

“Live on aina live” – klassisen baletin suoratoiston yleisökokemus

Asta Lindholm

Pro gradu -tutkielma

Turun yliopisto

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen koulutusohjelma

Digitaalinen kulttuuri

Lokakuu 2018

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/

Humanistinen tiedekunta

LINDHOLM ASTA: "Live on aina live" – klassisen baletin suoratoiston yleisökokemus

Pro gradu -tutkielma, 88 s., 8 liites.

Digitaalinen kulttuuri

Lokakuu 2018

Vertailen pro gradu -tutkielmassani suoratoistetun ja perinteisen esityksen yleisökokemuksia. Tutkimus on lähestymistavaltaan tapaustutkimus, joka käsittelee Suomen kansallisbaletin esittämän Giselle-baletin suoratoistoa. Laadullisesti painottunut tutkimusaineistoni koostuu suoratoiston yhteydessä julkaistusta verkkokyselystä sekä kahdesta Oopperatalolla esitetyn Gisellen esityksen jälkeen järjestetystä fokusryhmähaastattelusta. Tarkastelen tutkimuksessani myös yleisön kokeneisuuden vaikutusta kokemuksen laatuun sekä medioinnin vaikutusta esityksen koettuun elävyyteen.

Tutkimuksen teoreettinen jäsenitys pohjautuu teatterintutkijoiden Peter Eversmannin ja Willmar Sauterin yleisö- ja vastaanottotutkimusta käsittelevään kirjallisuuteen sekä aiempaan yleisökokemuksen tutkimukseen. Analysoin aineistosta tunnistamani teemoja neljän ulottuvuuden kautta: Keskittyminen, Tunnepitoinen kokemus, Tieto ja ymmärtäminen sekä Sosiaalinen kokemus. Näiden ulottuvuuksien lisäksi täydensin analyysiani neljällä erityisesti suoratoistetun esityksen yleisökokemusta määrittävällä ulottuvuudella: Esityksen ajallinen ulottuvuus, Lähetyksen laadulliset seikat, Ohjaus ja näkeminen sekä Saavutettavuus.

Suoratoistettu esitys ei tutkimuksessani herättänyt yhtä vahvoja tunnepitoisia reaktioita kuin perinteinen esitys ja sen merkitys koettiin ensisijaisesti taustoittavaksi ja varsinaiseen esitykseen valmistavaksi. En havainnut yleisön kokeneisuuden vaikuttavan merkittävästi kokemuksen laatuun, mikä saattaa osittain selittyä itsevalikoituneen näytteeni jo lähtökohtaisesti myönteisestä suhtautumisesta esittäviin taiteisiin ja kulttuuriin. Suoratoistetun esityksen reaaliaikaisuus ei osoittautunut merkitykselliseksi ominaisuudeksi suoratoiston katsojille, vaan medioidun esityksen arvon katsottiin perustuvan sen riippumattomuuteen ajasta ja paikasta sekä tästä seuraavaan katsomisen vapauteen. Suoratoistettujen esitysten kaltaiset digitaaliset esittämisen tavat palvelevat onnistuneesti ajankohtaisia kulttuuripoliittisia saavutettavuuden ja saatavuuden tavoitteita, mistä viestivät useat erityisesti ulkopaikkakuntalaisten verkkokyselyssä antamat myönteiset palautteet.

Asiasanat: baletti, esittävät taiteet, suoratoisto, yleisötutkimus, digitaalinen kulttuuri

Sisälllys

1 Johdanto	1
1.1 Aiheen esittely ja tutkimuskysymykset	1
1.2 Yleisökokemuksen tutkimus	4
1.3 Suoratoistettujen esityksien taustaa ja nykytila	6
2 Yleisökokemuksen tutkimus ja esityksen elävyys	10
2.1 Yleisö- ja vastaanottotutkimuksen lähtökohtia	10
2.2 Yleisökokemuksen empiirinen tutkimus	15
2.3 Yleisön kokeneisuus	20
2.4 Esityksen elävyys	23
3 Tutkimusaineisto ja -menetelmät	29
3.1 Verkkokysely	29
3.2 Fokusryhmähaastattelu	33
4 Yleisökokemuksen ulottuvuudet	41
4.1 Keskittyminen	41
4.2 Tunnepitoinen kokemus	44
4.3 Tieto ja ymmärtäminen	48
4.4 Sosiaalinen kokemus	52
5 Suoratoistetun esityksen yleisökokemuksen ulottuvuudet	57
5.1 Esityksen ajallinen ulottuvuus	57
5.2 Lähetyksen laadulliset seikat	61
5.3 Ohjaus ja näkeminen	64
5.4 Saavutettavuus	69
6 Yhteenveto ja johtopäätökset	72
6.1 Tutkimuksen onnistuminen ja jatkotutkimusaiheet	72
6.2 Kokemukseen pohjautuvat erot osallistujien välillä	75
6.3 Esityksen elävyyden kokemus	78
6.4 Tulevaisuudenkuvia	79
Lähteet	83
Liite 1. Verkkokyselylomake	89
Liite 2. Kutsu haastattelututkimukseen/Ryhmä A	95
Liite 3. Kutsu haastattelututkimukseen/Ryhmä B	96

1 Johdanto

1.1 Aiheen esittely ja tutkimuskysymykset

Mediaympäristömme muuttuu jatkuvasti audiovisuaalisemmaksi. Erityisesti verkkosisältöjen kehitys on kulkenut tekstistä kuvan kautta yhä videopainotteisemmaksi. Joihenkin ennustusteiden mukaan verkossa välitetään jopa yli miljoona minuuttia videosisältöä minuutissa vuoteen 2020 mennessä (Cisco 2017). Media- ja jakeluteknologian kehityksellä on ollut vaikutuksia myös kulttuuriorganisaatioiden toimintaan, jossa laajasti ymmärretyllä audiovisuaalisuudella eli äänen ja kuvan aistillisella kokemuksella on jo lähtökohtaisestikin keskeinen sija. Taiteelliset ydintoiminnot ovat ennallaan: teatterit esittävät esityksiä ja taidegalleriat tarjoavat näyttelyitä yleisöilleen. Yhä useammin yleisöille tarjotaan kuitenkin nykyisin myös uusia digitaalisia katsomisen, osallistumisen ja kokemisen tapoja.

Digitaalisesti välitetyt ooppera- ja balettiesitykset ovat yleistyneet nopeasti sitten toiminnan edelläkävijöihin kuuluvan Metropolitan Operan 30.12.2006 toteuttaman ensimmäisen *The Met: Live in HD* -suoratoiston. Myös yleisöt ovat löytäneet suoratoistolähetysket: Suomen kansallisoopperan ja -baletin (myöh. SKOB) verkossa välittämien suorien lähetysten yleisömäärä kasvoi vuodesta 2016 vuoteen 2017 noin 20 000 katsojalla, eli yli kymmenellä prosentilla (Suomen kansallisooppera ja -baletti 2017b, 13; Suomen kansallisooppera ja -baletti 2018b, 14). Yleisön näkökulmasta digitaalinen jakelu muuttaa monella tapaa esitystilannetta ja sen vastaanottoa: potentiaalisen yleisön piiri voi olla maailmanlaajuinen ja katsoja pystyy valitsemaan missä ja milloin hän käyttää mediasisältöjä. Suoratoistettu esitys siirtyy sen perinteisestä ympäristöstä elokuvateattereihin tai verkossa mobiililaitteiden kautta käytännössä lähes missä tahansa katsottavaksi. Eri taidemuodot myös eroavat siinä, kuinka helposti ne muuntautuvat digitaaliseen muotoon – esimerkiksi kirjallisuuden ja musiikin digitaalinen jakelu vaikuttaa vähemmän alkuperäisen teoksen sisältöihin verrattuna useita aisteja stimuloiviin esittävän taiteen teoksiin.

Vertailen pro gradu -tutkielmassani suoratoistetun ja perinteisen esityksen synnyttämiä yleisökokemuksia. Suoratoistolla¹ tarkoitetaan reaaliajassa verkossa välitettyä multimediasisältöä, jonka katselu voidaan aloittaa missä tahansa vaiheessa tiedonsiirron käynnistyttyä. Suoratoistettu tiedosto ei kuitenkaan tallennu käyttäjälle. Suoratoisto- tai On demand -palveluiksi kutsutaan myös etukäteen nauhoitettua sisältöä tarjoavia palveluita, kuten Netflix ja Spotify. Näiden palveluiden mediasisällöt ovat tilattavissa ja katsottavissa verkossa vapaasti valittavaan aikaan. (AEA Consulting 2016, 138; Zixi 2108.) Viittaan tässä tutkimuksessa suoratoistolla perinteisen esityksen suoraan lähetykseen, joka on katsottavissa verkkoselaimen kautta. Käytän tutkimuksessani nimitystä perinteinen esitys tilanteesta, jossa yleisö ja esiintyjät ovat läsnä samassa paikassa samaan aikaan. Kutsun medioiduksi esitystilannetta, jossa osapuolten välillä ei ole fyysistä läsnäoloa vaan esiintyjä ja yleisö sijaitsevat etäällä toisistaan, kuten elokuvien, televisio- ja radio-ohjelmien tai äänitallenteiden kohdalla. Medioitu esitys voi näin ollen ajallisesti viitata joko suoraan lähetykseen esityksestä tai tallennemuotoiseen esitykseen.

Elokuvateatterissa esitettviä erikoislähetyksiä, pois lukien perinteiset elokuvat, kutsutaan Event Cinemaksi. Event Cinema -esityksiä esitetään elokuvateattereissa suorina lähetyksinä ja yleensä muutaman kerran suoran lähetyksen jälkeen esitettävänä tallenteina, eli nk. encore-esityksinä. Ooppera, näytelmät ja baletti ovat elokuvateattereiden esitetyintä Event Cinema -ohjelmistoa. Lisäksi ohjelmistoon kuuluu mm. taidedokumentteja, konsertteja, musikaaleja, rock- tai pop-musiikkitaltiointeja ja urheilua. (AEA Consulting 2016, 135–136; Finnkino 2018.) Aiemmat suoratoistojen yleisökokemusta käsitelleet tutkimukset ovat tarkastelleet ensisijaisesti oopperaa ja teatteria sekä niiden esityksiä elokuvateattereissa (mm. AEA Consulting 2016; Bakhshi & Mateos-Garcia & Throsby 2010; Wise 2014). Oma tutkimukseni käsittelee klassista balettia edustavaa tanssiteosta, jonka yleisökokemuksessa oletan korostuvan erilaisten piirteiden kuin ooppera- tai teatteriesityksessä. Sanattomaan ja keholliseen ilmaisuun perustuvan tanssin kohdalla visuaalisuus ja näkemiseen liittyvät seikat ovat mahdollisesti vieläkin keskeisemmässä roolissa kuin oopperassa tai teatterissa.

Tutkimukseni on lähestymistavaltaan tapaustutkimus, joka käsittelee Suomen kansallisen baletin 1.3.2018 esittämää Giselle-baletin suoratoistoa. Keräsin tutkimusaineistoni kah-

¹ Englanninkielinen nimitys on *streaming* tai *webcasting*, minkä johdosta suoratoistoista käytetään suomeksi myös nimityksiä livelähetykset tai livestriimit.

nessa vaiheessa. Suoratoistolähetysten yhteydessä julkaisin kaikille katsojille avoimen verkkokyselyn SKOB:n verkkosivuilla. Tutkimuksen toisessa vaiheessa järjestin Oopperatalolla Gisellen esityksien jälkeen ryhmähaastattelut kahdelle taustaltaan erilaisia balettiyleisöjä edustavalle fokusryhmälle. Esittelen tutkimusmenetelmiäni ja -aineistoani tutkielman kolmannessa luvussa.

Kansallisbaletti on ainoa klassisen baletin täysimittainen ryhmä Suomessa. Vuonna 1922 perustetussa Kansallisbaletissa työskentelee nykyisin vajaat 80 tanssijaa. Kansallisbaletin ohjelmisto koostuu sekä klassisesta baletista että nykytanssiohjelmistosta. (Suomen kansallisooppera ja -baletti 2018a.) Esityskaudella 2017–18 Kansallisbaletin ohjelmistosta suoratoistettiin Gisellen lisäksi Jorma Elon Kesäyön unelma ja Kenneth Greven Kalevalanmaa.² Yhteistyössä Helsingin Sanomien netti-tv-palvelun HSTV:n kanssa tuotettujen suoratoistojen kuvaus toteutetaan päänäyttämön robottikameralaitteistolla. Lähetykset ovat katsottavissa HSTV:ssä ja SKOB:n Stage24-palvelussa. Suoratoistojen tuotantokonsepti on vakiintunut muotoon, johon kuuluu itse esityksen lisäksi taustoittavat asiantuntijakeskustelut ennen esitystä ja teoksen väliajalla. Giselle on romantiikan ajan keskeisiä baletteja, jonka alkuperäinen versio on kantaesitetty Pariisissa vuonna 1841.³ Kansallisbaletin alkuperäiseen koreografiaan pohjautuvan version ohjauksesta ja toteutuksesta vastasi Cynthia Harvey. Tutkimuksen kannalta pidin oleellisena, ettei teoksen näyttämöllepanoon kuulunut näyttäviä efektejä tai vastaavia vaikeasti medioitavia elementtejä. Tutkimukseni tapaus edustaa näin ollen sekä tyypillistä klassisen baletin teosta että suoratoistotuotantoa.

Tutkimuskysymykseni on, miten suoratoistetun ja perinteisen esityksen yleisökokemukset eroavat toisistaan. Tarkennan päätutkimuskysymystäni kahdella alakysymyksellä, jotka ovat 1) miten yleisön aiempi kokeneisuus vaikuttaa kokemukseen ja 2) miten suoratoisto vaikuttaa esityksen koettuun elävyyteen. Tutkielman toisessa luvussa käsittelem teatterintutkijoiden Peter Eversmannin ja Willmar Sauterin yleisö- ja vastaanottotutkimuksen teoreettisia lähtökohtia, jotka muodostavat tutkimukseni teoreettisen viitekehysten, ja tarkastelen niiden näkökulmasta viittä vuosien 2005–2013 välillä valmistunutta aiempaa yleisötutkimusta.

² Kesäyön unelma suoratoistettiin 21.10.2017 yhteistyössä HSTV:n kanssa ja Kalevalanmaa 18.11.2017 yhteistyössä Yleisradion kanssa

³ Romantiikka vaikutti baletissa myöhemmin kuin kirjallisuudessa, musiikissa tai kuvataiteissa. Sen kulta-aikaa olivat baletin osalta 1830–40 -luvut. (Au 1988, 45–59.)

1.2 Yleisökokemuksen tutkimus

Perinteisen ja tallennetun esityksen välinen suhde on ollut jännitteinen aina valokuvauksen, elokuvan ja television käyttöönotosta lähtien (mm. Benjamin 1989 ja Phelan 1993). Tästä huolimatta vertailevaa yleisötutkimusta perinteisen ja median välityksellä toteutetun esityksen yleisökokemuksen välillä on toistaiseksi tehty suhteellisen vähän. Yleisön kokemuksen laadullisella tutkimuksella on ylipäättään huomattavasti lyhyemmät perinteet kuin yleisön sosiaalisia ja taloudellisia taustatekijöitä tarkastelevalla määrällisellä yleisötutkimuksella (Sedgman 2017, 314–321).

Eversmannin ja Sauterin yleisökokemusta koskeva teoreettinen jäsenitys on tunnistettavissa Jennifer Radbournen, Hilary Glown ja Katya Johansonin (2013) sekä Alan Brownin ja Jennifer Novakin (2007) laajasti eri esittävän taiteen lajien yleisökokemusta koskevissa tutkimuksissa sekä Sinéad O’Neillin, Joshua Edelmanin ja John Slobodan (2016) oopperayleisöjen, Sabine Boernerin ja Johanna Jobstin (2013) ja the New Economics Foundationin (NEF 2005) ensisijaisesti teatteriyleisöjen kokemusta käsittelevissä tutkimuksissa. Oma tapani tarkastella yleisökokemusta perustuu näitä tutkimuksia yhdistäviin yleisökokemuksen ulottuvuuksiin, joiden avulla järjestin ja analysoin tutkimusaineistosta tunnistamiani teemoja. Käsittelen näitä ulottuvuuksia tutkielman neljännessä luvussa.

Yleisökokemusta käsittelevät tutkimukset kartoittavat kokemuksen laatua tyypillisesti yksilö- ja fokusryhmähaastatteluiden avulla. Haastatteluiden ja aiemman tutkimuksen nojalla tutkijat ovat useimmissa tapauksissa valmistelleet strukturoidun tai puolistrukturoidun kyselylomakkeen, jonka avulla he koettelevat hypoteesejaan laajemmalla kohde-ryhmällä (mm. O’Neill ym. 2016; Radbourne ym. 2013). Esityksen jälkeen täytetyt lomakekyselyt tarkastelevat yleisökokemusta määrällisestä näkökulmasta, jota syventää tutkimuksiin kuuluva laadullinen aineisto.

Brown ja Novak (2007) sekä Boerner ja Jobst (2013) pyrkivät mittaamaan yleisökokemuksen muuttujia ja näin ollen hyödynsivät tutkimuksissaan pääasiallisesti kyselylomaketutkimuksia tai muita kvantitatiivisia aineistonkeruumenetelmiä. Radbournen ym.

(2013) ja O’Neillin ym. (2016) tutkimukset ovat puolestaan menetelmällisesti luokiteltavissa avoimien kyselyiden, haastatteluiden ja fokusryhmien avulla kokemusta iteroineiksi kvalitatiivisiksi tutkimuksiksi. NEF:n (2005) tutkimus sijoittuu laadullisen ja määrällisen tutkimuksen välimaastoon, sillä sen käsitteellinen jäsenyys on muodostettu suljettuja ja avoimia kysymyksiä sisältävän verkkokyselyn sekä yksilöhaastattelujen pohjalta. Laadulliset tutkimukset ovat yleisesti ottaen epäyhtenäisempiä sekä terminologialtaan että tulkinnaltaan verrattuna määrällisiin kyselytutkimuksiin (Carnwath & Brown 2014, 88). Ainakin osittain tämä johtuu siitä, että haastatteluissa vastaajat eivät ole sidottuja tiettyihin käsitteisiin, vaan pääsevät kuvaamaan kokemustaan vapaasti omin sanoin.

Yleisökokemuksen subjektiiviset ja kontekstisidonnaiset piirteet asettavat haasteita siirrettävyyteen ja yleistettävyyteen tähtäävälle empiriselle tutkimukselle. Valitusta tutkimuskulmasta riippuen yleisön kokemusta voidaan tutkia esityksen aikana, välittömästi sen jälkeen tai vasta myöhemmin. Tutkimusmenetelmä vaikuttaa hienovaraisilla tavoilla kohteen arvottamiseen ja käsittelyyn: kyselylomakkeen kysymyksenasettelu määrittelee, mihin kokemuksen piirteisiin tutkimus keskittyy. Strukturoitu tai puolistrukturoitu haastattelu sekä haastattelijan läsnäolo ohjaavat helposti vastaajaa. Myös esitystä edeltävät aiemmat kokemukset vaikuttavat kokemuksen laatuun. Mieleen palautetun kokemuksen luonne on vaikeasti tavoitettava: Hyvärinen ja Löyttyniemi huomauttavat, etteivät kokemukset tallennu sellaisenaan muistiin, vaan niistä kerrotaan ajan myötä muuttuvia kertomuksia, eikä haastateltavan tulkinta koetusta esityksen jälkeen siten ole lopullinen (Hyvärinen & Löyttyniemi 2005, 201). Tästä huolimatta esimerkiksi Brownin ja Novakin (2007, 22) mukaan esityksen vaikutusten tutkimus kannattaa toteuttaa muutaman tunnin sisällä esityksen päättymisestä, jolloin kokemus on vielä tuoreessa muistissa. Välittömästi esityksen jälkeen ajoittuvan aineistonkeruun yleisyys heijastaa käsityksiämme esityksen – ja sen synnyttämän kokemuksen – katoavaisuudesta.

Yleisötutkimuksessa suositut fokusryhmäkeskustelut ja -haastattelut, joissa osallistujat saavat kertoa kokemuksestaan omin sanoin, tarjoavat sosiaalisen kontekstin, jossa on mahdollista selvittää, kuinka osallistujat puhuvat ja ajattelevat tutkimuskohteesta sekä kuinka he muodostavat mielipiteitään. Parhaimmillaan keskustelut paljastavat osallistujille tärkeitä näkökulmia ja yllättäviä, tutkimushypoteeseista poikkeavia seikkoja. Keskustelu voi tehdä näkyväksi itsestäänselvyyksiä tai paljastaa aiheeseen liittyviä tabuja,

joista ei keskustella ainakaan ryhmätilanteessa. (Alasuutari 2011, 151–155; Valtonen 2005, 225–228.) Jälkikäteen tapahtuva keskustelu esityksestä ei ole neutraali tutkimusmenetelmä, vaan lisää kokemuksen merkityksellisyyttä ja vaikuttaa itsessään kerättyyn aineistoon (Johanson 2013, 163; Reason 2010).

1.3 Suoratoistettujen esityksien taustaa ja nykytila

Esitysten elokuvateatterisuoratoistot saivat alkunsa pop-muusikko David Bowien julkaistessa vuonna 2003 Reality-albuminsa konsertissa, joka esitettiin suorana lähetyksenä 88 elokuvateatterissa 22 maassa. Vuonna 2006 Metropolitan Opera House käynnisti oopperoiden suoratoistot elokuvateattereissa ja esitykset ovat kuuluneet vuodesta 2008 alkaen myös kotimaisen Finnkino-ketjun Event Cinema -ohjelmistoon (Finnkino 2018). Määrällisesti eniten elokuvateattereiden Event Cinema -ohjelmistossa esitetään eri taiteenlajeista oopperaa, näytelmiä ja balettia. Esittävien taiteiden lisäksi myös museot ovat tuottaneet näyttelyitä taustoittavia tai rikastavia Event Cinema -tuotantoja, jotka ovat taidemuodon luonteesta johtuen suorien lähetyksien sijaan yleensä etukäteen nauhoitettuja. (AEA Consulting 2016, 20, 43–44.) Elokuvateatterisuoratoistojen innoittamina kulttuuriorganisaatiot ovat ryhtyneet välittämään esityksiään myös omilla verkkosivuillaan tai muiden digitaalisten alustojen kautta (Hannuksela 2015).

SKOB välitti ensimmäisen suoratoistetun esityksensä elokuussa 2008, jolloin Puccinin Lännen tyttö -ooppera esitettiin suurelta näytöltä Jyväskylässä ja Rovaniemellä yhteistyössä Yleisradion kanssa. Oopperaesitys oli toteutukseltaan ensimmäinen laatuaan Suomessa. Kenneth Greven koreografia Lumikuningatar on toistaiseksi ainoa Finnkinon Event Cinema -ohjelmistoon kuulunut SKOB:n produktio. (Hannuksela 2017.)

Vuorovaikutuksellisen yleisösuhteen tukeminen ja saavutettavuuden edistäminen digitaalisiin keinoihin ovat kulttuuripoliittisesti ajankohtaisia teemoja. Eurooppa-neuvoston vuonna 2017 julkaisemissa päätelmissä kulttuurin saatavuuden edistämisestä digitaalisiin keinoihin painopisteenä yleisösuhteen kehittäminen (2017/C 425/03) todetaan:

”digitaaliteknologia on nopeasti ja perustavalla tavalla muuttamassa tapaa, jolla kulttuurisisältöä luodaan, saavutetaan ja käytetään. Jakelu ei enää ole lineaarisista, koska sisältöä jaetaan yhä enemmän läheisesti toisiinsa liittyvissä verkostoissa, jotka muodostuvat henkilöistä, yleisöistä, yhteisöistä ja instituutioista

niin julkisella kuin yksityisellä sektorilla, mikä muokkaa sisällön tuotanto- ja jakeluketjua. Tämä muuttaa yleisön käyttäytymistä ja odotuksia: yleisö odottaa digitaalisen sisällön parempaa saatavuutta sekä osallistavampaa yhteyttä sisällön tuottajiin.”

Tämän vuoksi Eurooppa-neuvosto kehottaa jäsenvaltioita toimivaltansa puitteissa mm. *“parantamaan kulttuuriorganisaatioiden ja niiden yleisön valmiuksia, taitoja ja tietämystä kohdata uusia digitaalisia haasteita”* sekä *“edistämään sisällön ja teknologian yhteentoimivuutta, jotta sekä kulttuuriorganisaatioita että niiden käyttäjiä kannustettaisiin niiden laajempaan käyttöön”*. (Eurooppa-neuvosto 2017.)

Digitaalinen läsnäolo ja tavoitettavuus näyttäytyvätkin keskeisessä roolissa kulttuurilaitosten toiminnassa ja tulevaisuuden visioissa. Esitysten välittäminen suorana lähetyksenä verkossa tai elokuvateattereissa on viimeisen kymmenen vuoden aikana yleistynyt toimintatapa, jonka avulla organisaatiot tavoittelevat uusia yleisöjä ja mielikuvallista hyötyä. SKOB:n vuonna 2015 teettämän vertailuanalyysin mukaan suurimmalla osalla suoratoistoja järjestävistä oopperataloista toiminnan motiivit liittyivät yleisöpohjan kehittämiseen – joko nykyisten yleisöjen parempaan sitouttamiseen tai uusien yleisöjen tavoittamiseen (Hannuksela 2015). Vuonna 2017 valmistui SKOB:n uusi strategia, Ooppera ja Baletti vuonna 2025. Toiminnan strategisena tavoitteena mainitaan Ooppera ja Baletti kansallisesti ja kansainvälisesti arvostettuna digitaalisena mediana sekä tavoitellana kaikkien saavutettavissa olevat korkealaatuiset ooppera- ja balettielämykset (Suomen kansallisooppera ja -baletti 2017a). SKOB:n suoratoistojen voidaan katsoa tukevan näitä strategisia päämääriä. SKOB:n pääjohtaja Päivi Kärkkäinen kirjoittaa digitaalisuuden merkityksestä toiminnassa:

“Yhdeksi tärkeimmistä tehtävistämme olemme nähneet oopperan ja baletin tuomisen mahdollisimman monen suomalaisen saataville. Olemme pyrkineet tähän tarjoamalla useiden kanavien kautta erilaisia yleisöryhmiä kiinnostavia ja koskettavia taide-elämyksiä. Ohjelmistovalinnoilla ja digitaalisesti välitettävillä esityksillä olemme myös madaltaneet kynnystä tulla taiteemme pariin. Digitalisaatio onkin viime vuosina ollut toimintaympäristömme suurin muutosvoima, joka on voimakkaasti laajentanut taidepalvelujen saavutettavuutta.” (Suomen kansallisooppera ja -baletti 2018b, 5.)

Arts Council England, UK Theatre ja Society of London Theatre tilasivat vuonna 2016 selvityksen englantilaisten esittävien taiteen organisaatioiden Live-to-Digital -toiminnasta, johon selvitys lukee esityksien suoratoistot elokuvateatterissa ja verkossa,

aineiston latausmahdollisuudet verkossa sekä televisiolähetykset (AEA Consulting 2016). Organisaatioiden suhtautumista digitaaliseen jakeluun voi kuvata optimistisen luottavaiseksi. Aiemmat kokemukset suoratoistoista SKOB:ssa ja muualla viittaavat siihen, ettei esityksien digitaalinen jakelu heikennä lipunmyyntiä – useimmiten vaikutus on pikemminkin päinvastainen. (AEA Consulting 2016, 65–68; Bakhshi & Throsby 2010). Toisaalta suoratoistettavaksi pyritään usein tietoisesti valitsemaan ohjelmistoa, jota pidetään erityisen kiinnostavana tai jolle voidaan jo etukäteen ennustaa poikkeuksellista yleisösuosiota. From Live-to-Digital -selvityksen mukaan suoratoistojen tärkeä funktio onkin esitysten saatavuuden edistäminen: yli kolmannes Event Cinema- ja suoratoistoyleisöistä mainitsi osallistumismotiivikseen, että perinteiset esitykset olivat loppunmyytyjä (AEA Consulting 2016, 48–50).

Selvityksen mukaan useimmat kulttuuriorganisaatiot arvioivat hyötynensä esitysten digitaalisesta jakelusta tavoittamalla uusia yleisöjä sekä tarjoamalla uusia kokemuksia olemassa oleville yleisöilleen (AEA Consulting 2016, 9–16, 66–68). Barker (2013, 31–32) huomauttaa, että suoratoistona välitettävien taidemuotojen – teatterin, oopperan ja baletin – yleisöt eivät välttämättä ole päällekkäisiä ja eri taidemuotojen katsomisen konventiot vaihtelevat. Oopperayleisön tapa katsoa ja painottaa esityksen tiettyjä piirteitä todennäköisesti eroaa tanssiyleisöstä, vaikka kokemuksissa on varmasti paljon yhteistä. Tämä seikka ilmeni myös omassa aineistossani, jossa osallistujat vertailivat esimerkiksi oopperan, teatterin ja pop-konserttien suoratoistokokemuksiaan suhteessa tutkimuksessa esitettyyn klassiseen balettiin.

SKOB:n yhteistyössä HSTV:n ja Yleisradion kanssa tuottamat maksuttomat suoratoistolähetykset käynnistyivät vuonna 2016 uudistetussa oopperabaletti.fi-verkkopalvelussa. Stage24-palvelun livekanavalla esitetään suorana lähetyksenä keskimäärin viidestä kymmeneen päänäyttämön esitystä näytäntökaudessa. Ensimmäinen suoratoistettu esitys Stage24-palvelussa oli Perttu Kivilaakson ja Eicca Toppisen säveltämä Indigo-ooppera tammikuussa 2016 yhteistyössä Yleisradion kanssa. Suorien lähetysten lisäksi Stage24-palveluun kuuluu teostrailereita, tallenteita ja haastatteluvideoita. Suoratoistotallenteet lisätään pian suoratoiston jälkeen verkkoon, joten esityksen katsominen on mahdollista myös myöhemmin. Vuonna 2017 SKOB:n ooppera- ja balettisuoratoistoja

katsottiin yli 190 000 kertaa.⁴ Stage24-palvelu on jatkuvasti lisännyt suosiotaan: palvelussa tehtiin yli 250 000 sivulatausta vuonna 2017, mikä on jopa 115 % enemmän kuin vuonna 2016.

⁴ Vertailun vuoksi Royal Opera House Live Cinema -lähetys tavoittivat yli 806 900 katsojaa 41 maassa näytännökautella 2016–17. Ohjelmisto koostui yhteensä 12 oopperasta ja baletista. (Royal Opera House 2018.) Royal Opera House on suurin ooppera- ja balettisuoratoistojen tuottaja Euroopassa.

2 Yleisökokemuksen tutkimus ja esityksen elävyys

Luvun ensimmäisessä alaluvussa esittelen tutkimuskysymykseni kannalta keskeistä yleisö- ja vastaanottotutkimuksen teoriaa ja käsitteistöä. Esittelen lyhyesti myös taiteen filosofian ja estetiikan määritelmiä taiteen arvosta ja vaikutuksista, jotka käsittelevät taiteen synnyttämän esteettisen kokemuksen luonnetta. Toisessa alaluvussa esittelen aiemman tutkimuksen näkökulmia yleisökokemukseen. Johdan yleisötutkimuksen teorian ja aiemman tutkimuksen pohjalta jäsenyyksen, jonka avulla käsittelen tutkimusaineistosta tunnistamani teemoja. Kolmas ja neljäs alaluku taustoittavat varsinaista tutkimuskysymystä tarkentavien alakysymyksien aihepiirejä eli yleisön kokeneisuutta ja esityksen elävyyden määritelmää.

2.1 Yleisö- ja vastaanottotutkimuksen lähtökohtia

Yleisötutkimuksen näkökulmasta esitys merkitsee teoksen ja yleisön kohtaamista (mm. Eversmann 2004, 101–102; Sauter 2000, 6). Teatterintutkija Willmar Sauterin mukaan esittävän taiteen olemukseen kuuluu keskeisesti kommunikatiivisuus: hänen määritelmänsä mukaan esitystapahtuma⁵ perustuu esiintyjän ja yleisön samanaikaiseen läsnäoloon ja vuorovaikutukseen samassa tilassa. Esiintyjä ja yleisö muodostavat erottamattoman kokonaisuuden, eikä niitä tule tarkastella tai analysoida erillään toisistaan. (Sauter 2000, 31; Sauter 2002, 127–128.) Perinteisen esityksen kohdalla nämä piirteet ovat ilmeisiä, mutta aiempi tutkimus osoittaa myös medioitujen tai tallennemuotoisten esitysten synnyttävän omanlaistaan yleisön ja esiintyjien välistä digitaalista läsnäoloa ja vuorovaikutusta (Bakhshi & Mateos-Garcia & Throsby 2010, 4–6; Barker 2013, 20–23).

Yleisö ei ole ollut alusta lähtien teatteritieteiden keskiössä, vaikka Sauterin määritelmän mukaan yleisön läsnäolo on yksi esityksen perustavimmista piirteistä ja itse teatterisanan alkuperä on kreikan kielen sanassa *theatron*, joka tarkoittaa katsomispaikkaa tai katsomoa – yleisön perspektiiviä esitykseen. 1950-luvulta alkaen yleistynyt empiirinen yleisötutkimus keskittyi aluksi enimmäkseen yleisön sosioekonomisiin taustoihin, asen-

⁵ Sauter käyttää teoksessaan termiä *theatrical event*, johon kuuluviksi hän lukee teatterin ohella oopperan, tanssin, sirkuksen ja muut esittävän taiteen muodot.

teisiin, motiiveihin ja osallistumisen esteisiin, muttei juurikaan kiinnittänyt huomiota esityksen yleisössä synnyttämään kokemukseen (Sauter 2000, 26–27). Mediateknologian kehityksen myötä syntynyt osallistumiskulttuuri, jossa käyttäjät voivat lisääntyvässä määrin osallistua merkitysten ja arvon luontiin, on osa laajempaa yhteiskunnallista muutosta ja yksi keskeinen taustatekijä myös yleisön roolin sekä esitystilanteen dynamiikan evoluutiossa. Kuten Johanson huomauttaa, teatteritutkimuksen kiinnostus yleisöä kohtaan on kasvanut samanaikaisesti kulttuurisen konvergenssin kanssa, jolle on tunnusomaista katsojan ja esiintyjän välisen rajan hälventyminen. (Johanson 2013, 169–170; Puustinen 2011, 2–3.) Vuoropuhelu mediatutkimuksen kanssa havainnollistaa vastaavia muutoksia yleisön roolissa: Puustinen (2011, 5) kirjoittaa mediatutkijoiden puhuvan yhä yleisöstä mutta useimpien heistä siirtyneen käyttämään mieluummin nimityksiä käyttäjä, kuluttaja, kansalainen tai kokija.

Yleisötutkimuksen monitieteisyys kertoo kohteen kompleksisuudesta. Yleisö ei muodosta selvärajaista tai homogeenista tutkimuskohdetta. Ben Walmsley (2017) kirjoittaa yleisötutkimuksen tukeutuvan useisiin eri tieteenaloihin taiteen markkinoinnista kulttuuripolitiikkaan ja semiotiikasta psykologiaan. Koska yleisötutkimuksen lähtökohtana on kokemuksen subjektiivisuus, sen tavoitteena on objektiiviseen tiedon tuottamisen sijaan ymmärtää, kuinka yleisöt merkityksellistävät kokemuksiaan omista sosiaalisista ja kulttuurisista viitekehysistään käsin (Sedgman 2017, 322–325). Jokainen tieteenala lähestyy kohdetta omine vahvuuksineen ja rajoitteineen, joten eri tieteitä ja menetelmiä yhdistävällä tutkimuksella on paremmat valmiudet tarkastella yleisökokemuksen luonnetta syvällisemmin. Tuorein kirjallisuus aiheesta viittaa siihen, että yleisötutkimuksella on vahva tahtotila kehittyä menetelmällisesti ja tieteenalana yhä monipuolisempaan suuntaan.⁶

Henry Schoenmakers ja John Tulloch jakavat yleisötutkimuksen sosiologiseen haaraan, joka lähestyy yleisöä demografisten tekijöiden kautta sekä psykologisempaan – usein myös vastaanottotutkimukseksi kutsuttuun – haaraan, joka keskittyy yleisön tapoihin ymmärtää ja kokea esityksiä. Yleisö- ja vastaanottotutkimus voidaan hahmottaa myös itsenäisinä ja osittain päällekkäisinä tieteenaloina. Sosiologiasta ammentava suuntaus tarkastelee yleisön sosiodemografisia piirteitä sekä asenteita ja osallistumismotiiveja.

⁶ Yleisötutkimuksen uudemmissa kehityssuunnissa ja periaatteista kirjoittavat enemmän mm. Barker (2006), Johanson (2013) ja Reason (2010).

Vastaanottotutkimus puolestaan tarkastelee yleisön tiedollisia ja emotionaalisia vasteita esityksen aikana sekä niiden syntymekanismia. Sosiologiselle ja sitä edeltäneelle mediaateollisuuden piirissä tehdyille yleisötutkimukselle on ollut ominaista diskursiivisten yleisökonstruktioiden muotoilu. Vastaanottotutkimus puolestaan on alusta lähtien havainnoinut todellisia yleisöjä ja heidän kokemustaan. (Foreman-Wernet & Devin 2013, 69; Puustinen 2011, 2–4; Schoenmakers & Tulloch 2004.)

Sauter jakaa yleisön ja esityksen välistä suhdetta tarkastelevan vastaanottotutkimuksen edelleen sosiologisemmin painottuneeseen makrotasoon sekä psykologiaan nojautuvaan mikrotasoon. Makrotason kannalta keskeisiä ovat määritelmät siitä, kuka kokee ja mitä esityksen aikana. Makrotason vastaanottotutkimuksen tulosten yleistettävyyttä riippuu pitkälti käytetyn teoreettisen ja menetelmällisen lähestymistavan luotettavuudesta sekä kohderyhmän taustan ja teoksen sisällön vaikutuksesta kokemuksen laatuun. Sauter huomauttaa, että perinteiset tutkimusmenetelmät, kuten haastattelut ja kyselyt saattavat johdatella vastaajaa: kysymyksenasettelu voi korostaa sellaisia kokemuksen piirteitä, jotka eivät ole katsojalle itselleen merkityksellisiä. Sopivan tutkimusajankohdan valinta riippuu siitä, mistä näkökulmasta kokemusta halutaan tarkastella. Kuten mm. Sauter ja Eversmann huomauttavat, esityksen vastaanotto on prosessi, johon kuuluvat paitsi kokemukset esityksen aikana myös edeltävät asenteet ja ennakkoymmärrys esitykseen saavuttaessa sekä kokemuksen jatkuminen ja kypsyttyminen edelleen esityksen jälkeen. Tutkimuksen kohteena oleva yleisö voi koostua sattumanvaraisesti tiettyä esitystä seuranneista henkilöistä tai se voi edustaa tarkemmin rajattua yleisösegmenttiä, kuten nuoria tai ensikertalaisia. Sauterin mukaan henkilökohtaisen sosiaalisen ja kulttuurisen taustan vaikutus kokemukseen on huomattava silloinkin, kun tutkittava kohderyhmä on pyritty saamaan koostumukseltaan mahdollisimman homogeeniseksi. Näin ollen makrotason tutkimus hahmottaa vastaanoton vuorovaikutuksellisenä prosessina, johon vaikuttavat lukuisat varsinaista esitystilannetta kehystävät tekijät. (Eversmann 2004, 127–129; Sauter 2002, 118–126.)

Esityksen vastaanotto sijoittuu Sauterin mukaan vastaanottotutkimuksen mikrotason ytimeen, joka käsittelee yksityiskohtaisemmin kysymyksiä siitä, mitä katsoja kokee välittömästi esityksen aikana, millaisia tunteita tai ajatuksia se hänessä synnyttää ja mitkä ovat näiden kokemusten syntymekanismit. Mikrotason tutkimuksessa käytetään psykologisia teorioita täydentämään estetiikan ja sosiologian näkökulmaa. Yleisön koke-

musta esityksen aikana fysiologisesti ja psykometrisesti tutkiva neuroestetiikka on mikrotaason vastaanottoa menetelmällisesti eri tavalla lähestyvä suuntaus. Neuroesteettinen tutkimus mittaa mm. henkilön sykettä, galvaanisia ihoreaktioita ja silmän liikkeitä katsomossa esityksen aikana. (Reason 2010, 18–19; Sauter 2002, 123–125.) Ajallisesti järjestettynä Carnwath ja Brown kutsuvat näitä esityksen välittömiksi vaikutuksiksi, erotuksena esityksen jälkeen tutkituista koetuista vaikutuksista tai vasta myöhemmin ilmenevistä pitkän aikavälin vaikutuksista. Esityksen aikana tai välittömästi sen jälkeen mitatut vaikutukset eivät kerro esityksen synnyttämistä pitkän aikavälin kumulatiivisista vaikutuksista. (Carnwath & Brown 2014, 11–17, 89.)

Kyse on paitsi metodologisesta myös filosofisesta valinnasta: ovatko esityksen aikaiset fysiologiset vasteet aidoin kokemus esityksestä, vai onko vasta jälkeinpäin tiedollisesti prosessoitu tai vieläkin myöhäisemmässä vaiheessa tutkittu, muiden kokemusten muodostamaan jatkumoon asettunut kokemus todellisempi? Kokemuksen tietoinen muistelu ja käsittely yksin tai yhdessä muiden kanssa tekee siitä merkityksellisemmän, eli toisin sanoen muovaa alkuperäistä kokemusta. Reason (2010, 31–33) ehdottaa ratkaisuksi dualistista lähestymistapaa, joka katsoo kokemuksen muodostuvan sekä välittömistä havainnoista että näiden havaintojen tietoisesta tarkastelusta esityksen jälkeen. Vaikka katsojan välittömät fysiologiset reaktiot tarjoavat tutkijalle objektiivisemmän tutkimuskohteen, niiden tulkinta ei ole ongelmaton ja objektiivisuuden tavoittelu helposti vääristää yleisökokemuksen subjektiivista luonnetta.

Yleisötutkimus on vähitellen siirtynyt sosiologisesti tai psykologisesti painottuneesta tutkimuksesta monitieteisempään, syvällisemmin yksilön näkökulmasta kiinnostuneeseen empiirisen tutkimuksen suuntaan. Sedgman kirjoittaa yleisötutkimuksen ensimmäisen aallon keskittyneen kysymykseen kulttuurin vaikutuksesta ihmisiin ja toisen aallon selvittäneen ihmisten tapoja kuluttaa kulttuuria. Kolmas aalto on kiinnostunut vuorovaikutteisemmasta yleisösuhteesta, eli siitä, millä tavoin kulttuuri voi olla merkityksellistä ihmisille. (Sedgman 2017, 310–312.)

Taiteen filosofialle ja estetiikalle keskeiset kysymykset taiteen arvosta ja vaikutuksista kuuluvat yleisökokemuksen tutkimuksen teoreettiseen perustaan.⁷ Tutkimusnäkökulmani pohjautuu taiteen yhteiskunnallista ja henkilökohtaista vaikuttavuutta tutkineiden Holdenin (2006, 14–16), McCarthyin, Ondaatjen, Zakarasin ja Brooksia (2004, 39–42) sekä Van Maanenin (2009, 7–10) edustamaan käsitykseen taiteen arvon muodostumisesta yleisön ja teoksen vuorovaikutuksessa sekä sen ilmenemisestä teoksen vastaanottajassaan synnyttämänä esteettisenä kokemuksena – näin ollen taiteen arvo koetaan sitä käyttämällä.

Van Maanen jakaa taiteen arvot välittömiin (*intrinsic*), puolisisäisiin (*semi-intrinsic*) ja välillisiin (*extrinsic*)⁸. Taiteen välittömät arvot syntyvät suorassa vuorovaikutuksessa taiteen kanssa ja kuvaavat yksinomaan taiteelle ominaisia kokemuksellisia vaikutuksia. Puolisisäiset arvot, kuten esiintyjien karismasta ja taidosta tai katsojan henkilökohtaisista motiiveista seuraavat vaikutukset eivät Van Maanenin mukaan ole ominaisia ainoastaan taiteelle. Hänen mukaansa useimmat taidekokemusten synnyttämät tunnekokemukset ovat luonteeltaan puolisisäisiä, sillä vuorovaikutus ei itsessään synnytä tunnepitoisia vaikutuksia ja toisaalta samat tunteet voivat ilmetä myös muissa yhteyksissä. Hänen mukaansa ainoat taiteen synnyttämät, luonteeltaan puhtaasti välittömät tunnekokemukset ovat uusista aistikokemuksista syntyvä mielihyvä sekä mielikuvituksen avulla muodostetuista uusista, merkityksellisistä käsityksistä ja lisääntyneestä ymmärryksestä seuraava mielihyvä. Van Maanen luokittelee myös kokemuksen sosiaalisen ulottuvuuden kuuluvan taiteen puolisisäisiin arvoihin. Vaikkei kokemuksen sosiaalista identiteettiä vahvistava vaikutus kuulukaan taiteen välittömiin arvoihin, voi sosiaalisuus Van Maanenin mukaan siitä huolimatta olla keskeinen osa esteettistä kokemusta. Taiteen välillistä tai instrumentaalista arvoa voi muodostua joko suorassa tai epäsuorassa vuorovaikutuksessa taiteeseen, mutta taiteen välittömät vaikutukset palvelevat silloin muita johdannaisvaikutuksia. Kulttuuripolitiikka on perinteisesti ollut kiinnostunut taiteen välillisistä ja usein pidemmän aikavälin sosiaalisista ja taloudellisista vaikutuksista, kuten esimerkiksi terveyden ja matkailun edistämisestä sekä rikollisuuden ehkäisystä.

⁷ Kuten Carnwath & Brown (2014, 8–11) huomauttavat, kirjallisuudessa käsitteitä arvo (value), vaikutus (impact) ja hyöty (benefit) käytetään usein samassa merkityksessä. Heidän tulkintansa mukaan arvo on vaikutuksia ja hyötyjä monimerkitysisempi, mutta niihin läheisesti kytkeytyvä käsite. Vaikutus sen sijaan on käyttökelpoisempi käsite kuvaamaan esteettisen kokemuksen synnyttämiä muutoksia, koska sillä voidaan viitata sekä positiivisiin että negatiivisiin vaikutuksiin, toisin kuin hyödyillä.

⁸ Käännökset tekijän omia.

(Van Maanen 2009, 178–182.) Huomattava osa yleisötutkimuksesta onkin pyrkinyt oikeuttamaan kulttuuriorganisaatioiden toimintaa viittaamalla taiteen instrumentaalisiin vaikutuksiin (NEF 2005, 7–10; Radbourne ym. 2013, 4–5).

Taiteen välittömien vaikutusten määritelmästä vallitsee erilaisia näkemyksiä. Holdenin (2006, 14) mukaan taidekokemuksen välittömät vaikutukset ovat ensisijaisesti yksilötason subjektiivisia kokemuksia. Välittömät vaikutukset ylittävät puhtaasti viiheelliset merkitykset ja vaikuttavat henkilöön tiedollisesti, tunnetasolla ja sosiaalisesti. McCarthyn ym. (2004, 69) tutkimuksen mukaan taiteen ja kulttuurin välittömät vaikutukset synnyttävät ajan mittaan myös julkisen piirin vaikutuksia. Koska taiteen kaikki vaikutukset syntyvät McCarthyn ym. mukaan pääsääntöisesti välittömien vaikutusten pohjalta, raja henkilökohtaisten välittömien ja julkisen piirin instrumentaalisten vaikutusten välillä ei heidän mallissaan ole niin jyrkkä kuin Van Maanenin edustamassa selvärajaisemmassa taiteen arvojen mallissa.

Käsittelen tutkimusaineistoani yksilötason subjektiivisena ja välittömästi esityksen jälkeen muodostettuna näkökulmana kokemukseen. Tiedolliset, tunnepitoiset, sosiaaliset ja jopa viiheellisetkin ulottuvuudet osoittautuivat aineistossani keskeisiksi piirteiksi esityksen synnyttämässä kokemuksessa. Näiden seikkojen vuoksi esityksen vaikutusten erittelemisen niiden välittömyyden tai välillisyyden mukaan ei tuntunut merkityksellisesti tutkimukseni kontekstissa.

2.2 Yleisökokemuksen empiirinen tutkimus

Kokemuksen subjektiivisuudesta ja taidemuotojen tai teosten sisältöjen keskinäisistä eroista huolimatta yleisön kokemuksesta on Peter Eversmannin mukaan tunnistettavissa tiettyjä yleisluontoisia piirteitä. Erityisesti tutkimukseni vertailuasetelman johdosta pyrin käsittelemään aineistoani sellaisten piirteiden avulla, jotka edustavat kokemusta tarpeeksi täsmällisesti yksinkertaistamatta kuitenkaan kokemuksen kompleksisuutta. Terminologisesti onkin ehkä kuvaavampaa puhua vaikutuksien tai osatekijöiden sijaan Eversmannin tapaan kokemuksen ulottuvuuksista (*dimension*), jotka eivät lukitse kokemusta ennalta liian kapea-alaisesti, vaan ovat tarpeeksi joustavia eri taidemuotojen ja

yksilöllisten kokemusten tarkasteluun. (Eversmann 2004, 112–115, 139–140; NEF 2005, 11–12; Sedgman 2017, 326–327.)

Eversmann jakaa esittävien taiteiden synnyttämän esteettisen kokemuksen Csíkszentmihályin ja Robinsonin kuvataiteita koskevaa yleisötutkimusta soveltaen neljään keskeiseen ulottuvuuteen: aistihavaintojen (*perceptual dimension*), tunnepitoiseen (*emotional dimension*), tiedolliseen (*cognitive/intellectual dimension*) ja kommunikatiiviseen (*communicative dimension*)⁹. Csíkszentmihályin ja Robinsonin taidemuseoissa työskentelevien asiantuntijoiden haastattelujen pohjalta muodostama jäsennys oli sovellettavissa myös Eversmannin teatterikokemusta koskevaan tutkimukseen. Ratkaisevin ero taidemuotojen välillä on Eversmannin mukaan itse kokemisen tavassa: siinä missä kuvataideteoksen tarjoama informaatio on pysyvä ja muuttumaton, esityksen välittämä kokemus elää jatkuvasti ja valmistuu vasta esityksen päätyttyä. (Eversmann 2004, 116–127.)

Aistihavaintojen ulottuvuuteen kuuluvat Eversmannin määritelmän mukaan yleisön välittömät aistihavainnot esityksestä ja sen elementeistä, kuten lavastuksesta, valaistuksesta, musiikista jne. ilman tulkintaa tai merkityksenantoa. Tunnepitoisella ulottuvuudella Eversmann viittaa esityksen fiktiivisen sisällön tai henkilöhahmojen synnyttämiin positiivisiin tai negatiivisiin tunnereaktioihin. Tiedolliseen ulottuvuuteen kuuluvat paitsi katsojan ennakkoymmärrys, myös oppiminen ja merkityksenannot, jotka johtavat katsojan tulkintaan esityksestä. Kommunikatiivinen ulottuvuus sisältää esiintyjän ja katsojan välisen vuorovaikutuksen sekä yhdistää aistihavaintojen, tunnepitoisen ja tiedollisen ulottuvuuden. Esitys voi synnyttää paitsi katsojan sisäistä dialogia, myös vuorovaikutusta muiden kanssa, mikä muodostaa perustan yleisön yhteisöllisyyden kokemukselle. Eversmann huomauttaa, että ulottuvuudet operoivat limittäin ja suhteessa vastaanottajan valmiuksiin (Eversmann 2004, 115–127.)

Sauter kirjoittaa yleisön kokemuksen muodostuvan aiemman tutkimuksen perusteella kolmesta tekijästä, jotka vastaavat pitkälti Eversmannin edellä mainittuja. Fyysinen kokemus muodostuu mm. aistihavaintoihin vaikuttavista katsojan näköalasta ja paikasta katsomossa, salin akustiikasta sekä vuorovaikutukselliseen ulottuvuuteen liittyvästä

⁹ Käännökset tekijän omia, kuten myös muiden käännöksiensä osalta sivuilla 16–18. Ilmoitan sulkeissa tutkimuksissa käytetyt alkuperäiset vieraskieliset termit.

jaetusta kokemuksesta esiintyjien ja muiden katsojien kanssa. Emotionaaliseen kokemukseen kuuluvat katsojan esiintyjää ja roolihahmoa kohtaan projisoimat tunteet, joista tutkimus on keskittynyt erityisesti samaistumisen, empatian ja sympatian kokemuksiin. Tiedolliset reaktiot syntyvät katsojan esiintyjien taitoa sekä visuaalisia tai musikaalisia elementtejä koskevista arvioista ja tulkinnoista. (Sauter 2000, 26–28; Sauter 2002, 125.)

Radbourne ym. (2013) ovat muodostaneet yleisökokemusindeksinsä (*the Arts Audience Experience Index*, myöh. AAEI) aiempien esittävän taiteen ja kuvataiteen yleisötutkimuksien sekä fokusryhmähaastatteluiden pohjalta. Esityksiä seuranneissa haastatteluissa kokemustaustaltaan erilaiset osallistujat saivat tuoda esiin omalta kannaltaan merkityksellisiä seikkoja esityksestä. AAEI on tarkoitettu työkaluksi yleisötutkimuksen kvalitatiivisen aineiston analyysiin ja sen tavoitteena on mitata yleisön kokemusta laadullisia tutkimuksia systemaattisemmin mutta perinteisiä kävijätyytyväisyystutkimuksia syvällisemmin. AAEI muodostuu fokusryhmissä säännönmukaisesti esiintyneistä neljästä indeksistä: Tieto ja oppiminen (*Knowledge transfer or learning*), Autenttisuus (*Authenticity*) ja Yhteisöllisyys (*Collective engagement*) ja Riskien hallinta (*Risk management*). Tieto ja oppiminen kuvastaa yleisön tarvetta ymmärtää ja saada taustoittavaa tietoa, joka tukee esityksestä nauttimista. Autenttisuus on pitkälti tunneperäiseksi luokiteltava kokemus esityksen aitoudesta ja uskottavuudesta, josta seuraa samaistuminen esityksen teemoihin tai esiintyjiin. Myös esitystilän intiimi tunnelma esiintyjien ja yleisön välillä liittyy tilanteen koettuun autenttisuuteen. Yhteisöllisyys puolestaan kuvaa esitykseen osallistumiseen sisältyvää sosiaalista ulottuvuutta, johon kuuluu koettu yhteydentunne esiintyjiin ja muihin katsojiin. Lisäksi tutkimuksen indekseihin kuuluu Riskien hallinta, joka kuvaa katsojan vastaanottavuutta sekä odotusten ja koetun välistä eroa.

Brown ja Novak (2007) tarkastelevat tutkimuksessaan yleisön kokemusta ennen esitystä ja sen jälkeen. He mittasivat lomakekyselyiden avulla esityksen koettuja vaikutuksia kuuden kirjallisuuden ja aiemman tutkimuksen tunnistaman osatekijän kautta: Vangitsevuus (*Captivation*), Tiedolliset virikkeet (*Intellectual Stimulation*), Tunnepitoinen vaste (*Emotional Resonance*), Henkinen merkitys (*Spiritual Value*), Esteettinen vaikutus (*Aesthetic Growth*) sekä Sosiaalinen yhteys (*Social Bonding*). Vaikutuksista vangitsevuus on Brownin ja Novakin tutkimuksessa avainasemassa, sillä heidän mukaansa yleisön uppoutuminen esitykseen muodostaa usein ennakkoehdon sille, että muut vaikutukset voidaan kokea intensiivisesti. Esityksen aikana koettujen vaikutusten lisäksi ennen

esitystä täytetty kysely selvitti vastaajien valmiuksia vastaanottaa esitys kolmen osatekijän kautta: Konteksti (*Context*), Relevanssi (*Relevance*) ja Ennakko-odotus (*Anticipation*). Nämä ulottuvuudet ottavat huomioon yleisön aiemman kokeneisuuden vaikutuksen vastaanoton kannalta ja kokemuksen muodostumisen jo ennen esitystä yleisön tiedollisissa prosesseissa.

O’Neillin ym. (2016) tutkimuksen kohderyhmänä oli aktiivinen, yli neljä kertaa vuodessa esityksissä käyvä oopperayleisö. Sitoutuneisuus taidemuotoon osoittaa heidän kokemuksensa olevan erittäin positiivinen, mikä tekee heistä sopivan kohderyhmän yleisökokemuksen tutkimuksen kannalta. Menetelmällisesti tutkimus perustui esityksen jälkeen järjestettyihin puolistrukturoituihin yksilöhaastatteluihin. O’Neill ym. tunnistivat litteroiduista haastatteluista yhteensä 16 teemaa. Osallistujat kuvasivat haastatteluissa suhdettaan oopperaan ensisijaisesti tunnepitoiseksi, minkä johdosta tutkimusaineiston analyysin toisessa vaiheessa tutkijat tarkastelivat muita teemoja suhteessa aineiston tunteita koskevaan teemaan. Tutkijat arvelivat tunteiden korostumisen haastatteluaineistossa johtuneen osittain haastattelujen kysymyksenasettelusta, joka kannusti haastateltavia kuvaamaan aiempia vaikuttavia oopperakokemuksiaan. Esiintyjän karisma (*Performer Charisma*), Roolihahmo, tarina ja totuus (*Character, Narrative, Truth*), Produktio (*Production*) sekä Vaste musiikkiin (*Response to Music*) olivat haastatteluissa useimmin Tunne-teemaan (*Emotion*) yhdistetyt teemat. Toinen O’Neillin ym. tutkimuksessa tunteiden ohella korostunut piirre oli kokemuksen sosiaalisuus eli Muut ihmiset -teema (*Other People*) – myös niiden kävijöiden keskuudessa, jotka osallistuivat esityksiin tyyppillisesti yksin, mutta joille muun yleisön läsnäolo tai mahdollisuus keskustella kokemuksesta jälkeenpäin oli tärkeää. Teemoista Uutuus (*The New*) ja Vaivannäkö/Haaste (*Having to Work Hard/Challenge*) viittaavat kokemuksen tiedolliseen ulottuvuuteen.

NEF:n (2005) taiteen hyvinvointivaikutuksia kartoittaneessa selvityksessä esityksen vaikutukset jaetaan viiteen osatekijään. Selvityksen tarkoituksena on tarjota esittävän taiteen organisaatioille työkalu, jonka avulla esityksen synnyttämää kokemusta ja organisaation toiminnan vaikutuksia voi arvioida määrällisiä mittareita monipuolisemmin. Kiinnostus ja keskittyminen (*Engagement and concentration*) kuvaa esitykseen uppoutumista, Oppiminen ja haaste (*Learning and challenge*) liittyy kokemuksen tiedolliseen ulottuvuuteen. Jaettu kokemus ja tunnelma (*Shared experience and atmosphere*) kuuluu yhteisöllisyyden kokemukseen, mutta myös yleisemmin koettuun tunnelmaan. Samais-

tuminen ja tunnepitoinen yhteys (*Personal resonance and emotional connection*) kuvastaa esityksen emotionaalista vastetta sekä katsojan samaistumisen ja empatian tunteita. Lisäksi vaikutuksiin kuului NEF:n tutkimuksessa Energia ja jännite (*Energy and tension*), joka kuvaa esityksen yleisössä synnyttämiä välittömiä fysiologisia reaktioita, jotka tutkijoiden mukaan kertovat koetuista tunnetiloista. NEF:n selvityksessä kokemuksen hyvinvointivaikutukset painottuvat vahvemmin kuin neljässä muussa tutkimuksessa.

Boerner ja Jobst (2013) identifioivat teatteriyleisöille toteutetuista puolistrukturoiduista haastatteluista yhteensä 30 yleisön kokonaisarvioon vaikuttavaa osatekijää, jotka he järjestivät kahdeksaan kategoriaan: Yleinen arvio esityksestä (*General evaluation of the theater*), Yleisön tunnetila ja odotukset (*visitor's mood and expectations*), Taiteellinen arvio esityksestä (*perceived artistic quality*), Yleisön tiedollinen vaste (*visitor's cognitive response*), Yleisön tunnepitoinen vaste (*visitor's emotional response*), Yleisön konatiivinen vaste (*visitor's conative response*), Muiden käytös (*other visitor's perceived behavior*) ja Oheispalvelut (*servicescape*). Edellä mainituista tutkimuksista poiketen Boernerin ja Jobstin tutkimus koski yleisön arviota koko esitystilanteesta eli yleisön ja esityksen välisen vuorovaikutuksen lisäksi myös kokemusta lämpiössä ennen esitystä, väliajalla ja esityksen jälkeen sekä muiden oheispalvelujen käyttöä. Ryhmähaastatteluissani keskusteltiinkin runsaasti esitystä tukevista tai sitä häiritsevistä seikoista, kuten pysäköintipaikoista, väliaikatarjoilujen hinnoittelusta, ohjelmistovalinnoista sekä ruuhkasta lämpiössä. On syytä ottaa huomioon, että yleisön kokemukseen vaikuttavat lukuisat katsomossa koettua esitystä ympäröivät seikat, vaikka ne eivät Boernerin ja Jobstin tutkimuksessa osoittautuneetkaan kokonaisuuden kannalta määrääviksi tekijöiksi.

Siitä huolimatta, että edelliset esittävän taiteen yleisökokemusta käsittelevät tutkimukset (Boerner & Jobst 2013; Brown & Novak 2007; NEF 2005; O'Neill ym. 2016; Radbourne ym. 2013) perustuvat erilaisiin jäsenyksiin, niissä kaikissa käytetään tietoa ja ymmärtämistä, esityksen tunnepitoista vaikutusta ja kokemuksen sosiaalisuutta kuvaavia indikaattoreita. Useimmat niistä mainitsevat myös keskittymisen tai vangitsevuuden muiden vaikutusten mahdollistajana. Eversmannin edellä esiteltyä jaottelua – kokemuksen tunnepitoista, tiedollista ja kommunikatiivista ulottuvuutta - soveltaen yleisökokemusta määrittäisivät näin ollen 1) Keskittyminen, 2) Tunnepitoinen vaikutus, 3) Tieto ja ymmärtäminen, ja 4) Sosiaalinen kokemus (Taulukko 1).

	Boerner & Jobst (2013)	Brown & Novak (2007)	NEF (2005)	O'Neill ym. (2016)	Radbourne ym. (2013)
Keskittyminen	Yleisön tunnetila ja odotukset	Vangitsevuus	Kiinnostus ja keskittyminen		
Tunnepitoinen vaikutus	Yleisön tunnepitoinen vaste	Tunnepitoinen vaste Henkinen merkitys	Samaistuminen ja tunnepitoinen yhteys	Tunne Roolihahmo, Tarina, Totuus	Autenttisuus
Tieto ja ymmärtäminen	Yleisön tiedollinen vaste	Tiedolliset virikkeet Esteettinen kasvu	Oppiminen ja haaste	Uutuus Vaivannäkö/ Haaste	Tieto ja Oppiminen Riskien hallinta
Sosiaalinen kokemus	Muiden käytös	Sosiaalinen yhteys	Jaettu kokemus ja tunnelma	Muut ihmiset	Kollektiivinen luonne

Taulukko 1. Kooste viiden yleisökokemusta käsittelevän tutkimuksen ulottuvuuksista Eversmannin (2004) jäsenyyksen kautta tarkasteltuna (käännökset tekijän omat)

2.3 Yleisön kokeneisuus

Useat tutkimukset osoittavat kokeneiden ja kokemattomampien henkilöiden prosessoivan taidetta eri tavoin (mm. Belke, Leder & Augustin 2006, Lindell & Mueller 2011, Silvia 2006). Taiteeseen ja kulttuuriin osallistuminen synnyttää arvostuksia ja ymmärrystä, jotka lisäävät henkilön kykyä merkityksellistää taidetta. Kuten McCarthy ym. (2004, 56–57) kirjoittavat, mitä intensiivisemmin henkilö kokee taiteen tunnepitoiset, tiedolliset ja sosiaaliset vaikutukset, sitä todennäköisemmin hän osallistuu kulttuuriin myös jatkossa.

Ranskalaisen sosiologi Pierre Bourdieun teoria kulttuurisesta pääomasta liittyy kysymyksiin taiteen ja kulttuurin arvostuksesta sekä niiden kulutukseen yhdistetystä statuksesta. Yhteiskunnassa vaikuttavien eri pääomalajien - taloudellisen, sosiaalisen ja kulttuurisen - kerryttämisen funktiona on Bourdieun mukaan erottautuminen. Hänen teoriansa mukaan sivistyneistö omaksuu koulutuksen ja sosiaalisen taustansa kautta valmiuksia, joiden avulla he pystyvät vastaanottamaan ja arvostamaan taidetta. Taideteoksen ymmärtäminen aidosti esteettisellä tavalla, “merkinä joka merkitsee vain itseään”, edellyttää teoksen tunnusomaisten tyylillisten piirteiden tunnistamista, jotka liittyvät sen osaksi muita edustamansa luokan teoksia. Taiteen koodistoa tuntematon henkilö ei pys-

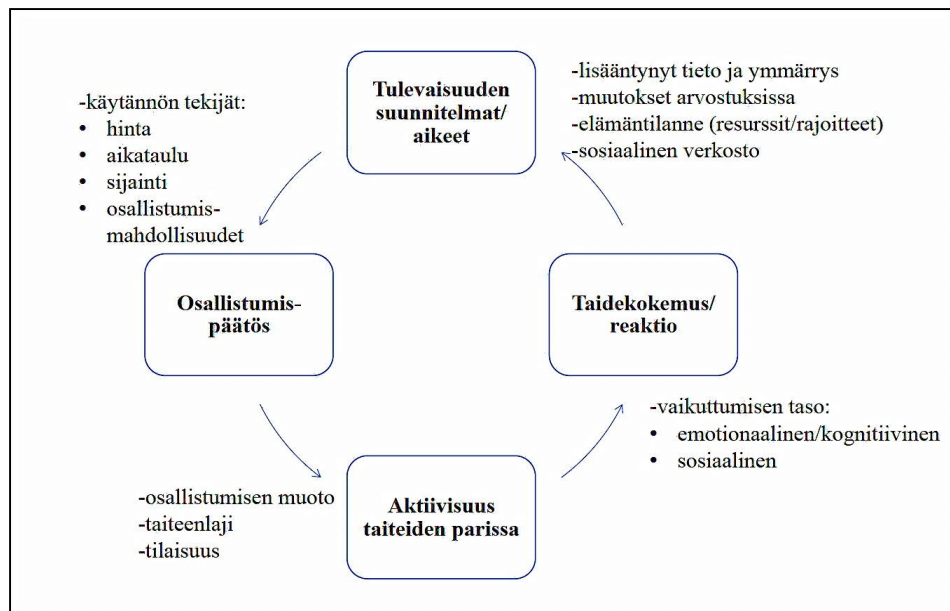
ty tunnistamaan teoksen rakennetta ja muotoa, jolloin sen merkitys ei avaudu eikä teos herätä kiinnostusta. (Bourdieu 1993, 221–222.)

Bourdieuin teoriassa kulttuurinen kompetenssi, eli yksilön valmiudet nauttia hienostuneemmista, tyypillisesti korkeakulttuuriksi luokiteltavista, taidemuodoista synnyttää eroja kulttuurin kulutuksessa ja sen seurauksena kulttuurisen pääoman kartuttamisessa. Sivistyneistöön kuuluva henkilö kerää tiedostamattaankin yläluokalle ominaisia kulttuurisia kompetensseja, eli valmiuksia ja taitoa nauttia taiteesta pitkäaikaisen, jo lapsuudessa alkaneen säännöllisen taiteelle altistumisen ansiosta. Koulutus pystyy Bourdieuin mukaan tarjoamaan metodologisia välineitä ymmärtää taidetta sekä perehdyttämään taide maailmaan, mutta ei korvaa varhaisessa iässä alkanutta suoraa suhdetta taiteeseen. Koulutuksella on kuitenkin keskeinen rooli Bourdieuin teoriassa, sillä vain sen avulla henkilöt, joita perhepiiri ei ole kannustanut hakeutumaan kulttuurin pariin, voivat lisätä kulttuurista kompetenssiaan. (Bourdieu 1993, 215–218, 227–231.)

Myös McCarthyn ym. mukaan varhaisessa iässä hankitut kokemukset ennakoivat myöhempää aktiivisuutta kulttuurin parissa ja O’Neillin ym. tutkimuksessa aktiiviset oopperayleisöt olivat lähes poikkeuksetta altistuneet oopperakokemuksille jo lapsuudessaan (O’Neill ym. 2014, 55–56). Ymmärrys ja tieto taiteenlajista lisäävät valmiuksia vaikuttua teoksesta myös tunnetasolla. McCarthyn ym. mukaan säännöllisesti osallistuvia yleisöjä motivoivat ensisijaisesti taidekokemuksen välittömät vaikutukset; emotionaalisesti, tiedollisesti ja sosiaalisesti palkitsevat kokemukset saavat ihmiset palaamaan taiteen pariin uudestaan. Harvemmin taiteeseen ja kulttuuriin osallistuvien henkilöiden motiivit ovat heidän mukaansa useimmiten välillisiä, kuten toisen henkilön aloitteesta osallistumista. (McCarthy ym. 2004, xvii, 53–61.)

Lindellin ja Muellerin (2011, 466–468) mukaan asiantuntijoiden arviot perustuvat ensisijaisesti taideteoksen tyylillisiin piirteisiin ja sommitelmaan, kun taas kokemattomampien henkilöiden arviot pohjautuvat henkilökohtaisiin kokemuksiin ja arkitietoon. Bourdieuin makuteoriaa myötäillen he huomauttavat asiantuntijoiden pyrkivän usein joko tietoisesti tai tiedostamattaan erottautumaan mieltymyksillään massoista. Silvia (2006, 155–158) tarkastelee tutkimuksessaan, kuinka asiantuntijuus vaikuttaa taiteen herättämään kiinnostukseen. Tutkimuksen lähtökohtana olivat aiemman tutkimuksen havainnot siitä, että henkilön harjaantuneisuus vaikuttaa taiteen synnyttämään tunnepitoiseen vas-

teeseen. Silvian tutkimuksessa asiantuntijat pitivät vaikeammin lähestyttäviä, komplekseja teoksia kiinnostavampina ja koulutuksensa ansiosta he arvioivat tällaiset teokset helpommin ymmärrettäviksi kuin taiteeseen vähemmän perehtyneet henkilöt. Viime kädessä kaikki osallistujat pitivät teoksen kompleksisuutta ja ymmärrettävyyttä taustastaan riippumatta kiinnostavina ominaisuuksina, mutta asiantuntijoilla oli koulutuksensa ja kokemuksensa ansiosta kyky prosessoida ja ymmärtää monimutkaisempia teoksia. Belken, Lederin ja Augustinin (2006, 124–126) tutkimuksessa nykytaideteosten tyyllisiä erityispiirteitä koskeva taustoittava tieto lisäsi kokemattomien henkilöiden myönteisiä arvioita teoksista. Sen sijaan asiantunteville taideyleisöille vaikutus oli päinvastainen. Tutkijat päättelivät tämän johtuneen siitä, että kokemuksensa ansiosta asiantuntijat hallitsivat ja sovelsivat jo entuudestaan tarvittavaa tietoa teoksiin.



Kuva 1. Kulttuuriin ja taiteeseen osallistumisen kehämalli McCarthy ym. (2004, 62) mukaan (käännökset tekijän omat)

Sauter korostaa yleisön arvostusten ja esityksen synnyttämien emotionaalisten ja tiedollisten vaikutusten välisen suhteen kehämäisyyttä: edeltävät kokemukset synnyttävät tai vahvistavat arvostuksia ja odotuksia, jotka puolestaan vaikuttavat tunnepitoisiin ja tiedollisiin reaktioihin esityksen aikana ja sen jälkeen (Sauter 2000, 58–61). Myös McCarthy ym. mukaan aktiivinen osallistuminen synnyttää itseään vahvistavan kehän: taidekokemus johtaa kierteeseen, jossa positiiviset välittömät kokemukset ruokkivat halua osallistua taiteeseen ja kulttuuriin yhä uudelleen. Toistuessaan ne synnyttävät kulttuurista kompetenssia lisäämällä tiedollisia valmiuksia ja muovaamalla arvostuksia. (Kuva 1; McCarthy ym. 2004, 56–58.) Eversmannin (2004, 135–138) mukaan henkilön aikai-

semmat kokemukset ja niihin liittyvät tiedolliset valmiudet, odotukset, motiivit ja arvostukset kuuluvat esityskokemuksen välilliseen kontekstiin.

Tarkastelen tutkimuksessani kokeneiden sekä vähemmän baletissa käyneiden yleisöjen kokemusten välisiä eroja ja yhtäläisyyksiä. Jätän tutkimukseni ulkopuolelle yleisön koulutus- ja ammattitaustan, jotka ovat Bourdieun kulttuurisen pääoman teoriassa keskeisiä demografisia taustatekijöitä. Bourdieun kulttuurisen pääoman ja kompetenssien teoriasta on kuitenkin löydettävissä selkeitä yhtymäkohtia McCarthyn ym. ja Sauterin edustamaan ajatteluun. Kokemuksen myötä kehittyvän kyvyn prosessoida taiteen kompleksisuutta (Lindell & Mueller 2011) sekä ymmärtämisen ja emootioiden välisen yhteyden (Belke ym. 2006; Silvia 2006) tarkastelu sopii tutkimukseni lähestymistavalle, jossa puran yleisökokemuksen sen eri osatekijöihin.

Kokeneisuudella on käytännöllisiä seurauksia aineistonhankintamenetelmään haastattelua käyttävään tutkimukseen. Esityksen jälkeen tapahtuvassa yleisökokemuksen tutkimuksessa on mahdollista selvittää vain niitä kokemuksen osa-alueita, joista haastateltavat ovat tietoisia ja jotka he kykenevät sanallistamaan. Aikaisemmat kokemukset lisäävät ymmärrystä tietyn taidemuodon säännönmukaisuuksista ja tyyliseikoista. Erityisesti baletin kaltaisen sanattoman taidemuodon kohdalla niiden tuntemus helpottaa tulkintaa ja kokemuksesta keskustelua. Ryhmän kokoonpano vaikuttaa vuorovaikutuksen luonteeseen ja usein suositellaan, että jäsenillä on riittävästi yhteistä taustaa keskustelulle (Valtonen 2005, 228–230). Tämän vuoksi pidin ryhmähaastatteluiden järjestämistä erikseen kokeneille ja kokemattomammille kävijöille järkevänä ratkaisuna.

2.4 Esityksen elävyys

Elävyys on kaikessa epämääräisyydessäänkin yksi tunnistettavimmista perinteistä ja medioitua esitystä erottavista tekijöistä. Elävyydelle on annettu esitystaiteessa itseoikeutettu etusija, jonka seurauksena medioituja tai tallennettuja esityksiä arvostetaan lähtökohtaisesti vähemmän tai ainakin niihin suhtaudutaan kriittisemmin. Esityksen kokonaisvaltaisen vastaanottamisen ajatellaan perinteisesti edellyttävän yleisön fyysistä läsnäoloa. Mediateknologian kehitys ja medioidut esitykset ovat kuitenkin mahdollistaneet uusia osallistumisen ja vuorovaikutuksellisuuden muotoja, jotka muistuttavat monella

tapaa perinteistä esitystä. Sen seurauksena elävyyden täsmällisestä määritelmästä on tullut yhä ongelmallisempi: missä määrin perinteiselle esitykselle sallitaan mediateknologisten ja digitaalisten keinojen hyödyntäminen tuotannossa tai jakelussa ennen kuin se muuttuu luonteeltaan ei-eläväksi?

Sauter luokittelee yleisön ja teoksen kohtaamisen neljällä tapaa ajan ja tilan kautta tarkasteltuna: teos voidaan luoda ja kokea 1) samanaikaisesti ja samassa paikassa, 2) samanaikaisesti eri paikoissa, 3) eriaikaisesti samassa paikassa tai 4) eriaikaisesti ja eri paikassa. Ensimmäistä luokkaa edustaa puhtaimmin perinteinen esitystilanne, joka tapahtuu fyysisesti suoraan yleisön edessä. Suoratoistettu esitys puolestaan on samanaikainen, mutta fyysisesti eri tilassa koettava esitys. Historialliset monumentit ovat taideobjekteja, jotka yleisö kohtaa tyypillisesti alkuperäisellä rakennuspaikalla, mutta vasta niiden valmistumisen jälkeen. Useimmat kulttuuriobjektit kuuluvat viimeiseen luokkaan: maalauksia, elokuvia ja kirjallisuutta ei yleensä koeta samanaikaisesti eikä samassa paikassa niiden luomistyön kanssa. (Sauter 2000, 96–100.) Perinteisen ja usein “eläväksi” kutsutun esityksen klassinen määritelmä perustuu esiintyjien ja yleisön ajalliseen ja paikalliseen läsnäoloon, mutta elävyys yhdistetään yhä useammin pelkkään samanaikaisuuteen, kuten live-sanan käyttö suorien lähetyksien yhteydessä osoittaa.

Esittävän taiteen medioitu esittäminen muuttaa perinteistä esityskontekstia ja sen seurauksena myös yleisön vuorovaikutusta esityksen kanssa.¹⁰ Monet perinteisen esitystilanteen keskeiset aspektit, kuten hetkellisyys ja yhdessä muun yleisön kanssa jaettu kokemus, muuttuvat perustavanlaatuisesti verkossa suoratoistetun esityksen kohdalla. Toisaalta samanaikaisuus ja jopa perinteistä moniulotteisemman yhteisöllisyyden muodostuminen onnistuu myös digitaalisissa ympäristöissä: esitys voidaan välittää suorana lähetyksenä ja sitä voidaan seurata näyttölaitteelta useamman ihmisen seurassa tietoisena alkuperäistä esitystä samaan aikaan paikan päällä seuraavasta yleisöstä. Kokemusta on mahdollista kommentoida ystäville sosiaalisessa mediassa jopa välittömästi esityksen aikana. Nämä seikat havainnollistavat, kuinka digitaaliset välittämisen ja esittämisen muodot muokkaavat yleisön suhtautumista esityksen elävyyteen.

¹⁰ Vrt. Van Maanenin (2009, 230) kaavio yhteensä kahdeksasta esityksen aikana muodostuvasta vuorovaikutussuhteesta yleisön, esiintyjien, tekijöiden ja teoksen välillä.

Elävyys ei lukuisista määrittely-yrityksistä huolimatta ole yksiselitteinen käsitteenä tai kokemuksena. Esitysteoreetikko Peggy Phelanin, esityksen ainutkertaisuuden yhden voimakkaimman puolustajan, paljon siteeratun määritelmän mukaan esityksen ainoa elämä on hetkessä. Phelan kirjoittaa, ettei esitystä voida tallentaa, nauhoittaa tai muuten dokumentoida, tai liittää esitysten representaatioiden joukkoon ilman, että se lakkaisi olemasta esitys hänen ymmärtämässään mielessä. Phelanin määritelmän mukaan esityksen yleisö koostuu rajatusta määrästä ihmisiä tietyssä paikassa tiettyyn aikaan ja kokemus on luonteeltaan hetkellinen ja katoava. (Phelan 1993, 146–152.) Esitys- ja media-tutkija Philip Auslander puolestaan kirjoittaa elävän ja medioidun vastakkainasettelun ongelmallisuudesta ja huomauttaa, kuinka elävyydestä on muodostunut esityksen ominaisuus oikeastaan vasta teknisen jäljentämisen myötä. Mediatisaatiolla Auslander tarkoittaa ilmiötä, jossa perinteiset taidemuodot tulevat tietoisiksi itsestään yksittäisinä medioina osana laajempaa mediakenttää; elokuva ja televisio ovat haastaneet teatterin sekä laajemmin perinteisten esittävien taiteiden yhteiskunnallista ja kulttuurista asemaa muuttamalla sisällön tuotantoa, kierrättämällä niiden sisältöjä sekä mahdollistamalla jakelun käytännössä rajoittamattomalle määrälle vastaanottajia. (Auslander 2008, 1–7.)

Auslander huomauttaa, että esitystaiteen teoria on pyrkinyt pelkistämään elävän ja medioidun binäärisiksi vastapareiksi, jotka sulkevat toisensa määritelmällisesti pois. Niiden väliset erot ovat kuitenkin ajan myötä kaventuneet elävien esitysten omaksuessa yhä enemmän medioituja elementtejä. Viime kädessä elävyyden määritelmä on Auslanderin mukaan kulttuurinen ja historiallisesti neuvoteltavissa – elävä ja medioitu esitys ovat riippuvaisia toisistaan paitsi taloudellisesti myös osana ymmärtämiämme esittämisen konventioita. (Auslander 2008, 58–61.) Auslanderin tarjoamasta näkökulmasta tarkasteltuna ei ole itsestään selvää, että perinteinen “elävä” esitys poikkeuksetta edeltäisi medioitua esitystä.

Barker (2013, 19–20) mainitsee seitsemän osatekijää, joihin yleisön elävyyden kokemuksen voidaan katsoa perustuvan:

1. Fyysinen läsnäolo esiintyjien ja esityksen kanssa
2. Esityksen samanaikaisuus
3. Suora vuorovaikutus ja välittävän teknologian puuttuminen
4. Kokemuksen läheisyyden tunne
5. Vuorovaikutuksen tunne esiintyjien kanssa
6. Vuorovaikutuksen tunne katsojien kanssa

7. Voimistunut kokemus tai osallisuudentunne edellisten tekijöiden kautta

Barkerin mukaan määritelmästä ja tilanteesta riippuen esityksen elävyys voi edellyttää kaikkien osatekijöiden toteutumista tai yksittäinen tekijä voi synnyttää tapahtuman elävyyden kokemuksen itsenäisesti – mistä juontuukin kiinnostukseni tutkia suoratoistetun esityksen synnyttämän elävyyden kokemuksen laatua. Barkerin listasta suoratoistossa eivät toteudu fyysinen läsnäolo ja välitysteknologian puuttuminen. Esitys välitetään kuitenkin katsojalle suorana lähetyksenä ja sekä omassani että Barkerin tutkimuksessa katsojat tunsivat pääsevänsä lähemmäs esiintyjä ja teosta kuvauksen ansiosta. On tulkitakysymys, pystyykö katsoja kokemaan suoratoiston välityksellä vuorovaikutusta esiintyjien ja muiden katsojien kanssa, mutta monet katsojat Barkerin tutkimuksessa kommentoivat paikalla olleen yleisön läsnäoloa ja vaikutusta katselukokemukseen. Useat katsojista kokivat lähikuvien käytön tehneen kokemuksesta ainakin visuaalisessa mielessä vaikuttavamman kuin katsomosta käsin katsottuna. Osa vastaajista kuvasi uppoutuneensa esitykseen ja jopa antaneensa suosionosoituksia elokuvateatterissa, mikä kertoo suoran lähetyksen herättäneen spontaaneja, perinteisen esityksen yleisöille ominaisia reaktioita. Kriteerit ovat myös aikaan sidottuja: vielä vuonna 2013 Barker (2013, 22–23) kirjoittaa suoratoistojen uutuudesta, joka ilmeni tutkimuksissa erityisesti ensi kertaa Event Cinema -esityksiä nähneiden raportoimana korostuneena innostuksena. Esitysten digitaalinen jakelu on menettänyt alkuperäistä uutuusarvoaan, mutta onnistunut säilyttämään kiinnostavuutensa ainakin SKOB:n suoratoistojen tasaisesti kasvaneiden yleisö määrien perusteella.

Oma tutkimukseni tukee Barkerin (2013, 22) sekä Bakhshin. Mateos-Garcian ja Throsbyn (2010, 5) havaintoa, etteivät useimmat katsojista odottaneet suoratoiston olevan yhtä vaikuttava kokemus kuin alkuperäinen esitys, mutta vastoin ennako-odotuksiaan he kokivat sen kuitenkin jollain tasolla perinteisen esityksen kaltaiseksi. Tämä ilmeni suoratoiston katsojille suunnatun verkkokyselyn avoimissa vastauksissa ilmaistuna hämmästyksenä kokemuksen laadusta ja miellyttävyydestä. Toisaalta osassa kyselyn vastauksista suoratoistossa menetetyt perinteisen esityksen ilmapiiri ja erityislaatuisuus sisältyivät implisiittisesti ilmauksiin *“tunnelma ei tietenkään”, “eivät vastaa oikein millään mittarilla”, “toki tätä ei voi verrata”, “ilmiselvien syiden”* vuoksi, *“totta kai aivan eri asia”* sekä ilmenivät siinä, kuinka suoratoistojen arvioitiin palvelevan ensisijaisesti niitä yleisöjä, jolla *“ei ole mahdollisuutta käydä paikan päällä”*.

Perinteisen esityksen muistelukäytännöistä kirjoittavan media- ja kulttuurihistorian professori Paul Longin mukaan perinteisen ja tallennetun esityksen välinen ero kiteytyy perinteisen esityksen hetkellisyydestä ja katoavaisuudesta seuraavaan ainutkertaisuuteen verrattuna tallenteen pysyvyyteen, monistettavuuteen ja käytännössä rajattomaan toistettavuuteen. Long tarkastelee yleisöjen tapoja kuvata pop-konserteissa matkapuhelimellaan heikkolaatuisia piraattivideoita ja kuvia sekä arkistoida pääsylippuja tai ohjelmalehtisiä. Näiden aineellisten muistojen kerääminen alleviivaa perinteisen esityksen erityislaatuisuutta ja niiden avulla yleisöt kokevat pystyvänsä myöhemmin palaamaan esityksen tunnelmaan. (Long 2016.) Nämä käytännöt kertovat paikalla olemisen kulttuurisesta ja sosiaalisesta arvostuksesta. Tallenteiden ja radion kuuntelun funktiot ovat perinteisiin esityksiin osallistumiseen nähden arkisempia ja käytännöllisempiä; niiden ansios-ta musiikinystävät voivat harjaannuttaa tuntemustaan ja musiikkimakuaan päivittäin kotonaan. (Hennion 2001, 13–17.) Suoratoisto sijoittuu tässä mielessä perinteisen esityksen ja tallenteen välimaastoon: siihen sisältyy suoran lähetyksen hetkellisyyttä, mutta mahdollistamalla katselun rajattomalle yleisölle paikasta riippumatta, se väistämättä menettää perinteisen esityksen paikallisen ja rajatun piirin eksklusiivisuutta.

Eversmann määrittelee esitysympäristön kuuluvan kokemuksen välittömään kontekstiin. Esitysympäristöön kuuluu yleisön välittömästi esitystilassa kokemia seikkoja, kuten ympäristön tunnelma, istuinten mukavuus tai ohjelmalehtisen tarjoama informaatio. Nämä seikat fasilitoivat yleisön kokemusta ohjaamalla katsojan huomiota sekä vaikuttaen yleisön ja esiintyjien väliseen vuorovaikutukseen. (Eversmann 2004, 132–134.) Brown ja Novak (2007, 44) havaitsivat saman teoksen synnyttävän erilaisia vaikutuksia eri esitystilassa esitettynä: katsomon istuimien mukavuus tai salin lämpötila ovat kokemukseen vaikuttavia seikkoja. Suoratoistojen, tallenteiden ja mediatoistimien kehityksen myötä nykykatsoja tai -kuuntelija voi yhä useammin osallistua esityksiin lähes missä ja milloin tahansa. Esityksen katsominen elokuvateatterissa tai kotisohvalta verkon välityksellä muuttaa merkittävästi ympäristöä, jossa yleisö perinteisesti kohtaa esityksen. Tila on joka tapauksessa keskeinen ja monella tapaa yleisösuhdetta ohjaava tekijä.

¹¹ Annette Arlanderin mukaan esitystapahtuman fyysinen ympäristö on aina kulttuurisesti koodattu ja myötävaikuttaa enemmän tai vähemmän esityksen vastaanottoon. Täs-

¹¹ Ks. mm. Van Maanenin (2009, 248) analyysi tilan ja ajan keskeisyydestä yleisön kokemuksen kannalta.

sä ympäristössä katsojalla on paikka, joka ”sisältyy välttämättä jokaiseen esityskompositioon, oli se sitten tietoisesti valittu ja rakennettu, tilan, kontekstin tai esitystradition sanelema tai muuten konventionalisoitunut näkymättömiin.” (Arlander 1998, 17–22.)

Saksalainen filosofi ja kirjallisuuskriitikko Walter Benjamin käsittelee taiteen tilallista ja ajallista ulottuvuutta vuonna 1936 julkaistussa esseessään Taideteos teknisen uusintavuutensa aikakaudella. Benjaminin mukaan alkuperäisten taideobjektien massatuotannon myötä teosten “ainutkertainen olemassaolo muutetaan kopioiden suurpainokseksi” ja ne menettävät niille ominaisen “auraattisuuden”. Hieman salaperäisellä auraattisuuden käsitteellä Benjamin viittaa ennen kaikkea alkuperäisen taideobjektin ainutkertaisuudesta sekä sen ritualistisista ja uskonnollisista perinteistä kumpuavaan erityislaatuun, joka hälvenee jäljentämisen myötä. Jäljentäminen mahdollistaa teosten siirtämisen niiden luonnollisista ympäristöistä, jonka seurauksena teos menettää “*Tässä ja Nyt*” -luonteensa. Benjaminin mukaan taideteoksen kulttiarvon korvaa teknisen uusintavuuden myötä sen näyttelyarvo. (Benjamin 1989, 142–148.) Mediateknologian kehitys on lisännyt teosten saavutettavuutta ja paikasta riippumattomuutta entisestään. Benjaminin esseen voi samalla tulkita liittyvän taidekäsityksen painopisteen siirtymiseen taideteoksen autonomiasta vastavuoroisempaan suhteeseen yleisön kanssa, mikä ennakoi kehitystä kohti digitaalisuuden fasilitoimaa demokraattisempaa osallistumiskulttuuria ja sen aktiivista yleisökäsitystä.

3 Tutkimusaineisto ja -menetelmät

Keräsin tutkimusaineistoni verkkokyselyn ja kahden fokusryhmähaastattelun avulla. Kuten Laine, Bamberg ja Jokinen (2007, 10, 23–27) kirjoittavat, tutkimuksen tapaus, tutkimuskohde ja -kysymykset määräävät soveltuvat tutkimusmenetelmät ja aineistot. Heidän mukaansa tapaustutkimusta luonnehtiikin usein erilaisten aineistojen ja menetelmien käyttö sekä aikaisemman tutkimuksen hyödyntäminen. Verkkokysely oli luonteva tutkimusmenetelmä verkossa välitettyä suoratoistoa ajatellen. Oopperatalolla esitetyä esitystä seuranneet fokusryhmähaastattelut syvensivät paitsi suoratoistetun ja perinteisen esityksen synnyttämän kokemuksen välistä vertailua myös klassisen baletin tuntemuksessaan eroavien ryhmien kokemusten tarkastelua. Tutkimusjärjestys, jossa suoratoiston katselu edelsi elävää esitystä, oli tietoinen valinta, jolla pyrin neutraloimaan elävän ja medioidun esityksen välistä hierarkiaa.

3.1 Verkkokysely

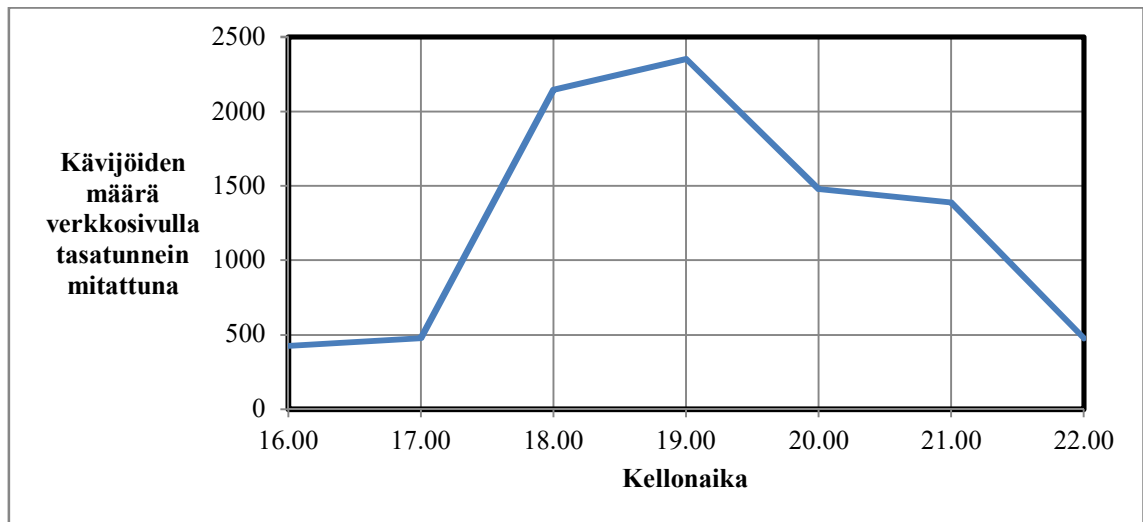
Lyyti-palvelussa toteutettu verkkokysely julkaistiin suoratoiston lähetyspäivänä 1.3.2018. Linkki kyselyyn lisättiin suoratoiston live-ikkunan yhteyteen SKOB:n Stage24-palvelussa ja sivulle automaattisesti avautuvaan ponnahdusikkunaan. Verkkokyselytutkimus oli avoin kaikille suoratoistoa Stage24-verkkopalvelusta seuranneille, minkä johdosta pystyin laskemaan kyselyn vastausprosentin katselumäärien perusteella. Kvantitatiivisessa tutkimusperinteessä vastaajat pyritään valikoimaan tietystä perusjoukosta sattumanvaraisuuden takaavalla metodilla. Tällaiselle otokselle pystytään arvioimaan sen edustavuus, toisin kuin omassa tutkimuksessani, jonka näyte on itsevalikoitunut. (Suominen 2016, 24–27.) Tapaustutkimuksessa aineiston tilastollinen edustavuus ei kuitenkaan ole keskeistä, sillä vertailun mahdollistavaa keskimääräistä tapausta on käytännössä mahdoton tavoittaa (Laine ym. 2007, 9–12). Yleisluontoisten havaintojen sijaan keskityn kuvaamaan suoratoistetun balettiesityksen synnyttämiä henkilökohtaisia kokemuksia ja analysoimaan niiden yhteyksiä tutkimukseni teoreettiseen viitekehykseen.

Kyselylomake koostui rakenteellisesti kolmesta osasta (Liite 1). Ensimmäisessä keräsin taustatietoja vastaajien aiemmista käynneistä baletissa, suoratoistojen katsomisesta ja

katseluolosuhteista. Lomakkeen toinen osuus muodostui viidentoista kysymyksen sarjasta väitteitä, joihin vastattiin viisiportaisen Likert-asteikon avulla. Asteikossa arvo yksi vastasi vaihtoehtoa ”täysin samaa mieltä” ja viisi ”täysin eri mieltä”. Pidin viisiportaisen asteikon antamaa tarkkuutta riittävänä, sillä useampiportaisempi asteikko voisi tehdä sopivan ja mielekkään vastausvaihtoehdon löytämisestä vaikeaa. Parittoman asteikon käyttö taas mahdollistaa asteikon keskelle osuvan neutraalin ”ei samaa eikä eri mieltä” -vastausvaihtoehdon, jonka käytön arvioin osoittavan vähemmän merkityksellisiä tekijöitä. Analysoidessani aineistoa tulkitsin erityisesti keskiarvoltaan ääripäihin sijoittuneiden vastauksien koskevan suoratoiston katsojille olennaisia piirteitä. Kyselyn kolmannessa osuudessa kartoitin vastaajien käyttötottumuksia SKOB:n verkkosivuilla sekä mahdollisia jatkokehitystoiveita. Tämän osuuden tarkoituksena oli selvittää, kuinka muut audiovisuaaliset sisällöt vaikuttavat suoratoiston katselukokemukseen tai täydentävät sitä. Kyselystä julkaistiin uutinen SKOB:n verkkosivuilla ja lisäksi siitä tehtiin Facebook -julkaisu 28.2.2018, eli muutama päivä ennen suoratoistoa. Kaikkien vastaajien kesken arvottiin kaksi lippua Don Quijote -balettiin.

Verkossa tai kyselylomakkeella toteutettujen yleisötutkimusten etuna on mahdollisuus vastata anonymisti, ilman ryhmähaastattelutilanteen sosiaalista painetta tai tutkijan läsnäoloa (Johanson 2013, 168–169; Suominen 2016, 17–18). Arvioin suljetuista kysymyksistä muodostuvan ja melko nopeasti täytettävän verkkokyselyn madaltavan kynnystä kyselyn täyttämiseen; tavoitteenani oli kerätä riittävä määrä vastauksia, jotka antaisivat yleiskuvan sekä suoratoistetun esityksen yleisöstä että suoratoistoja koskevista mielipiteistä. Päädyin lopulta lisäämään ohjaajani ehdotuksesta kyselyn toisen ja kolmannen osuuden päätteeksi avoimen vastauskentän, jonne vastaaja sai halutessaan kommentoida tai tarkentaa vastauksiaan. Tämä osoittautui onnistuneeksi lisäykseksi, sillä yli kolmannes verkkokyselyn vastaajista hyödynsi tätä mahdollisuutta. Verkkokyselyn avoimet vastaukset täydensivät lomakkeen suljettuihin kysymyksiin annettuja vastauksia ja laajensivat aihepiiriä seikkoihin, joita en ollut etukäteen arvioinut kokemuksen kannalta keskeisiksi. Lopulta aineiston analyysini keskittyikin verkkokyselyn osalta avoimiin vastauksiin ja hyödynsin kyselyn strukturoitua osuutta pääasiallisesti aineiston ryhmittelyyn henkilön kokemustaustan perusteella.

Stage24-palvelun livekanavalla tehtiin Gisellen suoratoiston aikana yhteensä noin 2 200 play-komentoa.¹² Verkkosivuanalytiikan perusteella sivustolle on saavuttu nousujohteisesti esitysiltana klo 17 alkaen ja sivuvierailujen huippu ajoittuu klo 19 tienoille, eli esityksen alkuun (Kuva 2). Kello kuuden ja seitsemän välillä syntynyt piikki kertoo suoran lähetyksen synnyttämästä liikenteestä verkkosivustolla.



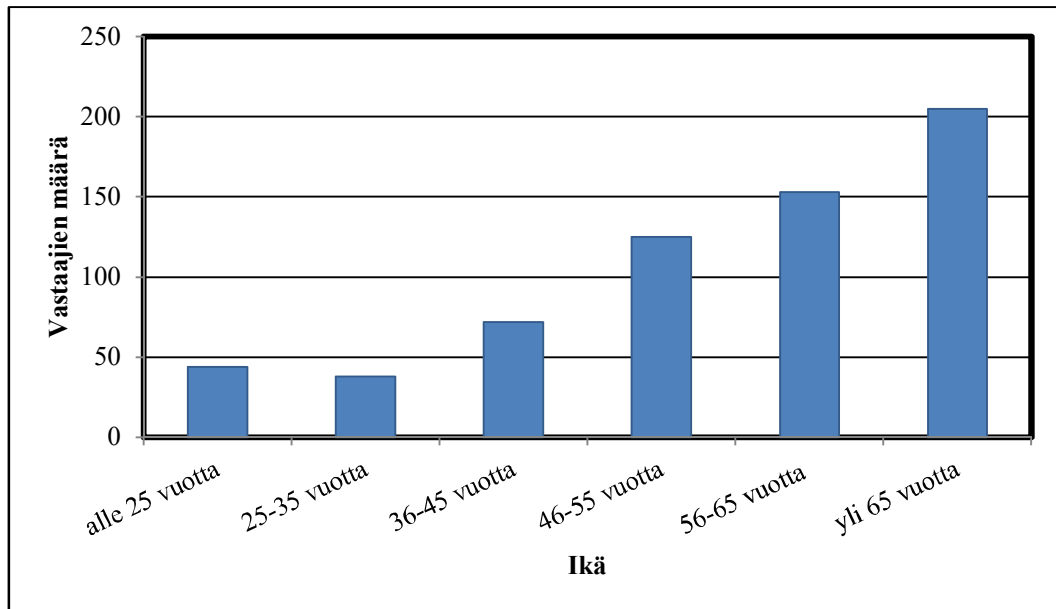
Kuva 2. Sivuvierailut oopperabaletti.fi-sivustolla 1.3.2018 klo 16 alkaen (Google analytics/Lanu 2018)

Vastaanotin yhteensä 637 vastausta verkkokyselyyni. Suoratoiston play-komentojen (2 210 kpl) perusteella laskettuna vastausprosentti olisi noin 29, mutta yksityisen selauksen tilaa käyttäneet katsojat laskevat osuutta todennäköisesti jonkin verran. Vastausaikaa oli esitysiltana klo 23.59 asti, eli vajaa kolme tuntia esityksen päättymisen jälkeen. Käyttämäni kyselytyökalun pystyi ajastamaan vain päiväkohtaisesti eikä kellonajan tarkkuudella, minkä vuoksi kyselyyn oli mahdollista vastata jo ennen suoratoistolähetyksen alkua. Vastauksista kahdeksan oli täytetty ennen suoratoiston alkua klo 18.40, joten jätin ne aineistoni ulkopuolelle. Suoratoiston päättymisajan, klo 21.14 jälkeen palautettuja vastauksia oli yhteensä 476, mikä viittaisi siihen, että suurin osa kyselyn vastaajista oli katsonut esityksen loppuun asti.

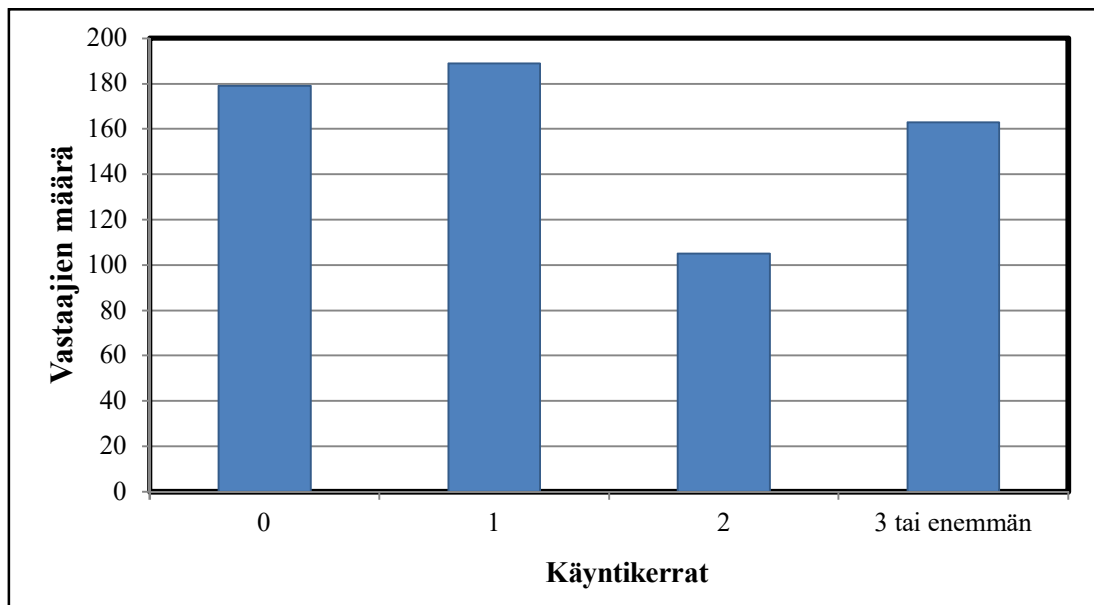
Selvä enemmistö vastaajista oli iältään yli 55-vuotiaita naisia, mikä on linjassa Event Cinema ja suoratoistoja koskeneen From Live-to-Digital -selvityksen yleisöprofiilin kanssa (AEA Consulting 2016, 28–29). Sen sijaan kokemustaalustaan kyselyn vastaajat

¹² Lukuun eivät sisälly yksityisen selauksen tilaa käyttäneet katsojat.

jakautuivat melko tasaisesti ensikertalaisiin, balettia jonkin verran nähneisiin ja aktiivisiin balettiyleisöihin. (Kuvat 3 ja 4.) 60 % vastaajista oli katsonut SKOB:n suoratoistoja myös aikaisemmin (378/629).



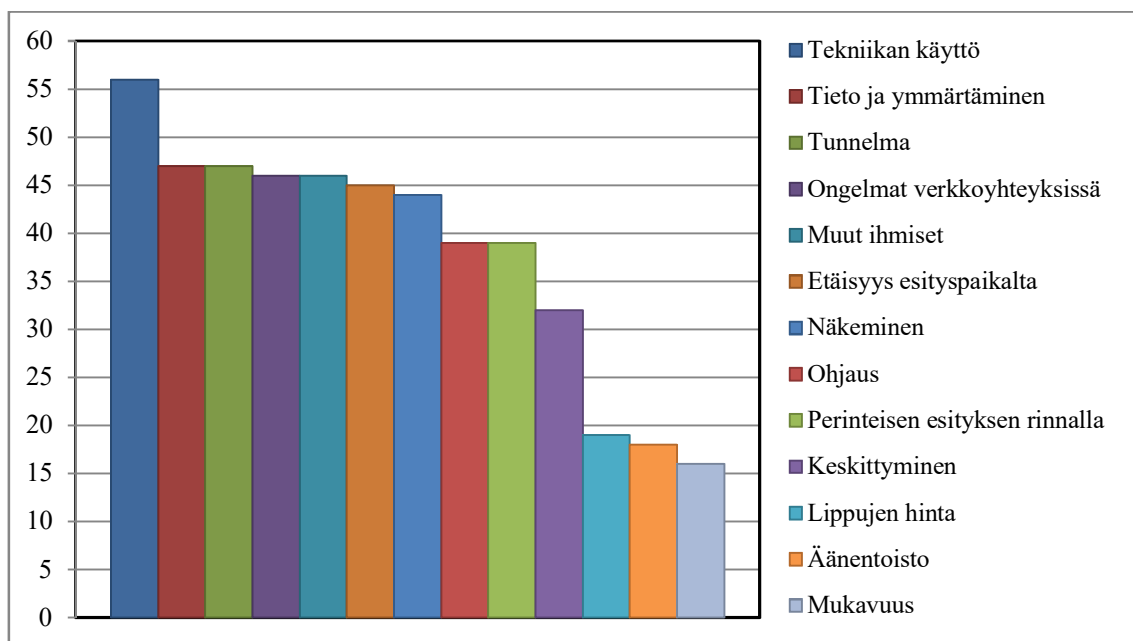
Kuva 3. Verkkokyselyn vastaajien ikäjakauma (Lyyti 2018)



Kuva 4. Verkkokyselyn vastaajien käyntikerrat baletissa viimeisen 12 kuukauden aikana (Lyyti 2018)

Verkkokyselyn avoimien vastauksien analyysi perustui havaintojen koodaamiseen ja taulukointiin, joten hyödynsin aineiston tulkinnassa myös kvantitatiivista analyysia (Alasuutari 2011, 53, 192–195). Tunnistin vastauksista yhteensä 13 teemaa. Taulukoin

kaikki tiettyä teemaa käsittelevät kohdat¹³ verkkokyselyn vastauksista ja niiden esiintymisjärjestys useimmin esiintyneestä alkaen on: Tekniikan käyttö, Tieto ja ymmärtäminen, Tunnelma, Ongelmat verkkoyhteyksissä, Muut ihmiset, Etäisyys esityspaikalta, Näkeminen, Ohjaus, Perinteisen esityksen rinnalla, Keskittyminen, Lippujen hinta, Äänentoisto ja Mukavuus (Kuva 5).



Kuva 5. Verkkokyselyn avoimien vastauksien teemat esiintymisjärjestyksessä

3.2 Fokusryhmähaastattelu

Fokusryhmien kutsuvierit lähetettiin SKOB:n sähköpostimarkkinoinnin järjestelmän kautta noin kaksi viikkoa ennen tutkimuksen ensimmäistä vaihetta, Gisellen suoratoistoa ja sen yhteydessä julkaistua verkkokyselyä, johon myös fokusryhmiin kuuluneiden henkilöiden tuli osallistua (Liite 2 ja 3). Vastaanottajalistasta karsittiin SKOB:n kausikorttiasiakkaat, oma henkilökunta, yritysten ja yhteisöjen yhteyshenkilöt sekä ulkomaila asuvat henkilöt. Osallistumiskutsut kahteen eri fokusryhmään muotoiltiin ryhmien erilaisesta käyntihistoriasta johtuen hieman eri tavoin. Ensimmäisen viestin vastaanotta-

¹³ Yksittäisten lauseiden sijaan päätin taulukoida vastaajan tiettyä aihetta koskevan kommentin kokonaisuudessaan. Koska osa vastaajista oli selvästi laveasaisempia kuin toiset, pelkkä yksittäisten lauseiden (tai sanamäärän) käyttäminen havaintoyksikkönä olisi vääristänyt tuloksia. Taulukointikriteerit vaikuttavat huomattavasti teemojen esiintymismääriin. Samaa periaatetta käytin myös ryhmähaastattelujen kohdalla. Kaikesta huolimatta teemojen keskinäisen järjestyksen on tarkoitus antaa lähinnä yleiskuva aineiston keskeisistä piirteistä, sillä teemoja koskevien huomioiden suodattaminen aineistosta on väistämättä tulkinnanvaraista.

jalista koostui henkilöistä, joiden lipunmyyntihistoriassa ei viimeisen kolmen vuoden ajalta esiintynyt yhtään balettiesitystä SKOB:ssa. Toiseen, kokeneiden balettiyleisöjen ryhmään kutsuttiin asiakkaita, joiden lipunmyyntihistoriassa oli viimeiseltä kolmelta vuodelta vähintään kolme käyntiä SKOB:ssa, joista vähintään yksi oli baletti. Pelkästään balettiesitysten lippuja lunastaneiden henkilöiden suodattaminen asiakasrekisteristä osoittautui teknisesti haastavaksi, joten kutsun vastaanottaneiden joukossa oli todennäköisesti runsaasti henkilöitä, jotka käyvät useammin oopperassa kuin baletissa.

Näytteeni on harkinnanvarainen ja itsevalikoitunut, sillä osallistuminen perustui haasteltavien vapaaehtoiseen ilmoittautumiseen. Kaikki kutsun saaneet olivat markkinointiluvan antaneita SKOB:n asiakkaita. Vastaanottamieni ilmoittautumisten määrä oli lopulta huomattavasti suurempi kuin olin odottanut. Vastajat olivat selvästi valmiita käyttämään aikaansa suoratoiston katseluun, verkkokyselyyn vastaamiseen sekä esitykseen ja sitä seuraavaan ryhmäkeskusteluun osallistumiseen. Tämä kertoo kohderyhmän sitoutuneisuudesta ja jo lähtökohtaisesti myönteisestä suhtautumisesta tutkimuskohteeseen, minkä tiedostan olevan tuloksia mahdollisesti vääristävä seikka.

Molempiin ryhmiin ilmoittautui yhteensä 314 henkilöä, joista valitsin sattumanvaraisesti seitsemän henkilöä kumpaankin ryhmään. Muutaman peruutuksen ja henkilön esitiedoista poikenneesta kokemustaustasta johtuneen ryhmien välisen vaihdoksen jälkeen ensimmäiseen, ei kertaakaan balettia viimeiseen kolmeen vuoteen nähneiden katsojien ryhmään (myöhemmin ryhmä A) osallistui lopulta kuusi henkilöä ja toiseen, vähintään kolme kertaa viimeisen kolmen vuoden aikana oopperassa ja baletissa käyneiden ryhmään (myöhemmin ryhmä B) yhdeksän henkilöä. Kirjallisuuden antamat fokusryhmän kokoa koskevat ohjeet vaihtelevat, mutta keskimääräinen suositus on 6–8 henkeä. Yli kahdeksan hengen ryhmissä vuorovaikutuksen laatu voi kärsiä ja osallistujien aktiivinen osallistuminen vaikeutua. Ryhmäkoko on järkevää pitää tätäkin pienempänä, mikäli tavoitteena on keskusteluaiheen käsittely erityisen perusteellisesti. (Finch & Lewis 2003, 172; Sauter 2000, 176; Valtonen 2005, 223.) Jälkikäteen arvioituna fokusryhmäni vaikuttivat olevan kooltaan sopivia aiheen käsittelyyn riittävän monipuolisella ja yksityiskohtaisella tasolla.

Fokusryhmähaastattelut järjestettiin Gisellen kahden viimeisen esityksen yhteydessä, noin kaksi viikkoa suoratoiston ja verkkokyselyn jälkeen. Haastattelut pidettiin välittö-

mästi esitysten jälkeen neuvotteluhuoneessa Oopperatalolla. Ryhmä A näki eri esiintyjät suoratoistossa ja perinteisessä esityksessä. Ryhmä B näki saman kokoonpanon kummassakin esityksessä, mikä olisi ollut ihanteellista molemmille tutkimusryhmille kokemuksien mahdollisimman neutraalin vertailuasetelman kannalta. Suoratoiston katselun yhteydessä täytetty verkkokyselylomake toimi eräänlaisena johdantona ryhmäkeskusteluun; osallistujat olivat tietoisempia käsiteltävistä aiheista ja pohtineet jo kertaalleen kokemusta. Oletettavasti edeltänyt kysely valmisti osallistujia haastattelutilanteeseen ja ohjasi keskustelua luontevasti tutkimuksen kannalta keskeisiin seikkoihin.

Sauterin (2000, 176–177) Theatre Talks -menetelmä edustaa kvalitatiivista yleisötutkimusta, joka perustuu välittömästi esitysten jälkeen järjestettyihin ryhmäkeskusteluihin. Sauterin menetelmässä ryhmäkeskustelun moderaattori pyrkii ohjaamaan keskustelun kulkua mahdollisimman vähän. Suorien kysymysten välttäminen johtaa siihen, että keskustelun aihepiiri tyypillisesti laajenee, eikä pysytele yhtä tiukasti aiheessa kuin moderaattorin aktiivisemmin ohjaamassa keskustelussa. Vaikka taiteen kokeminen on luonteeltaan henkilökohtaista ja vaikeasti sanallistettavaa, Sauter piti keskustelujen lähtökohtana, että osallistujat tarkoittavat mitä sanovat. Tämän tieto-opillisen valinnan esiintuominen on oleellista tutkimuksen kannalta, koska on täysin mahdollista, etteivät ihmiset aina sano tai ole varmoja siitä, mitä tarkoittavat. Kuten Sedgman (2017, 322–325) kirjoittaa, esteettisen kokemuksen sanallistaminen on lähtökohtaisesti subjektiivista. Malmberg kirjoittaa mediatutkimuksesta totuuden jälkeiseksi kutsutussa ajassa ja huomauttaa joukkoviestinnän tutkimuksen siirtyneen 1980-luvulla totuudellisuuden tavoittelusta viestinnän käyttäjissä synnyttämän mielihyvän ja tulkintojen tutkimukseen. Malmberg muistuttaa, että totuudesta on oikeastaan kyseenalaista puhua empiiristen tieteiden kohdalla, jotka operoivat havaintomaailmaan kuuluvien ilmiöiden kanssa. (Malmberg 2017, 54–56, 71.) Reason (2010, 16–18) huomauttaa Sauterin keskusteluiden totuudellisuutta koskevaan valintaan viitaten, että laadullinen tutkimus on paitsi mahdotonta myös epäeettistä, mikäli tutkija ryhtyy tulkitsemaan tai arvailemaan aineiston piileviä merkityksiä. Toisaalta Ruusuvuori, Nikander ja Hyvärinen huomauttavat, että haastateltavien puhe- ja jäsennystavat ovat aina jossain määrin jaettuina, mikä oikeuttaa oletamaan, että haastatteluissa käytetään yhteisesti ymmärrettyjä jäsennyksiä (Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen 2010, 28).

Valtonen erottaa ryhmäkeskustelun ryhmähaastattelusta niissä syntyvän vuorovaikutuksen laadun perusteella. Ryhmähaastattelu muistuttaa käytännössä ryhmätilanteessa toteutettua yksilöhaastattelua, jossa osallistujat vastaavat vuorollaan samoihin kysymyksiin. Ryhmäkeskustelussa vuorovaikutuksen painopiste on haastattelijan ja haastateltavan sijaan osallistujien välillä ja tutkijan tehtävänä on haastattelijan sijaan toimia keskustelun rakentajana, ohjaajana ja rohkaisijana. (Valtonen 2005, 223–224.) Alkuperäinen suunnitelmani oli pitää fokusryhmät Sauterin Theatre Talks -menetelmän tapaan vapaasti keskustelumuotoisina. Koska varsinkin toinen ryhmistä oli kooltaan hieman ennakoitua suurempi ja keskustelu-aikaa oli varattu vain tunti esityksen jälkeen, katsoin kuitenkin järkeväksi ohjata keskustelun kulkua sen verran, että kaikki keskeisimmät teemat tulivat käsitellyiksi. Valtonen (2005, 223) mukaan ryhmäkeskustelun tyypillinen kesto on noin kaksi tuntia, mihin nähden fokusryhmähaastatteluni olivat selvästi lyhyempiä. Esitys kuitenkin päättyi vasta klo 21.15, joten kahden tunnin keskustelu olisi loppunut kohtuuttoman myöhään illalla. Osallistujien palauttamien verkkokyselyn vastaukset auttoivat valmistautumisessani ja tein niiden pohjalta pieniä ryhmäkohtaisia muotoiluja kysymyksiin. Haastatteluiden strukturointiasteen perusteella arvioituna kyse oli mielestäni näin ollen pikemminkin ryhmähaastattelusta kuin -keskustelusta. Rajanveto haastattelun ja keskustelun välillä on kuitenkin häilyvä. Kuten Tiittula ja Ruusuvoori kirjoittavat, täysin strukturoimatonta vuorovaikutusta ei olekaan, sillä osallistuja kertoo haastattelijalle asioita, joiden hän olettaa olevan haastattelutilanteen kannalta merkittäviä (Tiittula & Ruusuvoori 2005, 11–12).

Käsittelin molempien ryhmien kanssa samat teemat, mutta vapaassa järjestyksessä ja hieman eri muotoiluun. Suoratoistoa, perinteistä esitystä ja niiden vertailua koskeva haastattelurunko oli seuraava:

1. Lyhyt arvio illan esityksestä. Tämä osuus toimi luontevana keskustelunavauksena, johon jokaisella oli jotain sanottavaa - tarkoituksena oli rohkaista kaikkia osallistumaan keskusteluun.
2. Tehtävä, jossa osallistujien tuli kirjoittaa ylös suoratoiston ja elävän esityksen vahvuudet ja heikkoudet. Myös tämä osuus käytiin esittelyn tapaan läpi istumajärjestyksessä, sen sijaan seuraavien kysymyksiensä osalta keskustelu kulki vapaamuotoisemmin ryhmäläisten välillä.

3. Vaikuttiko suoratoiston katsominen ennen esitystä jollain tapaa illan kokemukseen? Katsoisiko henkilö suoratoiston mieluiten ennen vai jälkeen elävän esityksen ja miksi?
4. Mitkä olivat selkeimmät erot kokemusten välillä?
5. Huomioita ja palautetta muista verkkosivujen digitaalisista sisällöistä
6. Halukkuus katsoa suoratoistoja jatkossa

Valtonen korostaa erityisesti aloituksen merkitystä, jossa muistutetaan keskustelun tarkoituksesta, luodaan ryhmän säännöt ja synnytetään keskustelun ilmapiiri. Pysin pitämään tilanteen mahdollisimman vapaamuotoisena ja aloitinkin molemmat haastattelut esittelykierroksilla, jossa osallistujat esittelivät itsensä toisilleen ja kertoivat lyhyesti balettitaustastaan. Valtonen mukaan tällaisilla käytännöillä muodostetaan demokraattinen puhetilanne, jossa kaikilla osallistujilla on yhtäläinen äänioikeus. (Valtonen 2005, 231–233.) Lisäksi molempien ryhmähaastattelujen alkupuolella käytin vastauksia generoivaa tehtävää, jossa pyysin osallistujia kirjoittamaan paikaltaan löytyvälle kahdelle paperilapulle yhden positiivisen ja negatiivisen seikan sekä elävästä esityksestä että suoratoistosta. Tällä toimenpiteellä pyrin myös kannustamaan kaikkia tasapuolisesti ilmaisemaan ajatuksiaan kokemuksista.

Erot kokeneisuudessa ryhmien välillä jäivät lopulta suunniteltua pienemmiksi: vaikka ensimmäisen ryhmän osallistujat eivät lipunmyyntihistoriansa perusteella olleet käyneet kertaakaan baletissa viimeisen kolmen vuoden aikana, osoittautuivat he kuitenkin lähes poikkeuksetta aktiivisiksi oopperan ja muun kulttuurin kuluttajiksi. Useimmat heistä olivat nähneet aiemmin klassista balettia, joko SKOB:ssa toisen henkilön kutsumana tai ulkomailla, ja kävivät säännöllisesti myös konserteissa ja oopperaesityksissä. Ryhmän vuorovaikutuksen laatu riippuu myös siitä, tuntevatko osallistujat toisensa henkilökohtaisesti. Esimerkiksi Sauter (2002, 124) pyrki vahvistamaan ryhmän sisäistä koheesiota koostamalla Theatre Talks -ryhmänsä toisensa jo entuudestaan tuntevista henkilöistä. Ryhmän sopiva heterogeenisyys voi toisaalta johtaa aiheen tarkasteluun monipuolisemmin erilaisista näkökulmista. Haastatteluryhmien jäsenet eivät tunteneet toisiaan, mutta saman esityksen näkeminen ja jaettu kiinnostus kulttuuriin vaikutti kuitenkin yhdistävän ryhmää riittävästi. Ryhmäkeskustelujen heikkoutena pidetään usein sitä, että ne synnyttävät ryhmäpainetta (Finch & Lewis 2003, 188), mutta en havainnut sellaista

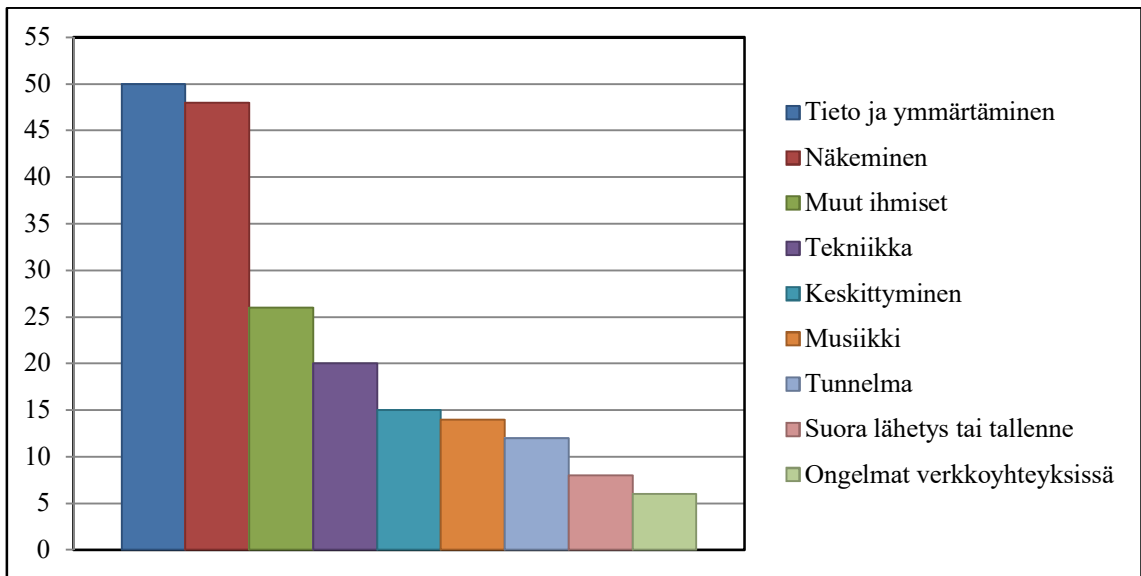
kummankaan ryhmän kohdalla. Keskustelut etenivät ilman merkittävää fasilitointia ja tasapainoisesti osallistujien kesken.

Aineistonkeruumenetelmänä ryhmähaastattelussa korostuvat ryhmän sisäinen vuorovaikutus ja prosessit, joilla ryhmä muodostaa yhdessä käsityksiä tutkimusaiheesta. Pietilän mukaan ryhmän osallistujat synnyttävät kollektiivisesti jaettua ymmärrystä yksilöllisistä kokemuksista, mikä edellyttää omien käsityksien perustelua ja erilaisten ajattelutapojen välistä neuvottelua. Ryhmähaastatteluiden teemoiksi soveltuvat parhaiten yleisemmät, vähemmän henkilökohtaiset aiheet. (Pietilä 2010, 215–217.) Tässä tapauksessa kyseessä oli kuitenkin henkilökohtaisen – vaikkakin yhteisen – kokemuksen tarkastelu ja mahdollisesti sen vuoksi ryhmissä ei syntynyt varsinaista neuvottelua, eivätkä osallistujien mielipiteet muuttuneet radikaalisti keskustelun aikana. Myös vastakkaisia näkemyksiä uskallettiin tuoda esiin, mutta niitä kunnioitettiin jokaisen osallistujan subjektiivisena kokemuksena. On myös mahdollista, että noin tunnin keskusteluaika, jonka kuluessa käsiteltiin useampaa haastatteluteemaa, ei antanut tarpeeksi aikaa uusien käsitysten ja ylipäätään aktiivisemmän osallistujien välisen keskustelun muodostumiseen.

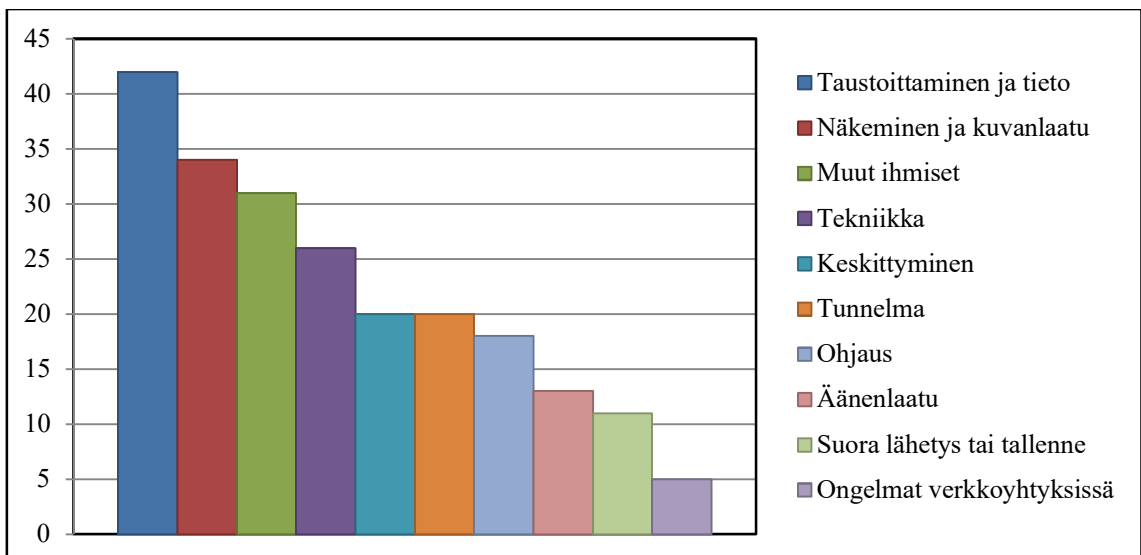
Haastattelutallenteet litteroituani jaoin aineiston teemoihin huolellisesti useaan kertaan tekstiä lukemalla ja tallenteita kuuntelemalla, jotta pystyin tunnistamaan myös keskustelun hienovaraisempia sävyjä ja vivahteita. Kirjasin ylös keskustelusta erottuvat vuorovaikutukselliset osuudet, kuten naurahdukset, pidemmät hiljaisuudet, epäröinnit tai kohdat, joissa muut keskustelijat myötäilivät toisten esittämiä kommentteja. Yritin säilyttää avoimuuden myös mahdollisille käyttämästäni viitekehystä poikkeaville havainnoille, mutta on todennäköistä, että lukemani tutkimuskirjallisuus ja verkkokyselyn aineistosta aiemmin tunnistamani teemat synnyttivät esiyymmärryksen, joka ohjasi tapaani lukea ja järjestää haastatteluaineistoa. Kuten Ruusuvuori huomauttaa, jo haastattelun litteroinnissa on kyse tutkijan tulkinnasta (Ruusuvuori 2010, 427–428).

Taulukoin teemat esiintymiskertojen mukaiseen järjestykseen samaan tapaan kuin verkkokyselyn avoimien vastauksien osalta. Vähemmän kuin viisi kertaa keskustelun aikana mainittuja teemoja en pitänyt merkittävänä aiheen käsittelyn kannalta. Ryhmä A:n keskustelusta tunnistin yhdeksän teemaa, jotka ovat esiintymisjärjestyksessä yleisimmästä alkaen: Tieto ja ymmärtäminen, Näkeminen, Muut ihmiset, Tekniikka, Keskittyminen, Musiikki, Tunnelma, Suora lähetys tai tallenne ja Ongelmat verkkoyhteyksissä (Kuva

6). Ryhmä B:n keskustelusta tunnistin kymmenen teemaa, jotka ovat järjestyksessä useimmin esiintyneestä lähtien: Taustoittaminen ja tieto, Näkeminen ja kuvanlaatu, Muut ihmiset, Tekniikka, Keskittyminen, Tunnelma, Ohjaus, Äänenlaatu, Suora lähetys tai tallenne ja Ongelmat verkkoyhteyksissä (Kuva 7). Tietoa, näkemistä ja kuulemista koskevien teemojen osalta sisällöt saivat erilaisia painotuksia ryhmien välillä, joten päätin nimetä ne eri tavoin. Lisäksi ohjauksesta muodostui itsenäinen teema vain ryhmässä B.



Kuva 6. Fokusryhmä A:n haastattelun teemat esiintymisjärjestyksessä



Kuva 7. Fokusryhmä B:n haastattelun teemat esiintymisjärjestyksessä

Tämän jälkeen analysoin haastatteluryhmien teemoja ja verkkokyselystä tunnistamaani 13 teemaa Eversmannin jäsenystä ja aiempaa tutkimusta yhdistävien yleisökokemuk-

sen ulottuvuuksien avulla (s. 19–20). Koska kaikki aineistoni teemat eivät olleet järjestettävissä näiden ulottuvuuksien mukaan, muotoilin erityisesti suoratoistetun esityksen yleisökokemuksta käsittelevien teemojen pohjalta neljä lisäulottuvuutta: 1) Esityksen ajallinen ulottuvuus, 2) Lähetyksen laadulliset seikat, 3) Ohjaus ja näkeminen ja 4) Saa-
vutettavuus. Näistä ulottuvuuksista löytyy yhtymäkohtia Eversmannin (2004, 119–120) aistihavaintojen ulottuvuuteen ja Sauterin (2000, 27) fyysiseen kokemukseen, eli yleisön välittömiin aistihavaintoihin esityksestä ja sen eri osatekijöistä.

Siteeraan paikoitellen verkkokyselyn avoimia vastauksia ja ryhmähaastattelujen keskustelua osoittaakseni, millaisten sisältöjen olen tulkinnut edustavan tiettyä teemaa. Viitataan seuraavilla tunnisteilla tutkimusaineistooni:

VK0: verkkokysely, ei yhtään käyntiä baletissa edeltävän 12 kk:n aikana

VK1: verkkokysely, yksi käynti baletissa edeltävän 12 kk:n aikana

VK2: verkkokysely, kaksi käyntiä baletissa edeltävän 12 kk:n aikana

VK3+: verkkokysely, kolme käyntiä tai enemmän baletissa edeltävän 12 kk:n aikana

Ryhmä A: ei yhtään käyntiä Kansallisbaletissa edeltäneen 3 vuoden aikana

RA1-6: Fokusryhmä A:n osallistujien henkilökohtainen tunnus

Ryhmä B: vähintään kolme käyntiä, joista ainakin yksi on Kansallisbaletin esitys, SKOB:ssa edeltäneen kolmen vuoden aikana

RB1-9: Fokusryhmä B:n osallistujien henkilökohtainen tunnus

Sitaattien tarkoituksena on havainnollistaa, kuinka selvästi ja millaisin painotuksin käyttämäni teemat esiintyvät aineistossa. Ilmoitan verkkokyselyn vastausosuuksia ja aineiston määrällisiä suhteita helpottamaan kokonaisuuden hahmottamista, mutta kuten Ruusuvoori, Nikander ja Hyvärinen huomauttavat, kysymykset enemmistön tai vähemmistön näkemyksistä sopivat paremmin kvantitatiiviseen, edustavaan näytteeseen pohjautuvaan tutkimukseen. Merkityksenannot sekä niiden välisten erojen tai yhtäläisyyksien analyysi ovat mielekkäämpiä tapoja lähestyä kvalitatiivista aineistoa. (Ruusuvoori, Nikander & Hyvärinen 2010, 16–17.)

4 Yleisökokemuksen ulottuvuudet

Analysoin seuraavaksi yleisökokemuksen yleisiä, perinteiselle ja suoratoistetulle esitykselle yhteisiä ulottuvuuksia aineistoni valossa. Nämä kokemuksen ulottuvuudet pohjautuvat kirjallisuuteen ja aiempaan tutkimukseen sivulla 20 esitetyn taulukon mukaisesti. On syytä painottaa, että ulottuvuuksien esittäminen erillisinä on viime kädessä vain tapa järjestää aineiston analyysia, sillä ne limittyvät monin tavoin keskenään.

4.1 Keskittyminen

Useissa tutkimuksissa esityksen vangitsevuus ja siihen uppoutuminen, jopa flow-tilan saavuttaminen, mainitaan keskeisinä tekijöinä sen kannalta, kuinka voimakkaasti katsoja pystyy vastaanottamaan esityksen muut vaikutukset (Eversmann 2004; NEF 2008, 13). Kaikki hyödyntämäni yleisötutkimukset eivät tarkastelleet kokemusta keskittymisen ja uppoutumisen näkökulmasta, eivätkä ne kuuluneet myöskään määrällisesti eniten aineistossani esiintyneisiin teemoihin. Päädyin silti muodostamaan keskittymisestä yhden kokemuksen ulottuvuuden, koska se selvästi selittää tutkimuksessani suoratoistetun ja perinteisen esityksen yleisökokemuksen intensiteetin välisiä eroja.

Esityksen ominaispiirteet, hetkellisyys ja ainutkertaisuus, korostavat keskittymisen merkitystä. Kuvataidenäyttelyiden ja taidemuseoiden yleisöillä on selvästi enemmän vapauksia päättää käyntinsä ajankohdasta ja kestosta kuin tiettyyn aikaan alkavien ja päättyvien esitysten yleisöillä. Toisaalta esityspaikalle saapuminen tukee keskittymistä; katsomovalojen sammussa matkapuhelimet suljetaan ja yleisön odotetaan hiljentyvän esityksen ajaksi mahdollisia suosionosoituksia lukuun ottamatta. Tähän verrattuna suoratoiston katsominen kotona on huomattavasti alttiimpaa keskeytyksille, jotka verottavat kokemuksen intensiteettiä. Lähes jokainen fokusryhmien osallistujista mainitsi jossain yhteydessä suoratoistokokemuksen kärsineen joko omasta samanaikaisesta puuhailusta, muiden läsnäolijoiden toiminnasta tai verkkoyhteyksien katkeilusta johtuneista keskeytyksistä. Monet fokusryhmien osallistujista mainitsivat keskittymisvaikeudet jopa suoratoiston päällimmäiseksi heikkoudeksi.

Brownin ja Novakin mukaan yleisön esitystä edeltävä myönteinen asenne johtaa yleensä intensiivisempään kokemukseen. He tarkastelivat tutkimuksessaan katsojien valmiuksia ja asenteita heidän saapuessaan esitykseen kolmen indikaattorin avulla. Konteksti kertoo siitä, kuinka paljon kokemusta ja tietoa henkilöllä on esityksestä tai esiintyjistä ja hänen yleisestä perehtyneisyydestään kyseiseen taidemuotoon. Relevanssi puolestaan ilmentää sitä, miten esitys sijoittuu katsojan mukavuusalueelle sosiaalisesti ja kulttuurisesti. Ennako-odotus kuvastaa henkilön psykologista vastaanottavuuden tasoa, joka vaikuttaa henkilön esitykseen kohdistamiin odotuksiin. Brown ja Novak määrittelevät Ennako-odotuksen luonteeltaan emotionaaliseksi ja tiedolliseksi asenteeksi esitykseen. (Brown & Novak 2007, 18–19, 32–39.) Myös Sauter (2000, 179–180) mainitsee ennako-odotukset ja yleisön arvostukset esityksen vastaanoton kannalta määräävinä tekijöinä.

Brownin ja Novakin esityksen jälkeen mitaama vangitsevuus kuvaa katsojan uppoutumisen tai syventymisen astetta esityksen aikana. Intensiivinen keskittyminen ilmenee heidän mukaansa tyypillisesti ajan tajun katoamisena tai flow-tilaan vaipumisena - Eversmann liittää nämä piirteet esityksen tunnepitoisiin vaikutuksiin, mikä kertoo uppoutumisen ja keskittymisen kytkeytymisestä moniin kokemuksen piirteisiin (Eversmann 2004, 123). Yleisön yleisarvio esityksestä korreloi Brownin ja Novakin mukaan sen kanssa, kuinka vangitsevaksi he kokevat esityksen ja myönteiset ennako-odotukset puolestaan lisäsivät esityksen koettua vangitsevuutta. (Brown & Novak 2007, 11, 18.) Sen lisäksi, että ennako-odotukset toimivat itseään toteuttavan ennusteen tapaan, ne kertovat myös kokemuksen muodostumisen varsinaista esitystilannetta pidemmästä aikajänteestä. Event Cinema -esityksiä tutkinut Barker sitä vastoin viittaa National Endowment for Science, Technology and the Arts'n keräämään tutkimusaineistoon, jonka mukaan yleisö saapui elokuvaesitykseen matalin odotuksin, mutta heidän arvionsa kokemuksen emotionaalista vasteesta esityksen jälkeen oli voimakkaampi kuin perinteisen esityksen yleisöillä. Barker arvelee tämän johtuneen osittain kokemuksen uutuuden viehätystä, mutta myös suoratoiston aikaansaamasta läheisyyden vaikutelmasta. (Barker 2013, 22–23.) Vaikka fokusryhmien osallistujista vain yksi luonnehti itseään "striimiallergikoksi", eli jo lähtökohtaisesti suoratoistoihin kielteisesti suhtautuvaksi, mainitsivat useimmat osallistujista kuitenkin odottaneensa jo suoratoistoa katsoessaan perinteisen esityksen olevan intensiivisempi kokemus.

Verkkokyselyn avoimissa vastauksissa ja ryhmähaastatteluissa korostui monissa kohdin huolellisen valmistautumisen ja keskittymisen merkitys vastaanoton kannalta. Nämä havainnot tukevat Brownin ja Novakin (2007) teoriaa myönteisistä ennako-odotuksista seuraavaan vangitsevuuteen ja keskittymiseen sekä niiden aikaansaamaan intensiiviseen kokemukseen. Vastauksista välittyy myös Brownin ja Novakin kontekstin eli teosta koskevan ennakkoymmärryksen merkitys, mikä korreloi tutkimuksessa positiivisesti muiden myönteisten vaikutusten kanssa; koska etukäteen katsotun suoratoiston ansiosta juoni, taustat ja monet yksityiskohdat olivat jo tuttuja, esitykseen oli helpompi keskittyä ja nauttia tunnelmasta paikan päällä – myös taidemuotoa paremmin tuntevien kohdalla, kuten ryhmä B:ssä käydystä keskustelusta ilmenee:

“(...) se keskittyminen oli helpompaa tänään. Siihen teokseen. Ei tullu sellasia turhia rasitteita, niinku ties mitä on tulossa, sillä lailla suunnilleen.” (RB4)

“Niin. Oli kattonu sen striimin ja kuunnellu haastattelut ja lukenu ohjelman ja sit täs katsoo, ni oli helppoo.” (RB3)

Katsojan huomiosta kilpailevat muut virikkeet ja tehtävät muodostavat suurimman häiriötekijän keskittymiselle kotiolosuhteissa. Kotona samanaikainen puuhastelu tekee kokemuksesta rikkonaisen. Noin puolet verkkokyselyn avoimien vastausten keskittymistä ja uppoutumista koskevista kommentteista liittyivät koettuun tunnelmaan tai sen puutteeseen. Enimmäkseen kommentit koskivat suoratoistoon keskittymisen haastavuutta, mutta joukossa oli kuitenkin myös kuvauksia kokemuksen ennako-odotusten vastaisesta vangitsevuudesta: *“Ajattelin silittää vaatteita samalla kun katson suoratoistoa. Kaikki on tasan tarkkaan silittämättä edelleen. En uppoutunut vain hetkittäin, vaan lähes 100 %:sti.” (VK3)* Toisaalta vastaajat tiedostivat selvästi itsekkin, kuinka kotona muita asioita tehdessä keskittyminen on väistämättä pinnallisempaa: *“Oma moka, kun teen samalla käsityötä. Laitoin sen pois, että keskityin paremmin.” (VK2)*

Kotona suoratoistoa katsellessa muiden toiminnasta johtuvat keskeytykset, katseluolosuhteet ja yhteyden katkeilu häiritsevät paitsi keskittymistä, myös kokemuksen kokonaisvaltaisuutta: *”IPad pro:lla esitys näkyi ja kaikki toimi hyvin, mutta en jaksanut enää keskittyä esitykseen pikkuruudulta, kun TV-katselu ei toi[m]inut !” (VK0)* Keskustelija ryhmässä B kuvaa aineiston antaman kuvan perusteella varsin tyypillistä suoratoiston katselutilannetta: *“kotona (...) vaik sanoo et olkaa hiljaa tai älkää häiritkö ni kyl siin aina tulee jotain tai sitte huomaa, et oikeestaan mulla on vähän nälkä. (...) se elämys ei ole niin yhtenäinen.” (RB1)* Vaikka keskittyminen arvioitiin pääsääntöisesti selvästi

vaikeammaksi kotona esitystä katsottaessa, molemmissa fokusryhmissä yksi osallistujista ilmoitti kuitenkin keskittyneensä paremmin esitykseen suoratoistoa katsellessaan. Heidän keskittymistään edisti suoratoiston katsominen yksin ja mahdollisuus valmistautua rauhassa katseluun:

”No tos suoratoistossa mulla taas, kun asun yksin eikä oo mitään häiriötekijöitä niin mä taas, mulla se keskittyminen oli niinku huippuluokkaa.” (RA2)
”...striimissä mulla itse asiassa on [vahvuutena] keskittymismahdollisuudet. Pystyy etukäteen aika pitkän aikaaksi niin tota miettimään (...) ja tutustumaan ja keskittymään...” (RB2)

4.2 Tunnepitoinen kokemus

Aiempi tutkimus on pitkälti yksimielinen siitä, että emotionaalinen kokemus on keskeinen osa vaikuttavaksi koettua taidekokemusta (NEF 2005; Brown & Novak 2007; Walmsley 2013; Boerner & Jobst 2013). Kuten Brown ja Novak (2007, 39, 41) huomauttavat, eri teoksien vaikutukset painottuvat eri tavoin. Elävän esityksen ainutkertaisuutta korostavan käsityksen mukaan myös saman teoksen eri esitykset poikkeavat toisistaan hienovaraisin mutta merkityksellisin tavoin. Tyyllillisesti romantiikan ajan baletteihin lukeutuvan Gisellen tarina on aikakaudelle tyypillinen ylikuonnollisesta kuvastosta ammentava ja onnettomasti päättyvä rakkaustarina (Au 1988, 52). Tällaisen esityksen synnyttämä kokemus on todennäköisesti tiedollisen sijaan enimmäkseen tunnepitoinen. Toisaalta vieraaseen taidemuotoon, sen estetiikkaan ja tiettyyn tyyliisuuntaan tutustuminen sekä suoratoiston yhteydessä esitetyt asiantuntijahaastattelut tuovat kokemukseen myös tiedollisesti stimuloivia ulottuvuuksia, mikä selittää niiden runsaan esiintymisen aineistossani. Nimesin kokemuksen tunnepitaisuutta ilmentävän teeman sekä fokusryhmien että verkkokyselyn osalta Tunnelmaksiksi. Tunnepitoinen ulottuvuus esiintyi aineistossa erityisesti elävän esityksen kokonaisvaltaisuutta ja medioinnin etäännyttävää vaikutusta koskevilla arvioilla. Siihen kuului myös tilanteen sosiaalinen ulottuvuus, johon sisältyy muiden ihmisten läsnäolon ohella yhteydentunteen kokemus esiintyjiin ja esitykseen.

Sauterin (2002, 125) mainitsemien vastaanottotutkimukselle keskeisten tunnekokemuksen piirteiden – samaistumisen, empatian ja sympatian – sijaan verkkokyselyn osallistujat puhuivat yleisluontoisemmin tunnelmasta, joka muodostui liikkeen näkemisestä, orkesterin kuulemisesta ja muista ihmisistä. Yleisösuhteen psykodynamiikka tutkineet

Neuringer ja Willis suhtautuvat kriittisesti medioitujen esitysten kykyyn synnyttää intensiivisiä kokemuksia. Aistiärsykkeiden moninaisuus – teatterin, tanssin ja oopperan kaltaisten esittävien taiteiden ominaispiirre – tekee perinteisen esityksen katsomisesta nautinnollisempaa, sillä ne välittyvät yleisölle autenttisemman tuntuina ja voimakkaammin kuin medioidussa esityksessä. (Neuringer & Willis 1987, 102–103.) Kukaan verkkokyselyyn tai fokusryhmiin osallistuneista ei arvioinut suoratoistoa perinteistä esitystä tunnepitoisemmaksi kokemukseksi. Vastaukset korostavat perinteisen esityksen erityistä taianomaisuutta, joka ei vaikuttaisi kantautuvan medioituihin esityksiin verkossa, televisiossa tai elokuvissa. Verkkokyselyn perusteella perinteisen esityksen intensiivisempää tunnelmaa parhaiten selittävä tekijä vaikuttaisi olevan juuri eri aisteja stimuloiva kokonaisuus: *“Magia puuttuu. Netissä katsominen on vain kahdelle aistille, näkö ja kuulo.”* (VK1) Suoratoiston koettiin latistavan esityksen synnyttämää kokemusta, josta puuttuu perinteisen esityksen paikasta, muista ihmisistä ja oheispalveluista muodostuva kokonaisvaltaisuus: *“Mut sit paikan päällä ni plussaa on tää koko (...) kokonaisvaltanen tunnelma mihin nyt just kuuluu (...) se kokonaisvaltanen kokemus mitä ei pystyny siinä television välityksellä saamaan.”* (RA3) Ryhmässä B epäiltiin samaan tapaan median kykyä välittää esityksen tunnelmaa:

”...se [perinteinen esitys] oli kiehtova kokonaiselämys ja just niin ku et siin on semmosta tunnetta mukana, mitä ei voi välittää minkään laitteen kautta.” (RB4)

“Ja livehän on aina oma elämys ja vangitseva ja siinä on se oma tunnelatauksensa.” (RB5)

Toisaalta erityisesti verkkokyselyn avoimissa vastauksissa suhtauduttiin harrastuneisuudesta riippumatta varovaisen myönteisesti myös suoratoiston aikaansaamaan tunnelmaan, joka onnistui ainakin jollain tasolla muistuttamaan elävän esityksen tunnelmaa:

“Yllättävän hyvin pääsi tunnelmaan” (VK0)

“Suoratoistona esityksessä on hieman samaa tunnelmaa kuin paikan päällä” (VK3).

Osa vastaajista kuvaili erilaisia tapojaan juhlistaa suoratoistoa kotona herkkutarjoilujen tai viinilasillisen kera. Katselutilanteeseen panostaneet vastaajat suhtautuivatkin poikkeuksetta erittäin myönteisesti suoratoistokokemukseen. Vastauksien perusteella tunnelman tavoittamista vaikuttaisivat helpottavan myös aiemmat kokemukset perinteisistä esityksistä, kuten eräästä verkkokyselyn vastauksesta ilmenee: *“Kun on käynyt katsomassa useamman baletin oopperatalossa, niin kotikoneelta pääsee hyvään tunnelmaan”*

(VK1). Toisaalta on luontevaa, että perinteisen esityksen tunnelmaa käytettiin verkkokyselyssä usein vertailupisteinä suoratoistokokemukselle.

Neuringer ja Willis (1987, 102–103) analysoivat esiintyjän ja katsojan välistä vuorovaikutusta palautekehän (*feed back -loop*) käsitteen avulla. Katsoja vaikuttaa monitahoisen palautekehän kautta esiintyjiin, jotka vuorostaan vastaavat palautteeseen tavalla, joka vaikuttaa yleisöön. Myös Sauter painottaa katsojan ja esiintyjän välistä yhteyttä, jossa molemmat osapuolet osallistuvat esittämisen ja vastaanottamisen samanaikaiseen prosessiin, toisin kuin perinteisessä viestinnän yksisuuntaisessa siirtomallissa (Sauter 2000, 127–128.) Yleisön on Neuringerin ja Willisin mukaan helpompi kokea vuorovaikutuksellisuutta oikean esiintyjän kanssa kuin valkokankaan kaksiuulotteisen kuvan kanssa. Walter Benjamin kirjoittaa samaan henkeen vuorovaikutussuhteen menetyksestä teatterista elokuvaan siirryttäessä: *“Toiseksi, koska elokuvanäyttelijä ei itse esiintynyt yleisölle, hänellä ei ole myöskään teatterinäyttelijälle suotua mahdollisuutta sopeuttaa esitystään yleisön mukaan näytöksen aikana. Yleisö saa näin ollen mahdollisuuden arvostella esitystä ilman henkilökohtaista yhteyttä näyttelijään”* (Benjamin 1989, 151–152). Fokusryhmien keskusteluissa suoratoiston kuvattiin etäännyttävän näyttämön tapahtumista ja estävän elävän esityksen herkkyyden välittymisen: *“...se menee tunnetasolla eri tavalla, et vaikka se on mun oma telkkari mistä mä katon, nii jotenki mä oon etäämpänä siit tunnemaailmasta joka siellä on.”* (RA2). Esiintyjien fyysisen läsnäolon johdosta katsoja kokee pääsevänsä paremmin esityksen tunnelmaan. Auslander sen sijaan suhtautuu vuorovaikutuksellisuuteen ja sen seurauksiin kriittisemmin ja esittää vertauksen sinfoniakonsertista sekä urheilutapahtumasta: on epätodennäköisempää, että orkesterimuusikot muokkaisivat esitystään yleisön läsnäolon vaikutuksesta samaan tapaan kuin urheilijoiden ajatellaan parantavan suoritustaan paikalla olevan yleisön kannustuksen ansiosta (Auslander 2008, 68).

Tunneyhteyden muodostaminen esitykseen tai esiintyjiin liittyy myös sen koettuun autenttisuuteen, joka Radbournen ym. (2013) tutkimuksessa on suoraan verrannollinen yleisön kokemukseen esityksen laadusta. Myös O’Neillin ym. (2016) tutkimus tukee autenttisuuden kokemuksen merkitystä yleisölle, sillä henkilöhahmot, juoni ja niiden koettu uskottavuus olivat yksi yleisimmin emotioihin yhdistetyistä teemoista. Vaikka suoratoiston lähikuvia arvostettiin molemmissa fokusryhmissä, niiden huomautettiin

helposti myös rikkovan illuusiota ja tekevän kokemuksesta epäuskottavamman, kuten keskustelu ryhmässä A osoittaa:

“Et juuri paljastuu vaan lähinnä et ne meikit on aika kauheet, kun ne on tarkotettu näyttämään hyvältä riville 16.”(RA4)

”Ja ne ilmeet on vähän niinku silleen liian...hulluja...” (RA1)

Boerner, Moser ja Jobst (2011, 882) kirjoittavat yleisön keskuudessa vaikuttavista yhteistävistä prosesseista, joissa yleisön suosionosoitusten ja muiden reaktioiden synnyttämä yleinen tunnelma vaikuttaa henkilökohtaiseen kokemukseen ja yhdenmukaistaa yleisön mielipiteitä esityksestä. Ryhmässä B keskusteltiin muiden ihmisten läsnäolon ja reaktioiden merkityksestä tunnelman kannalta; *“...livessä se herkkyyys, se momentti, kun kukaan ei yskässy just siinä herkässä kohdassa (...) se dramaattisuus, se tuli sitte niin voimakkaasti...hiljasuus ennen ku aplodit [alkoivat]” (RB6)*. Toisaalta muiden katsojien poissaolo voidaan kokea myös vapauttavana: *“Vastoin ennakkokäsitystäni, tabletin äärellä pystyi eläytymään esitykseen. Ja toisaalta ei tarvinnut pidätellä tunteita kuten oopperan katsomossa.” (VK1)*. Nämä vastaukset kertovat perinteisen esityksen yhdessä muiden kanssa koettavasta luonteesta, joka voidaan kokea tunnepitoista kokemusta vahvistavana tai rajoittavana tekijänä.

Itse esityksen katsottiin kuitenkin olevan muiden läsnäoloa määräävämpi tekijä joukkotunteen syntymisen kannalta. Osallistujat arvelivat, ettei yhteyttä yleisön keskuudessa pääse muodostumaan, mikäli esitys itsessään ei kannaa. Tämä tukee Boernerin ja Jobstin (2013, 399) havaintoa siitä, että yleisön arvio esityksen taiteellista tasosta on määräävämpi tekijä kokonaisarvion kannalta kuin esityksen synnyttämät tunnepitoiset ja tiedolliset vasteet. Suoratoistossa tunnelman puute välittyy vielä korostuneemmin ja keskustelijat arvelivat jättävänsä lattealta vaikuttavan esityksen suoratoiston katselun kesken, vaikka paikan päällä olisivatkin valmiita antamaan mahdollisuuden ja katsomaan esityksen loppuun asti. Tämä oli kiinnostava havainto tunnelman kannalta, jota suoratoiston arvioitiin välittävän ainoastaan silloin, kun se koetaan negatiivisesti.

Brownin ja Novakin (2007, 48) tutkimuksessa tunnepitoiseen vasteeseen kuuluu emotionaalisen kokemuksen terapeutin arvo. Myös Walmsley (2013) tarkastelee emotionaalaisia vaikutuksia antiikin Kreikan runousopista peräisin olevan katharsiksen käsitteen avulla. Tragedian synnyttämien tunteiden käsittelystä seuraava katharsis ymmärretään joidenkin tulkintojen mukaan tarinan tarjoamana ”moraalisena puhdistuksena”, johon

sisältyy voimakas tiedollinen, tunnepitoinen ja mahdollisesti naurun tai itkun muodossa ilmenevä terapeutin vaste. Eversmann huomauttaa yleisöjen kuvaavan erityisen intensiivisiä kokemuksia usein vapautumisen, henkilökohtaiseen kasvuun ja puhdistautumisen kaltaisina, määritelmällisesti katharsista läheisesti muistuttavien käsitteiden avulla (Eversmann 2004, 107). En tunnistanut omasta aineistostani varsinaisesti terapeutiksi kokemuksiksi luokiteltavia sisältöjä. Niiden kaltaisista, vahvasti henkilökohtaisista vaikutuksista keskusteleminen olisi todennäköisesti edellyttänyt ryhmähaastattelujen sijaan yksilöhaastatteluja.

4.3 Tieto ja ymmärtäminen

Oppiminen, ymmärtäminen ja tiedollinen haaste muodostavat selkeän kokonaisuuden, joka esiintyy useimmissa yleisökokemuksista käsittelevissä tutkimuksissa. Tähän ulottuvuuteen kuuluvat uuteen taidemuotoon ja sen estetiikkaan tutustuminen, uusien tulkintojen muodostaminen, henkilökohtaisten esteettisten arvostusten vahvistaminen sekä lisääntynyt kyky artikuloida omia mieltymyksiään ja makuaan. Tieto ja ymmärtäminen on näin ollen yleisökokemuksien ulottuvuuksista kaikkein selkeimmin henkilön kokeisuuteen ja kulttuuriseen pääomaan kytkeytyvä. Verkkokyselyn ja ryhmä A:n teemoista poiketen ryhmä B:ssä kokemuksen tiedollinen ulottuvuus ilmeni korostuneesti taustoittamisen kautta, minkä vuoksi nimesin teeman heidän osaltaan Taustoittaminen ja tieto.

Eversmann mainitsee yleisön tiedolliseen ulottuvuuteen kuuluvan paitsi ennakkoymmärryksen, jonka pohjalta yleisö pystyy vastaanottamaan esityksen, myös jälkikäteen ulottuvuuden, eli yleisön tiedollisen työn ja tulkinnan, jonka ansiosta esitys saa ainakin eräänlaisen tiedollisen päätöksen. Kokemuksen kokonaisvaltaisuudesta kertoo, että ymmärtäminen ja tunnepitoiset vasteet tukevat tyypillisesti toisiaan, vaikka ne painottuvatkin ajallisesti eri kohdissa yleisön kokemusprosessia: tunteet koetaan pääsääntöisesti välittömästi katsomossa esityksen aikana, mutta tiedolliset prosessit, kuten kokemusta merkityksellistävät tulkinnat ja analyysi, tapahtuvat yleensä vasta esityksen jälkeen. Hyvän esityksen mittarina pidetäänkin sen kykyä herättää ajatuksia ja säilyä pitkään mielessä. (Eversmann 2004, 120–123.) Brown ja Novak (2007, 79–80) havaitsivat tutkimuksessaan, että esitystä edeltävät teosesittelyt ja asiantuntijakeskustelut lisäsivät

katsojien ennakko-odotuksia, mikä tyypillisesti johti myös intensiivisempään keskittymiseen ja uppoutumiseen esitystilanteessa.¹⁴ Valtaosa hyödyntämästäni kirjallisuudesta katsoo teoksen kokonaisvaltaisen vastaanottamisen edellyttävän riittävää ymmärrystä taidemuodosta.

Markkinointiteorioiden näkökulmasta tarkasteltuna tiedon puute voi muodostaa riskitehtävien nostamalla osallistumisen kynnyksiä. Radbournen ym. (2013, 8–9) mukaan vähemmän harrastuneet yleisöt saattavat kokea tietyn taidemuodon katsomiseen liittyvien vieraiden konventioiden vaikeuttavan esityksestä nauttimista. Tieto kytkeytyy muillakin tavoin AAEI:n Riskien hallintaan, jota Radbournen ym. mukaan säätelevät katsojan valmiudet vastaanottaa kokemus sekä ennakkokäsitykset siitä, minkälainen esitys tulee olemaan. Ryhmähaastatteluissa tiedon puute mainittiin kokemusta heikentävänä seikkana: *“...et se on must, ainakin mulle huolestuttavaa tos baletissa, et jos ei siit yhtään tiedä et mitä siel yritetään sanoa, niin mä en kyl saa sitä siit esityksestä irti.”* (RA6)

Barker huomauttaa, kuinka elokuvayleisöt hahmotetaan usein mielikuvatasolla passiivisina ja perinteisen esityksen yleisöt aktiivisina, mikä on myös viestinnän ja mediayleisöjen tutkimukselle ominainen tapa lähestyä joukko- ja vertaisviestintää. Yleisön luokittelu aktiiviseksi ja passiiviseksi kertoo suhtautumiseroista perinteisen ja medioidun esityksen välillä: teatterin on tarkoitus olla vaativaa ja merkityksellistä, elokuvan funktio on selvästi viihteellisempi. Kevyt ja pinnallinen esitys, joka ei haasta yleisöään tarpeeksi, voi jäädä kokemuksena yhdentekeväksi. (Barker 2003, 25; Reason 2004.) Sekä O’Neill ym. (2016) että NEF (2005) käyttivät tutkimuksissaan tiedon aktiivista prosessointia kuvaavia jäsenyyksiä, kuten Vaivannäkö/Haaste sekä Oppiminen ja haaste. Yleisön ja esityksen välisen vuorovaikutuksen katsotaan näissä tutkimuksissa edellyttävän pohdintaa, argumentointia ja moraalista harkintaa.

Aineiston perusteella suoratoiston tärkeimpänä antina nähtiin sen tarjoama tiedollinen lisäarvo, kuten tutustuminen teoksen juoneen ja rakenteeseen sekä asiantuntijahaastattelujen avulla laajemmin teoksen taustoihin ja tematiikkaan. Tästä näkökulmasta suoratoiston tehtävänä oli erityisesti ennakkoymmärryksen rakentaminen ja valmistaminen

¹⁴ Brown ja Novak tosin huomauttavat, että kyseisiin tilaisuuksiin osallistuvat henkilöt olivat jo entuudestaan keskimääräistä perehtyneempiä ohjelmistoon. Siten teosesittelyiden vaikutus kyseisten henkilöiden tiedolliseen kokemukseen ei ollut merkittävä. (Brown & Novak 2007, 79–81.)

perinteiseen esitykseen, jossa sama sisältö uudelleen katsottuna synnytti kokonaisvaltaisemman kokemukseen. *“Tämä suoratoisto oli erinomainen keino tutustua balettiin. Olen jo aiemmin hankkinut liput Giselleen. Näytöksestä paikanpäällä saa aina enemmän irti kun on tutustunut siihen hyvin etukäteen.”*(VK1) Molemmissa fokusryhmissä keskusteltiin monipuolisesti esitykseen valmistautumisesta: *”Et jos ajattelee et on joku uutuuselokuva tulossa, niin mä haluan tietää siitä mahdollisimman vähän etukäteen, mut oopperaan tai balettiin, niin kyl se on parempi, et osaa melkein ulkoa sen tarinan ja sitte voi vaan keskittyä siihen miten se esitetään siinä.”* (RA4) Erityisesti oopperan kohdalla etukäteistutustumista myös teoksen musiikkiin pidettiin juonen lisäksi hyödyllisenä. Tutkimukseni tukee siinä mielessä aktiivista perinteisen esityksen ja passiivista medioidun esityksen yleisökäsitystä, että valmistautumisesta keskusteltiin pääasiallisesti perinteistä esitystä koskien ja vain harvat suhtautuivat samaan tapaan suoratoistettuun esitykseen. Suoratoiston ajallinen läheisyys elävään esitykseen mainittiin molemmissa ryhmissä myönteisenä seikkana, jonka ansiosta kokonaisuus oli tuoreessa muistissa ja vaikutuksen tehneitä kohtauksia pystyi ennakoimaan esityksessä.

Bourdieu pyrkii kulttuurisen maun teoriallaan selittämään kulttuurin kulutuksen yhteiskunnallista jakautumista ja sosioekonomisten tekijöiden vaikutusta ihmisten valmiuksiin nauttia kulttuurista. Useat tutkimukset painottavat taiteen ymmärryksen ja koetun kiinnostuksen sekä teokseen kohdistuvan myönteisen ennakoasenteen välistä kaksisuuntaista suhdetta (Boerner & Jobst 2013, 399–400; Silvia 2006, 156–157). Foreman-Wernet ja Devin havaitsivat asiantuntijoita ja kokemattomampia taidenäyttelyn yleisöjä vertailevassa tutkimuksessaan, että asiantuntijat pystyivät analysoimaan taideteoksien teknisiä ja tyyllisiä seikkoja kokemattomia katsojia monipuolisemmin, mutta molemmat yleisöryhmät tulkitsivat silti teoksia samaan tapaan omakohtaisten kokemuksiensa kautta. Sekä kokeneet että kokemattomamat yleisöt suhtautuivat samankaltaisella uteliaisuudella teoksiin ja taiteilijaan sekä olivat kiinnostuneita oppimaan lisää näkemästään. (Foreman-Wernet & Devin 2016.) Molemmat fokusryhmät tarkastelivat kokemusta käytännössä yhtä monipuolisesti: ryhmä B:n keskustelusta tunnistin ainoastaan yhden teeman enemmän kuin ryhmä A:n keskustelusta. Ryhmä B:n keskustelussa eri teemoille annettiin hieman tasaisemmin painoarvoa, mikä saattaa viitata kokemuksen myötä kehittyneeseen kykyyn käsitellä balettiesitystä yksityiskohtaisemmin ja järjestelmällisemmin. Molempien fokusryhmien osallistujat osoittivat myös spontaanisti kiinnostuksensa

aihepiiriä kohtaan esittämällä haastattelun lomassa Kansallisbalettia ja suoratoistoja koskevia kysymyksiä.

Barker (2013, 23–25) havaitsi tutkimuksessaan erityisesti kokeneiden yleisöjen kritisoi-
van Event Cinema -esityksessä käytettyjä leikkauksia ja kuvakulmia. Kokeneet kävijät
eivät asiantuntemuksensa vuoksi katsoneet tarvitsevansa ymmärtämistä tukevia ohjauk-
sellisia ratkaisuja. Omassa tutkimuksessani ryhmä A:ssa arvostettiin asiantuntevan oh-
jauksen informatiivisuutta: *“Et jos joku muu on kattonu sen mun puolesta ja tuntee ja
tietää mitä seurataan niinku selvästi siinä oli, niin se oli kiva nähdä niitä detaljeja ja
olla silleen lähellä”* (RA5). Myös kokeneemmat kävijät ryhmässä B pitivät ohjauksen
tärkeimpänä ominaisuutena sen tiedollista ulottuvuutta: *“... jos se on hyvä ohjaus ni se
on hyvä juttu ja se tukee sitä kattamista, sitä tulkintaa ja sitä omaksumista.”* (RB8) Nä-
mä huomiot kertautuivat vieläkin selvemmin ohjausta ja näkemistä käsittelevän teeman
yhteydessä, mikä kertoo paitsi näkemisen ja ymmärtämisen välisestä suhteesta, myös
baletille ja tanssille keskeisestä visuaalisuudesta ¹⁵.

Verkkokyselyn avoimissa vastauksista suurin osa tietoa ja ymmärtämistä koskevista
kommenteista koski asiantuntijahaastatteluita ja niiden tuomaa lisäarvoa. Yllättäen
haastatteluja ei juurikaan kommentoitu niiden katsojien vastauksissa, jotka eivät olleet
käyneet baletissa edeltäneen vuoden aikana. He vaikuttavat suhtautuneen suoratoistoon
haastatteluista ja esityksestä muodostuneena kokonaisuutena, eivätkä kiinnittäneet huo-
miota esitykseen normaalisti kuulumattomiin osuuksiin. Usein baletissa käyvien yleisö-
jen kommentoissa sen sijaan mainittiin useasti asiantuntijahaastattelut kiinnostavana
sisältönä, josta paikallaolijat eivät pääse nauttimaan. Tiedon hankkiminen teoksesta, sen
taustoista ja työryhmästä oli myös fokusryhmissä selvästi useimmin esiintynyt teema,
vaikka molemmat ryhmät tarkastelivat sitä hieman eri näkökulmista. Ryhmä B:ssä perä-
ti kuusi keskustelijaa yhdeksästä mainitsi suoratoiston keskeisimmäksi ansioksi sen, että
se kaikista teknisistä ja laadullisista puutteistaan huolimatta antoi hyvän kokonaiskuvan
ja perehdytyksen esitykseen, jonka johdosta perinteisestä esityksestä pystyi nauttimaan
enemmän. Keskustelut ennen esitystä ja väliajalla rikastivat katsojakokemusta myös
ryhmä B:n kokeneita kävijöitä kiinnostavalla tavalla.

¹⁵ Vrt. luku 5.3 Ohjaus ja näkeminen.

Molemmat ryhmät ja verkkokyselyn vastaajat mainitsivat suoratoistot ja niiden tallenteet sopivana välineenä sellaisten teoksien löytämiseen ja valitsemiseen ohjelmistosta, joita haluaisi tulla katsomaan paikan päälle. *“Tallenne voisi tuntua erityisen hyvältä vaihtoehdolta tutustua itselle ennalta tuntemattomaan teokseen/versioon teoksesta, josta ei ole ihan varma haluaisiko sen nähdä myös livenä.”* (VK3+). Perinteisesti SKOB:n suoratoistetut esitykset sijoittuvat esitysjakson loppupäähän, joten ne eivät pysty palvelemaan suurinta osaa yleisöstä tällaisessa tarkoituksessa.

4.4 Sosiaalinen kokemus

Yhteisöllisyys ja esityksen jakaminen muiden kanssa mainitaan olennaisena osana kokemusta lähes kaikissa perinteisten esittävien taiteiden yleisökokemusta käsittelevissä tutkimuksissa. Koska yleisökokemuksen sosiaalinen ulottuvuus esiintyi keskeisessä roolissa muissa yleisötutkimuksissa ja koska tutkimukseeni kuuluneiden kahden esitystilanteen sosiaalinen konteksti oli oletettavasti erilainen, odotin tilanteen sosiaalisen ulottuvuuden synnyttävän enemmän keskustelua perinteistä esitystä ja suoratoistoa vertailevissa fokusryhmissä. Kokemuksen sosiaalista ulottuvuutta edustaa Muut ihmiset -teema. Tarkemmin analysoituna sosiaaliset seikat nivoutuivat kuitenkin useisiin kokemuksen ulottuvuuksiin, kuten keskittymiseen, kuulemiseen ja näkemiseen. Varsinaisen esitystilanteen ulkopuolella muut ihmiset olivat keskeisessä roolissa johdatellessaan taidemuodon pariin, mikä korostui erityisesti vähemmän baletissa käyneiden ryhmässä.

Kokemuksen sosiaaliseen puoleen kuuluu mahdollisuus jakaa kokemus ja keskustella siitä muiden kanssa sekä kokea yhteenkuuluvaisuuden tunnetta yleisön keskuudessa ja esiintyjiin. Brown ja Novak huomauttavat, että suuri osa esitykseen liittyvästä sosiaalisuudesta tapahtuu ennen esitystä, väliajalla tai esityksen jälkeen, mutta yhteisöllisyyden kokemuksella on erilaisia merkityksiä myös itse esityksen aikana. Heidän tutkimuksensa näihin kuuluivat yhteenkuuluvaisuuden tunteen lisäksi oman kulttuuriperinnön vaaliminen, tutustuminen oman elinpiirin ulkopuolisiin kulttuureihin sekä lisääntynyt ymmärrys sosiaalisista kysymyksistä. (Brown & Novak 2007, 56.) Viimeksi mainitut ulottuvuudet eivät ole kovin todennäköisiä vaikutuksia perinteisen balettiesityksen katsojalle – ainakaan länsimaissa, jonka kulttuuriin klassisen baletin perinne kuuluu.

Stephanie Pittsin yleisökokemuksen tutkimus koskee elävää musiikkia, mutta hänen havaintonsa siitä, miten yksittäiset katsojat kokevat yhteenkuuluvaisuuden tunnetta yleisön muodostamassa sosiaalisessa ryhmässä, on yleistettävissä koskemaan myös muita esittävän taiteen muotoja. Lähtökohtaisesti muun paikalla olevan yleisön oletetaan jakavan ainakin jossain määrin samat mieltymykset ja arvostukset, kuten Pittsin tutkimus osoittaa. (Pitts 2014, 23–27.) Yleisöjen yhteisöllisyyden syntyminen ei ole kuitenkaan automaattista, vaan moniulotteista ja neuvottelevaa: tietyllä esityksellä on kollektiivisesti muodostuva yleisö, jonka jäsenet kuuluvat samanaikaisesti henkilökohtaisella tasolla erilaisiin diskursiivisiin yhteisöihin (Barker 2006, 125). Kokemuksen henkilökohtaisesta luonteesta huolimatta tietyt piirteet alleviivaavat tilanteen yhteisöllisyyttä: yleisöön kuuluminen konkretisoituu viimeistään yhteisissä suosionosoituksissa ja esitys herättää usein ajatuksia, joiden jakaminen muiden kanssa on arvokas osa kokemusprosessia (Sauter 2000, 58–61). Fokusryhmät mainitsivat perinteisen esityksen vahvuuksiksi mahdollisuuden keskustella teoksesta muiden kanssa väliajalla ja ennen tai jälkeen esityksen. Tässä mielessä suoratoiston sosiaalinen ulottuvuus jää yleensä ohuemmaksi. Muiden ihmisten aikaansaamaa yhteisöllisyyden kokemusta katsomossa – kontrastina yksin kotona katsotulle suoratoistolle – arvostettiin erityisesti ryhmässä A. Heidän kohdallaan muut ihmiset olivat myös usein toimineet aloitteentekijöinä aiemmille käynneille, mikä selittää osan ryhmä A:n osallistujien aiemmista balettikokemuksista, jotka eivät näkyneet heidän asiakasrekisterissään.

Kokemuksen sosiaalisuuden kannalta on huomionarvoista, että perinteiseen esitykseen saavutaan tyypillisesti yhden tai useamman henkilön seurassa (verkkokyselyssä 85 %, 386/454, aikaisemmin baletissa käyneistä,) kuin yksin (15 %, 68/454). Sen sijaan lähes 60 % (372/629) suoratoiston katsojista seurasi lähetystä yksin. Useissa verkkokyselyn vastauksissa huomioitiin esityksessä paikalla olleen yleisön katselukokemukseen tuoma lisäulottuvuus tai vaihtoehtoisesti yksin kotona katsomisen häiriöttömyys, joten kanssakatsojien vaikutus ei aina edellytä fyysistä läsnäoloa ja voi myös perustua heidän poissaoloonsa.

Van Maanen huomauttaa, että yhteinen kokemus muun yleisön kanssa tai siihen osallistuminen median kommenttien ja kritiikkien kautta, tekevät kokemuksesta henkilökohtaisella tasolla merkityksellisemmän ja autenttisemmän (Van Maanen 2009, 179–181). Fyysinen läsnäolo ei siten ole yleisön muodostumisen kannalta välttämätöntä. Suorat

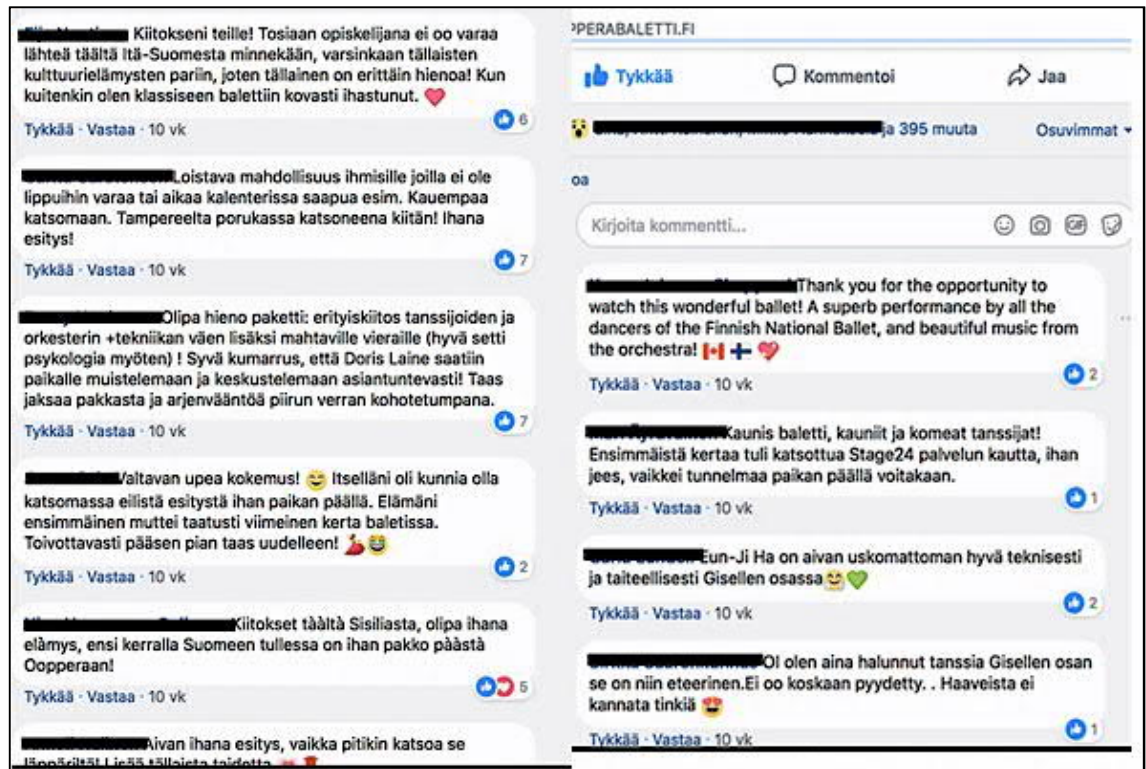
televisiolähetykset synnyttävät fyysisestä läsnäolosta riippumatonta digitaalista ja globaalia yleisöyttä ihmisten kokoontuessa television ääreen katsomaan samaa ohjelmaa samaan aikaan. Erityisesti urheilussa yhteisöllinen kokemus ja muiden fanien seura on kokemuksen kannalta merkityksellisempää kuin läsnäolo varsinaisessa urheilutapahtumassa, mistä kertoo urheilubaareissa esitettyjen otteluiden suosio. (Weed 2007).

Lucy Bennett kirjoittaa yleisöjen tavoista hyödyntää digitaalisia vuorovaikutuskeinoja. Hän tutkii, kuinka pop-konsertteihin osallistuvat faniyhteisön jäsenet jakavat ei-läsnäoleville faneille päivityksiä ja tunnelmia konsertista reaaliajassa tekstiviestitse sekä twiittaamalla. Osallisuuden tunteen tarjoaminen muille faniyhteisön jäsenille digitaalisen, reaaliaikaisen yhteydenpidon kautta koettiin läsnäolevien velvollisuudeksi siitä huolimatta, että konsertin aikana tapahtuva twiittien jakaminen vaikeuttaakin keskittymistä ja syventymistä. (Bennett 2014, 92–98.) Urheilun parissa sosiaalisen median yhteisöpalvelut ovat onnistuneet vastaamaan sekä urheiluorganisaatioiden ja urheilijoiden PR-viestintään että urheilufanien vuorovaikutuksen tarpeeseen: urheilufanien sosiaalisen median käyttöä tutkineiden Billingsin, Qiaon, Conlinin ja Nien (2017) mukaan erityisesti Snapchat-sovelluksesta¹⁶ on nopeasti muodostunut yksi suosituimmista alustoista urheilun seuraamiseen erityisesti nuorempien fanien keskuudessa. Palvelun toimintalogiikkaan kuuluva hetkellisyys ja vuorovaikutuksellisuus palvelevat erityisen hyvin urheilufanien tarpeita. Sen sijaan Gisellen suoratoisto ei vaikuttanut synnyttävän merkittävää digitaalista yhteisöllisyyttä, eivätkä vastaukset verkkokyselyn väitteeseen “Odotan pääseväni keskustelemaan näkemästäni muiden kanssa” viitanneet erityiseen tarpeeseen päästä jakamaan kokemusta muiden kanssa myöskään sosiaalisen median ulkopuolella. Event Cinema -lähetyksissä on tapana jakaa esitystä koskevia twiittejä väliaikaohjelman aikana yhteisöllisyyden tunnetta lisäävänä digitaalisena tehokeinona. Toisaalta ainakin henkilökohtainen kokemukseni on, että encore-esityksessä nämä suorassa lähetyksessä lähes reaaliajassa julkaistut kommentit muistuttavat, että alkuperäinen tilanne on jo ohi eikä keskusteluun pääse enää osallistumaan.

Suoratoisto synnytti jonkin verran jälkikäteistä kommentointia SKOB:n suoratoistoa koskevan Facebook-julkaisun alle. Facebook-komentointi ei ole luonteeltaan vuoro-

¹⁶ Snapchat on vuonna 2011 perustettu mobiilisovellus, joka mahdollistaa videoiden ja kuvien jakamisen käyttäjien kesken. Sovellus säilyttää jaetun sisällön sekuntista 24 tuntiin, mikä erottaa sen muista sosiaalisen median sovelluksista. Snapchatin pääasiallinen kohderyhmä ovat nuoret aikuiset, ns. ”milleniaalit”. (Billings ym. 2017, 11.)

vaikutuksellista ja reaaliaikaista dialogia. Tulkitsen, että kommentin jättämisen funktiona on ensisijaisesti suoratoistoyleisöön kuulumisen ja spontaanien tunnereaktioiden ilmaiseminen, kuten kommenttiketjut havainnollistavat (Kuva 8).



Kuva 8. Kommentteja SKOB:n Facebook-sivun Gisellen suoratoistoa koskeviin julkaisuihin 28.2.2018 ja 1.3.2018 (kuvakappaus)

Matthew Reasonin (2006, 233–234) tutkimuksessa muun yleisön ja heidän reaktioidensa tarkkailu oli keskeinen osa perinteisen esityksen kokemuksesta. Reasonin tutkimuksessa nuoret yleisöt eivät kokeneet vastaavaa vuorovaikutuksellisuutta elokuvayleisön keskuudessa, jossa yhteisöllisyyden laatu oli luonteeltaan selvästi erilainen. Muista ihmisistä keskusteltiin molemmissa tutkimukseni fokusryhmissä, joskin tähän ulottuvuuteen kuuluvien kommenttien osuus oli suurempi kokeneiden kävijöiden ryhmässä. Ryhmä B:n jäsenillä saattoi olla aiemman kokemuksen ja tilanteen tuttuuden ansiosta enemmän kapasiteettia tarkkailla muita ihmisiä yleisössä. Fokusryhmien keskusteluissa tilanteen sosiaalinen ulottuvuus ilmenee moniselitteisenä: suoratoistoa katsoessa muut paikalliolijat esiintyivät tyypillisesti häiriötekijöinä, jotka rikkovat käytöksellään perinteistä katsomoetikettiä. Suoratoistolähetysten katsominen yksin johtikin molemmissa ryhmässä keskittyneempään katseluun. Muut ihmiset synnyttivät negatiivisia assosiaatioita myös perinteisessä esityksessä: molemmissa ryhmässä kommentoitiin kriittisesti kans-

sakatsojien määrää, mahdollisia häiritseviä yskijöitä, supisijoita tai yleistä huvittuneisuutta herättänyttä torkahtelijaa. Myös Walmsleyn (2013, 82) tutkimuksessa muut katsojat jakautuvat joko elämyksen myötävaikuttajiksi tai sen häiritsijöiksi.¹⁷ Vaikka aiempi tutkimus ei ole yksimielinen muiden katsojien vaikutuksen laadusta, voidaan muun yleisön joka tapauksessa todeta vaikuttavan yleisön kokemukseen sekä suoraan että välillisesti.

¹⁷ Ks. muita katsojia koskevat vastaavat huomiot myös Tunnepitoinen kokemus -ulottuvuuden käsittelyssä, s.47.

5 Suoratoistetun esityksen yleisökokemuksen ulottuvuudet

Kaikki aineistoni yleisökokemusta kuvaavat teemat eivät asettuneet luontevasti kirjallisuuteen ja aiempaan tutkimukseen perustuneiden ulottuvuuksien alle. Perinteisen ja suoratoistetun esityksen yleisökokemuksen välisessä vertailussa tilanteen reaaliaikaisuuden kokemus, välitys- ja esitystekniikasta riippuva kuvan- ja äänenlaatu sekä suoratoiston ohjauksen vaikutus katselukokemukseen toistuivat fokusryhmien keskustelussa ja verkkokyselyn avoimissa vastauksissa. Seuraavat yleisökokemuksen ulottuvuudet esiintyivät ensisijaisesti medioitua esitystä koskevissa kommentteissa, mutta useimmilla niistä on vastineensa myös perinteisen esityksen kontekstissa.

5.1 Esityksen ajallinen ulottuvuus

Esityspaikasta riippumattomat suoratoistot säilyttävät ajallisen yhteyden alkuperäisen esityksen elävyyteen. Tämä ominaisuus vaikutti fokusryhmien teeman Suora lähetys tai tallenne perusteella jokseenkin yhdentekevältä ja jopa medioidun esityksen mahdollistamaa katselun vapautta ja mukavuutta tarpeettomasti rajoittavalta seikalta. Balettiesityksen elävyys eroaa esityksen kulun ja sen yllätyksellisyyden kannalta arvioituna ratkaisevasti esimerkiksi urheilukilpailusta, jonka lopputulosta joutuu jännittämään ottelun tai suorituksen loppuun asti. Useimmat balettiesityksen yleisöt ovat tutustuneet teoksen juonikuvaukseen, mahdollisesti katsoneet teostrailerin, kuunnelleet musiikkia tai jopa osallistuneet teosesittelyyn ennen esityksen alkua, joten reaaliaikaisuuden merkitys ei ole yhtä ilmeinen kuin urheilun kohdalla. Verkkokyselyn teema Perinteisen esityksen rinnalla käsitteli suoratoistettua ja perinteistä esitystä niiden toisiaan täydentävästä näkökulmasta ja merkittävä osa vastaajista mainitsi joko jo nähneensä tai hankkineensa liput Gisellen myöhempiin esityksiin.

Suoratoiston ja tallenteen välistä eroa analysoitiin monipuolisesti keskusteluissa. Osallistujien mielestä verkosta katsotun esityksen vahvuuksiin kuuluu sen riippumattomuus ajasta ja paikasta. Mahdollisesti sen vuoksi, että suoratoiston katsomista ei mielletty samalla tapaa tapahtumallisena ja sen seurauksena luonteeltaan tiettyyn aikaan sidotuksi kuin perinteistä esitystä tai elokuvanäytöstä, osallistujat kertoivat joutuneensa aktiivi-

sesti muistuttamaan itseään suoratoiston alkamisesta. Eräs verkkokyselyn vastaajista kiteyttää myös fokusryhmien keskusteluista välittyneen katselutapojen arvojärjestyksen: *“Mieluisin baletin/oopperan katselutapa itselleni, arvojärjestys: 1) Oopperassa 2) tallenteena, jota voi katsoa milloin vain 3) suoratoistona.”* (VK0) Toisaalta nämä katselutavat eivät sulkeneet toisiaan pois, sillä kuten jotkut sekä perinteisen että suoratoistetun esityksen nähneet yleisöt kommentoivat: *”Suoratoiston katsominen ennen tai jälkeen livenä nähdyn tuo lisäarvoa.”* (VK2) Erityisesti intohimoisimmille faneille suoratoistot tarjoavat mahdollisuuden nähdä esityksen useampaan kertaan: *”Välillä käyn oopperassa katsomassa samaa esitystä usean kerran ja tietenkin on hienoa katsoa se vielä läppäristä missä sitten olenkin.”* (VK3+)

Erityisesti ryhmä B:ssä esitystä olisi katsottu mieluiten sopivana hetkenä tallenteena, eikä lähetyksen reaaliaikaisuuden koettu tuovan lisäarvoa. Lähes kolmannes verkkokyselyn vastaajista (184/629) ei ollut samaa eikä eri mieltä verkkokyselyn väitteen *“Katsomisen esityksen mieluummin tallenteena minulle sopivaan aikaan kuin suorana lähetyksenä”* kanssa, ja lähes yhtä suuri osa (178/629) vastaajista oli väitteen kanssa jokseenkin samaa mieltä. Tästä päätellen lähetyksen reaaliaikaisuus ei ollut vastaajille kovin keskeistä. Suoran lähetyksen ja tallenteen välinen ero vaikuttaisi ylipäätään hämärtyvän kotona katsottaessa: *“Toinen on suora ja toinen ei oo suora, mutta ihan sama se katsellessa on.”* (RA6) Ne verkkokyselyn osallistujat, jotka analysoivat vastauksissaan suoratoiston ja tallenteen välisiä eroja, kokivat suoratoiston kuitenkin välittävän jossain määrin elävän esityksen jännitystä ja ainutkertaista tunnelmaa. Suoratoiston selkeä lähetyksiaika tekee siitä kuitenkin siinä mielessä tapahtumallisen, että päätös katsomisesta on helpompi tehdä. Ajastettuun kokemukseen investoi todennäköisemmin kuin milloin tahansa katsottavissa olevaan tallenteeseen: *”Jos se on ostettu blu ray, ni sit se jää sinne hyllyyn et katotaan sit joskus kun on aikaa, mut kun se kattoo livestriiminä ja viel sopii vaimon kanssa et se sit katsotaan kun on sen aika, niin sit se tulee oikeesti katsotuksi.”* (RA4)

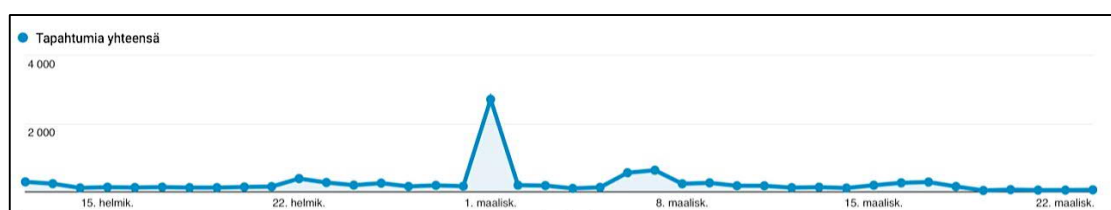
Musiikinkuuntelussa äänitallenteille ja radiolle kuuluu jokapäiväinen ja arkinen rooli, johon liitetään myös selvästi vähemmän kulttuurista pääomaa. Musiikkia kulutetaan huomattavasti useammin tallenteelta kuin konserteissa. (Hennion 2001, 13–16.) Spotifyn ja iTunesin kaltaisten musiikin suoratoistopalvelujen ansiosta tallenteiden mobiili-kuunteluun käytetty aika suhteessa konserteissa käyntiin on korostunut entisestään. Pe-

rinteisten esitysten live-taltioinnit yleisö- ja hälyäänineen kuitenkin korostavat kokemuksen hetkellisyyttä ja romantisoivat paitsi yleisesti perinteisiä esityksiä, nostavat myös nauhoituksen kohteena olevan yksittäisen esityskerran statusta (Long 2016, 152–158). Tätä huomiota tukevat verkkokyselyn vastaukset, joissa kommentoitiin läsnä olevan yleisön synnyttämiä ääniä kokemuksen elävyydestä muistuttavana seikkana: “...yleisön tuomat äänet tuovat esitykseen tunnetta, siitä että katsoo oikeasti live lähetystä.” (VK3+)

Tallenteet eivät eri formaateissaan vaikuttaisi baletin kohdalla toimivan yhtä houkuttelevana vaihtoehtona tutustua teoksiin kuin musiikin kohdalla, sillä esimerkiksi ryhmässä A yksi keskustelijoista kommentoi huvittuneesti, kuinka “*avaamattomia blue-ray -levyjä löytyy sieltä hyllystä kyllä*” (RA4) – tosin tämä kommentti liittyi myös katselun aikatauluttamiseen. Eräs ryhmä B:n osallistujista mainitsi tilaavansa satunnaisesti ulkomailta DVD-tallenteita eri oopperatalojen tuotannoista, mutta niiden katselu perustui lähinnä valmistavaan ja taustoittavaan käyttöön, jolta ei kokemuksena odotetakaan elävään esitykseen verrattavaa nautintoa: “...*ku se on nyt siin telkkarissa, ni se on sit mikä se on.*” (RB8)

Neuringer & Willis huomauttavat, että kuvaamalla tai äänittämällä tallennettu esitys on jo valmistunut ja muuttumaton teos – se on olemassa sellaisenaan riippumatta siitä, onko sillä yleisöä vai ei. Elävän esityksen hetkellisyys ja arvaamattomuus vaativat yleisöltä jatkuvaa keskittymistä ja syventymistä teokseen. Siinä missä elokuvan, maalauksen tai veistoksen voi kokea käytännössä muuttumattomana useaan kertaan, ainutkertaiseen elävään esitykseen on keskityttävä sillä hetkellä, kun se esitetään. (Neuringer & Willis 1987, 102–104.) Tietoisuus elävän esityksen ennakoimattomuudesta ja virheiden tapahtumisen mahdollisuudesta on katsojalle tärkeämpää, kuin niiden tosiasiallinen tapahtuminen esityksessä. Tämä ulottuvuus kytkeytyy Radbournen ym. (2013, 8–9) AAEI:n Riskien hallinta -indeksiin: katsojaa kiehtoo tunne siitä, että mitä tahansa yllättävää voi tapahtua. Pienet sävyerot ja virheetkin esityskertojen välillä tekevät esityksestä ainutkertaisuudessaan arvokkaan kokemuksen. On mahdollista, että perinteisen esityksen voimistama riskin kokemus teki esiintymisestä vaikuttavampaa, sillä fokusryhmissä mainittiin, että perinteisessä esityksessä tanssijoiden virtuositeetin vaikutelma korostui. Tämä vaikutelma perustui kuitenkin myös näkemiseen, sillä suoratoiston lähikuvissa paljastuneet tekniset haasteet eivät välittyneet yhtä selvästi etäämpää katsomosta katsottuna.

Vaikka verkossa välitetty suoratoisto on suora lähetys esityksestä, elävyys vaikutti olevan keskusteluissa pääsääntöisesti katsomosta katsottuun esitykseen yhdistetty termi. Huomattava osa verkkokyselyn vastaajista kutsui suoratoistoa tallenteeksi. Tämän vuoksi on epäselvää, tiedostivatko he katsovansa suoraa lähetystä vai oliko kyse vain terminologisesta sekaannuksesta. Elävän eli perinteisen ja medioidun esityksen välinen kahtiajako ilmeni ryhmähaastattelussa monissa kohdin diskursiivisesti. Huomasin itsekin kirjoitusprosessin aikana monesti huomaamattani käyttäväni termiä oikea tai elävä perinteisestä esityksestä kirjoittaessani. Ryhmä B:n puhettavassa tämä ilmeni erityisesti live-sanan käytöllä vain paikan päällä nähtyä esitystä koskien ja eräs ryhmän keskustelijoista kuvasikin tässä mielessä osuvasti suhdettaan elävään esitykseen: *“siis live esitys on live esitys, et sen takia mä käynki joka paikassa, et se on mulle niin iso elämys kokonaisuutena.”* (RB6) Samaan tapaan live-sanaa käytettiin myös verkkokyselyn avoimissa vastauksissa: *“Suoratoisto tuo kuitenkin live-esityksen tuntua.”* (VK0) Elävyys ei toimi suomen kielessä yhtä luontevasti medioitujen tai tallennemuotoisten esityksien attribuuttina, kuten esimerkiksi englannin kielen *live recording* -ilmaisussa. Kielitoimiston sanakirjan mukaan sanan live määritelmä on konsertin tai esityksen äänitys yleisön läsnä ollessa tai henkilön tapaaminen livenä, eli ilmielävänä (Kielitoimiston sanakirja 2018). Näiden lisäksi englannin kielessä sanalla live on lähetyksiä koskien tilanteen samanaikaisuutta korostava merkitys, josta on johdettu myös suomen kielen sana livelähetys (Oxford Dictionaries 2018). Esimerkit osoittavat, kuinka eri kielet ja kielenkäyttötavat tuottavat elävän ja medioidun esityksen välisiä merkityseroja.



Kuva 9. Yhteenlasketut Play-komennot Gisellen suoratoistolle (1.3.), tallenteelle (5.3. alkaen) sekä trailerille 13.2.2018–24.3.2018 (Google Analytics/Lanu)

Suoratoistotalenne julkaistiin Stage24-palvelussa 5.3.2018. Katsojamäärät lisääntyivät kahden ensimmäisen päivän ajan, minkä jälkeen käyttö kääntyi jyrkkään laskuun. Suoratoiston vaikutus näkyy Gisellen trailerin katsojamäärissä: traileria, on katsottu enemmän suoratoistopäivänä 1.3., kuin teoksen ensi-illan aikaan 23.2.2018. Suoratoiston voi näin ollen päätellä lisäävän kiinnostusta teoksen muita verkossa julkaistuja videomateri-

aaleja kohtaan. Itse suoratoiston synnyttämä piikki 1.3. on silti selvästi voimakkain suoratoiston, tallenteen ja trailerin yhteisessä play-komentojen kuvaajassa (Kuva 9). Tilastojen valossa suora lähetys kiinnosti katsojia Gisellen videoista ylivoimaisesti eniten ja lisäsi samalla teostrailerin käyttöä. Myös tallennetta katsotaan eniten heti julkaisunsa jälkeen siitä huolimatta, että keskustelijat fokusryhmissä korostivat katseluajankohdan valinnanvapauden tärkeyttä. Esimerkiksi maaliskuun loppuun ajoittuvat pääsiäispyhät, jotka olisivat voineet tarjota mahdollisuuden tallenteen kiirettömään katseluun, synnyttivät tuskin havaittavan väliaikaisen piikin katsojamäärissä.

From Live-to-Digital -selvityksen mukaan lähetyksen reaaliaikaisuus ei lisännyt esityksen kiinnostavuutta eikä ollut vastaajien mielestä keskeinen tekijä kokemuksen laadun kannalta; 17 prosenttia Event Cinema -yleisöistä ja vain 9 prosenttia suoratoiston verkossa katsoneista piti sitä erittäin tärkeänä. Sitä vastoin selvitykseen osallistuneet suoratoistoja tuottavat esittävän taiteen organisaatiot pitivät lähetyksen reaaliaikaisuutta merkityksellisenä tekijänä yleisöilleen. (AEA Consulting 2016, 13–14.) Oma aineistoni puoltaa periaatteessa molempia näkökulmia: vaikka katseluhetken valinnanvapauden tärkeyttä korostettiin verkkokyselyssä ja fokusryhmissä, suora lähetys keräsi kuitenkin huomattavan määrän katsojia ja myös tallennetta katsottiin verkossa eniten heti sen julkaisun jälkeen. Tätä voi selittää suoratoiston ja tallenteen julkaisun ajankohtaan keskittynyt viestintä. Myös tallenteen julkaisusta ilmoitetaan yleensä vasta suoratoiston jälkeen. Kyse voi olla vapauden arvostamisesta periaatteellisella tasolla, vaikka nykyisessä nopeatahtisessa mediaympäristössä asiat vanhenevatkin nopeasti ja käytännössä sisältöjen kulutus on yleensä välitöntä ja spontaania.

5.2 Lähetyksen laadulliset seikat

Teknologialla on keskeinen rooli suoratoiston laadun kannalta. Peräti 36 prosenttia vastaajista (227/629) seurasi suoratoistoa joko matkapuhelimeltaan tai tablettilta. Kotona vaatimattomalta näyttöpäätteeltä ilman kunnollista äänentoistoa katsottu suoratoisto jää kuvan- ja äänenlaatuun liittyvien puutteiden vuoksi vaillinaiseksi kokemukseksi. Esimerkiksi elokuvateattereissa suoratoistettu esitys tai suoratoistotalenne arvioitiin vaikuttavammaksi kokemukseksi näkemistä ja kuulemista tukevien suuren valkokankaan ja hyvän äänentoiston ansiosta. Lähetyksen laadullisia seikkoja edustavat verkkokyselyn

teemoista Tekniikan käyttö, Ongelmat verkkoyhteisissä, Näkeminen ja Äänentoisto. Näistä Tekniikan käyttö oli verkkokyselyn vastauksissa useimmin esiintynyt teema. Verkkokyselyn vastauksissa tietotekniikkaa, laitteistoa ja lähetyksen katkeamista koskevien teemojen yleisyys on huomionarvoista erityisesti sen vuoksi, ettei suljetuissa kysymyksissä ohjattu arvioimaan teknisiä seikkoja. Fokusryhmien teemoista lähetyksen teknistä laatua kuvaavat ryhmä A:n Näkeminen, Tekniikka, Musiikki ja Ongelmat verkkoyhteisissä sekä ryhmä B:n Näkeminen ja kuvanlaatu, Tekniikka, Äänenlaatu ja Ongelmat verkkoyhteisissä. Ääntä ja musiikkia koskevat teemat liittyivät medioinnista tyypillisesti kärsivien seikkojen lisäksi myös perinteisen esityksen elävän musiikin elämyksellisyyteen eli koettuun tunnelmaan. Näkemistä kuvaavat teemat puolestaan liittyivät sekä välitysteknologiaa että lähetyksen ohjausta koskeviin kommentteihin, joista jälkimmäiset erottuivat ryhmä B:n osalta omana erillisenä teemanaan.

Eversmannin (2004, 129–131) mukaan multimediaalisuus on esittävien taiteiden ominaispiirre, jonka kannalta keskeistä on eri aistiärsykkeiden välinen synergia. O’Neillin ym. (2016) tutkimuksen haastatteluaineiston teemoista musiikin synnyttämä vaste esiintyi oopperaa, joka taidemuotona pohjautuu vahvasti musiikkiin, ajatellen määrällisesti yllättävän harvoin haastatteluissa. Musiikin merkityksestä kertoi kuitenkin sen selvä yhteys kokemuksen tunnepitoiseen vasteeseen. Moniaistisuus onkin keskeistä esittävälle taiteelle ja ominaisuus, jota esityksen mediointi vaikuttaa tutkimukseni perusteella tyypillisesti latistavan. Tunnelman kannalta elävä musiikki mainittiin molemmissa ryhmissä yhtenä avaintekijänä, joka erottaa suoratoistokokemuksen elävästä esityksestä. Musiikin laadun heikkeneminen suoratoistolähetyksessä mainittiin selvästi useammin kuin liikkeen tai koreografisten elementtien kärsiminen. Tämä voi johtua joko siitä, että visuaalisten elementtien koettiin välittyvän ongelmattomammin suoratoistossa kuin auditiiivisten, tai siitä, että musiikki oli fokusryhmien osallistujille tutumpi taidemuotona ja siten tanssia helpommin arvioitava elementti esityksessä.

Musiikin lisäksi molemmissa ryhmissä keskusteltiin esityksen muiden osatekijöiden – valojen, lavastuksen, puvustuksen, esiintyjien eleiden ja koreografian – vaikutuksesta kokemukseen. Yleensä kyse oli seikoista, jotka eivät toimineet yhtä hyvin suoratoistossa kuin elävässä esityksessä:

”Et täällähän se oli ihan helppo kattoo ja mukavaa kattoo, mut jossain määrin mua häiritsi siin suoratoistossa se...niinku se lavastuksen tummuus. Se korostu siinä jotenki niin paljon.” (RA3)

“...tääl oli niinku todella, niinku myönteinen yllätys et näytti niin hyvältä täällä, siihen nähden, et miten surkeelta toi [suoratoisto näytti]... Mua vähän häiritsi se kun katto lähikuvia, se tuntu vähän niinku ylimiimiseltä tai -näytellyltä, kamerat meni niin lähelle. Täällä se ei haitannu yhtään.” (RB3)

Tulkitsen näiden vastausten kertovan klassisen baletin yleisökokemuksen multimediaalisuudesta ja siitä, kuinka eri aistiärsykkeiden välinen hienovarainen tasapaino saavutetaan parhaiten perinteisen esityksen olosuhteissa.

Suoratoistetun lähetyksen laatuun vaikuttaa käyttäjän ja palvelimen välisen internetyhteyden taso. Lähetyksen katkeilua koskevien kommenttien runsaus oli nykyisten verkko-yhteyksien nopeuteen nähden yllättävää. Sama ongelma havaittiin myös From Live-to-Digital -selvityksessä, jonka vastaajista 70 prosenttia koki ajoittaisia häiriöitä lähetyksissä ja 15 prosentilla verkkoyhteyksien hitaus keskeytti suoratoiston katsomisen (AEA Consulting 2016, 56–57). Suoratoiston keskeytyminen häiritsee ymmärrettävästi keskittymistä ja esityksestä nauttimista:

“Ja sitte se lähetyksen kuvanlaatu ja katkeilu oli se miinus.” (RB5)

“Lähetyks pätki ja näkyi vain mustana osan aikaa. Vie kiinnostuksen pois ohjelmasta.” (VK1)

Äänentoiston laadun ja musiikin merkitys kokemuksen kannalta oli molemmissa ryhmähaastatteluisissa sekä verkkokyselyn vastauksissa useaan otteeseen mainittu seikka, jota koskien en myöskään esittänyt kysymyksiä verkkokyselyssä tai ryhmähaastatteluisissa. Suurin osa kommentteista käsitteli selvää eroa suoratoiston ja elävän esityksen äänimaailman välisessä laadussa. Katsojien yleiset äänen- ja kuvanlaatua koskevat arviointiperusteet ovat tiukentuneet myös kuvan- ja äänentoistoteknologian kehityksen seurauksena:

“No ääni [on] ilman muuta musta tosi surkea varmaan suurimmalla osalla, ellei sitten ole ihan jotain erikoisvemppeleitä.” (RA5)

“...tottunu kattelee HD-lähetyksiä vähintääki, niin sitä striimiä katsoessa herpaantu se katseleminen sen takii et se laatu oli niin huono.” (RB3)

Medioinnin kannalta huomionarvoinen seikka Walter Benjaminin esseessä on teknisen jäljennöksen suhde alkuperäiseen teokseen: kameran lähikuvat sekä filmin leikkaukset ja hidastukset paljastavat yksityiskohtia, jotka eivät erottuisi paljaalla silmällä. Benjamin (1989, 159–161) kirjoittaa elokuvan muokanneen *“koko optista ja sittemmin myös akustista huomiointirekisteriämme.”* Mediateknologian kehitys onkin vaikuttanut laatu-kriteereihin, joita asetamme nykyisin audiovisuaalisille sisällöille. Auslander viittaa

elokuvan ja televisuaalisten sisältöjen estetiikan synnyttämään paineeseen: vaikka näyttämöllä esiintyvät oikeat ihmiset tekevät esityksestä katsojalle periaatteessa aidomman tuntuksen kokemuksen, odottaa yleisö perinteisiltä esityksiltä silti elokuvalla ominaista realismia (Auslander 2008, 24–27). Bourdieun eri pääomien konseptia soveltaen nämä kommentit kertovat yleisön teknologisesta pääomasta, joka karttuu mediankäyttötottumusten mukaan. Erityisesti ryhmässä B keskustelu ohjautui aluksi toistuvasti suoratoiston teknisiin ja laadullisiin seikkoihin, mahdollisesti sen vuoksi että ryhmäläisillä oli katselutilanteessa enemmän kokemusta siitä, millaisen vaikutelman balettiesitys synnyttää katsomosta koettuna. Molemmista ryhmistä löytyi kuitenkin sekä vaatimattomampaan esitystekniikkaan tyytyväisiä katsojia että niitä, jotka kaipasivat tasokkaampia puitteita kyetäkseen nauttimaan esityksestä. Joka tapauksessa tähän ulottuvuuteen kuuluvien teemojen runsas määrä kertoo suoratoistetun esityksen katselun käytännön puolesta, joka on kenties yksi konkreettisimmista yleisökokemukseen vaikuttavista seikoista – heikko verkkoyhteys tai tekniset ongelmat katselulaitteiden kanssa voivat estää sen kokonaan.

5.3 Ohjaus ja näkeminen

Ohjausta ja näkemistä käsitteleviä teemoja olivat verkkokyselyn ja ryhmä B:n Ohjaus sekä osittain verkkokyselyn ja molempien fokusryhmien näkemistä koskevat teemat. Ohjauksella viitataan tässä yhteydessä varsinaisen teoksen ohjauksen sijaan suoratoistetun lähetyksen ohjaukseen. Tässä merkityksessään näkeminen ei liity katselulaitteiden tai verkkoyhteyksien mahdollistamaan kuvanlaatuun, vaan ohjauksen ja kuvauksen kautta tai katsomosta avautuvaan näköalaan näyttämölle.

Kehon liikkeiden, ryhmäkohtausten koreografisten muodostelmien ja ihanteellisesti myös esiintyjien hienovaraisempien eleiden ja ilmeiden näkeminen on keskeistä tanssin katsojalle. Katsomon reunapaikoilta käsin osa näyttämön tapahtumista jää usein katsojan näkökentän ulkopuolelle. Myöskään näköala katsomon ylimmältä parvelta ei ole edullisin klassisen baletin asentojen linjoille, jotka eivät ole näyttävimmillään yläperspektiivistä katsottuna. Tämän vuoksi parhaat paikat katsomossa sijaitsevat joko permannon keskiosassa tai 1. parven keskellä. Tutkimuksessani sijoitin fokusryhmien osal-

listujat mahdollisimman neutraaleille ja keskimääräisille paikoille katsomoon, permannon takaosaan 15.–16. riville. ¹⁸

Katsomon ja näyttämön välinen raja hämärtyy suoratoistetuissa esityksissä: välillä yleisölle näytetään kuvaa vain osaan katsomoa näkyvästä orkesterimontusta ja aplodeja katsomossa antavasta yleisöstä. Ajoittain lähikuvat siirtävät katsojan ikään kuin keskelle näyttämön tapahtumia. Asiantunteva ohjaus voi auttaa katsojaa kiinnittämään huomiota oleellisiin seikkoihin. Toisaalta ohjauksen johdosta katsoja ei pysty itse päättämään, miten katsoa esitystä. (Kuvat 10–13.)

Kuva 10.



Kuva 11.



¹⁸ SKOB:n päänäyttämön katsomokartta ja havainnekuvat näkyvyydestä eri katsomoalueilta katsottuna löytyy verkossa osoitteesta: <https://opperabaletti.fi/palvelut/#katsomokartat>

Kuva 12.



Kuva 13.



Kuvat 10–13. Kuvakaappauksia Gisellen suoratoiston erilaisista kuvakulmista

Useimmat nykypäivän esittävän taiteen instituutiot ylläpitävät esiintyjän ja yleisön välistä asetelmaa, joka on peräisin 1800-luvulta. Ian Mackintosh kirjoittaa useimpien perinteisten oopperatalojen arkkitehtuurin noudattamasta ”pyhästä geometriasta”, jossa yleisön ja esiintyjän välinen alue on erityisen keskeinen vuorovaikutuksen laadun kannalta. Näyttämön ja katsomon välinen etäisyys on vaihdellut aikakauden mukaan: romantiikan aikana orkesterimonttua laajennettiin, minkä seurauksena katsomo etääntyi näyttämöstä. 1900-luvulla arkkitehtuuri palasi takaisin suuntaan, joka pyrkii lähentämään esiintyjä ja yleisöä toisiinsa. (Mackintosh 1993, 142–153.)

Arlanderin mukaan näyttämö-katsomo -suhteen perustyyppit luokitellaan sen perusteella, miten selvästi näyttämö ja katsomo erotetaan toisistaan sekä missä määrin esiintyjä kuuluu tilallisesti enemmän näyttämön maailmaan tai katsomon piiriin. Arlanderin mukaan näyttämöllepanojen perustyyppit voidaan jakaa frontaaleihin eli suoraan edestä seurattaviin, joissa katsoja on asetettu esityksen kehyksen ulkopuolelle, sekä ympäristönomaisiin, joissa katsoja on asetettu esityksen keskelle. (Arlander 1998, 34–36.) Klassista balettia esitetään perinteisesti suorakaiteen muotoisessa tilassa ja näyttämöllepano on etusuunnasta katsottava. Perinteisestä poikkeavat esitysympäristöt, kuten esimerkiksi ulkoilmaesitykset tai elokuvateatterit, voivat synnyttää uudenlaisia assosiaatioita ja yhteisöllisyyttä (Brown 2013, 52–55; Van Maanen 2009, 233–235). Tanssin saralla esiintyjän ja yleisön välisiä rajoja sekoittavat kokeilut tapahtuvat enimmäkseen nykytanssin puolella, jonka tuotannot hakeutuvat usein epäkonventionaalisempiin tiloihin.

Bennett huomauttaa katsomon täyttöasteen vaikuttavan yleisön kokemukseen: täyden katsomon tunnelma on selvästi latautuneempi kuin puolityhjän, jossa yhteisöllisyydentunteen syntyminen yleisön keskuudessa on epätodennäköisempää (Bennett 1990, 140). Radbourne ym. (2013, 11) havaitsivat katsojien kokevan esityspaikan intiimiyden lisäävän kokemuksen autenttisuutta. SKOB:n päänäyttämön katsomossa on 1350 paikkaa, mikä tekee siitä keskimääräistä oopperatalon katsomoa jonkin verran pienemmän. Molemmat ryhmähaastatteluita edeltäneet Gisellen näytökset olivat lähes loppuunmyytyjä ja edustivat näin ollen täyttöasteeltaan keskimääräistä SKOB:n ooppera- tai balettiesitystä.

Ryhmä B:n osallistujilla oli todennäköisesti aiempien kokemuksiansa johdosta selvä mielipide siitä, katsoivatko he esitystä katsomossa mieluiten lähempää näyttämöä tai ylempää parvelta, mihin he vertasivat tutkimuksessa käytettyjä paikkoja permannon takaosassa. Tämä havainto ei ainakaan klassisen baletin yleisöjen osalta tue Neuringerin ja Willisin (1987, 103) väitettä fyysisen läheisyyden keskeisyydestä; heidän mukaansa ihanteellisimmat paikat katsomossa sijaitsevat ensimmäisen rivin keskellä. Näkemys katsomon parhaista paikoista vaikuttaisi olevan makukysymys.

Suoratoiston tarjoama näkyvyys näyttämölle jakoi mielipiteitä tutkimuksessani. Illuusion säilyttämiseen liittyviä seikkoja kommentoitiin molempien fokusryhmien keskustelussa. Ryhmätasolla havaitsin eroja kuvakulmien käyttöä koskevissa mieltymyksissä.

Erityisesti ryhmässä A arvostettiin lähikuvia, jotka “päästävät iholle” ja näyttävät esiintyjien ilmeitä sekä muita yksityiskohtia, joita permannon 15.:ltä riviltä ei erottanut yhtä tarkasti. Toisaalta lähikuvien runsaus tarkoitti kokonaiskuvan menettämistä ja varsinkin ryhmäkohtausten näyttäytymistä vähemmän vaikuttavina. Molemmat ryhmät kommentoivat lähikuvien paikoitellen paljastavan tanssijan teknisen suorituksen haastavuuden sekä tekevän eleistä, ilmeistä ja esiintyjien maskeerauksesta liioiteltuja, toisin kuin etäämpää katsomosta käsin katsottuna.

Myös Barkerin tutkimuksessa Event Cinema -esitysten lähikuvat ja niiden välittämä läheisyyden tunne olivat poikkeuksellisen runsaasti kommentointia herättänyt aihe, jota katsojat arvioivat sekä positiivisessa että negatiivisessa mielessä. Esiintyjien ilmeiden ja eleiden näkeminen jopa tarkemmin kuin katsomon parhailta paikoilta oli useiden katsojien mielestä myönteinen seikka, mutta liian läheltä nähtynä esityksen illuusion koettiin kärsivän. (Barker 2013, 25–27.) Walter Benjaminia lainaten kyse olisi alkuperäisen taideteoksen auraattisuuden särkymisestä.

Medioidussa esityksessä katsojan kokemuksesta pystytään luomaan moniulotteisempi: esityksestä voidaan valottaa kulissien takaista toimintaa, vaihdella eri kuvakulmia, haastatella tekijöitä ja avata teoksen taustoja tavalla, joka ei elävässä esityksessä olisi mahdollista. Erityisesti suuremman budjetin Event Cinema -tuotannoissa nämä puolet vietään pidemmälle harjoitussalikuvausten, suoraan kulisseyksissä kuvattujen asiantuntija-haastattelujen ja ennakkoon nauhoitettujen inserttien avulla. Gisellen suoratoistoon kuuluneita taustoittavia väliaikahaastatteluja arvostettiin erityisesti ryhmässä A, koska ne tekivät näkyväksi sellaisia puolia tuotannosta, joista vain suoratoistoyleisöt pääsivät osallisiksi: *“...mä nautin siitä, että just viimeksi kun olin siellä [elokuvateatterissa] katsomassa La Bohèmeä, niin se toinen väliaika, jollon näytetään ylhäältä kuinka ne kulissit vaihdetaan, niin musta se on älyttömän mielenkiintosta (...) mut nimenomaan se et näkee sen, esimerkiksi sen rakentamisen ja (...) tavallaan tajuaa siitä, et mitä on sen oopperan rakentamisen prosessi.”* (RA2)

Ryhmä B:n osallistujat suhtautuivat hieman varauksellisemmin näyttämön ja katsomon välisen etäisyyden kaventumiseen. Ryhmässä arvostettiin mahdollisimman näkymätöntä ohjausta, joka pysyttelee uskollisena tavalle, jolla esitys välittyy katsomoon. Voimakkaan filmatisoinnin koettiin tuovan sopimatonta television ja elokuvan estetiikkaa esi-

tykseen – medioinnin ei haluttu vaikuttavan taidemuodolle ominaiseen esittämisen tapaan: *“...esimerkiks kun Metropolitanist tulee oopperaesityksiä, niin siel näytetään kaikki lavasteiden vaihdot ja muut. Älkää vaan siihen ryhtykö. Et se on ihan kamalaa. Se särkee illuusion, että tyyppi menee jonneki unelmamaahan ja just on nähny et se on joku sähköpöytä.”* (RB9)

Ryhmä B:n osallistajat osoittivat kommentteissaan asiantuntemustaan myös keskustelemalla ohjauksellisista valinnoista ja kuvakulmista aktiivisemmin kuin ryhmä A. Koska kokeneet katsojat arvostavat elävän esityksen visuaalista kokonaisuutta, suoratoiston lähikuvat ja vaihtelevat kuvakulmat eivät tuoneet heille varsinaista lisäarvoa. Ohjaus myös rajoittaa katsojan vapautta valita, mitä hän katsoo esityksessä: *”...mäki tykkäsin kyllä et siin on niitä lähikuvia, mut saman tien laitoin miinukseks että ku ei saa valita sitä kulmaa ni se ärsyttää ku joku valitsee puolesta.”* (RB3) Myös verkkokysely kirvoitti erityisesti kokeneempien katsojien keskuudessa arvioita ohjauksellisista seikoista:

“kun näyttämöllä on 2 tanssijaa, jotka välillä ovat hyvinkin erillään toisistaan, kamerassa pitäisi näkyä molemmat, eikä niin että kamera seuraa toista tanssijaa” (VK2)
“Kuvakulma oli välillä kohdistettu kohtauksen/väkijoukon keskelle, jolloin toisin kuin katsomossa istuen, reuna-alueen tapahtumat jäivät näkemättä.”(VK3+)

5.4 Saavutettavuus

Aineiston teemoista Etäisyys esityspaikalta, Lippujen hinta ja Mukavuus liittyvät esityksen koettuun saavutettavuuteen ja kuuluvat McCarthyn ym. (2004, 62) kulttuuriin osallistumista kuvaavassa kehämallisissa osallistumispäätöstä ohjaaviin käytännön tekijöihin¹⁹. Ennen kaikkea ne kuvaavat suoratoiston ominaisuuksia, jotka helpottavat osallistumista verrattuna perinteiseen balettiesitykseen. Katsojien maantieteellinen etäisyys esityspaikasta korostui erityisesti verkkokyselyn vastauksissa, sillä kaikki ryhmähaastattelujen osallistujat olivat yhtä henkilöä lukuun ottamatta kotoisin pääkaupunkiseudulta, joten heille etäisyys ei ollut merkittävä este. Verkkokyselyn vastaajista sen sijaan vajaa puolet (291/629) asui pääkaupunkiseudun ulkopuolella. Noin kolmanneksessa verkkokyselyn vastauksista kiiteltiin mahdollisuutta nauttia esityksistä myös kauempaa käsin, koska oma asuinpaikkakunta rajoitti esityksissä käyntiä.

¹⁹ Ks. Kuva 1 s. 22.

Suoratoisto mahdollistaa katsomistilanteen olosuhteiden järjestämisen oman maun mukaisesti lähetyksen aikataulujen puitteissa. Verkkokyselyn vastauksissa toistuivat kommentit kokemuksen mukavuudesta: *“Tämähän oli ihan huippua, mukavasti omassa nojatuolissa, villasukat jaloissa ja teekuppi kädessä.”* (VK1) Maininnat villasukista, kotisohvasta, ruokailusta tai juomisesta katselun ohella vastauksissa alleviivaavat tilanteen kotoisaa ja epämuodollista tunnelmaa. Suoratoisto muuttaa paitsi esityksen paikkaa, myös sen ilmapiiriä. Kotikatsomo ei ole samalla tapaa pyhitetty tila esitykseen uppoutumiselle kuin teatterin tai oopperatalon katsomo. Useissa verkkokyselyn vastauksissa painotettiin suoratoistokokemuksen mukavuutta ja helppoutta, vaikka tunnelmaa ei tavoittanutkaan samalla tapaa kuin perinteisessä esityksessä. Erityisesti kokeneempien kävijöiden kommentteissa mukavuus esiintyy tavallaan perinteisen esityksen intensiiviseksi ja ylelliseksi koetun tunnelman kevyempänä ja arkisempänä vastinparina. Kokemuksen selvästi viihteellisemmästä luonteesta viestii suoratoiston kuvaaminen verkkokyselyssä *“parempaan tv-vihteeseen”* (VK0) kuuluvaksi.

Mukavuuden kääntöpuolena ovat suoratoiston katselun alttius häiriöille ja kotikatsomon laitteiston mahdolliset tekniset puutteet. Ryhmähaastatteluissa esitykseen lähtemisen negatiiviseksi seikaksi nimenneet keskustelijat huomauttivat esityspaikalle siirtymisellä olevan kuitenkin puolensa: paikan päällä katsottuna häiriötekijöitä on vähemmän ja olosuhteet käsiohjelmasta väliaikatarjoiluihin on suunniteltu fasilitoimaan yleisön viihtymistä.

Kokemuksen helppouteen ja mukavuuteen liittyen erityisesti ryhmässä A keskusteltiin suoratoiston katselusta mobiililaitteilla matkustaessa, jolloin se toimii rentouttavana ajanvietteenä. Suoratoistojen ja varsinkin suoratoistotallenteiden todettiin helpottavan ajanpuutteesta kärsivien ihmisten kulttuuritarjonnasta nauttimista ja sopivan taidekasvatuksen välineeksi nuoremmille katsojille pienissä pätkissä esitettynä. Näissä olosuhteissa suoratoistetulta esitykseltä ei odotetakaan kokonaisvaltaista elämystä, vaan sen tarkoituksena on toimia lähinnä tilapäisenä kompromissiratkaisuna ja perinteisen esityksen korvikkeena.

Hinta on yksi keskeisistä kulttuurin kulutusta ohjaavista tekijöistä. Tosiasiassa lippujen hinta erottaa nykyisin ns. korkeakulttuuria ja populaarikulttuuria yhä vähemmän: useimmat pop-konserttiliput maksavat enemmän kuin keskihintaiset oopperaliput ja

monilla kulttuuriorganisaatioilla on runsaasti SKOB:n suoratoistojen kaltaista pääsymaksutonta tarjontaa, joten osallistumisen taloudelliset esteet eivät ole ylitsempääsemmättömiä. Esitykseen kauempaa tultaessa liput, oheispalvelut sekä matkaliput ja majoitus tekevät koko perheen ooppera- tai balettikäynnistä kuitenkin varsin hintavan. Lippujen hinnat ja matkakulut ovat myös muiden selvitysten mukaan painavia syitä valita suoratoisto elokuvateatterissa tai verkossa perinteisen esityksen sijaan (mm. AEA Consulting 2016, 48–50; O’Neill ym. 2016; Wise 2014, 15). Suoratoistojen maksuttomuutta ja saavutettavuutta kommentoitiin myönteisesti lähes joka kolmannessa verkkokyselyn vastauksessa:

“Kun ei asu pääkaupunkiseudulla, live-esitykset ovat harvinaisia kustannusten vuoksi (hotelli, lippu, matkat).” (VK3+)

“Erinomaista, että balettia (ja oopperaa) pääsevät seuraamaan näin todella kaikki siitä kiinnostuneet asuinpaikasta (ja rahasta!) riippumatta.” (VK1)

SKOB:n toiminnan tukemisesta verovaroin huomautettiin velvoittavaan sävyyn sekä verkkokyselyn vastauksissa että ryhmähaastatteluissa. Yhteiskuntavastuulliset tavoitteet, kuten saavutettavuuden parantaminen ja uusien yleisöjen tavoittaminen, ovatkin suoratoistotoiminnan tärkeimpiä motiiveja (AEA Consulting 2016, 65; Hannuksela 2015).

Suoratoistot tukevat ainakin teoriassa kulttuuripoliittisia saavutettavuuden ja saatavuuden tavoitteita ja verkkokyselyn perusteella vaikuttaisivat tarjoavan tyydyttävän kokemuksen myös niille yleisöryhmille, jotka eivät joko taloudellisista tai sijainnisista syistä pysty osallistumaan perinteisiin esityksiin halunsa mukaan. Ilmaisuus antoi toisaalta myös anteeksi lähetyksen laadullisia puutteita. Eräs ryhmä B:n keskustelijoista painottikin, että maksullisena palveluna suoratoisto olisi ollut karvas pettymys. On mahdollista, että ilmaisuuden johdosta katsoja myös lähtökohtaisesti investoi suoratoistoon vähemmän ja lähetykseen keskittyminen – ja sen seurauksena muut koetut vaikutukset – jää puutteelliseksi.

6 Yhteenveto ja johtopäätökset

6.1 Tutkimuksen onnistuminen ja jatkotutkimusaiheet

Tutkimukseni tavoitteena oli selvittää, millä tapaa suoratoistetun ja perinteisen esityksen yleisökokemukset poikkeavat toisistaan sekä tarkentaa vertailua ottamalla huomioon katsojan kokeneisuus ja medioinnin vaikutus esityksen koettuun elävyyteen. Laadullisesti painottunut tapaustutkimukseni ei tähtää yleistettävän tiedon tuottamiseen, sillä kuten Alasuutari kirjoittaa, laadullisen tutkimuksen tavoitteena on paikallinen selittäminen, joka pätee mahdollisimman hyvin sen perustana olevaan empiiriseen aineistoon (Alasuutari 2011, 243–244). Yleisötutkimuksen päämääränä ei ylipäätään ole havaintojen totuudellisuus, vaan se pyrkii huomioimaan kokemuksen kontekstisidonnaisuuden ja riippuvuuden arvioijan subjektiasemasta. (Sedgman 2017, 327–331.)

Havaintoni ovat paikallisia, tiettyyn esittävän taiteen muotoon sidottuja ja tarkastelevat esityksen lyhytaikaisia vaikutuksia. Näytteeni koostuu suomalaisesta yleisöstä ja tutkimukseni käsittelee balettiesityksen suoratoistoa. On huomionarvoista, että fokusryhmissä keskusteltiin esimerkiksi Event Cineman amerikkalaisten, venäläisten ja brittituotantojen välisistä tyyllillisistä eroista. Vaikka tutkimukseni teos ja suoratoistotuotanto olivat piirteiltään edustavia, on todennäköistä, että eri taidemuotojen yleisökokemukset eivät ole keskenään yhteismitallisia ja vaihtelevat ominaisuuksiltaan myös sen suhteen, kuinka helposti perinteiset esitykset ovat siirrettävissä medioituun formaattiin. Erityisesti oopperan, mutta myös nykytanssiohjelmiston suoratoistojen jatkotutkimus on tarpeen sen selvittämiseksi, voidaanko tapaustutkimuksessani ilmenneitä piirteitä suhteuttaa yleisemminkin SKOB:n esittämien suoratoistojen yleisökokemukseen. Välittömästi esityksen jälkeen kerätty aineisto kertoo kokemuksesta silloin, kun se on vielä yleisön tuoreessa muistissa, mutta ei esityksen pitkäaikaisista vaikutuksista. Niitä voidaan odottaa kasautuvan erityisesti katsojille, jotka käyvät katsomassa esityksiä säännöllisesti. Tällaisten vaikutusten tutkiminen edellyttää toisenlaista tutkimusstrategiaa.

Yleisön kokemuksen pilkkominen emotionaalisiin ja tiedollisiin osatekijöihin ei ole ongelmatonta. Kuten Barker (2006, 126) kuvaa, yleisön reaktiot ovat luonteeltaan sekoiutus tunnepitoista ymmärtämistä ja opittuja tunteita. Esityksen synnyttämät tunteet ovat

pohjimmiltaan reflektoinnin kautta prosessoitua tunnetta ja tiedolliset kokemukset tunteiden läpi suodattuneita; toisin sanoen tiedolliset ja tunnepitoiset vasteet kietoutuvat toisiinsa erottamattomalla tavalla. Sama koskee myös muita yleisökokemuksen osatekijöitä, joiden yhteisvaikutus on suurempi kuin osiensa summa. Tästä kertovat verkkokyselyn vastaajien ja fokusryhmien kommentit, joiden perusteella kokemuksen kokonaisvaltaisuus muodostuu tunteista, keskittymisestä, tarpeesta ymmärtää ja oppia, muiden ihmisten kanssa jaetusta kokemuksesta ja tilanteen erityislaatuudesta. Pidän kuitenkin kokemuksen purkamista eri osatekijöihinsä onnistuneena lähestymistapana, sillä ne toimivat maamerkkeinä, joiden avulla kokemusten vertailu on helpompi havainnollistaa.

Näytteeni on itsevalikoitunut ja tiedostan tavoittaneeni tutkimuskutsullani klassisesta baletista jo lähtökohtaisesti kiinnostuneen kohderyhmän. Brown ja Novak (2007, 80–81) muistuttavat vapaaehtoisuuteen perustuvien kyselytutkimusten “uskollisuusviinoumasta”, jolla he viittaavat kaikkein aktiivisimpien yleisöjen halukkuuteen osallistua yleisötutkimuksiin. Verkkokyselyyn vastanneet henkilöt jakautuivat taustaltaan kuitenkin yllättävän tasaisesti enemmän ja vähemmän kokeneisiin kävijöihin. Havaintoni eivät kerro klassisen baletin esityksiin osallistumattomien yleisöjen näkökulmasta ja heidät tavoittaakseni lähestymistapani olisi pitänyt olla erilainen.

Kahden fokusryhmän väliset erot osoittautuivat pienemmiksi kuin heidän SKOB:n asiakastietonsa antoivat olettaa. Ryhmässä A osa osallistujista oli käynyt baletissa viimeisen kolmen vuoden aikana toisen henkilön kutsumana tai nähnyt esityksiä ulkomailla. Molempien ryhmien osallistujat olivat kulttuurin kulutustottumuksiltaan keskimääräistä aktiivisempia yleisöjä. Ryhmä A:n keskustelijat arvioivat kuitenkin nähneensä vain vähän klassista balettia. Kokemuksen sanallistaminen ei siitä huolimatta ollut heille vaikeaa, minkä ansiosta ryhmähaastattelu osoittautui toimivaksi tutkimusmenetelmäksi. Kvalitatiivisissa yleisötutkimuksissa, joissa pyritään välttämään sanallistamiseen liittyviä ongelmia, on käytetty puheeseen perustuvien tutkimusmenetelmien sijaan visuaalisia tulkintakeinoja, kuten esityksen herättämien tunteiden ja merkityksien käsittelyä piirtämisen kautta. Tällaisen aineiston analyysi on sanallista tulkinnallisempaa mutta toisaalta myös kokemuksesta keskustelu yhdessä muiden kanssa voi antaa alkuperäiselle kokemukselle uusia merkityksiä.

Verkkokyselyn avoimissa vastauksissa esiintyneet teemat kertautuivat ryhmähaastattelussa. Toisaalta haastattelut myös syvensivät merkittävällä tavalla teemoja ja avasivat niistä merkityksiä, joita en olisi intuitiivisesti osannut yhdistää niihin. Haastatteluiden osalta aineistoni ei todennäköisesti kylläntynyt ja useamman haastattelun myötä kokemuksista olisi voinut löytyä lisää tasoja ja merkityksiä. Ryhmähaastatteluja olisi näin ollen voinut kuulua tutkimukseeni useampikin, mikäli suoratoiston jälkeisten esitysten määrä olisi mahdollistanut sen.

Neuroesteettisen tutkimus saattaisi tarjota uusia näkökulmia perinteisen ja medioidun esityksen synnyttämien kokemusten vertailuun. Kuten Reason (2010, 15–18) toteaa, kvalitatiivinen analyysi, kvantitatiiviset kyselytutkimukset ja neuroesteettinen tutkimus tuottavat tietoa omista lähtökohdistaan. Erilaiset lähestymistavat auttavat ymmärtämään syvällisemmin syitä kokemuksen intensiteetin ja laadullisten piirteiden taustalla. Erityisesti tanssin kaltaisen liikkeeseen perustuvan taidemuodon kohdalla yleisön psykofyysisten reaktioiden tutkimus on jo herättänytkin kiinnostusta. Esimerkiksi kognitiivisen neurotieteen tutkimuksissa liikeaivokuorella sijaitsevien peilineuronien on havaittu aktivoituvan sekä liikkeessämme itse että katsoessamme liikettä (Lehikoinen 2014, 136–137). Vastausten kerääminen kokemuksesta ilman verkkokyselyn ja puolistrukturoidun haastattelun ohjaavaa vaikutusta olisi kiinnostava tapa jatkaa tutkimusta: nousevatko samat teemat esiin myös silloin, kun kokemuksia kuvataan omin sanoin? Kokemattomuuteni tutkijana ohjasi kuitenkin käsittelemään aihetta kontrolloidummalla tavalla.

Tutkimukseni SKOB:n verkkosivujen muuta audiovisuaalista sisältöä koskeva osuus jäi tutkimuskysymykseni kannalta hieman irralliseksi. Ehkä merkittävin tätä osuutta koskeva havainto koski osallistujien ilmeisiä haasteita löytää kaipaamiaan sisältöjä verkkosivuilta. Monet fokusryhmien osallistujista toivoivat verkkosivuille lisää esityksiä taustoittavaa sisältöä. Sellaista on kuitenkin julkaistu runsaasti teostrailereiden, podcastien, kuvagallerioiden, haastatteluiden ja taustoittavien artikkeleiden muodossa. Myös useimmat verkkokyselyn vastaajista olivat tutustuneet vain teostrailereihin (382/629) tai kuvagalleriaan (359/629). Vastauksien perusteella Stage24-palvelun taustoittavien sisältöjen löydettävyyttä on aiheellista kehittää jatkossa.

6.2 Kokemukseen pohjautuvat erot osallistujien välillä

Peräti 28 prosenttia (176/629) verkkokyselyn vastaajista ei ollut aiemmin käynyt Kansallisbaletin esityksissä – heidän osuutensa vastaajista oli suurempi kuin eniten, yli kolme kertaa vuodessa baletissa käyvien. Lähes 60 prosenttia (374/629) vastaajista ilmoitti katsoneensa aiemmin SKOB:n suoratoistoja, mikä kertoo siitä, että suoratoistoja aiemmin katsoneiden joukossa oli henkilöitä, jotka eivät ole koskaan käyneet katsomassa Kansallisbaletin esityksiä paikan päällä. On mahdollista, että ainakin osa heistä oli oopperan ystäviä, joiden katsomat aiemmat suoratoistot ovat kuuluneet oopperaohjelmistoon. Kiinnostava suoratoistojen yleisöjä koskeva jatkotutkimuskysymys voisikin olla, siirtyvätkö suoratoistoja useamman kerran katsoneet henkilöt myöhemmin katsomaan SKOB:n esityksiä paikan päälle.

Mahdollisesti edellä mainitusta fokusryhmien kokemustaustan välisen eron vähäisyydestä johtuen erot kokemuksen eri ulottuvuuksia koskevissa arvioissa tai niiden suhteellisessa esiintymisessä eivät näyttäytyneet erityisen jyrkkinä. Teoksen kompleksisuuden arvostamisen katsotaan yleensä kertovan asiantuntijuudesta (mm. Lindell & Mueller 2011, 466–468), mutta perinteisen esityksen kokonaisvaltaisuuden arvostaminen sekä ryhmässä A että B kertoi molempien ryhmien kyvystä tunnistaa ja nauttia esityksen monitahoisista piirteistä. Toisaalta myös aiemmasta yleisötutkimuksesta löytyy vastaavia havaintoja kokeneiden ja kokemattomampien yleisöjen arvioiden samankaltaisuudesta.²⁰ Verkkokyselyn suljetuissa vastauksissa kokeneiden ja ensikertalaisten vastausten väliset keskimääräiset erot näyttäytyivät selkeimmin perinteisen esityskokemuksen arviointia koskevissa seikoissa: yli kolme kertaa vuodessa baletissa käyvät aktiiviset katsojat arvioivat katsomosta katsotun esityksen selvästi suoratoistoa jännittävämmäksi kuin ensikertalaiset. Ei kertaakaan baletissa käyneistä katsojista peräti 44 prosenttia (79/180) oli täysin samaa mieltä väitteen “Suoratoisto lisäsi kiinnostustani käydä baletissa” kanssa. Kaikista vastaajista noin 34 prosenttia (215/629) oli täysin samaa mieltä väitteen kanssa. Kokeneille katsojille suoratoiston katsominen ei vaikuttanut halukkuuteen käydä esityksissä paikan päällä, sillä he käyvät niissä suoratoistolähetysistä riippumatta.

²⁰ Vrt. mm. Boerner & Jobst 2008, Boerner, Moser & Jobst 2011, Thompson 2006.

Molemmat haastatteluryhmäni arvostivat asiantuntijahaastattelujen tarjoamaa taustoittavaa tietoa ja uusia näkökulmia teokseen – ainoastaan yksi osallistuja kokeneempien henkilöiden ryhmässä olisi aloittanut katselun mieluiten suoraan esityksestä ilman johdantoa. Myös Foreman-Wernet ja Devin huomasivat sekä asiantuntijoiden että kokemattomampien museoyleisöjen olevan yhtä kiinnostuneita oppimaan lisää teoksista ja tekijöistä (Foreman-Wernet & Devin 2016, 418). Tässä suhteessa aineistoni ei vahvistanut Belken ym. (2006, 124–126) ja Radbournen ym. (2013, 11) tutkimustulosta, jonka mukaan kokeneet yleisöt eivät pitäneet taustoittavaa tietoa tarpeellisena kokemuksen kannalta, mutta tukee Silvian (2006) tutkimusta, jonka mukaan teoksen ymmärrettävyys lisää sen kiinnostavuutta yleisön kokemustaustasta huolimatta.

Tutkimukseni perusteella kokeneisuus vaikuttaa suoratoistoihin ja tallenteisiin suhtautumiseen. Kokenut yleisö arvioi esityksen keskeisimpien elementtien latistuvan olennaisesti näyttölaitteen kautta katsottuna, eivätkä useimmat heistä pitäneet medioitua esitystä myöskään kiinnostavana perinteisen esityksen jälkeen muistelumielessä katsottuna. Kommentti kokeneiden kävijöiden ryhmässä kuvastaa hyvin heidän yleistä tyytymättömyyttään suoratoistokokemukseen: “[kun] se kokonaisuus kuvataan ja äänitetään, ni se jää vähän niinku sameeks ja latteeks, ku siinä ei oikein mikään toimi sillä lailla, niinku kunnolla.” (RB4) Aineistoni perusteella suoratoiston pääasiallinen funktio erityisesti kokeneille katsojille oli toimia etukäteen katsottavana taustoittavana ja perinteiseen esitykseen perehdyttävänä sisältönä. Suoratoistojen sijaan he kelpuuttaisivat tähän tarkoitukseen myös toisenlaiset informatiiviset sisällöt, kuten teosesittelyt tai asiantuntijahaastattelut. Verkkokyselyn vastauksissa säännöllisesti SKOB:n esityksissä käyvien vastaajien vastauksissa ilmeni suoratoistojen perinteiselle esitykselle antama lisäarvo sekä niiden toisiaan täydentävä funktio. Erityisesti suurkuluttajat arvostivat suoratoistojen ja tallenteiden tarjoamaa mahdollisuutta nähdä samoja tuotantoja uudelleen ja eri esiintyjien tulkitsemana.

Sen sijaan uusille tai vielä taidemuotoon tutustuville yleisöille suoratoistetut esitykset ovat tutkimusaineistoni valossa kiinnostava tapa perehtyä taidemuotoon. Päätin molemmat ryhmähaastattelut kysymykseen siitä, suunnittelivatko osallistujat katsovansa suoratoistoja myös jatkossa. Ryhmä B:n vastaukset olivat selvästi epäröiviä, mutta ryhmä A:n osallistujat sen sijaan ilmoittivat lähes yksimielisesti olevansa kiinnostuneita katsomaan suoratoistettuja esityksiä myös jatkossa. Sama jako toistui verkkokyselyn

avoimissa vastauksissa, jossa aktiivisimmat yleisöt arvostivat suoratoistoja *“paremman puutteessa”*, kun taas vähemmän balettia nähneet kirjoittivat pääsääntöisesti nauttineensa kokemuksesta ja ilmaisivat myös halukkuutensa katsoa suoratoistoja tulevaisuudessakin.

Henkilön kokemustaustasta riippumatta suoratoiston keskeinen funktio vaikuttaisi olevan perinteisen esityksen synnyttämän elämyksen voimistaminen. Suoratoisto itsenäisenä kokemuksena – toisin kuin perinteinen esitys – ei herätä katsojissaan suuria intohimoja, mutta pystyy herättämään kiinnostuksen ja valmistamaan tiedollisesti perinteiseen esitykseen. Tämän perusteella kestävin tapa kehittää esitystoimintaa tukevia digitaalisia sisältöjä on ymmärtää pääasiallisen kohderyhmän tarpeita ja tavoittaa heidät sekä tunnistaa eri taidemuotojen kohdalla ne ominaispiirteet, joissa digitaalisuus voi aidosti synnyttää lisäarvoa yleisölle. Potentiaalisia klassisen baletin suoratoistojen kehityskohteita ovat tämän tutkimuksen perusteella ainakin lähetyksen taustoittavien osuuksien ja vuorovaikutteisten ominaisuuksien kehittäminen.

Oman tutkijapositioni kannalta on huomionarvoista, että ammatillinen taustani tanssijana sekä sittemmin aktiivisena tanssin katsojana vaikuttavat väistämättä tapaani ymmärtää ja tulkita klassisen baletin yleisökokemusta. Matthew Reason kirjoittaa yleisön kokemuksen olevan luonteeltaan erilainen kokemus kuin esiintyjien, vaikka molemmat osapuolet osallistuvatkin aktiivisesti kokemuksen muodostamiseen esitystilanteessa (Reason 2010, 20). Reasonin huomio osapuolien kokemusten välisestä erosta on perusteltu, mutta vuosien työkokemus Kansallisbaletin tanssijana on vaikuttanut tapaani katsoa ja kokea tanssiesityksiä. Omakohtainen kokemus saattaa ilmetä lähes lihaskuistista kumpuavaan kinesteettiseen empatiaan, liikekielen estetiikan tuttuuteen sekä vuosien saatossa kertyneeseen tietoon ja ymmärrykseen taidemuodosta. Pitts (2013, 86–87) mainitsee musiikin harrastuneisuuden vaikuttavan kuuntelijan keskittymis- ja huomiokykyyn esitystilanteessa. Toisaalta kokeneisuus voi synnyttää myös ylenpalttista kriittisyyttä ja analyttisyyttä, joka vaikeuttaa esitykseen uppoutumista. Omakohtaisuuden merkitys katsojan kokemuksen kannalta näyttäytyi myös omassa aineistossani osallistujien viitatessa omaan harrastuneisuuteensa tai sen puutteeseen, kun he kuvasivat tapaansa lähestyä esitystä.

6.3 Esityksen elävyyden kokemus

Tutkimusjärjestys, jossa suoratoiston katsominen edelsi perinteistä esitystä, oli tietoinen valinta perinteisen esityksen nauttiman korkeamman arvostuksen vuoksi. Ajoittamalla suoratoistokokemuksen ja sen arvioinnin ennen Oopperatalolla nähtyä esitystä sekä fokusryhmähaastatteluja pyrin neutraloimaan perinteisen ja medioidun esityksen välistä hierarkiaa. On mahdollista, että päinvastaisessa järjestyksessä katsottuna ryhmien kokemus ja arviot suoratoistosta olisivat olleet toisenlaiset.

Tutkimuksessani elävyys liittyi erityisesti paikan päällä koettuun osallisuuden tunteeseen ja tilanteen ainutkertaisuuteen, jotka johtavat parempaan keskittymiseen ja sitä kautta intensiivisempään kokemukseen. Vaikka suoratoiston sidonnaisuus tiettyyn kellonaikaan synnyttää tapahtumallisuuden tuntua ja kannustaa valmistautumaan lähetyksen katseluun, kotona esitys olisi mieluiten katsottu vapaasti valittavana hetkenä. Verkkokyselyn vastaajien joukossa oli kuitenkin katsojia, jotka selvästi odottivat suoratoistoa ja valmistelivat niille optimaaliset katseluolosuhteet kotona.

Urheiluyleisöille elävyys näyttäytyy ottelun ennalta-arvaamattomuuden vuoksi keskeisemmässä roolissa kuin esittävän taiteen yleisöille. Sekä verkkokyselyn vastauksissa että fokusryhmissä kerrottiin tavoista katsoa saman produktion esityksiä uudelleen joskus useampaankin kertaan, mikä kertoo teosten säilyttävän merkityksellisyytensä ja kiinnostavuutensa myös toistuvassa käytössä. Tässä suhteessa urheilufaneille uudelleen katsominen tarkoittaa käytännössä pikausintoja ottelun merkittävistä tilanteista, mutta koko ottelun katsominen tallenteena uudestaan on urheiluyleisöille epätyypillisempää.

Suoran lähetyksen heikkouksiin kuuluu sen alttius teknisille häiriöille. Huomattava osa verkkokyselyn vastaajista valitti suorän lähetyksen katkeilua tai kuvan pikselöintiä, ja esityksiä toivottiinkin tarjolle myös tallenteina, jotta katselukokemus olisi vakaampi ja yhtenäisempi. Kaiken kaikkiaan suoratoistetun esityksen elävyys välittyy katsojalle lähinnä lähetyksessä ilmenevien häiriöiden ja paikalla olevan yleisön äänien kautta ja vaikuttaisi olevan jokseenkin vähäpätöinen seikka kokemuksen kannalta. Suoran lähetyksen koettiin antavan enemmän lisäarvoa Event Cinema -esityksissä, joiden lähetykset ovat teknisesti laadukkaita. Event Cinema -kokemuksen laatua kuvattiin omassani ja Bakerin (2013) tutkimuksessa usein jopa paremmaksi kuin katsomon parhailta paikoilta

katsottuna, mutta siitä huolimatta osallistumiseen paikan päällä liitetään erityistä kulttuurista arvoa – kuten Auslander huomauttaa, kulttuuritapahtumiin osallistumiseen liitetty arvo on täysin riippumaton kokemuksen laadusta (Auslander 2008, 66–67). Eräs keskustelijoista ryhmässä A huomauttikin, kuinka ilmiö näkyy erityisen selvästi isoissa pop-konserteissa, joissa esiintyjät ovat etäällä ja äänentoisto olosuhteiden vuoksi laadusta tallennetta selvästi huonompi.

Klassisen baletin suoratoistot edustavat hyvin Auslanderin huomiota, kuinka esittävät taiteet kuuluvat samaan kulttuuriseen järjestelmään muiden medioiden ja informaatioteknologian kanssa. Sen sijaan Auslanderin esittämä väite siitä, että perinteinen esitys on medioitujen muotojen synnyttämien taloudellisten paineiden seurauksena pyrkinyt muuntautumaan yhä enemmän niiden kaltaiseksi, ei vaikuttaisi saavan vahvistusta aineistostani. Toisaalta Auslander huomauttaa, ettei pyrikään kieltämään medioidun ja perinteisen esityksen kokemusten välistä eroa fenomenologisessa mielessä. Sen sijaan hän pyrkii osoittamaan, että medioidun ja eläväksi kutsutun esityksen suhde on historiallisesti ja kulttuurisesti muuttuva eikä niiden olemukseen perustuva. (Auslander 2008, 5–8, 62.) Tutkimukseni tukee Sauterin (2000, 172–173) edustamaa näkemystä, jonka mukaan suoratoisto tai muut medioidut esitykset eivät kykene synnyttämään perinteisen esityksen elävyyden kaltaista kokemusta. Medioitujen esitysten välittämä elävyys, erityisesti esiintyjien ja yleisön välisen vuorovaikutuksen kautta tarkasteltuna, perustuu mediateknologian mahdollistamiin ominaisuuksiin: mahdollisuuden kommentoida kokemusta sosiaalisessa mediassa tapahtumahetkellä sekä läsnä olevan yleisön, orkesterin ja kulissien takaisen toiminnan näkemiseen. Nämä elementit tarjoavat katsojalle sellaisia tilanteen hetkellisyydestä kumpuavia ja niitä alleviivaavia elävyyden kokemuksia, joista katsomossa olevat katsojat eivät pääse osallisiksi. Kaiken kaikkiaan medioidun esityksen arvo ei vaikuttaisi perustuvan sen elävyyteen, josta monet katsojista olivat valmiita tinkimään.

6.4 Tulevaisuudenkuvia

Suoratoisto ei vaikuttaisi kyselyn ja haastattelujen perusteella kilpailevan samasta tilasta elävän esityksen kanssa. Kuten From Live-to-Digital -selvityksessä todetaan, erot digitaalisten ja elävien esitysten välillä ovat hienovaraisia mutta yleisön kannalta merkityk-

sellisiä – ”*Live on aina live*” (VK3+), kuten eräs verkkokyselyn vastaajista asian muotoilee (AEA Consulting 2016, 57–60). Benjaminin auraattisuus kuvaa hyvin elävän esityksen vaikeasti medioitavia mutta kokemuksellisesti olennaisia piirteitä, joita kuvattiin sekä ryhmähaastatteluissa että verkkokyselyssä. Sen sijaan tutkimusaineisto viestii siitä, että suoratoisto potentiaalisista puutteistaan huolimatta madaltaa kynnystä tutustua uuteen taidemuotoon ja tarjoaa tyydyttävän vaihtoehdon, mikäli esityksen katsominen paikalla ei ole mahdollista. Siitä kertovat myös tasaisesti kasvavat katsojaluvut: Gisellen katsojaluvut olivat HSTV-suoratoistojen siihenastisista korkeimmat ja niitä nosti edelleen seuraava yhteistyössä HSTV:n kanssa toteutettu suoratoisto baletista Prinsessa Ruusunen syyskuussa 2018, jonka play-komentoja tehtiin Stage24-palvelussa yhteensä noin 2 300 kpl.

Yksi selkeimmistä löydöksistä verkkokyselyaineistossa koski tapaa, jolla katsojat suhtautuvat suoratoistoihin esittämisen tapana. Väitteen ”Suoratoisto mahdollistaa uusia tapoja katsoa balettia” kanssa täysin samaa mieltä oli peräti 70 prosenttia (432) vastaajista. Katselulaitteet ja verkkoyhteydet eivät kuitenkaan mahdollista tarpeeksi korkeatasoista kuvan- ja äänenlaatua nykykatsojan kriteerein arvioituna, jotta yleisöt pystyisivät hyödyntämään suoratoistojen koko potentiaalin. Jos suoratoistojen merkitys nähdään jatkossakin ensisijaisesti informatiivisena ja elävää esitystä kuratoivana, uudet innovatiiviset ratkaisut – kuten VR-tekniikan käyttö, ryhmäkeskusteluissa syntynyt idea mahdollisuudesta katsoa esitystä eri kamerakulmista²¹ ja juonen seuraaminen näytöltä tekstityksen tai second screen -toteutuksen²² avulla – voivat tuoda merkittävää lisäarvoa katsojille ja synnyttää myös tunnetasolla vaikuttavampia kokemuksia. Jane ja Aatos Erkon säätiö on myöntänyt SKOB:lle vuonna 2018 yli miljoonan euron avustuksen Immersive Opera -projektia varten, jonka tarkoituksena on tuottaa esitystoimintaa tukevia virtuaalitodellisuutta hyödyntäviä sisältöjä sekä synnyttää tietoa ja osaamista myös muiden oopperatalojen käyttöön. Esittävän taiteen organisaatioiden välinen yhteistyö digitaalisen kulttuurin ja viihteen saralla on varmasti tervetullutta, sillä mediateknologian ominaisuudet ja parhaat käytännöt kehittyvät nopeaa tahtia. Tutkielmani kirjoittami-

²¹ Galily huomauttaa amerikkalaisten kaapelitelevisiokanavien tarjonnan jo 1990-luvulla mahdollisuuden valita kaukosäätimen avulla kamerakulman, josta katsoja halusi seurata baseball-ottelua (Galily 2014, 720). Tietääkseni balettiesitystä ei ole koskaan esitetty suorana lähetyksenä vastaavaan tapaan.

²² Second screen -toteutuksella tarkoitetaan sisällön katselua kahdelta näytöltä samanaikaisesti: esimerkiksi mobiililaitteella televisiosta katsotun lähetyksen rinnalla. Toinen näyttö tarjoaa tällöin katselukokemusta täydentävää sisältöä.

nenkin tuntui hetkittäin kilpajuoksulta, sillä suoratoistot ja muut digitaaliset kokeilut ovat nopeasti kasvava ja kehittyvä ilmiö esittävien taiteiden piirissä. Ennen vuotta 2010 aiheesta julkaistu tutkimuskirjallisuus vaikutti jo monin paikoin vanhentuneelta – huoli ajankohtaisuudesta ja -tasaisuudesta yhdistänee useimpia digitaalista kulttuuria käsitteleviä tutkimuksia.

Marshall McLuhan kirjoittaa digitalisaatiota ennakoineessa esseessään vuonna 1977 remediaatiosta, eli ilmiöstä, jossa tietystä mediasta tehdään toisen raaka-ainetta: yhden median siirtyessä toisen median sisällöksi, se nostetaan taiteen asemaan. Kun elokuvasta tuli television sisältöä, sille myönnettiin taiteen status. Sitä ennen elokuvalla oli annettu ensisijaisesti populaariviihteen leima. (McLuhan 1977.) Mediateknologian kehitys mahdollisti varhaisen elokuvan etääntymisen teatterillisistä ilmaisukeinoista. Vastaavasti medioitu balettiesitys saa elokuvallisia piirteitä, joihin suhtautuminen vaihteli omassa tutkimuksessani. Remediaatiota eri aikoina ja eri yhteyksissä tarkastelevien Bolterin ja Grusin (2001, 14–15, 94–99) mukaan kaikki mediat toimivat vuorovaikutuksessa keskenään ja niitä ympäröivän yhteiskunnallisen ja kulttuurisen kontekstin kanssa – uudet mediat erottautuvat suhteessa aikaisempiin ja vanhemmat mediat pyrkivät vastaamaan uusien medioiden synnyttämään muutospaineeseen. Silloinkin, kun teknologia pyrkii tekemään itsensä näkymättömäksi, se määrittyy remedioimansa median kautta. Kuten Bolter ja Grusin huomauttavat, visuaalisia sisältöjä remedioivat elokuvat, tietokonepelit tai digitaaliset valokuvat suostuttelevat käyttäjänsä omaksumaan uudet esittämisen standardit. Tämän pohjalta tulkitseen henkilön, joka kokee katsovansa balettia uudella tavalla esitettyinä suoratoistolähetyksessä, omaksuneen tarvittavat valmiudet remedioidun sisällön käyttämiseen. Mahdollisimman näkymätöntä ohjausta kaipaavan katsojan voi sen sijaan tulkita kokevan remedioinnin ongelmallisempänä, mutta tunnistavan sen raaka-aineena käytetyn median ja odottavan kokemukselta tämän ominaispiirteitä²³.

Kuten Auslander huomauttaa, remediaatiota tapahtuu molempiin suuntiin: elokuva ja televisio remedioivat esittäviä taiteita ja perinteiset esitykset puolestaan hyödyntävät digitaalista mediaa eri muodoissaan (Auslander 2008, 24–25). Nykyisessä digitaalisessa ja monin tavoin verkostoituneessa ympäristössä kysymykset viihteen ja taiteen välisistä suhteista tai Bourdieun kulttuurisen pääoman taustalla vaikuttavista hierarkioista ovat

²³ Ks. fokusryhmien ohjauksellisia ratkaisuja koskevasta keskustelusta s. 68–69.

menettäneet painoarvoaan. Digitaalisuus on tehnyt taiteesta jatkuvasti läsnä olevaa, synnyttänyt yhä erilaistuneempien taidesisältöjen yhdistelmiä, eivätkä taiteen ja kulttuurin kuluttamisen tavat tai taidemuotojen väliset hierarkiat ole yhtä eriytyneitä kuin aikaisemmin. Myös kulttuurinen kompetenssi, jolla Bourdieu viittaa ensisijaisesti korkeakulttuurin tuntemukseen, on tässä merkityksessään konservatiivinen tapa arvioida taiteen yleisöiltä edellytettäviä kompetensseja nykyisessä toimintaympäristössä.²⁴

Tutkimukseni tukee monella tapaa From Live-to-Digital -selvityksen johtopäätöksiä, joiden mukaan elävyys on tulevaisuudessakin esittävien taiteiden keskeisin voimavara. Digitaaliset esittämisen tavat eivät muodosta uhkaa, vaan tarjoavat yleisöille nykyaikaisen, perinteisiä katsomisen tapoja täydentävän osallistumismuodon – ja katsojat myös itse selvästi tiedostavat niiden väliset erot. (AEA Consulting 2016, 16). Viime kädessä teknologia on vain yksi taidetta ja kulttuuria ohjaavista voimista taloudellisten, lainsäädännöllisten ja muiden yhteiskunnallisten tekijöiden ohella. Ryhmäkeskusteluissa esitetyt tulevaisuuden visiot voivat parhaimmillaan lisätä digitaalisen kokemuksen visuaalista vaikuttavuutta, mutta ohjaavat sitä samalla kauemmas perinteisestä esityksestä, jonka viehäytys vaikuttaisi perustuvan sen hienovaraiseen kokonaisvaltaisuuteen. Kulttuuripoliitiikan näkökulmasta erilaiset digitaaliset ratkaisut edistävät yleisiä saavutettavuuden ja saatavuuden tavoitteita. Esittävän taiteen organisaatioille suoratoistojen tuottaminen vaikuttaa tutkimukseni perusteella viestinnällisesti ja mielikuvallisesti kannattavalta panostukselta. Yksilötasolla arvioituna suoratoistot mahdollistavat matalan kynnyksen tutustumisen taidemuotoon ja osallistumisen silloin, kun se ei olosuhteiden vuoksi ole perinteisessä muodossaan mahdollista, tai tukevat ja täydentävät perinteisen esityksen synnyttämää nautintoa.

²⁴ Ks. mm. Wrightin (2011) kulttuurisia hierarkioita käsittelevä artikkeli Bourdieun makuteoriasta johdetun kulttuurisen kaikkiruokaisuuden jälkeen: ”*The considerable variety of available works from across what have been considered the hierarchies of high and low facilitated by mass media, and indeed the proliferation of these media themselves, necessarily alter the solidity of the hierarchies upon which the omnivore argument rests.*”

Lähteet

Kaikki Internet-osoitteet on tarkistettu 1.10.2018.

Tutkimusaineisto

Google Analytics (2018). Oopperabaletti.fi -verkkosivun analytiikkaa, kerännyt ja toimittanut markkinointistrategisti ja -konsultti Sami Lanu 27.4.2018. Yhteenveto tekijän hallussa.

Lyyti-verkkokysely (2018). Suoratoiston katsojakokemus. Julkaistu 1.3.2018 osoitteessa oopperabaletti.fi/live. Liite 1. Vastaukset tekijän hallussa.

Ryhmähaastattelu (2018). Ryhmä A. Suomen kansallisoopperassa ja -baletissa 16.3.2018 (Asta Lindholm, nauhoite, litteroitu). Tekijän hallussa.

Ryhmähaastattelu (2018). Ryhmä B. Suomen kansallisoopperassa ja -baletissa 17.3.2018 (Asta Lindholm, nauhoite, litteroitu). Tekijän hallussa.

Blogit ja verkkosivut

Cisco (2017). *Cisco Visual Networking Index: Forecast and Methodology, 2016–2021*. Updated: September 15, 2017. Verkkojulkaisuna osoitteesta: <https://www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/service-provider/visual-networking-index-vni/complete-white-paper-c11-481360.html>

Finnkino (2018). *Event Cinema*. Verkossa osoitteessa:

<https://www.finnkino.fi/eventcinema/ohjelmistossa>

Suomen kansallisooppera ja -baletti (2018a). *Tanssijat*. Verkossa osoitteessa:

<http://oopperabaletti.fi/talo/ihmiset/tanssijat/>

Walmsley, Ben (2017). Audience research: where are we? Blogikirjoitus 13.4.2017. *International Network for Audience Research in the Performing Arts*. Verkossa osoitteessa:

<https://audience-research.leeds.ac.uk/2017/04/13/audience-research-where-are-we/>

Zixi (2018). *Streaming 101: The Difference Between Live Streaming, Live Linear and Video-on-Demand*. Verkossa osoitteessa:

<https://www.zixi.com/single-post/2018/04/24/Streaming-101-The-Difference-Between-Live-Streaming-Live-Linear-and-Video-on-Demand>

Kirjallisuus

AEA Consulting (2016). *From Live-to-Digital. Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution*. Arts Council England, Society of London Theatre and UK Theatre. Verkkojulkaisuna osoitteessa:

https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/From_Live_to_Digital_OCT2016.pdf

Alasuutari, Pertti (2011). *Laadullinen tutkimus 2.0*. Vastapaino, Tampere.

Arlander, Annette 1998. *Esitys tilana*. Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkimuksen kirjallinen osuus. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Au, Susan (1988). *Ballet & Modern Dance*. London: Thames and Hudson Ltd.

- Auslander, Philip (2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2. edition. Taylor and Francis, Florence.
- Bakhshi, Hasan & Mateos-Garcia, Juan & Throsby, David (2010). *Beyond Live*. National Endowment for Science, Technology and the Arts. Verkkojulkaisuna osoitteessa:
https://media.nesta.org.uk/documents/beyond_live.pdf
- Bakhshi, Hasan & Throsby, David (2010). *Culture of Innovation. An economic analysis of innovation in arts and cultural organisations*. National Endowment for Science, Technology and the Arts. Research report: June 2010. Verkkojulkaisuna osoitteessa:
https://media.nesta.org.uk/documents/culture_of_innovation.pdf
- Barker, Martin (2003). Crash, theatre audiences, and the idea of 'liveness'. *Studies in Theatre and Performance*, 23:1, 21–39.
- Barker, Martin (2006). I Have Seen the Future and It Is Not Here Yet ...; or, On Being Ambitious for Audience Research. *The Communication Review*, 9:2, 123–141.
- Barker, Martin (2013). "Live at Cinema Near You": How Audiences Respond to Digital Streaming of the Arts. Teoksessa Radbourne, Jennifer & Glow, Hilary & Johanson, Katya 2013. *The Audience Experience. A Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts*. Intellect, Bristol, UK, 15–34.
- Belke, Benno & Leder, Helmut & Augustin, M. Dorothee (2006). Mastering style – Effects of explicit style-related information, art knowledge and affective state on appreciation of abstract paintings. *Psychological Science*, 48:2, 115–134.
- Benjamin, Walter (1989). Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Suom. Markku Koski. Alkuperä. 1936. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Suom. Raija Sironen. Alkuteos Walter Benjamin: Gesammelte Schriften (1972, 1977, 1978). Gummerus, Jyväskylä, 139–173.
- Bennett, Lucy (2014). Texting and Tweeting at Live Music Concerts: flow, fandom and connecting with other audiences through mobile phone technology. Teoksessa Burland, Karen & Pitts, Stephanie (toim.). *Coughing and clapping: investigating audience experience*. Ashgate, Farnham, Surrey, 89–100.
- Bennett, Susan (1990). *Theatre audiences: a theory of production and reception*. Routledge, London.
- Billings, Andrew C. & Qiao, Fei & Conlin, Lindsey & Nie, Tie (2017). Permanently Desiring the Temporary? Snapchat, Social Media, and the Shifting Motivations of Sports Fans. *Communication & Sport*, 5:1, 10–26.
- Boerner, Sabine & Jobst, Johanna (2008). The Perception of Artistic Quality in Opera – Results from a Field Study. *Journal of New Music Research*, 37:3, 233–245.
- Boerner, Sabine & Jobst, Johanna (2013). Enjoying Theater: The Role of Visitor's Response to the Performance. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7:4, 391–408.
- Boerner Sabine & Moser, Volker & Jobst, Johanna (2011). Evaluating cultural industries: investigating visitors' satisfaction in theatres. *The Service Industries Journal*, 31:6, 877–895.

- Bolter, Jay David & Grusin, Richard 2001. *Remediation. Understanding New Media*. 4. Painos. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Columbia University Press, New York.
- Brown, Alan (2013). All the World's a Stage: Venues, Settings, and Their Role in Shaping Audience Participation. Teoksessa Radbourne, Jennifer & Glow, Hilary & Johanson, Katya. *The Audience Experience. A Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts*. Intellect, Bristol, UK, 49–66.
- Brown, Alan & Novak, Jennifer (2007). *Assessing the intrinsic impacts of a live performance*. Verkkojulkaisuna osoitteessa: <http://wolfbrown.com/component/content/article/42-books-and-reports/400-assessing-the-intrinsic-impacts-of-a-live-performance>
- Carnwath, John D. & Brown Alan S. (2014). *Understanding the value and impacts of cultural experiences. A literature review*. Arts Council England.
- Eurooppa-neuvosto (2017). *Neuvoston päätelmät kulttuurin saatavuuden edistämiseksi digitaalisin keinoin painopisteenä yleisösuhteen kehittäminen*. (2017/C 425/03) OJ C 425, 12.12.2017, 4–6.
- Eversmann, Peter (2004). The Experience of the Theatrical Event. Teoksessa Cremona, V. A. & Eversmann, P. & van Maanen, H. & Sauter, W. & Tulloch, J. (toim.). *Theatrical events: Borders, dynamics, frames*. Rodopi, Amsterdam, 107–142.
- Finch, Helen & Lewis, Jane (2003). Focus Groups. Teoksessa Ritchie, Jane & Lewis, Jane (toim.). *Qualitative Research Practice. A Guide for Social Science Students and Researchers*. Sage Publications, London, 170–198.
- Foreman-Wernet, Lois & Dervin, Brenda (2013). In the Context of Their Lives: How Audience Members Make Sense of Performing Arts Experiences. Teoksessa Radbourne, Jennifer & Glow, Hilary & Johanson, Katya. *The Audience Experience. A Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts*. Intellect, Bristol, UK, 67–82.
- Foreman-Wernet, Lois, & Dervin, Brenda (2016). Everyday Encounters with Art: Comparing Expert and Novice Experiences. *Curator: The Museum Journal*, 59:4, 411–425.
- Hannuksela, Mikko (2015). *Streaming benchmark. Streaming from various opera houses*. Valmistunut 10.11.2015. Suomen kansallisoopperan ja -baletin sisäiseen käyttöön tehty selvitys.
- Hannuksela, Mikko (2017). *Taltioinnit (radioinnit, televisioinnit, suoratoistot, elokuvateatteriesitykset, levytykset ja DVDt)*. Suomen kansallisoopperan ja -baletin sisäiseen käyttöön tarkoitettu tilasto.
- Hennion Antoine (2001). Music Lovers. Taste as Performance. *Theory, Culture, Society*, 18:5, 1–22. Verkkojulkaisuna osoitteessa: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00193124/document>
- Holden, John (2006). *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy. Why culture needs a democratic mandate*. Demos. Verkkojulkaisuna osoitteessa: <https://www.demos.co.uk/files/Culturalvalueweb.pdf>
- Hyvärinen, Matti & Löyttyniemi, Varpu (2005). Kerronnallinen haastattelu. Teoksessa Ruusuvuori, J. & Tiittula, L. (toim.) *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Vastapaino, Tampere, 189–222.
- Johanson, Katya (2013). Listening to the Audience: Methods for a New Era of Audience Research. Teoksessa Radbourne, Jennifer & Glow, Hilary &

- Johanson, Katya 2013. *The Audience Experience. A Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts*. Intellect, Bristol, UK, 159–172.
- Kielitoimiston sanakirja (2018). Verkossa osoitteessa: <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/live>
- Laine, Markus & Bamberg, Jarkko & Jokinen, Pekka (2007). Tapaustutkimuksen käytäntö ja teoria. Teoksessa *Tapaustutkimuksen taito*. Toim. Laine, Markus & Bamberg, Jaakko & Jokinen, Pekka. Gaudeamus, Helsinki, 9–38.
- Lehikoinen, Kai (2014). *Tanssi sanoiksi. Tanssianalyysin perusteita*. Kinesis 4. Tanssin koulutusohjelma. Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Lindell, Annukka K. & Mueller, Julia (2011). Can science account for taste? Psychological insights into art appreciation. *Journal of Cognitive Psychology*, 23:4, 453–475.
- Long, Paul (2016). Warts and All. Recording the Live Music Experience. Teoksessa Burland, Karen & Pitts, Stephanie (toim.). *Coughing and clapping: investigating audience experience*. Ashgate, Farnham, Surrey, 147–158.
- Mackintosh, Iain (1993). *Architecture, Actor & Audience*. London: Routledge.
- Malmberg, Tarmo (2017). Totuus Totuuden Jälkeisenä Aikana - Mediatutkimuksen Tieteenfilosofiaa. *Media & Viestintä*, 40:3–4, 54–75.
- Matikainen, Janne & Villi, Mikko (2015). Aktiivinen yleisö? Tutkimus yleisön asenteista sisällön tuottamista ja jakelua sekä verkossa osallistumista kohtaan. *Media & viestintä*, 38: 3, 147–164.
- McCarthy, Kevin F. & Ondaatje, Elizabeth H. & Zakaras, Laura & Brooks, Arthur (2004). *Gifts of the Muse: Reframing the Debate about the Benefits of the Arts*. RAND Corporation. Verkkojulkaisuna osoitteessa: https://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monographs/2005/RAND_MG218.pdf
- McLuhan, Marshall (1977). The Rise and Fall of Nature. *Journal of Communication*, 27: 4, 80–81.
- Neuringer, Charles & Willis, Ronald A. (1987). The Psychodynamics of Theatrical Spectatorship. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 2:1, 95–109.
- O'Neill, Sinéad & Edelman, Joshua & Sloboda, John (2014). *Opera Audiences and Cultural Value: A Study of Audience Experience*. Creativeworks london working paper no.2. Verkkojulkaisuna osoitteessa: <http://www.creativeworkslondon.org.uk/publications/working-paper-2>
- O'Neill, Sinéad & Edelman, Joshua & John Sloboda (2016). Opera and emotion: The cultural value of attendance for the highly engaged. *Participations: Journal of Audience and Receptions Studies*, 13:1, 24–50.
- Oxford Dictionaries (2018). English Dictionary. Verkossa osoitteessa: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/live>
- Phelan, Peggy (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, London.
- Pietilä, Ilkka (2010). Ryhmä- ja yksilöhaastattelun diskursiivinen analyysi. Kaksi aineistoa erilaisina vuorovaikutuksen kenttinä. Teoksessa Ruusu vuori, Johanna & Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti (toim.) 2010. *Haastattelun analyysi*. Vastapaino, Tampere, 212–241.
- Pitts, Stephanie E. (2013). Amateurs as Audiences: Reciprocal Relationships between Playing and Listening to Music. Teoksessa Radbourne, Jennifer & Glow, Hilary & Johanson, Katya 2013. *The Audience Experience. A*

- Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts*. Intellect, Bristol, UK, 83–94.
- Pitts, Stephanie E. (2014). Musical, Social and Moral Dilemmas: investigating audience motivations to attending concerts. Teoksessa Burland, Karen & Pitts, Stephanie (toim.). *Coughing and clapping: investigating audience experience*. Ashgate, Farnham, Surrey, 21–33.
- Puustinen, Liina (2011). Pyyhkäisikö digiaalto yleisön? Pääkirjoitus. *Media & Viestintä*, 34:4, 2–7. Verkkojulkaisuna osoitteessa: <https://journal.fi/mediaviestinta/article/view/62894>
- Radbourne, Jennifer & Glow, Hilary & Johanson, Katya (2013). Knowing and Measuring the Audience Experience. Teoksessa Radbourne, Jennifer & Glow, Hilary & Johanson, Katya 2013. *The Audience Experience. A Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts*. Intellect, Bristol, UK, 1–14.
- Reason, Matthew (2004). Theatre Audiences and Perceptions of ‘Liveness’ in Performance. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, 1:2. Verkkojulkaisuna osoitteessa: http://www.participations.org/volume%201/issue%202/1_02_reason_article.htm
- Reason, Matthew (2006). Young audiences and live theatre, Part 2: Perceptions of liveness in performance. *Studies in Theatre and Performance*, 26:3, 221–241.
- Reason, Matthew (2010). Asking the audience: audience research and the experience of theatre. *About Performance*, 10, 15–34.
- Royal Opera House (2018). The Annual Report 2016/17. Verkkojulkaisuna osoitteessa: <http://www.roh.org.uk/about/royal-opera-house/annual-report>
- Ruusuvuori, Johanna (2010). Litteroijan muistilista. Teoksessa Ruusuvuori, Johanna, Nikander, Pirjo ja Hyvärinen Matti (toim.) *Haastattelun analyysi*. Vastapaino, Tampere, 424–431.
- Ruusuvuori, Johanna & Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti (2010). Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa Ruusuvuori, Johanna, Nikander, Pirjo ja Hyvärinen Matti (toim.) *Haastattelun analyysi*. Vastapaino, Tampere, 9–36.
- Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa (2005). Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus. Teoksessa Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa (toim.). *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Vastapaino, Tampere, 22–56.
- Sauter, Willmar (2000). *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press, Iowa City.
- Sauter, Willmar (2002). Who reacts when, how and upon what: From audience surveys to the theatrical event. *Contemporary Theatre Review*, 12:3, 115–129.
- Schoenmakers, Henri & Tulloch, John (2004). From Audience Research to the Study of Theatrical Events: A Shift in Focus. Teoksessa Cremona, V. A. & Eversmann, P. & van Maanen, H. & Sauter, W. & Tulloch, J. (toim.). *Theatrical events: Borders, dynamics, frames*. Rodopi, Amsterdam. xxiii–xxxv.
- Sedgman, Kirsty (2017). Understanding Audience Experience in an Anti-Expert Age: A Survey of Theatre Audience Research. *Theatre Research International*, 42:3, 307–322.

- Silvia, Paul J. (2006). Artistic Training and Interest in Visual Art: Applying the Appraisal Model of Aesthetic Emotions. *Empirical Studies of the Arts*, 24:2, 139–161.
- Suomen kansallisooppera ja -baletti (2017a). *Oopperan ja baletin strategia. Ooppera ja baletti vuonna 2025*. Julkaistu sisäisesti Kansallisoopperan ja -baletin intranetissä 18.8.2017.
- Suomen kansallisooppera ja -baletti (2017b). *Vuosikertomus 2016*. Verkkójulkaisuna osoitteessa: https://oopperabaletti.fi/app/uploads/2017/05/Vuosikertomus_2016.pdf
- Suomen kansallisooppera ja -baletti (2018b). *Vuosikertomus 2017*. Verkkójulkaisuna osoitteessa: http://oopperabaletti.fi/app/uploads/2018/05/Ooppera_Baletti_vuosikertomus_2017_www.pdf
- Suominen, Jaakko (2016). Helposti ja halvalla? Nettikyselyt kyselyaineiston kokoamisessa. Teoksessa Korkiakangas, Pirjo, Olsson, Pia, Ruotsala, Helena, Åström, Anna-Maria (toim.): *Kirjoittamalla kerrotut – kansatieteelliset kyselyt tiedon lähteinä*. Ethnos-toimite 19. Ethnos ry., Helsinki, 103–152. [Easy and Cheap? Online surveys in cultural studies]
- The New Economics Foundation (NEF) (2005). Capturing the Audience Experience: a Handbook for the Theatre. Independent Theatre Council, The Society of London Theatre & Theatrical management Association. Verkkójulkaisuna osoitteessa: https://itc-arts-s3.studiocoucou.com/uploads/helpsheet_attachment/file/23/Theatre_handbook.pdf
- Thompson, Sam (2006). Audience responses to a live orchestral concert. *Musicae Scientiae*, 10:2, 215–244.
- Tiittula, Liisa & Ruusu vuori, Johanna (2005). Johdanto. Teoksessa Ruusu vuori, Johanna & Tiittula, Liisa (toim.) *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Vastapaino, Tampere, 9–21.
- Valtonen, Anu (2005). Ryhmäkeskustelut – millainen metodi? Teoksessa Ruusu vuori, Johanna & Tiittula, Liisa (toim.) *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Vastapaino, Tampere, 223–241.
- Van Maanen, Hans (2009). *How to Study Art Worlds. On Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Walmsley, Ben (2013). “A big part of my life’: a qualitative study of the impact of theatre”, *Arts Marketing: An International Journal*, 3:1, 73–87.
- Weed, Mike (2007). The Pub as a Virtual Football Fandom Venue: An Alternative to ‘Being there’?. *Soccer & Society*, 8:2–3, 399–414.
- Wise, Karen (2014). English Touring Opera – ‘Opera in Cinemas’ Report. Verkkójulkaisuna osoitteessa: <http://cercles.diba.cat/documentsdigitals/pdf/E140213.pdf>
- Wright, David (2011). Making Tastes for Everything: Omnivorousness and Cultural Abundance. *Journal for Cultural Research*, 15:4, 355–371.

Liite 1. Verkkokyselylomake

30.8.2018

SuoratoistoGiselle



OOPPERA BALETTI

Attention by Lyyti (<http://www.lyyti.com/fi/>).

Hyvä suoratoiston katsoja,

Vastaamalla oheiseen verkkokyselyyn pääset vaikuttamaan Oopperan ja Baletin Stage24-palvelun jatkokehitykseen. Kaikkien yhteystietonsa jättäneiden kesken arvomme kaksi lippua Don Quijote -balettiin (<http://oopperabaletti.fi/ohjelmisto/don-quijote/>).

Lomakkeen täyttäminen vie noin viisi minuuttia. Kyselyyn on tarkoitus vastata mahdollisimman nopeasti heti suoratoiston katselun päätyttyä, kuitenkin viimeistään esitysiltana (1.3.2018) klo 23.30 mennessä. Vastauksia käsitellään luottamuksellisesti ja nimettöminä.

Kysely on osa pro gradu -tutkielmaa, joka tehdään Turun yliopiston kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen koulutusohjelmaan yhteistyössä Suomen kansallisoopperan ja -baletin kanssa. Tutkimuksen aiheena on suoratoistojen katsojakokemus.

Kiitokset jo etukäteen arvokkaasta yhteistyöstä!

Lisätietoa tutkimuksesta: Asta Lindholm, asta.lindholm@opera.fi

Sukupuoli *

- nainen
 mies

<https://www.lyyti.fi/questions/22becac8d7>

1/6

muu

Ikä *

- alle 25 vuotta
- 25-35 vuotta
- 36-45 vuotta
- 46-55 vuotta
- 56-65 vuotta
- yli 65 vuotta

Asuinpaikka *

- Helsinki
- Espoo, Kauniainen tai Vantaa
- muu Uusimaa
- Varsinais-Suomi
- Pirkanmaa
- Päijät-Häme
- Kanta-Häme
- Kymenlaako
- muu Suomi
- ulkomailla

Kuinka monta kertaa olet käynyt katsomassa balettia (Kansallisoopperassa ja -baletissa tai muualla) viimeisen 12 kk:n aikana? *

- 0
- 1
- 2
- 3 tai enemmän

Oletko jo nähnyt Kansallisbaletin 23.2.2018 ensi-iltansa saaneen toteutuksen Gisellestä Oopperassa ja Baletissa?

- kyllä
- ei

Oletko Oopperan ja Baletin kausikortin haltija?

- kyllä
- ei

Mitä kautta sait tietää Giselle-baletin suoratoistosta? *

- oopperabaletti.fi-verkkosivu
- hs.fi-verkkosivu
- Oopperan ja Baletin uutiskirje
- sosiaalinen media
- lehti-ilmoitus tai -uutinen
- muu

Oletko aikaisemmin katsonut verkossa Oopperan ja Baletin suoratoistoja? *

- kyllä
- ei

Oletko joskus käynyt katsomassa balettiesityksiä elokuvateatterissa (esim. Finnkinon Event Cinema -ohjelmistoon kuuluvaa balettia)? *

- kyllä
- ei

Kuinka monen ihmisen seurassa katsoit tätä suoratoistoa? *

- 0
- 1
- 2
- 3 tai enemmän

Kuinka monen ihmisen seurassa olit katsomassa balettiesitystä edellisen kerran?

- 0
- 1
- 2
- 3 tai enemmän

Miltä päätelaitteelta katsoit Gisellen suoratoistoa? *

- tietokone
- tabletti

- matkapuhelin
- televisiosta mediatoistimella (esim. Apple TV, Andoid TV, Chromecast tai vastaava)
- muu laite

Kommentoitko tai suunnitteletko kommentoivasi suoratoistoa sosiaalisessa mediassa? *

- kyllä
- ei

Seuraavat väittämät koskevat juuri katsomaasi suoratoistoa. Valitse mielestäsi sopivin vaihtoehto.

Uppouduin hetimitään täysin esitykseen *

Valitse:

Esitys ei koskettanut minua *

Valitse:

Tanssijoiden esiintyminen oli vaikuttavaa *

Valitse:

Teoksen juonta oli helppo seurata *

Valitse:

Suoratoiston katsominen antaa hyvän käsityksen siitä, miltä esityksen katsominen tuntuisi katsomosta käsin *

Valitse:

Suoratoistot mahdollistavat uusia tapoja katsoa klassista balettia *

Valitse:

Esityksen seuraaminen suoratoiston välityksellä ei tunnu niin jännittävältä kuin esityksen seuraaminen paikan päällä katsomosta *

Valitse:

Katson esityksen mieluummin tallenteena minulle sopivaan aikaan kuin suorana lähetyksenä *

Valitse:

Esityksen katsomiseen on vaikeampaa keskittyä kotona päätelaitteelta/televisioruudulta kuin paikan päällä katsomossa *

Valitse: ▼

Katson esityksen verkossa mieluiten useassa osassa *

Valitse: ▼

Suora lähetys kiinnostaa minua enemmän kuin esitystallenne *

Valitse: ▼

Odotan pääseväni keskustelemaan näkemästäni muiden kanssa *

Valitse: ▼

En katsoisi suoratoistoa, mikäli minulla olisi liput samaan teokseen *

Valitse: ▼

Suoratoisto lisäsi kiinnostustani käydä baletissa *

Valitse: ▼

Mahdollisia huomioita ja tarkennuksia edellisiin vastauksiin:

Olen kiinnostunut seuraavista sisällöistä oopperabaletti.fi-verkkosivuilla *

- teostrailerit
- videomateriaali harjoituksista
- asiantuntijahaastattelut tai -artikkelit teoksen teemoista ja taustoista
- esiintyjien ja tekijöiden haastattelut
- kuvagalleria
- esiintyjätiedot (välilehti)
- en kaipaa lisämateriaalia

Muut sisällöt, joita toivoisin oopperabaletti.fi-verkkosivuille

Olen aikaisemmin käyttänyt seuraavia sisältöjä oopperabaletti.fi-verkkosivuilla *

- teostrailerit
- videomateriaali harjoituksista
- asiantuntijahaastattelut tai -artikkelit teoksen teemoista ja taustoista
- esiintyjien ja tekijöiden haastattelut
- kuvagalleria
- en ole vierailut oopperabaletti.fi-sivustolla aikaisemmin

Jätäthän alle yhteystietosi, mikäli haluat osallistua arvontaan.

Osallistujien kesken arvotaan kaksi lippua [Don Quijote -balettiin](#).

(<http://oopperabaletti.fi/ohjelmisto/don-quijote/>).

[Arvonnansäännöt \(http://oopperabaletti.fi/liput-palvelut/liput/arvonnansaannot-suomen-kansallisooppera-ja-baletti/\)](http://oopperabaletti.fi/liput-palvelut/liput/arvonnansaannot-suomen-kansallisooppera-ja-baletti/).

Nimi

Sähköpostiosoite

Puhelinnumero

LÄHETÄ VASTAUKSET

Liite 2. Kutsu haastattelututkimukseen/Ryhmä A



Oletko etsimämme henkilö?

Osallistu haastattelututkimukseen. Pääset maksutta katsomaan uutuusbaletin Giselle.



TUTKIMUS KATSOJAKOKEMUKSESTA

Kerro kokemuksistasi

Hei! Tietojemme mukaan et ole viime vuosina käynyt katsomassa balettia meillä. Haluaisimme kutsua sinut haastateltavaksi tutkimukseen. Tutkimuksessa selvitetään, millaista on katsoa esitystä Oopperatalon yleisössä tai kotisohvalla suoran lähetyksen parissa. Sen avulla kehitämme virtuaalinäyttämöämme, **Stage24-palvelua** entistä paremmaksi.

Osallistumalla tutkimukseen pääset maksutta katsomaan uutta Giselle-balettiä perjantaina 16.3. klo 19. Heti esityksen jälkeen jäämme keskustelemaan kokemuksesta pienryhmässä noin tunniksi Oopperatalolle. Tutkimukseen osallistuminen edellyttää myös valmistautumista. Pyydämme sinua katsomaan Gisellen suoran lähetyksen perjantaina 1.3. klo 18.40 ja vastaamaan sen yhteydessä lyhyeen kyselyyn.

Tutkimus on osa Turun yliopiston kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen koulutusohjelmaan tehtävää pro gradu -tutkielmaa.

Ilmoittaudu esitykseen ja ryhmähaastatteluun perjantaihin 23.2. mennessä. Lisätietoja tutkimuksesta antaa Asta Lindholm, asta.lindholm(at)opera.fi.

TUTUSTU GISELLEEN

Liite 3. Kutsu haastattelututkimukseen/Ryhmä B



Oletko etsimämme henkilö?

Osallistu haastattelututkimukseen. Pääset maksutta katsomaan uutuusbaletin Giselle.



TUTKIMUS KATSOJAKOKEMUKSESTA

Kerro kokemuksistasi

Hei! Tietojemme mukaan olet käynyt Oopperassa ja Baletissa useamman kerran viime vuosina. Mikäli tunnistat itsessäsi baletin ystävän, haluaisimme kutsua sinut haastateltavaksi tutkimukseen ja kuulla mielipiteesi katsojakokemuksestasi. Tutkimuksessa selvitetään, millaista on katsoa esitystä Oopperatalon yleisössä tai kotisohvalla suoran lähetyksen parissa. Sen avulla kehitämme virtuaalinäyttämöämme, **Stage24-palvelua** entistä paremmaksi.

Osallistumalla tutkimukseen pääset maksutta katsomaan uutta Giselle-balettia lauantaina 17.3. klo 19. Heti esityksen jälkeen jäämme keskustelemaan kokemuksesta pienryhmässä noin tunniksi Oopperatalolle. Tutkimukseen osallistuminen edellyttää myös valmistautumista. Pyydämme sinua katsomaan Gisellen suoran lähetyksen torstaina 1.3. klo 18.40 ja vastaamaan sen yhteydessä lyhyeen kyselyyn.

Tutkimus on osa Turun yliopiston kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen koulutusohjelmaan tehtävää pro gradu -tutkielmaa.

Ilmoittaudu esitykseen ja ryhmähaastatteluun perjantaihin 23.2. mennessä. Lisätietoja tutkimuksesta antaa Asta Lindholm, asta.lindholm(at)opera.fi.

TUTUSTU GISELLEEN