

STADIA

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

TEATTERI-ILMAISUN OHJAAJAN AMMATTITAITO

Mitä se on?

Esittävän taiteen koulutusohjelma
Opinnäytetyö
16.4.2007

Emmi Videnoja



TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Esittävän taiteen koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto	
Tekijä Emmi Videnoja			
Työn nimi Teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattitaito – Mitä se on?			
Työn ohjaaja/ohjaajat Pia Houni			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 16.4.2007	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 37	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Teatteri-ilmaisun ohjaaja (AMK) on suhteellisen uusi ja tuntematon ammattinimike. Harvat tietävät, mitä teatteri-ilmaisun ohjaaja tekee ja mitä hänen erityisosaamisensa on. Avaan teatteri-ilmaisun ohjaajan työtä soveltavan draaman ohjaajana. Lähestyn aihetta sekä osallistujan että ohjaajan näkökulmista.</p> <p>Soveltava teatteri pitää sisällään erilaisia muotoja ja työtapoja. Osallistava teatteri, jossa yleisöä nimensä mukaisesti osallistetaan, on yksi soveltavan teatterin muodoista. Soveltavasta teatterista puhuttaessa usein käytetään lyhyesti sanaa draama. Draaman tarkoituksena on kysyä, etsiä ja tutkia. Pyrkimyksenä on oppia kollektiivisesti ja pyrkiä dialogiseen teeman pohtimiseen.</p> <p>Draamallisessa työskentelyssä toimitaan kokonaisvaltaisesti emotionaalisella sekä rationaalisella tasolla. Fiktiiviset tapahtumat ja henkilöt rohkaisevat mm. projisointiin, eli osallistujan omien tunteiden ja ajatusten sijoittamista draamaan. Nähdyn ja koetun sanallinen purkaminen saattaa auttaa osallistujia tulemaan tietoiseksi alitajuisista ja esitietoisista prosesseistaan. Näin draama voi kertoa osallistujalle jotakin oleellista hänen arvoistaan ja ajatuksistaan. Parhaimmillaan draama voimaannuttaa, opettaa uutta ja edistää luovuutta. Draaman aihe ja tavoitteet ovat aina yleisiä, eikä tarkoitus ole keskittyä kenenkään henkilökohtaiseen prosessiin. Draamallinen työskentely ei ole terapiaa, vaikka sen vaikutus saattaakin olla terapeuttinen.</p> <p>Draaman ohjaaminen on monipuolista osaamista vaativaa työtä. Ohjaaja tarvitsee ymmärrystä usealta kentältä, soveltavan draaman periaatteiden hallinnan lisäksi. Hänen on esimerkiksi hyvä ymmärtää ryhmädynaamisia ilmiöitä, omata pedagogisia valmiuksia sekä taiteellista lahjakkuutta. Teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattitaitoa on liikkua siellä, missä yhden alan rajat loppuvat ja toisen alkavat. Hänet voidaan nähdä ikään kuin siltana eri alojen välillä.</p> <p>Yhteiskuntaamme luonnehditaan materialisoituvaksi ja tuottavuutta kunnioittavaksi. Draama kuitenkin vastaa ihmisen ikuiseen tarpeeseen tulla nähdyksi ja kuulluksi. Fiktiivisen maailman lumous ei ole vielä kadonnut, eikä tuskin koskaan katoakaan. Teatteri-ilmaisun ohjaaja vie ihmisen iäti tärkeiden asioiden äärelle. Siksi uskon, etteivät työt tule häneltä loppumaan.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat Draama, teatteri-ilmaisun ohjaaja, soveltava teatteri, draamallinen prosessi			

SISÄLLYS

1.	JOHDANTO	1
1.1	Käsitteistä	3
2.	OSALLISTUJA	5
2.1	Taide ja alitajunta	7
2.2	Fiktio turva	8
2.3	Projisio	9
2.4	Reflektio	11
2.5	Miksi draama ei ole terapiaa?	14
3.	OHJAAJA	15
3.1	Rooleista	16
3.1.1	Taiteilija	16
3.1.2	Opettaja	18
3.1.3	Fasilitaattori	19
3.1.4	Äiti	21
3.1.5	Muista rooleista	22
3.2	Teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattitaito, mistä se koostuu?	24
3.2.1	Ryhmän ohjaajan taidot	25
3.2.2	Taiteellinen lahjakkuus ja esteettinen silmä	26
3.2.3	Pedagogiset taidot	28
3.2.4	Vastuu	29
3.2.5	Ohjaajan oma hyvinvointi	31
4.	POHDINTAA	33
4.1	Työn kirjoittamisesta	33
4.2	Tulevaisuuden näkymiä	35
	Lähteet	37

1 JOHDANTO

Valmistun Helsingin ammattikorkeakoulusta Stadiasta, esittävän taiteen koulutusohjelmasta ja minusta tulee teatteri-ilmaisun ohjaaja (AMK). Nimike on suhteellisen uusi ja teatteri-ilmaisun ohjaajat (lyhenne TIO) työskentelevät monilla eri ammattikentillä. Harvat tietävät, mitä TIO tekee ja mikä on hänen ammattialaansa, saati ammattitaitonsa. Jotkut TIOt sijottuvat ammattiteattereihin esimerkiksi näyttelijöiksi, ohjaajiksi tai dramaturgeiksi. Toiset saattavat työskennellä opetus- nuoriso- tai sosiaalialalla. Koulutus tarjoaa laaja-alaiset suuntautumisvaihtoehdot ja ehkä siksi teatteri-ilmaisun ohjaaja (AMK)- nimike saattaa vaikuttaa monesta epämääräiseltä. Saamme tietoja ja taitoja monelta alalta ja usein TIO toimiikin usean alan välimaastoissa, siltana eri ammattialojen välillä.

Tässä opinnäytetyössä keskityn TION tekemään työhön kasvatus-, koulutus-, lapsi/nuorisotyö- tai sosiaalialalla. TION työtä näillä kaikilla aloilla yhdistää soveltavan teatterin menetelmien käyttö. Näin draama ja teatteri ovat työkaluja, joita käytetään eri tavoin eri yhteisöissä ja eri tarkoituksiin. Kerron millaisista elementeistä draaman taika; eheytyksen ja voimaantumisen kokemukset syntyvät. Teatteri ja draama ovat uskomattoman hienoja keinoja päästä kosketuksiin asioihin, joihin ei älyllis-verbaalinen jäsentäminen ulotu. Draama toimiikin paljon emotionaalisella ja puoliksi tiedostamattomalla alueella. Siksi ehkä niin usein kuulen lausahduksen ”teatteri on terapiaa”, johon myös vastaan tässä työssä.

Tahdon avata teatteri-ilmaisun ohjaajan työtä ja kertoa millaisia vaikutuksia draamatyöskentelyllä on osallistujalleen. Tätä kautta avautuu sen tarjoamia mahdollisuuksia erilaisissa yhteisöissä. Osallistujan kokemuksen myötä kerron, mistä

TION ammattitaito koostuu. Draamatyöskentely on hyvin moniulotteista ja sillä voi saavuttaa mitä erilaisimpia tavoitteita. Siksi toivonkin sen saavan arvoisensa huomion.

Vastaan myös minua suuresti ärsyttäneeseen väitteeseen ”teatteri on terapiaa”. Tulen perheestä, jossa äitini on psykoterapeutti ja isäni dokumenttielokuvaohjaaja. Olen yllättynyt, kuinka lähelle onkaan omena puusta pudonnut. Työssäni käytän taidetta ja ammatti-identiteettiini kuuluu myös taiteilijuus. Kuitenkaan en ole ns. ”suuri taiteilija” enkä tahdo tehdä taidetta vain taiteen vuoksi, kuten ei tahdo isänikään.

Dokumenttielokuva ja draama ovat minulle hengenheimolaisia niiden toisen painopisteen vuoksi. Ne kertovat meille jotakin maailmasta ympärillämme, niiden tekijät ovat kiinnostuneita ihmisistä ja ilmiöistä itsensä ulkopuolella eikä vain siitä, miten itse sen näkee ja kokee. Äitini puolelta olen perinyt tahtoni auttaa, tehdä jotakin hyvää ja ymmärtää ihmistä. Teatteri-ilmaisun ohjaajan työ saattaa muistuttaa terapeutin työtä ehkä siinä mielessä, että hänkin auttaa ihmistä tulemaan tietoisiksi omista sisäisistä vaikuttajistaan. Kuitenkaan, teatteri-ilmaisun ohjaaja ei ole koskaan terapeutti eikä varsinkaan psykoterapeutti. Joskus teatteri-ilmaisun ohjaajan toiminta ja rooli saattaa muistuttaa psykoterapeuttia: toisaalta se on ulkopuolisuutta, tarkkailijuutta ja kertojuutta, toisaalta aktiivista johdattelua, ohjaamista ja asioiden nimeämistä sekä ääneen sanomista.

Käytän ajoittain konkreettisenä esimerkkinä ohjaustani, jonka tein koulutyönä ensin Prahassa keväällä 2006 ollessani vaihto-oppilaana. Lämmitimme esityksen uudestaan palattuani Helsinkiin talvella 2007. Esityksen nimi oli Rajat. Se oli puoliksi esitys, puoliksi työpaja. Tahdoin sekoittaa soveltavia ja perinteisen teatterin elementtejä ja rakentaa näin kokonaisen esityksen. Perinteisesti soveltavan teatterin työpajat sijottuvat esityksen jälkeen tai sitä ennen, Rajoissa tahdoin saada kaiken yhteen pakettiin, limittäin. Esityksessä oli esittäviä osioita, jotka kertoivat tarinaa. Nähtyä purettiin, käsiteltiin ja refleктоitiin osallistavissa osioissa. Projekti oli kaikin puolin onnistunut ja sain siitä tärkeän kokemuksen draaman käyttökelpoisuudesta.

Koulutuksen aikana olemme luokkani kanssa päässeet kokeilemaan draamatyöskentelyä erilaisissa yhteisöissä. Olemme tehneet mm. maahanmuuttajanuorten, ”erityiskymppiluokan” sekä lukuisten ala-asteen luokkien kanssa draamatyöpajoja. Lisäksi olen koulun ulkopuolella työskennellyt nuorisotalolla ja harrastajateatterissa. Jokainen työpaja ja projekti on ollut erilainen ja jokaisesta olen oppinut itsestäni

ohjaajana ja siitä, miten draamaa ja teatteria mahdollisesti voi käyttää. Näiden kokemusten myötä on kypsynyt varmuus siitä, että TIO tekee arvokasta ihmistyötä. Lisäksi olen onnekseni saanut tunteen, että olen oikealla alalla. Tämä työ on ikäänkuin oodini ja kunnianosoitukseni teatteri-ilmaisun ohjaajuudelle.

1.1 Käsitteistä

Esittävän taiteen koulutusohjelmassa Stadiassa puhutaan paljon soveltavasta teatterista ja tässä työssä käytän samaa termiä. Puhun soveltavasta teatterista pääkäsitteenä, joka on rinnakkainen yhteisödraaman ja –teatterin kanssa. Marjo-Riitta Ventola ja Micke Renlund määrittelevät teoksessa *Draamaa ja teatteria yhteisöissä* (2005) yhteisödraaman ja –teatterin:

Yhteisöissä toteutettava prosessi voi olla monivaiheinen. Se saattaa sisältää erilaisia osallistavia taiteen menetelmiä. Draamamenetelmät ovat kehittyneet draamallisten elementtien soveltamisesta kasvatuksessa ja esimerkiksi terapiassa. Yhteisödraama on luonteeltaan paikallista, yhteisön ja yhteisöryhmien arkeen kiinnittyvää draamallista toimintaa. Se tukee muutoksen mahdollisuutta yhteisössä. (s.12)

Näiden pääkäsitteiden alla on osallistava teatteri. Osallistavaksi teatteriksi teatterin tekee sen muoto. En lue osallistavaksi teatteriksi esityksiä, joissa yleisön jäsen tai jäseniä pyydetään yllättäen lavalle. Esimerkiksi taikuriesitykset, joissa yleisöstä valitaan taikurin avustaja, ei ole tässä työssä luettu osallistavaksi teatteriksi. Taikuri pyytää yleisöä osallistumaan, mutta tällöin ihminen joka lavalle tulee, on apuri ja taikuri yhä pääosassa. Samoin show, jonka yleisö pyydetään taputtamaan tiettyssä kohdassa, ei ole myöskään laskettu osallistavan teatterin muodoksi. Nämä interaktiiviset kohdat ovat osa esittävää teatteriesitystä, jossa katsojalla ei ole todellista mahdollisuutta vaikuttaa esitykseen. Erotan tässä työssä osallistavan ja esittävän teatterin interaktiiviset kohdat osallistamisen tarkoituksen mukaan. Osallistava teatteri pyrkii tutkimaan valittua teemaa yhdessä läsnäolijoiden kanssa. Esittävän teatterin osallistavat tai interaktiiviset kohdat ovat sen sijaan ikäänkuin lisämauste jo valmiiksi suunnitellulle esitykselle. Teen tämän eron, jotta osallistavan teatterin päältä häipyisi sen väärinymmärretty maine.

Osallistavan teatterin yksi tunnetuimmista esimerkeistä on Augusto Boalin kehittämä Forum-teatteri. Boal on brasilialainen teatterintekijä, joka on kehittänyt *sorrettujen*

teatterin. Sorrettujen teatterin filosofia pohjaa Paulo Freiren sorrettujen pedagogiikkaan. Ajatuksena on voimaannuttaa ihmisiä, auttaa heitä tiedostamaan sorto, jota yhteiskunta meihin harjoittaa- ja vapautua siitä. Sorrolla Boal tarkoittaa yhtä hyvin poliittista sortoa kuin esimerkiksi sortoa opettajan, vanhempien, kumppanin tai työpaikan johtajan tahoilta. Sorrettujen teatterilla on erilaisia muotoja joista yksi on forum-teatteri.

Forumissa tarkoituksella jätetään valmiiksi käsikirjoitettu esitys kesken pahimmassa konfliktitilanteessa. Tämän jälkeen yleisön kanssa yritetään etsiä tilanteeseen ratkaisua. Yleisön jäsenet ehdottavat erilaisia vaihtoehtoja ja he tulevat lavalle kokeilemaan niitä. Tällöin osallistuja korvaa alkuperäisen näyttelijän. Muut näyttelijät improvisoivat tasavertaisessa asemassa hänen kanssaan. Tällöin katsojan ja näyttelijän raja hämärtyy ja yleisö on pääosassa ratkoessaan ongelmaa. Tarkoituksena on käsitellä aihetta, olla sen äärellä yhdessä ja oppia kollektiivisesti.

Toinen esimerkki osallistavasta teatterista voisi olla improvisaatio tai mm. Allan Owensin tunnetuksi tekemät draamatarinat. Improssa katsojat ovat myös korvaamaton osa esitystä antaessaan aiheita, paikkoja ja repliikkejä. Katsojia tarvitaan vaikuttamaan siihen, mitä lavalla tapahtuu vaikka katsojat istuvatkin mukavasti penkeillään. Draamatarinassa ryhmä toimii fiktiivisen tarinan sisällä. Draamatarinoita on avoimia sekä suljettuja. Avoimessa draamatarinassa tarina loppuu jossakin kohtaa ja loppu on ryhmän sekä ohjaajan käsissä. Suljetussa draamatarinassa työskennellään tarinan kanssa, jolla on kirjoitettu loppu. Kummassakin muodossa osallistujat usein ottavat eri rooleja tarinasta. Draamatarinassa henkilöhahmojen motiiveja ja sisäistä maailmaa syvennetään, tutkitaan tarinan teemoja ja niihin liittyviä tarinan henkilöiden mahdollisia ristiriitaisuuksia. Osallistujat ovat itse tarina, draamatarina ei ole olemassa ilman osallistujia eikä sitä voi suunnitella kovin pitkälle etukäteen.

Tässä työssä puhun lyhyesti draamasta ja tarkoitan sillä yleisesti soveltavaa teatteria, en perinteistä antiikin teatterista johdettua merkitystä. Draama on tässä opinnäytetyössä ymmärretty käsitteenä, joka on lähempänä sosiaali- tai opetustyötä kuin puhdasta esteettistä teatteritaidetta.

2 OSALLISTUJA

Tässä luvussa käsittelen mitä osallistujalle tapahtuu draamallisessa prosessissa. Ohjaajan on tärkeä ymmärtää, millaisista elementeistä osallistujan kokemus koostuu ja mitä hänelle mahdollisesti tapahtuu. Kun TIO suunnittelee draamatyöpajaa, hänen on hyvä ottaa huomioon jo suunnitteluvaiheessa millaisten ilmiöiden kanssa hän on tekemisissä. Osallistujat saattavat provosoitua, heillä saattaa ilmetä vastustusta tai ehkä he yrittävät käyttää ryhmää omiin tarpeisiinsa avaamalla liiaksi henkilökohtaisia ongelmiaan. Kun ohjaajalla on ymmärrystä millaisten ilmiöiden pariin draama osallistujat vie, hänen on helpompi suhtautua epätoivottuihin ja yllättäviinkin reaktioihin. Tällöin draama on teatteri-ilmaisun ohjaajalle arvokas työkalu ja hän voi käyttää sitä toivotulla tavalla. Draama tuottaa iloa, oivalluksia, elämyksiä ja oppimistuloksia, kun vastaantulevat positiiviset sekä negatiiviset tunteet ja ilmiöt saavat tulla julki ja huomatuiksi.

Keskityn tässä onnistuneeseen draamaprosessiin, jossa ryhmän ja ohjaajan yhteistyö toimii. Edellytyksenä tällaiselle on mm. yhdessä tehty *draamasopimus*. Draamasopimus tehdään ennen jokaisen prosessin alkua ja siinä sovitaan pelisäännöistä, joihin kaikki sitoutuvat. Tämä on tärkeätä, jotta kaikki ymmärtävät mitä ollaan tekemässä ja miksi. Lisäksi draamasopimus sitouttaa osallistujiaan prosessiin- kun säännöt on luotu yhdessä, niitä on helpompi ymmärtää ja noudattaa. Mm. draaman fiktiivinen maailma vaatii kaikkien osallistujien tuen, jotta se olisi uskottava. Jos puolet ryhmästä kieltäytyy näkemästä tavallisen luokkahuoneen viidakkona, koko ryhmän työskentely jumittuu. Samoin, jos myöhästely on sovittu yhdessä kielletyksi, todennäköisesti osallistujat pyrkivät noudattamaan sääntöä. (vrt. Rusanen 2002, s.162-176)

Onnistuneessa draamaprosessissa ohjaaja osaa myös kuunnella ryhmän tarpeita. Aihe ja sen käsittelytavat ovat tarkoituksenmukaisia ja sopivia ryhmän tasolle. Ryhmä, jolla on paljon ilmaisullisia valmiuksia, voi tehdä enemmän esittäviä ja esiintymistä vaativia harjoitteita kuin ryhmä, joka ei ole tottunut ilmaisemaan itseään draaman ja teatterin kautta.

Tässä välissä tahdon tuoda esiin ryhmän ja ryhmätyöskentelyn perustavanlaatuisen vaikutuksen draamatyöskentelyyn. Draama tapahtuu aina ryhmässä. Ryhmät ovat aina erilaisia ja ne kokoontuvat eri syistä. Joskus draamaa voidaan tehdä ryhmän kanssa,

joka kokoontuu säännöllisesti jonkin muun tehtävän takia kuin draaman vuoksi, esimerkiksi koululuokan tai työpaikan työtiimin. Joskus ryhmä voi kokoontua vain draaman takia, kuten esimerkiksi Rajat-esityksen yleisöt, jotka kokoontuivat vain yhden ainoan kerran osallistuakseen draamatyöpaja-esitykseen. Samoin harrastajateatteri tai ilmaisutaidonryhmä saattaa olla koottu isomman yhteisön yksilöistä, jotka muodostavat oman ryhmänsä ja ovat kokoontuneet vain draamatyön vuoksi.

Puhun yleisesti ryhmästä ja tarkoitan sillä mitä tahansa, pitkä- tai lyhytkestoista ryhmää, joka työskentelee draaman parissa. Ryhmä on draaman kohde. Draamassa keskitytään aiheeseen ja ryhmään. Yksilö on korvaamaton osa ryhmää ja tuo oman uniikin lisänsä siihen, mutta hän ei kuitenkaan ole pääosassa draamallisessa työskentelyssä. Yksilö voi saada arvokkaita myönteisiä ryhmäkokemuksia onnistuneessa draamassa ja tämä voimaannuttaa ihmistä.

Kaikissa ryhmissä ryhmä toimii yksilön peilinä. Ihminen peilaa itseään muuhun ryhmään ja arvioi kuinka paljon tuntee yhdentymistä tai eroavaisuutta siihen. Hän mittaa omia arvojaan suhteessa ryhmän arvoihin. Näin ryhmä auttaa yksilöä tulemaan tietoiseksi ja selkeyttämään itselleen millaiset asiat hänelle ovat tärkeitä. Samoin ryhmä saattaa esimerkiksi auttaa ihmistä tulemaan tietoiseksi taipuisuudestaan ottaa tiettyjä rooleja ryhmätilanteissa, aikaisemmista ryhmäkokemuksistaan ja omasta suhteestaan niihin. (mm. Niemistö 2004, s.50, Häkämies 2005, s. 156)

Teatteri-ilmaisun ohjaajan olisi hyvä tuntea ryhmädynamiikkaa ja ryhmäilmiöitä draaman ryhmälähtöisyyden vuoksi. Ryhmä ja siinä tapahtuvat erilaiset voimat vaikuttavat kaikkeen- yksilön oppimiseen, työskentelyn mielekkyyteen ja tunnekokemuksiin. Jotta TIO voisi ymmärtää ryhmässä ja prosessissa tapahtuvia ilmiöitä, perustiedot ryhmädynamiikasta ovat tarpeen. Näin hän voi ottaa esimerkiksi ryhmässä tapahtuvan vastustuksen esille ja sisällyttää sen työskentelyyn. Palaan tässä työssä ryhmiin jatkuvasti ja toivon lukijan saavan kuvan myös niiden tuomista mahdollisuuksista ja haasteista.

Olen jakanut luvun neljään alaotsikkoon joissa pureudun yksityiskohtaisemmin mielestäni tärkeimpiin ilmiöihin joita osallistuja kohtaa draamassa. Näitä ovat taiteen ja alitajunnan samankaltainen kieli, fiktion tarjoama turva, projisio sekä reflektio. Koska jokaisen kokemus on aina uniikki, on mahdotonta väittää, että jokainen osallistuja

jokaisessa draamassa kokee samankaltaisia tunteita tai kohtaa samoja ilmiöitä. Tässä työssä mainitut elementit ovat tyypillisiä ja niiden kohtaamiseen draamaprosessit usein suuntautuvat. Jokaisen yksilön kokemus on erilainen mutta jonkinlaisia yleispiirteitä voidaan osoittaa.

2.1 Taide ja alitajunta

Bruno Bettelheim kirjoittaa kirjassaan *The Uses of Enchantment* (1991) miksi sadut ja niiden lukeminen ovat lapselle tärkeitä. Lapsi käy satujen kautta tiedostamattaan läpi kriisejä, jotka kumpuavat eri kehitysvaiheista. Lapsi sijoittaa satuun oman sisäisen, järjestäytymättömän maailmansa ja etsii sille muotoa kuunnellessaan tarinaa turvallisesti aikuisen sylissä. Lapsi tahtoo kuulla saman tarinan uudestaan ja uudestaan läpikäydessään kriisiä johon satu vastaa. (Bettelheim 1991, s.18)

Sadut ovat alitajunnan kuva. Satujen hahmot ovat symboleja erilaisille haluille, peloille ja vieteille. Tiedostamattoman maailma on hyvin samankaltainen satujen maailman kanssa: toisaalta piilotettu ja mystinen, toisaalta hyvinkin tuttu, pelottava ja täynnä vaaroja, toisaalta kiehtova ja kutsuva. Saduissa voi tapahtua mitä tahansa, asiat muuttavat muotoaan, ihmiset voivat lentää, se mikä oli äsken näin, on hetkessä toisin. Sadut jakavat samankaltaisen logiikan unien eli alitajunnan kanssa, sadut puhuttelevat meissä tiedostamatonta. (Bettelheim 1991, mm. s.63)

Aikuisella on kehittyneemmät suojautumiskeinot ja jäsentyneempi ajatusmaailma kuin lapsella, mutta hänelläkin on alitajuisia pelkoja, haluja, tukahdutettuja toiveita sekä muita tunteita, jotka eivät pääse tietoisuuteen niiden ristiriitaisuuksien takia. Niin aikuisen kuin lapsenkin mieli suojelee meitä liialliselta riitasointisuudelta ja kaaokselta jotta pysyisimme järjissämme. Sadut, symbolit ja taide puhuttelevat alitajuista tasoa ja siksi koskettavat meissä jotakin mihin emme helposti yletä älyllisellä tasolla. Kun Bettelheim puhuu satujen merkityksestä lapsille, minä puhun draaman merkityksestä aikuiselle. Koska meillä kaikilla on alitajunta iästä riippumatta ja koska sadut ja taide koskettavat samaa pintaa meissä, on perusteltua soveltaa Bettelheimin teoriaa aikuisiin draamatyöskentelyssä.

2.2 Fiktio turva

Kun satu, tai draama alkaa, se vie meidät toiseen paikkaan ja aikaan. Sanat ”olipa kerran...”, ”kauan sitten, kaukaisessa maassa...” tai ”tervetuloa ryhmä AK 33 tutkimusmatkalle uudelle planeetalle” virittävät mielemme toiselle ajatustasolle kuin normaalielämässä ja käynnistävät mielikuvituksemme. Tiedämme jo alkusanoista, ettemme ole enää omassa kodissamme, omassa elämässämme. Olemme valmiit samaistumaan toisiin henkilöihin, toisiin tapahtumiin ja katsomaan maailmaa toiselta kantilta, vaikkemme sitä tietoisesti itsellemme sanokaan.

Bettelheim kirjoittaa (oma käännökseni) fiktiivisen maailman tärkeydestä: *Fyysinen samankaltaisuus olisi lapselle liian pelottava, se tulisi liian lähelle kotoista turvallisuutta.* (Bettelheim 1991, s.62) Tällä Bettelheim tarkoittaa etäännyttämisen eli fiktion luomaa turvaa. Toisessa paikassa, toisessa maailmassa tapahtuvat pelottavat, ahdistavat tapahtumat tai haaveidemme ilmentymät ovat turvallisesti käsiteltävissä, uskallamme myötätuntea henkilön ja tarinan maailman. Fiktiiviset tapahtumat ja niiden kautta tunnetut tunteet eivät vaaranna meitä, ne eivät uhkaa persoonallisuuttamme. Kun tunnemme myötätuntoa ja empatiaa päähenkilöä kohtaan ja hän kokee vastoinkäymisiä, myötäelämme hänen tunteitaan emotionaalisella tasolla. Kuitenkaan emme itse sorru hänen sortuessa, me pysymme turvallisesti maankamaralla. Kun tarinan päähenkilö selviää koettelemuksistaan, tunnemme vahvistumisen tunnetta hänen puolestaan, emmekä joutuneet ottamaan riskiä mahdollisesta pettymyksestä.

Sadun ja draaman maailmassa ymmärrämme tapahtumien olevan symbolisia. Ne eivät ole tosia eivätkä ne oikeasti satuta tai tapa ketään. Ne ovat merkityksellisiä meille niin pitkälle kuin itse annamme niiden olla. Jos emme ole syystä tai toisesta valmiita kohtaamaan itsessämme tarinan tarjoamaa teemaa, mielemme ei heittäydy tarinan mukaan. Tarinat koskettavat meitä niin paljon kuin olemme valmiit kokemaan. Lisäksi ne koskettavat meissä sitä, joka meille tietyssä hetkessä on ajankohtaista ja tärkeätä.

Fiktiivinen, rakennettu tarina on myös turvallinen siksi, ettei se ikinä eksy. (Bettelheim, 1975, s.63) Unet ja oma alitajuntamme ovat sekavia, harhailevia loppumattomia sokkeloita. Tarinat ovat turvallisia seurata, vaikka ne vievätkin matkalle pimeään tuntemattomaan. Satu on kuin turvallinen tutkimusalue, joka vie syvälle viidakkoon mutta kuitenkin osaa tiensä takaisin.

Draamassa kukaan ei tiedä, miten tarina tai tilanne loppuu. Koko ryhmä rakentaa ja syventää fiktiivistä tilannetta. Tällöinkään ryhmä ei joudu hukkaan luovan kaaoksensa keskelle, sillä oppaana toimii ohjaaja. Saduissa on kirjoitettu alku ja loppu, draamassa ohjaajan vie ryhmän loppuun.

2.3 Projisio

Draamasopimus draaman alussa sekä satujen alut ovat samankaltaisia siinä, että ne virittävät meidät samalle mentaaliseen tasolle tarinan ja osallistujien kesken. Draamassa luomme fiktiivisen maailman, jota kaikki sitoutuvat tukemaan. Tässä fiktiivisessä tilassa, jota Augusto Boal kutsuu *esteettiseksi tilaksi* (Boal 1995, s.18), meillä on mahdollisuus projisoida eli sijoittaa tunteitamme, ajatuksiamme ja kokemuksiamme itsemme ulkopuolelle ja tulla niistä tietoisiksi niin paljon kuin tahdomme.

Draamassa lähtökohtana on yleensä käsitellä jotakin tiettyä teemaa. Ehkä koululuokka tahtoo käsitellä joukkopainostusta, työryhmä työpaikkakiusaamista, asukasyhdistys paikallista ongelmaa narkomaanin kanssa. Olemme osa maailmaa, maailma osa meitä. Miten suhtaudumme ympäröivään maailmaan, kertoo jotakin siitä, miten suhtaudumme itseemme. Siksi draama, jonka aihe on meille tärkeä, koskettaa jotakin intiimiä ja olennaista meissä. Draaman ei ole tarkoitus toimia terapiana, eikä se pyri pureutumaan yksilön henkilökohtaiseen elämään. Tarvitsemme siis symboleita, tarinoita eli fiktiota etäännyttämään itsemme aiheesta. Näin pystymme työskentelemään rakentavasti teeman ympärillä ja kuitenkin samalla käsittelemme turvallisesti, välimatkan päästä, puoli-tietoisesti omia sisäisiä myllerryksiämme.

Boalin teoria esteettisestä tilasta koostuu erilaisista käsitteistä ja ulottuvuuksista. Yksi esteettisen tilan ulottuvuus on aika. Kun ihminen on fiktiivisessä tilassa, sisällä fiktiivisessä maailmassa, jossa haarukka on valtikka, lankakerä sydän, hän on myös monessa ajassa samaan aikaan. Olemme tässä ja nyt, muistamme missä olimme eilen ja voimme kuvitella missä olemme huomenna. Esteettinen tila vapauttaa muistin ja mielikuvituksen (Boal 1995, s.19). Koko elämänkokemuksemme säilyy muistoissamme ja draamallisessa tilanteessa ne käyvät dialogia nykyhetken kanssa samaistumisen kautta. Joko voimme samaistua tilanteeseen tai emme. Samalla mielikuvituksemme vie

meitä sinne, missä voisimme olla mutta missä emme ole vielä olleet. Ilman muistoja ei ole mielikuvia, ilman kokemaamme menneisyyttä emme voi kuvitella tulevaa. Näin esteettisen tilaan osallistuja luo oman, subjektiivisen ulottuvuuden joka puuttuu fyysisestä tilasta. (Boal, 1995, s.21)

Draamallinen työskentely tapahtuu aina ryhmässä. Näin esteettinen tila, fiktion merkitys on jokaiselle erilainen. Siinä elää jokaisen osallistujan elämäkokemus ja se on rakennettu hyvin erilaisista palikoista. Draamalla on siis suuri potentiaali kasvaa rikkaaksi, vivahteikkaaksi prosessiksi. Yksityinen ihminen on kuitenkin turvassa projisoidessaan tunteitaan, kokemuksiaan ja ajatuksiaan tarinaan, sillä hän ei kerro mitään suoraan itsestään. Hänellä ei ole vaaraa ”paljastua” ryhmälähtöisen työskenteilyn takia, jonka fokus on ryhmässä, ei yksilössä.

Ryhmä luo yhdessä ”fiktiivisen toisen” jolla on, kuten sanottu, subjektiivisia merkityksiä. Koska fiktiivinen todellisuus, -toinen tai esteettinen tila on luotu yhdessä, *se mahdollistaa draamaan osallistuvalla rohkeamman omien ajatusten ja tunteiden projisoinnin.* (Häkämies 2005, s.150)

Rajat- produktiossa oli puoli-forum- ja tanssikohtausta, jossa päähenkilö, kaunis, nuori nainen kohtasi muovisen, kauko-ohjattavan auton. Kohtauksessa ei puhuttu mitään. Nainen oli selvästi kiinnostunut autosta ja yritti miellyttää tätä liikehtimällä kauniisti. Auto hetken kierreltyään törmäsi naiseen ja nainen satutti itsensä. Auto teki saman toistuvasti uudestaan kunnes tyttö jäi maahan istumaan. Sitten auto lähti. Kohtausta seurasi forum jossa etsittiin tytölle vaihtoehtoisia toimintatapoja jotta hän ei päätyisi näin surkeisiin tunnelmiin.

Kohtausta oli hyvin yksinkertainen ja konkreettinen, toisaalta moniulotteinen auton symboliikan ja tapahtumalle annetun merkityksen takia. Tässä kohtauksessa projisio toimi kuin häkä. Auto tulkittiin mm. poikaystäväksi, isäksi, opettajaksi, pomoksi, abstraktisti paineiksi, joita maailma meille asettaa, superegoksi jne. Auto on puhdas projisio-objekti, jossa jokainen näkee sen mitä tahtoo. Yksinkertainen kohtausta tarjosi vapaan tulkinnan mahdollisuuden. Näin katsoja antaa näkemälleen merkityksen, hän projisoi omia kokemuksiaan ja tunteitaan kohtaukseen.

Kun forumissa pohditaan motiivia auton ja päähenkilön käyttäytymiselle, katsoja selittää ne oman ymmärryksensä, eli elämäkokemuksensa valossa. Kun nähtyä ruvetaan purkamaan yhdessä, erilaiset toimintamallit, ajatukset ja arvot tulevat näkyviksi. Nämä erilaiset tulkinnat ruokkivat toisiaan. Kun alettiin etsiä päähenkilölle ratkaisua, ”mitä hän voisi tehdä toisin?”, kaikista tarjotuista vaihtoehdoista ryhmä vähitellen loi yhden, joka ei ollut kenenkään yksittäisen henkilön, vaan koko yleisön vaihtoehdoista rakennettu yhteinen vastaus. Tällöin kukaan yleisöstä ei ollut illan tähti vaan koko ryhmä oli sitä, kollektiivisesti.

Etäännyttäminen fiktiiviseen maailmaan, ryhmätyöskentely ja yleisellä tasolla aiheen käsittely rohkaisee meitä projisioon. Projisio taas auttaa meitä tulemaan tietoiseksi tunteistamme ja ajatuksistamme. Draama antaa meille työkalun käsitellä niitä. Ilman forumia, draamaa, kohtaaminen auton kanssa olisi varmasti jäänyt tyhjäksi. Se olisi ollut yksi kohtaaminen muiden elämässämme nähtyjen kohtausten joukossa. Nyt siitä tuli meille merkityksellinen, sillä saimme tehdä siitä henkilökohtaisen. Projisio on yksi tärkeimmistä, mielenkiintoisimmista ja vaikuttavimmista ulottuvuuksista draamassa.

2.4 Reflektio

Sana reflektoida tulee latinan sanasta *reflectere*, joka rakentuu etuliitteestä ”re” (takaisin) ja verbistä ”*flectere*” (taipua). (New Oxford American Dictionary 2005) Reflektoida on siis ikäänkuin takaisin taipumista, lempeää kurottamista jonnekin, joka on jo mennyt. Draamassa refleктоimisella yleensä tarkoitetaan verbaalista tunteiden, ajatusten ja olotilan ulospurkua. Itsereflektiivinen osio draamassa saattaa olla esimerkiksi kirjoitustehtävä jossa osallistuja kirjoittaa draamassa heränneistä tunteistaan sekä ajatuksistaan.

Reflektointi, purkaminen on välttämätöntä draamallisessa, prosessinomaisessa työskentelyssä. Draaman yksi tarkoitus toimiakseen on herättää osallistujassa tunteita. Kun meissä herää tunteita, olemme koskettuneita. Joskus draama saattaa esimerkiksi osua meissä arkaan kohtaan, se tekee meidät vihaiseksi tai kosketumme estetiikasta. Kuitenkaan draamassa koskettuminen ei ole päämäärä, tunteiden herättäminen ei ole itsetarkoitus. Jotta voimme oppia, tiedostaa ja löytää uutta, meidän on tuotava emotionaalinen kokemus myös rationaaliselle ymmärryksen tasolle. Kun verbalisoimme

emotionaalista kokemusta, se tulee uudella tavalla todeksi. Tällöin saamme myös hieman etäisyyttä tunteeseen ja saamme mahdollisuuden katsoa kokemusta uudesta kulmasta.

Boal pitää reflektion puutetta jopa vaarallisena. Hän painottaa järkeistämisen tärkeyttä vastapainoksi tunnekokemukselle. Ihminen löytää uusia asioita ottaessaan riskin astuessaan emotionaaliselle alueelle. Vaikka tunteiden kohtaaminen ja tunteminen saattaa viedä meidät uusille poluille, se ei tarkoita, että sitä pitäisi välttää. On vain tärkeätä yrittää myös ymmärtää tunnetta, ei ainoastaan tuntea sitä. Boalin mukaan meidän on päästävä jyvälle siitä, mikä meissä liikuttuu ja mitkä tekijät ovat liikutuksen takana. Hänelle tämä on taiteen tehtävä- ei vain näyttää millainen maailma on, vaan myös näyttää miksi se on sellainen ja kuinka se on muutettavissa. (Boal 2002, s. 35-36)

Reflektio on tärkeätä, jotta emme jäisi roikkumaan oksalle maankamara jossakin määrätteleättömän matkan päässä kaukana alapuolellamme. Kun olemme nähneet tai kokeneet jotakin tavalla tai toisella koskettavaa, ja sen jälkeen katsomme takaisin, taivumme sinne mikä jo oli, näemme paremmin. Tunteet usein sokaisevat silmämme ja näemme kapeammin. Kun reflektioimme ja pakotamme itsemme sanallistamaan sen mitä meissä tapahtui ja ehkä miksi, mahdollistuu kokemuksesta oppiminen.

Draama- ja luovuustutkimuksissa puhutaan paljon ns. ”flow-tilasta”. Ymmärrän käsitteen psyykkisenä tilana, jossa ihminen hetkeksi unohtaa miltei muuttumattomat ajatusmallinsa, toimii virtaavassa inspiraatioissa, hänen mielensä on hetkellisesti vapaa vastaanottamaan uutta. Hän on jossakin tietoisien ja tiedostamattoman välimaastossa, kontrolloimatta mutta kontrollissa. Kun ihminen saavuttaa draamassa flow-tilan, hän astuu uudelle maaperälle, kokeilee ja on jotakin uutta.

Soile Rusasen väitöskirjassa *Koin traagisia tragedioita* (2002) nuoret kertovat kokemuksistaan yläasteen ilmaisutaidon tunneilta. Monet heistä puhuivat siitä, kuinka erikoislaatuinen ilmapiiri syntyy, kun kaikki tekevät ”tosissaan”. (Rusanen 2002, s.162-176) Tulkitsen tämän ”tosissaan” olemisen jonkinlaiseksi yhteiseksi flow-kokemukseksi, jossa ryhmä on toiminut uudella tavalla, unohtaen arkipäiväiset roolinsa koulussa. Emme tiedä, onko kyse ollut varsinaisesta flow-tilasta, jossa inspiraatiolla on suuri rooli. Kuitenkin, monet nuoret ovat saaneet kokemuksia uuden oppimisesta, esiintymispelon voittamisesta ja esiintymisestä yleensä. Heidän oli kuitenkin hyvin

vaikea verbalisoida oppimaansa. Mielestäni tämä saattaa kertoa, ettei kokemusta ole päästy refleктоimaan tarpeeksi.

Draama tuottaa meille, koulussa istumaan ja ajattelemaan opetuille rationaalisille ihmisille, uusia kokemuksia. Suurimmillaan saatamme tavoittaa flow-tilan mutta ilmeinkin flow'ta saamme toisenlaisen tuntuman itseemme ja tapaan oppia. Kun ihminen on jättänyt hetkeksi arkipäiväisen itsensä, löytää uusia ilmaisukeinoja ja onnistuu ilmaisemaan itseään uudella tavalla, on kokemus vapauttava.

Kun hän taas väijäämättä astuu takaisin tutulle, turvalliselle oman elämänsä totutuille uomille, hänellä on muisto ja tieto toisesta. Kokemus ei katoa, mutta ajan kanssa se väistämättä haalistuu. Tunteeseen perustava tieto ei vie muutokseen, jos hän ei tietoisesti jäsennä sitä.

Rajat-esityksen lopussa oli refleктоiva tehtävä, jotta yleisöllä olisi mahdollisuus saada syvempi ymmärrys siitä, mitä saivat, oppivat ja ajattelevat näkemästään. Huomasin, että ilman tätä tehtävää monet asiat olisivat jääneet oivaltamatta. Ihmiset läpikävivät omaa suhdettaan siihen, mitä olivat nähneet, tehneet ja sanoneet, mihin olivat vastanneet ja mihin eivät. He näkivät uudestaan, välimatkan päästä, mikä oli heitä koskettanut ja nyt he saattoivat ehkä todeta itselleen, miksi. Monet vastasivat oppineensa paljon uutta itsestään vain tunnin kestävän esityksen aikana ja mielestäni tämä on seurausta esteettisten ja refleктоivien osioiden vuorottelusta. Ilman reflektion kokemus jää yhdelle osa-alueelle, ei suinkaan vähätelläkseen tunteiden merkitystä. Reflektion sijaan moninkertaistaa elämyksen, sillä silloin älyllis-rationaalinenkin puoli meissä ymmärtää mistä on kyse.

Reflektion on mielestäni välttämätön osa draamatyöskentelyä. Ilman tunteita emme voi matkustaa, ilman järkeä emme voi oppia. Oppimisalueet draamassa ovat suurempersonallisuuden kehittymisestä ja vahvistumisesta aina triviaalitietoon, siksi molempia minän osa-alueita tarvitaan. Draaman kautta opimme ennen kaikkea itsestämme ja toisista ihmisistä mutta myös yleisemmistä teemoista. Reflektion kautta voimme muuttaa tämän tiedon itsellemme ymmärrettäväksi.

2.5 Miksi draama ei ole terapiaa?

Usein yrittäessäni selittää, mitä teatteri-ilmaisun ohjaaja tekee, kuulen lausahduksen: ”sehän on terapiaa”. Samoin useat ammattiteatterin ihmiset saattavat tokaista teatterin olevan terapiaa. Mielestäni tämä on hoidollisten terapioiden, kuten psykoterapian sekä teatteri-ilmaisun ohjaajan työn vähättelyä.

Suomenkielinen vapaa sanakirja wikipedia määrittelee psykoterapian näin:

Psykoterapia on erilaisten mielenterveyden häiriöiden psykologinen hoitomuoto, joka perustuu ensisijaisesti keskusteluun. ... Psykoterapian tavoitteena on poistaa tai lievittää psyykkisiä häiriöitä ja niihin liittyvää kärsimystä. ... Sen avulla hoidetaan henkilöitä, joilla on psyykinen häiriö tai psykoterapian keinoin autettavissa oleva muu ongelma. Häiriöllä tai ongelmalla saattaa olla psyykkisten ilmenemismuotojen lisäksi ruumiillisia, vuorovaikutuksellisia ja sosiaalisia ilmenemismuotoja. ... Psykoterapeuttinen keskustelu eroaa tavallisesta keskustelusta mm. siten, että terapiassa pyritään tiettyyn tavoitteeseen, josta on sovittu hoidon alussa.
(<http://fi.wikipedia.org/wiki/Psykoterapia>, haettu 15.3.2007)

Hoidollisia terapioita on monia suuntauksia. Usein draama sekoitetaan psykodraamaan, joka on yksi terapiasuuntaus. Draamallinen työskentely sen sijaan liittyy soveltavaan teatteriin. Draama on lainannut monia harjoituksia ja tekniikoita psykodraamasta, joka sekottaa pakkaa entisestään. Kuitenkaan TIO ei ole koulutettu terapeutti kuten psykodraamaohjaaja. Terapian ja draaman tavoitteet ovat myös erilaisia. Terapian ensisijainen tavoite on parantaa. Draamassa tavoitteet liikkuvat monella alueella, riippuen tehtävästä. Draaman ensisijainen tavoite ei kuitenkaan koskaan ole yksittäisen ihmisen eheyttämisessä.

Draamatyöskentely ei paranna ketään. Draama keskittyy aina yleiseen teemaan ja se toteutetaan ryhmässä. Draama ei ole ryhmässä tapahtuvaa psykoterapiaa. Vaikka osallistujat väistämättä projisoivat omia ryhmäkokemuksiaan vallitsevaan ryhmään (Niemi 2004, s.50), draamatyöskentelyssä ei keskitytä niiden purkamiseen. Myöskään soveltava teatteri ei ole psykodraamaa, jossa psykodraamaohjaaja työskentelee tietoisesti potilaiden kanssa asettamien tavoitteiden saavuttamiseksi. (Psykodraaman eettiset ohjeet 2007) Hyvin suunnitellussa, ammattimaisesti ja huolellisesti ohjatussa draamassa on mahdollista tiedostaa alitajuisia ja puoli-tietoisia pyrkimyksiä, mutta persoonallisuuden syvärakenteisiin siinä ei mennä.

Raimo Niemistö (2004) listaa erilaisia ryhmämalleja, joista tässä sovellan draamaryhmää ihmissuhde- ja kasvuryhmään niiden samankaltaisen toimintatavan ja – tarkoituksen vuoksi. Kasvuryhmä- käsite on kehittynyt humanistisen psykologian myötä ja niiden tavoitteena esitellään usein kohtaaminen ja kasvu. (s. 24-29)

Draamassa voidaan kohdata samoja kokemuksia ja ilmiöitä kuin psykoterapiassakin. Hyvin toteutuessaan draama tukee myös persoonallisuuden kasvua ja lisää osallistujan luottamusta omiin voimavaroihinsa ja kykyynsä ratkaista omia ongelmiaan.

Draamallisesti työskentelevät ryhmät eivät kuitenkaan esimerkiksi kokoonnu yhtä intensiivisesti eivätkä sitoudu yhtä pitkäjänteiseen työhön. Draamassa voisi sanoa painopisteen olevan vuorovaikutustaitojen kehittymisessä, kun psykoterapiassa se on yksilön eheytymisessä. (Niemistö 2004, s.25)

Koska draama soittaa meissä meissä niitä säveliä, jotka eivät puheella soi, se ikäänkuin avaa meille yhteyden itseen ja toiseen. Kokemus on voimaannuttava ja sitä kautta *terapeuttinen* mutta tämä ei tee draamasta terapiaa. Voidaan siis sanoa draamalla olevan terapeuttisia vaikutuksia.

Tärkeätä myös draamassa ovat sen henki ja arvot. Soveltava teatteri pohjautuu humanistisiin arvoihin ja se kunnioittaa ihmistä. Näin se saatetaan helposti asiasta sen enempiä tietämättä lokeroida toisen ihmistä kunnioittavan suuntauksen, psykoterapian, kanssa samaan kastiin. Mutta koska niitä käytetään eri tarkoituksiin ja ovat eri asioita, soisin kaikkien maailman teatteri-ilmaisun ohjaajien ja erilaisten terapeuttien vuoksi, ettei näitä kahta asiaa sekoitettaisi keskenään.

3 OHJAAJA

Tässä luvussa käsittelen ohjaajan roolia soveltavan teatterin kentällä. Teatteri-ilmaisun ohjaaja on ammattilainen draaman alueella ja tässä luvussa erittelen hänen työnkuvaansa. Olen yksi monista teatteri-ilmaisun ohjaajista ja varmasti jokaisella on omanlaisensa käsitys siitä, mitä työmme sisältää ja millaisista asioista ammattitaitomme koostuu. Jonnekin sosiaali- koulutus- ja pedagogianaloille hajatutuvaa työkenttää on valtava ja monisäkeinen, yhtä monimuotoinen on siellä harjoitettava työ. Ohjaajan henkilökohtaiset intressit, mieltymykset ja taipumukset vaikuttavat siihen, millaista

työtä hän tekee ja missä. Minulla on hyvin pedagogis- sosiaaliset tavoitteet ja se väistämättä värittää tämän työn pohdintaa. Uskon kuitenkin tämän antavan jonkinlaisen kuvan siitä, mitä teatteri-ilmaisun ohjaajan erikoislaatuinen ammattitaito on, millaisista palasista se koostuu ja kuinka monialainen ammatti se on.

Ensin kerron erilaisista rooleista joita teatteri-ilmaisun ohjaaja todennäköisesti käyttää. Luvussa 3.2 kokoan muita mielestäni tärkeitä taitoja ja ominaisuuksia, joista TION ammattitaito koostuu.

3.1 Rooleista

Ihmiset käyttävät jatkuvasti erilaisia rooleja elämässään. Työssä olemme erilaisia kuin kotona. Äitiä kohtaan käyttäydymme eri tavoin kuin ystävämme seurassa. Myös työrooli koostuu erilaisista palasista. Teatteri-ilmaisun ohjaajan työroolin sisällys riippuu tehtävästä, mahdollisesta yhteisöstä, ryhmästä ja TION henkilökohtaisista mieltymyksistä, lahjakkuuksista sekä luonteenpiirteistä. Myös ryhmä saattaa antaa ohjaajalleen tietyn roolin. TIO käyttää monia rooleja samanaikaisesti. Mainitsen tässä joitakin, joita uskon teatteri-ilmaisun ohjaajan useimmiten käyttävän ja kohtaavan.

3.1.1 Taiteilija

Teatteri-ilmaisun ohjaajan ammatti-identiteetti monialainen, myös teatteritaiteen saralla. Opiskelemme erilaisia rooleja ammattiteatterimaailman sisällä mm. näyttelijän, ohjaajan ja dramaturgin tehtävien kautta. Soveltava teatteri on aina teatteria, vaikka kuinka soveltaisi. Jotta saadaan provosoitua mahdollisimman paljon tunteita, herätettyä alitajuinen mielikuvavirta, liikutusta ja empatiaa, on impulssin, soveltavan teatterin tapauksessa teatteritaiteen, oltava tarpeeksi uskottava. Sen on oltava hyvin tehty, ajateltu ja esitetty. Huonosti tehty taiteellinen impulssi ei herätä meitä, se turhauttaa. Ammattimaisesti tehdyllä impulssilla taas on suuremmat mahdollisuudet viedä meidät mukanaan. Se resonoi meissä.

Taiteellinen impulssi voi olla esimerkiksi forumissa forum-esitys. Rajat-esityksessä sellaisia oli jokainen esittävä kohtaus, jossa yleisö istui aloillaan ja katsoi. Kun

taiteellinen impulssi on hyvin tehty, se kertoo meille, että alitajuntamme ja tunteemme eli me- olemme arvostettuja. Meidän vuoksemme ja meidän tunteidemme herättämiseksi on nähty vaivaa. Huonosti väsäty esitys ei ole arvoisemme, se pilkkaa meitä vaikka ei suoranaisesti sitä tarkoittaisikaan. Se ikäänkuin sanoo, että herkästi varjellut sisäiset tunteemme ovat helposti liikauteltavissa ja kosketeltavissa.

Hyvin tehty ja esitetty impulssi myös lisää luottamustamme tekijöihin- olemme tekemisissä ammattilaisten kanssa, joiden osaamiseen voimme luottaa. Se lisää katsojan luottamusta koko prosessiin. Tuskin kukaan vakuuttuu keraamikosta, joka tarjoaa teipillä kokoon kyhättyä maljakkoa tai kirurgista, joka on humalassa ja jonka kädet tärisevät. Teatteri-ilmaisun ohjaajan on siis hallittava myös teatteritaiteen tekeminen ja löydettävä ns. "oma äänensä", jolla kommunikoida ja puhutella.

Teatteri-ilmaisun ohjaaja ei ole varsinaisesti näyttelijä tai teatteriohjaaja, hän on *teatteri-ilmaisun ohjaaja*, jolla on erilaisia taitoja. Monet TIOt kuitenkin työllistyvät ammattiteattereihin näyttelijöinä tai ohjaajina mutta tämä ei mielestäni ole meidän ainutlaatuista osaamista. TIO on myös taiteilija, mutta ei ainoastaan sitä. Ideaali teatteri-ilmaisun ohjaaja on lahjakas taiteilija, joka ei tee ”taidetta taiteen vuoksi”, vaan soveltaa sitä toisiin tarkoituksiin ja konteksteihin.

Marjo-Riitta Ventola vertaa soveltavan draaman estetiikkaa hoitotyön estetiikkaan. Hoitotyön sanotaan olevan esteettistä, kun se palvelee jotakin tarkoitusta. *Se on avoimuutta, inhimillisyyttä ja hyvän puolustamista.* (Erikson 1987, Lindqvist 1985 ref. Ventola 2005, s.52) Soveltavan draaman estetiikka koostuu ns.”hyvästä taiteesta”, joka on laadukasta, hyvin tehty ja joka koskettaa meitä sekä vilpittömästi tarkoituksesta tehdä *oikein*, tehdä maailmalle jotakin hyvää. Draamatyöskentelyn maailmankuva ja estetiikka puolustaa ehkä naiiviakin maailmankatsomusta, jossa jokainen ihminen on huomion arvoinen. *Draamatyöskentely ei lähde ihmisen rikkinäisyyden korostamisesta. Se painottaa ihmisen eheyttä, rikkinäisyydessäkin kykyä toimia voimavarojensa mukaan.* (Ventola 2005, s.53)

3.1.2 Opettaja

Teatteri-ilmaisun ohjaajan työ hänen vetäessään esimerkiksi draamatarinaa, saattaa muistuttaa kovasti opettajan työtä. Joskus TIOt työskentelevätkin kouluissa ilmaisutaidon opettajina. Teatteri-ilmaisun ohjaaja ei kuitenkaan ole varsinaisesti opettaja, kuten hän ei ole varsinaisesti näyttelijä tai ohjaajakaan. Stadian esittävän taiteen koulutusohjelma ei sisällä juuri lainkaan pedagogisia opintoja, joka rampauttaa TION ammattikuvaa. On kuin häneltä vietäisiin kädestä sormet. Voi toimia ilman niitä mutta niiden kanssa moni asia luistaisi huomattavasti helpommin.

Emme ole pedagogiikan ammattilaisia emmekä tunne alan teorioita, ellemme itse oman kiinnostuksemme ajamina ota selvää. Draamassa kuitenkin usein väistämättä tapahtuu oppimista. Koulun ilmaisutaidon tunneilla oppiminen kohdistuu käsittääkseni monipuolisesti sekä ilmaisullisiin ja sosiaalisiin taitoihin että teatterihistoriaan, näytelmäkirjallisuuteen ja opetussuunnitelman mukaisiin oppiaineisiin. Vaikka TIO ei opettaisikaan ilmaisutaitoa, hän on draamassa eräänlainen opettaja, tahtomattaankin. Hän on ilmaisun ammattilainen ja hän opettaa osallistujille vähintään erilaisia ilmaisullisia tekniikoita.

Kouluhallitus asetti 80-luvulla työryhmän laatimaan ehdotuksen ilmaisutaidon opettamisesta peruskouluun ja lukioon. Työryhmään kuului teatterialan ja kouluhallinnon ammattilaisia. He määrittelivät teatterikasvatuksen seuraavasti:

...koulun taidekasvatuksen tehtävänä on saattaa oppilaat monipuoliseen kosketukseen teatteritaiteen kanssa, jotta he sen avulla paremmin pystyisivät ymmärtämään elämää ja ihmistä. (Teatterikasvatustyöryhmän muistio 1982, s.33, ref. Rusanen 2002, s. 37)

Draamassa oppiminen on kollektiivista. Ohjaaja ei ole ryhmää viisaampi eikä hän etsi oikeita vastauksia. Hän pikemminkin esittää kysymyksiä, haastaa ja kyseenalaistaa ja rohkaisee osallistujia tekemään samoin. Draamaprosessi myös opettaa. Se opettaa ryhmätyöskentelyä, itsetuntemusta ja vuorovaikutustaitoja. Kuten teatterikasvatustyöryhmän muistio (1982, ref. Rusanen 2002) kiteyttää, draaman kautta me opimme ymmärtämään elämää ja ihmistä. Soveltavan draaman teoksissa puhutaan paljon siitä, kuinka draaman ohjaaja osallistuu oppimisprosessiin muun ryhmän mukana. Hän oppii samalla tavalla aiheesta, ihmisestä, maailmasta kuin kuka hyvänsä muukin läsnäolijoista.

Ehkä TION opettajuus kumpuaa *sosiokulttuurisesta innostamisesta*. Sosiokulttuurinen innostaminen sijoittuu pedagogiikan alalla sosiaalipedagogiaan. Leena Kurki kirjoittaa artikkelissaan:

Sosiaalipedagoginen sosiokulttuurinen innostaminen juurtuu ajatukseen, että pedagogiikka ei ole - sen ei pitäisi olla - ihmisiä varten ulkoapäin rakennettu järjestelmä, vaan se nousee ihmisistä itsestään. Tukahdutettu, syrjäytetty ihminen löytää itse, yhdessä toisten kanssa, omat olosuhteensa ja kukistaa ne oman historiallisen kohtalonsa subjektina, ajattelevana ja toimivana persoonana. Silloin ihminen siirtyy sellaisen kriittisen tietoisuuden asteelle, että hän kykenee tulkitsemaan ongelmia syvällisesti, hylkäämään hiljaisuuden ja passiivisuuden, käymään dialogia ja olemaan avoin tilanteiden uudelleen arviointiin. Hän myös kieltäytyy siirtämästä vastuuta. Siirtyminen kohti kriittistä tietoisuutta on kuitenkin elämän ikäinen prosessi; se on osa elämäntutsumuksen etsimistä ja löytämistä. (<http://www.prohumanum.fi/artikkelit/kurki.html>, haettu 19.3.2007)

Koska olen kiinnostunut opettamisesta, opettajan rooli kehittyvässä ammatti-identiteetissäni on suuri. Kuitenkin vasta valmistuvana ja nuorena teatteri-ilmaisun ohjaajana kokemukseni tästä on vielä vähäistä. Opettaja draamassa on minulle liikkeelle paneva voima, kuunteleva ja aktiivinen kepillä pistelijä. Hän samalla osaa olla herkkä ryhmälle ja sen matkalle mutta samalla osaa viedä sitä rakentavasti eteenpäin kysellen, herätellen. Hän opettaa osallistujia katsomaan asioita toisista näkökulmista ja käyttämään omia voimavarojaan.

3.1.3 Fasilitaattori

Stadian esittävän taiteen koulutusohjelmassa puhutaan paljon fasilitaattorista. Ohjaaja on ikäänkuin auttaja, hän on paikalla ryhmää ja sen yksilöllisiä jäseniä varten ja auttaa heitä löytämään omat hedelmänsä draamasta. Fasilitaattori ei opeta mitään, kuten opettaja. Hänen tärkeimmät tavoitteensa eivät ole pedagogisia. Fasilitaattori ei myöskään pyri ohjaamaan toimintaa oman ideansa mukaiseksi, eikä hänellä tarvitse olla ”visiota”, kuten (teatteri)ohjaajalla oletetaan olevan. Fasilitaattori on nimensä mukaisesti ”helpottaja”, ja hän on paikalla auttamassa, kuuntelemassa ja selkeyttämässä.

Fasilitaattori nähdään henkilönä, joka toimii ikäänkuin siltana fiktiivisen maailman ja todellisuuden välillä. Osallistuja lukee ja tulkitsee draamaa omalla tavallaan ja

fasilitaattori tekee toiminnasta helpompaa kaikille. Välillä hän syventää tilannetta tai roolihenkilöä, toisinaan vie toimintaa eteenpäin. (Ventola 2005, s.52) Tarkoitus draamassa ei ole siis mystifioida, kuljeskella symbolien loppumattomissa merkityksissä. Fasilitaattori lausuu asioita ääneen, toteaa, auttaa verbalisoimaan ja yksinkertaistaa.

Augusto Boalin forum-teatterissa fasilitaattoria kutsutaan jokeriksi. Hän on esityksen ja yleisön välillä kuin viestinviejänä. Hän auttaa yleisöä esittämällä kysymyksiä ymmärtämään näkemäänsä, muodostamaan siitä mielipiteen ja esittämään ehdotuksen mitä tehdä toisin. Kun yleisön jäsen tulee lavalle, jokeri saattaa hänet sinne ja varmistaa, että sekä esityksen näyttelijät että kyseinen katsoja-osallistuja tietävät omat motiivinsa. Hän helpottaa tilannetta jokaiselle.

Näen fasilitaattorin yleispätevänä roolina teatteri-ilmaisun ohjaajalle. Hän on paikalla auttamassa. Hän on paikalla osallistujia varten, näkemässä ja kuulemassa. Hän tekee tilanteen helpoksi kaikille, eikä arvota ketään. Hän ei anna arvosanoja tai osoita onnistumisia tai epäonnistumisia. Hän toimii osallistujien kanssa ja heidän mukaansa. Osallistujat ovat todellinen johtaja. He vievät tarinaa eteenpäin ja kehittävät sitä. Fasilitaattori auttaa tässä ja helpottaa ryhmän kollektiivisen päätöksenteon selkeyttä ja luettavuutta.

Fasilitaattorin voi nähdä myös eräänlaisena peilinä. Hän kuuntelee, muodostaa ja verbalisoi ryhmän toimintaa ryhmälle. Hän heijastaa toiminnan takaisin ryhmälle. Ryhmä saa mahdollisuuden nähdä ikäänkuin ulkopuolelta, mitä he ovat synnyttäneet ja miltä se heistä vaikuttaa. Näin he saattavat vastata omaan toimintaansa, ja ehkä muuttaa sitä. Ilman fasilitaattoria ryhmä voi olla liian sisällä ja niin lähellä itseään sekä toimintaansa, etteivät näe millainen kokonaisuus on. He näkevät ja kuulevat toisensa ja itsensä mutta kollektiivista toimintaa voi olla vaikea erottaa. Kun fasilitaattori osoittaa heille, mitä juuri nyt tapahtuu, yksilöt reagoivat siihen omalla persoonallisella tavallaan. Näin he saattavat muuttaa ryhmän käyttäytymistä ja todennäköisesti muuttavat omaa käyttäytymistään, kun ryhmän käyttäytyminen on muuttunut.

3.1.4 Äiti

Joskus ryhmä ja sen ohjaaja näyttävät minulle lapsena ja äitinä. Ryhmä on ohjaajastaan riippuvainen, mutta sitä kohtaan kuitenkin kapinoiva, sisarkateuteen taipuvainen pikkulapsi ja ohjaaja rajoja asettava, kärsivällinen äiti. Tarkoitan äidillä

vanhanaikaisesti ensisijaista lapsen huoltajaa. Vaikka siis ryhmänohjaaja olisi mies, hänen roolinsa on äiti. Perinteisesti äiti on ollut se, joka on lapsen arjessa eniten läsnä, ja vaikka äidinmaidosta olenkin imenyt hiukkasen feminismiä, aion pitäytyä tässä terminologiassa. Minulla ei ole lähdekirjallisuutta tai tutkimuksia esitettävänä mutta sen sijaan minulla on joitakin omakohtaisia esimerkkejä.

Kun työstimme Rajat-produktiota Prahassa, yksi näyttelijöistäni oli korkeasti koulutettu, hyvässä asemassa työskentelvä sosiaalityöntekijä. Hän antoi kuvan itsestään, ettei ole lapsi enää missään mielessä, vaan hyvin aikuinen: koulutettu, vastuullinen ja kiireinen nainen. Hänellä oli vaativa työ ihmiskaupan uhrien kriisikeskuksessa. Hän kuitenkin kaikesta työkiireestään huolimatta tahtoi tulla mukaan projektiini ja lupasi sitoutua siihen. Koska Tšekeissä draamatyöskentely ja sen erilaiset työtavat ovat vielä täysin tuntemattomia, pääsi sen intensiivisyys ja luonne yllättämään sosiaalityöntekijäni, vaikka etukäteen yritin kertoa, millaisesta teatterista on kyse.

Kun prosessi eteni, sosiaalityöntekijä, jota kutsuttakoon Petraksi, heittäytyi mahdottomaksi. Hänestä kuoritui esiin ”kaikkea mulle heti nyt” vaativa pikkutyttö, joka ei tiennyt seisoako päällään vai jaloillaan. Vastuullinen, rajansa tunteva aikuinen nainen oli tipotiessään. Hänelle ei kelvannut mikään, kaikki oli hänestä lapsellista ja epäkypsää, hän suuttui melkein kaikesta mitä teimme. Hän kapinoi minua vastaan, vaati jakamatonta huomiota ja hyväksyntääni. Siltikään hän ei lähtenyt projektista, vaan itsepäisesti pysyi mukana jarruttaen koko ryhmän työskentelyä.

Ymmärsin vasta myöhemmin olleeni äidin roolissa. Koska kohtasin ensimmäistä kertaa näin haastavan tilanteen, en osannut olla tarpeeksi tiukkana. Olin kuin äiti, joka ei osaa laittaa rajoja lapselleen, vaan yrittää hyssyttää ja antaa liiaksi periksi. Kuten lapsikin tällaisessa tilanteessa, niin myös Petra selvästi tunsu olonsa turvattomaksi. Hänelle ei asetettu tarpeeksi selkeitä rajoja eikä hän muutenkaan ymmärtänyt mistä työskentelyssämme on kyse, ”teatterista ei ainakaan” häntä lainatakseni. Lisäksi, oma tulkintani tilanteesta on myös se, että rajojen asettaminen, oli ehkä liian ajankohtainen ja arka aihe hänen elämässään. Hän ei ehkä myöskään ollut valmis työskentelemään näin henkilökohtaisella tasolla. Tämä provosoi vastareaktion hänessä esiin. En lähde sen enempää tulkitsemaan millainen hänen elämäntilanteensa on, sillä se ei kuulu minulle eikä tähän työhön.

Opiskeluni aikana omasta luokastani, jonka kanssa työskentelimme intensiivisesti kaksi vuotta, muodostui ensinäkin henkilökohtaisesti tärkeä ryhmä minulle, mutta myös ammatillisesti mielenkiintoinen esimerkki hyvin toimivasta ryhmästä. Useasti työpajojen opettajat, jotka opettivat meitä n.10 viikon periodeissa, muodostuivat meille eräänlaisiksi äideiksi. Ihailimme, vastustimme ja vaadimme heiltä paljon. Kiinnyimme heihin, jos he täyttivät alkukantaiset tarpeemme turvallisuudesta, vihasimme heitä, jos he olivat epämääräisiä eivätkä huolehtineet turvallisuudestamme.

En ole itse äiti, mutta minulla on sellainen. Luulen äidin tärkeimpiä tehtäviä olevan perusturvallisuuden luonti lapselle. Lapsi on täysin riippuvainen äidistään, ja äidin on luotava lapselle sellaiset olosuhteet, että lapsi voi rauhassa kasvaa ja kokeilla hänelle asetettujen rajojen pitävyyttä. Jos kaikki menee hyvin, äiti luo turvallisuuden tunnetta, joka muodostuu perusturvaksi. Tämä perusturvan tunne säilyy läpi loppuelämän. Samoin ryhmä on jollakin tavoin riippuvainen sen ohjaajasta, joskaan ei tietenkään niin puhtaasti kuin lapsi on äidistään. Samoin ryhmänohjaajan yksi tärkeimmistä tehtävistä on luoda turvallisuuden tunnetta ryhmään, jotta sen jäsenillä olisi mahdollisimman suuret mahdollisuudet kokeilla ja heittäytyä johonkin uuteen. Koska kaikki uusi ja uuden oppiminen tuo mukanaan myös ahdistusta ja turhautumista, on ryhmänohjaajan osattava ottaa se vastaan. Samoin äiti toivottavasti osaa olla lapsensa tukena, kun hän opettelee uusia, kehitysvaiheeseensa kuuluvia asioita.

3.1.5 Muista rooleista

Tietenkin jokainen teatteri-ilmaisun ohjaaja on erilainen ja jokaisella painottuvat erilaiset roolit ammatti-identiteetissään persoonallisuuden ja työtehtävän mukaan. Raimo Niemistö (2004) purkaa kolmen erilaisen ryhmänohjaajan ammattikuvaa: kouluttajan, työnohjaajan ja psykodraamaohjaajan. Jokaisen työ saattaa vaikuttaa samankaltaiselta, kun tarkastellaan konkreettista tekemistä: he kuuntelevat, istuvat, antavat ehkä joskus ohjeita. Kuitenkin heidän ammatti-identiteettinsä ovat erilaisia, sillä heidän työtään ohjaavat toisenlaiset motiivit. (s.100). Näen teatteri-ilmaisun ohjaajan työn sisältävän samankaltaisia elementtejä myös näiden kolmen ammatin kanssa.

Psykodraamaohjaajan työssä korostuvat ryhmän johtaminen, ymmärtäminen, esteettisen kokemuksen luominen sekä terapeuttisuus. (Kellerman 1992 sit. Niemistö 2004, s.100)

Teatteri-ilmaisun ohjaaja ei ole koulutettu terapeutti. Kuitenkin psykodraamaohjaajalla ja TIOlla on hämmästyttävän paljon yhteistä. TION yksi tärkeimmistä tehtävistä on kuulla ja ymmärtää, hänen on osattava kuunnella ryhmän jäseniä ja yrittää ymmärtää heidän kokemustaan. Myös ryhmänjohtajuuden luonne muistuttavat toisiaan- ryhmän johtaja luo ryhmässä vallitsevan ilmapiirin suvaitsevaiseksi, kannustavaksi, sen jäseniä tukevaksi ja kunnioittavaksi. (Niemistö 2004, s.101)

TION työ saattaa joskus muistuttaa myös työnohjaajan työtä. TIO saattaa vetää yrityksessä työpajaa työpaikkakiusaamisesta tai ryhmätyöstä, jolloin hän helpottaa työntekijöiden työntekoa. Hän auttaa heitä oppimaan työstään ja tekemään olosuhteet mahdollisimman hedelmällisiksi luovuudelle ja uuden syntymiselle. Myös TIO sekä työnohjaaja jakavat saman ns. ”säiliötehtävän”, jossa ohjaaja säilöö ohjattavan tai ryhmän jäsenen kaootiset, voimakkaat tunteet itseensä ja palauttaa ne hänelle takaisin prosessin kautta, jotta hänen olisi helpompi käsitellä sitä. (Myyrä 1992, sit. Sampolahti 1996, s. 45) Samoin fasilitaattorin, helpottajan roolit ilmenevät molemmissa ammateissa, kuten myös dialogisuuteen pyrkivän opettajan rooli. Kouluttaja pyrkii ohjaamaan oppimista ja hän jakaa ehkä jakaa enemmän tietoa kuin teatteri-ilmaisun ohjaaja. Kuitenkin sanoisin, että TION ammattikuvassa esiintyy myös kouluttajan häivähdys.

TION ammatti-identiteetti, kuten jo aiemmin mainitsin, muodostuu paljon hänen omien henkilökohtaisten intressien ja persoonallisuuden mukaan. Sanoisin, että koko puuro syntyy kuitenkin mainitsemistani elementeistä- taiteilija, keskusteleva opettaja, opettaja, äiti, fasilitaatori, työnohjaaja, kouluttaja ja ryhmän johtaja. Kutakin elementtiä jokainen painottaa omalla tavallaan. Tunnen monia teatteri-ilmaisun ohjaajia, jotka identifioivat itsensä ainoastaan taiteilijoiksi. Koen kuitenkin, että koulutuksen tavoitteena on tehdä meistä soveltavan teatterin moniosaajia, jolloin kaikki edellä mainitsemani roolit ovat osa ammattikuvaa.

Oli painopiste omassa teatteri-ilmaisun ohjaajuudessa mikä tahansa, uskallan sanoa, että ryhmän ohjaamisessa ilmenee samankaltaisia päämääriä. Niitä voivat olla esimerkiksi osallistujien ahdistuksen lievittäminen, ryhmän sääntöjen ja ilmapiirin edistäminen, ryhmän eduksi toimiminen sekä aiheen monipuolinen käsitteleminen. Niemistön nimeää ohjaajan roolit monissa ryhmissä *ryhmän johtajaksi*, joka pitää huolta ryhmän rakenteista, *analyttikoksi*, joka kuuntelee sekä ymmärtää ryhmän teemaa ja

vaikuttajaksi, joka voi tarkoittaa taiteellista tai terapeutista vaikuttamista. (Niemistö 2004, s.101) Tämä sopii kuin nenä päähän myös TION tapauksessa.

Koska TION työ on niin sirpaleinen, on myös ammatti-identiteetti hajanainen lainatessaan monilta eri aloilta ominaisuuksia. Tämä aiheuttaa monissa opiskelijoissa ahdistusta ja ainakin minä olen joutunut yksinkertaistamaan, pelkistämään ja loputtomasti selittämään, mikä se teatteri-ilmaisun ohjaaja siis oikein onkaan. Mielestäni teatteri-ilmaisun ohjaajan valttikortti on monipuolisuus. Työskentelemme siellä, missä eri ammattialojen rajat loppuvat ja toisen alkavat. Olemme saumakohdan paikka, silta eri alojen välillä. Parhaimmillaan TIO tekee yhteistyötä eri alojen ammattilaisten kanssa. Hän saattaa työskennellä opettajien, psykologien, työnohjaajien, terveyden alan ammattilaisten tai vaikkapa kaupungin johdon kanssa. Koulutus tarjoaa osaamista sekä ymmärrystä eri kentiltä ja se opettaa meitä luovasti soveltamaan taitojamme. Yksi koulutus ei tee meistä rautaisia ammattilaisia mutta se antaa hyvät lähtökohdat joita jokainen lähtee syventämään oman kiinnostuksensa ja kutsumuksensa mukaan. Ja kuten jokaisessa ammatissa, niin myös teatteri-ilmaisun ohjaajan työ opettaa tekijäänsä. Erilaiset ryhmät, aiheet, vastoinkäymiset ja onnistumiset kartuttavat kokemusta. Kokemus tarjoaa mahdollisuuden oppia, kuinka työ tehdään mahdollisimman hyvin ja tarkoituksensa mukaiseksi.

3.2 Teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattitaito

Mistä se koostuu?

Ammattitaito on jotakin, joka kehittyy ajan ja kokemuksen myötä. Ammattitaitoinen työntekijä on hyvä työssään ja osaa soveltaa sitä. Hän tietää, mistä siinä on perimmiltään kyse ja on oman työnsä asiantuntija. Sen enempää tuntematta alaa, lääkärin ammattitaitoa voi esimerkiksi olla osata tehdä diagnooseja ja etsiä sopiva hoito, olla empaattinen potilaalle ja omaisille. Suutarin ammattitaitoa ehkä on osata tehdä oikeanlaiset kengät tietylle ihmiselle, tuntea materiaalit ja leikkaukset. Teatteri-ilmaisun ohjaajan, kuten muidenkin ammattien ammattitaito koostuu erilaisista tekijöistä. Koska TIO työskentelee monessa eri roolissa monilla kentillä, on hänen ammatilliset taitonsa myös vaikeasti verbalisoitavissa. Myös TIO on ammattinimikkeenä nuori eikä sen erityisyyttä vieläkään oikein tunneta. En ole varmasti ainoa teatteri-ilmaisun ohjaaja, joka toistuvasti joutuu selittämään mikä ero on teatteriohjaajalla, teatteri-ilmaisun

opettajalla jne. ja teatteri-ilmaisun ohjaajalla. Näin TIO jollakin tavalla yhä etsii paikaansa. Siksi koenkin tärkeäksi koota yhteen niitä taitoja, joita teatteri-ilmaisun ohjaajalla olisi hyvä olla. Näin lukija saa käsityksen millaisista palasista TION ammattitaito koostuu.

3.2.1 Ryhmän ohjaajan taidot

TIO on ennenkaikkea ryhmän ohjaaja. Hän ohjaa niitä erilaisissa konteksteissa ja erilaisia tavoitteita varten. Hyvä ryhmäohjaaja osaa tasapainotella johtajuuden ja tasavertaisen kuuntelun välillä. Ryhmällä on aina jokin tavoite, jokin syy miksi se on olemassa. Tätä kutsutaan ryhmädynaamiikan teorioissa ryhmän perustavoitteeksi. Perustavoitteen lisäksi ryhmällä on toinenkin, ei ehkä niin tiedostettu tavoite, joka liittyy ryhmän yhtenäisyyden säilyttämiseen. (Niemistö 2004, s.35)

TION, kuten jokaisen ryhmäohjaajan yksi tehtävistä on ohjata toimintaa niin, että ryhmä toteuttaa omaa perustavoitettaan. Jotta draama pääsisi kunnolla kukkimaan, on ryhmän jäsenten tunnettava olonsa turvalliseksi. Jos ryhmän jäsenten ei tarvitse kilpailla keskenään ja hei tuntevat olevansa arvostettuja, he myöskin pystyvät kunnioittamaan muita. Näin luovuuden, joka vaatii astumista tuntemattomalle, on helpompi päästä valloilleen ryhmässä. Osallistujat uskaltavat heittäytyä draamaan vapaammin kun tietävät, ettei heitä arvostella tai arvioida. Siksi TION on oltava myös tietoinen ryhmän yhtenäisyydestä ja pyrittävä edistämään ja ylläpitämään sitä.

Ryhmään vaikuttaa myös ohjaajan persoonallisuus. Tätä ilmiötä kutsutaan paralleeliprosessiksi. Se toimii myös toiseen suuntaan, jolloin ryhmän dynamiikka heijastuu ohjaajaan. (Niemistö 2004, s. 186) Jos ohjaaja on hyvin hermostunut ja epävarma, ryhmän dynamiikasta todennäköisesti myös muodostuu epävarma ja hatara. Tällöin ryhmän jäsenet eivät tunne oloaan turvalliseksi, ryhmän rajat saattavat olla epäselkeät ja tämä aiheuttaa turhautumista. Ryhmä ei pysty toimimaan parhaalla mahdollisella tavalla, kun suuri osa energiasta menee ryhmän sisäisten ongelmien ratkomiseen, kilpailuun tai ohjaajaa vastaan kapinoimiseen. Myös muut ryhmän ohjaajan piirteet sekä ohjausroolit heijastuvat ryhmään: itsevarmuus, aggressiivisuus, impulsiivisuus, hyväksyntä, väsymys, huumori jne. Siksi ohjaajan on hyvä olla tietoinen

lähettämistään viesteistä, mielialoistaan, ohjaamistyylistään ja ohjaustilanteissa käyttämistään erilaisista rooleista.

Ryhmän ohjaajalla saattaa olla myös jokin yllättävä tunne johon ei löydä mitään päällepäin näkyvää syytä, esimerkiksi häntä hämmentää ryhmänohjaustilanteissa. Vaikuttaa, että ryhmä toimii hyvin eikä sillä ole ongelmia, mutta tunne on outo. Tällöin jos ohjaaja on tietoinen paralleeliprosessista, se saattaa kertoa hänelle jotakin ryhmän näkymättömästä tai piilotajuisesta puolesta. (Perheentupa 1997, sit. Niemistö 2004, s.186)

Ryhmän ohjaaminen ei ole hyvin yksinkertaista. Hyvä teatteri-ilmaisun ohjaaja tuntee ryhmädynaamisia ilmiöitä ja osaa työskennellä niiden kanssa. Koska ryhmä on koko draaman lähtökohta ja perusasia, sen toimivuuden takaamiseksi on hyvä nähdä vaivaa. Hyvä draamallisen työskentelyn ryhmänohjaaja osaa kuunnella, sopivissa määrin johtaa ja johdatella, hän on empaattinen ja pyrkii ymmärtämään ryhmän jäsenten ja koko ryhmän tilannetta.

3.2.2 Taiteellinen lahjakkuus ja esteettinen silmä

Teatteri-ilmaisun ohjaaja on myös taiteilija. Monet TIOt työskentelevät ammattitaidekentillä täyspäiväisinä taiteilijoina näyttelijöinä, tanssijoina, ohjaajina jne. jolloin ei ole epäselvää, miksi taiteilijan erityistaitoa on osata tehdä ”hyvä taideteos”. Olen tässä työssä keskittynyt teatteri-ilmaisun ohjaajaan ja hänen työhönsä draamatyöskentelyssä. Myös draamassa TIO tarvitsee taiteellista lahjakkuutta ja esteettistä silmää yhtä paljon kuin kuka tahansa taiteella itsensä elättävä taiteilija.

Soitan auttavasti kitaraa. Muutaman kerran hakiessani töitä päiväkodeista ja kesäleireiltä, minulta on kysytty, soitanko mitään instrumenttia. Olen vastannut rehellisesti, ja yllätyksekseni olen saanut innostuneen vastaanoton. Useammin kuin kerran minulle on vastattu: ”lapsethan ovat *tyytyväisiä* millaiseen säestykseen vain”. Tämä on jäänyt mietityttämään minua. Tuleeko meidän tyytyä siihen, että lapsille riittää huonosti soitettu säestys, laadullisesti tyydyttävä nukketatteri ja nopeasti kyhätty klovniesitys?

Valitettavasti tuntuu, että draamasta usein ajatellaan samoin- kunhan olisi jotakin, aihehan on kuitenkin tärkeämpi kuin se miltä se näyttää. Tai, kehitysvammaisten tai lähialueen ongelmanuorten kanssa toteutettu teatteriesitys on keinoakin kehnompi-teksti on teennäinen, ohjaus laiskaa ja vedotonta, valot kyhätty niin, että jotakin näkyy. Mutta koska on tärkeitä tehdä heidän kanssaan *jotain*, taiteellinen lopputulos ei yllättäen olekaan vaivan arvoinen. Mielestäni tällainen ajattelu musertavasti aliarvioi osallistujia, olivat he sitten lapsia, ongelmanuoria, kehitysvammaisia tai ketä tahansa ”keskivertoaikuisia”.

Taide on eheyttävää, se koskettaa meissä kauneuden tajua, se herkistää ja eheyttää. Miksi siis evätä draamaan osallistujilta esteettinen kokemus? Miksi tyytyä sellaiseen, joka menettelee, joka *kelpaa*? Vaikka draama ei tähtäisikään valmiiseen esitykseen, kuten esimerkiksi draamatarinoissa, joissa tarina tarjoaa osallistujille mahdollisuuden tutkia erilaisia teemoja roolien, harjotteiden ja tilanteiden kautta, on taiteellinen näkemys ohjaajalta hyvin hyödyllistä. Kun tilanteet ja tila osataan rakentaa esteettisesti mielenkiintoisiksi, osallistujien kokemus on aivan toinen. Draaman maailmaan on helpompi ja jännittävämpi hypätä, sekä todennäköisesti draama koskettaa meitä syvemmin kun estetiikka on uskottava.

Taiteellisuus tai estetiikka draamassa ei vaadi sataatuhatta erilaista teatterilamppua, savukoneita tai runsasta rekvisiittaa ja pukuja, vaan tässäkin tapauksessa mielestäni vähemmän on enemmän. Draaman sisällä ohjaaja voi luoda esteettisen elämyksen hyvinkin pienillä teoilla kuten asettamalla roolihenkilön ikkunan ääreen ja himmentää valoja, luoda muun ryhmän kanssa äänimaailman kohtaukseen, kohdistaa pari värillistä lamppua tilaan, mitä vain.

Valmiin esityksen valmistamisessa on itsestään selvää, että lopputuloksesta pyritään tekemään taiteellisesti uskottava. Ei ole mitään järkeä tehdä esitystä, jos siitä ei ole tarkoituskaan tulla hyvä. Tämä aliarvioi osallistujien älykkyyden olettamalla, että he eivät osaa arvostaa hyvin tehtyä taidetta, vaan heille kelpaa millainen lopputulos tahansa. Ikäänkuin tärkeitä heille olisi vain päästä esiintymään tai muuten osallisiksi. Toki joskus itse osallistujat saattavat sanoa, etteivät ole kunnianhimoisia esityksen suhteen. Mielestäni ohjaajan yksi tavoitteista pitäisi kuitenkin olla mahdollisimman hyvän teoksen syntyminen. Taide ei kuitenkaan, kaikesta huolimatta, ole kaiken itsetarkoitus, vaan hyvääkin esitystä voidaan harjoitella ilman teatterimaailmasta tuttua

”mehän eletään taiteelle, eikös vaan”-mentaliteettiä. Esteettinen lopputulos on tärkeää mutta ei elämän tarkoitus. Draamassa tulee muistaa kunnioittaa inhimillisyyttä myös työmäärän suhteen.

Jos jonkin ei-ammattillisen työryhmän kanssa toteutettuun esitykseen on panostettu taiteellisesti, se kohottaa ryhmän arvostusta yleisössä. Jos maahanmuuttajien draamatyöpajasta syntyvä esitys on huolellisesti valmistettu ja se on uskottava, yleisö katsoo sitä kuin muutakin teatteriesitystä eikä kuin *maahanmuuttajien esitystä*. Jos ei ole tarkoitus korostaa osallistujien etnistä tai sosiaalista taustaa, fyysistä erilaisuutta, ikää, sukupuolta tms, ei ole kenenkään etu tehdä aliarvoista teatteriesitystä, jolloin työryhmän ominaisuudet korostuvat omituisella tavalla. Esimerkiksi tylsä, lattea ja surkeasti rakennettu ja kirjoitettu pakolaisvastaanottokeskuksessa valmistettu esitys saa yleisön tuntemaan ehkä empatiaa ja sääliä pakolaisia kohtaan. Se ei anna viestiä, että heillä olisi resursseja tai taitoa tehdä ”oikeaa” teatteria. Siedämme yleisönä enemmän, sillä ”hehän ovat vain pakolaisia”. Ammattitaitoisesti ohjatulla ja kirjoitetulla esityksellä samojen pakolaisten kanssa on suuremmat mahdollisuudet antaa yleisölle tunteen, että nämä ihmiset ovat arvokkaita, meidän kaltaisiamme ja heillä on jotakin merkittävää sanottavaa.

3.2.3 Pedagogiset taidot

Teatteri-ilmaisun ohjaajia työskentelee myös kouluissa, etenkin ilmaisutaidon opettajina. Vaikka TIO työskentelisi jossakin muussa kontekstissa kuin koulussa, jossa pedagogiset taidot ovat konkreettisesti esillä, hän todennäköisesti tarvitsee niitä silti. Jokainen ihminen on erilainen ja ihmiset oppivat eri tavoin. Jotta draama olisi mielekästä kaikille, siinä on oltava erilaisia lähestymistapoja. Kuten jo sanottu, draamassa oppiminen on kokemuksellista oppimista. Jos ihminen hahmottaa maailmaa hyvin matemaattis-systemaattisesti, voi pelkkä kokemuksellinen draamatyöpaja tuntua epämääräiseltä ja turhalta. Olisi hyvä, jos ohjaaja osaisi ruokkia hieman kaikkien erikoislaatuista lahjakkuutta ja nähdä, millaisia työtapoja kukakin tarvitsee.

Pedagogiikka draamassa on, kuten jo mainittu, dialogisuuteen, keskusteluun pyrkivää opettamista. Se on kysymistä, vastauksien etsimistä ja kyseenalaistamista,

herättelemistä. TION on osattava siis kysyä. Hyvät kysymykset provosoivat hyviä vastauksia, tai ainakin ne innostavat todella pohtimaan aihetta.

Olen joutunut monesti oppimisen paikkaan työskennellessäni lasten tai nuorten kanssa. Jonkinlainen perusvalmius opettaa, ymmärrys miten ihminen oppii ja millaisia erilaisia opetusmenetelmiä pedagogiikka tuntee, olisi hyvä omata.

3.2.4 Vastuu

Annukka Häkämies (2005) kirjoittaa: *taide on suora tie tunteisiin ja tunteiden kautta yksilölliseen ja yhteisölliseen yhteisymmärrykseen, arvomaailmaan ja kulttuuriseen kehittämiseen.* (s. 146) Koska draama saattaa herättää meissä yllättäviä, tiedostamattomia ja ehkä epämielusiakin muistoja, assosiaatioita ja tunteita, on ohjaajan hyvä ymmärtää, millaisille vesille hän saattaa osallistujat viedä.

Draamaohjaaja on myös vallan käyttäjä. (Häkämies 2005, s. 146) Hän useimmiten valitsee tavat, joilla työskentely etenee. Tilanteessa ollessaan TIO katselee, kuuntelee ja tulkitsee mitä missäkin hetkessä tapahtuu. Näkemyksensä mukaan hän valitsee erilaisia aiheen käsittelytapoja. Hän saattaa valita joko eteenpäin jatkamisen tai jonkin tietyn tapahtuman, tai esimerkiksi henkilöhahmon sisäisen maailman syventämisen. Draamaohjaaja käyttää tällöin valtaa, riippumatta siitä, halusiko hän sitä, tai oliko siitä tietoinen tai ei. Myös koska ryhmä on enemmän tai vähemmän riippuvainen ohjaajastaan, on ohjaajalla valtaa suhteessa ryhmän jäseniin. Ohjaajan on tärkeätä tehdä selväksi itselleen sekä ryhmälle toiminnan tavoitteet. (Häkämies 2005, s.146) Ohjaajan olisi myös hyvä selvittää itselleen millaisia mahdollisia henkilökohtaisia pyrkimyksiä hänellä on suhteessa tehtävään työhön ja ryhmään, jotta vahingolliselta vallankäytöltä säästyttäisiin.

Draama mahdollistaa siihen osallistujille erilaisten tunteiden kokemisen, kuten olen jo todennut. Draama ei ole vain positiivisten kokemusten ja tunteiden kenttä. Pahimmillaan se saattaa vahvistaa osallistujan negatiivisia kokemuksia ja uskomuksia. Fiktiivinen draaman todellisuus saattaa esimerkiksi muistuttaa osallistujalle traumaattista tilannetta tai jokin henkilöhahmoista muistuttaa häntä jostakin menneisyytensä ihmisestä. Draama saattaa saada suunnan, joka vahvistaa esimerkiksi

osallistujan rasistisia asenteita tai uskoa ihmisen pahuuteen. Parhaimmillaan kuitenkin tunteiden kokeminen voi voimaannuttaa ja virkistää osallistujaa. (Häkämies 2005, s.146)

Häkämies (2005) kirjoittaa myös: *Vain osa sisäisestä maailmastamme, ajatuksistamme ja tunteistamme voidaan kielellistää ja pukea sanoiksi. Näin on usein tunteiden syvimmissä kerroksissa.* Hän jatkaa toteamalla, että ehkä mielellä on viisautta suojella omia kokemuksia ja tunteita puhumattomuudella. (s.153) Voimakkaiden tunteiden ilmaiseminen usein liitetään teatteriin. Draamassa kuitenkin näitä tunteita ei tulisi pakottaa esiin. Ihmisellä on defensessejä, jotka suojaavat meitä. Niiden olemassa olo on aina syy. Ohjaaja ei saisi painostaa ketään draamassa, draaman ja siinä tapahtuvien tilanteiden on perustuttava vapaaehtoisuuteen.

Jouduin pohtimaan ohjaajan vastuuta monessa mielessä tehdessämme ”erikoiskymppi”-luokan kanssa draamatyöpajaa keväällä 2005. Luokka koostui nuorista, joille peruskoulun loppuun saattaminen tuotti vaikeuksia eri syistä. Heillä oli sosiaalisia, neurologisia ja mielenterveydellisiä ongelmia. Jo ensimmäisellä tapaamisella saimme kuulla tarinoita mielisairaaloista, nuorisovankilasta ja hallitsemattomista raivokohtauksista. Jouduimme tarkasti miettimään, millaisia harjoituksia voimme tehdä näiden nuorten kanssa. Olimme vasta opiskelijoita, emmekä tunteneet itseämme tarpeeksi ammattitaitoisiksi käsittelemään mahdollisia esiin nousevia traumaattisia kokemuksia. Toisaalta, emme tahtoneet jättää draamaa pinnalliseksi.

Huomasin, että on vaikeata erottaa, milloin ihminen tarvitsee hellän potkun persuksille ja milloin hän todella ei ole valmis. Draamassa osallistujalla on mahdollisuus ottaa riski ja astua hetkeksi ulos totutuista tavoista. Se ei ole helppoa, kuten ei mikään muukaan uusi. Uudet asiat aiheuttavat meissä usein ahdistusta ja pelkoa. ”Kymppi”luokan kanssa työskentely oli välillä jähmeätä, sillä emme uskaltaneet painostaa oppilaita. Jonkinlaista kannustusta he kuitenkin olisivat tarvinneet.

Onneksi draamatyöpaja oli koulutyö, joten saimme ohjausta työhömmme. Meitä neuvottiin tekemään itsellemme selväksi tavoitteemme sekä roolimme suhteessa tähän ryhmään. Teimme vara- ja hätäsuunnitelmia. Työpajasta tuli loppujen lopuksi onnistunut, eikä mitään vakavaa tapahtunut. Olimme jatkuvasti hyvin tietoisia

teettämiemme harjoitusten mahdollisuuksista sekä tasosta, jolla olimme valmiit työskentelemään.

Näin opin, että draamaohjaajan olisi hyvä olla tietoinen hallitsemastaan vallasta ja siitä, mitä saattaa teettämillään harjoituksilla ja tekemillään valinnoilla nostaa esiin. Mitä syvemmälle ohjaaja vie ryhmää, sitä enemmän hänen on tunnettava vastuunsa osallistujista. Tämä vastuu voisi esimerkiksi tarkoittaa huolehtimista prosessin loppuun viemisestä, osallistujien intimitetin ja rajojen kunnioittamisen takaamista tai ammattiauttajalle ohjaamista.

3.2.5 Ohjaajan oma hyvinvointi

Ohjaajan on työn erityisluonteen vuoksi erityisen tärkeää pitää huolta itsestään uupumisen, sairastumisen ja sijaistraumatisoitumisen ehkäisemiseksi. Ammatillisena apuna toimii työnohjaus. Ohjaajan on tärkeää olla sekä koulutuksensa aikana että myöhemmin asiakkaan roolissa autettavana sekä itseään tuntemaan ja kehittämään pyrkivänä ihmisenä. ... Voidakseen auttaa muita, ohjaajan on työskenneltävä omien ongelmiensa kanssa, jotta hän olisi tietoinen omista rajoistaan ja omasta problematiikastaan niin ihmisenä kuin auttajana. (Psykodraaman eettiset ohjeet, 10.3)

Mikään ei ole tärkeämpää teatteri-ilmaisun ohjaajalle, kuten muillekaan ihmisten parissa työskentelevälle, kuin pitää huolta omasta hyvinvoinnistaan. Vaikka TIO ei työskentele terapeuttina ja parantajana kuten psykodraamaohjaaja, hän on kuitenkin tekemisissä samanlaisten ilmiöiden kanssa. Draama on keino auttaa ja se koskettaa meissä sellaista, joka on usein piilotettua. Näin myös teatteri-ilmaisun ohjaajan on pidettävä henkisestä hyvinvoinnistaan huolta ollakseen työkykyinen.

Draamassa normaali ja toivottavakin ilmiö on projisointi. Osallistujat ja ryhmä sijoittavat omia tunteitaan fiktiiviseen tilanteeseen sekä ohjaajaan. Ohjaaja saattaa muistuttaa toiminnallaan tai persoonallaan jotakuta osallistujan tuntemaa henkilöä ja näin tietämättään provosoida esiin mitä erilaisempia tunteita. Ohjaaja joutuu kannattelemaan näitä sekavia ja esi-tiedostettuja tunteita, säilömään niitä kuin roskakori ja työskentelemään niiden kanssa. Myöskään ei ole helppoa erottaa omaa persoonaa ja työrooleja, sillä TIO tietenkin työskentelee oman persoonansa kautta. Tällainen työ on miltei mahdotonta ihmiselle, joka ei ole psyykkisesti terve ja tietoinen omista rajoistaan.

Ohjaajan hädästä kärsii itse ohjaaja sekä myös ryhmä. Paralleeliprosessin mukaisesti ryhmä alkaa oirehtimaan jos sen ohjaaja on pulassa. Ryhmillä on kuitenkin erilaisia selvitysmiskeinoja, aivan kuten lapsilla, joiden äidit eivät pysty pitämään heistä huolta. Pelkkä selvityminen ei ole kuitenkaan ihmiselämän eikä draamallisen työskentelyn tarkoitus. Kun ohjaaja tuntee itsessään ryhmän tunteita, hänessä tapahtuu toiseen suuntaan toimiva paralleeliprosessi. (Niemistö 2004, s. 187) Jos ohjaaja ei pysty erottamaan paralleeliprosessia omista ongelmistaan, todennäköisesti häneltä jää moni ryhmän käsittelyä kaipaava ongelma huomaamatta. Näin ryhmä ei pysty läpikäymään omia kehityskriisejään ja siitä kasvaa epätasainen ja kenties tyytymätön ryhmä.

Joskus tuntuu, että opettajat tai ryhmien ohjaajat hakeutuvat ammattiinsa hoidattamaan itseään. Opettaja hakee jatkuvasti hyväksyntää oppilailtaan unohtaen, että opettajan tehtävä on olla paikalla oppilaita varten. Sama riski on teatteri-ilmaisun ohjaajalla hakeutua työskentelemään asemaan, jossa ihmiset ehkä ihailevat, kuuntelevat ja tarvitsevat häntä. Tämä on vaarallista ryhmän oikeuksien kannalta. Kun työskentelyssä tulee vastaan vastoinkäymisiä, esimerkiksi ryhmä koettelee ohjaajaa kuin lapsi äitiään: missä ovat rajat, mitä tuo kestää, onko se tarpeeksi fiksu ja ammattitaitoinen, tietääkö se todella mitä se tekee, on ohjaajan osattava erottaa ryhmän ongelmat omistaan. Ryhmän kasvuun, kuten lapsenkin, kuuluu kehitysvaiheita ja niiden läpikäymiseen kriisejä. Näin lapsi ja ryhmä kasvaa tasapainoiseksi ihmiseksi ja yhteistyöhön kykeneväksi ryhmäksi. Jos ohjaaja hakee alitajuisesti oman persoonansa puuttuvaa palasta työstään, ei hän välttämättä ymmärrä ryhmän tarvitsevan ohjaajaa, eikä häntä persoonana.

Olen ollut ryhmän jäsenenä tilanteessa, kun ryhmä kapinoi ohjaajaa vastaan. Ohjaaja ei ollut huolehtinut ryhmän perustehtävän toteutumisesta ja ryhmämme oli turhautunut. Ohjaaja otti rakentavasti osoitetun kritiikin henkilökohtaisesti ja loukkaantui ryhmälle. Tästä ei tietenkään seurannut mitään sellaista, joka olisi vienyt jumittunutta tilannetta eteenpäin. Ohjaaja ei osannut erottaa hänen työhönsä kohdistunutta kritiikkiä omaan persoonallisuuteensa kohdistuvasta kritiikistä. Emme suinkaan kritisoinut häntä ihmisenä, vaadimme vain parempaa opetusta. Samankaltaisia kokemuksia voisi varmasti valitettavasti jokainen luetella pilvin pimein teatteriohjaajien, nuorisotyöntekijöiden, opettajien ja muiden ryhmän ohjaajien parista.

TION on oltava tietoinen miksi hakeutuu teatteri-ilmaisun ohjaajaksi, jotta hän ei alitajuisesti pyrkisi hoidattamaan itseään draamaan osallistujilla. Hänen on tehtävä tämä tärkeä ammatti-identiteetin rungon rakentava kysymys itselleen selväksi. Piste.

Työtä tehdessä toivon, että kaikilla TIOilla, opettajilla, nuoriso- ja sosiaalityöntekijöillä ja muilla, jotka työskentelevät vastaavissa tehtävissä, olisi mahdollisuus kunnolliseen työnohjaukseen. Tällöin raskasta, emotionaalista työtä tekevän ihmisen ei tarvitsisi turhaan musertua taakkansa alle. Näin myöskin ihmiset, joiden kanssa hän työskentelee draamaan osallistuvat ja kollegat, saavat nauttia hyvinvoivan, inspiroituneen ja luovan ihmisen työstä.

4 POHDINTAA

Tässä osiossa pohdin, mitä tämän opinnäytetyön kirjoittaminen on antanut minulle. Pohdin myös, millaisia näkymiä teatteri-ilmaisun ohjaajalla tulevaisuudessa mahdollisesti on.

4.1 Työn kirjoittamisesta

Tämän opinnäytetyön aiheen valinta sekä sen kirjoittaminen on lähtenyt tarpeistani ymmärtää, mitä draamassa tapahtuu ja koota ajatuksiani teatteri-ilmaisun ohjaajuudesta. Asun toista vuotta Prahassa, jossa valitettavasti soveltava- ja osallistava teatteri ovat toistaiseksi tuntemattomia käsitteitä. Olen usein tuntenut tekeväni pioneerityötä kertoessani koulutuksestani, tehdessäni töitä ja etenkin ohjatessani Rajat-esitystä. Työryhmässä olin ainoa, joka tunsu draamaa ja sen erilaisia muotoja. Jouduin siis opettamaan, selittämään ja etsimään sanoja sille, mitä olemme tekemässä. Juuri ja juuri itsekään ymmärsin, mistä puhuin. Näin jouduin ensimmäistä kertaa tilanteeseen, jossa todella ymmärsin, etten osaa sanallistaa omaa ammattiani. Hyvästä yrityksestäni huolimatta työryhmäni ei ennen ensi-iltaa uskonut, että saisin yleisön mukaan ja että muoto saattaisi toimia. He olivat valmistautuneet elämänsä myötähäpeään vuokseni. Menestyksekkään ensi-illan jälkeen he kuitenkin hyppivät ilosta ja hämmästyksestä. Kaikki meni jopa paremmin, kuin olin uumoillut. Jäin miettimään, miksi?

Tämän työn kirjoittaminen on ollut oppimismatvani draamassa tapahtuviin ilmiöihin. Olen oppinut valtavasti ja nauttinut siitä. Olen saanut syventyä kirjoihin, jotka ovat vastanneet teoreettisen tiedon kaipuuseeni. Jokaisen teoksen lopussa on avautunut kuin aareittana lähdeluettelo, jotka listaavat toinen toistaan mielenkiintoisempia kirjoja. Kun ehtisi kaiken lukea, kun ehtisi kaiken tiedon omaksua! Mitä enemmän olen lukenut, sitä paremmin olen ymmärtänyt kuinka vähän vasta tiedän. Ammattitaitoni kertyy vuosien saatossa ja on varmasti elämän pituinen matka. Voisin käyttää vuosia pelkkään lukemiseen, jos se olisi mahdollista tai edes tarkoituksen mukaista. Onneksi minulla on nyt ollut mahdollisuus tutustua syvällisemmin draaman peruskirjallisuuteen. Se on avannut paljon.

Kaiken lukemani myötä oma ammatti-identiteettini on kirkastunut. Olen purkanut auki erilaisia ominaisuuksia ja rooleja, joita teatteri-ilmaisun ohjaajana tulen tarvitsemaan ja käyttämään. Tämän seurauksena ajattelen, että teatteri-ilmaisun ohjaajana en suinkaan ole ”joka paikan höylä”; ihminen, joka tietää monesta alasta vähän muttei tarpeeksi mistään. Päinvastoin, minulla on laaja-alaista ymmärrystä, jota voin soveltaa milloin mihinkin työhön. En ole vain yhden alan kasvatti, ja tämä kannustaa luovaan soveltamiseen. Tahdon säilyttää toivottavasti pitkien työvuosieni aikana uteliaisuuden ja halun kehittää itseäni. Näin uskon jokaisen työtehtävän rikastuttavan ammatti-identiteettiäni.

Kirjoittaminen on auttanut jäsentämään omaksumaani tietoa. Nyt osaan paremmin kertoa asialle vihkiytymättömälle, mitä teatteri-ilmaisun ohjaaja tekee ja mitkä tekijät mahdollisesti vaikuttavat draaman toimivuuteen. Luulen, että nyt työryhmäni ei pelkäisi täydellistä floppia. Olen saanut ajan ja tilaisuuden sanallistaa ajatukseni teatteri-ilmaisun ohjaajuudesta. Tästä olen oppinut ennen kaikkea itse, ja toivon, että tämän työn kautta TION mahdollinen ammattitaito avautuisi myös muille.

4.2 Tulevaisuuden näkymiä

Vaikka yhteiskuntaa ympärillämme hatkuvasti kutsutaan tuottavuutta ihannoivaksi ja yhä materialisoituvaksi, luulen, että tämä ei uhkaa TION työmahdollisuuksia.

Pikemminkin päinvastoin. Maailma jossa on eriarvoisuutta, epäoikeudenmukaisuutta, syrjäytymistä sekä rodullista, sukupuolellista, seksuaalista ja ikään liittyvää syrjintää, työllistää TIOa. Yhteiskunnassamme elää psyykkisesti ja fyysisesti sairaita, heikkoja ja sorrettuja ihmisiä. Meillä on masennusta, itsetuhoisuutta ja tietämättömyyttä. Kateutta, ahneutta ja muuta pahutta unohtamatta. Myös kaikki tämä lisää TION mahdollisia työtilaisuuksia. Positiivisia maailman ilmiöitä unohtamatta.

Ihmisellä on tarve tulla nähdyksi, kuulluksi ja hyväksytyksi sellaisena kuin on. Draama on yksi alue, jossa tämä voi tapahtua. Draama voi myös pyrkiä pohtimaan ratkaisuja em. sorrolle, kuten Boal sitä nimittäisi. Draama aktivoi osallistujia, se rohkaisee meitä vaikuttamaan omaan elämäämme ja maailmaan jossa elämme. Se kunnioittaa ihmistä, oli hänen ominaisuutensa millaisia tahansa.

Teatteri-ilmaisun ohjaaja ”tuottaa” ehkä ei-materiaalisia, mutta inhimillisiä tarpeita tyydyttäviä ”tuotteita”. Hän voi valmistaa työilmapiiripajoja yrityksiin, tehdä muisto-projektia vanhustentalolla, ryhmässä hän voi vieraila kouluissa esittämässä forum-esitystä seksuaalisuudesta, ryhmäpainostuksesta tai monikulttuurisuudesta. Kaikissa näissä ”tuotteissa” pyritään toteuttamaan ihmisen oikeus tulla kohdelluksi arvokkaana ihmisenä. Työilmapiiriä saatetaan parantaa tuottavuuden lisäämiseksi, mutta sitä ei saavuteta, jos kaikki eivät tule kuulluksi. Lisäksi ihmisen kaipuu tarinoihin ja satuihin ei ole kadonnut tähän päivään mennessä, enkä usko sen ikinä katoavan. Se on osa ihmisyyttä.

Haasteena etenkin yrittäjämäisesti toimivalle teatteri-ilmaisun ohjaajalle on oman työnsä tuotteistaminen. Apurahojen hakeminen todennäköisesti taphtuu muiden töiden lomassa riskillä, ettei sitä myönnetä. Itsensä aktiivinen tarjoaminen ja myyminen ovat vielä suhteellisen tuntemattomalle TIOlle elinehtoja. Myös ideat on usein puettava houkuttelevan tuotteen muotoon ja sitä pitää osata myydä oikeille tahoille. Tämä ei mielestäni ole vilpittömyyden loppu ja kaupallisuuden alku. ”Maassa maan tavalla”, sanotaan. Myös yrittäjämäisen maailman voi nähdä toisena kulttuurina, johon sinne pyrkivällä on sopeuduttava. Se ei kuitenkaan tarkoita luopumista omista arvoistaan ja tavoitteistaan.

Teatteri-ilmaisun ohjaajia on moneen lähtöön ja koko ajan syntyy uusia osuuskuntia sekä toiminimiä. Kaikkien ei onneksi tarvitse kilpailla samoilla vesillä ja samoista työpaikoista. Jotkut luovat työpaikkansa itse ja toiset sijottuvat milloin mihinkin tehtävään. Kun aikaa kuluu, yhä useammat tahot tunnistavat tittelin. Uskon, että maailma on vasta löytämässä draaman mahdollisuudet ja teatteri-ilmaisun ohjaaja sen ohjaajana on tulevaisuuden ammattinimike.

LÄHTEET

- Bettelheim, B. 1991, *The Uses of Enchantment*, London: Penguin Books
- Boal, A. 1995, *The Rainbow of Desire*, London: Routledge
- Boal, A. 2002, *Games for Actors and Non-Actors Second Edition*, London: Routledge
- Häkämies, A. 2005, *Tunteet – portti arvomaailmaamme draamatyöskentelyssä teoksessa*
Ventola, M-R & Renlund, M (toim.), *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*, Helsinki:
Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia, s. 146-158
- Kurki, L. (vuosiluku ei tiedossa), *Sosiokulttuurinen innostaminen*,
<http://www.prohumanum.fi/artikkelit/kurki.html>
- New Oxford American Dictionary 2nd Edition, 2005, Apple Computer
- Niemistö, R. 2004, *Ryhmän luovuus ja kehityshehdot*, Helsinki: Palmenia- kustannus
- Rusanen, S. 2002, *Koin traagisia tragedioita- Yläasteen oppilaiden kokemuksia*
ilmaisutaidon opiskelusta, Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Sampolahti, M. 1996, *Johtaja ja työnhajaaja – kaksi roolia toistensa palveluksessa*
teoksessa Keskinen, S., *Ryhmäilmiöt ja työnhajaaja*, Turku: Turun yliopiston
täydennyskoulutuskeskus, s. 38-51
- Suomenkielinen Wikipedia: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Psykoterapia>
- Suomen psykodraamayhdistys ry & Morenolaisen psykodraaman kouluttajayhdistys
(MOPSI) ry 2007, *Psykodraaman käytön eettiset ohjeet*,
<http://www.mopsi.org/eettiset-ohjeet.html>
- Ventola, M-R & Renlund, M (toim.), *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*, Helsinki:
Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia
- Ventola, M-R. 2005, *Taide keskelle elämää teoksessa* Ventola, M-R & Renlund, M.
(toim.), *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*, Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu
Stadia, s. 34-44
- Ventola, M-R. 2005, *Yhteisödraaman ja –teatterin tunnuspiirteitä teoksessa* Ventola, M-
R & Renlund, M (toim.), *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*, Helsinki: Helsingin
ammattikorkeakoulu Stadia, s. 48-55

