i>Kärpästen herran</i> kuolemaan johtaneet tapahtumat tähän päivään tuotuna ja transformoituna; Oikeudenkäynti	Foorumiteatterin työtapojen soveltaminen: onko fooruminäytelmä jo etukäteen valmisteltu näyttelijöineen vai rakennetaanko se ryhmän kanssa, ratkeaa myöhemmin.
5. 14.2.2002	Ulkopuolisuuden yksilölliseen kokemiseen eläytyminen. Ymmärrys syrjäytymisestä yksilön kokemuksena. Fooruminäytelmän valmistelu ryhmässä: 'käsikirjoittaminen', dramaturgia, roolityöskentely Produktiivinen ja sitoutunut draamatyöskentely ryhmässä. Omien arvojen tiedostaminen, ryhmän paine.	Ulkopuolisuus ja osallisuus. Pre-text: Ramman pojan tarina (Kailas) - mahdollisesti <i>Kärpästen herran</i> tematiikkaan transformoituna	Foorumiteatterin työtavan soveltaminen ja fooruminäytelmän valmistelu ryhmässä. Fooruminäytelmän läpiviinti, arviointi ja keskustelu kokemuksista.
6. 21.2.2002	Opiskelijoiden foorumiteatterin työtavan harjoittelu ja soveltaminen. Itseilmaisuuon rohkaistuminen ja osallistuminen ongelmanratkaisuun.	Epäoikeudenmukaisuus, sorto, alistaminen. Opiskelijat valmistelevat pre-textit, fooruminäytelmien aihiot	Ennakkotyöskentely: fooruminäytelmien valmistelu pienryhmissä. Fooruminäytelmien läpikäynti. Keskustelu ja reflektio.
7. 28.2.2002	Sisältöteemojen ja draaman merkitys sosiaalialan työn kannalta. Draamaprosessin reflektointi: fiktion ja faktan suhde, yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden suhde draamassa.	Oppimisen ja kokemusten arviointi: draamaprosessi, yksilö / ryhmä, draaman työtavat, sisällön ja muodon suhde, soveltaminen ammatillisesti.	Ennakkotyöskentely: yksilölliset portfoliot tai koonnat. Ryhmäarviointi: kokemusten jakaminen ja loppukeskustelu. Ryhmän "lopettaminen draamallisesti"



# Liite 3

## Itsearvioinnin teemoitus

Kurssi: Draama yhteisötyön menetelmänä 2 ov / kevät 2002

Ryhmä: Sosionomiopiskelijat, Yhteisö- ja perusturvatyön suuntaavat opinnot

Opettaja / ohjaaja: Arja Honkakoski

1. Mitä ajatuksia draamatyöskentelyn sisällöt herättivät sinussa (Goldingin Kärpästen herrasta yleistyksiin):
  - yhteisön muotoutuminen, yhteisöllisyyden edellytykset ja ristiriidat
  - roolit yhteisössä
  - valta, vastuu, johtajuus
  - turvattomuus, ulkopuolisuus, syrjäytyminen
  - oikeus ja vääritys, oikeudenmukaisuus, epäoikeudenmukaisuus, moraalinen harkinta, tuomitseminen
  - moraliteetit: sivistys vs. barbarismi; yksilön toiminta vs. yhteisön paine
  - Mitä ajattelet sisällön (em. teemat) ja muodon (draaman työtavat) suhteesta tällaisten teemojen käsittelyssä?
2. Mitä opit draaman työtavoista? Mitä työtapoihin liittyviä kysymyksiä jäit pohtimaan?
  - erilaiset harjoitukset: tutustumis-, kontakti-, luottamus-, lämmittelyharjoitukset
  - prosessidraama: fiktion luominen, fiktiossa / draamamaailmassa toimiminen, ongelman tarkastelu ja ratkaisuvaihtoehdot, reflektio ja fiktion suhteuttaminen todellisuuteen
  - forumteatteri yhteisöteatterin muotona: forumnäytelmän käsikirjoittaminen / valmistelu, forumnäytelmän esittäminen (roolityöskentely, katsoja-osallistuja, jokerointi), jälkipuinti
3. Miten arvioit omaa ja ryhmän draamatyöskentelyä?
  - mitä merkityksiä, kokemuksia ja ajatuksia sait henkilökohtaisella tasolla draamatyöskentelystä?
  - mitä merkityksiä, kokemuksia ja ajatuksia draamatyöskentely herätti mielestäsi ryhmän tasolla?
4. Mitä ajattelet käsittelemiemme teemojen ja käyttämiemme draaman työtapojen soveltamismahdollisuuksista seuraavissa asioissa?
  - oma opiskelu / elämään liittyvä voimaantumisen näkökulma
  - ajan yhteiskunnallisiin ilmiöihin liittyvä (taide / draama) todellisuuden tutkimisen ja vaikuttamisen välineenä
  - ammatilliseen suuntautumiseesi liittyvä soveltaminen sosiaalialalla
5. [Mitä palautetta haluat antaa ohjaajan työskentelystä?]

## Liite 4

Analyyseinäyte metodin vaiheista 2 ja 3; Tutkittava tutkimusaineisto nro 010

**Metodin vaihe 2: Merkityksen sisältävien yksiköiden erottaminen alkuperäisestä aineistosta tutkittavan ilmiön ja tutkijan tieteenalan näkökulmasta**

(Vrt. Giorgi 1994a, 11–17; 1997)

1) (010) Kirja Kärpästen Herra ns. heräsi eloon dramatyöskentelyn aikana. Jo lukuvaiheessa kirjasta nousi monia ajatuksia, teemoja ja kysymyksiä, joita pohdiskelin itsekseni. Teemat vahvenivat ja selkenivät kun näitä asioita käytiin läpi draaman keinoin ja juttelemallakin./

2) (010) Kirjassa yhteisön muotoutuminen oli melko helppoa. Haaksirikkoutuneet pojat lyöttäytyivät yhteen, koska he tarvitsivat toisiaan selviytyäkseen. Oikeassakin elämässä kriisiin sattuessa ihmiset hakevat tukea ja apua toisista selviytyäkseen ongelmista helpommin./

3) (010) Yhteisöllisyyden edellytykset toimiakseen olivatkin jo vaikeampi asia käsiteltäväksi. Ei ollut helppoa luoda sääntöjä, jotka tyydyttivät kaikkia, näin oli myös tehtävissä, jonka koko ryhmän voimin toteutimme. Ongelmana oli, kuinka luoda toimivat säännöt: vapaus vs. vastuu, kuinka saada ne tasapainoon. Monimutkaista oli myös luoda oikeusjärjestelmä, joka olisi oikeudenmukainen ja rankaiseva yhtä aikaa ja joka takaisi yhteisön toimivuuden ja säilyvyyden. Vaaroina olivat luoda liian löysä tai ankarat lait, joiden tuloksena olisi ollut joko kaaos tai liian tiukka kuri. Kirjassahan oli samoja ongelmia./

**Metodin vaihe 3: Merkityksen sisältävien yksiköiden muuntaminen tutkijan tieteenalan kielelle**

(Vrt. Giorgi 1994a, 15–19; 1997)

1) (010) Jo Kärpästen herra -teosta lu-  
kiessaan monet sen teemat ja kysymykset  
pohdituttivat häntä. Teemat tulivat eläviksi,  
vahvistuivat ja selkenivät, kun niitä tutkittiin  
draaman keinoin ja keskustelemalla.

2) (010) Hän rinnastaa teoksen yhteisön  
muotoutumisen todelliseen elämään. Kriisissä,  
kuten teoksen haaksirikossa, ihmiset hakevat  
turvaa toisistaan selviytyäkseen ongelmallisesta  
tilanteesta.

3) (010) Yhteisön toiminnan edellytysten  
luomisen hän kokee vaikeaksi niin teoksessa  
kuin todellisessa elämässäkin. Kysymys konkreti-  
soitui saari-harjoituksessa, jossa sääntöjen ja  
oikeusjärjestelmän luominen osoittautui ongel-  
malliseksi. Tasapainon löytäminen vapauden  
ja vastuun, oikeudenmukaisuuden ja rangais-  
tuksen välillä oli problemaattista. Hän pohtii  
kysymystä yhteisön toimivuuden ja säilymisen  
kannalta. Liiallinen sallivuus olisi johtanut  
kaaokseen ja ankaruus taas tiukkaan kuriin.

4) (010) Roolit yhteisössä ovat aina kiinnostava asia. Mielestäni ne määräytyvät pitkälti ihmisen luonteen mukaan. Hiljainen luonne vetäytyy mieluummin taka-alalle ja menee massan mukana, kun taas vahva ja määrätietoinen luonne tuo itseään ja ajatuksiaan esille. Kärpästen Herrassa Jack oli vahva persoona, joka piti vain omia ajatuksiaan oikeina ja painostamalla sekä uhkailemalla sai hiljaisempia poikia puolelleen./

5) (010) Valta, vastuu ja johtajuus nioutuvat mielestäni pitkälti tiukasti yhteen. Johtajan asema merkitsee aina väistämättä valtaa, sillä hän on henkilö, joka sanoo ongelmatilanteissa viimeisen sanan. Johtajuus merkitsee myös vastuuta yhteisöstä ja sen jäsenistä. Hyvän johtajan tulee miettiä, miten huolehtia yhteisön fyysisestä ja henkisestä hyvinvoinnista sekä sen toimivuudesta. Hyvät vastakkaiset (hieman kärjistäen) esimerkit hyvästä ja huonosta johtajasta ovat Ralph ja Jack. Opiskeluissammekin tulee ryhmätöitä tehtäessä esille johtajakysymys ja se, kuinka eri tavoin erilaiset ihmiset tekisivät samoja asioita./

6) (010) Turvattomuus tuli hyvin ja elävästi esiin harjoituksessamme, jossa me opiskelijat olimme haaksirikkoutuneita. Silmät sidottuna, musiikki, rekvisiitta, eläytyminen outoon tilanteeseen ja koko harjoitus oli minulle hieno kokemus. Pystyin oikeasti kokemaan aitoja tunteita: pelkoa, epävarmuutta, epätoivoa, halua selviytyä yms./

7) (010) Syrjäytymisen ja ulkopuolisuuden teemat jäivät hieman irrallisiksi harjoituksissa, mutta kirjassa niitä tuli jonkun verran esille ja yhteiskunnassamme em. asioita tapahtuu koko ajan työttömyyden, mielenterveys- ja päihdeongelmien kautta katsottuna./

4) (010) Yhteisön sosiaaliset roolit kiinnostavat häntä. Luonteet vaikuttavat roolien omaksumiseen. Hiljaiset vetäytyvät ja myötäilevät enemmistöä. Vahvat ja määrätietoiset ihmiset nousevat ryhmässä esille. Kärpästen herra -teoksen Jack oli vahva ja itsekeskeinen persoona, joka uhkailemalla alisti hiljaisia puolelleen.

5) (010) Valta, vastuu ja johtajuus liittyvät kiinteästi toisiinsa. Johtajalla on asemansa perusteella sekä valtaa että vastuuta. Hyvään johtajuuteen kuuluu yhteisön hyvinvoinnista ja toimivuudesta huolehtiminen. Teoksessa on esimerkkejä sekä hyvästä että huonosta johtajasta. Erot johtajuudessa tulevat esille myös opiskelussa ryhmätöiden yhteydessä.

6) (010) Turvattomuus tuli eläväksi saariharjoituksessa. Puitteet ja eläytyminen outoon tilanteeseen tekivät harjoituksesta hienon kokemuksen. Hän koki syvästi pelkoa, epävarmuutta, epätoivoa ja selviytymisen halua.

7) (010) Syrjäytyminen ja ulkopuolisuus jäivät teemoina irrallisiksi draamatyöskentelyssä, joskin teoksessa ne nousivat esille. Yhteiskunnassamme syrjäydytään koko ajan esimerkiksi työttömyyden, mielenterveys- ja päihdeongelmien vuoksi.

8) (010) Goldingin kirjoittama tilanne on ns. outo ja epänormaali meille ns. sivistyneille ihmisille. Tällaisessa tilanteessa oikean ja väärän käsitteet sekoittuvat, niiden rajat hämärtyvät. Ihmisillä on vain yksi päämäärä eli selviytyä kriisistä parhaalla mahdollisella tavalla keinoja kaihtamatta. Eletään yhteiskunnan ulkopuolella, jolloin sen säätämät lait ja säännöt eivät päde. Tilanteet ryöstäytyvät helposti käsistä ja kärjistyvät. On helppo tuomita toisia pikku virheistä, vaikka ns. normaalissa elämässä ei olisi toista yhtään sen kummempi tai parempi. Saarella poikien oli helppo samastua yhteisön yhteiseen moraaliiin, jonka oli laatinut muutama vahva persoona. Virran mukana kulkeminen oli helpompaa kuin vastustaminen huolimatta siitä, oliko tämä moraaliksi sopivaa vai ei. Ne, jotka vastustivat yhteisöä tai halusivat muuttaa joitakin sääntöjä, kävi huonosti (Possu ja melkein Ralph)./

9) (010) Sisältö ja muoto eli teemat ja draaman työtavat sopivat mielestäni ihan hyvin yhteen ja ne toimivat. Tietenkin joissakin harjoituksissa ne toimivat paremmin ja joissakin hieman huonommin./

10) (010) En ole tottunut näyttämään tai edes eläytymään erilaisiin tilanteisiin ja asioihin ja sen vuoksi kurssi oli minulle haastava. Kurssin alussa jännitin kovasti, miten tulisin suoriutumaan harjoituksista ja ilokseni sain huomata, että minussakin on kehityskelpoisia aineksia ”taiteelliseen” suuntaan./

11) (010) Muutamat harjoitukset, erityisesti turvattomuuden teema, koskettivat sisintäni ja antoivat minulle paljon pohdittavaa, esimerkiksi tulevassa työssäni minkälaisia turvattomuuden tunteita asiakkaat voivat kokea ja minkälaisissa tilanteissa./

8) (010) Hän pitää Goldingin teoksen tapahtumia nykyajan sivistyneen ihmisen näkökulmasta outoina ja epänormaaleina. Teoksen tapahtumat sijoittuvat järjestäytyneen yhteiskunnan ulkopuolelle. Ihmisen primääri selviytymisen pakko hämärtää moraalisen harkinnan, ja tilanne riistäytyy hallitsemattomaksi. Vahvojen moraalien ja mielivallan alla yhteisön jäsenet valitsevat vastustamisen sijasta vetäytymisen. He suostuvat virran vietäväksi arvioimatta valinnan moraalisia perusteita itse. Hän toteaa, että ihmisen on helppo tuomita toisen teot, vaikka todellisessa elämässä ei itse toimisi paremmin.

9) (010) Draamatyöskentelyn sisällöt ja työtavat sopivat hänen mielestään yhteen ja toimivat vaihtelevasti eri harjoituksissa.

10) (010) Hän koki kurssin haastavaksi, sillä hän ei ole tottunut näyttämään eikä eläytymään. Alussa häntä jännitti, miten selviäisi harjoituksista. Hän ilahtui huomattavasti taiteellisen potentiaalinsa.

11) (010) Erityisesti turvattomuuden teemaa käsittelevä harjoitus kosketti häntä syvältä. Se sai hänet pohtimaan sosiaalialan asiakkaiden turvattomuuden kokemuksia.

12) (010) Erilaiset tutustumis-, kontakti-, luottamus- ja lämmittelyharjoitukset olivat melko tuttuja, joitakin uusiakin tuli. Mielestäni ne olivat käytännöllisiä ja niitä voin tulevaisuudessa käyttää omassakin työssäni. Jotkut harjoitukset olivat vähän hassujakin, kuten ääntelyharjoitukset. Mukavaa ja hauskaa oli, mutta eivät ne minulle kovin hyvin sopineet./

13) (010) Prosessidraama oli minulle aivan uusi käsite. Kurssin aikana sain teoreettisen perusinfopaketin siitä, mitä tämä em. käsite pitää sisällään. Vieläkin sekoitan, mitä eroa prosessidraamalla ja forumteatterilla on. Käsitelimmekö prosessidraamaa tunneilla harjoitusten myötä? En ainakaan muista. Joka tapauksessa, oli mahtavaa seurata ”ammattilaisten” työskentelyä; kaikista osallistujista näki, että he nauttivat näyttelemisestä ja ovat siitä innostuneita./

14) (010) Mielenkiintoista oli pysäyttää tilanteita ja miettiä erilaisia ratkaisuvaihtoehtoja eri tilanteisiin. Se oli myöskin hyvin haastavaa. Ei ollut helppoa miettiä, miten realistisesti ihminen voisi käyttäytyä tuossa tilanteessa tai tehdä jotakin toisin. Itselläni ei ollut rohkeutta astua draaman maailmaan kokeilemaan siipiäni, mutta onneksi muutamalla luokkatoverillani oli./

15) (010) Myös forumteatteri oli uusi kokemus. Olen aikaisemmin kuullut siitä käsitteenä, mutten tiennyt, mitä kaikkea siihen kuuluu. Forumnäytelmän käsikirjoittaminen ryhmässä oli mukavaa puuhaa, pääsi ryhmän kautta toteuttamaan omia ajatuksia. Käsikirjoittaminen oli myös vaikeaa ja aikaa vievää. Oli vaikea pitää realiteetit mielessä, jottei näytelmä olisi mennyt aivan fiktioksi. En ikävä kyllä päässyt näytelmän esittämiseen ja jälkipuintiin, joten en voi tätä arvioida./

12) (010) Tutustumis- ja lämmittelyharjoitukset olivat hänelle suurimmaksi osaksi tuttuja. Niitä hän aikoo käyttää tulevassa työssään. Ääntelyharjoituksia hän ei pitänyt itselleen sopivina.

13) (010) Prosessidraama oli hänelle uutta, eikä hän tunnista, miten se eroaa forumteatterista. Hänestä oli bienoa seurata vierailijoiden työskentelyä. He olivat innoistuneita ja nauttivat näyttelemisestä.

14) (010) Tilanteiden pysäyttäminen ja ratkaisuvaihtoehtojen tutkiminen oli kiinnostavaa ja haastavaa forumteatterin työtavassa. Ihmisen toisin toimimisen realiteettien pohtiminen ei ollut helppoa. Hän ei rohjennut toimia katsoja-osallistujana forumnäytelmässä.

15) (010) Forumteatteri oli hänelle myös uutta. Forumnäytelmän käsikirjoittamisessa pääsi toteuttamaan ajatuksiaan. Käsikirjoittaminen oli mukavaa, mutta myös työlästä. Realiteettien pitäminen mielessä oli vaikeaa.

16) (010) Vaikka minulla on nyt hyvät kokemukset draaman opiskelusta, en voisi kuvitella, että tämän kurssin perusteella toteuttaisin niitä omassa tulevassa työssäni. Asiaa pitäisi tutkia ja opiskella paljon enemmän. Enkä vielä ole täysin varma, onko draama se keino, jolla osaisin työskennellä./

17) (010) Jäin pohtimaan, missä ja minkälaisien asioiden kohdalla prosessidraama ja forumteatteria käytetään sosiaalialalla. Tähän en mielestäni saanut kurssin kuluessa vastauksia. Ehkäpä ne eivät vielä täysin ole löytäneet paikkaansa kentällä, vai kuinka?/

18) (010) Kurssin alussa jännitin tunteja melko paljon enkä suoraan sanoen ymmärtänyt, miten yhteisö- ja perusturvatyöhön kuuluu opiskella draamaa. En ole kuullut, että niitä käytettäisiin yleisesti tulevalla työkentällämme. Joka tapauksessa lähdin kurssille avoimin mielin ja olin päättänyt kokeilla kaikkea ainakin kerran. Oli hienoa, että alusta asti korostit, ettei jotakin asiaa tarvinnut tehdä, jos se tuntui ahdistavalta tai epämiellyttävältä. Valinnan vapaus avarsi vieläkin enemmän kokeilunhaluani./

19) (010) Kurssi oli yleisesti hyvä kokemus. Harjoitukset olivat pääsääntöisesti uusia ja outoja. Tekeminen ja toimiminen oli mukavaa vaihtelua teorialuentoihin. Siinä pääsi jossain määrin toteuttamaan itseään, vaikka en mitään suurta ja mahtavaa roolia näytellyt, lähinnä kokeilin omia rajojani eli millaisia taiteellisia/eläytymisen lahjoja minulla on./

20) (010) Edelleenkin mietin sitä, keiden kanssa käyttäisin draamaa työtapana. Tulin siihen tulokseen, että ehkäpä eri tilanteissa olevien nuorten kanssa, jos he ovat suostuvaisia kokeilemaan draamaa. Työvoima- tai sosiaalitoimistossa tuskin draamaa käytetään. Draaman kautta pääsee lähemmäksi

16) (010) Kurssi oli hänelle hyvä kokemus. Sen perusteella hän ei kuitenkaan koe pystyvänsä soveltamaan draamaa tulevassa työssään. Sitä pitää opiskella ja tutkia lisää. Hän ei vielä tiedä, osaisiko hän käyttää draamaa työtapana.

17) (010) Hän jäi pohtimaan draaman käyttömahdollisuuksia sosiaalialalla. Kysymys ei selvinnyt hänelle kurssin aikana. Ehkä draama ei ole vielä saanut sijaa sosiaalialalla.

18) (010) Kurssin alussa hän jännitti eikä ymmärtänyt, miksi kurssi on osa opintoja. Yhteisö- ja perusturvatyön tehtävissä hän ei tiedä käytettävän draamaa. Hän päätti kuitenkin kokeilla avoimesti. Valinnanvapaus harjoitukseen osallistumisessa rohkaisi merkittävästi kokeilun halua.

19) (010) Kurssi oli hänelle hyvä kokemus. Harjoitukset olivat pääosin uusia ja erikoisia. Toiminnallisuudessaan kurssi tarjosi vaihtelua teorialuentoihin. Kurssilla pääsi toteuttamaan itseään ja kokeilemaan rajojaan eläytymisen ja taiteellisen tekemisen alueella.

20) (010) Häntä askarruttaa kovasti draaman soveltaminen tulevassa työssä. Työvoima- tai sosiaalitoimistossa draamaa tuskin käytetään. Hän päätyy nuoriin, jos he ovat vapaaehtoisia kokeilemaan. Varsinkin forumteatterin keinoin, jossa asiakkaat ovat itse katsojaosallistujina, pääsee lähemmäksi asiakkaan

asiakkaan ongelmia ja tunnetiloja, varsinkin jos itse on katsojana ja sitten esittäjänä. Siksi mietinkin, että draaman keinoilla voisi meille sosiaalialan opiskelijoille opettaa ymmärrystä ja empatiaa asiakasta kohtaan sekä, miten hallita tunteitaan, kuten inho, viha, suuttumus, sääli jne./

21) (010) Ryhmämme työskenteli todella hyvin. Kaikki olivat mukana muutamaa ihmistä ja muutamaa tuntia lukuun ottamatta. Ja kaikillahan oli vaihtoehtona olla toimimatta, jos se ei tuntunut hyvältä. Ryhmässämme keskusteltiin myös avoimesti ja kerrottiin rehellisesti niitä oikeita ajatuksia ja tunteita, joita kurssin aikana koettiin.

Vaikka ryhmässä erottui selvästi puheliaat ja hiljaiset henkilöt, kaikki otettiin tavalla tai toisella mukaan. Mielestäni ketään ei jätetty ulkopuolelle. Vaikka muutamat henkilöt jättäytyivät muutamasta harjoituksesta sivummalle, he eivät pilanneet toisten kokeilemisen iloa. Kenellekään ei naurettu ilkeästi tai arvosteltu, vaan kaikki saivat kokeilla tehtäviä ”omassa rauhassa”./

22) (010) Draaman kurssilla näin kaikista luokkatovereistani uusia piirteitä. Sellaisia, jotka eivät luennoilla tule ilmi. Kurssin aikana tutustuin kaikkiin myös himpun verran paremmin.

Mielestäni ryhmämme ansaitsee numeroksi hyvin vahvan nelosen, voisoin antaa meille jopa vitosen. Päätös on sinun!/  
23) (010) Mielestäni draaman avulla voi oppia syventämään omaa ymmärrystään toisia kohtaan ja toisten ongelmia ja tuntemuksia kohtaan. Itse opin draaman kautta uudenlaista yhteistyökykyisyyttä ja joustavuutta. Myös kykyä etsiä monia uusia ja erilaisia näkökulmia asioihin syveni./

*todellisuutta. Hänen mielestään sosiaalialan opiskelijoille voisi opettaa draaman avulla empatiaa ja asiakkaan ymmärtämistä sekä erilaisten tunteiden tunnistamista ja hallintaa.*

21) (010) Ryhmä työskenteli hänen mielestään erittäin hyvin. Kaikki osallistuivat harjoituksiin omien rajojensa mukaan, eikä se häirinyt kenenkään kokeilemisen iloa. Ryhmässä keskusteltiin avoimesti ja rehellisesti kurssilla koetuista tunteista ja ajatuksista. Ryhmässä oli tilaa kaikille, keskenään hyvinkin erilaisille ihmisille. Ketään ei pilkattu, arvosteltu eikä jätetty ryhmän ulkopuolelle.

22) (010) Hän tutustui kurssin aikana paremmin opiskelutovereihinsa tunnistaan jokaisesta uusista piirteistä.

23) (010) Hänen mielestään draaman avulla on mahdollista oppia ymmärtämään toisia ihmisiä ja heidän tilanteitaan syvemmin. Hän koki oppineensa uudenlaista yhteistyökykyä ja joustavuutta. Hänen kyvykkyytensä asioiden tarkastelemiseen eri näkökulmista syveni myös.

24) (010) Ehkäpä draaman keinoin voi esittää erilaisia yhteiskunnallisia ilmiöitä ja epäkohtia. Taiteen keinoin niitä voi hieman kärjistää ja painottaa sen mukaan, mitä itse kokee tärkeänä ja mitä haluaa viestittää yleisölle sekä yhteiskunnalle. Draamalla toisi tällaisia kysymyksiä esille kaikille, jotka siitä ovat kiinnostuneita. Kuitenkin aivan eri tavoin kuin mitä julkinen poliittinen keskustelu, joka on joskus sellaista siansaksaa ettei keskustelun ydintä löydy ilman, että aktiivisesti seuraisi politiikkaa./

25) (010) Olen suuntautunut ypt:n ja päihdehuoltoon enkä kyllä ole kovinkaan varma, pystyisinkö käyttämään draamaa tällä tehtäväkentällä. Ehkäpä ns. ongelmanuorten kanssa näyttelemistä voisi käyttää yhtenä työmuotona, mutta se vaatisi kaikkien osallistujien aktiivisuutta ja halua tehdä sitä. Päihdehuollossa käytetään paljon yksilö- ja ryhmäkeskusteluja työmuotona. En tiedä, käyttäisinkö draamaa, mutta joitakin eläytymisharjoituksia voisin käyttää ja niistä varmasti olisi konkreettista hyötyäkin jokaisen oman ymmärryksen kehittämisessä ja laajentamisessa./

26) (010) Ehdotukseni on, että tulevien ryhmien kanssa valitsisit Goldingin kirjasta kaksi - neljä tärkeää teemaa ja käsitteisit ne syvällisemmin. Eli, teemoja käsiteltäisiin useampana kertana ja tilanteita, rooleja ja tapahtumia syvennettäisiin. Luulen, että tällaisen työskentelyn lomassa eri tilanteista nousisi enemmän esiin ristiriitoja, epäkohtia, ratkaisun mahdollisuuksia yms./

24) (010) *Draama voi toimia yhteiskunnallisen vaikuttamisen välineenä. Sen avulla on mahdollista tuoda esille yhteiskunnallisia ilmiöitä ja epäkohtia. Taiteen keinoin niitä on mahdollista kärjistää sen mukaan, millaisen viestin haluaa yhteiskunnalle välittää. Tämä on erilainen tapa kuin julkinen poliittinen keskustelu, jossa asian ydin katoaa ilmaisen vaikeaselkoisuuden vuoksi.*

25) (010) *Hän epäröi, voiko hän käyttää draamaa yhteisö- ja perusturvatyön ja päihdehuollon tehtävissä, joihin hän on opinnoissaan suuntautunut. Ongelmanuorten kanssa työmuotoa voi kenties soveltaa edellyttäen osallistujien vapaaehtoisuutta. Vaikka hän epäilee draaman käyttöä, eläytymisharjoituksia hän arvioi voivansa käyttää. Ne kehittävät ja laajentavat osallistujien ymmärrystä.*

26) (010) *[Ohjaamiseen liittyvät kokemukset rajattu pois aineistosta.]*



## Liite 5

### Analyysinäyte

#### Draamakokemusten yksilökohtainen merkitysrakenne (010)

Kärpästen herra -teoksen teemat puhuttelivat häntä jo lukuvaiheessa. Teemat tulivat entistä selkeämmiksi ja elävämmiksi, kun niitä tutkittiin draaman keinoin ja keskustelemalla. Hän rinnastaa teoksen yhteisön muotoutumisen todellisen elämän kriisiin, jossa ihmiset turvautuvat toisiinsa selviytyäkseen ongelmallisesta tilanteesta. Yhteisön toiminnan edellytysten luomisen hän kokee vaikeaksi niin teoksessa, draamaharjoituksessa kuin todellisessa elämässäkin. Tapaaminen löytäminen vapauden ja vastuun, oikeudenmukaisuuden ja rangaistuksen välillä on ongelmallista. Yhteisön toimivuuden ja säilymisen kannalta kysymys on tärkeä, sillä liiallinen ankaruus johtaa tukahduttavaan kuriin ja liian suuri sallivuus kaaokseen.

Ihmisten luonteet vaikuttavat yhteisön roolien muotoutumiseen. Hiljaiset vetäytyvät ja myötäilevät enemmistöä. Vahvat ja määrätietoiset ihmiset nousevat ryhmässä esille. Valta, vastuu ja johtajuus liittyvät kiinteästi toisiinsa. Johtajalla on asemansa perusteella sekä valtaa että vastuuta. Hyvään johtajuuteen kuuluu yhteisön hyvinvoinnista ja toimivuudesta huolehtiminen. Teoksessa on esimerkkejä sekä hyvästä että huonosta johtajasta. Erot johtajuudessa tulevat esille myös opiskelussa ryhmätöitä tehtäessä.

Turvattomuus tuli eläväksi saari-harjoituksessa. Puitteet ja eläytyminen outoon tilanteeseen tekivät harjoituksesta hienon kokemuksen. Hän koki aidosti pelkoa, epävarmuutta, epätoivoa ja selviytymisen halua. Harjoitus kosketti syvältä ja sai hänet pohtimaan sosiaalialan asiakkaiden turvattomuuden kokemuksia. Syrjäytyminen ja ulkopuolisuus jäivät vähälle huomiolle draamatyöskentelyssä, joskin teoksessa ne nousivat esille. Yhteiskunnassamme syrjäytyminen on yleistä esimerkiksi työttömyyden, mielenterveys- ja päihdeongelmien vuoksi.

Hänestä Godingin teoksen tapahtumat ovat nykyajan sivistyneen ihmisen näkökulmasta epänormaaleja. Teoksen tapahtumat sijoittuvat järjestäytyneen yhteiskunnan ulkopuolelle. Ihmisen primääri selviytymisen pakko hämärtää moraalisen harkinnan, ja tilanne riistäytyy hallitsemattomaksi. Vahvojen moraalin ja mielivallan alla yhteisön jäsenet valitsevat vastustamisen sijasta vetäytymisen. He suostuvat virran vietäväksi kykenemättä arvioimaan valinnan moraalisia perusteita itse. Hän toteaa, että ihmisen on helppo tuomita toisen teot, vaikka vastaavassa tilanteessa ei itse toimisi paremmin.

Kursin alussa hän ei ymmärtänyt, miksi kurssi on osa opintoja. Yhteisö- ja perusturvatyön tehtävissä hän ei tiedä käytettävän draamaa. Hän päätti kuitenkin kokeilla avoimesti. Valinnanvapaus harjoituksiin osallistumisessa rohkaisi merkittävästi kokeilun halua. Alussa häntä jännitti, miten selviäisi harjoituksista, sillä hän ei ole tottunut näyttämään eikä eläytymään. Hän ilahtui huomattavasti taiteellisen potentiaalinsa. Draamatyöskentelyn sisällöt ja työtavat sopivat hänen mielestään yhteen ja toimivat vaihtelevasti eri harjoituksissa. Harjoitukset olivat

pääosin uusia ja erikoisia, paitsi tutustumis- ja lämmittelyharjoitukset. Niitä hän aikoo käyttää tulevassa työssään. Ääntelyharjoituksia hän ei pitänyt itselleen sopivina. Toiminnallisuudessaan kurssi tarjosi vaihtelua teorialuentoihin. Kurssilla pääsi toteuttamaan itseään ja kokeilemaan rajojaan eläytymisen ja taiteellisen tekemisen alueella. Kurssi oli hänelle hyvä kokemus.

Prosessidraama ja forumteatteri olivat hänelle uusia työtapoja, eikä hän tunnista niiden eroa. Hänestä oli hienoa seurata vierailijoiden forumesitystä. He olivat innostuneita ja nauttivat näyttelemisestä. Oli mielenkiintoista ja haastavaa pysäyttää näytelmän tilanteita ja tutkia erilaisia ratkaisuvaihtoehtoja. Ihmisen toisin tekemisen realiteettien pohtiminen ei ollut helppoa. Hän ei rohjennut toimia katsoja-osallistujana forumnäytelmässä. Forumnäytelmän käsikirjoittamisessa pääsi toteuttamaan ajatuksiaan. Käsikirjoittaminen oli mukavaa, mutta myös työlästä. Realiteettien pitäminen mielessä oli vaikeaa.

Ryhmä työskenteli hänen mielestään erittäin hyvin. Kaikki osallistuivat harjoituksiin omien rajojensa mukaan, eikä se häirinnyt kenenkään kokeilemisen iloa. Ryhmässä oli tilaa kaikille, keskenään hyvinkin erilaisille ihmisille. Ketään ei pilkattu, arvosteltu eikä jätetty ryhmän ulkopuolelle. Ryhmässä keskusteltiin avoimesti ja rehellisesti kurssilla koetuista tunteista ja ajatuksista. Hän tutustui kurssin aikana paremmin opiskelutovereihinsa tunnistuen jokaisesta uusia piirteitä. Hänen mielestään draaman avulla on mahdollista oppia ymmärtämään toisia ihmisiä ja heidän tilanteitaan syvemmin. Hän koki oppineensa uudenlaista yhteistyökykyä ja joustavuutta. Hänen kyvykkyytensä asioiden tarkastelemiseen eri näkökulmista syveni myös.

Vaikka kurssi oli hänelle hyvä kokemus, ei hän sen perusteella koe pystyvänsä soveltamaan draamaa tulevassa työssään. Sitä pitää opiskella ja tutkia lisää. Hänelle eivät täysin selvinneet draaman käyttömahdollisuudet sosiaalialalla. Ehkä draama ei ole vielä saanut sijaa sosiaalialalla. Hän epäroï, voiko hän käyttää draamaa yhteisö- ja perusturvatyön ja päihdehuollon tehtävissä, joihin hän on opinnoissaan suuntautunut. Työvoima- tai sosiaalitoimistossa draamaa tuskin käytetään. Ongelmanuorten kanssa työmuotoa voi kenties soveltaa edellyttäen osallistujien vapaaehtoisuutta. Varsinkin forumteatterin keinoin, jossa asiakkaat ovat itse katsoja-osallistujina, pääsee lähemmäksi asiakkaan todellisuutta. Ainakin eläytymisharjoituksia hän arvioi voivansa käyttää. Ne kehittävät ja laajentavat osallistujien ymmärrystä.

Hänen mielestään sosiaalialan opiskelijoille voisi opettaa draaman avulla empatiaa ja asiakkaan ymmärtämistä sekä erilaisten tunteiden tunnistamista ja hallintaa. Draama voi toimia myös yhteiskunnallisen vaikuttamisen välineenä. Sen avulla on mahdollista tuoda esille, tarvittaessa kärjistäenkin, yhteiskunnallisia epäkohtia. Draama edustaa erilaista vaikuttamiskeinoa kuin julkinen poliittinen keskustelu, jossa asian ydin katoaa ilmaisen vaikeaselkoisuuden vuoksi.

## Liite 6

### Draamakokemusten yksilökohtaiset merkitysrakenteet\*\*

#### Yksilökohtainen merkitysrakenne 001

Draamatyöskentelyn teemat olivat hänestä mielenkiintoisia, erityisesti koulukiusaaminen ja siihen liittyvät johtajuus sekä ulkopuolisuus ja syrjäytyminen. Ryhmän paine ja vaikeus olla oma itsensä nousivat esiin Kärpästen herra -teoksesta. Possun kiusaaminen oli hyvä esimerkki ryhmän paineesta ja heikompien sortamisesta ryhmässä. Possu ei saanut ääntään kuuluville, vaan joutui muiden alistamaksi. Teos heijasti myös ihmisen muuttumista välinpitämättömäksi tappamista ja kuolemaa kohtaan. Suomalaisessa yhteiskunnassa on havaittavissa samanlaista arvojen heikentymistä. Yhä nuoremmat ovat tehneet henkirikoksia olemattomilla motiiveilla.

Hänen aikaisemmat kokemuksensa draamasta työtapanä olivat vähäisiä. Alun epäilyt osoittautuivat turhiksi. Hän piti draamaharjoituksista. Monet niistä olivat hänelle uusia. Erityisesti lämmittely- ja tutustumisharjoitukset olivat hyvin tärkeitä työskentelyn käynnistäjänä ja jännityksen lieventäjänä. Hän oli tyytyväinen työskentelynsä. Hän koki harjoitukset ja roolissa olemisen yllättävän helpoksi ja hauskaksi. Yhteisön muotoutumista käsittelevä saariharjoitus oli kiintoisa. Johtajuuden merkitys yhteisölle sekä vaikeus olla hyvä johtaja tulivat harjoituksen ansiosta kiinnostavalla tavalla esille. Mieleenpainuvien työtapa oli forumteatteri, sillä siinä näki oman työnsä jäljen alusta loppuun. Ryhmän valmistaman forumnäytelmän avulla tavoitettiin kouluyhteisö rooleineen elävästi. Draaman työtavoilla päästiin kiinni kiusaajan ja kiusatun ajatusmaailmaan. Hänestä forumnäytelmä soveltuisi koulukiusaamisen tarkasteluun oikeassa koulussa. Hän pohti jokerin roolia näyttämön ja yleisön välissä näytelmän tilanteiden tarkastelussa. Jokerin herkkyyden yleisön suuntaan nousi korostuneesti esiin. Jokerin tehtävänän on tilanteen mukaan joko aktivoitua tai säädellä yleisön osallistumista.

Ryhmä kiinteytyi kurssin aikana. Sopiva koko ja tutuus tekivät ryhmästä turvallisen. Tasavertaisessa ilmapiirissä jokainen osallistui omista lähtökohdistaan. Ryhmässä pystyi olemaan oma itsensä pelkäämättä toisten mielipiteitä tai omaa epäonnistumista. Ryhmän yleinen tunnelma oli positiivinen. Harjoituksiin osallistuttiin hyvällä asenteella. Kaikki oppivat uutta, sillä draama oli lähes kaikille uusi työtapa. Erittäin myönteiseksi hän koki sen, että kaikki osallistuivat harjoituksiin vakavissaan. Draamatyöskentelyn onnistumisen ja uskottavuuden kannalta se oli välttämätöntä.

Hän arvioi draaman käyttömahdollisuuksia. Draaman monet muodot tarjoavat hyvää ajanvietettä. Draamaa voi soveltaa yhteiskunnallisten ilmiöiden tutkimiseen. Draaman avulla

---

\*\* Yksilökohtaiset merkitysrakenteet ovat synteesejä kunkin tutkittavan (11) tutkimusaineiston muunnetuista merkityksen sisältävistä yksiköistä (vrt. Giorgi 1994, 19; metodin 4. vaihe). Yleinen merkitysrakenne on synteesi näistä yksilökohtaisista merkitysrakenteista. (Tyyppi 1 sisältää kymmenen yksilökohtaista merkitysrakennetta ja Tyyppi 2 yhden)

voi kenties ymmärtää paremmin vaikeita, ajankohtaisia asioita, kuten Lähi-Idän kriisiä, terrorismia, eriarvoisuutta ja rikollisuutta. Draaman työtavoilla olisi kiinnostava päästä esimerkiksi rasismien osapuolten ajatusmaailmaan. Draamaa voi soveltaa sosiaalialan työssä, esimerkiksi mielenterveys- ja päihdeasiakkaiden kanssa sosiaalisen kuntoutuksen menetelmänä. Draaman avulla voi harjoitella etukäteen arkielämän tilanteita tai ongelmia, joita laitoksesta kotiutuva kohtaa. Draama soveltuu myös terapiamuodoksi. Draaman käytön edellytyksenä on asiakkaiden vapaaehtoisuus ja riittävä henkinen kunto. Vasten tahtoa sijoitettujen asiakkaiden kanssa työskentelyyn draama ei hänen mielestään sovellu. Ohjaajan tietoisuus draaman rajoista on tärkeää. Ohjaajan innostusta ja pitkäjänteisyyttä tarvitaan asiakkaiden mukaan saamiseksi. Hän epäilee omia ohjaajan kykyjään. Hyvistä kokemuksistaan huolimatta hänen kiinnostuksensa draamaa kohtaan ei ole riittävää, jotta hän voisi hyödyntää sitä työssään. Työkokemuksen kartuttua selviää, mikä menetelmä sopii hänelle parhaiten.

### **Yksilökohtainen merkitysrakenne 002**

Fiktio, jossa he toisilleen tuntemattomina ihmisinä joutuivat haaksirikkoutumisen vuoksi vieraisiin oloihin, oli hänestä hyvä tapa tutkia yhteisöllisyyttä. Turvattomuuden ja turvallisuuden tunteet olivat aidosti koettavissa. Hänen mielestään kokemuksilla on yhteys oikeaan elämään. Ne viittaavat ihmisen sosiaaliseen ja yhteisölliseen perusolemuksen. Yhteisön muotoutumista käsittelevä saari-harjoitus muistutti todellisuutta myös siinä, että yhteisössä ilmenee sitä helpommin ristiriitoja, mitä enemmän siinä on ihmisiä. Kun harjoituksen edetessä syntyi erimielisyyksiä, alkoivat ryhmästä erottua johtaja sekä vetäytyvät ja hiljaiset ihmiset. Tosin vastuuta annettiin melko tasaisesti kaikille. Ennen saari-harjoitusta jaettujen roolien sisäistämiseen olisi hänestä voinut syventyä paremmin. Hänen oli muistutettava itseään roolista.

Kärpästen herra -teoksen tapahtumiin pohjautuva oikeudenkäyntidraama sai ajattelemaan oikeudenmukaisuutta ja epäoikeudenmukaisuutta. Elävän elämän kokemusten valossa hän pohti, oliko draamassa tehty ratkaisu oikea ja mahdollinen. Ihmisellä on näet taipumus etsiä syntipukki ja paeta omaa vastuutaan. Hän kaipaa suurempaa yhteisvastuuta asioista. Harvalla on rohkeutta ilmaista ryhmän yleisestä mielipiteestä poikkeava käsitys asiasta. Ryhmän paineen alla yksilön on helpointa luopua omasta mielipiteestään. Liiallinen sivistys estää ihmistä toimimasta hyvän käytöksen vastaisesti, vaikkapa huutamasta eläimellisesti. Draamaharjoituksessa pidättyvyyttä voi lieventää ohjaajan esimerkki.

Lämmittelyharjoitukset ovat tärkeitä draamatyöskentelyn käynnistämässä, sillä ne avaavat aistit ja auttavat heittäytymään toimintaan. Ryhmän keskinäisessä tutustumisessa ja turvallisen ilmapiirin luomisessa tutustumisharjoitukset ovat tärkeitä. Lavasteet, valaistus ja musiikki auttavat fiktion rakentamisessa samoin kuin rooliin eläytyminen. Yksinkertaisilla ratkaisuilla on mahdollista luoda aitoa tunnelmaa ja tehdä draamasta uskottavaa. Roolin purkaminen harjoituksen päätteeksi on paikallaan. Forumteatteri osoittautui alkuihmettelyn jälkeen käyttökelpoiseksi työtavaksi. Sen avulla voidaan tarkastella valittua ongelmaa vaihteittain. Jokeri toimii katsomon ja yleisön välillä aktivoiden yleisöä osallistumaan. Myös forumteatterin työtavassa on tärkeää lopuksi keskustella esityksen ja ratkaisuvaihtoehtojen herättämistä

ajatuksista ja kokemuksista. Jotta draama voi toimia itsetuntemuksen kehittämisen välineenä, on tärkeää tiedostaa harjoitusten merkitys ja reflektoida omia kokemuksia.

Kurssi vastasi hänen tavoitteitaan vahvistaen myönteistä suhtautumista draamaan. Positiivisen asenteensa taustalla hän tunnistaa kiinnostuksen näyttelijän työtä kohtaan ja saamansa kannustavan palautteen lahjakkuudestaan. Hän sai kurssista eväitä tulevaisuutta varten. Kurssi lisäsi hänen itsetuntemustaan ja kehon kuuntelemisen tärkeyttä. Hänellä oli raskas syksy takana. Kurssin ansiosta hän koki jatkaneensa vaikeaksi kokemansa elämänvaiheen herättämää itsensä tutkimista. Hän sai voimia myös opiskeluun sekä uusia näkökulmia. Jatkossakin vastaavia mahdollisuuksia voimavarojen täydentämiseen tarvitsisi. Toiminta itsensä toteuttamisen muodossa oli hyvä asia, sillä aina ei jaksa pelkkää teoriaa. Ryhmän toiminnasta hän oppi jokaisen osallistumisen merkityksen yhteisen tavoitteen saavuttamiseksi. Osallistua voi monella tavalla: kuuntelemalla, olemalla läsnä tai konkreettisesti tekemällä. Ihminen voi myös ylittää itsensä ja ennakkoluulonsa rohkenemalla sellaiseen, mitä on aiemmin pelännyt.

Hänen mielestään draamaa voi soveltaa oikeiden ja vakavien ongelmien käsittelyyn. Ennakkoluulot draamasta viihteenä ovat edelleen voimakkaita. Siksi sen käyttämisessä tarvitaan rohkeutta ja kokemusta. Hän uskoo draaman ja taiteen arvostuksen kasvavan yhteiskunnassa. Sosiaalialan kannalta on myönteistä, että draamaa voi tehdä pienissä puitteissa ja pienin kustannuksin. Hän uskoo kokeilevansa draamaa tulevassa työssään.

### **Yksilökohtainen merkitysrakenne 003**

Kärpästen herra -teos teemoineen oli hyvä pre-text draamatyöskentelylle. Vuosikymmeniä sitten kirjoitetun teoksen teemat ovat edelleen ajankohtaisia. Yksilön ja yhteiskunnan suhteeseen liittyvät ongelmat heijastuvat sosiaalisessa käyttäytymisessä. Siksi näitä kysymyksiä on tärkeä tutkia nimenomaan sosiaalialan näkökulmasta. Teemat kiinnostivat häntä, erityisesti oikeudenmukaisuus, tuomitseminen, oikeus ja vääritys. Näiden suhteen ei voi olla välinpitämätön. Ajassamme tapahtuu koko ajan sellaisia asioita, joissa näitä kysymyksiä on arvioitava sekä yhteiskunnallisella että henkilökohtaisella tasolla. Eniten häntä kosketti johtajuuteen liittyvä epäoikeudenmukaisuus. Hän vertaa teoksen tilannetta nykytodellisuuteen. Vahvat selviytyvät kyseenalaisilla keinoilla aikansa, eivät kuitenkaan loputtomiin. Vallan ja johtajuuden väärinkäytöstä kärsivät sekä aiheuttaja että uhri. Epäoikeudenmukaisilla keinoilla menestyminen ei takaa sisäistä hyvinvointia. Ongelmien todellisia syitä on vaikea myöntää itselle.

Teoksella ja elävällä elämällä on yhtäläisyyksiä, vaikka yhteiskunnan kehityksen mukana asiat muuttavat luonnettaan. Yhteisöllisyys on yksi kehityksen aika ajoin esiin nostama ilmiö, jota on tarkasteltava aikaansa vasten. Teoksessa yhteisö syntyi pakosta. Todellisuudessa yhteisöt muodostuvat toisin, perinteen, muuttoliikkeen, vapaaehtoisuuden pohjalta. Opiskelussaan hän on pohtinut paljon yhteisöllisyyden ja yksilöllisyyden merkitystä ihmisten elämässä. Hänestä yhteisöllisyyden katoaminen on yksi suurimmista yhteiskunnallisista muutoksista. Tämä heijastuu monien yhteiskunnallisten ongelmien taustalla. Yksilöllisyyden korostamisen johdosta ihmiset ovat irrallisia ja vailla yhteisöllistä tukea. Yksilöllisyyttäkin tarvitaan, mutta sen pitäisi olla tasapainossa yhteisöllisyyden kanssa.

Rooleihin, valtaan, vastuuseen ja johtajuuteen liittyvät ongelmat ovat hänen mielestään todellisuutta kaikissa yhteisöissä, kotona, koulussa, työssä ja harrastuksissa. Teoksen tavoin myös oikeassa elämässä ihmisten elämäntilanteet ja muutokset heijastuvat vallan ja vastuun ristiriitoina. Yksilöllisyyden korostamisesta huolimatta ihmiset mukauttavat elämäänsä sosiaalisen paineen suuntaisesti. Hän näkee ristiriidan yhteiskunnallisena. Ihmiset haluavat elää yksilöllisesti sietämättä kuitenkaan erilaisuutta. Valtavirran mukana on helppo mennä. Draamatyöskentely sopii edellä olevien teemojen tutkimiseen. Teemat tulevat esille selvemmin kuin toiminnassa, ja toiminnan avulla niitä voi tarkastella omakohtaisesti.

Hänellä ei ollut etukäteen käsitystä kurssista. Vaikka hän oli aikaisempien kokemusten perusteella varautunut draaman taidoistaan, hän asennoitui rauhallisesti tulevaan kurssiin. Alun epäilyt kurssia kohtaan muuttuivat positiiviksi kokemuksiksi. Draaman työtavat selvisivät hänelle hyvin kurssin aikana. Tarvitaan ryhmä ja pre-text, joka heillä oli Kärpästen herra-teos teemoineen. Draamassa teemoja on mahdollista havainnollistaa paremmin kuin pelkän teorian ja keskustelun avulla. Lämmittelyharjoitukset laukaisivat hänen mielestään sopivasti jännitystä. Tosin hän epäroi, kuuluvatko ne draamatyöskentelyyn. Forumteatterin toteuttaminen käsikirjoituksesta jälkireflektointiin konkretisoi osallistujille työtavan luonnetta. Työtavan raskaus jäi askarruttamaan häntä, etenkin jos käsiteltävät aiheet ovat vaikeita.

Hänestä ryhmä työskenteli hyvin, varsinkin kun kyse oli lähes kaikille uudesta työtavasta. Suurin osa oli sitoutunut ja osallistui innostuneesti harjoituksiin. Jotkut olivat ehkä hieman varovaisia ja riippuvaisia opettajasta. Hänelle oli vaikeaa heittäytyä esityksiin, mutta ryhmän tuella toiminta onnistui. Häntä auttoi se, että suurin osa ryhmän jäsenistä osallistui toisissaan. Hän uskoo kurssin teemoineen antaneen kaikille merkityksiä ja ajattelemista. Itse hän näki asioiden yhteyksiä fiktion ja faktan avulla. Ongelman suhteuttaminen todellisuuteen onnistui hyvin sekä ryhmältä että häneltä. Häntä kiinnostava yksilön ja yhteisön käyttäytymisen tulkinta tuli esille useissa tilanteissa. Draama lisäsi teemojen kiinnostavuutta ja halua jatkaa niiden pohdimista syvemmin. Resurssinsa tuntien hän koki selviytyneensä kurssista hyvin ryhmän ja hyvän yhteishengen turvin. Hän arvioi, että kurssi antaisi vielä enemmän valinnaisina opintoina.

Hänen arvionsa mukaan draamaa voi hyödyntää sosiaalialalla, jossa työskennellään yhteiskunnallisten tekijöiden synnyttämien ongelmien ja ristiriitojen kanssa. Hänestä draama sopii erityisesti yhteiskunnallisten ilmiöiden tarkasteluun. Draama mahdollistaa asioiden havainnollistamisen ja auttaa näkemään ongelmien ytimeen. Teeman käsittely draaman avulla avaa sekä yksilö- että yhteiskuntatason näkökulmia. Osallistujien aktiivinen osallistuminen ongelmallisten tilanteiden tarkasteluun tekee draamasta toimivan vaihtoehdon muiden työmuotojen rinnalla. Fiktion avulla on mahdollista tutkia ratkaisuvaihtoehtoja ja peilata niitä todellisuuteen. Esittämällä ja pohtimalla asiat tulevat lähelle itseä ja osallistujat voivat syventää itsetuntemustaan ja oivaltaa positiivisen muutoksen mahdollisuuksia. Jos osallistujat kokevat tunteita ja kykenevät jakamaan niitä työntekijöiden kanssa, on työtapa osoittanut arvonsa.

Draaman soveltamista on harkittava yksilö- ja ryhmäkohtaisesti. Osallistujien sitoutuminen ja yhteishenki vaikuttavat draamatyöskentelyn onnistumiseen. Sosiaalialalla ryhmän jäsenillä on suuri merkitys. Jos ryhmä ei ole sitoutunut yhteiseen toimintaan, draamaa ei kannata käyt-

tää. Opiskelijana hän ei näe draaman mahdollisuuksia suoraan yksilötasolla, mutta ryhmän ansiosta se avaa uusia näkökulmia myös yksittäiselle opiskelijalle. Draamatyöskentely teki häneen vaikutuksen. Hän toivoo voitavansa palata siihen myöhemmin. Hän näkee draamassa mahdollisuuksia, vaikka ei koekaan sitä erityisemmin omakseen.

#### **Yksilökohtainen merkitysrakenne 004**

Hän vertaa draamaharjoituksen yhteisön syntymistä ja ryhmäytymistä aikaisempiin leiri- ja kerho-ohjaajan kokemuksiinsa. Yleisenä ryhmädynaamisena piirteenä hän pitää ryhmän jäsenten erilaisuutta suhteessa valtaan. Ryhmän toiminta, roolit, ja valta alkavat muotoutua muutamien vahvojen jäsenten ehdoilla. Kun he vaativat ja saavat paljon huomiota, osa jäsenistä syrjäytyy. Ulkopuolisuus luo turvattomuutta ja epäoikeudenmukaisuutta ryhmään. Ryhmän paine on usein toistuva ryhmäilmiö, joka myös pitää yllä epäoikeudenmukaisuutta. Se ilmenee ryhmäkäyttäytymisenä, jonka vallassa yksilö toimii periaatteidensa vastaisesti. Yksilöiden harkintakyvyn murtuessa koko yhteisö alkaa toimia moraalittomasti. Toiminnasta tulee enemmistön mukana hyväksyttävää. Näin kävi Kärpästen herra -teoksessa. Teemojen käsittely draaman keinoin oli helpompaa kuin esimerkiksi oman ryhmän ilmiöiden tarkastelu suoraan. Etäännyttämisellä turvataan osallistujien oma reviiiri ja vältetään syytelytää.

Harjoitukset olivat kiinnostavia ja monipuolisia. Osa harjoituksista oli hänelle tuttuja aikaisemmista opinnoista ja työstä lasten, nuorten ja vammaisten parissa. Hän koki yhteisön muotoutumista käsittelevän prosessidraaman vaikuttavaksi. Se opetti hänelle fiktion aitouden merkityksen. Huolellinen työskentelyn ja puitteiden valmistelu etukäteen on tärkeää. Suunnittelulla ei saa kuitenkaan sitoa liikaa draamatyöskentelyn kulkua, kuten tässä harjoituksessa kävi. Tarinan kehittyminen osallistujien spontaanin toiminnan ja ratkaisuehdotusten mukana olisi ollut hänestä kiinnostavaa nähdä. Osallistujien turvallisuuden takaaminen korostui hänen kokemuksissaan saari-harjoituksessa. Osallistujien valmistaminen tulevaan on paikallaan liian suuren ahdistuksen ja turvattomuuden välttämiseksi. Kärpästen herra -teos helpotti osallistujia samastumaan harjoituksen tapahtumiin. Roolit auttavat draaman osallistujia toimimaan rohkeammin kuin omana itsenään. Roolin suojassa uskaltaa toimia toisin ja olla muiden katseiden kohteena. Roolihenkilönä ja itsenään toimimisen eron tiedostaminen on draamassa tärkeää.

Hänestä forumteatteri vaikutti kiinnostavalta ja käytännölliseltä työmuodolta. Forumnäytelmän käsikirjoittaminen jo tutuksi käyneessä ryhmässä oli onnistunut kokemus. Roolihenkilöiden tutkimisella ja taustoittamisella luotiin hyvät edellytykset forumnäytelmän toimivuudelle käytännössä. Osallistujien oli helppo mennä näyttämölle ja kokeilla erilaisia ratkaisuvaihtoehtoja. Oikeassa tilanteessa, jossa on ulkopuolisia katsojia, ei ole tarpeen näin perusteellinen roolihenkilöiden luominen. Forumteatteri on kiinnostava työmuoto myös siksi, että siinä on mahdollista saada yleisö mukaan passiivisesta katsojasta aktiiviseksi osallistujaksi. Jokerilla on tärkeä rooli katsojien osallistamisessa. Jokerilta vaaditaan tilanneherkkyyttä ja kykyä esittää oikeita kysymyksiä oikeaan aikaan. Hän toivoo voitavansa joskus kokeilla jokerin haasteellista tehtävää. Forumteatterissa käsitellään usein koskettavia ja vaikeita asioita. Siksi kokemusten jakaminen jälkikeskustelussa on tärkeä osa forumteatteria.

Draaman työtavat olivat innostavia. Koetut elämykset piristivät tavallisen puurtamisen keskellä ja antoivat voimia opiskeluun. Hän sai motivaatiota loppuopintoihinsa, koska hän tiedosti voivansa käyttää kurssilla oppimiaan draaman työmuotoja tulevassa työssään. Hän arvioi draaman soveltuvan hyvin ryhmän toiminnan kehittämiseen. Heidän oma ryhmänsäkin kiinteytyi kurssin aikana. Hänestä ryhmässä oli helppo työskennellä, sillä kaikki osallistuivat vakavissaan. Turvallisessa ilmapiirissä uskalsi kokeilla uutta muiden nähden. Luentotunneilla ryhmäytyminen ja muihin opiskelijoihin tutustuminen on hankalampaa johtuen vuorovai-  
kutukseen liittyvistä tottumuksista. Vapaaehtoisuus draamaharjoituksiin osallistumisessa vapautti ryhmän ilmapiiriin, ja ihmiset toimivat odotettua rohkeammin. Vapaus määrittellä omat rajansa oli tärkeää.

### **Yksilökohtainen merkitysrakenne 005**

Hänen kokemuksensa yhteisön muotoutumista käsittelevästä draamaharjoituksesta olivat samanlaisia kuin vastaavista todellisen elämän tilanteista. Lupaavan alun jälkeen ryhmässä syntyy erimielisyyksiä ja ihmisten todelliset luonteet tulevat esille. Näin olisi todennäköisesti käynyt heidänkin hyvälle yhteisölleen harjoituksen jatkuessa. Kärpästen herra -teoksen roolihenkilöiden kaltaisia ihmisiä on todellisuudessa paljon. Toiset ovat muita vastuullisempia yhteisten asioiden hoitamisessa ja sitoutuvat yhteisiin päätöksiin toisten laistaessa vastuutaan. Teoksessa ilmennyt Possun syrjiminen on nykytodellisuutta. Ulkonäöltään erilaiset tai heikot ihmiset joutuvat esimerkiksi koulukiusaajan vallan kohteeksi. Usein kiusaaja itse on epävarma ja tarvitsee ”uhrinsa” oman asemansa vahvistamiseen.

Lämmittely- ja tutustumisharjoitukset olivat hänen mielestään ratkaisevan tärkeitä jännityksen lieventäjänä ja ryhmän draamatyöskentelyn käynnistäjänä. Hän korostaa niiden merkitystä arkuuden voittamisessa ja siirtymisessä rooliin. Ilman lämmittelyjen virittämää turvallisuutta hänen olisi ollut vaikea osallistua kaikkiin harjoituksiin. Aloituksen on oltava varovainen, sillä monella on hänen tavallansa skeptinen ennakkokuva draamasta. Alun ahdistuksen jälkeen hän oli hyvin tyytyväinen ja odotti innolla seuraavia tunteja. Hän arvioi muilla olleen samanlaisia kokemuksia. Tuntien jälkeen hän tunsikin olonsa pirteäksi, ikään kuin olisi ollut vapaalla eikä opiskelemissa.

Kurssin tärkein anti hänelle oli draamatyöskentelyn hahmottaminen kokonaisuutena eikä irrallisina työtapoina. Kurssi auttoi häntä ymmärtämään paremmin draamaa. Lämmittelyharjoitusten oppiminen oli myös tärkeää. Aikaisempien kokemusten pohjalta syntynyt mielikuva draamasta patsaharjoituksineen ei ollut houkutteleva. Suuri osallistujamäärä sekä alkulämmittelyjen ja luottamuksen puute vaikuttivat aikaisempiin kokemuksiin. Draama tuntui nyt turvalliselta. Ryhmä toimi erinomaisesti, ja kaikki opiskelijatoverit tulivat tutuimmiksi. Ryhmän keskinäinen luottamus ja yhteishenki kasvoivat työskentelyn edetessä, mikä mahdollisti hänelle rehellisyyden itseä kohtaan ja itsensä vapauttamisen muiden oletulta arvioinnilta. Ryhmän turvallisella ilmapiirillä oli suuri vaikutus siihen, että hänen uskalluksensa draamatyöskentelyyn, muun muassa roolissa toimimiseen, vahvistui prosessin aikana.



Prosessidraama ja forumteatteri jäivät hänen mieleensä. Forumteatterin työtapaan liittyvän teorian sisäistämistä auttoivat vierailijoiden havainnollistama esitys ja sen jälkeen tapahtunut oma työskentely. Varmuus ja tietoisuus lisääntyvät harjoitusten ja eri tehtävissä toimimisen mukana. Prosessidraaman työtavassa ongelmien pohtiminen ja kokemusten reflektointi ryhmässä oli kiinnostavaa sekä ammatillisen kasvun kannalta haastavaa ja vahvistavaa. Ammatillisesti vaikeita asioita voi kenties käsitellä ja ymmärtää paremmin draaman avulla.

Draamaa voi hänen mielestään soveltaa lähes minkä tahansa asian tarkasteluun, kunhan työtapa ja toiminta sovitetaan ryhmän mukaan. Esimerkkinä hän mainitsee koulukiusaamisen käsittelyn yläasteikäisten kanssa. Draaman soveltaminen vaatii ohjaajalta paljon, erityisesti osallistujien loukkaamattomuuden ja turvallisuuden varmistamisessa.

### **Yksilökohtainen merkitysrakenne 006**

Kärpästen herra -teos teemoineen oli hyvä lähtökohta draamatyöskentelylle. Teoksen yhteisön jakautuminen on todellista myös oikeassa elämässä, esimerkiksi koulussa. Vahvat liittoutuvat, heikot asettuvat heidän puolelleen ja poikkeavat jäävät todennäköisesti yksin. Teoksen päähenkilöiden tavoin vahvoista, toistensa kaltaisista henkilöistä tulee helposti vihamiehiä keskenään. Vallan halu saa hänen mielestään ihmisen tekemään lähes mitä tahansa, esimerkiksi käymään sotia. Hän pohtii ihmisen ominaisuuksien alkuperää ja sosiaalisen paineen vaikutusta ihmisen käyttäytymiseen. Ääritilanteissa jotkut ovat vallanhaluisia, toiset ajattelevat selkeästi paineen alla ja osa ihmisistä ottaa etäisyyttä. Ovatko nämä käyttäytymispiirteet synnynnäisiä, jotka hallitsemattomasti vaikuttavat siihen, millaisen roolin ihminen ottaa poikkeavissa tilanteissa? Vai valitseeko ihminen sosiaalisen paineen alaisena tietoisesti hänelle ominaisen tavan toimia?

Sosiaalisen paineen merkitystä pohtiessaan hän viittaa omaan kokemuksiinsa: riitely ystävän kanssa, teon katuminen ja tilanteen mitätöinti selittämällä sen johtuneen kavereiden painostuksesta. Samasta ilmiöstä on kyse, kun nuori altistuu päihteiden käyttöön ryhmän paineessa. Riippuvuus toisista saa ihmisen toimimaan tietyissä tilanteissa väärin, vastoin omaa ja yleistä moraalaa. Inhimillisesti katsoen on siis vaikea tuomita toisen tekoa, kun ei voi tietää, miten itse toimisi vastaavassa tilanteessa.

Draama oli hänelle työväliseen uusi. Hän yllättyi sen rajattomista mahdollisuuksista. Lämmittelyharjoitukset olivat tärkeitä työskentelyvireen luomiseksi ja ryhmän keskinäisen luottamuksen vahvistamiseksi. Luottamus on edellytys osallistujien uskallukselle toimia itsenään ja ylittää rajojaan. Yhteisön muotoutumista käsittelevä prosessidraama kurssin alussa oli hänestä hyvin vahva kokemus. Se houkutteli mukaan draamatyöskentelyyn. Teoksen tarina tuki ja rikasti fiktion luomista ja teemojen käsittelyä. Teoksen lukeminen ja siihen pohjautuva draamatyöskentely auttoivat eläytymään saaren tapahtumiin ja ristiriitoihin. Työtapa osoitti, miten eri tavoin ihmisen luovuutta voi aktivoida. Teoksen lukeminen ei vielä riittänyt. On päästävä tarinan sisälle, jotta voi ymmärtää teoksen sanoman todellisen merkityksen. Oman forumnäytelmän valmistelu oli myös antoisa kokemus. Aluksi oudolta tuntunut roolihenkilöiden yksityiskohtainen luominen osoittautui tarpeelliseksi näytelmän esitysvaiheessa. Roolien

sisäistäminen oli helpompaa, ja sen vuoksi kokemuksesta tuli vahvempi. Työtapana forumnäytelmä avasi uuden näkökulman vaikeista asioista keskustelemiseen.

Hänelle kurssi oli voimakas yhteisöllinen kokemus. Hän koki ja uskoi muidenkin kokeneen vahvoja tunteita ja ajatuksia harjoitusten ja keskustelujen aikana. Oli hienoa jakaa kokemuksia ryhmän kanssa kokoontumisten lopuksi. Hänen mielestään jakaminen tekee kokemuksesta todellisen. Jaettu kokemus antaa enemmän kuin yksin koettu. Ryhmä toimi erittäin hyvin. Tuttuudesta huolimatta osallistujat suojasivat alussa aikuisuuttaan ja lähtivät empien mukaan leikkiin ja toimintaan. Hän koki ryhmän turvalliseksi ja sallivaksi. Jokaisella oli tilaa toimia omista lähtökohdistaan ja osallistua itse valitsemisensa rajoissa. Kenenkään innokkuutta tai vetäytymistä ei paheksuttu ryhmässä. Alussa luodut pelisäännöt vaikuttivat ryhmän toiminnan onnistumiseen. Ne selkeyttivät toimintaa ja estivät ryhmän jakautumisen erilaisten intressien mukaan. Ryhmän toimivuus mahdollisti yhteisten, hienojen kokemusten syntyminen.

Kurssi oli hänelle myönteinen kokemus oman ja ryhmän toiminnan ansiosta. Kurssi poikkesi tavallisesta toiminnasta. Opiskelijan sisäistä luovuutta pitäisi hänen mielestään hyödyntää opiskelussa enemmän pelkän teorian sijaan. Opiskelun ei tarvitse olla niin vakavaa, niin kuin ei muunkaan elämän. Hän koki välillä olleensa erittäin väsynyt henkisesti draamatuntien jälkeen. Syynä hän piti kokonaisvaltaista mukana oloaan draamatyöskentelyssä ja sitä, että hän opiskeli samaan aikaan valinnaisella draamakursilla. Silti kokemus oli positiivinen.

Hän pohtii draaman hyödyntämistä tulevassa työssään. Aluksi se tuntui vaikealta. Hän näkee kuitenkin mahdollisena soveltaa draamaa esimerkiksi järjestöjen vapaaehtoisten tai maahanmuuttajien ryhmien kanssa. Ryhmien esiin nostamia aiheita, kuten arkielämän tilanteita tai kulttuurisia eroja, voidaan käsitellä draaman keinoin. Draamassa asioita ilmaistaan myös kehollisesti ja ilmeillä, mikä kompensoi yhteisen kielen puuttumista. Draamaryhmä voi toimia myös työyhteisön voimia ja iloa antavana harrasteryhmänä. Vakavan puurtamisen keskellä hauskuus voi olla joskus tavoite sinänsä. Varmuudella hän aikoo tulevaisuudessa käyttää draamaa tai osallistua draamaryhmään.

**Yksilökohtainen merkitys rakenne 007** (Yleisen merkitys rakenteen Tyyppi 2; esitetty analyysinäytteenä, Liite 7)

### **Yksilökohtainen merkitys rakenne 008**

Voimistunut yhteisöllisyyden korostaminen tuntuu ristiriitaiselta, kun samaan aikaan lainsäädännöllä vahvistetaan yksilön oikeuksia. Yksilökeskeisyys ”minäprojekteineen” on syrjäyttänyt kollektiivisen ”me-henkeen” perustuvan elämänmuodon. Hän suhtautuu kriittisesti uusiin yhteisöllisyyden muotoihin, kuten internetin kasvottomiin keskustelukanaviin. Vain kasvokkain tapahtuva vuorovaikutus on hänen mielestään aitoa. Matkapuhelimet ja sähköposti ovat toisaalta helpottaneet ihmisten yhteydenpitoa. Toisaalta helppous on vieraannuttanut ihmisiä toisistaan.

Yhteisöjen syntyymiseen vaikuttavat nykyään eri asiat kuin aikaisemmin. Ennen yhteisöjä muodostui sijainnin, suvun ja perheen perusteella. Nykyisin erilaiset kulttuurit ja yhteiset ko-

kemukset synnyttävät yhteisöllisyyttä. Myös Kärpästen herra -teoksen yhteisö syntyi yhteisen tilanteen ja kokemuksen johdosta. Kansalaisjärjestöt ovat esimerkkejä aatteisiin ja arvoihin perustuvasta yhteisöllisyydestä. Tällainen yhteisöllisyys kestää hänen mielestään niin kauan, kuin kaikki ajattelevat samalla tavalla. Toisinajattelijat joutuvat ulos yhteisöstä. Kylätoimikunnat edustavat uutta ja aitoa yhteisöllisyyttä. Ne toimivat aktiivisesti kylien palvelujen ja harrastusten turvaamiseksi ja estävät näin kylien autoitumisen. Vanhempien kasvatussopimukset ovat hänen mielestään myös hyviä esimerkkejä yhteisöllisyyden uudesta tulemisesta. Hän pohtii, liittyykö yhteiskasvatuksesta sopimiseen vaara negatiivisen kontrollin vahvistumisesta. Sitäkin hän kyllä pitää parempana vaihtoehtona kuin toisista piittaamatonta, yksilökeskeistä elämäntapaa. Tiimit edustavat työelämän yhteisöllisyyttä. Niillä pyritään mahdollisimman tiiviiseen työyhteisöön. Tiimit eivät saisi kuitenkaan olla liian vaativia. Ihmisille pitää jäädä aikaa ja energiaa työn ulkopuoliseen, aidompaan yhteisöllisyyteen.

Puhe turvattomuudesta on yleistynyt. Jengi voi tarjota jollekin turvallisuutta ja mahdollisuuden itsensä toteuttamiseen. Jengiytymisestä ei ole haittaa niin kauan, kuin jengit eivät toimi lainvastaisesti. Saatananpalvojen ryhmät ovat esimerkkejä tiiviistä ja ei-demokraattisista jengeistä. Niissä ryhmän paine toimii tehokkaana pelotteena. Se saa jäsenet tekemään sellaista, mitä he eivät yksilöinä tekisi. Turvattomuutta kokeva nuori voi silti kokea olonsa turvalliseksi tällaisessa yhteisössä. Yhteisöihin syntyy aina rooleja, jotka eivät ole tasa-arvoisia. Hän mainitsee esimerkkinä 60-luvun hippiliikkeen ja Suomen taistolaisuuden. Näennäisestä toveruudesta huolimatta nousee aina yksi ylitse muiden, jota kumarretaan. Monissa yhteisöissä, kuten saatananpalvoissa ja huumejengeissä, on tarkka arvojärjestys. Valta kiinnostaa yhteisön jäseniä yleensäkin, mutta erityisesti huumejengeissä valta merkitsee rahaa.

Kurssin kokemuksia pohtiessaan hän viittaa oppimispäiväkirjaansa, jossa draama assosioituu voimakkaan kielteisesti Jouko Turkkaan. Kurssin ansiosta draama sai uusia ja positiivisia merkityksiä. Ennen tunteja mieli ei aina ollut vastaanottavainen, mutta jälkeensä hän tunsikin olonsa hyvin aktiiviseksi. Lämmittelyt auttoivat pääsemään mukaan tunnelmaan ja työskentelyyn. Taustatarina ja rekvisiitta ovat tärkeitä fiktion luomisessa. Ilman niitä esimerkiksi saariharjoituksesta ei olisi saanut paljoakaan irti. Häntä askarruttaa draaman vakavuus suhteessa omaan kypsyyteensä. Hän kokee, ettei hän ole vielä riittävän kypsä tässä suhteessa. Hän pohtii mahdollisuuksia keventää draaman vakavuutta esimerkiksi komedian ja lämmittelyharjoitusten avulla. Toisaalta kepeys ei ole perusteltua, jos draaman avulla pyritään tiedostamiseen. Myös käsiteltävien aiheiden arkaluonteisuus asettaa omat rajansa tyylivalinnoille.

Forumteatteri oli hänestä erittäin kiinnostava työtapana. Vierailijoiden esitys innosti ryhmän oman forumnäytelmän käsikirjoittamiseen. Hän arvioi, että ilman sitä oma forumnäytelmä olisi jäänyt ohueksi. Hän piti forumteatterin työtavan kaikista elementeistä eli valmistelusta, esittämisestä ja katsoja-osallistumisesta. Näytelmän käsikirjoittamisessa on tärkeää, että tarinaan sisältyy todellisia ratkaisuvaihtoehtoja. Tämän hän oppi ryhmän forumnäytelmän käsikirjoittamisesta, joka epäonnistui tässä suhteessa.

Hän oivalsi, että draamatyöskentelyn kasvattava merkitys on sen yhteydessä todellisuuteen. Draaman ja todellisuuden yhteyden avaaminen on tärkeää. Haasteena on saada tarinoista

samanaikaisesti kiinnostavia ja todellisia. Osallistujien pysyminen roolissa on työskentelyn kannalta tärkeää. Hän arvioi, ettei se häneltä aina onnistunut. Ehkä se johtui siitä, että roolissa toimiminen oli uutta. Yhteisön muodostumista käsittelevässä saari-harjoituksessa roolihenkilöt olisi kannattanut luoda paremmin. Roolin valinta ja siinä toimiminen oli merkityksellinen kokemus. Roolissa ihminen voi kokeilla erilaisia tapoja toimia ja saada sen avulla tietoa itsestään ja nähdä itsensä toisten silmin. Tämä on hyvin opettavaa. Kurssi antoi hänelle energiaa ja ajateltavaa. Hän ei pidä itseään erityisen taiteellisenä perinteisessä merkityksessä. Toiminnallisuus on hänelle luonteenomaista. Draaman hän koki alueeksi, johon hänellä on taipumuksia. Ryhmä toimi kiitettävästi. Jonkin asteista yhteisöllisyyttä syntyi. Tunnelma oli rennon asiallinen.

Hän uskoo draaman soveltamismahdollisuuksiin sosiaalialan työssä, esimerkiksi nuorten avoimuudessa. Kurssin kokemusten perusteella hän pitää draamaa monikäyttöisenä työtapana kunkin ryhmän tarpeiden mukaan sovellettuna. Draaman soveltamista omassa työpaikassaan perhekodissa hän epäili, kunnes kuuli sen käytöstä vastaavanlaisissa yhteisöissä. Kokeillessaan kurssilla oppimaansa kättelyharjoitusta kehitysvammaisten kanssa hän yllättyi heidän hyvästä eläytymiskyvystään ja estottomuudestaan verrattuna ns. normaaleihin ihmisiin. Kurssin lämmittelyharjoituksilla pyrittiin niin ikään vähentämään estoja ja luomaan rentoa tunnelmaa.

### **Yksilökohtainen merkitysrakenne 009**

Kärpästen herra -teos oli hyvä valinta kurssiin valmistautumiselle ja loistava pre-text draamatyöskentelylle. Hän ilahtui teoksen lukemisesta, sillä se oli erilainen kuin muut hänen lukemansa kirjat. Oma-aloitteisesti hän tuskin olisi sitä lukenut. Hän koki teoksen toisen maailmansodan aikaan sijoitetut tapahtumat erittäin ajankohtaisiksi. Syrjäytymisen ja ulkopuolisuuden teemat koskettavat häntä. Saari-harjoituksessa yhteisöstä poissulkeminen velvollisuuksien laiminlyönnin vuoksi uhkasi kärjistyä järkyttävällä tavalla. Jos ohjaaja ei olisi pysäyttänyt prosessia, olisi hän reagoinut tilanteeseen hyvin voimakkaasti. Hän ihmetteli vielä jälkeinpäin, miksi jotkut ryhmän jäsenistä ehdottivat niin ankaraa rangaistusta. Oikeudenmukaisuuden teema on myös hänelle tärkeä. Ihmisen on oltava aidosti oikeudenmukainen ja toimittava vaikeissakin tilanteissa sen mukaan, minkä tietää oikeaksi. Toisen näkemyksen kuunteleminen ennen johtopäätösten tekemistä on oikeudenmukaisen toiminnan perusta. Hätköinnistä seuraa virhearviointeja ja toisen ihmisen epäoikeudenmukaista kohtelua. Siksi aikalais on joskus hyvä ratkaisu.

Asioiden tarkastelu draaman keinoin eri näkökulmista sai hänet ajattelemaan, miten samaan ongelmaan voi löytää useita ratkaisuvaihtoehtoja. Hän piti lämmittelyharjoituksista hyvin paljon. Ne auttoivat ryhmän jäseniä tutustumaan toisiinsa uudella tavalla. Hänellä ne laukaisivat myös jännitystä ja rentoutuivat. Forumteatteri oli hänestä kiinnostava työmuoto, jota vierailijoiden esittämä forumnäytelmä havainnollisti hyvin. Forumnäytelmän valmistelu oli antoisaa, koska siinä koki itse tilanteen luomisen ja siinä toimimisen. Jokerin rooli näyttelijöiden ja katsojien välillä on tärkeä, jotta näytelmän herättämiä ongelmia päästään tutkimaan eri ratkaisuvaihtoehtojen valossa. Jokerina toimiminen vaatii hänen mielestään kokemusta. Prosessidraaman ja forumteatterin ero jäi hänelle epäselväksi.

Draamatyöskentely oli hänelle uutta. Häntä pelottaa aina kaikki uusi. Epävarmuus ennen kurssia johtui siitä, ettei tiennyt, mitä osallistujilta odotetaan. Hän ei kokenut kurssia erityisen voimaannuttavaksi. Hän koki olonsa vain mukavaksi tuntien jälkeen, vaikka ennen niitä tuntemus ei ollut aina hyvä. Kurssi antoi vaihtelua luento-opetukseen. Draamatyöskentely osana kurssia on hyvä ratkaisu. Hänestä ryhmässä oli erittäin hyvä työskennellä. Ryhmä työskenteli hyvin sitoutuneesti, kiinteytyi ja tuli aiempaa läheisemmäksi kurssin aikana. Ryhmässä oli helppo ilmaista tuntemuksiaan pelkäämättä toisten vähättelyä tai ulkopuolelle joutumista. Jokainen oli mukana haluamallaan tavalla. Välillä hän epäili omaa asennettaan draamatyöskentelyä kohtaan, koska se ei vaikuttanut häneen samalla tavalla kuin joihinkin muihin.

Hän arvioi, että draaman soveltamismahdollisuudet sosiaalialan työssä eivät ole kovin laajat. Käyttöä on syytä harkita tilannekohtaisesti. Ehkä nuorten kanssa työskenneltäessä draama toimii parhaiten. Heidän kanssaan se on hyvä väline vaikuttamiseen. Tässä vaiheessa draama ei tunnu hänen lähestymistavaltaan. Hän ei aio kuitenkaan unohtaa sitä kokonaan. Ehkäpä hän tulevaisuudessa innostuu draamasta toden teolla, kun löytää sen käyttömahdollisuudet.

### **Yksilökohtainen merkitysrakenne 010** (esitetty analyysinäytteenä, Liite 5)

#### **Yksilökohtainen merkitysrakenne 011**

Kärpästen herra -teoksen lukeminen oli hänelle koskettava ja merkityksellinen kokemus. Eniten häntä kiinnostivat yhteisön muotoutuminen, turvattomuus ja epäoikeudenmukaisuus. Teemat ilmenivät teoksesta suoraan tai sisään rakennettuina. Teoksen teemat ovat yleistettävissä nykyisyyteen. Moraaliin ja alistamiseen liittyviä ongelmia esiintyy kaikissa ihmisyyteisissä. Hän pohtii syitä ihmisen laumakäyttäytymiseen. Onko ihminen luonteeltaan laumaeläin vai eikö ihminen selviä yksin? Teoksessa yhteisö muodostui nopeasti. Hengissä selviytyminen ja yhteinen tavoite päästä pois saarelta pakottivat pojat yhteen. He turvautuivat toisiinsa vanhempien poikien edustaessa puuttuvia aikuisia ja johtajia.

Turvattomuus oli yksi teoksen vahva teema. Varsinkin pienimmät pojat olivat heitteillä vailla perusturvallisuutta ja huolenpitoa. Heidän elämänsä leimasivat painajaiset, kaoottisuus ja turvan hakeminen. Hän pitää nyky-yhteiskunnassa ilmenevää turvattomuutta yhtä todellisena kuin teoksessa kuvattua. Monen perheen julkisivun takana lapsilta voi puuttua elämää kannatteleva perusturvallisuus. Hän yrittää aavistella, millaista tyhjää, rajaton, kaoottinen ja pelottava elämä on. Epäoikeudenmukaisuuden teema läpäisi teoksen tapahtumia ilmeten kiusaamisena ja väkivaltana. Kiusaajien ja kiusattujen todellisuudet ja käsitykset oikeasta ja väärästä loittonivat kauaksi toisistaan. Tämän hän ajattelee mahdollistaneen kiusaajien moraalittoman toiminnan. Epäoikeudenmukaisuus on vaikea asia, koska sama tilanne voi tuntua toisesta epäoikeudenmukaiselta ja toisesta hyvältä.

Vaikka jotkut tutustumisharjoitukset olivat hänelle tuttuja, eivät ne tuntuneet vanhan toistolta. Jokainen harjoitus on ainutkertainen, koska tilanne, ryhmä ja osallistujien tila ovat aina uusia. Tutustumisleikit vapauttivat toisilleen tutut ihmiset uuden tilanteen aiheuttamasta jännityksestä. Hänestä teemaan virittävät lämmittelyharjoitukset olivat hyviä ja

draamatyöskentelyn käynnistäjinä ehdottoman tärkeitä. Ne loivat turvallisuutta ryhmään ja auttoivat ottamaan kontaktia ryhmän jäseniin ja tilaan. Harjoitusten merkitystä pohtiessaan hän oppi, kuinka tärkeää ohjaajan on aistia herkästi ryhmän tilanne ja tarvittaessa spontaanisti muuttaa suunnitelmia tarkoituksenmukaisiksi.

Prosessidraaman työtappaa käytettiin saari-harjoituksessa ja osana vierailijoiden esitystä, jossa oli rakennettu oikeudenkäynti saaren tapahtumista. Hän piti saari-harjoituksen fiktion luomista onnistuneena ja omaa turvattomuuden kokemustaan todellisena. Prosessidraaman tukevaa soveltamista varten hän oppi huolellisen valmistelun merkityksen. Saari-harjoituksen ja oikeudenkäyntidraaman uskottavuuteen vaikuttivat valmistelu, roolihenkilöiden taustoitus ja roolien sisäistäminen. Hän koki toimineensa hyvin saari-harjoituksessa ollen tietoinen roolistaan. Fiktiossa toimiminen muiden roolihenkilöiden kanssa tuntui hänestä helpolta ja mukaansa tempaavalta. Prosessidraama oli hänelle uutta ja mieluista. Työtappaan kuuluvat ohjaajan väliintulot, joiden tarkoituksena on työskentelyn suuntaaminen haluttujen teemojen käsittelyyn. Roolista irroutautuminen ja jälkikeskustelu ovat olennainen osa prosessidraamaa. Keskustelussa jaettiin kokemuksia teemoista, tuntemuksista, ryhmästä ja prosessidraamasta työmenetelmänä. Hän sai prosessidraamasta paljon kokemuksia ja ajateltavaa. Hän on kiinnostunut kokeilemaan sitä.

Forumteatterin työtappaa käytettiin koulukiusaamista käsittelevän näytelmän työstämisessä. Tulevan soveltamisen kannalta hän piti tässäkin työtavassa tärkeänä huolellista valmistelua. Forumnäytelmästä tuli juuri siksi niin vaikuttava, koska he tekivät taustatyön hyvin. Hän koki roolityöskentelyn kiinnostavaksi ja haasteelliseksi. Roolin sisäistäminen oli helppoa, ja hän oli roolityöhönsä tyytyväinen. Roolihenkilöiden taustoituksella oli suuri merkitys, kun hän vastaili katsojaosallistujien roolihenkilölle esittämiin kysymyksiin. Forumteatterissa hän piti tärkeänä jälkikeskustelua, jossa osallistujien oli hyvä jakaa ajatuksiaan ja tunteitaan. Jokeri on forumteatterissa näyttämön ja katsomon välisen sillan rakentaja. Jokeri mahdollistaa katsojien osallistumisen näytelmään. Hän jäi pohtimaan jokerina toimimista.

Jo ennen kurssia hän on pohtinut paljon draamassa käsiteltyjä teemoja, valtaa, turvattomuutta ja syrjäytymistä. Kurssilla hän oivalsi uusia näkökulmia ja tapoja ajatella teemoja. Keskusteluissa joutui myös pohtimaan omia käsityksiään ja mielipiteitään. Kurssi oli hänelle erittäin positiivinen kokemus. Se vastasi hänen taidetta ja draamaa koskevaan kiinnostukseensa. Hän kokee draaman omakseen, mikä näkyi innostuneena ja aktiivisena työskentelynä. Hän nautti harjoituksista. Hän rohkeni ilmaisemaan itseään jännittämättä. Tapaamisten jälkeen hän koki olonsa tyytyväiseksi ja levolliseksi. Hän arvioi omaa draamatyöskentelyään tavoitteelliseksi ja aktiiviseksi. Kurssin ansiosta hän kokee kehittyneensä draamallisessa ilmaisussaan ja kokemusten jakamisessa ryhmässä. Hänelle sopii tekemällä oppiminen. Lukeminen ei riitä, vaan käytännössä kokeileminen opettaa parhaiten. Hän pohti draamassa käsiteltyjä teemoja jälkepäin ja oppi niiden ansiosta uutta itsestään, toisista ihmisistä ja ympäröivästä todellisuudesta.

Hän vaistosi jo kurssin alkuvaiheessa, että ryhmän draamatyöskentely tulee sujumaan hyvin. Ryhmä kehittyi ja vahvistui kurssin aikana. Hän koki, että ryhmän jäsenet tutustuivat toisiinsa paremmin, keskustelivat nyt enemmän ja mahdollistivat toisilleen häpeilemättömän itsensä

olemisen. Osallistujat olivat sitoutuneita työskentelyyn ja ryhmään, mikä heijastui poikkeuksellisen vähäisinä poissaoloina. Sitoutuminen näkyi myös siinä, että osallistujat työskentelivät oman innostuksensa mukaan ja sallivat tämän myös toisille. Esimerkiksi hänen innokkuuttaan ei ryhmässä lannistettu koskaan. Ryhmä osallistui aktiivisesti harjoituksiin. Ryhmä oli turvallinen, ja sen jäsenillä oli valmiutta avoimeen ja rehelliseen keskusteluun draamatyöskentelyjen lopussa. Ryhmä toimi kaikin puolin moitteettomasti, otti toiset huomioon, oli dialoginen ja avoin sekä osoitti olevansa kehittyemis- ja oppimiskykyinen.

Hänestä draamaa voi soveltaa laajasti työ- ja yksityiselämässä. Draamaa on mahdollista käyttää esimerkiksi työyhteisön ongelmien tarkastelussa. Työttömien kanssa työskennellessä draamaa voi hyödyntää elämänhallinnan edistämiseksi ja syrjäytymisen ehkäisemiseksi. Työnhakutilanteita voi käsitellä forumteatterin avulla. Hän haluaa soveltaa draaman työtapoja tulevassa työssään. Draama tarjoaa erilaisen tarkastelutavan asioihin ja mahdollisuuden oppia asioista, itsestään ja toisista. Yksityselämässä hän voi käyttää draamassa oppimaansa rauhoittumiseen ja rentoutumiseen.

## Liite 7

### Analyysinäyte

#### Draamakokemusten yleinen merkitysrakenne. Tyyppi 2\*\*\*

Hän tarkastelee kurssin teemoja draamatyöskentelystä irrallaan. Yhteisöt poikkeavat toisistaan pääasiallisesti sen mukaan, ovatko ne syntyneet pakosta vai vapaaehtoisuudesta. Vapaaehtoisuuteen perustuvien yhteisöjen ihmiset ovat yhteisöllisempiä kuin pakkoyhteisöjen ihmiset. Ihmisten yhtenevät kiinnostuksen kohteet, elämäntilanteet ja päämäärät ovat edellytyksenä yhteisöllisyyden syntymiselle. Yhteisön toimivuus riippuu sen jäsenten sitoutumisen asteesta. Ristiriidat johtuvat ihmisten erilaisista pyrkimyksistä ja toimintatavoista. Yhteisön jäsenten keskinäiset roolit muotoutuvat yleensä ihmisten luontaisten ominaisuuksien pohjalta. Roolit määrittävät yhteisön toimintaa, ja ihmiset tulevat sidotuiksi rooleihinsa. Joskus ihminen on pakotettu ottamaan roolin, joka ei tunnu omalta. Onneksi ihmisellä on mahdollisuus erilaisiin rooleihin elämänsä eri alueilla.

Valtaan sisältyy mahdollisuus sekä hyvään että pahaan. Vallan käyttäjältä, olipa hän päätöksentekijä tai johtaja, edellytetään viisautta ja harkintakykyä. Eri vaihtoehtojen punninnan jälkeen johtajan on otettava vastuu valitsemansa ratkaisun seurauksista. Johtajan rooli ei ole helppo. Hyviä johtajia, jotka pystyvät toimimaan paineen alla, on vähän.

Kaikkia ihmisiä ei ole mahdollista integroida yhteiskuntaan. Yhteiskunnan ulkopuolelle jääminen on harvoin ihmisen omaa syytä. Siihen vaikuttavat monet asiat. Syrjäytyneilläkin on silti yhteisöjä, joihin he kuuluvat ainakin löysästi. Tärkeää onkin, että jokaisen ihmisen sosiaalisesta osallisuudesta huolehditaan ainakin yhden toiminta-areenan avulla. Totaalinen syrjäytyminen on tuhoisaa.

Elämä ei ole kaikkien kannalta oikeudenmukaista. Lapsia sosiaalistetaan yhteiskuntaan arvojen ja normien avulla. Ihminen ei aina toimi moraalisesti oikein, vaikka tietää, mikä on oikein ja väärin. Normit ylläpitävät yhteiskunnan kiinteyttä. Siksi yhteiskunta valvoo niiden noudattamista sanktioimalla väärin tekemistä. On myös julkilausumattomia normeja, joiden toteutuminen riippuu ihmisen valinnoista. Joka päivä ihminen joutuu ratkomaan moraalisia kysymyksiä ja tekemään valintoja parhaan ymmärryksensä mukaan. Voiko siis ihminen tuomita toisten ihmisten moraalisia valintoja, koska jokainen toimii tilanteessa parhaaksi katsomallaan tavalla? Poikkeaminen yhteiskunnan käyttäytymisnormeista ei ole sivistynyttä ja se herättää negatiivista huomiota. Piilobarbarismia esiintyy vieläkin. Yhteiskunta toimii henkisesti vahvojen ehdoilla. Heikot saavat tulla toimeen omillaan.

Edellä erittelemiään teemoja on hänen mielestään mahdollista käsitellä draaman avulla. Teemat ovat yleisinhimillisiä, ja siksi ne ovat myös yleisiä elokuvien aiheita. Lämmittelyharjoitukset

---

\*\*\* Yleisen merkitysrakenteen Tyyppi 2:een sisältyy yksi yksilökohtainen merkitysrakenne (nro 007).



olivat useimmiten mukavia. Osa niistä oli tuttuja. Prosessidraamasta hän ei saanut käsitystä, koska hän oli niiltä tunneilta poissa. Forumnäytelmä oli työtapana aika mielenkiintoinen. Ryhmän valmisteleva forumnäytelmä oli onnistunut. Hän ei osallistunut forumnäytelmään juuri muuten kuin katsojana.

Kurssi ei ollut hänelle mieleinen. Sen aikana hän varmistui, ettei draama työvälineenä ole häntä varten. Hän kävi tunneilla pakosta vailla innostusta ja motivaatiota. Hän koki kurssin yhdenkeväksi, eikä hän kokenut oppineensa siitä mitään uutta elämäänsä varten. Kurssin olisi pitänyt hänen mielestään olla valinnainen, jolloin hän olisi jättänyt sen ehdottomasti valitsematta. Hän sanoo olevansa teoreettinen ihminen, joka pitää luennoista ja itsenäisestä työskentelystä. Roolityöskentelystä hän ei pidä. Hän ei jännitä esiintymistä, esimerkiksi pitäessään esitelmää, kunhan saa toimia itsenään. Hänestä oli hyvä, ettei kursilla pakotettu osallistumaan harjoituksiin. Hänelle jäi kuitenkin tunne, että sanaton vaatimus oli olemassa. Suurin osa ryhmästä osallistui innostuneesti ja avoimesti työskentelyyn. Ryhmä toimi hyvin muutaman ihmisen johdolla. Hän arvioi osan ryhmän jäsenistä omaksuneen draaman työtavakseen, osan ei. Hän ei usko henkisen poissaolonsa häirinneen muiden työskentelyä. Jokainen on oma persoonansa. Itse kunkin ajatuksia ja mielipiteitä on kunnioitettava.

Hän on erittäin vakuuttunut, ettei tule käyttämään draamaa työssään eikä vapaa-aikanaan. Hän ei yksinkertaisesti koe draamaa omakseen. Hän myöntää, että jos ohjaaja itse pitää draamasta, sitä voi soveltaa sosiaalialalla, esimerkiksi nuorten, lasten ja kehitysvammaisten parissa. Draaman soveltamismahdollisuuksia hän ei näe yhteisö- ja perusturvatyössä eikä mielenterveys- ja päihdetyössä, joihin hän itse on suuntautunut. Hän perustelee, miksi draama soveltuu vain edellä mainituille ryhmille. Hänen kokemusten mukaan harvat aikuiset – vain tietynlaiset ja hieman lapselliset persoonat – ovat valmiita draamatyöskentelyyn.

## Liite 8

### Taiteen määrittelyn ongelmia

Taiteen määrittely on ollut yksi estetiikan vaikeimpia ja kiistellyimpiä tehtäviä. Taiteen ja tieteen sekä käytännön elämän taitojen erottaminen toisistaan ajoittuu uuden ajan alkupuolelle. Tästä modernista jaosta alkaen taide liitettiin kauniin ja mielihyvän ilmaisemiseen, tiede uuteen tietoon ja totuuteen ja käytännön elämä moraaliiin ja eettisiin arvoihin. (Vuorinen 2001, 149–151.) Tämä kehityksen suunta, jolle jo Platonin ajatukset taiteen alempiarvoisuudesta filosofiaan nähden ja vääristyneestä lumovoimasta loivat pohjaa (Danto 1987, 103–104), sitoi taiteen vuosisadoiksi kauneuden ja mielihyvän vangiksi.

Vankeus heijastui taiteen teorioissa: taiteilijaa pidettiin nerona, taideteosta taiteilijan tunteiden ilmaisuna ja vastaanottajan kontemplatiivisen tarkastelun kohteena, taidetta ”kauno-taiteena” tai ”korkeataiteena”. Äärimmillen kauneuden ja mielihyvän ihannointi on virittynyt estetismissä, esteettisen asenteen yksipuolisessa ja liioitellussa korostamisessa. Perinteisen taidedekäsitksen rikkojina ja kyseenalaistajina voidaan pitää muun muassa avantgardistista taidetta ja viime vuosikymmeninä yleistynyttä sosiaaliisiin konteksteihin ja tavoitteisiin kiinnittynyttä taidetta (yhteisötaide; ”public art”: mm., Lacy 1995, 19–47; Jacob 1995, 50–59; Gablik 1995, 74–87; Shusterman 1997, 12–15).

Estetiikan teorat tyypitellään perinteisesti 1) tekijän, 2) katsojan tai yleisön, 3) teosobjektin tai tapahtuman tai 4) niiden olosuhteiden tai kontekstin mukaan, joissa teos, tapahtuma tai esitys koetaan (Eaton 1995, 14). Taiteilijakeskeisissä teorioissa keskeistä on taiteellisen toiminnan erityispiirteiden selittäminen taiteilijan intentiolla, luovuudella tai ilmaisulla. Kokijakeskeiset teorat painottavat yleisön erityislaatuisen esteettisen kokemuksen merkitystä. Teoskeskeiset teorat vetoavat teoksen erityispiirteisiin, kuten kauneuteen, formaalisiin tai symbolisiin ominaisuuksiin. (Eaton 1995, 14–15; ks. myös Danto 1987.)

Kontekstikeskeisistä teorioista merkittävin on George Dickien (1987) institutionaalinen teoria. Dickie määrittelee taideteokseksi artefaktin, jolle taideinstituutioista koostuva taide-maailma suo aseman tulla arvostuksen kohteeksi (Dickie 1987, 122; ks. myös Sepänmaa 1991, 142–143). Tarvitaan siis taidemaailman sisältä tulevia normeja, jotta yleisö voi ymmärtää, mikä on taiteena arvostettavaa. Toiset kontekstisidonnaiset teorat korostavat taloudellisia, historiallisia ja sosiaalisia ehtoja esteettisen kokemuksen mahdollistumisessa (Eaton 1995, 15).

Perinteisiä estetiikan teorioita on kritisoitu siksi, että niissä kiinnitetään huomiota yleensä vain yhteen taidetta ilmentävään seikkaan. Muun muassa Lauri O. Routila arvostelee teorioita niiden yksipuolisuudesta. Omassa taiteen määrittelyssään hän kytkee näkökulmat yhteen. Teos, tekijä ja vastaanottaja muodostavat yhdessä ilmiön, jota Routilan mukaan kutsumme taiteeksi. Taideteosta ei ole siten mahdollista irrottaa tästä eri osatekijöiden muodostamasta suhteiden kentästä. (Routila 1986, 54, 56.)

Estetiikan teorian piirissä on esiintynyt myös epäileviä näkemyksiä, voidaanko käsitettä *taide* tai *taideteos* lainkaan määritellä. Morris Weitz, merkittävin tämän ajattelutavan edustajista, ehdottaa taideteorian hylkäämistä. Hän katsoo, että taideteorioiden perusvirhe johtuu taiteen lähtökohtaisesta väärinymmärtämisestä. Teoriat ovat ongelmallisia siitä syystä, että ne pitävät virheetöntä teoriaa taiteesta mahdollisena. Ajatus, että taide olisi reaalmääritelmän avulla määriteltävissä, on Weitzin mukaan virheellinen ja loogisesti mahdoton. Hänen mielestään taiteen käsite osoittaa, että taiteella ei ole välttämättömien ja riittävien ominaisuuksien joukkoa, joka tarvittaisiin teorian loogiseen määrittelyyn. Taideteorioissa taide ymmärretään suljettuna käsitteenä, vaikka Weitzin mielestä taide on, ja sen tulisi olla, avoin käsite. (Weitz 1987/1956, 73–75.)