

# **Esteettinen kahdentuminen kokemuksena toden ja fiktion draamassa**

Elina Eloranta  
Taidekasvatuksen kandidaatintutkielma  
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto  
16.5.2019

## *Sisällysluettelo*

<i>1 Johdanto .....</i>	<i>2</i>
<i>2 Esteettinen kahdentuminen käsitteenä .....</i>	<i>3</i>
<i>3 Esteettisen kahdentumisen kokemuksellisuus .....</i>	<i>6</i>
3.1 Esteettisyyden merkitys.....	6
3.2 Kahdentumisen kokemukselliset piirteet.....	7
3.3 Roolissa toimiminen.....	9
3.4 Draamatoiminnan seuraaminen .....	11
<i>4 ”Mahdollisuuksien tila” .....</i>	<i>13</i>
<i>5 Päättäntö.....</i>	<i>15</i>
<i>Loppuviitteet.....</i>	<i>17</i>
<i>Lähteet .....</i>	<i>17</i>

## I Johdanto

Teatterin, draaman ja draamakasvatuksen tutkimuksessa käytetään paljon yhteistä sanastoa, niiden toteuttamistapoja verrataan toisiinsa ja roolissa toimimisen kokemuksia pidetään monesti samoina. Draamakasvatuksen ala Suomessa on ollut hyvin käytännönläheistä, eikä keskustelua käsitteiden merkityksistä ole tieteellisessä tutkimuksessa nähtävästi katsottu kovin tarpeelliseksi. Roolityöskentelyä teatterissa ja draamassa sitä paitsi verhoaa tietynlainen salaperäisyys ja mystisyys, johtuen muun muassa siitä, että roolissa olemista on kokemuksellisesti hyvin vaikea selittää.

Pääasiallisina lähteinä käyttämissäni Hannu Heikkisen kirjoituksissa puhutaan draamasta ”mahdollisuuksien tilana” tai potentiaalisena tilana. Sen lähtökohtana on toiminnallinen draamatyöskentely, joka mahdollistuu kuvitelmien, leikin sekä fiktion ja toden yhdistyessä. Draamassa on toimija tai toimijoita, jotka elävät näitä kahta todellisuutta samanaikaisesti. Kahden maailman yhdistymisessä on kyse *esteettisestä kahdentumisesta*. (Heikkinen 2002, 97; 2005, 43; 2006, 2010, 102-103; 2017, 63). Tässä tutkielmassa tarkoitukseni on pureutua *esteettiseen kahdentumiseen*, ei niinkään toiminnan ohjaajan, vaan itse toimijan kokemuksellisuuden osana, ja sitä kautta saada selville *esteettisen kahdentumisen* merkityssisältöjä.

## 2 Esteettinen kahdentuminen käsitteenä

*Esteettisen kahdentumisen* teoreettisia alkulähteitä on vaikea löytää. Heikkinen (2002, 98) kertoo Janek Szatkowskin vuonna 1986 käyttäneen nimitystä *Aesthetic Doubling*, Maria van Bakelenin vuonna 1993 käyttäneen sanaa *Doubleness* ja Anna-Lena Østernin vuonna 2000 suomentaneen sen käsitteeksi *esteettinen kahdentuminen*. Østern & Heikkinen (2001, III-II2) mainitsevat Szatkowskin käsitelleen esteettisyyttä draamakasvatuksessa Hans-Georg Gadamerin (1900-2002) hermeneuttisen taidefilosofian pohjalta. En ole kuitenkaan varma siitä, kuka termin on keksinyt ja ensimmäisenä ottanut käyttöön. Tässä tutkielmassa pitäydyn siis Hannu Heikkisen oivalluksessa ja näkökulmassa käsitteen pohjana olevan ilmiön teoreettisen syntyperän osalta.

Vuonna 2002 Hannu Heikkinen (2002, 97) esitti *esteettisen kahdentumisen* todellisuuden ja fiktion eläväksi suhteeksi; ”*hetkeksi, kun suunnittelemme roolia tai muutamme todellista tilaa fiktiiviseksi; hetkeä, kun muutamme todellista aikaa fiktiiviseksi ja hetkeä, kun toimimme fiktiossa tai seuraamme aktiivisesti fiktion todellisuutta*”. Ja vuonna 2001 englanniksi Østern ja Heikkinen seuraavasti:

*“The word aesthetic doubling is referring to all elements of drama/theatre, that is, in the player’s presentation of himself to others in time (“me” planning and acting the role), in space and in the imagined acts and on the relationship between reality and fiction: transforming the actual space into a fictive space and the real time into fictive time.”*  
(Østern & Heikkinen 2001, III.)

Kahdentuminen, roolissa oleminen draamassa, tapahtuu kolmessa eri ulottuvuudessa. Tämän kolmijaon on hahmotellut Maria van Bakelen (Heikkisen 2002, 102-103; 2005, 46-48 mukaan). Bakelenin sekä Heikkisen (kuvio 1.) teoriassa kahdentumisen oletetaan tapahtuvan roolissa, ajassa ja tilassa. Kolmijaon teesien mukaan Heikkinen on tarkastellut *esteettistä kahdentumista* ajan – itsen – paikan transformaationa, jossa siihen yhdistyvät valittu konteksti ja tarina, sosiaaliset ja esteettiset säännöt, vakava leikillisuus sekä kokemus fiktion maailmasta. Nämä neljä eri ulottuvuutta kytkeytyvät transformaatioon ja mahdollistavat *esteettisen kahdentumisen* pedagogisuuden. Ryhmän valitsema tarina, yhteisön säännöt, vakavan leikillisyyden tavoitteellinen periaate ja fiktiivinen todellisuus tapahtuvat yhteisessä prosessissa kulttuurisen jakamisen tilassa. Heikkinen korostaa prosessia pedagogisena tapahtumaketjuna. (Heikkinen 2005, 43-44; 2010, 105-107.)



KUVIO 1. Esteettinen kahdentuminen draamakasvatuksessa (Heikkisen 2010, 106 mukaan).

Andy Kempe (1997, 8-9) puolestaan jaottelee draaman osallisiksi karaktäärit (roolihahmot eli toimijat), tilan, ajan, tapahtuman ja fiktion kysymyksillä kuka, mitä, missä ja miksi? Heikkinen (2005, 44-45) viittaa omassa kahdentumisen käsitteen jäsentelyssään tähän Kempen jakoon ja muistuttaa, että draamakasvatuksessa peruselementtejä tilaa, aikaa ja rooleja manipuloidaan sääntöjen sisällä. Toiminta on kokemuksellisesti jossakin maailmassa, joka on jotakin muuta kuin sosiaalinen todellisuus. Heikkinen (2002, 97; 2017, 63) hahmottaa kahdentumisen kuuluvan oleellisesti roolin suunnittelutyöhön, roolissa olemiseen ja toiminnan reflektioimistilanteeseen. Hän osoittaa siihen kuuluvan myös fiktion seuraamisen aktiivisena toimintana. Kahdentuminen roolissa, ajassa ja paikassa tai tilassa edellyttää tietoisuutta: roolissa kahdentuminen tietoisuuden siitä, että roolissa en ole minä, vaikka se olenkin minä. Kahdentuminen ajassa puolestaan edellyttää ymmärrystä siitä, että fiktion aika on fiktion aikaa, ei reaaliaikaa. Kahdentuminen tilassa taas vaatii tietoisuuden, että fiktion todellisuus on fiktion todellisuutta, eikä maailmaa, johon siirryimme fiktiosta poistuessamme. (Heikkinen 2010, 103.)

Hannu Heikkinen (2002, 98-99; 2017, 63) käyttää asiayhteydessä myös sanaa kaksoiskatsominen ja rinnastaa sen *esteettisen kahdentumisen* termin kanssa samaa tarkoittavaksi. Heikkinen viittaa Paavolaisen (1997, 14-15) selvitykseen siitä, mitä teatteri on.

Paavolainen pyrkii kuitenkin erittelemään nimenomaan teatterikäsitettä ja painottaa, ettei teatteria ole, jos kukaan ei katso. Kaksoiskatsominen on silloin lähinnä esityksen vastaanottajan kokemus: hän katsoo esityksessä olevaa toimijaa, joka on samanaikaisesti fiktiossa roolihenkilönä ja todellisuudessa omana itsenään. Myös näyttelijä -sanana alkuperä kytkeytyy tiiviisti näkemisen ja katsomisen verbeihin nähdä, näyttää ja näytellä (Hulkko 2013, 99).

Kaksoiskohtaaminen löytyy Heikkisellä (2002, 97; 2010, 104; 2017, 63) lainausmerkein kirjoitettuna, kuin synonyyminä *esteettiselle kahdentumiselle*. Yrityksistäni huolimatta en ole onnistunut selvittämään alkuperää tälle sanalle. Jos mielessäni kuvittelen kaksoiskohtaamisen ja kaksoiskatsomisen eroja, voisin ajatella kohtaamisen viittaavan enemmän yksilölliseen kokemukseen. Kohtaaminen kuulostaa näyttelijän roolityöhön kuuluvalta muodonmuutoksen sisältävältä dialogisuudelta. Näkökulmasta riippuen *esteettinen kahdentuminen* ja kaksoiskohtaaminen siis voivat olla synonyymejä, etenkin jos ne molemmat ovat yksilöllisen toimijan kokemuksia. Keskeistä onkin pyrkiä hahmottamaan toden ja fiktion yhdistymistä kuvailevan tapahtumaketjun merkityksiä ja liittymistä osaksi laajempaa kokonaisuutta, tilaa.

## 3 Esteettisen kahdentumisen kokemuksellisuus

### 3.1 Esteettisyyden merkitys

Hannu Heikkinen puhuu draamasta pedagogis-esteettisenä oppiaineena<sup>1</sup>. Esteettisyyden ymmärtäminen yhteisölliseksi ja sosiaaliseksi, normeja ja arvoja käsitteleväksi, on draamakasvatuksen osalta todella merkityksellistä. *Esteettisen kahdentumisen* käsitteessä esteettinen viittaa draaman mahdollistamaan tunteiden esiintymiseen, niiden syntymiseen, havainnoimiseen ja hallinnoimiseen draamatoiminnan kautta. Draamassa olemisen toiminta perustuu olemisen muodon tutkimiselle prosessina, joka samalla esittää jotakin yksilön tai ryhmän sen hetkisestä suhtautumisesta maailmaan (Heikkinen 2017, 62). Keskenäisyyden ymmärtäminen esteettisenä perustana draamatoiminnalle tuo sille oman merkittävän leimansa, antaen mahdollisuuden luoda epätasaisia draaman maailmoja ja niistä merkityksiä. Usein draamassa käsitellään oman itsemme ja toisten ymmärtämiseen sekä hyvään elämään liittyviä arvoasetelmia. Draamassa myös eettiset kysymykset ovat olennaisena osana sen orientaatioperustaa. (Heikkinen 2010, 122-123; 2017, 51-52.)

Esteettisyyden olemassaolon kritiikkiä käytännön kahdentumisessa on esittänyt mm. Marleena Stolp (2010), joka perustaa huomionsa pitkälti Denis Diderot'n (1713-1784) näyttelijäntyyön paradoksiin, eli ajatukselle, että teatterissa ammattinäyttelijän vaatimukseen ei välttämättä liity aitojen tunteiden tunteminen, vaan itse asiassa parhaimmillaan hän on teknisen suorituksen toteuttaja ilman tunneherkkyyttä. Diderot vaatii näyttelijältä arvostelu- ja ajattelukykyä sekä toistamisen taitoa (Diderot 1987, 15). Tähän nojaten Stolp ehdottaakin, että jos kiistetään joidenkin näyttelijöiden kyky esittää roolihenkilöä ilman tunneherkkyyttä, voidaan myös kiistää roolissa kahdentumisen esteettinen luonne. Myös esteettisen katsojakokemuksen hän kyseenalaistaa kahdentumisesta tietoisuuden tasolla. (Stolp 2010, 148.) Kiinnostavasti täysin vastakkaisen näkökulman aiheeseen ottaa Christopher B. Balme (2015, 42) osoittaen Diderot'n väittäneen näyttelijän taidetta puhtaasti esteettiseksi. Jään miettimään, voiko kahdentuminen sitten liittyä vain teatteri- tai draamataiteen ominaispiirteisiin, ei niinkään tietoisuuteen kahden maailman samanaikaisuudesta? Jos esteettisyyden periaate vaatii aitoja tunteita toteutuakseen, eivätkö näyttelijän esittämät tunteet sillä hetkellä ole aitoja?

Aistien ja tunteiden merkityksen miettiminen kahdentumisessa luo merkittävää pohjaa käsitteen syvemmälle tutkimiselle. Kuitenkin Diderot'n esittämisen, teatterin ja näyttelemisen

ajatukset järkeä ylistävän aikakautensa tuotoksina on eriytettävä nykyajan draamakasvatuksen kontekstista. On muistettava, että esiintymiskokemuksellakin on selkeät muutoksensa, joista ehkä vaikuttavimpana on ollut draamakasvatukseen tulleen prosessidraaman, tai Heikkisen ehdottaman luokkahuonedraama 2.0:n<sup>ii</sup>, osallistavan kokemuksen mukana tuomat esteettiset vaikutukset. Mutta voidaanko taiteessa ja taiteen avulla tapahtuvassa kahdentumisessa kyseenalaistaa sen esteettinen puoli? Eikö draaman maailmoissa roolissa toimimisessa juuri aistimaailman olemassaolo liity kiinteästi taiteeseen?

*Esteettinen kahdentuminen* voi esteettisenä kokemuksena tapahtua monella tavalla monen eri taiteen osalta, lähestyen kokemuksena jopa luontokokemusta. Ihminen tuntee olevansa osa jotakin suurempaa, osana jotakin. Kahdentumisen kokemus taiteissa tekijällä voi toteutua maalatessa, säveltäessä tai vaikka kirjallisuutta lukiessa, jolloin lukija pystyy kuvittelemaan itsensä osaksi kirjan maailmaa. Voidaan puhua fiktiivisestä ”kahdentuvasta lukemisesta” (Heikkinen 2005, 163-167). Käsitteellisesti *esteettisen kahdentumisen* kokemuksesta puhutaan kuitenkin vasta draamakasvatuksessa, silloin kun toimija esimerkiksi laulaen, tanssien tai näytellen ottaa esittäjän roolin kuulijan tai katsojan edessä. Kun sitten draamakasvatuksen menetelmänä käytettävässä prosessidraamassa toimija ottaa roolin itselleen, ollaan varsinaisen *esteettisen kahdentumisen* ytimessä. Tähän myös Heikkinen näyttää tutkimustensa edetessä päätyneen kertoessaan *esteettisen kahdentumisen* seuraavan transformatiivista esteettistä teoriaa<sup>iii</sup> intertekstuaalisena ja dialektisena draamassa kokemisen ja oppimisen teoriana (Heikkinen 2001, 97). Hän ehdottaa esteettisen transformatiivisen teorian olevan lähimpänä juuri toiminnallisessa kokemusprosessissa olemisen kannalta (Heikkinen 2017, 62).

### 3.2 Kahdentumisen kokemukselliset piirteet

Draamakasvatuksen genreissä on perinteisesti nähty kolmijako esittävään, soveltavaan ja osallistavaan draamaan tai -teatteriin (Heikkinen 2005, 73-82; Toivanen 2015, 11). Sekä draamassa toimijan että draaman seuraajan kannalta osallistumisen kokemukset ovat erilaisia. Draaman lukeminen, fiktiotoiminnan suunnittelu, draaman maailmassa toimiminen ja draamatoiminnan seuraaminen antavat myös kaikki mahdollisuudet erityyppisiin kahdentumisen kokemuksiin. Heikkinen ei kirjoituksissaan tee eroa draamassa toimijan, siis roolissa olijan, ja draamatoimintaa seuraavan, *esteettisen kahdentumisen* kokemuksen välillä. Marleena Stolp esittää sen sijaan kokemuksellisen eron merkittävyyden korostamista kokijan näkökulmasta riippuen (2010, 146). Jos hyväksytään *esteettisen kahdentumisen* kokemuksen eroavaisuudet katsojan, tekijä-toimijan ja pedagogiseen draamaan osallistujan kannalta,



voidaan tämän käsitteen kokemukselliset erot jakaa esittävän draaman, prosessidraaman, roolissa toimijan ja fiktiotoiminnan seuraajan osalta.

Kahdentumisen kokemus on erilainen riippuen toimijan tilanteesta, mutta toiminnan yhteisenä pääpiirteenä voidaan kuitenkin pitää tunteiden vahvaa läsnäoloa sen sisällöissä. Sekä tunteiden että muistin merkitys korostuu *esteettisen kahdentumisen* ja kaikenlaisten kahdentumisen kokemusten syntyemisessä ja myöhempien muistijälkien heräämisessä. Tunteita ei ehkä voida sellaisenaan opettaa, mutta kahdentumisen avulla voimme saada tunnekokemuksia myös asioista, jotka eivät ole konkreettisesti tapahtuneet juuri meille (Heikkinen 2005, 56). Jos siis tunneherkkyyttä ei kokemuksessa ole, onko käsitettävä Stolpin tapaan, että kokemus ei ole esteettinen, vaikka kahdentumista tapahtuukin? Ja lisäksi, onko mahdollista, että vaikka kokemus ei olisi esteettinen voi sen tuloksena silti olla oppimista ja muistijälkien syntymistä? Ammattinäyttelijän tulee kiinnittää huomionsa ilmaisuun, ei tunteidensa aitouteen. Tämä tapahtuu kuitenkin tunneherkkyyksyvyn kehittämisen myötä. (Sandqvist 2016, 36.) Vaatimuksen ei mielestäni pidä poissulkea aitojen tunteiden läpikäymistä ja hyödyntämistä, ja teatteri- sekä prosessidraaman toimijan tuleekin pyrkiä läsnäolonsa ja tunneskaalansa jatkuvaan kehittämiseen. Jos draamakasvatuksessa ja näyttelijäntyyön opiskelussa unohdetaan tunneherkkyyden etsiminen ja laajentaminen, ja keskitytään vain joko leikkiin, jäljittelyyn tai ulkoiseen esittämiseen, ollaan jo kaukana *esteettisen kahdentumisen* käsitteestä.

Lapsen ja aikuisen kahdentumisen kokemus saattaa olla erilainen. On huomattava, että lapsen tunne-elämän säätelykyky kehittyy aikaa myöten, joten Gavin Boltonin (1979/1987, 44-47) nimeämät vaiheet kohti ymmärtämyksessä tapahtuvaa muutosta ovat hyvin relevantteja. Ammattinäyttelijän työssä vaadittava oman itsensä ulkopuolelta katsominen ei näyttäisi omien ohjaamis- ja opettamiskokemuksieni, kuten ei ilmeisesti Stolpinkaan kokemusten, valossa olevan mahdollista lapsille. Tämä on se taito, jota lapsilta ei voi vaatia, ja siksi draamakasvatuksen lasten näyttelemistyö myös eroaa selkeästi aikuisten ammattilaistyöstä. Lapsi pohjaa näyttelemisensä leikkiin ja kuvitteluun. Itsensä ulkoapäin näkeminen on selvästi lapsille epätyypillistä, ja liian aikaisin opettaessa ehkä myös epätoivottavaa liiallisen itsetarkkailun vuoksi. Toisaalta taas antiteesinä (Kallisen 1987, 95 mukaan) Diderot'n kirjoituksille ovat Konstantin Stanislavskin (1863-1938) opitkaan eivät sellaisenaan sovellu lasten draamakasvatukselliseen roolityöskentelykäyttöön. Draamakasvatuksen genreissä toimijoiden roolityön tuloksena ei ole väliä sillä miltä ne näyttävät, vaan miltä ne tuntuvat tehdessä, ja minkälaisia muistijälkiä ne jättävät tekijäänsä.

Vaikka ammattinäyttelemisellä ja prosessidraamassa mukana olemisella ei välttämättä ole aina tekemistä keskenään edes kokemuksellisesti saati teoreettisesti, voi *esteettinen kahdentuminen* kuitenkin olla yhteinen tekijä niiden kesken. Olen monesti itse näyttelijäntehtävissäni miettinyt näyttelemisen mieltä hajottavaa tilannetta: olet oma itsesi ja samalla olet joku muu. Kahdentumisen termiin draamakasvatuksen kontekstissa kuuluu mielestäni etuliite esteettinen myös siitä syystä, että toivottavaa on kokemuksen esteettisyys, ei niinkään sen operatiivisuus jäljittelynä, imitointina tai ekspressiivisen teorian mukaisena ihmisen yksityisenä luovana voimana. Pelkkä ekspressiivinen esteettinen kokemus sulkee pois sosiaalisen ja kulttuurisen kontekstin, joilla taas on vahva oppimista edistävä voima draamassa toiminnallisuuden kautta (Heikkinen 2017, 62). Esteettisen mukanaolo sulkee pois myös mielenhäiriöön liittyvät kahdentumisen psykologiset kokemukset.

Oleellisinta kahdentumisen kokemusten jaottelemisessa draamakasvatuksen piirin sisällä on *esteettisen kahdentumisen* kokemuksen tutkimuksen kohdentaminen draamassa toimijaan. Toiminta luo kokemusta, esteettinen on prosessissa ja tuotoksessa, ei niinkään korostettuna valmiina yksilössä. Prosessillinen draamatoiminta on hyvin tasa-arvoista, sillä luomisprosessi ei vaadi valmista henkilökohtaista luovaa kykyä, vaan esteettinen tapahtuu osallistumisen ja kommunikaation metaforan kautta sen hetkessä toiminnassa suhteessa minään ja ainekseen sekä muihin toimijoihin. (Heikkinen 2017, 62.) Tätä kykyä transformatioon, kykyä olla kahdessa kontekstissa samaan aikaan, voidaan opetella.

### **3.3 Roolissa toimiminen**

Fiktio ja toden yhdistyminen on edellytys draaman maailmojen syntymiselle. Fiktiossa toimija ymmärtää olevansa samaan aikaan sekä todellisessa ajassa että fiktiivisessä ajassa, mihin tahansa se sitten sijoittuukin. (Heikkinen 2010, 102-105.) Fiktiotoiminta puolestaan vaatii toimijan tai toimijoita. *Esteettinen kahdentuminen* edellyttää käytännössä roolileikkiä: roolin ottamista ja roolissa toimimista, ja tapahtuu riippumatta siitä, kokeeko toimija sen vaikuttavana itselleen, tai kokeeko toiminnan seuraaja sen vaikuttavana. Roolissa toimimisen sen hetkinen vaikuttavuuden kokemus voi olla merkittävää, mutta se ei voi olla kriteerinä *esteettisen kahdentumisen* toteutumiseksi. Oleellista kuitenkin on, että vaikka oma todellinen minä saattaa draamassa unohtua hetkeksi, se ei silti katoa (Heikkinen 2010, 102). Balme (2015, 43) erottelee 1900-luvun näyttelemisen pedagogiikan teoreettisiksi päälinjoiksi<sup>iv</sup> kokemuksen,

vieraannuttamisen ja itsestä luopumisen, joista draamakasvatuksen roolissa toimimiseen soveltuu edelleen ilmeisesti parhaiten kokemuksellinen systeemi.

Teatterinäyttelemisen jatkuva kysymyksenasettelu sisäisen ja ulkoisen maailman ristiriidasta ja siitä, kumpi niistä synnyttää roolin, näyttäisi käsitteiden tutkimisen valossa olevan turhaa. Yhtä hyvin näyttelijä voi edetä yleisestä yksityiseen tai yksityisestä yleiseen, samoin kuin kuvitella valmistavansa roolia sisäisestä ulkoiseen tai ulkoisesta sisäiseen. Tähänhän Stanislavskikin käsittääkseni lopulta tutkimuksissaan päätyi. Fyysisten toimintojen metodologinen seuraaminen ja tunnemuistin hyväksikäyttäminen voivat olla tienä roolinmuodostuksessa (Paavolainen 1997, 286). *Esteettinen kahdentuminen* näyttäisi antavan mahdollisuuden muodonmuutokseen riippumatta siitä, ymmärtääkö tai hallitseeko draamassa toimija kaksoiskatsomisen ajatuksellisesti ja toiminnallisesti, vaikkakin Heikkinen tuntuu edellyttävän toimijan ymmärrystä ”välitila” -maailman olemassaolosta (Heikkinen 2006; 2010, 105).

Villinä korttina käsitteiden joukkoon tosiaan lukeutuvat näyttelemisen ja roolityö. Näitä Heikkinen ei kirjoituksissaan *esteettiseen kahdentumiseen* rinnasta. Anna-Lena Østern (2001, 241) sen sijaan ehdottaa *esteettistä kahdentumista* paitsi näyttelemisen taiteelliseksi muodoksi, myös sen pedagogiseksi muodoksi ja mahdollisuudeksi. Onko roolissa toimiminen aina näyttelemistä? Voisiko olla niin, että sanaa näyttelemisen voitaisiin käyttää ainoastaan esittävän taiteen alueella? Esittävässä taiteessa puhutaan myös yksinkertaisesti mieluusti esittämisestä ja näyttelijästä esittäjänä. Tämä suuntaus lienee lähtöisin aiemmin mainitusta itsestä luopumisen mallista. Esiintyjän oleminen näyttämöllä kiinnittyy tutkimuksellisesti yhä vahvemmin ruumiillisuuden estetiikkaan. Esiintyjä nähdään useasti konkreettisesti omassa materiaalisuudessaan tuntevana, aistivana ja ymmärtävänä ruumiina (Hulkko 2013, 91). Tästä johdettuna mielenkiintoinen näkökulma on näyttämöllisen kuvittelun käsite, joka ilmiintyy sekä tekniikkana että menetelmänä. Näyttelijän työn kohteena on näyttämö, ei rooli. (Bredenberg 2017, 18-19, 23.) Näyttämöllinen idea työskentelyyn voi olla myöskin prosessidraaman kokonaisprosessin lähtökohtana, sillä roolityöskentely on vain osa yhteistä kokemusta ja yhteistä työtä tai draamaa. Prosessidraamassa toimiminen todella käsittää paljon enemmän kuin pelkän roolityön. Siinä myös erot lasten ja aikuisten, jo ennestään harrastaneiden sekä vasta-alkajien välillä hämärtyvät, vaikkakin menetelmiä aiemmin tehneillä varmasti onkin helpompaa heittäytyä prosessin kulkuun.

Heikkinen asettaa *esteettisen kahdentumisen* esiintymisen roolin valmistelu- ja suunnittelutoimintaan, sen aktiiviseen draamassa toimimiseen ja myös myöhempään reflektointiin kuuluvaksi. Rohkenen kuitenkin esittää epäilevän mielipiteeni käsitteen samanlaisuudesta juuri kokemuksellisuuden kautta näissä kaikissa. Gavin Bolton (1988, 114-128) esittelee laajasti näkemyksiään näyttelemisen, esittämisen, ilmaisemisen, tuntemisen ja muistamisen alueella. Hän koettaa erotella kokemuksellisuutta olemisen intention ja kuvailemisen intention avulla käyttäen termejä *dramatic playing* ja *performing*. On huomattava, että molemmissa tavoissa yhdistyy elementtejä toisesta, ne eivät esiinny erillisinä puhtaina kokemuksina. Koska esittämisen kokemus eroaa huomattavasti spontaanista tunneilmaisusta, on aiheellista myös käsitetasolla pyrkiä erittelemään kahdentumisen kokemusta. Roolissa toimimisessa on siis valtavia eroja, joista draamakasvatuksen oppimiseen tähtäävillä menetelmillä voidaan hyötyä.

### **3.4 Draamatoiminnan seuraaminen**

Katsojakokemuksen ja fiktiossa toimijan kokemusten eroavaisuudet ovat mielestäni selkeitä. Katsojan havainnoima kahdentuminen draamassa tapahtuu kyllä yleensä samassa tilassa toimijan kanssa, mutta vastaanottajana oleva katsoja kokee tilanteen ja kokonaisuuden toisin kuin toiminnan keskiössä oleva kahdentuja. Tietoinen draamaprosessin suunnittelu katsojaa varten ja esityksen osana olevan katsojan läsnäolo muuttavat toimijoiden olemassaoloa ja toimintatapoja. Katsojakokemusten tutkimuksessa on pitkään tehty selvä ero katsojuuden, yleisötutkimuksen ja esityksen vastaanoton välillä. Lisäksi on pyritty erottamaan yksilöllinen katsoja ja yleisöryhmä tutkimuksellisen lähestymistavan lähtökohtana. (Balme 2015, 61.)

Paavolainen korostaa, että draamaan tarvitaan aina kaksi henkilöä (1997, 15). Esiintyjä ja katsoja yhdessä luovat kuvitteellisen hahmon. Roolihenkilö on olemassa esiintyjän tarjoamien mielikuvien ansiosta ainoastaan katsojan mielessä. Katsojan havainnot määräävät kuinka hän reagoi: tunneperäisesti, samastuen, eläytyen tai älyllisesti tulkiten toimintaa. (Sauter 2005, 23-24.) Noora Laitinen (2019, 21-23) pohdiskelee uudessa pro gradu -tutkielmassaan teatterin katsomoa moniaistisuuden ja havainnoinnin kokonaisvaltaisena kokemuspaiikkana. Katsoja on paitsi etäinen seuraaja, myös katsoja-toimija tehden tulkintoja. Esityksen tulkinta jatkuu myös katsojan ajatuksissa monesti vuosien ajan. Näin onkin teatterissa, teatteriesitysten vastaanoton näkökulmasta.

Draamakasvatuksen käytännöissä opettaja on useasti yksin toiminnan seuraajana. Joskus hän on myös sisällä itse draamaprosessissa omassa roolissaan, jolloin hän voi olla draamassa sekä roolihenkilönä että fasilitaattorina. Draamakasvatuksen kontekstissa katsoja on usein myös osallistuja. Prosessidraamassa toimijat voivat olla sekä itse toimijoita, että samalla katsoja-osallistujia. (Heikkinen 2002, 95.) Ja vaikka toisinaan näyttäisi siltä, että lapset esiintyvät draamassa pelkästään itsenään tai leikkivät itseään, ovat he tosiasiallisesti fiktion hypätessään uskoneet tilanteeseen ja toimivat rooleissa itsenään (Bowell & Heap 2014, 46). Näin draaman maailman elementeissä leikin ja esityksen, katsomon ja näyttämön rajat hälvenevät. Todella mielenkiintoista olisi tutkia myös kuinka paljon ja millä tavoin kanssaosallistujat voivat tehdä havaintoja toistensa toiminnoista prosessidraaman kuluessa.

## 4 ”Mahdollisuuksien tila”

Hannu Heikkinen (2010, 105) kuvailee ”mahdollisuuksien tilaan” siirtymistä esteettisen kahdentumisen edellytyksenä. Tässä poeettisessa ”välitila” -maailmassa sosiaalinen ja fiktiivinen todellisuus liukenee hetkiseksi. Martin Esslin (1980) viittaa draaman osalta erityisesti sanojen ulkopuolella ja takana olevaan toiminnalliseen elementtiin. Draama kykenee esittämään useita toiminnan ja tunteen tasoja samalla kertaa, käsitellen inhimillisiä tilanteita ja ihmissuhteita myös kollektiivisesti. Suurin osa draaman vaikutusta on alitajuista ja vaistomaista. Draamakasvatuksen kontekstissa draama ymmärretään toimintana. Sen perusteena olevan draaman tuloksena ei siis ole välttämättä esitys kuten teatterissa on, vaikka draamalla saattaakin olla katsojia tai sen prosessin yhtenä osana olla esitys.

Draamatyöskentelyssä keskitytään tuotoksen sijaan mm. itseymmärryksen, toisten ymmärtämisen ja draaman aiheen ymmärtämisen syventymiseen sekä saattamaan yhteen ihmisen emotionaaliset, kognitiiviset ja kinesteettiset alueet. (van de Water, McAvoy & Hunt 2015, 7-8.) Tältä pohjalta näyttäisi, että draaman maailman syntyminen draamakasvatuksessa ei ole mahdollista ilman toimijan *esteettistä kahdentumista*.

Jos hyväksytään, että draama syntyy todellisuuden jäljittelystä, on draama symbolista ja kollektiivista rituaalia, ja rituaali draamaa. Draama on myös leikkiä, sillä sekin koostuu elämäntilanteiden ja käytöskaavioiden jäljittelystä<sup>v</sup>. (Esslin 1980, 22, 30.) Gavin Bolton (1981) perustaa draaman lähtökohdaksi symbolisen leikin, joka eroaa suuresti harjoitteluleikistä. Symbolinen kuvitteluleikki on Boltonin mielestä avainasemassa kasvatuksellisen draaman ymmärtämisessä. Hän eriyttää leikin ulkoisen ja sisäisen toiminnan, ja niiden subjektiivisen ja objektiivisen merkityksen, jotka sitten voivat johtaa arvostuksen muutokseen ja affektiivis/kognitiiviseen kehitykseen. (Bolton 1979/1987, 38.) Koska draama on leikkielämää, niin samalla peli tai leikki ikään kuin läpäisee leikkijän mahdollistaen ”in-between välitilan”. (Gadamer 1975/2001, 102, 109.)

Draaman käyttöä kasvatuksessa voi selvittää sen historian, vaikutusten sekä menetelmien kautta. Draamaharjoitteita on käytetty rituaaleissa, seremonioissa, koulussa ja jokapäiväisessä elämässä taitojen opettelussa sekä vahvistamaan ymmärrystä kertomusten ja satujen avulla. (van de Water ym. 2015, 7.) Draaman ”mahdollisuuksien tila”, potentiaalisesti, voidaankin nähdä menneen, nykyisyyden ja tulevan ajan yhdistymisenä, ja näin mahdollisuutena vanhan ja uuden tiedon yhdistymisen kautta uuden luomiseen. Draama antaa myös edellytykset niin yksilöön, yhteisöihin kuin yhteiskuntaan vaikuttamiselle. Paavolainen (1997, 24-25) listaa

esittävien taidemuotojen vaikutusmuodoiksi jäljittelyn, itseilmaisun ja matkimisen, leikkimisen ja iloittelun, keskittymisen ja mielikuvituksen sekä esittäjän taidon ja tarttuvan voiman lisäksi mm. kahden maailman: tämän ja tuonpuoleisen esiintymisen. ”Mahdollisuuksien tila” on monien mahdollisuuksien tila monella eri tasolla.

Gadamer (1975/2001, 137) muistuttaa, että esityksessä olevaa maailmaa ei pidetä oikean maailman kopiona, vaan jonkinlaisena korotettuna totuutena tuosta maailmasta. Draaman maailma, sen kokonaisarkkitehtuuri, rakentuu immateriaalisena taiteen ja tekniikan kautta. Draaman maailmat ovat transformatiivisia tiloja, jotka syntyvät ja katoavat täytettyään tehtävänsä. Niissä yhdistyvät leikki, kuvittelu ja todellisuus. (Heikkinen 2017, 75-76.) Hannu Heikkisen kolmijakoon (kuvio 1.) oleellisesti liittyneet tarina, säännöt, leikki ja fiktio ovat kaikki yhdessä luomassa mahdollisuutta oppimiseen. Draaman erityisyys opetuksessa ja oppimista edistämässä perustuu siihen, että kahdessa todellisuudessa, todessa ja fiktiossa toimiminen antaa mahdollisuuden potentiaaliselle tilalle (Toivanen 2015, 16). Tietoisuus ja sopimus siitä, että toimija on samaan aikaan läsnä itsenään sekä roolihenkilönään, on sidottu käsitteeseen *esteettinen kahdentuminen*, joka on poeettinen ”in-between” -maailma, oleminen ”mahdollisuuksien tilassa”. (Heikkinen 2002, 98.) Vaikuttaisi kuitenkin siltä, että ”mahdollisuuksien tila” voisi avautua vasta *esteettisen kahdentumisen* tapahduttua, jolloin kahdentuminen olisi jonkinlainen portti mahdollisuuksien maailmaan. Ennemminkin seuraus kuin syy. Eriasia on, onko potentiaalinen tila sitten synonyymi ”mahdollisuuksien tilalle”? Kysymys on mielestäni yleisen sulautumisesta yksityiseen aivan samoin kuin yksityisen sulautumisesta yleiseen. ”Mahdollisuuksien tila” luo edellytykset tunneperäiselle oppimiselle, ja juuri siitä syystä se on syvästi kasvatuksellinen tila (Heikkinen 2017, 67).

## 5 Päätäntö

Tutkielmani tiedonkeruun aikana minussa herätti eniten hämmennystä lähdekirjallisuudesta löytyvä sanojen ja termien käyttäminen epätäsmällisesti ja samaa tarkoittavina. *Esteettinen kahdentuminen*, kaksoiskohtaaminen, kaksoiskatsominen ja jopa ”mahdollisuuksien tila” sekä potentiaalinen tila sekoittuivat toisiinsa. Haluaisin jäsenellä aihetta nimenomaan draamakasvatuksen aiheisällöissä seuraavasti: draama luo mahdollisuuksien tilan, jossa *esteettinen kahdentuminen* tapahtuu. Samalla logiikalla voisi esittää *esteettisen kahdentumisen* käsitteeksi, joka mahdollistaa esimerkiksi kaksoiskatsomisen esittävässä draamassa. Eri käsitteet voidaan nähdä eri näkökulmina aiheeseen, perustuen kontekstiin ja toimijuuteen sekä kokemuksen luonteeseen.

Stolpin (2010, 147-148) esittämä kritiikki aiheen esteettistä osuutta kohtaan on ehkä Heikkisen kirjoitusten pohjalta laskettava dilemmaksi leikin ja draamatoiminnan eroavaisuuksista. On tärkeää huomata käsitteen käytön kontekstuaaliset erot. Leikki voi olla läsnä draamassa käytännön tasolla, mutta ei ole sitä tavoitteellisesti prosesseissa. Lisäksi muistamme Boltonin jaottelun harjoitteluleikkiin ja kuvitteluleikkiin (kts. 4), jonka jako sisäisen ja ulkoisen toiminnan eroavaisuuksiin on sekin asetettava kyseenalaiseksi. Kahdentumisen kokemuksen pyrkimys esteettisyyteen on sille vaatimus taidekasvatuksellisesti. On kuitenkin eri asia kuinka toimija sen kokee sillä hetkellä. Voidaanko olettaa, että esteettisyys on osalla toimijoista mukana vasta aktuaalisen kokemuksen jälkeen tapahtuvassa oppimisprosessissa? On myös hyvä huomata taiteen filosofian askeleet valistuksen ajan ja antiikin ajan dualismista kohti kokonaisvaltaista ruumiillisuuden estetiikkaa. Eeva Anttila (2011) esittelee kohtaamisen pedagogiikkaa osana dualistisen ihmiskuvan purkua. Vaikka emme ehkä kykene muistamaan tai tulkitsemaan monia kokemuksiamme ja niiden merkityksiä, voimme kuitenkin kehittyä niiden jäsentämisessä (Anttila 2011, 166). Juuri kokemuksellisessa ja esteettisessä mielessä draamakasvatus on osa taidetta ja taidekasvatusta, joka on kohtaamisen pedagogiikkaa.

Olen tässä tutkielmassani jo monesti viitannut kokemuksellisiin eroavaisuuksiin käsitteiden ominaispiirteissä. Mielestäni draamassa toimijan ja draamaa seuraavan kokemukset eroavat toisistaan, samoin eroavat draamaa seuraavan opettajan ja ulkopuolisen katsoja-vastaanottajan kokemukset. Kokemukset draamassa toimijoilla eroavat riippuen siitä, onko draama esittävää, vai prosessidraamaa ilman katsojia. Lisäksi erotetaan toisistaan lasten maailman leikki ja draamakasvatuksen vakava leikillisuus. Myös aikuisen näyttelijän ammattiteatterityöskentelyn näyttelijäntyön kokemukset, ja lasten tai aikuisten



harrastusnäyttelemisen sekä oppimiseen tähtäävä prosessidraamatyöskentely eroavat merkittävästi niin tietoisesta tunne-elämästä kuin fyysisten kykyjen hallitsemisen osalta, etenkin muistijälkien tuottamisen alueella. Niitä voidaan, ja pitääkin, vertailla, mutta yleispäteviä yhteisiä sääntöjä näiden kokemusten kesken ei voida ylläpitää.

*Esteettisen kahdentumisen* tutkiminen kokemuksellisesta, ei pelkästään teoreettisesta tai tuloksellisesta, näkökulmasta ilman käytännön verrokkiryhmiä toi haasteita tutkimusprosessiini. Sekä draamakasvatuksen pedagogisuudessa että esteettiseen kokemuksellisuuteen liittyvissä mielikuvissa voidaan nähdä poikkeavuuksia tekijöiden ja tutkijoiden mielipiteiden perusteella. Ymmärrän, että draamakasvatusta on kokemuksellisesti alueena kiistanalainen, sen teoreettinen käsitteemaailma on hankalasti jäseneltävissä ja jopa ymmärrettävissä. Kuitenkin juuri sen toimijoiden kokemuksellinen puoli saattaa olla polkuna termistön hahmottamiseen. Käsitteiden jäsentäminen edelleen selventää sekä sen käytännöllistä että teoreettista puolta. Siksi *esteettinen kahdentuminen* voisi olla avain draamakasvatuksen vaikutusten tutkimiseen. Se on sitä myös esteettisten kokemusten tutkimisen alueella. Aiheen hahmottaminen muodonmuutoksen näkökulmasta, tai sen vertaaminen monitaiteisiin ”jännitteisiin rajatiloihin”, joista Kaija Saariaho (2019, 17) puhuu musiikin maailmalleen merkityksellisinä, voisi olla hedelmällistä. Esiintymisen ja esiintyjän kokemusmaailman korostamisessa draamakasvatuksen uhkana nyt on, että koko *esteettinen kahdentuminen* asetetaan kyseenalaiseksi. Jos esiintyjän kokemusmaailmaa ja käytäntöä käsitteellistetään näyttämöllisen kuvittelemisen kaltaisilla menetelmillä, joissa psykologisella roolin rakentamisella ei enää ole sijaa, onko *esteettinen kahdentuminen* olemassa oleva tapahtuma tai kokemus lainkaan? Vai olisiko kahdentumisen kokemuksella vielä nimenomaan draamakasvatuksessa paikka kasvattavana elementtinä esimerkiksi empatiakyvyn edistämisen osalta?

## Loppuviitteet

---

<sup>i</sup> Hannu Heikkinen perustaa paljolti oman taidekasvatuksellisen pedagogiikkansa John Deweyn (1859-1952) pragmaattiselle kasvatusfilosofialle. Sen mukaan esteettinen kokemus kuuluu oleellisesti kasvatukseen (Heikkinen 2017, 61).

<sup>ii</sup> Heikkisen (2017, 82) ehdottama nimitys prosessidraaman käytöstä luokkahuoneessa.

<sup>iii</sup> Heikkinen viittaa Lars Løvlien (2001) estetiikan ja pedagogiikan teorioiden kolmijakoon, jossa draamakasvatuksessa tapahtuva kahdentuminen on osa transformatiivista teoriaa. Muut teoriat ovat mimeettinen ja ekspressiivinen teoria, joihin Heikkinen ei katso draamakasvatuksen *esteettisen kahdentumisen* kuuluvan (Heikkinen 2017, 62-63). Løvlien mukaan esteettinen kokemus on poeettinen ja luova, se on itsetoteuttamista ja luodaan kokemusprosessissa (Løvlie 2001, 36).

<sup>iv</sup> Nämä päälinjat hän liittää perustajiinsa Konstantin Stanislavskiin, Bertolt Brehtiin (1898-1956) ja Vsevolod Meyerholdiin (1874-1940) sekä Jerzy Grotowskiin (1933-1969).

<sup>v</sup> Sen sijaan Esslinin (1980, 26) väite, että draamaa ei ole olemassa ilman yleisöä, on kumoutunut. Tämä väite pitää paikkansa esittävän draaman, ei prosessidraaman osalta.

## Lähteet

Anttila, Eeva (2012) Taiteen tieto ja kohtaamisen pedagogiikka. Teoksessa Eeva Anttila (toim.) *Taiteen jälki. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 151-173.

Balme, Christopher B. (2015) *Johdatus teatteriin*. Suom. Pirkko Koski. Englanninkielinen alkuteos *The Cambridge introduction to theatre studies* (2008). Helsinki: Like Kustannus Oy.

Bolton, Gavin M. (1979/1987) *Towards a theory of drama in education*. Kuudes painos. Harlow: Longman.

Bolton, Gavin M. (1988) *Drama as education. An argument for placing drama at the centre of the curriculum*. Toinen painos. Harlow: Longman.

Bowell, Pamela & Heap, Brian S. (2014) *Prosessidraama – polkuja opettamiseen ja oppimiseen*. Suom. Raija Airaksinen, Pekka Korhonen ja Pietari Korhonen. Englanninkielinen alkuteos *Planning process drama* (2001). Helsinki: Dramatyö.

Bredenberg, Mikko (2017) *Näyttämöllinen kuvittelu*. Väitöskirja.

[https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/221338/Acta\\_Scenica\\_49.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/221338/Acta_Scenica_49.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Viitattu 15.4.2019). Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Diderot, Denis (1987) *Näyttelijän paradoksi*. Suom. Marjatta Ecaré. Ranskankielinen alkuteos *Paradoxe sur le comédien* sisältyy teokseen *Oeuvres esthétiques* (1830). Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Esslin, Martin (1980) *Draaman perusteet*. Suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Englanninkielinen alkuteos *An anatomy of drama* (1976). Jyväskylä: Gummerus.

Gadamer, Hans-Georg (1975/2001) *Truth and method*. Toinen, uudistettu laitos. Viides painos. London: Sheed & Ward.

---

Heikkinen, Hannu (2002) *Draaman maailmat oppimisalueina. Draamakasvatuksen vakava leikillisuus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Heikkinen, Hannu (2005) *Draamakasvatus – opetusta, taidetta, tutkimista!* Helsinki: Minerva.

Heikkinen, Hannu (2006) *A response to Petro Janse van Vuuren's "Meeting the mentor: the role of the teacher-director in engineering a Hero's Journey for participants in an educational drama workshop series"*. Research in Drama Education (9.2.). Taylor & Francis Online, <https://www-tandfonline-com.ezproxy.jyu.fi/doi/full/10.1080/13569780500276152?scroll=top&needAccess=true> (Viitattu 28.3.2019).

Heikkinen, Hannu (2010) *Vakava leikillisuus. Draamakasvatusta opettajille*. 2.–4. painos. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Heikkinen, Hannu (2017) *Ajattele toimien. Kohti draamakasvatuksen syvempää ymmärtämistä*. Tampere: Draamatyö.

Hulkko, Pauliina (2013) *Amoraliasta Riitaan. Ehdotuksia näyttämön materiaalisiksi etiikaksi*. Väitöskirja. [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/38507/Acta\\_Scenica\\_32.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/38507/Acta_Scenica_32.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Viitattu 15.4.2019). Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kallinen, Timo (1987) Diderot, valistus ja teatteri. Teoksessa Denis Diderot (1987) *Näyttelijän paradoksi*. Suom. Marjatta Ecaré. Ranskankielinen alkuteos *Paradoxe sur le comédien* sisältyy teokseen *Oevres esthétiques* (1830). Helsinki: Valtion painatuskeskus, 81-98.

Kempe, Andy (1997) *Drama in education, education in drama*. Reading: University of Reading.

Laitinen, Noora (2019) *Draamakasvatuksen ja draamaopettajan mahdollisuudet ja haasteet teatterikasvatuksellisessa projektissa*. Maisterintutkielma <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/62841/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-201902181546.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Viitattu 10.4.2019). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Løvlie, Lars (2001) Esteettinen kokemus. Teoksessa Anna-Lena Østern (toim.) *Laatu ja merkitys draamaopetuksessa. Draamakasvatuksen teorian perusteita*. Suom. Anna-Lena Østern & Pipsa Teerijoki. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 25-47.

Paavolainen, Pentti (1997) *Eurooppalaisen teatterin historiaa monimuoto-opetuksena*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Avoin yliopisto-opetus.

Saariaho, Kaija (2019) Taiteellinen näkemys rakentuu oikean opettajan tuella. *Näkymiä taiteeseen. Taideyliopiston vuosi 2018*. [https://www.uniarts.fi/sites/default/files/Taideyliopiston\\_vuosikertomus\\_2018.pdf](https://www.uniarts.fi/sites/default/files/Taideyliopiston_vuosikertomus_2018.pdf) (Viitattu 24.5.2019). Helsinki: Taideyliopisto.

Sandqvist, Ville (2013) *Minä, Hamlet. Näyttelijäntytön rakentuminen*. Väitöskirja. [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/38143/Acta\\_Scenica\\_31.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/38143/Acta_Scenica_31.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Viitattu 16.4.2019). Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Sauter, Willmar (2005) Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa Pirkko Koski (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 14-29.

---

Stolp, Marleena (2010) 6-vuotiaat perunapää: kahdentuminen lapsuuden ominaispiirteenä ja vaikuttamiskeinona. Teoksessa Kirsi Pauliina Kallio, Aino Ritala-Koskinen & Niina Rutanen (toim.) *Missä lapsuutta tehdään?* Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 143-159.

Toivanen, Tapio (2015) *Lentoon! Draama ja teatteri perusopetuksessa*. 2., uudistettu painos. Helsinki: Sanoma Pro Oy.

van de Water, Manon, McAvoy, Mary & Hunt, Kristin (2015) *Drama and education. Performance methodologies for teaching and learning*. New York: Routledge.

Østern, Anna-Lena (2001) Tyhjät tilat ja esteettinen responsi draama- ja kirjallisuusopetuksessa. Teoksessa Anna-Lena Østern (toim.) *Laatu ja merkitys draamaopetuksessa. Draamakasvatuksen teorian perusteita*. Suom. Anna-Lena Østern & Pipsa Teerijoki. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 237-243.

Østern, Anna-Lena & Heikkinen, Hannu (2001) The aesthetic doubling. A central concept for the theory of drama education? Teoksessa Bjørn Rasmussen, Torunn Kjølnner, Viveka Rasmusson & Hannu Heikkinen (toim.) *Nordic voices in drama, theatre and education*. Bergen: IDEA Publications, 110-123.