

MONIAISTINEN KATSOJAKOKEMUS DRAMATURGIA- POHJAISESSA SIRKUKSESSA

Ringa Aflatuni
Maisterintutkielma
Musiikkitiede
Musiikin, taiteen ja kulttuu-
rin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2021

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Ringa Aflatuni	
Työn nimi Moniaistinen katsojakokemus dramaturgiapohjaisessa sirkuksessa	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Kesäkuu 2021	Sivumäärä 53
Tiivistelmä <p>Tässä tutkielmassa tarkasteltiin, miten moniaistisuus vaikuttaa nykysirkusesityksen katsojakokemukseen. Tutkimuksen lähtökohtana oli selvittää, millaisia merkityksiä musiikki voi luoda sirkusesitykselle. Teoreettisessa viitekehyksessä käsiteltiin sirkuksen kehitysvaiheita, joista johdettiin uusi käsite dramaturgiapohjainen sirkus. Teoreettinen viitekehys rakentui kehollistuneesta kognitiosta, jonka pohjalta käsiteltiin havaintokokemusta, musiikin emootioita sekä esteettisen kokemuksen syntymistä.</p> <p>Empiirisessä tutkimuksessa tutkittiin tarkkailijan havaitsemien emootioiden intensiteettiä ja laatua sekä eri tekijöiden vaikutusta esityksen sisällöllisen ymmärryksen muodostumiseen erityisesti dramaturgian ja kerronnallisuuden näkökulmasta. Tutkimus toteutettiin vertailemalla visuaalisuuteen, auditiivisuuteen ja audiovisuaalisuuteen pohjautuvaa katsojakokemusta keskenään. Tulokset viittasivat siihen, että moniaistisuus nostaa katsojakokemuksen intensiteettiä ja teoksen kokemista tarinallisena. Musiikilla voidaan korostaa sirkuksen yllätyksellisyyttä sekä hämmästyksen ja vaikuttumisen hetkiä.</p> <p>Dramaturgiapohjainen sirkus on monitaiteinen ja sitä kautta multimodaaliseen aistikokemukseen perustuva esityksen muoto. Tämä tutkielma osoittaa, että katsojakokemusta voidaan manipuloida multimodaalisilla menetelmillä. Tulevaisuuden tutkimuksessa olisi syytä paneutua sirkuksen tutkimiseen live-esitysten pohjalta ja perehtyä katsojakokemuksen muodostumiseen sirkuksen eri lajeissa. Sirkusta koskevassa tutkimuksessa katsojakokemusta tulisi mitata myös fysiologisilla mittareilla.</p>	
Asiasanat sirkus, kehollisuus, havaitseminen, katsojakokemus, multimodaalisuus, dramaturgia	
Säilytyspaikka JYX	
Muita tietoja	

KUVIOT

KUVIO 1	Havaittujen emootioiden keskiarvot eri ryhmissä asteikolla 1-5	36
KUVIO 2	Ryhmien kokemus esityksen sisällöstä keskiarvoihin perustuen asteikolla 1-7	38

TAULUKOT

TAULUKKO 1	Tutkimukseen osallistuneiden taustamuuttajat (n=42)	28
TAULUKKO 2	Tutkimukseen osallistuneiden taustamuuttajat (n=42) ryhmäkohtaisesti.....	29
TAULUKKO 3	Tarinallisuuden korrelaatio VO- ja AV-ryhmissä.....	41
TAULUKKO 4	Teemallisuuden korrelaatio VO- ja AV-ryhmissä.....	42

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	2
2	TEOREETTINEN VIITEKEHYS	4
2.1	Dramaturgia.....	4
2.2	Sirkuksen kehitysvaiheet	5
2.2.1	Perinteinen sirkus	5
2.2.2	Uusi sirkus.....	6
2.2.3	Nykysirkus	6
2.2.4	Dramaturgiapohjainen sirkus.....	7
2.3	Sirkuksen ilmaisukeinot.....	7
2.3.1	Esiintyjälähtöisyys.....	7
2.3.2	Kehonkieli ilmaisuvälineenä	8
2.3.3	Akrobatia sirkustekniikan ytimessä	9
2.3.4	Pariakrobatian erityispiirteet	10
2.3.5	Sirkuksen ja tanssin rajapinnoilla	10
2.3.6	Musiikki sirkuksessa	12
2.4	Emootiot musiikissa ja sirkuksessa	14
2.5	Havaintojen muodostuminen	15
2.5.1	Kehollistunut kognitio.....	15
2.5.2	Peilineuronit.....	16
2.5.3	Musiikilliset havainnot	16
2.6	Multimodaalinen katsojakokemus esittävässä taiteissa.....	19
2.7	Esteettinen kokemus esittävässä taiteissa	21
2.8	Kehollisuus dramaturgiapohjaisen sirkuksen katsojakokemuksessa	22
3	TUTKIMUKSEN TAVOITTEET JA TUTKIMUSMENETELMÄT.....	24
3.1	Tutkimukselliset lähtökohdat	24
3.1.1	Menetelmälliset valinnat	25
3.1.2	Koehenkilöt	27
3.1.3	Ärsyke	29
3.1.4	Koeastelema ja kokeen eteneminen	31
3.2	Tutkimuskysymys.....	32
3.3	Hypoteesi.....	33
4	TULOKSET	34
4.1	Analyysimenetelmät.....	34
4.2	Musiikin emootiot.....	35
4.3	Sisältöhavainnot	38

4.3.1	Hämmästyminen ja vaikuttavuus	39
4.3.2	Dramaturgiset elementit.....	39
4.3.3	Musiikin ja liikkeen välinen yhteys	43
4.3.4	Tunneilmaisuus	44
5	YHTEENVETO JA POHDINTA.....	46
5.1	Tutkimuksen rajoitukset ja mahdolliset jatkotutkimukset	47
	LÄHTEET.....	49

1 JOHDANTO

Sirkus on alati kehittyvä taidemuoto, jossa musiikki ja ääni ovat keskeisessä osassa sen kaikissa muodoissa perinteisestä sirkuksesta nykysirkukseen. Musiikki toimii sirkuksessa numeron säestäjänä ja dramaturgian tukijana. Se on osa esityksen kommunikaatiota ja vuorovaikutusta. (Baston 2018.) Metaforisessa viestinnässä sanattoman kommunikaation eri osa-alueiden eli äänen, musiikin ja visuaalisen vastineen yhtäaikaisuus on tärkeää viestin ymmärtämisen kannalta (Forceville 2009). Tämän tutkimuksen tavoite on ymmärtää monitaiteisen nykysirkusteoksen eri osa-alueiden välisiä suhteita katsojakokemuksen näkökulmasta. Ensisijainen kiinnostuksen kohde on selvittää musiikin ja sirkustekniikoiden vuorovaikutuksellista suhdetta ja sen vaikutusta havaintokokemukseen kerronnallisessa dramaturgiapohjaisessa nykysirkusesityksessä.

Tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen keskiössä on kehollistunut kognitio. Kehollisuus on korostunut paitsi äärimmäistä fyysisyyttä vaativissa sirkustekniikoissa (Purovaara 2008, 170), myös havaintokokemuksen syntymisessä (esim. Noë 2004). Tutkimuksessa syvennyttään kehollisuuden käsitteeseen esittelemällä havaintokokemusten syntymiseen liittyviä mekanismeja sekä muita aihepiiriin liittyviä ilmiöitä. Peilineuronit käsitetään tässä tutkimuksessa yhtenä osana interaktiivista katsojakokemusta. Teoreettisessa viitekehyksessä tutustutaan kattavasti myös sirkuksen kehitysvaiheisiin ja musiikin emotiotutkimukseen, jonka prosessit liitetään tutkimuksessa kehollistuneeseen kognitioon.

Tämän tutkimuksen pyrkimys on vahvistaa edeltäneitä tutkimustuloksia musiikin ja sirkuksen yhdistämisen mahdollisuuksista sekä lisätä tietoa liikkeen ja musiikin välisestä yhteydestä ja sen merkityksestä katsojakokemukseen. Aihepiiriin on aiemmin perehdytty näyttämötaiteiden saralla lähinnä tanssin kontekstissa, esimerkiksi tutkimalla tanssin koreografisen liikkeen ja musiikin synkronointia (mm. Martínez & Epele 2009). Sirkuksen ja musiikin yhteyttä on tutkittu verrattain vähän, mutta kiinnostavia urauurtavia tutkimuksia on alkanut viime vuosikymmenen aikana

kuitenkin ilmestyä (esim. Elblaus, Goina, Robitaille & Bresin 2014). Tämän tutkimuksen tarkoitus on selvittää niitä tekijöitä, joiden avulla havaintokokemuksen eri osalualueita pystytään vahvistamaan, ja sitä kautta osaltaan luomaan intensiivisempi tai tarkoituksenmukaisempi katsojakokemus. Tässä tutkimuksessa aihetta lähestytään sirkuksen viitekehystä, mutta tuloksia voidaan tarkastella yleisemmin myös esittävien taiteiden näkökulmasta.

Tutkimuksen empiirisessä osassa pyritään selvittämään, miten moniaistinen katsojakokemus eroaa pelkkään visuaalisuuteen pohjautuvasta havaintokokemuksesta dramaturgiapohjaisessa nykysirkusteoksessa. Teos on koreografioitu musiikkiin, jonka vuosi empiiriseen kokeeseen kerättiin myös ryhmä osallistujia, jotka kuuluivat ainoastaan musiikkiin. Tutkimus on monimenetelmällinen, joten se pohjautuu laadullisiin ja määrällisiin menetelmiin. Tutkimusmenetelmäksi valittiin monimenetelmällisyys, sillä sen avulla oli mahdollista kerätä kattavaa ja vertailukelpoista tietoa sirkuksen katsojakokemuksesta. Lisäksi metodin avulla voitiin hyödyntää edeltäneitä tutkimuksia tanssin ja kehollisuuden saralta kyselylomakkeiden luomisessa ja aineiston analyysissä. Aineisto kerättiin kyselylomakkeella, jossa oli monivalintakysymyksiä ja avoimia kysymyksiä. Aineiston analyysissä monivalintakysymyksiin käytettiin yksisuuntaista varianssianalyysia ja selvitettiin eri tekijöiden välisiä korrelaatioita Pearsonin tulomomenttikertoimen avulla. Avoimien kysymyksiä vastauksille suoritettiin teoriasidonnaista teemoittelua sekä aineistolähtöistä koodausta.

2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

2.1 Dramaturgia

Dramaturgia on osa kaikkea esitystaidetta ja siksi tärkeä termi määritellä heti aluksi. Tämän tutkielman viitekehyksessä dramaturgia liittyy paitsi sirkuksen eri muotoihin, myös katsojakokemuksen muodostumiseen.

Kompositio tarkoittaa taideteoksen kokonaisrakennetta, joka koostuu sen osatekijöistä ja niiden välisistä suhteista, ja jota voidaan arvioida estetiikan näkökulmasta. Latinan sana *compositio* tarkoittaa yhteen asettamista. (Tieteen termipankki 2017.) Dramaturgialla tarkoitetaan esityksen kompositiota, ja se määritellään usein rakenteellisten ominaisuuksien mukaan. Dramaturgiaa havainnoidaan kokonaisuutena; siihen kuuluvat sisällölliset osa-alueet, kuten ääni, sanat ja kuvat sekä esityksen dynamiikka. Dramaturgia on sidoksissa esityksen sisäisiin sekä ulkoisiin konteksteihin, ja sillä voi olla poliittinen ulottuvuus. Yksi tapa hahmottaa dramaturgista analyysia, on tarkastella idean tuomista eläväksi esitykseksi, esimerkiksi tekstin ”kääntämistä” esitykseksi. (Turner & Behrndt 2016.)

Sirkuksen dramaturgiassa korostuu jännite, viihdekeskeisyys ja fyysinen ilmaisuus; sirkusesitys on viihdyttävä speaktaakkeli, joka leikittelee tasapainon tunteen uhmaamisella ja siitä syntyvällä jännitteellä. Tasapainodynamiikka näkyy niin klovnerian dramaturgiassa kuin akrobaattien äärimmäistä fyysisyyttä vaativissa suorituksissakin. Kaiken kaikkiaan sirkuksessa vaaran ja komiikan tasapaino vaihtelee, ja näyttäytyy eri tavoin eri tilanteissa. (Purovaara 2005a, 19, 21 49, 94–95, 139).

2.2 Sirkuksen kehitysvaiheet

Perinteinen sirkus, uusi sirkus ja nykysirkus ovat sirkuksen muotoja, jotka ovat syntyneet vastaamaan aikakautensa tarpeisiin. Sirkuksen eri muotoja esitetään edelleen, mutta painopisteet ilmaisussa muuttuvat alati aikaansa mukaillen. (Purovaara 2012.) Tämän pro gradun empiirisen tutkimusosan keskiössä on monitaiteinen näyttämöteos sekä siihen pohjautuva katsojakokemus. Esitystä ja tutkimuksen tuloksia tarkastellaan dramaturgiapohjaisen sirkuksen viitekehystä. Termi *dramaturgiapohjainen sirkus* on lanseerattu tätä tutkimusta varten; dramaturgiapohjainen sirkus pohjautuu nykysirkukseen, joka puolestaan juontaa juurensa sirkusperinteeseen. Sirkuksen lajit ja ilmaisu poikkeavat arkitodellisuudesta. Termien määrittely ja eri muotojen lähtökohtien ymmärtäminen vaatii kattavaa perehtymistä sirkuksen historiaan. Sirkus tulkitsee sekä arvottaa onnistumisensa suhteessa omaan estetiikkaansa ja historiaansa. (Purovaara 2005a, 91.)

2.2.1 Perinteinen sirkus

Sirkuksen juuret johtavat taitoratsastaja Philip Astleyn ratsastusesityksiin, 1768-vuoden Lontooseen, jolloin sirkuksesta tuli globaali viihdemuoto (Baston 2010). Astley muodosti köydellä ympyrän muotoisen areenan, joka toimi sirkuksen esityspaikkana. Sittenmin halkaisijaltaan 13 metriin vakiintunutta hiekalla tai sahajauholla päällystettyä esitystilaa on alettu kutsua nimellä maneesi. Astley kehitti tuottoisan esittämisen tavan, jolle traditionaalinen sirkus perustuu. Hän kokosi erillisistä ohjelmanumeroista yhtenäisen esityksen, johon sisältyivät paraatit kaupunkien kaduilla sekä sirkuslajit kuten akrobatia, nuorallakävely, taitoratsastus, jongleeraus ja eläintenkesytys. (Purovaara 2005a, 44–45, 93.) Perinteisessä sirkuksessa ei käytetä juurikaan puhetta, vaan se on alun alkaen mykkä esiintymisen muoto. Perinteinen sirkus levisikin nopeasti ympäri maailmaa, sillä se ei kompastunut kieliongelmiin ja sen tekniikkaa oli helppo ymmärtää. Ensisijaisesti sirkus on aina ollut liiketoimintaa, joka perustuu viihdyttämiseen. (Purovaara 2005a, 49.)

Sirkuslajit voidaan jakaa neljään pääryhmään, joita ovat eläinten kesyttäminen, akrobatia, liikekomiikka sekä esineiden manipuloiminen (Vienonen 2015; Purovaara 2005a, 90). Lajeja voidaan esittää toisiinsa yhdistettynä tai erillisinä ohjelmanumeroina. Pituudeltaan perinteisen sirkuksen numerot ovat noin kahdeksan minuutin mittaisia, ja ne perustuvat välineen ja kehon täydellisen hallinnan tavoitteluun. Dramaturgisesti numerot rakentuvat kolmiosaisesti: alku, jonka tehtävä on sitouttaa katsoja näyttävyydellään, keskikohta, jossa esitellään välinettä ja numeron teemaa sekä viimeisenä loppu, johon sijoitetaan numeron huippukohta. (Purovaara 2005a, 90–91; Purovaara 2012.)

2.2.2 Uusi sirkus

Maailmansotien jälkeen, teollistumisen myötä vapaa-aika lisääntyi, joten ihmisillä oli enemmän aikaa kulttuurille. Muiden esittävän taiteen muotojen tavoin sirkuksen oli mukauduttava aikakauden tarpeisiin; postmodernismin seurauksena vuonna 1971 Ranskassa syntyi Cirque nouveau eli uusi sirkus. Murroksen myötä alettiin luoda uutta populaarikulttuuria, jossa eri yhteiskuntaluokkien kulttuuria sekoitettiin ja yhdisteltiin tietoisesti keskenään, ja historiaa sekä perinteitä kyseenalaistettiin. Samalla kun taidemuodot lähenivät toisiaan, hämärtyivät esittävän taiteen rajat. Uusi sirkus kehittyikin muodoltaan vapaammaksi kuin perinteinen sirkus. Siinä sirkustekniikkaan yhdistettiin muita taiteen muotoja kuten runoutta, teatteria, performanssia ja visuaalisia taiteita. Yksittäisten numeroiden sijaan tavoitteena oli kokonaisvaltainen taideteos. Uusi sirkus pyrki yhä suurempaan kontaktiin yleisön kanssa esityksillä, jotka olivat joko tarinallisia tai tarinattomia kokonaisuuksia. (Purovaara 2012; Purovaara 2005a, 122–125, 133–134, 137, 139.)

Aiemmin sirkus oli käsityöläisammatti, joka opittiin oppipojasta mestariksi -muodossa perheeltä, klaanilta tai suvulta (Purovaara 2005a, 92). Postmodernismilla aikakaudella alettiin perustaa esittävän taiteen kouluja samalla kun taide ja kulttuuri globalisoituivat. Koulutuksen yleistymisen myötä sirkustaitojen oppiminen oli ikään kuin kaikkien saatavilla. Fyysisiä taiteita lähestyttiin yhtäkkiä taiteellisesta näkökulmasta. Tämän seurauksena sirkustekniikka kehittyi. Sirkukselle se oli merkittävä muutos, sillä toiminta laajeni perheistä ja suvuista laajemmin yhdistyksiin ja yrityksiin. Lisäksi sirkusta alettiin esittää teltojen ohella myös teattereissa, sillä lisääntyneiden työmahdollisuuksien vuoksi kiertolaiselämä ei ollut enää pakollista. (Purovaara 2012; Purovaara 2005a, 103–105, 124–128.)

Uudessa sirkuksessa esittämisen tapa nousi sirkustekniikkaa ja yli-inhimilliseltä vaikuttavia taitoja keskeisemmäksi osa-alueeksi. Esiintyjät olivat olemukseltaan ja puheutumisltaan arkisine esiintymisasuineen samaistuttavampia kuin paljettipukuiset virtuoosit. Tämä oli osittain seurausta kokonaisdramaturgian uudistumisesta, jossa myös musiikin merkitys kasvoi. Numerokeskeisyyden sijaan nykysirkusesitykset muodostuivat kokonaisvaltaisiksi ja kokeileviksi taideteoksiksi, joita katsottiin ja tulkittiin taiteen näkökulmasta. (Purovaara 2005a, 135, 137.)

2.2.3 Nykysirkus

Uuden sirkuksen sulavana jatkumona syntyi nykysirkus, jolla onkin paljon yhteisiä piirteitä uuden sirkuksen kanssa. Nykysirkus on tämän päivän sirkusta, jonka esteetiikka ja keinot ovat sidoksissa nykyaikaan. Sen keskiössä on pyrkimys ilmentää omia taiteellisia näkemyksiä ottamalla riskejä ja etsimällä uudenlaisia ilmaisun keinoja. Nykysirkus kunnioittaa traditionaalisen sirkuksen perinnettä, mutta ensisijaisesti sen

tavoite on vastata aikakauden haasteisiin muovaamalla perinteitä tarpeidensa mukaisesti. Nykysirkukselle ominaista on eri taiteenlajien hyödyntäminen jopa niin pitkälle, että sirkuksen viitekehyksen rajat saattavat hämärtyä. Nykysirkuksella on pyrkimys inhimillisyyteen ja moninaisten, kokonaisvaltaisten taideosten luomiseen. (Lachaud 2005, 128–129; Purovaara 2005a, 188.)

2.2.4 Dramaturgiapohjainen sirkus

Sirkuksen maailma ja esitykset voidaan nähdä hyvin abstrakteina, sillä sirkus irrottautui kerronnallisuudesta 1800-luvulla. Tästä huolimatta sirkuksen taidot ovat historiassa yhdistetty teatteriin ja tarinoihin. (Purovaara 2005a, 95). Liikkeellisen symboliikan ja teatterin keinojen tietoinen hyödyntäminen nykysirkuksessa on mahdollisuus kehittää nykysirkusta vastaamaan yhä paremmin tämän aikakauden tarpeisiin; sirkustekniikan käyttäminen ensisijaisesti tarinallisena elementtinä ja emootioiden ilmaisukeinona voi avata uusia ovia sirkukselle, esimerkiksi musikaaleissa. Kutsun tässä tutkimuksessa tällaista sirkuksen muotoa dramaturgiapohjaiseksi sirkukseksi. Dramaturgiapohjainen sirkus perustuu vahvasti nykysirkukseen, joten siitä voidaan käyttää myös pidempää nimitystä dramaturgiapohjainen nykysirkus. Määritelmäni mukaan dramaturgiapohjaisessa sirkuksessa sirkustekniikka on alisteinen tai vertainen yhdelle tai useammalle taiteen tai esittävän taiteen muodolle, esimerkiksi musiikin dramaturgialle tai näytelmän käsikirjoitukselle.

2.3 Sirkuksen ilmaisukeinot

Tutkimukseni kannalta olennaista on ymmärtää sirkuksen ilmaisulliset lähtökohdat, jotka perustuvat lajikohtaiseen sirkustekniikkaan; tämän tutkimuksen keskiössä on akrobatian ja pariakrobatian tekniikka sekä kehollinen ilmaisu. Nykysirkuksen monimuotoisuuden vuoksi avaam myös tanssin määritelmää ja perehdyn sirkuksen ja tanssin yhteneväisyyksiin ja eroihin. Lisäksi kerron musiikin merkityksestä ja sen erilaisista käyttötarkoituksista avaamalla sirkusmusiikin historiaa 1700-luvulta tähän päivään. Aloitan tämän osion kuitenkin kertomalla esiintyjästä, sillä esiintyjä yhdistää kaikkia sirkuksen muotoja (Purovaara 2005a, 14, 88–89).

2.3.1 Esiintyjälähtöisyys

Riippumatta sirkuksen suuntauksesta, on kaiken sirkuksen ydin esiintyjä, joka taitaa lajilleen ominaisen sirkustekniikan. Sirkustekniikan keskiössä ovat fyysiset taidot ja voima sekä fyysisen ilmaisun rajojen tutkiminen. Käytännössä sirkustekniikka on kehon suhteen tutkimista aikaan ja tilaan sekä sirkuslajille ominaisten esineiden ja

välineiden hallintaa. (Purovaara 2005a, 14–15, 88.) Huizingan (1947) mukaan kaiken luovuuden ja kulttuurin perusta on leikkisyys ja leikki, jotka syntyvät tarpeettomuuden ja vapauden kautta. Leikille ominaista on kauneus, rytmi sekä harmonia. (Huizinga 1947, 77, 89.) Keskiajan viihdyttäjää kutsuttiin nimellä *joculator*, eli ”hän, joka leikkii”. Purovaara rinnastaa sirkuksen leikkiin, sillä molemmat perustuvat luomiseen, jossa jännitys lisääntyy vaikeuden myötä ja lopputulos on epävarma. Lisäksi leikissä ja sirkuksessa vaaditaan samoja kykyjä, joihin lukeutuvat rohkeus, henkiset voimat, neuvokkuus ja kestävyys. Sirkuksessa leikin mielikuvitusmaailma tulee todeksi painovoimaa uhmaavien sirkustaiteilijoiden kautta, joiden ominaisuudet, kuten taidot ja voimat vaikuttavat epäinhimillisiltä. (Purovaara 2005a, 19, 21.)

2.3.2 Kehonkieli ilmaisuvälineenä

Kehonkielellä on viestinnällistä arvoa, joka on usein todenmukaisempaa ja vahvempaa kuin verbaalinen kieli. Kehonkieli syntyy liikkeistä ja asennoista, jotka ilmaisevat tarpeita, emootioita, tunteita ja asenteita, usein tiedostamattomasti. Kehon aktiivisuus, kuten vireystilat, lihasten jännittyneisyys, liikkeen nopeus ja laajuus, kasvojen ilmeet sekä vartalon suhde ympäristöön ovat osa kehollista viestintää. Asennot ilmaisevat ensisijaisesti henkilön kokemia tunteita. Eleet ovat osa tarkoituksellisempaa kommunikatiivista viestintää. (Wilson 1997, 85–87, 103; Müller ym. 2013.) Emootioiden tulkitsemista kehollisessa ilmaisussa on tutkittu dynaamisen liikkeen kautta sekä kasvojen ilmeistä ja eleistä (mm. Glowinski ym. 2011; Glowinski ym. 2017). Tarkkailijat tunnistavat kehollisesta ilmaisusta parhaiten ilon, vihan ja surun. Pelko ja hämmästyys ovat haastavampia tunnistaa kolmeen edelliseen verrattuna. (Glowinski ym. 2017.) Sukupuolella saattaa olla merkitystä sanattoman kommunikaation ymmärtämisessä, sillä Hallin (1978) tekemän tutkimuksen mukaan naiset tunnistavat nonverbaalia viestintää paremmin kuin miehet (Hall 1978).

Purovaaran (2005) mukaan sirkuksessa liike symboloi samoja asioita kuin nuotti musiikissa. Ne ovat molemmat kestoltaan ja kooltaan vaihtelevia abstraktioita. Lisäksi musiikillinen ilmaisu on nuottien takana ja välissä – sirkuksessa sama pätee liikkeisiin. (Purovaara 2005a, 95.) Liikkeen ja musiikin välisessä yhteydessä on huomioitava ero musiikillisten liikkeiden ja gestuurien välillä. Gestuurit ovat eleitä, joilla on kommunikatiivinen tavoite. Musiikilliset gestuurit ovat liikeperäisiä luonnehdintoja, jotka kuuluvat musiikkiin tai voidaan liittää siihen. Liikkeet puolestaan ovat vartalon fyysisiä liikkeitä, jotka alkavat ja loppuvat tarkasti. (Haga 2008, 5–7). Musiikilliset gestuurit voidaan jaotella sen mukaan, ovatko ne liikkeellisesti ääntä tuottavia (*effective gesture*) vai ääntä tukevia (*accompanist gesture*) eleitä. Kolmas kategoria on tarkkailijan havaitsemat eleet (*figurative gesture*), jotka eivät suoranaisesti osallistu ääneen tuottamiseen. (Jensenius & Wanderley 2010.) Sirkustaiteilijat ilmentävät Godoyn ja Lemanin (2009) muodostamista neljästä gestuurikategoriasta kolmea. Näitä ovat ääntä tukevat

ja mukailevat gestuurit sekä kommunikatiiviset gestuurit. (Godoy & Leman 2009, 36). Sirkusesityksessä nämä ovat liikkeitä, jotka tukevat musiikillista ilmaisua, mutta eivät synnytä lisää ääntä.

Jenssenius ja kumppanit painottavat gestuurien vuorovaikutuksellista merkitystä. Gestuurit voidaan määritellä ilmaisun osa-alueeksi, joka on visuaalista toimintaa. McNeill (1992) jakoi gestuurit viiteen ryhmään. Nämä kategoriat ovat metaforat, rytmit, ikonit, tunnukset sekä deiktisyys. (Jenssenius, Wanderley, Godøy & Leman 2010). Myös sirkustekniikoissa voidaan hyödyntää edellä mainittuja gestuureita. Esimerkiksi pariakrobatian tiettyjä tekniikoita voidaan käyttää tietoisesti metaforisena ja symbolisena liikkeenä. Pariakrobatian perustekniikoihin kuuluu *hand to hand* -tekniikka, jossa pohja (katso kappale 2.3.4.) kannattelee käsinseisonnassa olevaa lentäjää (FEDEC 2007). Tällaista tekniikkaa voidaan käyttää symboloimaan esimerkiksi ihmisuhteen dynamiikkaa. Myös rytmiset gestuurit voivat olla osa sirkustekniikkaa, sillä liikkeet usein rytmitetään musiikin mukaan.

Musiikki saa kehon liikkumaan, ja useimmissa kulttuureissa musiikki liitetään tanssiin (Leman 2008). Rytmien ja liikkeen kehollinen synkronointi on asiantuntijoille helpompaa kuin noviiseille. Asiantuntijat pystyvät ilmaisemaan rytmillisiä ominaisuuksia monipuolisemmin koko kehollaan kuin noviisit. (Thompson & Himerberg 2011.) Martínezin ja Epelen (2009) mukaan koreografoidussa tanssiesityksessä musiikillisen ja liikkeellisen ilmaisun välillä ilmenee selvää yhteneväisyyttä. Yhteneväisyyden voi havaita muun muassa liikkeen ja musiikin artikulaatiossa, synkroniassa sekä säännönmukaisuudessa. Liikkeen valmistelu ja loppuun saattaminen kestävät kauemmin kuin äänen valmistelu ja loppuun saattaminen; liike siis alkaa aina ennen ääntä ja loppuu vasta sen jälkeen. Ajallisesti liikkeen loppuun saattaminen on hitaampaa kuin sen aloittaminen. (Martínez & Epele 2009.) Sirkuksessa liikkeet usein sisältävät tanssiin verrattuna pidempää valmistelua. Muun muassa pariakrobatiaassa liikkeen huippukohta saavutetaan usein vasta onnistuneen valmistelun seurauksena. Esimerkkinä tällaisesta tekniikasta toimii *pitchaukseen* pohjautuva pariakrobatiatekniikka. *Pitch* tai *pitchaus* tarkoittaa syöttöä eli heittoa, jossa lentäjä (katso osio 2.3.4) astuu ja ponnistaa kyykyssä olevan pohjan käsien päältä varsinaiseen liikkeeseen. Pitchauksesta voidaan päätyä esimerkiksi *hand to hand* tekniikkaan tai *foot to handiin*, jossa lentäjän jalat laskeutuvat seisaaltaan olevan pohjan käsille. (FEDEC 2007).

2.3.3 Akrobatia sirkustekniikan ytimessä

Sirkustekniikat perustuvat täsmällisiin liikkeisiin, joita harjoitellaan tarkasti ja systemaattisesti. Liikkeet opitaan ja omaksutaan pitkäaikaisen harjoittelun tuloksena lukuisten toistojen kautta. (Purovaara 2005a, 139.) Akrobatia on paitsi urheilulaji, sillä on myös hallitseva asema sirkuksessa; sen tekniikoita, esitystyyliä ja harjoitteita hyödynnetään laajasti eri sirkuslajeissa. Akrobatia on integroitunut osaksi myös

nykybalettia sekä tanssikollektiivien ja -ensemblejen nykykoreografiaa. (Orel 2018b.) Akrobaattiset sirkuslajit perustuvat erikoistuneisiin tekniikoihin, jotka eroavat ihmisen luonnollisesta toiminnasta. Haastavat ja monimutkaiset liikkeet esittelevät ihmiskehon täydellisyyttä. Akrobaattiset lajit voidaan karkeasti jakaa ominaisuuksiensa perusteella eri ryhmiin, joihin lukeutuvat muun muassa ilma-akrobatian eri muodot, lentolajit kuten vipulauta ja trampoliini sekä yksilö-, pari- ja ryhmäakrobatia. (Orel 2018a.)

2.3.4 Pariakrobatian erityispiirteet

Pariakrobatia on kaksi esiintyjää, jotka ovat toistensa välineitä (Kashuba 2018; Vienonen 2015). Pariakrobatia sisältää muun muassa vastapainotekniikkaa, nostoja sekä tanssiliikkeitä (Nica 2021). Englannin kielessä osapuolista käytetään termejä *flyer* ja *base*, ja suomeksi termit ovat pitkään kääntyneet ala- ja ylämies (Vienonen 2015). Käytän tutkimuksessani vaihtoehtoisista ja inklusiivisempaa suomennosta *pohja* ja *lentäjä*, jotka myös ovat vakiintuneita käsitteitä. Lentäjä on pariakrobatiaossa osapuoli, jota heitetään ilmaan tai jota pohja kannattelee. Pohja on tempuissa vastuussa lentäjän kiinniottamisesta, ja voi myös toimia lentäjän jalustana. (Vienonen 2015.)

Pariakrobatiaossa korostuu esiintyjien suhde toisiinsa, sillä kuten aiemmassa kapaleessa todettiin, ovat osapuolet toistensa välineitä. Hakanpään (2010) mukaan keho on sirkuksessa ilmaisun väline, jolla viestitään ja ilmaistaan sanomaa ja tunteita. Esiintyjän tulisikin tiedostaa kehollisen ilmaisun viestinnälliset mahdollisuudet. Nykysirkusesityksessä esiintyjän suhde toisiin esiintyjiin voi olla monimutkaisempi kuin perinteisessä sirkuksessa. Esimerkiksi kahden esiintyjän välinen katsekontakti voi herättää kysymyksiä tai ajatuksia siitä, millainen emotionaalinen suhde esiintyjillä teoksessa on. Lisäksi esiintyjien liikekieli on jatkuvassa suhteessa toisiinsa; se voi olla sopu- tai riitasointuista, liikkuminen voi tapahtua yhdessä tai erikseen, samanaikaisesti tai toisiaan vastaan. (Hakanpää 2010.) Toisin sanoen pariakrobatiaossa esityksen tarinalliseen tulkintaan vaikuttaa esiintyjien välinen dynamiikka. Liikkeet ja kerronta voivat saada eri merkityksiä eri konteksteissa.

2.3.5 Sirkuksen ja tanssin rajapinnoilla

Nykysirkuksella ja tanssilla on paljon yhtymäkohtia, ja katsojakokemuksen kannalta erottavana tekijänä taidemuotojen välillä toimii usein vain viitekehys. Tämän vuoksi on syytä määritellä myös tanssi lyhyesti sekä perehtyä sirkuksen ja tanssin yhtenevyyksiin ja eroihin.

Tanssi on sosiaalinen kokemus ja aktiviteetti, sanatonta kommunikaatiota sekä yksilöllistä oman elämän kerrontaa. Se on aistimista, kuuntelemista ja kohtaamista, jossa ruumiillisen vuorovaikuttamisen kautta on mahdollista tutkia itseä suhteessa

ympäristöön, itseen ja muihin. Tanssi on haavekuvia, rytmiä, ruumiin asentoja sekä liike-energiaa ja liikkeen muotoja. (Ylönen 2004; McRobbie 1984.) Tanssin ymmärtämisen keskiössä on oman kehon kautta koettu kinesteettinen empaattisuus ja tanssin kontekstin ymmärtäminen (Ylönen 2004; Thomas 1995).

Nykysirkuksen ja -tanssin esitykset ovat kokonaisvaltaisia ja niissä yhdistellään taiteen eri muotoja (Purovaara 2008, 169–170; Purovaara 2005a, 140). Purovaaran (2005) mukaan tanssin ja sirkuksen erot nousevat niiden omanlaisista perinteistään ja työtaivoistaan. Lajeilla tosin on samankaltaista historiaa, sillä esimerkiksi 1900-luvun formalistisen tanssikäsityksen ytimessä oli tekniikka puhtaine liikeratoinen ja asentoineen – samoin kuten sirkuksessakin. Nykytanssi on kuitenkin kehittynyt liikekieleltään huomattavasti vapaammaksi ja abstraktimmaksi. Se saattaa sisältää esimerkiksi tunteita ja elämäntilanteiden muutosta ilmentävää symboliikkaa. (Purovaara 2005a, 138–140.)

Sirkustekniikan ytimessä on toisto, joka on uusien tekniikoiden ja numeroiden harjoittelun keskiössä. Katsojalle välittyvä liikkeen vaivattomuus ja automaattisuus ovat seurausta pitkäaikaisesta harjoittelusta. Useiden sirkuslajien harjoittelu aloitetaankin varhain lapsena, jotta vartalo voisi sopeutua jo kehitysvaiheessa vastaamaan lajin vaatimuksia. (Purovaara 2005a, 88–89.) Tanssissa uusien liikkeiden oppiminen on nopeampaa kuin sirkuksessa, sillä uusia liikkeitä voidaan toistaa lyhyen ajan sisällä useasti. Sirkuksen liikkeet puolestaan vaativat äärimmäistä fyysisyyttä, jonka vuoksi keho voi väsyä jo muutaman toiston jälkeen. Tästä syystä uuden liikkeen oppiminen saattaa kestää jopa vuosia. (Purovaara 2008, 170.)

Tanssi ja sirkus voivat olla taiteilijan näkökulmasta todella samankaltaisia. Ne ovat molemmat kehon äärirajoja tutkivia, fyysisiä ja sanattomia taidemuotoja, jotka vaativat sitoutumista, omistautumista ja kurinalaista harjoittelua. Harjoittelun seurauksena keho pystyy asioihin, jotka eivät enää ole sidoksissa inhimilliseen ja arkipäiväiseen liikkumiseen. Toiminnallisesti sirkusartisti on lähempänä nykytanssikoreografia kuin nykytanssijaa; sirkuksessa taiteilija usein opettaa itse itseään ja toimii sekä tekijän että luojan roolissa. Nykytanssissa luomisesta vastaa koreografi. Nykytanssikoreografilla ja sirkustaiteilijalla on oltava laaja ymmärrys liike-elementeistä sekä tyylin ja lajin vaatimista kriteereistä. Lisäksi heidän on ymmärrettävä kehon anatomiset mahdollisuudet ja rajoitteet turvallisuuden takaamiseksi. (Purovaara 2008, 169–170; Purovaara 2005a, 138–140.)

Nykysirkus on kehittynyt liikeajattelussaan lähemmäs tanssia. Parhaiten tämä näkyy jongleerauksessa ja akrobaatiassa, sillä niiden liikemateriaali on muovautuvaa. Nykysirkus kehittyy erityisesti koulutuksen ja näkökulmamuutosten kautta, kun odotukset ja esityspaikat eivät enää määrittele sen tulkintaa ja kehitystä. Muihin taiteenaloihin ja niiden avaamiin mahdollisuuksiin avoimesti suhtautuminen antaa

nykysirkukselle avaimet kehittyä uusiin suuntiin. Kun taidetta tehdään sirkuksen lähökohdista, tulevat sen ominaispiirteet kuitenkin säilymään. (Purovaara 2005a, 143.)

2.3.6 Musiikki sirkuksessa

Kautta aikojen sirkus on pyrkinyt saamaan sijaa arvostettuna viihdemuotona (Purovaara 2005b, 9–14), ja sirkuksella on ollut voimakas tahto kuulua yhteiskuntaan (Jacob 2005, 33–34). Jo varhaisista ajoista saakka musiikki näytteli sirkuksessa suurta roolia: se oli tärkeää paitsi suosionsa vuoksi, myös siksi, että se lisäsi legitimitettä. Musiikilliset rakenteet ja instrumentaatiot muokkasivat sirkusspektaakkeleiden luonnetta. (Baston 2010; Baston 2018). 1700-luvulla musiikki säästi numeroita ja tuki niiden dramaturgiaa. Musiikki antoi esityksille muotoa ja oli erottamaton osa esityksiä, joissa liikkeessä olevien eläinten ja sirkustaiteilijoiden kehojen rytmit olivat yhtä musiikin rytmin kanssa. Lisäksi musiikki oli osa yleisön ja esiintyjien välistä vuorovaikutusta, sillä se sitoutti katsojat sirkuselämykseen emotionaalisesti ja ruokki moniaistista kokemusta. Katsojat lauloivat sirkuksessa musiikin mukana ja vaikuttivat ohjelmistoon. (Baston 2018.)

1700-luvulla sirkuksessa hyödynnettiin teatterillisiä elementtejä. Esimerkiksi sirkuksen musiikki oli tyylikäs jatkumo sen ajan teatterimusiikille. Aikakauden mukaisesti sirkuksen musiikki oli muodikasta, vaihdettavaa sekä lyhytaikaista. Sirkusesityksiä säästivät pienet klassiset orkesterit, jotka sopivat ajan henkeen. Niiden ohjelmisto koostui galantista tyylistä, jossa oli mukana tyyppillistä italialaista laulua ja sosiaalista tanssimusiikkia, kuten menuetteja. (Baston 2018.) Galantti tyyliä tunnusomaista oli tanssisävellykset, melodinen laulavuus sekä vaikuttaminen kuulijan tunteisiin. (Korhonen 2002, 155). Musiikki tuki ja siivitti sirkuksessa fyysistä toimintaa ja intensiteettiä. Sen lisäksi se korosti dramaturgista toiminnan rytmiä ja intensiteetin vaihtelua sekä tuki karaktäerisiä hahmoja, kuten metsästäjiä ja sotilaita. Pantomii- missa musiikki tuki monimutkaisempaa toimintaa ja esityksen sisältämää dramaturgiaa. (Baston 2018.)

Philip Astleyn ratsastusesitysten musiikista 1700-luvun jälkipuolelta on vain rajallista tietoa. Ilmeisesti musiikki oli rummulla soitettua rudimenttipohjaista rytmiä, jota säästivät ranskalaiset torvet. Samoihin aikoihin Yhdysvaltoihin modernin sirkuksen tuoneen John B. Rickettsin sirkuksessa, Mr. Youngin johtamassa orkesterissa, oletetaan instrumentaation sisältäneen ainakin klarinetin, viulun ja pianon. Rickett käytti musiikkia sirkuksen vetonaulana. Esitykset sisälsivät esittävän taiteen eri muotoja, kuten burlettia sekä balettia, ja onkin syytä olettaa, että musiikkiperinne pohjautui paitsi kansalle tuttuihin sävelmiin, myös taidemusiikkiin. Musiikkia niin sanotusti lainattiin esittävän taiteen suosituista muodoista. (Baston 2010.)

Eri maanosien sirkukset kehittyivät jokseenkin omia polkujaan, mutta niissä oli paljon yhtymäkohtia. Esimerkiksi Australian sirkus syntyi pitkälti Amerikan ja

Britannian sirkuksen mallin pohjalta. Musiikillisesti tämä näkyi orkestereissa, kun 1800-luvun lopulla sotilasbändeistä kehittyneet puhallinorkestereiden eri muodot tulivat osaksi sirkusta. Sirkusorkestereissa toimineet muusikot soittivat samanaikaisesti myös muissa orkestereissa, ja usein kiertävät sirkukset hyödynsivät paikallisia muusikoita ja bändejä säästyksessään. Sekä klassista että ajan populäärimusiikkia sovitetiin puhallinorkestereille. (Baston 2010.) Kaikkinensa sirkusmusiikki oli mukaansatempaavaa, sotaisaa sekä rytmikästä ja sen tehtävä oli elävöittää esitystä. Musiikki toi esiintyjät ja katsojat lähemmäs toisiaan, ja pyrki siten sulauttamaan sirkuksen osaksi ympäröivää yhteiskuntaa. (Jacob 2005, 33.) Puhallinsoittimien etu sirkuksessa oli se, että ne olivat kovaäänisiä ja suhteellisen helppoja soittaa liikkeessä. Niiden avulla saatiin herätettyä huomiota sirkusparaateissa. (Baston 2010.)

Tämän päivän sirkustaiteita on elvyttänyt se, että perinteiseen sirkukseen on sekoitettu nykyajan esteettisiä ihanteita. Musiikillisesti se näyttäytyy laajana genrevaihteluna, joka ulottuu muun muassa elektronisesta populaarimusiikista mustalaisjatsiin ja rockiin. (Elblaus ym. 2014.) Musiikin tehtävä sirkuksessa on kuitenkin vuosien saatossa pysynyt samana. Musiikki edelleen tukee esityksen rakennetta ja kulkua sekä pyrkii virittämään katsojia, ja vaikuttamaan heidän mielentilaansa (Baston 2010; Elblaus ym. 2014). Nykyajan sirkusmusiikki voi olla joko äänitettyä tai livenä soitettua, ja sen funktio suhteessa esitykseen voi vaihdella merkittävästi. Musiikki voi olla synkronoitua liikkeen kanssa, se on voitu jättää kokonaan pois tai sitä voidaan jopa manipuloida läsnä olevassa hetkessä. Varsinaisten valmiiden kappaleiden sijaan esityksen säästämiseksi on mahdollista käyttää myös erilaisia äänimaisemia ja interaktiivista ääntä. Viime vuosina liikkeen ja äänen yhdistämistä on tutkittu sirkuksessa erilaisten käyttöliittymien kautta, jossa sirkusartisti kykenee esimerkiksi ohjaamaan ääntä liikkeensä avulla. Interaktiivisella äänellä sirkuksessa voidaan korostaa esityksen eri osaluokkia, esimerkiksi tunneilmaisua ja liikkeitä. (Elblaus ym. 2014.)

Lähtökohtaisesti sirkuksessa toimivat parhaiten sellaiset käyttöliittymät, jossa teknologia perustuu langattomiin sensoreihin, ja jotka eivät siten vaikuta sirkustekniiseen suorittamiseen. Interaktiivisen äänen hyödyntäminen sirkuksessa mahdollistaa uudenlaisen ja kokeilevan kommunikaation esiintyjän ja yleisön välillä. Lisäksi se auttaa sirkusartistia tutkimaan vuosien harjoittelun tuloksena opittujen automatisoitujen liikkeiden ja sirkustekniikoiden potentiaalia uusissa yhteyksissä. Sensoripohjaiset käyttöliittymät lisäävät erityisesti tanssillisten sirkuslajien ilmaisumahdollisuuksia. Yksinkertaiset käyttöliittymät antavat tilaa inhimilliselle ilmaisuvoimalle ja spontaanuudelle. (Elblaus ym. 2014.)

2.4 Emootiot musiikissa ja sirkuksessa

Affekti on kattonimitys, jota käytetään yleisesti arvioivista ja arvottavista tiloista. Affekti tai affektiivinen tila sisältää emootiot, mielialat ja mieltymykset. (Juslin & Västfjäll 2008; Juslin 2013). Musiikin emootiotutkimus on relevantti osa tämän tutkimuksen viitekehystä, sillä affektiiviset kokemukset tulisi nähdä interaktiivisena prosessina kognition kanssa. Affektiiviset kokemukset ja kognitio jakavat yhteisen pohjan. (Storbeck & Clore 2007.) Toisin sanoen havaintokokemuksen muodostuminen on kiinteässä yhteydessä musiikin emootiotutkimukseen.

Musiikista objektiivisesti tunnistetutuja emootioita kutsutaan havaituiksi (*perceived*) emootioiksi. Musiikin aiheuttamia, eli subjektiivisesti koettuja emootioita nimitetään musiikin aikaansaamiksi tai herättämiksi (*evoked, induced*) tunteiksi. (Gabrielsson 2001; Juslin & Sloboda 2010.) Tämän tutkimuksen kannalta kahtiajaottelu on siinä mielessä keskeistä, että molemmat näistä vaikuttavat katsojakokemukseen. Lisäksi havaitut emootiot ja koetut tunteet voivat poiketa toisistaan (Sloboda & Juslin 2010) – ne voivat olla keskenään jopa päinvastaisia. On myös huomioitava, että sama ärsyke voi aiheuttaa täysin erilaisia reaktioita eri ihmisissä (Juslin 2013).

Emootioihin ja niiden syntyyn voi liittyä lukuisia eri prosesseja (esim. Juslin & Västfjäll 2008). Musiikkiin liitettävät emotionaaliset prosessit voivat olla evoluutiopohjaisia, eli luonnon määrittelemiä mekanismeja tai kulttuurista johdettuja informaation käsittelyyn ja ymmärtämiseen liittyviä prosesseja. Evoluutiopohjaiset mekanismit viittaavat musiikin utilitaristisiin ja hyvinvointia edistäviin merkityksiin. Kulttuuriset prosessit puolestaan viittaavat musiikin esteettisiin ja tiedon käsittelyä korostaviin merkityksiin. (Reybrouck & Eerola 2017.) Musiikin emotionaaliset vaikutukset johtuvat paitsi musiikista itsestään, ovat ne myös sidoksissa kontekstiin ja kuulijaan itseensä. Esimerkiksi eri tilanteet herättävät erilaisia musiikillisia emootioita. Lisäksi kuuntelijan motiivit vaikuttavat emootioiden syntyyn. (Juslin, Liljeström, Västfjäll, Barradas, & Silva 2008.) Musiikkia voidaan käyttää apuna esimerkiksi motivoimisessa, tietyn tunnetilan vahvistamisessa tai muistelun tukena (Sloboda & Juslin 2010).

Sirkuksen kaikissa muodoissa yhtenä peruselementtinä ovat äärimmäiset tunteet, kuten ilo, suru ja pelko. Purovaara (2005) kuvaa sirkuksessa läsnä olevaa kuolemanvaaran ja elämän välistä leikkiä kuoleman ja naurun liitoksi, joka on sirkukselle välttämätön ja laukaiseva elementti. Naurun ja kuoleman välinen suhde voi ilmetä ristiriitaiselta vaikuttavissa tilanteissa. Yleisö saattaa esimerkiksi hihitellä ja nauraa hämmästyksen vallassa, kun esiintyjä uhmaa kuolemanvaaraa. Nykysirkuksessa käytetään usein pehmeämpiä keinoja kuin perinteisessä sirkuksessa, mutta silti sen keskiössä on perinteisen sirkuksen tapaan havaitsijan ja teoksen väliset elämykset ja tunteet, jotka joko syntyvät tai eivät. (Purovaara 2005a, 21–22.)

2.5 Havaintojen muodostuminen

Havaintojen muodostumista voidaan lähestyä erilaisten teorioiden kautta, jotka jakautuvat karkeasti mielen sisäisiä prosesseja korostaviin kognitiivisen psykologian teorioihin (esim. Neisser 1976) ja sensomotorisuutta painottaviin kehollisten kognitiotieteiden teorioihin (esim. Wilson 2002).

Neisserin kehittämän kognitiivisen psykologian havaintokehän mukaan havainnot tapahtuvat skeemojen kautta, jotka ohjaavat havaintojen muodostumista. Ne rakentuvat mielen sisäisistä malleista, jotka perustuvat koettuihin tapahtumiin sekä tuttuihin esineisiin ja asioihin. Havaintojen luonne vaikuttaa saatuun tietoon, sillä havainnointi on erilaista eri tilanteissa. Havaintojen kautta muodostunut tieto suhteutuu mielen sisäisiin skeemoihin, ja sitä kautta joko muokkaa tai vahvistaa niitä. (Neisser 1976.) Musiikillisia skeemoja ovat esimerkiksi sävelasteikkorakenne (Rautio 1991) ja toonika kolmisoinnun sävelet (Krumhansl 1979).

Wagman ja Blau (2020) esittävät, että kognition ytimessä on kehollistuneen toiminnan skeema; kognitiota muokkaa reaaliajassa tapahtuva kehollisten toimintojen ja havaintojen muodostama kehä. (Wagman & Blau 2020.) Leman ja Maes (2015) esittävät, että *forward internal models* eli sisäiset liikekontrollin mallit ovat aivojen mekanismeja, joiden avulla ennakoidaan suunniteltuja tai kuvitteellisia sensorisia toimintoja. Sisäiset liikekontrollin mallit ovat keskeisiä toimintaan perustuvien musiikillisten vaikutusten havaitsemisessa. (Leman & Maes 2015.) Sisäisten liikekontrollimallien avulla prosessoidaan ympäristöstä tulevaa sensorista informaatiota, esimerkiksi audittiivista ja visuaalista ärsykettä, kuten musiikkia ja liikkuvaa kuvaa. (Halász & Cunnington 2012; Maes & Leman 2013; Leman & Maes 2015). Tässä tutkimuksessa kognitiota tarkastellaan kehollisuuden kautta edeltävän esimerkin tapaan; keho toimii linkkinä ympäristön ja mielen välisessä vuorovaikutusprosessissa.

2.5.1 Kehollistunut kognitio

Kehollistuneen kognitiokäsityksen mukaan mieli on välittömässä suhteessa ympäristöönsä, ja sensomotorinen tieto tekee havainnoista merkityksellisiä. Kehollistunut kognitio korostaa intentionaalisuutta ja suuntautuneisuutta. (esim. Gibson 1979; Varela, Thompson & Rosch 1991; Merleau-Ponty & Smith 1962; Noë 2004.) Enaktiivisen käsityksen mukaan havaintojen keskiössä on elävän olennon ja ympäristön välinen jatkuva vuorovaikutus, joka muodostuu aktiivisen sensorisen toiminnan perustalle. Toisin sanoen havainnot eivät tapahdu itsestään tai mielen sisäisinä prosesseina, vaan ihminen on aktiivinen osa havaintokokemuksen syntymistä ja sensomotorinen tieto on havaitsemisen edellytys. (Noë 2004; Thompson & Varela 2001.) Wilsonin (2002) mukaan kehollistunutta kognitiota voidaan tarkastella kuudesta näkökulmasta:

1. Kognitio on sidoksissa reaali maailman havainto-toimintaketjuihin.
2. Kognitio on suhteessa aikaan, eli havainnot tapahtuvat reaaliajassa ympäristön kanssa.
3. Ympäristön tehtävä kognitiivisessa prosessoinnissa on tiedon säilyttäminen ja jopa sen manipulointi ihmisen puolesta. Ihminen hyödyntää ympäristöstä ainoastaan tarvitsemansa tiedon.
4. Kognitio koostuu mielen ja ympäristön yhteydestä, eikä niitä ole mielekästä erottaa toisistaan.
5. Mielen tehtävä on palvella ja ohjata kehoa ja sen toimintoja, eli kognitiiviset mekanismit, kuten muistot ja havainnot rakentavat keholliset toiminnot sopivaksi ympäristöön.
6. Kognitio on kehollistunutta ja se on jäljitettävissä sensorisiin ja motorisiin toimintoihin jopa ympäristöstä irrotettuna. (Wilson 2002.)

2.5.2 Peilineuronit

Peilineuronit tai *peilisolut* ovat aivojen hermosoluja, jotka osallistuvat liikkeen havainnointiin. Esimerkiksi matkimalla oppiminen sekä liikkeen ja toimintojen ymmärtäminen tapahtuvat peilisolujen muodostaman peilijärjestelmän avulla. Toisin sanoen toiminnan havainnointiin voi liittyä piilevää motorista toimintaa. (Rizzolatti, Fogassi & Gallese 2001.) Tarkkailijan motoriset taidot vaikuttavat aivojen reagointiin; Aivot aktivoituvat herkemmin, kun tarkkailija havainnoi liikettä, jonka hän itse osaa suorittaa. Myös ne aivojen osat, jotka ovat osana liikkeen suorittamisessa, aktivoituvat tarkkailijan hallitseman toiminnan havainnoimisessa. (Calvo-Merino, Glaser, Grèzes, Passingham & Haggard 2005.) Peilineuronien ansiosta saman lajin edustajat voivat ennakoita lajitovereidensa toiminnan tavoitteita (Gallese & Goldman 1998).

Peilineuronit ovat keskeisessä osassa tämän tutkimuksen viitekehystä, sillä edeltävään tekstiin viitaten, tarkkailijan keholliset kyvyt voivat olla merkityksellisiä tutkimuksen empiirisen osan havaintokokemuksen syntymisessä. Mikäli tarkkailija on esimerkiksi sirkustaiteen ammattilainen, pariakrobatian harrastaja tai ammattitanssija, saattaa hänen peilineuronijärjestelmänsä toimia eri tavalla kuin fyysisiin taiteisiin perehtymättömän osallistujan.

2.5.3 Musiikilliset havainnot

Musiikki vaikuttaa laajasti elämän eri osa-alueisiin, sillä se voi rakentaa merkityksiä elämään, tukea hyvinvointia, auttaa ymmärtämään omia ja muiden tunteita sekä ilmaisemaan hengellisyyttä. Lisäksi se voi auttaa ymmärtämään toisen ihmisen kokemuksia ja identiteettiä. Musiikilla voi olla myös symbolista arvoa elämänsuunnan antamisessa. (Hays & Minichiello 2005.) Musiikilliset kokemukset voidaan aina nähdä sosiaalisina tapahtumina. Esimerkiksi, kun ihminen kuuntelee musiikkia yksin, pystyy hän liittämään musiikilliset äänet, kuten rytmit tai tutut soittimet, tiettyihin

eleisiin. Tällä tavalla vastaanottaja, tässä yhteydessä musiikin kuuntelija, on interaktiivinen osa sosiaalista musiikillista kokemusta. (Launay 2015.)

Musiikki voidaan käsittää äänellisenä ilmiönä, jolla on induktiivista voimaa. Induktiivisuuden pohjana toimii sensorisen ja kognitiivisten havaintojen kehä. Musiikillinen kokemus on interaktiivinen prosessi, jossa kuuntelija on vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa. Tämä tarkoittaa sitä, että musiikilliset kognitiiviset prosessit eivät ole pelkästään mielen sisäisiä, vaan ne pohjautuvat kehollisuuteen, eli aistipohjaisiin havaintoihin. Aistihavainnoista ja kognitiivisesta käsittelystä muodostuu jatkumo, joka kulkee vuorovaikutteisesti. Prosessin seurauksena rakentuu tietoon ja ymmärrykseen pohjautuva järjestelmä. (Reybrouck 2008; Reybrouck & Eerola 2017.) Myös Bishopin ja Goebelin (2018) mukaan musiikilliset signaalit muodostuvat merkitykselliseksi sensomotorisen havainnoinnin kautta. Musiikillinen kommunikaatio on esiintyjän, kuuntelijan sekä heidän ympäristönsä välinen epälineaarinen ja vuorovaikutuksellinen prosessi (Bishop & Goebel 2018). Enaktiivisen musiikkikäsityksen mukaan musiikilliset kokemukset selitetään musiikillisen objektin ja subjektin välisenä suhteena. Suhde muodostuu ympäristön ja kehon sensorisen vuorovaikutuksen kautta, jotka ovat yhteydessä käsitteellisiin ja kielellisiin prosesseihin. (Matyja & Schiavio 2013.)

Musiikin havaintokokemus syntyy erilaisten mekanismien kautta, jotka aktivoituvat eri tilanteissa (Juslin 2013). Näistä primitiivisin on *brain stem flex* eli aivorungon refleksit. Aivorunko on aivojen muinainen rakenne, joka liittyy sensorisiin ja liikkeellisiin toimintoihin. Brain stem flex syntyy nimensä mukaisesti refleksin omaisesti aivojen eri osissa, kun aivot havaitsevat musiikissa merkittäviä tapahtumia. Brain stem flexin avulla voidaan myös selittää, miksi jokin koetaan miellyttäväksi tai epämiellyttäväksi pelkän äänen perusteella, ja miksi musiikilla voi olla rentouttavia ja stimuloivia vaikutuksia. (Juslin & Västfjäll 2008.) Audiitiivisessa kontekstissa brain stem flex -mekanismi lisää kiihotusta ja aiheuttaa yllätyksen tunnetta. Esimerkiksi rauhallisessa ja hiljaisessa musiikissa yhtäkkinen äänekäs kohta, kuten kova isku, voi aiheuttaa yllätyksen tunteen (Juslin, Barradas & Eerola 2015).

Evaluative conditioning eli arvioiva ehdollistuminen viittaa ehdollistumisen prosessiin, jossa tunnekokemus syntyy, kun kaksi lähtökohtaisesti toisistaan riippumattonta asiaa liitetään toisiinsa. Esimerkiksi tietty kappale voidaan kokea surullisena vain sillä perusteella, että se on kuultu toistuvasti surulliseksi koetussa tilanteessa; aivot ikään kuin liittävät musiikin ja tunnekokemuksen toisiinsa. *Emotional contagion* eli tunteen ”tarttuminen” on prosessi, jonka seurauksena kuuntelijassa herää musiikin ilmaisemia emootioita. Kuulija samaistuu esimerkiksi surun tunteeseen, mikäli musiikilliset piirteet, kuten tempo, äänenväri ja melodiakulut ilmaisevat sitä. Tällöin kuulijan tunnekokemus ikään kuin jäljittelee musiikin välittämää emootiota. (Juslin & Västfjäll 2008.) Emotional contagion -mekanismi herättää eniten surua (Juslin ym. 2015). Musiikillisella tunteen tarttumisella saattaa olla yhteys peilineuroneihin, sillä

peilineuronit voivat toimia jopa ilman visuaalista ärsykettä (Rizzolatti & Craighero 2004; Juslin & Västfjäll 2008).

Visual imagery eli visuaaliset mielikuvat viittaa prosessiin, jossa kuuliija luo musiikista mielikuvia. Musiikkiin liitettävät konseptuaaliset, eli mielen sisäiset toimintamallit ja kuvat, syntyvät aiempien havaintokokemusten pohjalta. Jos kuuliija havaitsee musiikin vaikkapa kauniiksi, saattaa hän kuvitella sen yhteyteen kauniita asioita, kuten kauniin maiseman. Tietyt musiikilliset rakenteet ja hahmot, kuten ylöspäin kulkeva melodia, voi herättää kuulijassa visuaalisen mielikuvan jostain ylöspäin menevästä asiasta. *Episodic memory* eli episodiset muistot yhdistää musiikilliset kokemukset ja niihin liittyvät emootiot menneisiin tapahtumiin; kappale nostaa esiin menneitä muistoja, jotka puolestaan herättävät muistoon liittyviä tunteita. Episodisella muistilla on hierarkkinen rakenne. (Juslin & Västfjäll 2008.) Episodinen muisti herättää eniten ilon ja nostalgian tunnetta (Juslin ym. 2015).

Musical expectancy eli musiikilliset odotukset viittaa prosessiin, jossa kuuliija reagoi musiikillisiin muutoksiin odotustensa perusteella. Jos musiikillinen purkaus ei esimerkiksi tapahdu kuulijan odottamalla tavalla, hän yllättyy. Musiikilliset odotukset liittyvät nimenomaan musiikkirakenteiden keskinäisiin suhteisiin eli musiikin sisäisiin rakenteisiin. *Musical expectancy* on mekanismi, jota ei ole havaittu pienillä lapsilla. Tämä johtuu todennäköisesti siitä, että musiikilliset odotukset on vahvasti sidoksissa oppimiseen; esimerkiksi opitut rakenteet, kuten musiikillinen ja kulttuurinen tausta vaikuttavat odotusten syntymiseen. (Juslin & Västfjäll 2008.) Musiikilliset odotukset herättävät eniten ahdistusta (Juslin ym. 2015). *Rhythmic entrainment* eli rytmien harjoittelu tarkoittaa sitä, että ympäristön rytmit vaikuttavat kehon sisäisiin rytmeihin. Esimerkiksi sydämen lyönnit voivat kiihtyä tai hidastua musiikin vaikutuksesta, eli ne pyrkivät sopeutumaan musiikin tempoon. (Juslin 2013).

Aesthetic judgement eli esteettinen arviointi viittaa musiikin esteettiseen arviointiin subjektiivisesta näkökulmasta. Esteettisen arvioinnin seurauksena syntyy esteettisiä tunnereaktioita, joita ovat esimerkiksi ihailu ja nautinto. Esteettisen arvioinnin perustana ovat yksilöllisesti valikoidut kriteerit. Emotionaalisia reaktioita voi tapahtua ilman esteettistä arviota, mutta esteettinen arvio voi myös olla syy emotionaalille reaktiolle. Emootiot ja esteettinen arviointi voivat luoda vuorovaikutteisen kehän, joka synnyttää monimutkaisempia tunteita ja tunneyhdistelmiä. Esimerkiksi *enjoyment of sadness* eli surusta koettu nautinto voidaan selittää näiden yhteisvaikutuksella. (Juslin 2013.) Samaan kategoriaan voidaan lukea myös *moving sadness* eli liikuttavana koettu surullisuus, joka on luonteeltaan miellyttävää. Henkilöt, jotka kokevat helposti liikuttavaa surullisuutta, ovat taipuvaisia intensiivisiin tunnekokemuksiin, fantasiointiin sekä emotionaaliseen empatiaan. Lisäksi he heittäytyvät helposti tarinan viettäväksi ja pystyvät samaistumaan kuvitteellisiin henkilöihäähmöhön. Fantasioiminen on viime vuosien tutkimuksissa liitetty vahvasti affektiiviseen empatiaan, sillä

esimerkiksi elokuvista ja musiikista nousevat tunnekokemukset yhdistetään fantasi-
oimiseen. (Eerola, Vuoskoski & Kautiainen 2016.)

2.6 Multimodaalinen katsojakokemus esittävässä taiteissa

Aivojen eri osat ja mekanismit, kuten primitiiviset selviytymismekanismit ja ongelmanratkaisumekanismi, tarvitsevat harjoitusta, jota päivittäiset ja rutiininomaiset toimet eivät usein tarjoa. Tästä syystä jännitystä ja virikkeitä luodaan keinotekoisesti, esimerkiksi viihteen avulla. Viihteen, kuten elokuvien ja teatterin keskeinen tarkoitus on sellaisten stimulaatioiden tuottaminen, joiden avulla pyritään esimerkiksi rentoutumaan tai kokemaan elämyksiä. Toisin sanoen arkielämästä puuttuvia asioita koetaan epäsuorasti erilaisten fantasioiden avulla, joita viihde ja esittävät taiteet herättävät. Fantasiointia käytetään myös valmistautumisessa johonkin tulevaan tapahtumaan, esimerkiksi apuna tilanteessa, joka koetaan lähtökohtaisesti pelottavana. (Wilson 1997, 9–11.) Katsojakokemus voikin olla intensiivinen ja todentuntuinen kokemus. Niedenthalin (2007) mukaan kuvitteluun perustuvat tunteet sisältävät samoja fysiologisia, biokemiallisia ja psykologisia reaktioita kuin oikeassa elämässä koetut (Niedenthal 2007). Katsojakokemuksen muodostumiseen esittävässä taiteissa vaikuttavat ihmisten mieltymykset, joihin puolestaan vaikuttaa persoonallisuus (Wilson 1997, 10).

Guillén ja López Barrio (2007) esittävät, että äänimaisemilla voidaan vaikuttaa ympäristöön liitettäviin kokemuksiin. Auditiivisen ja visuaalisen informaation vuorovaikutus on merkityksellinen ja monimutkainen prosessi, joka yhdessä kontekstin kanssa vaikuttaa ymmärryksen ja merkitysten muodostumiseen; kun esimerkiksi miellyttävään visuaaliseen kontekstiin liitetään sitä merkittävästi epämiellyttävämmäksi koettu ääni, lisää visuaalinen havainto kokemusta äänimaiseman miellyttävyydestä. (Guillén & López Barrio 2007.) Metaforisessa viestinnässä sanattoman kommunikation eri osa-alueiden (ääni, musiikki, visuaalisuus) yhtäaikaisuus on tärkeää viestin ymmärtämisen kannalta. Äänellisiä metaforia voidaan käyttää viestinnässä hienovaraisemmin kuin visuaalisia metaforia, sillä visuaaliset kuvat rekisteröidään tietoisemmin kuin ääni. Tämä pätee esimerkiksi mainonnassa, jossa metaforia käytetään suostuttelussa tai kerrontaa tukevana elementtinä. (Forceville 2009.) Tästä voidaan päätellä, että monitaiteisissa teoksissa esityksen eri osa-alueet vaikuttavat merkittävästi katsojakokemukseen, ja että etenkin audiovisuaalisuutta hyödyntävissä esittävässä taiteissa katsojakokemuksen muodostuminen on alisteinen multimodaalille aistihavaintomekanismeille.

Bishopin ja Goebelin (2018) mukaan muusikon kehollisilla liikkeillä on huomattava viestinnällinen arvo, sillä musiikillinen kokemus on teoksen, esiintyjän ja tarkkailijan vuorovaikutuksellinen prosessi. Vastaanottajalle musiikillinen kokemus on

moniaistinen tapahtuma, joka perustuu sensomotorisiin mekanismeihin. Auditiiiviset ja visuaaliset havainnot sitoutuvat toisiinsa sensomotorisessa tulkinnessa, jonka kohteena on audiovisuaalinen ärsyke. Havaintoprosessin keskiössä on erottaa ääntä tuottavat eleet ja niiden akustiset vasteet. Näistä audiovisuaalisista havainnoista muodostuu silmukan kaltaisia ele-ääni-yhdistelmäpareja. Mitä enemmän havaitsijalla on kokemusta erilaisista ele-ääni-pareista, sitä tarkemmaksi hänen ymmärryksensä äänien ja eleiden yhdistelmistä muodostuu. Havaintojärjestelmä on rakentunut siten, että se helpottaa ennakoimista, ja yhdistää moniaistiset kokemukset toisiaan tukevaksi. Vastaanottajan omat kokemukset ja kyvyt vaikuttavat audiovisuaaliseen tulkintaan ja sitä kautta musiikilliseen vuorovaikutukseen. Yleisön rooli musiikillisessa havainnoinnissa, esimerkiksi konsertissa, on aktiivinen, ja jokainen yleisön jäsen tulkitsee esiintyjien audiovisuaalista viestintää omasta perspektiivistään. (Bishop & Goebel 2018).

Vinesin ja kumppaneiden (2011) mukaan auditiiivisiin ja audiovisuaalisiin musiikillisiin kokemuksiin sitoudutaan emotionaalisesti vahvemmin kuin pelkkiin visuaalisiin kokemuksiin. Tämä johtuu todennäköisesti siitä, että musiikki on totuttu kokemaan ensisijaisesti auditiiivisena tai audiovisuaalisena eikä pelkästään visuaalisena kokemuksena. Visuaalisella komponentilla on kuitenkin merkittävä osuus emotionoiden välittämisessä musiikillisessa esityksessä. Esimerkiksi muusikon liikkeet voivat antaa vihjeitä musiikin emotionaalisesta sisällöstä, mikäli vastaanottaja ei havaitse selkeää emootiota pelkästä musiikista. On myös mahdollista, että visuaalisen havainnon merkitys korostuu havaintokokemuksessa sitä enemmän, mitä tuntemattomampi musiikki on vastaanottajalle entuudestaan. (Vines, Krumhansl, Wanderley, Dalca & Levitin 2011.)

Vuoskosken ja kumppaneiden (2016) mukaan esiintyjän visuaaliset keholliset eleet voivat vaikuttaa tarkkailijan emotionaalisen musiikkikokemuksen voimakkuuteen yhtä vahvasti kuin esityksen auditiiivinen sisältö (Vuoskoski, Thompson, Spence & Clarke, 2016). Tutkimusten perusteella voidaan pääteellä, että visuaalinen komponentti on merkityksellinen audiovisuaalisen musiikkiesityksen viestinnässä ja katsojakokemuksen muodostumisessa. Yleisön kannalta äänien ja eleiden välinen suhde on tärkeä myös digitaalisissa musiikillisissa käyttöliittymissä ja instrumenteissa, sillä äänien ja eleiden väliset kausaalisuhteet auttavat havaitsijaa hahmottamaan ja arvioimaan musiikkiesitystä. Äänenmuodostuksen havaitseminen ja ymmärtäminen lisää kiinnostusta ja auttaa hahmottamaan, kuinka paljon taitoja digitaalisen käyttöliittymän hallitsemiseen tarvitaan. (Emerson & Egermann 2018.)

Auditiiivisuuden ja visuaalisuuden vuorovaikutuksellista suhdetta on tutkittu myös elokuvien pohjalta. Tutkimuksissa on todettu, että musiikki vaikuttaa elokuvan kerronnallisuuden tulkintaan ja integroituu osaksi visuaalista viestintää. Musiikilla on paitsi myötävaikutus elokuvien emotionaaliseen ilmaisuun, se vaikuttaa myös elokuvan esteettiseen kokemukseen. Elokuvan ja musiikin välisen kommunikaation

mahdollisuuksien tietoinen hyödyntäminen on keino vaikuttaa elokuvien ilmaisuun. Siksi elokuvaasäveltäjän tulisi tiedostaa musiikin kerronnalliset mahdollisuudet sekä audiovisuaalisen vaikuttamisen lainalaisuudet. (Cohen 2010.)

2.7 Esteettinen kokemus esittävässä taiteissa

Esteettinen kokemus on poikkeuksellinen mielentila, joka erotetaan jokapäiväisistä arkielämän kokemuksista. Esteettiseen kokemukseen liittyy vahva kiinnostus havainnon kohteena olevaan esteettiseen objektiin siten, että muu ympäristö jää huomiosta toissijaiseksi, ajantaju vääristyy ja itsetietoisuus vähenee. Kohdennettu huomio esteettiseen objektiin mahdollistaa sen symbolisen todellisuuden arvioinnin sekä kompositionaalisten säännöllisyyksien havainnoinnin. Esteettiseen kokemukseen liitetään yhteyden kokeminen esteettisesti kiehtovan objektin kanssa. Kohdetta voidaan arvioida esteettisesti, eli sitä voidaan tarkastella esteettisyyden ja symboliikan viitekehyksestä, mikäli se pystytään irrottamaan pragmaattisuudesta; objektilla täytyy olla transendensseja ominaisuuksia. Esteettisen kokemuksen syntyminen on sidoksissa sosiaaliseen ja ekologiseen kontekstiin, jonka kautta määrittyy subjektin ja objektin välinen suhde. Esteettisessä kokemuksessa on huomioitava sekä biologiset että psykologiset toiminnot, jotka käsittävät poikkeukselliset kokemukset, kuten flow-tilan ja muut huippukokemukset sekä kauneuskokemukset, kuten harmonian, nautinnon ja vetovoiman. (Marković 2012.)

Esteettistä informaatiota prosessoidaan kolmella tasolla. Ensimmäinen taso sisältää kerronnallisuuden, eli tarinan ja teeman sekä symboliikan, jonka taustalla on syvemmät merkitykset. Toiselle tasolle lukeutuvat havaintotasot, jotka ovat kohteen fyysisten ominaisuuksien implisiittiset merkitykset sekä kompositionaalisten säännöllisyyksien havainnointi. Nämä kaksi alatasoa ovat ratkaisevia esteettisen kokemuksen arvioinnissa. Alatasot vaativat tiettyjä persoonallisuuden taipumuksia ja kognitiivisia ominaisuuksia, kuten asiantuntijuutta, avoimuutta uusille kokemuksille sekä luovaa ajattelua. Kolmas taso on emotionaaliseen prosessointiin liittyvä palaute; esteettisten emootioiden arviointi määritellään affektiivisena arviointina, joka pohjautuu symboliikan arviointiin ja kompositionaalisten säännöllisyyksien havaitsemiseen. Esteettinen arviointi eroaa päivittäisten emootioiden arvioinnista, joiden keskiössä on sisällöllinen kerronta, joka ilmenee muun muassa empatiana henkilöihahmoja kohtaan. Kiinnostavuus on merkityksellistä esteettisen kokemuksen luomisessa, sillä kiinnostavuuden arviointi antaa sekä mahdollisuuden syvemmälle esteettiselle arvioinnille että ylläpitää esteettistä kiehtovuutta. (Marković 2012.)

Musiikin kuuntelussa esteettinen kokemus syntyy kehollisessa vuorovaikutuksessa kokijan ja ympäristön välillä. Esteettiseksi koettu havaintokognitiivis-

affektiivinen kokemus syntyy musiikkiin uppoutumisen ja sen seurauksena tapahtuvan arvioinnin, tulkitsemisen ja ymmärtämisen kautta. (Reybrouck, Vuust & Brattico 2018). Musiikin neuroesteettinen käsitys lähestyy musiikin estetiikkaa monitieteisesti. Se korostaa havaitsemisen, affektiivisuuden ja kognitiivisten prosessien sisäistä vuorovaikutusta musiikillisten esteettisten kokemusten syntymisessä. Kognitiivisiin prosesseihin lukeutuvat tässä yhteydessä niin tunteet, arviointi kuin mieltymyksetkin. (Brattico & Pearce 2013.) Tietyt akustiset mieltymykset voidaan perustella evoluutiolisesta näkökulmasta, sillä ääneen liitettävät ominaisuudet kuten harmonia ja terävyys ovat voineet olla yhteydessä kumppanin valintaan ja vaaran havaitsemiseen. Musiikilliset mieltymykset puolestaan ovat sidoksissa muun muassa esteettisiin tekijöihin, kuten optimaaliseen monimutkaisuuteen sekä musiikin emotionaaliseen sisältöön. (McDermott 2012.) Musiikin kuuntelu vaikuttaa ihmisten hyvinvointiin ja terveyteen etenkin silloin, kun musiikin kuuntelun seurauksena on esteettinen kokemus. (Reybrouck ym. 2018). On tutkittu, että ihmisen aivot suosivat harmonisia ja jaksollisia ääniä (Langner & Ochse 2006).

Tanssin esteettinen kokemus on moniulotteinen ilmiö, jota voidaan tarkastella katsojan ja tanssijan näkökulmasta. Affektiiviset arviot, dynamiikka sekä poikkeuksellisuus ovat tanssissa esteettisen kokemuksen keskiössä sekä tanssijalla että yleisöllä. Tanssi paitsi sisältää merkityksiä, se myös välittää niitä, eli tanssi voidaan käsittää kommunikaatiokeinona. Tanssiesityksessä yleisön esteettiseen kokemukseen vaikuttavat tanssikoreografian ja tanssijan ilmaisun spesifisyys (Vukadinović & Marković 2017.) Monteron (2012) mukaan tanssialan koulutuksen myötä paranee kyky arvioida tanssin tiettyjä esteettisiä ominaisuuksia, kuten liikehavainnointiin perustuvaa kauneutta, tarkkuutta ja voimaa. Koulutettujen tanssijoiden hermo- ja havaintovasteet tanssiesityksen tarkkailussa ovat erilaisia kuin ihmisten, jotka eivät ole saaneet tanssialan koulutusta. Tämä johtuu siitä, että asiantuntijuuden myötä motorinen havaintokyky paranee. (Montero 2012.)

2.8 Kehollisuus dramaturgiapohjaisen sirkuksen katsojakokemuksessa

Teoriat kehollistuneesta kognitiosta tarkastelevat havaitsemista kehon toiminnoista riippuvaisena prosessina (esim. Noe 2004). Moniaistisen katsojakokemuksen tutkiminen tässä viitekehyksessä mahdollistaa havaintokokemuksen tarkastelun interaktiivisena tapahtumana ympäristön ja havaitsijan välillä. Tästä näkökulmasta katsojakokemus on osa suurempaa kokonaisuutta, johon kuuluvat niin teoksen tekijät, esittäjät kuin tarkkailijatkin. Havaintokokemukseen eli tässä tapauksessa katsojakokemuksen muodostumiseen vaikuttavat muun muassa teoksen tekijöiden ja esittäjien intentiot ja

ilmaisu sekä tarkkailijan motiivit ja henkilöhistoria, johon hän kokemuksiaan peilaa. (esim. Bishop & Goebel 2018.) Monitaiteisen sirkusesityksen katsojakokemuksessa korostuvat peilineuronien merkitys ja erilaiset aivomekanismit, sillä tarkkailijan omat kyvyt voivat vaikuttaa esityksen aiheuttamiin reaktioihin ja dramaturgiseen tulkinnaan (esim. Calvo-Merino ym. 2005).

Multimodaalisuutta hyödyntävä esittävän taiteen teos tarjoaa katsojalle moniaistisen elämyksen, jota voidaan tarkastella esteettisenä kokemuksena. Esteettisen kokemuksen syntyminen on sidonnainen tarkkailijan subjektiivisiin mieltymyksiin ja esityksen konteksteihin (mm. Juslin 2013; Marković 2012). Sirkuksessa moniaistisuus on katsojakokemuksen ytimessä, sillä tyypillisesti musiikki tai musiikilliset elementit ovat keskeisessä osassa sirkusnumeroita tai -esitystä (esim. Baston 2018). Sirkusta esitetään yleisesti livenä eli audiovisuaalisen kokemuksen lisäksi myös hajut ja tuoksut voivat yhdistyä katsojakokemukseen. Jopa makuelämykset, kuten popcornit ja hattarat voidaan liittää osaksi sirkuksen katsojakokemusta, etenkin perinteisessä sirkuksessa.

Tässä tutkielmassa moniaistisuuteen perustuvaa havaintokokemusta tarkastellaan dramaturgiapohjaisen sirkusesityksen näkökulmasta. Ensisijainen kiinnostuksen kohde on musiikin vaikutus katsojakokemuksen eri osa-alueisiin. Katsojakokemusta tarkastellaan dramaturgian ja emootioiden kautta; tutkimuksessa pyritään selvittämään havaittujen ja koettujen emootioiden sekä dramaturgisen ymmärryksen muodostumiseen vaikuttavia tekijöitä. Seuraavassa osiossa avataan tämän tutkimuksen empiirisen kokeen lähtökohtia sekä kerrotaan tutkimuksen tavoitteista ja tutkimusmenetelmistä.

3 TUTKIMUKSEN TAVOITTEET JA TUTKIMUSMENETELMÄT

3.1 Tutkimukselliset lähtökohdat

Sirkuksen yhdistäminen muihin taiteenlajeihin epäonnistuu lähes poikkeuksetta. Tuloksena on epätasapainoisia kokonaisuuksia, joissa eri taiteenalojen yhdistelmät eivät ole yhtään enempää kuin osiensa summa. Tietämättömyys sirkuksen estetiikasta ja mahdollisuuksista antaa väärän kuvan siitä, mitä sirkuksen monimuotoisella ilmaisulla pystyttäisiin tekemään. Esimerkiksi, kun sirkustekniikkaa käytetään osana nykytanssiteosta, päätyy se usein irralliseksi ja epäkäytännölliseksi osaksi teosta, sillä tanssikoreografi ei tunne sirkuksen lainalaisuuksia ja perinteitä. (Purovaara 2005a, 140, 142.) Olen aiemmalta koulutukseltani musiikkiteatterin ammattilainen (muusikko AMK) sekä sirkusartisti. Sirkuksen ja muusikin lisäksi opintoni ja työni ovat sisältäneet muun muassa näyttelijäntyötä ja tanssia sekä esittävien taiteiden laaja-alaista historiaa. Ainutlaatuisen koulutusyhdistelmäni ja työhistoriani vuoksi oli perusteltua, että suunnittelin pro gradu -tutkielmani tutkimusta varten kaiken materiaalin itse. Purovaaran (2005) mukaan taidemuotojen onnistuneessa yhdistämisessä avainasemassa ovatkin eri taiteenalojen koulutukset, jotka voisivat ammentaa monialaisuudesta laajentamalla lähemmäs toisiaan (Purovaara 2005a, 142).

Psykologisesta tutkimuksesta on omaksuttu malli, jonka mukaan ilmaisuun keskittyvissä taiteissa esiintyjä toimii emootioiden, rakenteen ja liikkeellisten ominaisuuksien välittäjänä. Esiintyjä on kuin kanava tai väliaine teoksen ja havaitsijan välillä. Clarke (2006) esittää, että musiikissa esiintyjällä on luova rooli, jossa hän toimii yhteistyössä säveltäjän kanssa. Tässä prosessissa nuotit ovat informaatiota siirtävä väline, josta esiintyjä voi tehdä jatkuvasti tuntemattomia löytöjä. Clarken mukaan

esiintyjän ei tulisi pyrkiä toisintamaan nuotinnusta täsmällisesti, vaan nuottia tulisi tulkita joka kerta ennakkoluulottomasti ja antaa musiikin syntyä hetkessä. Toisin sanoen nuotti on esityksen alullepaneva voima, joka aloittaa vuorovaikutuksen esiintyjän, nuotin ja instrumentin välillä. Nuotti on ikään kuin korvike säveltäjälle. (Clarke 2006.)

Olen säveltänyt ja sanoittanut tutkimuksessa kuultavan kappaleen sekä esittänyt sen äänitteellä, jonka pohjalta koreografioin ja ohjasin tutkimuksessa käytettävän nykysirkusesityksen. Toisin sanoen tunnen kappaleen tekijän ja esittäjän motiivit läpikotaisin. Pystyn varmuudella kertomaan, että ilmaisulliset motiivit ovat olleet molemmissa osa-alueissa samat. Sen sijaan sovelsin Clarken (2006) musiikin ilmaisuun keskittyvää teoriaa dramaturgiapohjaisen nykysirkusesityksen koreografioinnissa ja ohjaamisessa. Sirkustaiteilijat toimivat esityksessä paitsi ilmaisun välineenä, loivat he teoksen uudestaan tulkitessaan koreografiaa omista lähtökohdistaan. Toisin sanoen esiintyjät olivat aktiivinen osa esitystä, ja he vaikuttivat tulkinnallaan viestin välittämiseen (Clarke 2006).

3.1.1 Menetelmälliset valinnat

Kvalitatiivisten ja kvantitatiivisten menetelmien yhdistäminen voi auttaa valaisemaan tutkittavaa ilmiötä eri puolilta, sillä menetelmien avulla vastataan tyypillisesti eri kysymyksiin (Flick, von Kardoff & Steinke 2004). Tutkimusmenetelmien yhdistelyn seurauksena on syntynyt erilaisia monimuotomenetelmiä, joiden sisällä on lukuisia erilaisia menetelmällisiä ja metodologisia suuntauksia vaihtelevine sovelluksineen ja painotuksineen. (Itäpuisto 2017a.) Monimenetelmälliseen tutkimukseen liittyvät vahvasti integraatio ja yhdistely, joista usein puhutaan synonyymeina, vaikka niillä onkin omat erityismerkityksensä. Menetelmien yhdistelyssä tutkimusaineistot voivat tarvittaessa vastata eri kysymyksiin ja olla keskenään eriarvoisia siten, että jokin menetelmä on ohjaavassa asemassa. Yhdistelyssä voidaan esimerkiksi hyödyntää kyselylomaketta haastattelun pohjana tai päinvastoin. Aineiston välisten arvosuhteiden lisäksi keskeistä yhdistelyssä on sen tarkoitus ja ajoitus. Integraatiossa aineistot ja menetelmät puolestaan nähdään samanarvoisina siten, että jokaisella aineistolla on itseisarvoa ja aineistot saattavat rakentua toistensa varaan. Moran-Ellis ja kumppanit jaottelevat integraation kolmeen eri luokkaan: analyttinen integraatio, teoreettinen integraatio sekä metodien integrointi. (Haapakoski & Åkerblad 2018; Moran-Ellis ym. 2006.)

Tässä tutkimuksessa aineistonkeruumenetelmänä käytettiin tarkasti strukturoitua kyselyä sekä sen pohjalle rakentuvia avoimia kysymyksiä. Aineisto hankittiin kirjallisessa muodossa tietokonetta käyttäen. Yhdistelemällä eri menetelmiä pystyttiin saamaan tutkimusaiheesta monipuolisempaa tietoa kuin yksittäisellä menetelmällä (mm. Moran-Ellis ym. 2006). Peltola ja Saresma (2014) esittävät, että emootiotutkimuksessa kvantitatiivisten menetelmien käyttö, esimerkiksi Likertin-asteikko, korostavat

arvioivia ja rationaalisia prosesseja, eivätkä nämä menetelmät täysin tunnusta ja tue affektiivisia kokemuksia. (Peltola & Saresma 2014.) Schererin ja Zentnerin (2001) mukaan emootioita koskevassa tutkimuksessa tulisi hyödyntää multimodaalisia menetelmiä, joiden avulla voidaan saada tietoa tiedostamattomista ja alitajuisista reaktioista. Mittausmenetelmiä, joilla voidaan mitata fysiologisia vasteita tai tutkia ilmaisullisia reaktioita ja käytöstä, tulisi hyödyntää emootiotutkimuksessa itsereflektion tai verbaalisuuteen perustuvien menetelmien tukena. (Scherer & Zentner 2001.) Myös Juslinin ja kumppaneiden (2015) mukaan kohdennetuilla kysymyksillä voidaan saada muita menetelmiä tukevaa tietoa (Juslin ym. 2015).

Tässä tutkimuksessa ensisijainen kiinnostuksen kohde oli katsojakokemuksen muodostuminen subjektiivisten havaintojen pohjalta, kuitenkin siten, että havaitsijat arvioivat paitsi omia tuntemuksiaan ja kokemuksiaan, myös esityksen välittämiä sisältöjä ja emootioita. Tutkimuksen kannalta oli kiinnostavaa lähestyä aihetta yhdistämällä vastaavanlaisten edeltävien tutkimusten metodeja toisiinsa. Lopulta kyselylomakkeessa käytettiin edeltävien tutkimusten tapaan Likertin asteikkoa (esim. Vines ym. 2011) ja semanttista differentiaaliasteikkoa (esim. Vukadinović & Marković 2012). *Semanttinen differentiaali* on lomakehaastattelun yksi muoto, jota käytetään esimerkiksi mielipiteiden ja arvioiden mittaamiseen (Rautio 2020; Valli 2015). *Likertin asteikko* on 3–7-portainen asteikko, joka perustuu vastaajan tunnepitoisen asenteen mittaamiseen. Kyselyssä esitetään väittämiä, joihin vastaaja valitsee parhaaksi kokemansa vaihtoehdon: ”täysin eri mieltä”, ”täysin samaa mieltä” tai vaihtoehto, joka sijoittuu näiden kahden välimaastoon. (Taanila 2019; Valli 2015.)

Tässä tutkimuksessa seitsenportaista semanttista differentiaalia käytettiin esityksen sisällön kartoittamisessa. Jokainen osallistuja valitsi asteikosta parhaaksi kokemansa vaihtoehdon taulukosta, jossa oli 11 sanaparia. Sanaparit oli sijoitettu horisontaalisesti siten, että sanaparin ensimmäinen sana oli vasemmalla ennen numeroita, eli numero yksi (1) edusti parhaiten tätä sanaa. Vastaparin toinen sana oli horisontaalisesti numeroiden jälkeen oikealla puolella, jolloin järjestyksessä viimeinen numero seitsemän (7) kuvasti eniten tätä sanaa. Numero neljä sijaitsi polariteettien keskellä, eli se vastasi neutraalia kahden ääripäisen sanan välissä. Sanaparit näytettiin sattumanvaraisessa järjestyksessä seuraavalla ohjeistuksella:

Valitse jokaisen polariteetin kohdalta sopivoin arvo (1–7), joka parhaiten kuvaa kokemustasi. Jokaisesta kohdasta voi valita vain yhden vaihtoehdon siten, että lopulta kaavakkeessasi tulisi olla yhteensä yksitoista valintaa tehtynä.

Asteikon luomisessa hyödynnettiin Vukadinovićin ja Markovićin (2012) tanssin esteettistä kokemusta mittaavaa tutkimusta ja erityisesti sen kokeellisessa osassa käytettyä semanttista differentiaaliasteikkoa (Vukadinović & Marković 2012). Tanssin esteettisyyttä mittaavaa asteikkoa muokattiin poistamalla siitä lukuisia sanapareja ja lisäämällä sirkuksen viitekehykseen sopivia esteettistä kokemusta sekä dramaturgisia

ominaisuuksia mittaavia sanapareja. Sanaparit valikoitiin siten, että niillä pystyttiin tutkimaan myös musiikillista ilmaisua. Lopullisessa taulukossa sanaparit olivat seuraavat:

tasainen – dynaaminen, teematon – teemallinen, yhdentekevä – kiinnostava, hajanainen – eheä, ennalta-arvattava – yllätyksellinen, hidas – nopea, turvallinen – vaarallinen, taidoton – taidokas, katkonainen – sulava, tylsä – kiinnostava, tarinaton – tarinallinen

Tämän tutkimuksen empiirisessä kokeessa käytettiin vasemmalta oikealle orientoitunutta viisiportaista Likertin asteikkoa havaittujen emootioiden voimakkuuden mittaamiseen. Jokainen osallistuja valitsi asteikosta parhaaksi kokemansa vaihtoehdon, jossa numero yksi (1) tarkoitti ”ei emootiota”, kun taas toinen ääripää, numero viisi (5), ”vahvaa emootiota”. Emootiosanat näytettiin jokaiselle osallistujalle sattumanvaraisessa järjestyksessä seuraavalla ohjeistuksella:

Arvioi, kuinka vahvana havaitsit alapuolella esitetyt emootiot asteikolla 1 – 5 siten, että 1 = ei emootiota, 5 = erittäin vahva emootio. Valitse jokaiseen kohtaan parhaiten kuvaava vaihtoehto.

Emootiot koostettiin Ekmanin ja Cordaron (2011) kokoamista ja selittämistä perusemootioista, joihin lukeutuvat viha, pelko, inho, halveksunta, suru, hämmästyys ja ilo sekä monimutkaisemmista emootioista tai niiden yhdistelmistä, joihin lukeutuivat tässä tutkimuksessa intohimo, rakkaus, hellyys, helpotus, uneliaisuus, ristiriitaisuus, ahdistus, mustasukkaisuus, kaipaus sekä syyllisyys. (Ekman & Cordaro 2011.)

Esityksen sisältöä mittaavan semanttisen differentiaalinen ja emootiohavaintoja mittaavan Likertin asteikon lisäksi lomake sisälsi kysymyksiä, joilla kartoitettiin osallistujien subjektiivisia tunteita ja kokemuksia esityksen sisällöstä. Avoimia kysymyksiä käytettiin monivalintakysymysten tukena, jotta aiheesta saatiin mahdollisimman kattavaa tietoa (mm. Moran-Ellis ym. 2006). Tällä tavalla informantit pystyivät vapaasti sanallistamaan kokemuksiaan. Tutkimuksen empiirisessä kokeessa huomioitiin, että koeasetelma, joka luodaan tutkimusta varten, mahdollistaa tutkimusaiheen kannalta tarkoituksenmukaisen rajaamisen. Tällaisella menettelyllä voidaan paremmin kontrolloida myös muiden tekijöiden vaikutusta ilmiöön, ja sitä kautta tehdä päätelmiä tarkasteltavista muuttujista. (Nummenmaa 2009, 33.)

3.1.2 Koehenkilöt

COVID-19-pandemian vuoksi kokeen osallistujat kerättiin lähikontaktien kautta. Tutkimuksessa selvitettiin osallistujien ikä, sukupuoli sekä mahdollinen tausta esittävisissä taiteissa. Taustakartoituksessa oltiin kiinnostuneita informanttien historiasta esittävien taiteiden parissa, sillä aiemmissä tutkimuksissa on osoitettu, että asiantuntijuus tutkimusaiheesta voi vaikuttaa tuloksiin (mm. Chartrand & Belin 2006; Vukadinović & Marković 2012; Vukadinović & Marković 2017). Osallistujien tausta teatterissa, sirkuksessa, musiikissa sekä tanssissa selvitettiin oma-arvioinnilla. Tutkimuksen

analyysissä eri alojen taustaa käsiteltiin niputtamalla ne yhdeksi: tausta esittävien taiteiden parissa. Tämä johtui siitä, että tutkimuksen empiirisessä osassa käytettävä ärsyke oli monitaiteinen videoteos, jonka arvioinnissa ei ollut relevanttia, miltä alalta esittävän taiteen tausta koostui. Lisäksi taustatutkimuksessa kysyttiin informanttien sukupuoli, sillä joidenkin tutkimusten mukaan sukupuoli voi vaikuttaa havaintokokemukseen (esim. ter Bogt, Canale, Lenzi, Vieno, & van den Eijnden 2021).

TAULUKKO 1 Tutkimukseen osallistuneiden taustamuuttajat (n=42)

Kaikki ryhmät yhteensä	Asiantuntijuus		Sukupuoli			
	(n)	% ≈	(n)	% ≈		
	Tutkinto tai ammatti	18	43 %	Nainen	17	40 %
	Vain harrastuneisuus, alle kuusi vuotta	6	14 %	Mies	20	48 %
	Vain harrastuneisuus, yli kuusi vuotta	10	24 %	Muu	1	2 %
	Ei mitään	8	19 %	En tahdo kertoa	4	10 %

Tutkimukseen empiiriseen havaitsijakokeeseen osallistui 42 henkilöä. Kaikki informantit olivat suomenkielisiä, iältään 21–46-vuotiaita henkilöitä. Kaikkien osallistujien keskiarvoikä oli 30,2 vuotta (kh 5,0 vuotta; nuorin 21-vuotias, vanhin 46-vuotias). Jokaisen ryhmän sisäinen keskiarvo oli myös hyvin tasainen. Audiitiivisen ryhmän keskiarvoikä oli 31 vuotta, visuaalisen ryhmän 30,4 vuotta ja audiovisuaalisen ryhmän 29,2 vuotta.

Tutkimuksen otanta oli melko rajattu, sillä tutkimusta ei voitu suorittaa etäyhteyksin. Osallistujat kerättiin tutkijan lähipiiristä ja lähipiirin kautta, minkä vuoksi tutkimukseen valikoitui paljon ihmisiä, joilla oli taustaa esittävässä taiteissa. Osallistujista 43 % oli suorittanut vähintään yhden esittävän taiteen tutkinnon tai työskenteli esittävien taiteiden parissa. Lisäksi heillä saattoi olla harrastuneisuutta muillakin esittävän taiteen osa-alueilla kuin mistä heillä oli ammatillista osaamista. Jäljelle jäävistä informanteista 24 % ilmoitti yli kuuden vuoden harrastustaustan esittävässä taiteissa ja 14 % ilmoitti alle kuuden vuoden harrastustaustan vähintään yhdellä esittävän taiteen osa-alueella. Ainoastaan 19 % osallistujista ilmoitti, että heillä ei ole minkäänlaista harrastuneisuutta esittävässä taiteissa.

TAULUKKO 2 Tutkimukseen osallistuneiden taustamuuttajat (n=42) ryhmäkohtaisesti

Testiryhmä	Asiantuntijuus	(n)	% ≈	Sukupuoli	(n)	% ≈
Audiitiivinen	Tutkinto tai ammatti	9	64 %	Nainen	6	43 %
	Vain harrastuneisuus, alle kuusi vuotta	1	7 %	Mies	7	50 %
	Vain harrastuneisuus, yli kuusi vuotta	3	22 %	Muu	0	0 %
	Ei mitään	1	7 %	En tahdo kertoa	1	7 %
Visuaalinen	Tutkinto tai ammatti	2	14 %	Nainen	5	36 %
	Vain harrastuneisuus, alle kuusi vuotta	3	21 %	Mies	7	50 %
	Vain harrastuneisuus, yli kuusi vuotta	5	36 %	Muu	1	7 %
	Ei mitään	4	29 %	En tahdo kertoa	1	7 %
Audiovisuaalinen	Tutkinto tai ammatti	7	50 %	Nainen	6	43 %
	Vain harrastuneisuus, alle kuusi vuotta	2	14 %	Mies	6	43 %
	Vain harrastuneisuus, yli kuusi vuotta	2	14 %	Muu	0	0 %
	Ei mitään	3	22 %	En tahdo kertoa	2	14 %

3.1.3 Ärsyke

Tutkimusta varten koreografioitiin dramaturgiapohjainen nykysirkusesitys, jonka perustana oli pariakrobatian tekniikka. Koreografisena lähtökohtana käytettiin musiikillisen dramaturgian noudattamista ja liikkeen mahdollisimman tarkkaa synkronointia musiikkiin sekä sen dynaamiseen vaihteluun. Sirkusesityksessä käytetty kappale, Meren ääri, on Sakea Ilta -yhtyeen tuotantoa. Tämän tutkimuksen tekijä toimii yhteessä laulaja-lauluntekijänä, eli hän on sekä säveltänyt, sanoittanut että laulanut kyseisen kappaleen. Teos on sovitettu yhdessä yhtyeen muiden jäsenten kanssa. Kyseinen kappale valittiin koreografian lähtökohdaksi, sillä tutkimuksen yhtenä keskeisenä motiivina oli tutkia, miten musiikki vaikuttaa nykysirkusesityksen dramaturgian ymmärtämiseen sekä havaitsijan affektiiviseen tilaan. Meren ääri -kappaleen yksi keskeinen intentio on välittää tarina, jonka kautta on mahdollista vedota kuulijan tunteisiin. Teos on sävelletty siten, että musiikillinen dynamiikka ja lyriikat tukevat toisiaan, ja sitä kautta toimivat dramaturgian ja tarinallisen kerronnan pohjana. Juslinin ja Västfjällin

(2008) mukaan musiikkia voidaankin lähestyä viestinnällisestä näkökulmasta, jossa säveltäjä ja esittäjä pyrkivät vaikuttamaan kuuntelijan affektiiviseen tilaan (Juslin & Västfjäll 2008).

Koreografia rakennettiin siten, että näyttävimmät ja haastavimmat pariakrobatiatekniikat sijoitettiin tarkoituksellisesti musiikillisiin huippukohtiin ja viimeinen, teknisesti haastavin temppu, sijoitettiin dramaturgisen jännitteen lisäämiseksi hiljaisuuden päälle. Koreografiset liikevalinnat sekä liikkeiden laadut, muodot, suunnat ja motiivit noudattivat kappaleen lyriikoiden ja musiikin ilmaisemaa tarinaa ja emootioita. Toisin sanoen esitys oli dramaturgiapohjainen nykysirkusteos, jossa sirkustekniikka oli alisteinen musiikille, mutta sekä sirkus että tanssi olivat alisteisia esityksen päämotiiville, tarinan välittämiseksi. Tanssi puolestaan oli alisteinen sekä musiikille että sirkukselle. Kaiken kaikkiaan teatterin, sirkuksen, musiikin ja tanssin elementit muodostivat yhdessä monitaiteisen teoksen, jossa jokainen osa-alue oli merkityksellinen.

Live-esitykset ovat sosiaalisia ja ajallisesti rajattuja tapahtumia, joissa kiehtovat konkreettinen sitoutuminen sekä esiintyjien fyysinen läsnäolo (Clarke 2006). Tämän tutkimuksen empiirisessä osassa olisi ollut mielekkäintä käyttää tarkkailun kohteena liveä esitettyä dramaturgiapohjaista sirkusesitystä; tanssia koskevassa tutkimuksessa on todettu, että yleisö on herkempi live-taiteelle kuin tallenteille, eli yleisö kokee liveä esitetyn tanssiteoksen esteettisesti arvokkaammaksi kuin tallenteen (Vukadinović & Marković 2017). Tällainen menettely olisi sopinut paremmin myös sirkuksen viitekehykseen, sillä Purovaaran (2005) mukaan sirkuksen kaikkia muotoja yhdistää yleisön ja esiintyjien välinen mutkaton ja välitön kontakti (Purovaara 2005a, 96). Komaro kertoo Purovaaran kirjassa, että sirkusperinteessä esityksen päämäärä on ollut saada yleisö reagoimaan välittömästi ja mahdollisimman suuresti (Purovaara 2005a, 218).

Maailmalla vallitsevan COVID-19-pandemian vuoksi sirkukselle ominainen live-esiintyminen oli kuitenkin suoraan poissa laskuista, ja ainoaksi vaihtoehdoksi jäi toteuttaa tutkimuksen empiirinen osa videotallenteen avulla. Keholliset liikkeet tapahtuvat suhteessa aikaan, eli kehollista toimintaa ja ilmaisua on tarkasteltava joko reaaliajassa, liikkuvasta kuvasta tai videolta (Walk & Homan 1984). Videotallenteen etuihin lukeutui se, että jokainen osallistuja näki esityksen ja liikkeet täsmälleen samoista kuvakulmista. Tällainen menettely yhtenäisti osaltaan koeasetelmaa. Vaihtoehtoista ratkaisua heijastaa videotallenne suurelle valkokankaalle mahdollisimman elävän vaikutelman saamiseksi ei myöskään pystytty toteuttamaan, sillä koronapandemian vuoksi yliopiston ovet suljettiin tutkimuksen kannalta kriittisimmällä hetkellä. Komaron mukaan nykysirkuksen keskiössä voi olla sisältölähtöisyys ja tunteiden ja ajatusten välittäminen (Purovaara 2005a, 218), juuri kuten tämän tutkimuksen empiirisen osuuden nykysirkusteoksessakin. Yleisön välitön reagointi ja läsnäoloon

perustuva suhde esiintyjien kanssa ei siis ollut välttämätön. Lopulta dramaturgiapohjainen nykysirkusteos videoitiin ja editoitiin koreografian ehdoilla. Valmis video oli kestoltaan neljä minuuttia 34 sekuntia.

Varsinaista empiiristä tutkimusta varten rakennettiin kolme eri koeasetelmaa, jotka perustuivat erilaisiin aistikokemuksiin. Kokeessa ensimmäisen ryhmän informanteille näytettiin tutkimusta varten koreografioitu dramaturgiapohjainen nykysirkusesitys videolta. Koeryhmän havaintokokemus oli audiovisuaalinen, eli informantit näkivät esityksen alkuperäisessä muodossaan musiikin kanssa. Käytän tästä audiovisuaalisen ärsykkeen tarkkailijoiden ryhmästä lyhennettä AV, joka tulee sanasta audiovisuaalinen. Toisen ryhmän informanteille näytettiin sama esitys ilman musiikkia, eli heidän havaintokokemuksensa perustui pelkkään visuaalisuuteen. Käytän visuaalisen ärsykkeen tarkkailijoiden ryhmästä lyhennettä VO, joka tulee sanoista *visual only*, ainoastaan visuaalinen. Kolmannen ryhmän informantit kuulivat ainoastaan musiikin, johon esitys koreografioitiin, eli heidän havaintokokemuksensa keskiössä oli auditiivisuus. Käytän auditiivisen ärsykkeen tarkkailijoiden ryhmästä lyhennettä AO, joka tulee sanoista *auditory only*, ainoastaan auditiivinen eli kuulonvarainen.

3.1.4 Koeastelema ja kokeen eteneminen

Alkuperäinen tavoite oli kerätä kymmenen osallistujaa jokaiseen ryhmään, eli yhteensä 30 informanttia. Koe suunniteltiin siten, että ensimmäiset kymmenen osallistujaa tekivät audio-visuaalisen kokeen, seuraavat kymmenen visuaalisen ja viimeiset kymmenen auditiivisen kokeen. Kun tavoiteltu osallistujamäärä täyttyi, jatkettiin otannan kasvattamista analyysivaiheen alkamiseen saakka. Tässä vaiheessa osallistujat sijoitettiin ryhmiin systemaattisesti siten, että jokaista ryhmää täydennettiin yksi osallistuja kerrallaan. Kyseisen menettelyn avulla ryhmien koot pysyivät tasaisena suhteessa toisiinsa. Lisäksi osallistujien sijoittuminen eri ryhmiin säilyi sattumanvaraisena, mutta systemaattisena. Lopullisessa kokeessa oli yhteensä 42 osallistujaa, eli 14 informanttia per ryhmä.

Tutkimuksen aineisto kerättiin kyselylomakkeilla, jotka oli räätälöity sen mukaan, mihin ryhmään osallistuja kuului, eli liittyikö havaintokokemukseen musiikillinen ärsyke vai ei. Muilta osilta kysymykset olivat samat. Kyselylomake testattiin pienellä ryhmällä ja muokattiin palautteen perusteella ennen varsinaisia havaintokokeita. Lopullinen lomake täytettiin ryhmästä riippuen video- tai äänitallenteen havainnoinnin pohjalta tietokonetta käyttäen. Olosuhteiden vakioimiseksi kaikki osallistujat näkivät esityksen yksitellen samalta tietokoneelta, samoilla asetuksilla (esim. näytön kirkkaus). Myös auditiivisen ryhmän informantit käyttivät samaa konetta. Äänen volyymien osallistujat saivat valita mieltymyksensä mukaisesti. Osallistujat käyttivät samaa tietokonetta myös kyselylomakkeen täyttämiseen. Jokainen osallistuja käytti koe-tilanteessa samoja ammattitason suljettuja kuulokkeita. Myös VO-ryhmä käytti

kuulokkeita, jotta kaikki mahdolliset ulkopuoliset häiriöäännet saatiin minimoitua mahdollisimman tehokkaasti.

Jokainen osallistuja allekirjoitti suostumuslomakkeen ennen varsinaisen kokeen alkamista. Ohjeistus tutkimuksen kulusta oli kaikille samanlainen. Osallistujat tiesivät, että tutkimus käsittelee havaintokokemusta, mutta heille ei kerrottu mitään ärsykkeen sisällöstä eikä siitä, mihin heidän tulisi kiinnittää huomiota. Osallistujat eivät siis tiedeneet, että kysymykset tulisivat käsittelemään emootioita ja esityksen dramaturgista sisältöä. Osallistujat tekivät kokeen yksitellen tutkijan läsnä ollessa rauhallisessa ympäristössä. Tutkimus alkoi esitietolomakkeen täyttämällä, jonka jälkeen osallistujat näkivät dramaturgiapohjaisen nykysirkusesityksen videolta tai kuulivat kappaleen suljetuilla kuulokkeilla. Tutkimuksessa käytettävä ärsyke oli sidonnainen siihen, mihin ryhmään osallistuja kuului. Ärsykkeen havainnoinnin jälkeen osallistujat täyttivät kyselylomakkeen, joka oli tarkasti suunniteltu. Osallistujia ohjeistettiin heti kyselyn alussa seuraavalla tavalla:

Luethan jokaisen kysymyksen ja kohdan huolellisesti ennen täyttöö. Kysely on rakennettu siten, että "Seuraava" painiketta painettuasi et enää pääse palaamaan edelliselle sivulle.

Tällä pyrittiin siihen, että osallistujat vastaisivat kysymyksiin heti mahdollisimman omistautuneesti ja ilman, että he olisivat pystyneet arvioimaan, millaisia vastauksia heiltä toivottiin. Kysymykset oli jaettu teemojen perusteella eri sivuille. Toisin sanoen lomake oli suunniteltu loogisesti eteneväksi siten, että kaikki mahdollinen johdattelu oli pyritty poistamaan. Ensin osallistujat sanallistavat kokemustaan vapaasti. Seuraavaksi selvitettiin osallistujien havaintokokemuksia esityksen sisällöstä. Kysymyksillä pyrittiin hahmottamaan esityksen dramaturgista sisältöä ja informantin subjektiivisia kokemuksia. Kyselylomakkeen viimeisessä osiossa selvitettiin esityksen herättämiä subjektiivisia tunteita ja havaittuja emootioita.

3.2 Tutkimuskysymys

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, miten musiikki vaikuttaa dramaturgiapohjaisen nykysirkusesityksen katsojakokemukseen. Tutkimuksen empiirinen osio pyrkii vastaamaan kysymykseen:

Miten musiikki vaikuttaa katsojakokemukseen monitaiteisessa dramaturgiapohjaisessa nykysirkusesityksessä?

Aiemmat tutkimukset ovat keskittyneet katsojakokemuksen muodostumiseen tanssin esteettisessä kokemuksessa (mm. Vukadinović & Marković 2012; Vukadinović

& Marković 2017) sekä emootioiden havaitsemiseen tanssillisesta liikkeestä (esim. Glowinski ym. 2017). Lisäksi havaintokokemuksen muodostumista on tutkittu musiikillisissa kokemuksissa (esim. Bishop & Goebel 2018). Sirkuksen ja musiikin suhdetta on tutkittu historiallisesta näkökulmasta (mm. Baston 2010; Baston 2018) sekä erilaisen musiikillisten käyttöliittymien ja sirkustekniikoiden välisiä yhteyksiä tutkimalla (esim. Elblaus ym. 2014). Tässä tutkimuksessa pyritään hahmottamaan musiikin ilmaisemien emootioiden ja draamallisten motiivien vaikutusta kerronnalliseen nykysirkusesitykseen. Lisäksi tutkimuksessa pyritään lisäämään tietoa musiikin ja liikkeen välisestä yhteydestä, ja selvittämään mitkä tekijät vaikuttavat katsojakokemuksen muodostumiseen.

3.3 Hypoteesi

Tutkimuksen hypoteesi on, että katsojakokemus on voimakkain audiovisuaalisessa esityksessä. Voimakkuudella tarkoitetaan tässä yhteydessä intensiteettiä ja volyyymia, jolla katsoja havaitsee tai kokee esityksen eri osa-alueet, kuten dramaturgian ja esiintyjien välittämät emootiot. Musiikin puuttuminen esityksestä ei välttämättä merkittävästi laske esityksestä havaittujen emootioiden voimakkuutta, mutta tulkinnat esityksen sisällöstä hajautuvat selkeämmin. Toisin sanoen esityksen välittämä viesti ei näyttyä katsojakokemuksessa niin yhteneväisenä kuin musiikillisessa esityksessä.

Voidaan odottaa, että tutkimustulokset ovat linjassa aiempien tutkimusten kanssa, joiden mukaan ääni ja musiikki voivat vahvistaa tunne- ja liikeilmaisua (mm. Elblaus ym. 2014). Lisäksi voidaan aiempien tutkimusten mukaisesti olettaa, että liikkeen ja äänen yhtäaikaisuus on keskeistä viestin välittämisessä, esimerkiksi liikkeiden korostamisessa ja tunnelman luomisessa (Forceville 2009; Elblaus ym. 2014). Tulokset ovat merkityksellisiä sirkus- ja näyttämötaiteille. Syvempi ymmärrys katsojakokemuksen muodostumisesta mahdollistaa uudenlaisia keinoja lähestyä monitaiteisen teoksen luomista ja katsojien sitouttamista esitykseen. Esittävien taiteiden koulutukset voisivat hyötyä tutkimustuloksista opetussuunnitelmissaan. Myös multimodaalisuutta käyttävät alat ja tahot, kuten mainonta sekä elokuva- ja viihdeteollisuus, voivat kokea tutkimuksen merkityksellisenä.

4 TULOKSET

Tässä osiossa esitellään ja tulkitaan tutkimuksen tuloksia kirjallisessa ja graafisessa muodossa. Monimenetelmällisen metodin avulla tutkimuksen ilmiöitä pyritään selittämään mahdollisimman kattavasti.

4.1 Analyysimenetelmät

Tämän tutkimuksen otanta oli melko pieni kvantitatiivisten menetelmien käyttöön. Määrällisiä menetelmiä kuitenkin hyödynnettiin tutkimuksessa, sillä niiden avulla ilmiöstä voitiin saada erilaista tietoa kuin pelkillä laadullisilla menetelmillä. Lisäksi oli kiinnostavaa soveltaa aiemmissa tanssia, liikettä ja ilmaisua koskevissa tutkimuksissa käytettyjä menetelmiä sirkuksen viitekehyksessä. Tutkimuksen monivalintakysymysten analyysissa hyödynnettiin ANOVA:a (analysis of variance), yksisuuntaista varianssianalyysia. Selitettävänä muuttujana käytettiin eri ryhmiä, tässä tapauksessa VO- ja AV-ryhmää. AO-ryhmän tuloksia hyödynnettiin tutkimuksen eri osissa eri tavoin ikään kuin kontrolliryhmänä niissä tilanteissa, joissa musiikillisuus nousi mahdolliseksi selittäväksi tekijäksi. Menettely johtui siitä, että tutkimuksen ensisijainen kiinnostus oli nimenomaan musiikin vaikutus katsojakokemuksen muodostumiseen sirkusesityksessä, ei niinkään musiikin ja sirkuksen keskinäinen vertailu. Yksisuuntaisessa varianssianalyysissa käytettiin 95 %:n luottamusväliä.

Varianssianalyysista saatujen tulosten perustella monivalintakysymyksistä selvitettiin korrelaatioita tiettyjen tekijöiden välillä. Korrelaatiot selvitettiin tarinallisuudesta ja temaattisuudesta vertaamalla niitä muihin sisällöllisiin tekijöihin ja esityksestä havaittuihin emootioihin. Analyysissa käytettiin Pearsonin tulomomenttikorrelaatiokerrointa. Pearsonin tulomomenttikerrointa hyödynnetään yleisimmin välimatka- ja suhdeasteikkoisille muuttujille (Valli 2015). Korrelaatioita selvitettiin sekä VO- että AV-ryhmissä. Tämän tutkimuksen kannalta on syytä huomioida, että vaikka

tulosten analysoinnissa käytettiin määrällisiä menetelmiä, eivät tulokset ole suoraan tilastollisesti merkittäviä tai yleistettävissä. Sekä varianssianalyysissa että Pearsonin korrelaatiokertoimessa oletetaan, että tulokset ovat normaalijakauman mukaisia, mitä ne yleensä isoissa ryhmissä ovat (Valli 2015). Tämän tutkimuksen otanta oli niin pieni, että normaalijakautuneisuus päätettiin sivuttaa. Sen sijaan määrällisten analyysimenetelmien avulla saatuja tuloksia suhteutettiin avointen kysymysten vastauksiin. Tuloksia tulkittiin kyseisen vertailun pohjalta.

Avoimia kysymyksiä analysoitiin monivalintakysymysten vastausten perusteella. Analyysissa tehtiin aluksi teoriasidonnaista teemoittelua, jossa aineistoon ja teoriaan paneuduttiin vuorotellen. Aineisto ja teorit olivat ikään kuin vuorovaikutuksellisessa prosessissa. Teemoittelun jälkeen analyysissa käytettiin aineistolähtöistä koodausta, eli aineistoa luokiteltiin sen pohjalta, mikä siinä näyttäytyi kiinnostavana suhteessa tutkimuskysymykseen ja monivalintojen analyysiin. (Itäpuisto 2017b.) Teemat ja luokat muodostuivat orgaanisesti ikään kuin aineistosta itsestään sillä tutkimuksen teorian pohjalta tehdyt monivalintakysymykset ohjasivat teemojen ja luokkien muodostumista. Aineistoa koodattiin Webropolin analyysityökaluilla sekä käsin paperille.

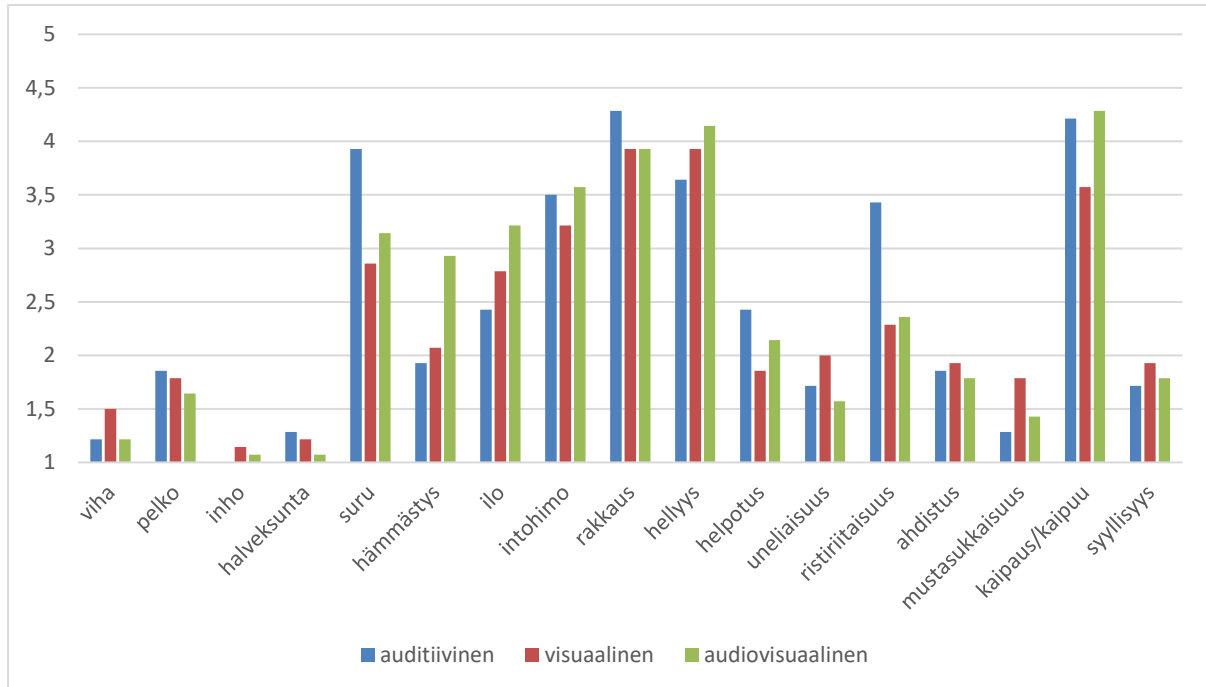
4.2 Musiikin emootiot

Esityksen dramaturgia rakennettiin Meren ääri -kappaleen perustalle, eli kappaleen musiikilliset ja tarinalliset motiivit johdattivat koreografista prosessia. Menettelyn vuoksi AO-ryhmää käytettiin empiirisen osion kontrolliryhmänä kerronnallisuuden ja emotionaalisten motiivien hahmottamisessa. Hyödyntämällä pelkkää auditiivista ärsykettä voitiin tutkia kerronnallisen ja emootionaalisen havaintokokemuksen syntymistä myös pelkän auditiivisen ärsyksen pohjalta.

Musiikilliset piirteet vaikuttavat siihen, mitä emootioita musiikki ilmaisee. Musiikillinen tunneilmaisu koostuu esimerkiksi käytetyistä moodeista ja asteikoista, temposta, harmonioista ja intervalleista sekä musiikillisesta artikulaatiosta. (Gabrielsson & Lindström 2001.) Meren ääri -kappale on mollisävellajissa ja se on taitekohtaa lukuun ottamatta volyymiltaan pehmeä. Lisäksi kappaleen melodiakulut ovat pääosin laskevia, ja tutkimuksen empiirisen kokeen mukaan kappale koetaan hitaaksi (ka 2,9 asteikolla 1-7, jossa 1 on hidas, 7 on nopea). Edeltävät musiikilliset piirteet liitetään muun muassa suruun ja melankoliaan (Gabrielsson & Lindström 2001), joita kappaleesta havaittiin tämän tutkimuksen mukaan myös empiirisessä kokeessa. AO-ryhmän havaintojen mukaan Meren ääri ilmaisee emotionaalisesti ensisijaisesti rakkautta, kaipausta ja surua (ka yli 3,5 asteikolla 1-5). Myös hellyys, intohimo ja ristiriitaisuus havaittiin melko vahvana (ka 3-3,5).

KUVIO 1

Havaittujen emootioiden keskiarvot eri ryhmissä asteikolla 1-5



Havaittu emootio, eli se, jota kappale ilmaisee, ei ole välttämättä sama kuin havaitsijan kokema tunne. Kuulija muodostaa kokemuksensa suhteessa omaan henkilökohtaiseen ja musiikilliseen historiaansa sekä yhteyksiin, joita musiikki tai tietty kappale hänessä herättää (Juslin & Västfjäll 2008). AO-ryhmästä 79 % kertoi, että kappale herätti heissä subjektiivisia tunteita. Näitä informantteja pyydettiin kertomaan omin sanoin kokemuksistaan. Vastaukset olivat linjassa monivalintakysymysten vastausten kanssa, joilla selvitettiin subjektiivisten tunteiden sijaan objektiivisesti havaittuja emootioita. Tulos voi olla yhteydessä siihen, että joskus havaitsijan omat tunteet saattavat sekoittua havaittuihin tunteisiin; tällaisissa tilanteissa havaitsijan on vaikea hahmottaa emootioiden alkuperää. Kuuntelija voi esimerkiksi arvioida havaitsemansa emootion itse kokemakseen tunteeksi, vaikka hän todellisuudessa vain havainnoisi musiikin välittämää emootiota (Sloboda & Juslin 2010). AO-ryhmän informantit kuvasivat kokemuksiaan pääasiassa haikeaksi ja kaihoisaksi:

"kaihoisuutta, herkkyyttä. jonkinlaista kaipuuta."

"- - Lisäksi rakastamisen vaikeuden aiheuttamaa haikeutta."

Edellä kuvattu kappaleen ilmaisemien emootioiden ja kuulijan kokemien tunteiden sulautuminen toisiinsa voi viitata musiikin kuunteluun liittyvään tunteen

tarttumisen mekanismiin (Juslin & Västfjäll 2008). Kuulija on voinut samaistua Meren äären ilmaisemaan suruun ja rakkauden kokemuksiin, sillä musiikki on ilmaissut niitä. Emotional contagion -mekanismi herättää Juslinin (2015) mukaan eniten surua, mikä myös osaltaan tukee näkemystä kappaleen välittämien emootioiden tarttumisesta.

Surullisen musiikin kuuntelu voi aiheuttaa sekä negatiivisia että positiivisia tunteita (ter Bogt ym. 2021). Surusta koettu nautinto ja liikuttava surullisuus ovat molemmat suruun pohjautuvia subjektiivisia tunnereaktioita, mutta ne koetaan miellyttäväksi (Juslin 2013; Eerola ym. 2016). Kappaleen ennalta tunteminen, lyriikat tai kappaleeseen liitettävät muistot eivät ole tärkeitä surusta koetussa nautinnossa (Eerola ym. 2016). AO-ryhmän informanttien vastauksista ilmeni, että informantit kokivat yhtä aikaa useampaa tunnetta tai emootioiden monimutkaisempia yhdistelmiä. Esimerkiksi esteettiseksi emootioksi lukeutuva nostalgia on yhdistelmä useampaa emootioita (Juslin 2013). Empiirisen kokeen havaintokokemusten mukaan Meren ääri aiheutti kuulijoissa useampaa tunnetta yhtä aikaa:

"Haikeutta, ja tiettyä surua jonkin loppumisesta. Mutta ei kuitenkaan liian surullista, vaan enemmänkin muistelevaa haikeutta."

"Välittämistä, kaihoa, surua, iloa. Rakkaus teemana on itselle hyvin voimakas työkalu herättämään käytännössä koko tunteiden spektriä."

Kuten vastaukset osoittavat, voidaan kaihoon ja haikeuteen liittää miellyttäviä tuntemuksia ja muistoja. Muistelu nousikin yhdeksi keskeiseksi teemaksi. Informantit kertoivat, että kappaleen aikana koetut tunteet veivät menneisiin tapahtumiin:

"Mieleen nousi omia romantiikan ja sen näiden kokemuksia, muistoja menneisyydestä."

"Tunteita koetuista eroista."

Episodisiin muistoihin liittyvät aivomekanismit ovat voineet aktivoitua kappaleen kuuntelun seurauksena, sillä episodiset muistot voivat herättää kuulijassa emootioita, jotka pohjaavat menneisiin tapahtumiin (Juslin & Västfjäll 2008). Erityisesti nostalgian kokemus on liitettävissä episodiseen muistiin (Juslin ym. 2015).

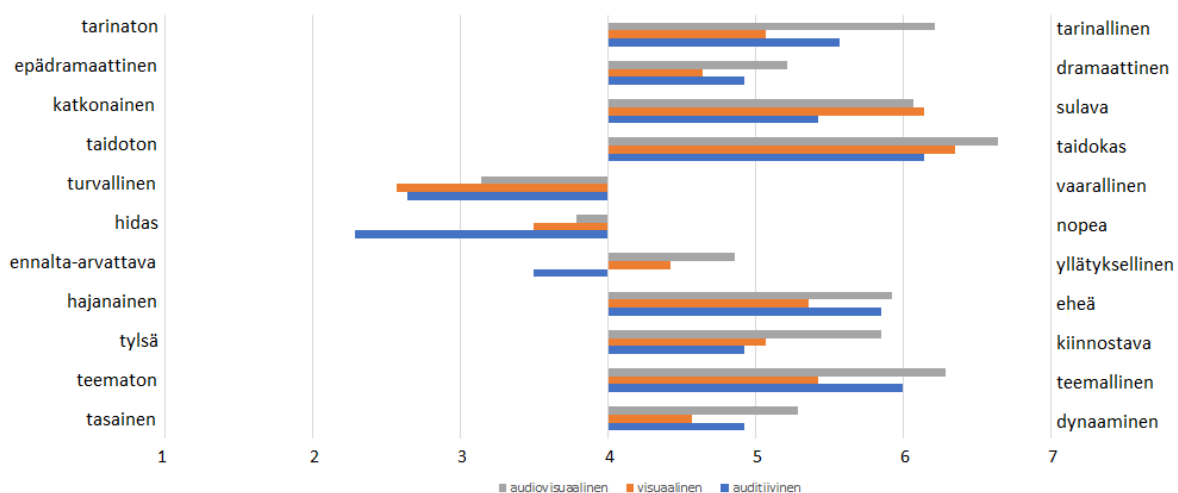
Ter Bogtin ja kumppaneiden (2021) mukaan surullinen musiikki vaikuttaa tyttöoletettuihin vahvemmin sekä positiivisesti että negatiivisesti kuin poikaoletettuihin. Tyttöoletetut saavat surullisesta musiikista lohtua, mutta se voi myös tehdä heistä entistä surullisempia. (ter Bogt ym. 2021.) AO-ryhmän naisista 6/6 (100 %) ja miehistä 5/7 (n. 71 %) ilmoitti, että kappale herätti heissä tunteita. Tulos ei ole tilastollisesti merkittävä, mitta se on yhtenevä ter Bogtin ja kollegoiden tutkimuksen kanssa. Sen sijaan ryhmien havaitsemisissa emootioissa ei ollut eroa. Kun AO-ryhmän tuloksista laskettiin kaikkien emootioiden keskiarvot yhteensä ja jaettiin ne ryhmiin sukupuolen

mukaan, todettiin, että keskiarvot olivat samat, noin 2,5. Yhden informantin vastauksia ei huomioitu vertailussa, sillä hän ei ilmoittanut sukupuoltaan.

Esityksen välittämiä emootioita tutkittiin tarkastelemalla emootiohavaintojen ryhmäkohtaista ja ryhmien välistä yhteneväisyyttä. Yhteneväisyyden arviointia varten kaikki emootiot summattiin ryhmäkohtaisesti yhteen ja laskettiin niille varianssit ja keskiarvot. Mitä suurempi varianssi oli, sitä hajaantuneempi oli osallistujien näkemys esityksen emotionaalaisesta ilmaisusta ryhmän sisällä. Emootioiden ryhmäkohtaisista variansseista voidaan todeta, että VO-ryhmän havaitsemissa emootioissa varianssi oli 65 % suurempi kuin AV-ryhmässä. Toisin sanoen VO-ryhmän havainnot esityksen emotionallisesta ilmaisusta olivat huomattavasti hajaantuneemmat kuin AV-ryhmän. AO ryhmän varianssi oli kaikista pienin, mutta ainoastaan 5 % pienempi kuin AV-ryhmän. Tästä voidaan päätellä, että visuaalinen ilmaisu ei ollut emotionaalisesti yhtä yksiselitteistä kuin musiikillinen ilmaisu. Molemmista ryhmistä, joissa musiikki oli osa havaintokokemusta, varianssi oli huomattavasti pienempi kuin pelkässä visuaalisessa havaintokokemuksessa.

4.3 Sisältöhavainnot

KUVIO 2 Ryhmien kokemus esityksen sisällöstä keskiarvoihin perustuen asteikolla 1-7



Kuvaaja osoittaa, että ryhmien kokemukset esityksen sisällöstä olivat keskenään pääosin samansuuntaisia. Havaintojen voimakkuus vaihteli ryhmien välillä, mutta ainoastaan yksi sisällöllinen tekijä jakautui kokemuksellisesti eri tavoin; pelkkää musiikkia pidettiin ennalta-arvattavana, mutta esitystä ilman musiikkia ja musiikilla

pidettiin yllätyksellisenä. Tämän perusteella voidaan sanoa, että liikkeellinen ilmaisu nosti yllätyksellisyyden kokemusta.

4.3.1 Hämmästys ja vaikuttavuus

Tulosten perusteella pelkkä visuaalinen ja pelkkä auditiivinen ärsyke eivät herättäneet yhtä vahvoja vaikuttumisen tai hämmästyksen kokemuksia kuin näiden kahden yhdistelmä. Kun osallistujilta kysyttiin, sisälsikö esitys vaikuttavia kohtia tai kokiivatko he teoksen katsomisessa hämmästyksen hetkiä, AV-ryhmän informanteista 85,7 % vastasi kysymykseen kyllä, kun taas VO-ryhmän vastaava luku oli 57,2 % ja AO-ryhmän 64,3 %. Tämän perusteella voidaan päätellä, että verrattuna yhteen aistiin perustuvaan havaintoon, multimodaalinen aistikokemus lisäsi vaikuttumisen ja hämmästyksen kokemuksia. Sirkuksen viitekehuksesta havainto on merkityksellinen. Mikäli toisiinsa sidotut eri aistiärsyksiä hyödyntävät esittävän taiteen muodot nostavat hämmästyksen ja vaikuttumisen kokemusta, voidaan katsojakokemuksen intensiteettiä vaikuttaa manipuloimalla osa-alueiden vuorovaikutusta.

AV-ryhmän avoimet vastaukset esityksen vaikuttavista hetkistä ja hämmästyksen kokemuksista käsittelevät pääosin musiikin ja liikkeen välistä yhteyttä. Useampi osallistuja mainitsi vaikuttavaksi kohdaksi lopun, jossa musiikki loppui hetkeksi sekä esityksen fyysiset suoritukset. Koreografian keskeinen motiivi oli sirkustekniikan korostaminen musiikin avulla ja sitä kautta katsojakokemukseen vaikuttaminen. Tämä näkyi myös empiirisen kokeen vastauksissa:

"Musiikin loppuminen, käsillä seisonta ja hiljainen loppu oli hieno kohta intensiivisen illottelun jälkeen. Sopi hyvin kappaleen sanoihin: oliko rakkautta liikaa."

"Alussa vaikutuksen teki heti esiintyjien sulava ja hyvin, toistensa ja musiikin, kanssa synkronoitu liikehdintä ja kekseliäät koreografiat, jotka kuminauhan tavoin toivat välillä esiintyjät lähelle toisiinsa ja taas kauemmaksi. Akrobaattiset taidonnäytteet myös yllättivät pitkin matkaa ja varsinkin viimeinen, jalkojen välistä ylös käsien varaan temppu."

Liikkeellinen ilmaisu nousi musiikillisista motiiveista, ja dramaturginen jännite luotiin sirkustekniikan ja äänellisen vuorovaikutuksen kautta. Tätä yhteyttä avataan lisää tulevilla kappaleilla.

4.3.2 Dramaturgiset elementit

VO ja AV-ryhmien esityksen sisältöä koskiville vastauksille tehtiin varianssianalyysi, joka paljastaa, että tarinallisuus oli sisältötekijöistä ainoa, jonka p-arvo (0,044) oli pienempi kuin 0,05. Toisin sanoen VO- ja AV-ryhmän tarinallisuuden kokemuksen välillä oli merkitsevä ero. Muissa sanapareissa ei ollut havaittavissa tilastollista merkittävyyttä, mutta teemallisuuden p-arvo (0,059) oli verrattain lähellä sitä. Sen sijaan loput yhdeksän sanaparia sijoittuivat kaikki p-arvoltaan välille 0,148 ja 0,841. Kun

teemallisuuden p-arvo suhteutetaan näihin sanapareihin, voidaan todeta, että tässä kontekstissa myös teemallisuudessa ryhmien välinen ero oli merkittävä. Havainto tarinallisuuden ja teemallisuuden erosta on sikäli mielenkiintoinen, että ne molemmat ovat keskeisiä kerronnallisuuden elementtejä. Tarinallisuuden keskiarvo VO-ryhmässä oli 5,1 ja AV-ryhmässä 6,2, eli AV-ryhmä koki esityksen noin 22 % VO-ryhmää tarinallisempaan. Vaikka myös VO-ryhmä koki esityksen tarinalliseksi, oli ryhmän varianssi erittäin suuri (3,456). Tämä tarkoittaa sitä, että havainnot ryhmän sisäisesti olivat jakaantuneet.

Esityksen dramaturgia ei ole pelkästään teoksen sisään rakennettua ilmaisua, vaan se syntyy esityksen ja yleisön välille tietyssä ajassa ja paikassa. Katsoja on siis osa dramaturgian muodostumista. Dramaturgia syntyy kerronnasta ja ideoista, jotka syntyvät kontekstista ja rakenteista. (Turner & Behrndt 2016.) Tarinallisuus oli vahvasti läsnä myös AV-ryhmän informanttien vapaasanaaisessa tulkinnassa, vaikka kokemuksiin tarinan sisällöstä informantit eivät juuri avanneet. Tarinallisuutta ja tunnelmaa kuvattiin muun muassa seuraavasti:

"Nykytanssin ja sirkusakrobatian yhdistelmä. Biisin aka. rakkaustarinan tulkinta tanssin ja sirkustaiteen keinoin."

"Esiintyjät olivat erittäin atleettisia ja toimivat hyvin yhdessä visualisoidakseen kappaleessa kerrottavaa tarinaa. - -"

"Erittäin vahvaa tunnelataus, musiikin kanssa hyvin synkronoitua kekseliästä koreografiaa sekä sulavaa näyttelemistä ja akrobatiaa. Vaikuttava teos, jossa myös tarina välittyy vahvasti musiikin, koreografian ja näyttelemisen kautta."

"Hieno pariakrobatiateos, jossa kuvattiin kahden ihmisen välistä rakkautta. Tanssillisia elementtejä paljon."

Useat AV-ryhmän informantit kertoivat, että esityksessä oli heidän mielestään tarina, mutta kaikki eivät avanneet sitä, mikä tarinan juoni heidän mielestään oli. Ne, jotka kertoivat tulkinnastaan, pitivät tarinaa kahden henkilön välisenä rakkaustarinana. Yksi informantti rinnasti esityksen omiin kokemuksiinsa, joka myös oli sidoksissa rakkaudelliseen teemaan:

" - - Uppouduin katsomaan esitystä ja vakuutuin esityksen herättämistä tunteista ja ajatuksista. Ne toivat mieleen omat kokemukseni rakkaudesta ja ihmissuhteista."

Esityksen dramaturgista sisältöä arvioitiin avointen kysymysten lisäksi aiemmin esiteltyjen 11-kohtaisen semanttisen differentiaaliasteikon avulla sekä emotionaalista sisältöä 17-kohtaisen Likertin asteikon avulla. VO- ja AV-ryhmälle suoritettiin sisäinen vertailu, jossa tarinallisuutta ja temaattisuutta verrattiin korrelaatioiden avulla monivalintakysymysten emotio- ja sisältöhavaintoihin. Tällä tavalla pystyttiin hahmottamaan esityksen sisällöllisen ilmaisun yhtenäisyyttä sekä sitä, mihin esityksen

dramaturgia ja kerronnallisuus pohjautui katsojakokemuksessa. Korrelaatiot laskettiin 500 näytepisteestä.

TAULUKKO 3 Tarinallisuuden korrelaatio VO- ja AV-ryhmissä

tarinallisuuden kanssa korreloivat tekijät	Visuaalinen		Audiovisuaalinen	
	R	p-arvo	R	p-arvo
kiinnostavuus*	0,76	0,00	0,65	0,01
dramaattisuus*	0,62	0,02	0,64	0,01
yllätyksellisyys**	0,46	0,10	0,59	0,03
vaarallisuus**	0,22	0,45	0,57	0,03
rakkaus***	0,72	0,00	0,47	0,09
intohimo***	0,72	0,00	0,49	0,07
teemallisuus***	0,67	0,01	0,37	0,20
hellyys***	0,66	0,01	0,37	0,19
taidokkuus***	0,63	0,01	-0,11	0,72
ilo***	0,63	0,01	0,51	0,06
uneliaisuus***	-0,63	0,01	0,16	0,59
eheys***	0,61	0,02	0,34	0,25
kaipaus***	0,60	0,02	-0,11	0,71
sulavuus***	0,60	0,02	0,50	0,07

*merkittävä korrelaatio molemmissa ryhmissä

** merkittävä korrelaatio vain AO-ryhmässä

*** merkittävä korrelaatio vain VO-ryhmässä

Taulukosta voidaan todeta, että mitä tarinallisempaan esitykseen sitä kiinnostavampana ja dramaattisempaan sitä pidettiin molemmissa ryhmissä. Toisin sanoen tarinallisuuden kokemus nosti esityksen kiinnostavuutta ja dramaattisuutta. Lisäksi tarinallisuus korreloi positiivisesti AV-ryhmän vastauksissa vaarallisuuden ja yllätyksellisyyden kanssa, eli mitä enemmän tarinallisuutta havaittiin, sitä enemmän havaittiin myös vaarallisuutta ja yllätyksellisyyttä. VO-ryhmässä korrelaatio ei ollut tilastollisesti merkittävä. Sirkusilmäyksen näkökulmasta tulos on kiinnostava, sillä siitä voidaan päätellä, että musiikki korosti esityksen vaarallisuutta ja yllätyksellisyyttä. Sirkuksessa nämä tekijät ovat keskeisiä, sillä sirkuksen yksi päämäärä on äärimmäisten tunteiden herättäminen katsojassa. Lisäksi kuoleman ja naurun vahva liitto ja riskitietoiseltäkin vaikuttavat reaktiot ovat sirkuksessa vahvasti läsnä. (Purovaara 2005a, 21-22.) Mikäli tarinallisuus nostaa vaarallisuuden ja yllätyksellisyyden havaintoja, on musiikilla ja sen sisältämällä kerronnallisuudella mahdollista vaikuttaa dramaturgia-pohjaisen sirkuksen katsojakokemukseen sirkukselle ominaisilla tavoilla.

Vaikka AV-ryhmässä tarinallisuus koettiin vahvemmin kuin VO-ryhmässä, korreloi tarinallisuus VO-ryhmässä useamman tekijän kanssa kuin AV-ryhmässä. VO-ryhmässä tarinallisuus korreloi muiden muassa taidokkuuden, ilon, intohimon, kaipauksen sekä eheyden kanssa. Negatiivinen korrelaatio ilmeni ainoastaan uneliaisuudessa, eli mitä tarinallisemmaksi esitys koettiin, sitä vähemmän siinä havaittiin uneliaisuutta. AV-ryhmässä korrelaatio ei ollut merkittävä kumpaankaan suuntaan.

VO-ryhmän avoimissa vastauksissa esityksen sisältöä kuvattiin moninaisemmin kuin AV-ryhmässä. Vastausten välillä ei ollut yhtä muiden ylitse nousevaa teemaa. Osa informanteista kuvaili pelkästään esityksen fyysistä ilmaisua teknisestä näkökulmasta, mutta osa keskittyi kerronnallisiin elementteihin. Avoimet kysymykset paljastavat, että he, jotka avasivat havaintojaan esityksen tarinallisuudesta, kokivat draamallisen ilmaisun todella vaihtelevasti keskenään:

" - - Havaitsin, että esityksessä mahdollisesti kuvattiin elämän kaarta tai jonkinlaista romanttista draamaa. Ensin oltiin hyvin rakastuneita, sitten tiet erosivat ja sitten palattiin yhteen ja tanssittiin häitä. Lopussa nainen jäi yksin. Hienoja nostoja ja pitoja. Voimakkaita tyyppejä!"

Vastauksista ilmenee, että informantit pyrkivät rakentamaan esityksen sisäistä dramaturgiaa mielessään, vaikka se ei näyttäytynytkään kaikille yhtä selkeänä:

"Ei jeesus miten nää on aina näin tuhannen tylsiä, en käsitä katsomaani enkä tajua mistä siinä on kyse. Oliko nää sisaruksia vai pariskunta? Oliko niillä kivaa yhdessä vai jättikö se dude ton mimmin? - -"

TAULUKKO 4 Teemallisuuden korrelaatio VO- ja AV-ryhmissä

teemallisuuden kanssa korreloivat tekijät	Visuaalinen		Audiovisuaalinen	
	R	p-arvo	R	p-arvo
intohimo*	0,79	0,00	0,28	0,33
tarinallisuus*	0,67	0,01	0,37	0,20
kiinnostavuus*	0,65	0,01	0,56	0,85
rakkaus*	0,65	0,01	-0,15	0,62
kaipaus *	0,65	0,01	0,24	0,42
sulavuus*	0,65	0,01	-0,13	0,66
taidokkuus*	0,61	0,02	-0,28	0,33
eheys*	0,61	0,02	0,33	0,25
ilo*	0,57	0,03	0,01	0,97

*merkittävä korrelaatio vain VO-ryhmässä

Mitä teemallisempänä esitys koettiin VO-ryhmässä, sitä intohimoisempänä, tarinallisempänä, kiinnostavampana, rakkaudellisempänä, kaipaavampana, sulavampana, taidokkaampana, eheämpänä ja iloisempänä se myös koettiin. AV-ryhmässä teemallisuus ei korreloinut tilastollisesti merkittävästi minkään tekijän kanssa.

Korrelaatioiden perusteella voidaan todeta, että pelkkä visuaalinen ilmaisu yhtenäisti havaintokokemusta tarinallisuuden ja temaattisuuden osalta. Toisin sanoen he, jotka kokivat esitykset temaattiseksi ja tarinalliseksi VO-ryhmässä, olivat yksimielisempiä siitä, mitä teemat ja tarinat esityksen sisällä olivat. VO-ryhmän avoimet vastaukset tukevat temallisuuden korrelaatiota esityksen rakkaudellisuuteen, sulavuuteen, eheyteen ja taidokkuuteen:

"Taitavaa kehonhallintaa! Esityksestä tuli mieleen pariakrobatian ja sirkusvivahteen sävyttämä "soidintanssi", eli esityksessä välittyi hieman romantiikkaa."

"Kaunis, sensuelli ja taidokas esitys."

"Kaunis, lyyrinen, tunnelmallinen, tunteellinen, raikas, eeterinen. Melko tavanomainen pariakrobatiaesitys, mutta tanssillisesti sulava ja soljuva. Perinteinen mies-nais -roolitus sekä romanttilishenkinen dynamiikka."

Temaattisuuden ja tarinallisuuden korrelaatiot muiden tekijöiden kanssa VO-ryhmässä ovat sikäli kiinnostavia, että AV-ryhmässä sekä temaattisuus että tarinallisuus koettiin vahvempana kuin VO-ryhmässä. VO-ryhmässä myös ryhmän sisäinen varianssi kerronnallisista elementeistä oli suuri. AV-ryhmä puolestaan koki esityksen selkeästi sekä temaattiseksi että tarinalliseksi ja ryhmän sisäinen varianssi oli pieni, mutta korrelaation perusteella ryhmä ei ollut yhtä yksimielinen kerronnallisten elementtien sisällöllisestä ilmaisusta kuin VO-ryhmä. Toisin sanoen AV-ryhmän sisäinen tulkinta esityksen emotionaalisesta ja dramaturgisesta sisällöstä oli hajanaisempaa tarinallisuuden ja temaattisuuden osalta kuin VO-ryhmän. Voidaan päätellä, että musiikki lisäsi tulkintaan moninaisuutta. Musiikin ja liikkeen välistä yhteyttä avataan lisää seuraavaksi.

4.3.3 Musiikin ja liikkeen välinen yhteys

Esityksen liikkeellinen ilmaisu oli sidottu musiikilliseen ilmaisuun mahdollisimman vahvasti siten, että liikkeet voitiin käsittää musiikillisina gestuureina, jotka eivät kuitenkaan osallistuneet äänen tuottamiseen (esim. Jensenius & Wanderley 2010). Musiikin ja liikkeen vuorovaikutuksen vaikuttavuus nousi keskeisimmäksi temaksi AV-ryhmän vastauksissa, jossa osallistujia pyydettiin heti esityksen nähtyään kuvailemaan esitystä omin sanoin. Kysymys ei sisältänyt mitään selitystä tai johdattelua ja se oli ensimmäinen kysymys lomakkeessa. Musiikin ja liikkeen välinen yhteys koettiin havaintokokemuksessa todella vahvasti, sillä jopa 12/14 informanttia avasi esityksen sisältöä juuri musiikin ja liikkeen välisen yhteyden kautta:

"Kaunis, herkkä, tunnelmallinen pariakrobatianumero. Koreografiaan kiinnitetty lajityyppiin nähden paljon huomiota. Musiikin sanoitus johti esitystä/tekemistä."

"Tunnelmallinen, taidokas, sulava. Selkeästi pohdittu rakennetta musiikkia hyödyntäen."

"Esitys oli oikein viihdyttävä, niin esteettisesti kuin musiikillisesti! Tanssi ja musiikki olivat hyvin tasapainossa. Draamankaari selvästi esillä."

Vaikka VO-ryhmä näki esityksen ilman musiikkia, muodostui heidänkin vastauksiensa aineistolähtöisessä koodauksessa yhdeksi luokaksi musiikillisuus eli tässä tapauksessa kokemukset musiikin puuttumisesta:

"- - Kaipasin musiikkia vahvistamaan esityksen tunne-elämystä. Teos oli kuin tarina, joka eteni jouhevasti luoden kahden ihmisen väliin voimakkaan tunteen."

Musiikin puute toisaalta jakoi tarkkailijoiden havaintoja, sillä osa piti musiikin puuttumista mielenkiintoisena:

"- - Musiikin puuttuminen oli kiinnostava. Aihe tuli hyvin selväksi ilman sitäkin ja se olisi voinut olla jopa turhan alleviivaava. - -"

Kuten vastauksesta voidaan päätellä, pystyivät VO-ryhmän informantit arvioimaan esityksen sisältämää kerronnallisuutta, vaikka heidän katsomassaan videossa ei ollut ääniraitaa. Voitaneen sanoa, että jo pelkällä liikkeellisellä ilmaisulla oli viestinnällistä voimaa. Aiemmissä tutkimuksissa on todettu, että liikkeet voivat antaa sisällöllisiä vihjeitä (esim. Vines ym. 2011) ja että visuaaliset kuvat rekisteröidään tietoisemmin kuin ääni (esim. Forceville 2009). Vaikka musiikin lisääminen esitykseen voi antaa sisällölle lisää merkityksiä ja osittain jopa selkeyttää sitä, on myös mahdollista, että musiikillinen ilmaisu lisää tulkinnan moninaisia mahdollisuuksia. Tässä tutkimuksessa on voinut käydä juuri niin. Ilmiötä voidaan selittää esimerkiksi musiikin havaitsemiseen liittyvillä aivomekanismeilla, kuten arvioivalla ehdollistumisella ja episodisilla muistoilla, joiden vuoksi kappale saattaa viedä kuulijan menneisiin tapahtumiin (Juslin & Västfjäll 2008).

4.3.4 Tunneilmaisu

VO-ryhmässä kukaan informanteista ei kertonut esityksen sisältöä koskevassa kysymyksessä subjektiivisista tunteista, vaikka he arvioivat esityksen välittämiä emootioita objektiivisesti, pääasiassa tarinaan pohjautuen:

"Esitys oli mielenkiintoinen. Se ei koskettanut minua tunteellisella tasolla vaan ajauduin tarkastelemaan esitystä analyyttisessä mielentilassa. Jonkinlainen kehityskulku oli havaittavissa. Esittäjien-välinen interaktio saavutti monimutkaisempia kokonaisuuksia esityksen edetessä. Minusta tuntui, että esitys liikkuu aaltojen tapaan välillä laskien ja nousten kliimakseihin, kun miesesiintyjä nostaa naisesiintyjän ylös. Ja vaikka kuinka kukoistavaa kaikki on, niin se häipyä pois niin kuin esityksen lopussa. Kaihea loppu."

"Taitavaa kehonhallintaa! Esityksestä tuli mieleen pariakrobatian ja sirkus vivahteen sävyttämä "soidintanssi", eli esityksessä välittyi hieman romantiikkaa."

"Kahden ihmisen tanssillista pariakrobatiaa hämärässä tilassa. Yksi spottivalo ja pehmeä permantolattia. Pariakrobatiatempujen lisäksi synkronoitua tanssi- ja akrobatialiikettä. Pohjana toimi roteva"

miesoletettu ja lentäjänä pienehkö naisoletettu kuten pariakrobatiassa klassisesti on. Esityksen tarinan voi tulkita romanttisena mutta tietyllä tapaa haikeana tahi melankolisena näiden kahden henkilön välillä. Lavastus, valaistus liikelaadut ja puuvustus olivat varsin neutraaleja, eli ne eivät itsessään luoneet vahvoja mielikuvia vaan tulkintani syntyi pääasiassa siitä mitä esiintyjät tekivät."

"Esiintyjillä näytti olevan tunnetta mukana. Katse oli rakastava. - - "

AV-ryhmän informantit puolestaan kuvailivat esitystä myös subjektiivisista tunteista käsin:

"Liikutuin, suurestikin. Kappale itsessään on minulle entuudestaan tuttu ja se on minusta herkkyydessään voimakas ja vahva ilmaisultaan. Video lisäsi tätä tunnelmaa ja tunne-elämystä valtavasti. Ilmaisuu ja koreografia vastasivat kappaleeseen ja sen viestiin. Olen ihastunut ja vaikuttunut! Vaikken ole alan asiantuntija, oli videon tanssi haastavan ja vaikuttavan näköinen. Wau!"

"Esitys oli todella hieno! Se herätti minussa tunteita: iloa ja haikeutta."

"Yleistunnelma oli hyvin yhtenäinen ja ohjauksessa oli käytetty hyvin perspektiivejä ja musiikin vivahteita, jotta katsoja saataisiin kohti haettavaa tunnelmaa- -"

"Esitys oli herkkä ja tunteita herättävä. - -"

Avoimen kysymyksen vastaukset olivat linjassa sen kanssa, että 11/14 (79 %) AV-ryhmän osallistujista ilmoitti esityksen herättäneen heissä subjektiivisia tunteita. VO-ryhmässä vastaava luku oli 8/14 (57 %). Voidaan päätellä, että musiikin puute etäännyttää katsojaa esityksen emotionaalisesta ilmaisusta siten, että katsoja analysoi teosta ja sen ilmaisua objektiivisemmin. Toisin sanoen esityksen emotionaalinen ilmaisuus ilman musiikkia ei synnytä tarkkailijassa yhtä vahvoja kokemuksia kuin musiikin kanssa. Voidaan todeta, että musiikki lisää esityksen subjektiivista tunnekokemusta dramaturgiapohjaisessa sirkuksessa.

5 YHTEENVETO JA POHDINTA

Tässä tutkimuksessa tarkasteltiin musiikin vaikutusta dramaturgiapohjaiseen nyky-sirkusesitykseen. Teoreettinen viitekehys koostui kehollistuneesta kognitiosta, jonka pohjalta tarkasteltiin emootiotutkimusta ja moniaistisen katsojakokemuksen muodostumista. Teoreettisessa viitekehyksessä korostui liikkeellinen ilmaisu, jonka keskiössä oli sirkustekniikka. Tutkimuksen hypoteesit muodostettiin teoreettisen viitekehysten pohjalta ja niitä testattiin monimenetelmällisesti. Empiiristä koetta varten muodostettiin kolme havaintoryhmää vertailuasetelman luomiseksi. Kokeessa käytetty ärsyke oli ryhmäsidonnainen. Koeasetelman tarkastelun kohteena olivat tarkkailijoiden havainnot esityksen ja musiikin dramaturgisesta sekä emotionaalisesta sisällöstä. Katsojakokemuksen muodostumista tutkittiin sekä tarkkailijoiden subjektiivisten kokemusten että sisältöä koskevan havainnoinnin pohjalta.

Tutkimuksen tulokset olivat linjassa aiempien tutkimusten kanssa. Tulokset osoittivat, että moniaistisessa havaintokokemuksessa eri aistiärsykkeet vahvistavat ja yhtenäistävät tarkkailijan kokemusta ja havaintoja esityksen sisällöstä sekä emotionaalisesta ilmaisusta. Empiirisen kokeen havaintokokemukset olivat pääosin samansuuntaisia eri ryhmien välillä, mutta useita mielenkiintoisia tekijöitä ja eroavaisuuksiakin löytyi. Tutkimuksen hypoteesit pitivät pääosin paikkansa, mutta myös uusia kiinnostavia löydöksiä nousi tutkimuksen tuloksista.

Musiikille alisteisessa tai vertaisessa dramaturgisessa nykysirkuksessa musiikin ja liikkeen välinen yhteys on keskeistä etenkin silloin, kun dramaturgisia elementtejä pyritään vahvistamaan. Tällaisella menetelmällä musiikki ja liike pystyvät tukemaan toisiaan, ja elementtejä voidaan käyttää tehokeinona tiettyjen osa-alueiden korostamisessa. Tulosten perusteella voidaan todeta, että musiikin käyttö voi nostaa etenkin tarinallisuuden ja teemallisuuden kokemusta. Tarinallisuuden kokemus korreloi positiivisesti audiovisuaalisessa havaintokokemuksessa muun muassa sirkusperinteelle ominaisen yllätyksellisyyden ja vaarallisuuden kanssa. Toisaalta tulokset poikkesivat jokseenkin hypoteesista, jonka mukaan tulkinta esityksen kerronnallisuudesta ja

dramaturgiasta olisi pitänyt olla yhtenäisempää AV-ryhmässä kuin VO-ryhmässä, mutta tulos oli päinvastainen. AV-ryhmässä osallistujat pitivät esitystä yksimielisesti tarinallisempana ja kerronnallisempana kuin VO-ryhmä. Tulkinta tarinallisuuden ja teeman sisällöstä ei kuitenkaan AV-ryhmässä ollut monivalintakysymyksissä yhtä lailla linjassa kuin VO-ryhmässä. Avoimet vastaukset eivät juuri valaisseet tulosta, sillä suurin osa AV-ryhmän informanteista ei avannut havaitsemansa tarinan sisältöä. Sen sijaan VO-ryhmässä tarinallisuus ja teemallisuus korreloivat usean sisällöllisen tekijän ja emotionin kanssa. Tämän perusteella voidaan sanoa, että havainnot esityksen kerronnallisuudesta ja teemasta todella oli yhtenäisemmin koettua VO-ryhmässä kuin AV-ryhmässä.

Emootioiden tulkinta AV-ryhmän sisällä oli kuitenkin selkeästi yhtenäisempää kuin VO-ryhmässä, eli esityksen emotionaalinen lataus välittyi musiikista selkeämmin kuin liikkeestä. Kun tulosta verrattiin kontrolliryhmänä käytettyyn AO-ryhmään, voitiin tulos todeta paikkansa pitäväksi, sillä pelkkä audittiivinen ärsyke aiheutti kohderyhmässä yhtenäisiä havaintoja esityksen emotionaalista sisällöstä. Visuaalinen ärsyke, tässä tapauksessa liikkeellinen ilmaisu, nosti kuitenkin yllätyksellisyyden kokemusta, sillä pelkkä audittiivinen ärsyke koettiin ennalta-arvattavaksi. Kun musiikkiin lisättiin visuaalinen ärsyke, havaittiin emotionaalinen ilmaisu yllätykselliseksi. Toisin sanoen sirkustekniikkaa sisältävä esitys koettiin yllätyksellisenä (sekä VO- että AV-ryhmä), mutta pelkästään kuulonvaraista kappaletta ei. Tulosten perusteella voidaan todeta myös, että vaikuttuminen ja hämmästyminen tapahtuu todennäköisemmin audiovisuaalisen ärsykkeen seurauksena kuin yksittäisille aistikokemuksille perustuva havaintokokemus. Pelkkä visuaalinen ja audittiivinen ärsyke eivät aiheuttaneet yhtä vahvoja kokemuksia kuin multimodaalinen aistiärsyke. Empiirisen tutkimuksen tulokset osoittavat, että audiovisuaalinen havaintokokemus tuo katsojan lähemmäs esitystä kuin pelkästään visuaalinen havainnointi; esityksestä havaitut emootiot koetaan audiovisuaalisen tarkkailun seurauksena myös subjektiivisesti.

5.1 Tutkimuksen rajoitukset ja mahdolliset jatkotutkimukset

Tulosten yleistettävyyttä rajoittaa empiirisen kokeen suhteellisen pieni otanta ja käytettyjen ärsykkeiden spesifisyys. Ärsykkeet perustuivat yhteen kappaleeseen sekä sen pohjalle koreografioituun dramaturgiapohjaiseen nykysirkusesitykseen, jonka perustana oli pariakrobatian tekniikka. Havaintokokemukseen on voinut vaikuttaa tietyille lajille ominainen ilmaisu, joten tuloksia ei voida suoraan yleistää kaikkiin sirkuslajeihin. Lisäksi katsojakokemuksen muodostumiseen sirkuksessa voi vaikuttaa tanssin esteettisen kokemuksen tapaan esiintyjä ja hänen ilmaisunsa sekä koreografian

spesifisyys (Vukadinović & Marković 2017). Erilaisella koreografialla ja toisilla esiintyjillä tulokset olisivat voineet olla erilaiset.

Tämän tutkimuksen tuloksiin on voinut vaikuttaa tutkijan aktiivinen osallisuus jokaisella osa-alueella aina suunnittelusta varsinaisen tutkimuksen toteutukseen. Myös tutkimuksen otanta oli koottu tutkijan lähipiiristä, mikä on osaltaan voinut vaikuttaa empiirisen kokeen kulkuun. COVID-19-pandemian vuoksi empiirisessä koeksessa käytetty ärsyke näytettiin tallenteiden muodossa, mikä tutkitusti vaikuttaa katsojakokemuksen voimakkuuteen, sillä katsojakokemus on intensiivisempi liveinä koettuna (Vukadinović & Marković 2017).

Mahdollisissa jatkotutkimuksissa olisi syytä huomioida informanttien tausta esittävässä taiteissa tarkemmin, ja vertailla esimerkiksi eri alojen ammattilaisten havaintokokemusta toisiinsa. Tässä tutkimuksessa lajispesifiä osaamista ei huomioitu esityksen ja sitä kautta tulosten tulkinnassa. Peilineuroneilla voi olla keskeinen merkitys havaitun toiminnan tulkitsemisessa ja kokemisessa, sillä aivot aktivoituvat herkemmin silloin, kun tarkkailija osaa itse toistaa havaitun liikkeen (Calvo-Merino ym. 2005). Olisikin perusteltua tutkia peilineuroneita ja aivomekanismeja yhä laajemmin sirkuksen kontekstissa. Jos esimerkiksi akrobaatin tai tanssijan peilineuronit aktivoituvat visuaalisessa havainnoinnissa helpommin kuin noviiseilla, vähentääkö se tiettyjen aivomekanismien aktivoitumista? Hypoteettisesti aivorunkojen mekanismit eivät välttämättä aktivoitu pariakrobatiaa katsovalla akrobaatilla yhtä vahvasti kuin noviisilla. Tämän seurauksena muun muassa yllätyksellisyyden kokeminen voi olla vähäisempää. Toisaalta peilisolujen aktivoituminen voi lisätä samaistumisen kokemusta ja sitä kautta nostaa emotionaalista subjektiivista havaintoa ja tunteen tarttumista. Toisin sanoen jatkotutkimuksissa olisi syytä hyödyntää musiikin emootiotutkimuksesta johdettuja malleja visuaalisuuteen perustuvaan katsojakokemukseen. Esimerkiksi aivomekanismien aktivoitumista voitaisiin tutkia sirkuksen viitekehyksessä.

Tämä tutkimus antaa viitteitä siihen, että liikkeen ja äänen synkronointi korostaa sirkusteknistä ilmaisua. Tämän tutkimuksen kohteena olivat pääasiassa havaitut emootiot ja objektiivinen havainnointi. Jatkotutkimuksissa olisi syytä paneutua tarkkailijan subjektiivisiin kokemuksiin ja havaintojen syntymiseen syväluotaavammin. Lisäksi havaintokokemuksesta voitaisiin saada kattavampaa tietoa fysiologisilla mittareilla, esimerkiksi aivokuvantamisen tai liiketunnistuksen avulla.

LÄHTEET

- Baston, K. (2010). Circus Music: the eye of the ear. *Popular Entertainment Studies*, 1(2), 6-25.
- Baston, K. (2018). The Celebrated Circus Tunes: Music and Musicians in an Eighteenth-Century Circus. *Popular Entertainment Studies*, 9(1-2), 6-24.
- Bishop, L., & Goebel, W. (2018). Performers and an active audience: Movement in music production and perception. *Jahrbuch Musikpsychologie*, 28, 1-17.
- Brattico, E., & Pearce, M. (2013). The neuroaesthetics of music. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7(1), 48.
- Calvo-Merino, B., Glaser, D. E., Grèzes, J., Passingham, R. E., & Haggard, P. (2005). Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers. *Cerebral cortex*, 15(8), 1243-1249.
- Chartrand, J. P., & Belin, P. (2006). Superior voice timbre processing in musicians. *Neuroscience letters*, 405(3), 164-167.
- Clarke, E. F. (2006). Making and hearing meaning in performance. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 18(33-34).
- Cohen, A. J. (2010). Music as a Source of Emotion in Film.
- Eerola, T., Vuoskoski, J. K., & Kautiainen, H. (2016). Being moved by unfamiliar sad music is associated with high empathy. *Frontiers in psychology*, 7, 1176.
- Ekman, P., & Cordaro, D. (2011). What is meant by calling emotions basic. *Emotion review*, 3(4), 364-370.
- Elblaus, L., Goina, M., Robitaille, M. A., & Bresin, R. (2014). Modes of sonic interaction in circus: Three proofs of concept. *ICMC*.
- Emerson, G., & Egermann, H. (2018). Gesture-sound causality from the audience's perspective: Investigating the aesthetic experience of performances with digital musical instruments. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 12(1), 96.
- European Federation Of Professional Circus School (FEDEC). (2007). *Basic Circus Arts Instruction Manual*.
- Flick, U., von Kardoff, E., & Steinke, I. (Eds.). (2004). *A companion to qualitative research*. Sage.
- Forceville, C. (2009). The role of non-verbal sound and music in multimodal metaphor. *Multimodal metaphor*, 383-400.
- Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2001). The influence of musical structure on emotional expression. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Series in affective science. Music and emotion: Theory and research* s. 223-248 New York, NY, US: Oxford University Press.
- Gabrielsson, A. (2001). Emotion perceived and emotion felt: Same or different?. *Musicae scientiae*, 5(1_suppl), 123-147.
- Gallese, V., & Goldman, A. (1998). Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading. *Trends in cognitive sciences*, 2(12), 493-501.
- Gibson, J. J. (1979). The theory of affordances. The ecological approach to visual perception.

- Glowinski, D., Baron, N., Schaerlaeken, S., Coll, S.Y., Sanchez, M., & Grandjean, D. (2017). Body, space and emotion: A Perseptual study. *Human technology*. Volume 13(1), May 2017, 32–57. University of Jyväskylä.
- Glowinski, D., Dael, N., Camurri, A., Volpe, G., Mortillaro, M., & Scherer, K. (2011). Toward a minimal representation of affective gestures. *IEEE Transactions on Affective Computing*, 2(2), 106–118.
- Guillén, J. D., & López Barrio, I. (2007). Importance of personal, attitudinal and contextual variables in the assessment of pleasantness of the urban sound environment.
- Godoy R. & Leman M. (2009). *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*.
- Haapakoski, K., & Åkerblad, L. (2018). Monimenetelmällinen tutkimus ja integraatiotyö. *Kelan työpapereita*, (144).
- Haga E. (2008). *Correspondences between Music and Body Movement*. University of Oslo.
- Hakanpää, S. (2010). Ilmaisuvoimaa!: sirkuksen keinoin kohti sanomaa ja sisältöä.
- Halász, V., & Cunnington, R. (2012). Unconscious effects of action on perception. *Brain sciences*, 2(2), 130-146.
- Hall, J. A. (1978). Gender effects in decoding nonverbal cues. *Psychological bulletin*, 85(4), 845.
- Hays, T., & Minichiello, V. (2005). The meaning of music in the lives of older people: A qualitative study. *Psychology of music*, 33(4), 437-451.
- Huizinga, J. (1947). Leikkivä ihminen (Homo ludens). *Yritys kulttuurin leikkiaineksen määrittelemiseen*. Helsinki: WSOY.
- Itäpuisto, M. (2017a). Luento I. Kvalitatiivisten menetelmien luennot. YFIA200 *Kvalitatiiviset ja kvantitatiiviset menetelmät*. Jyväskylän yliopisto.
- Itäpuisto, M. (2017b). Luento II. Kvalitatiivisten menetelmien luennot. YFIA200 *Kvalitatiiviset ja kvantitatiiviset menetelmät*. Jyväskylän yliopisto.
- Jacob, P. (2005). Sirkuksen uudistuminen – Haltuunottojen historiaa. *Jean-Michel Guy: Sirkuksen vallankumous*. Helsinki: Cirko – Uuden Sirkuksen Keskus.
- Jensenius, A. R., & Wanderley, M. M. (2010). Musical gestures: Concepts and methods in research. In *Musical Gestures* (pp. 24-47). Routledge.
- Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Godøy, R. I., & Leman, M. (2010). Musical gestures: Concepts and methods in research. In R. I. Godøy & M. Leman (Eds.), *Musical gestures: Sound, movement, and meaning* (pp. 12–35). New York: Routledge.
- Juslin, P. N., Liljeström, S., Västfjäll, D., Barradas, G., & Silva, A. (2008). An experience sampling study of emotional reactions to music: listener, music, and situation. *Emotion*, 8(5), 668.
- Juslin, P. N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and brain sciences*, 31(5), 559.
- Juslin, P. N. (2013). From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of life reviews*, 10(3), 235-266.
- Juslin, P. N., Barradas, G., & Eerola, T. (2015). From sound to significance: Exploring the mechanisms underlying emotional reactions to music. *The American journal of psychology*, 128(3), 281-304.

- Kashuba, Y. (2018). Specific features of circus acrobatics: power acrobatics, analysis of the scenic method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art. *Innovative Solution in Modern Science*, 6(25), 100-105.
- Korhonen, K. (Ed.). (2002). *Andante: klassisen musiikin tietosanakirja*. WSOY.
- Krumhansl, C. L. (1979). The psychological representation of musical pitch in a tonal context. *Cognitive psychology*, 11(3), 346-374.
- Langner, G., & Ochse, M. (2006). The neural basis of pitch and harmony in the auditory system. *Musicae Scientiae*, 10(1_suppl), 185-208.
- Lachaud, J-M. 2005. Uudesta sirkuksesta nykysirkukseen. Jean-Michel Guy: *Sirkuksen vallankumous*. (128-141). Helsinki: Cirko - Uuden Sirkuksen Keskus.
- Launay, J. (2015). Musical sounds, motor resonance, and detectable agency. *Empirical musicology review: EMR*, 10(1-2), 30.
- Leman, M. (2008). *Embodied music cognition and mediation technology*. MIT press.
- Leman, M., & Maes, P. J. (2015). The role of embodiment in the perception of music. *Empirical Musicology Review*, 9(3-4), 236-246.
- Maes, P. J., & Leman, M. (2013). The influence of body movements on children's perception of music with an ambiguous expressive character. *PloS one*, 8(1), e54682.
- Marković, S. (2012). Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion. *i-Perception*, 3(1), 1-17.
- Martínez, I. C., & Epele, J. (2009). Embodiment in dance-relationships between expert intentional movement and music in ballet. In *ESCOM 2009: 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music*.
- Matyja, J. R., & Schiavio, A. (2013). Enactive music cognition: background and research themes. *Constructivist foundations*, 8(3).
- McDermott, J. H. (2012). Auditory preferences and aesthetics: Music, voices, and everyday sounds. In *Neuroscience of preference and choice* (pp. 227-256). Academic Press.
- McRobbie, A. (1984). Dance and social fantasy. In *Gender and generation* (pp. 130-161). Palgrave Macmillan, London.
- Müller, C., Cienki, A. J., Fricke, E., Ladewig, S. H., McNeill, D. & Tessedorf, S. (2013). *Body - language - communication: Volume 1: an international handbook on multimodality in human interaction*. De Gruyter Mouton.
- Merleau-Ponty, M., & Smith, C. (1962). *Phenomenology of perception* (Vol. 2012). London: Routledge.
- Montero, B. (2012). Practice makes perfect: the effect of dance training on the aesthetic judge. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11(1), 59-68.
- Moran-Ellis, J., Alexander, V. D., Cronin, A., Dickinson, M., Fielding, J., Sleney, J., & Thomas, H. (2006). Triangulation and integration: processes, claims and implications. *Qualitative research*, 6(1), 45-59.
- Neisser, U. (1976). *Cognition and reality: Principles and implications of cognitive psychology*.
- NICA (2021). Circus Dictionary. National Institute of Circus Arts. Haettu osoitteesta: https://www.nica.com.au/circus-dictionary.php?cd_id=4 (28.4.2021)
- Niedenthal, P. M. (2007). Embodying emotion. *science*, 316(5827), 1002-1005.

- Noë, A. (2004). *Action in perception*. MIT press.
- Nummenmaa, L. (2009). *Käyttäytymistieteiden tilastolliset menetelmät*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Orel, D. (2018a). ACROBATIC-VOLTAGE IN THE SYSTEM OF HIGHER EDUCATION: AN ANALYSIS OF THE SCENIC METHOD FOR PRACTICAL STUDY OF THE INCREASED COMPLEXITY FOR THE SPECIALIZATION" CIRCUS ACROBATICS". *Innovative Solution in Modern Science*, 6(25), 106-112.
- Orel, D. (2018b). Masterly technique in the genre" Circus acrobatics" by the author's stage method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Arts. *PARADIGM OF KNOWLEDGE*, 4(30).
- Peltola, H. R., & Saresma, T. (2014). Spatial and bodily metaphors in narrating the experience of listening to sad music. *Musicae Scientiae*, 18(3), 292-306.
- Peltola, H-R. (2017). Musiikin emotiotutkimus. [Luentomateriaali 26.10.2017] *Systemaattisen musiikkitieteen perusteet*. Jyväskylän yliopisto.
- Purovaara, T. (2005a). *Nyky sirkus: aarteita, avaimia ja arvoituksia*. Like.
- Purovaara, T. (2005). Vallankumouksen oppikirja – Hyppy tuntemattomaan? Jean-Michel Guy: *Sirkuksen vallankumous*. (9-14). Helsinki: Cirko - Uuden Sirkuksen Keskus.
- Purovaara, T. (2008). *Ihmeen väkeä! suomalaisen sirkuksen sankaritarinoita*. Like.
- Purovaara, T. (2012). Sirkushistorian kurssimateriaali. Koulutuskeskus Salpaus.
- Rautio, R. (1991). *Kognitiiviset skeemat musiikillisen aikakokemuksen määrittäjänä*. (Musiikkitieteen lisensiaatin tutkielma, Jyväskylän yliopisto)
- Rautio, P. (19.5.2020). Kysely ja lomakehaastattelu Tuotetiede. Taideteollisen korkeakoulun virtuaaliyliopisto. Haettu osoitteesta http://www2.uiah.fi/virtu/materiaalit/tuotetiede/html_files/1364_emiir.html#kysely
- Reybrouck, M. (2008). The musical code between nature and nurture: Ecossemiotic and neurobiological claims. In *The Codes of Life* (pp. 395-434). Springer, Dordrecht.
- Reybrouck, M., & Eerola, T. (2017). Music and its inductive power: a psychobiological and evolutionary approach to musical emotions. *Frontiers in Psychology*, 8, 494.
- Reybrouck, M., Vuust, P., & Brattico, E. (2018). Brain connectivity networks and the aesthetic experience of music. *Brain sciences*, 8(6), 107.
- Rizzolatti, G., Fogassi, L., & Gallese, V. (2001). Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action. *Nature reviews neuroscience*, 2(9), 661-670.
- Rizzolatti, G., & Craighero, L. (2004). The mirror-neuron system. *Annu. Rev. Neurosci.*, 27, 169-192.
- Scherer, K. R., & Zentner, M. R. (2001). Emotional effects of music: Production rules.
- Sloboda, J. A., & Juslin, P. N. (2010). At the interface between the inner and outer world. *Handbook of music and emotion*, 73-97.
- Storbeck, J., & Clore, G. L. (2007). On the interdependence of cognition and emotion. *Cognition and Emotion*, 21(6), 1212-1237.

- Taanila. (2019). Kyselylomake. Määrällisen datan kerääminen. Haaga-Helia University of Applied Sciences. Haettu osoitteesta <http://myy.haaga-helia.fi/~taaak/t/suunnittelu.pdf> (19.5.2020)
- ter Bogt, T., Canale, N., Lenzi, M., Vieno, A., & van den Eijnden, R. (2021). Sad music depresses sad adolescents: A listener's profile. *Psychology of Music*, 49(2), 257-272.
- Thomas, H. (1995). *Dance, modernity, and culture: explorations in the sociology of dance*. Psychology Press.
- Thompson, E., & Varela, F. J. (2001). Radical embodiment: neural dynamics and consciousness. *Trends in cognitive sciences*, 5(10), 418-425.
- Thompson, M., & Himberg, T. (2011). Learning and synchronising dance movements in South African songs-cross-cultural motion-capture study. *Dance Research*, 29(supplement), 305-328.
- Tieteen termipankki (2017): Estetiikka: kompositio. (Tarkka osoite: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:kompositio.>) [viitattu: 23.5.2021]
- Turner, C., & Behrndt, S. (2016). *Dramaturgy and performance*. Macmillan International Higher Education.
- Valli, R. (2015). *Johdatus tilastolliseen tutkimukseen* (2. uud. p.). PS-kustannus.
- Varela, F. J., Thompson, E. & Rosch, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. MIT Press.
- Vienonen, T. (2015). Painovoimaa uhmaten-Sirkusakrobatian keskeinen termistö suomi-englanti.
- Vines, B. W., Krumhansl, C. L., Wanderley, M. M., Dalca, I. M., & Levitin, D. J. (2011). Music to my eyes: Cross-modal interactions in the perception of emotions in musical performance. *Cognition*, 118(2), 157-170.
- Viollon, S., Lavandier, C., & Drake, C. (2002). Influence of visual setting on sound ratings in an urban environment. *Applied acoustics*, 63(5), 493-511.
- Vukadinović, M., & Marković, S. (2012). Aesthetic experience of danceperformances. *Psihologija*, 45(1), 23-41.
- Vukadinović, M. S., & Marković, S. (2017). The relationship between the dancers' and the audience's aesthetic experience. *Psihologija*, 50(4), 465-481.
- Vuoskoski, J. K., Thompson, M. R., Spence, C., & Clarke, E. F. (2016). Interaction of sight and sound in the perception and experience of musical performance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 33(4), 457-471.
- Wagman, J. B., & Blau, J. J. (2020). *Perception as information detection: Reflections on gibson's ecological approach to visual perception*. Routledge/Taylor & Francis Group.
- Walk, R. D., & Homan, C. P. (1984). Emotion and dance in dynamic light displays. *Bulletin of the Psychonomic Society*, 22(5), 437-440.
- Wilson, G. & Toppi, A. (1997). *Esittävän taiteen psykologia*. Puijo.
- Wilson, M. (2002). Six views of embodied cognition. *Psychonomic bulletin & review*, 9(4), 625-636.
- Ylönen, M. E. (2004). *Sanaton dialogi: tanssi ruumiillisena tietona* (No. 96). University of Jyväskylä.