

Pia Virtanen

Leikkivä asenne esittävän toiminnan työvälineenä

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Esittävän taiteen koulutusohjelma
Opinnäytetyö
27.2.2012

Tekijä Otsikko	Pia Virtanen Leikkivä asenne esittävän toiminnan työvälineenä
Sivumäärä Aika	33 sivua + 1 liitettä 27.2.2012
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävän taiteen koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Tutkiva suuntautumispolku
Ohjaaja	Marja Silde, FM
<p>Opinnäytetyössä tarkastellaan leikkivää asennetta esittävän toiminnan työvälineenä. Leikkivällä asenteella tarkoitetaan tässä työssä itselleen sallivaa mielentilaa. Opinnäyte pyrkii antamaan näkökulmia siihen, mikä pitää leikkivää mielentilaa yllä ja mikä sen sammuttaa.</p> <p>Menetelminä opinnäytetyössä on käytetty muistelutyötä Frigga Haugin mukaan ja teema-haastattelua. Muistelutyön avulla on pohdittu kirjoittajan omia luovia töitä: lukioaikaista monologia <i>Hedelmäsalaa</i> sekä Metropolian ohjaajantyön harjoittelua <i>Nurkka</i>. Omien töiden ja haastattelujen purkamista on lähestytty keskeisten käsitteiden kautta.</p> <p>Keskeiset käsitteet ovat nousseet Annette Arlanderin ja Johan Huizingan ajattelusta sekä leikin ja teatterin yhteisistä piirteistä. Näitä käsitteitä ovat esitysmaailma ja esitystilanne, kaksoistietoisuus, vertauskuvaallistaminen ja eläytyminen.</p> <p>Kirjoittajan omissa töissä ja haastatteluissa nousevat tärkeiksi seikoiksi mielikuvan käyttäminen esiintymisjännityksen vähentäjänä sekä ryhmän yhteisen päämäärän apuna. Lisäksi käsitellään näyttelijän ja ohjaajan kannalta itselleen objektiksi tulemista, George Herbert Meadin kommunikaatiomallin mukaan.</p> <p>Katsojan läsnä- tai poissaolon lisäksi toinen leikkiä ja teatteria erottava tekijä on suhde suoritukseen. Teatterin ristiriita on vapaan leikin ja työhön rinnastettavan suorituksen välillä. Leikki on vapaata toimintaa, kun taas teatteri on suoritus ja siten rinnastettavissa työhön. Tätä vapaata leikkiä teatteri käyttää suorituksen tekemiseen.</p>	
Avainsanat	esitysmaailma, leikinmaailma, fiktion tila, faktinen tila, kaksoistietoisuus, eläytyminen, esteettinen kahdentuminen.

Author Title	Pia Virtanen A Playful Attitude as a Tool in Performing Arts
Number of Pages Date	33 pages + 1 appendices 27 February 2012
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor	Marja Silde, M.A.
<p>In the present thesis, a playful attitude is explored as a tool for performing arts. A playful attitude is defined in this thesis as a permissive state of mind. The present thesis aims at giving a perspective on what keeps a playful state of mind on and what switches it off.</p> <p>Used methods include memories of Frigga Haug and a theme interview. Owing to the collective work of memory, the author's theatrical pieces have been collated: an old monologue <i>Hedelmäsaattia</i> played at high school times and <i>Nurkka</i>, a direction at Metropolia. The theatre works are analysed by employing the main concepts.</p> <p>The main concepts arise from the thoughts of Annette Arlander and Johan Huizinga. The concepts have gained influence from comparing play and theatre. These concepts include the world of performance; performance situation and finally metaxu, metaphorizing and empathizing. The word metaxu should be somehow shortly defined.</p> <p>An important part of the author's theatrical works and the interviews is the use of images. The images are used in order to help lessen the stage fright and strengthen the common aim of the group. The present thesis also deals with George Herbert Mead's theory of communication. Using the theory, the thesis explores how an actor or a director becomes an object to himself.</p> <p>There is also another element among the presence or absence of the spectator that separates play and theatre. The distinctive element is the relationship to fulfilment. This paradox occurs between free play and fulfilment. The play is always free whereas the theatre is always a performance or a fulfilment and could be parallel to work. The theatre is using this particular freedom of play to carry out the performance.</p>	
Keywords	performance world, world of play, fictional space, factual space, metaxu, an esthetic doubling

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Menetelmät	2
2.1	Muistelutyö	2
2.2	Haastattelut	3
3	Erot sekä yhtäläisyydet leikissä ja teatterissa	4
3.1	Jossain oleminen ja toiseen maailmaan meneminen	4
3.2	Roolin ottaminen	6
3.3	Vertauskuvallistaminen	7
4	Omat työt muistelumenetelmän kautta	8
4.1	<i>Nurkkaa</i> ohjaamassa	9
4.1.1	Sokea ohjaaja	10
4.1.2	Sisäinen kriitikko	11
4.1.3	Ohjaajan tuntosarvet	12
4.1.4	Fiktio tilassa	14
4.2	<i>Hedelmäsalaattia</i> -monologi	15
4.2.1	Leikkivä näyttelijä	16
4.2.2	Fiktio tilasta esitysmailmaan	18
4.2.3	Katse yleisöön	19
4.2.4	Halu tulla nähdyksi	21
5	Haastattelut	22
5.1	Haasteellinen ryhmätyö	22
5.1.1	Eriyisenä yksilönä ryhmässä	24
5.2	Katseen vaikutus leikkivän asenteen kannalta	26
5.2.1	Katse ja näyttelijä	26
5.2.2	Katse ja ohjaaja	28
6	TIO:n näkökulmia	29
6.1	Ryhmän toiminta ja itsekriittisyys ohjatessa	30
6.2	Esiintymisjännitys ja yleisön kohtaaminen	31

7 Yhteenveto	32
Lähteet	33
Liitteet	
Liite 1. Haastattelun runko	

1 Johdanto

Tarinat ja niiden kautta avautuvat maailmat ovat kiinnostaneet minua lapsesta saakka. Myös ympärillä oleva maailma ja ihmisten käytös on ihmetyttänyt minua, mielikuvitusta käyttämällä voin keksiä syitä sille. Mielikuvituksen maailmassa mitä vaan voi tapahtua. Maailmat voivat näkyä kuvana, tekstinä paperilla tai vaikka tunnelmana musiikissa. Niiden illuusion taso voi olla äärimmäisen korostettu tai riisuttu. Teatterissa kiinnostavaa on näiden maailmojen näkyminen suhteessa tähän hetkeen. Näen näyttelijän, joka esittää jotakin ja jota minä katsojana katson. Näyttelijä on samanaikaisesti näyttelijä ja esittämänsä rooli. Katsojana tiedostan katsovani teatteria, kun samanaikaisesti saatan uppoutua *esityksen maailmaan* tai kuuntelemaan ja katsomaan kiinnostuneena sen aiheita etukenossa, työryhmän tarjoaman näkökulman kautta. Tilanteessa syntyy jokin kolmas maailma, kun fakta ja fiktio kohtaavat. Tämä *kaksoistietoisuus* toteutuu myös leikeissä. Sekä leikki että teatteri näyttävät myös jonkin paikan tai oman maailmansa, jota tarjotaan katsojalle tai osallistujille. Vaikka tunnistan tämän kuvion, niin miten vaikeaa tähän maailmaan – tai leikittelyn mielentilaan – onkaan toisinaan päästä tekijänä.

Opinnäytteeni tarkoituksena on tarkastella leikillisyyttä työvälineenä luovassa toiminnassa, erityisesti esittävään toimintaan tähtäävässä työssä. Puhun opinnäytteessä teatterista, vaikka voisin yhtä hyvin käyttää sanaa esitys. Käsitteenä esitys on laaja, joten haluan rajata tarkasteluni selvästi teatteriin. Mielestäni leikillisuus on tekemisen moottori niin esittävässä kuin muissakin taiteissa, jopa elämässä yleensä. Olisi toivottavaa, että leikillisuus toteutuisi joka kerta. Se ei ole kuitenkaan aina mahdollista. Toisin sanoen olen tutkimassa, mikä pitää tätä moottoria käynnissä ja mikä sen sammuttaa.

Leikillisyyteen ja sen käyttömahdollisuuksiin esittävässä toiminnassa paneudun sekä omien kokemuksieni että haastattelujen kautta. Tarkastelemani leikillisuus voidaan käsitellä enemmän leikin olemuksena, asenteena tai eräänlaisena mielentilana kuin toiminnallisena leikkinä. Silti olen lähtenyt purkamaan leikillisyyttä vertailemalla leikin ja teatterin yhteisiä sekä eriäviä piirteitä. Luvussa kolme kerron enemmän näistä sekä keskeisistä käsitteistä. Jos *kaksoistietoisuus* ja *jossakin oleminen* yhdistävät leikkiä ja teatteria, niin katsoja sekä koko esittämisen käsite taas erottavat. Tätä kautta löysin oman leikillisyyttä vähentävän tekijän, katseen ja katsojan. Tuo katsoja voi olla myös

minä itse, sisäinen katsojani. Omia töitani ja niiden kokemuksia olen reflektoinut muokkaamalla Frigga Haugin muistelutyömenetelmää. Lisäksi haastattelin kahta henkilöä teatterityön onnistumisista ja hankaluuksista. Kerron näistä työvaiheista erikseen omassa luvussaan 2. Lopuksi pohdin miten leikillisyyden tiedostaminen voi olla hyödyksi teatteri-ilmaisun ohjaajan laaja-alaisen tietotaidon lisänä.

Tarkastelemani leikillisuus on saanut vaikutteita Johan Huizingan *leikkivästä ihmisestä* (homo ludens). Myös draamakasvatuksen opettaja ja tutkija Hannu Heikkinen puhuu vakavasta leikillisyydestä. Hollantilainen historianfilosofi ja kulttuurihistorioitsija Johan Huizinga (1872–1945) pohti 1900-luvun alkupuolella leikkiä ja sen merkitystä nykyiseen kulttuuriimme. Vuonna 1938 ilmestyneessä kirjassaan *Leikkivä ihminen, Yritys kulttuurin leikkiaineksen määrittelemiseksi* hän ehdottaa homo sapiensin rinnalle toista ihmistä kuvaavaa termiä: homo ludens, leikkivä ihminen. Huizinga näkee ihmisen, kuten eläimenkin perusolemuksen leikkivänä. Ihmisellä vain on kyky jalostaa leikkiä eteenpäin. *Leikkivä ihminen* -tutkimuksessa hän pohti ennen kaikkea sitä, missä määrin kulttuurilamme on leikin luonne. (Huizinga 1984, 6.)

Nähdäkseni tämä ”leikin luonne” on perua samalle leikillisyydelle, jonka kanssa ollaan tekemissä luovan toiminnan parissa. Se on kykyä olla leikittelevässä ”tilassa”, innostua uusista ajatuksista ja jalostaa niitä eteenpäin. Se on myös kykyä olla pelkäämättä omia ajatuksiaan. Jokaisella on oma leikillisyyden sytyttäjänsä ja sammuttajansa. Hakeuduin tämän aiheen pariin siksi, että selventäisin itselleni omia tekemisen tapojani. Vaikka tämä työ on välietappi itselleni, toivon, että pystyn avaamaan näin myös muille leikillisyyden käyttöä.

2 Menetelmät

2.1 Muistelutyö

Innostuin käyttämään tutkimuksessani menetelmänä haastatteluja sekä luovan kirjoittamisen tyyppistä muistelutyömenetelmää. Menetelmään olen tutustunut lukemalla Mervi Varjan artikkelin 1995 ilmestyneestä kirjasta *Lihasta sanaksi – Tutkimuksia suomalaisesta teatterista*. Saksalainen psykologi ja sosiologi Frigga Haug sekä hänen työryhmänsä kehittivät 1980-luvun alussa muistelutyön (Erinnerungsarbeit, Collective

Work of Memory) naistutkimuksen tutkimusmenetelmäksi. Siinä valitun teeman ympärille muodostunut ryhmä tutkii omia henkilökohtaisia kokemuksiaan kirjoittamalla. Ryhmän jäsenet tutustuvat toistensa teksteihin ja jakavat ajatuksia. Kokemus kirjoitetaan tämänhetkisenä minänä, mutta kolmannessa persoonassa. Yksityiskohdat ja kokemukset ovat tärkeitä kirjoittamisessa, ja ne tulisi kirjoittaa muistoon ilman tulkintaa. Muistelutyössä pyritään teoretisoimaan tapahtunutta vasta yhdessä, ryhmän kesken. Keskustelut voidaan esimerkiksi nauhoittaa. Ryhmätapaamisia voi olla useita pidemmällä aikavälillä. Tulkinnan tekemisessä, tekstien purkamisen yhteydessä, voidaan käyttää ”esiinnousseita teemoja käsittelevää teoreettista tietoa, kuten myös muuta kulttuurista materiaalia kaunokirjallisuudesta mainoksiin ja arkipäivän sanontoihin”. (Varja 1995, 81–83.)

Tämän pohjalta muokkasin muistelutyötä omaan käyttööni hieman erilaiseksi. Päädyin tekemään muisteluni nimittäin yksin. Ymmärrän nyt vertauspalautteen tärkeyden, jotta työskentely olisi varsinaisesti Haugin mukaista muistelutyötä. Oma versio on toiminut tässä kohtaa kuitenkin hyvin. Aluksi kolmannessa persoonassa kirjoittaminen tuntui hassulta. Olen tottunut kirjoittamaan kyllä päiväkirjaa ajatuksella, miltä minusta tuntuu. Tässä kohtaa kirjoitusasu olikin, miltä hänestä tuntuu. Pääsin tästä yli ajattelemalla kirjoittavani tarinaa, jonka pohjana oma kokemukseni olisi. Olen sillä tavalla kirjallinen ihminen, että pystyn parhaiten jäsentämään ajatukseni, kun olen kirjoittanut ne ylös ja näen tekstin edessäni. Siksi tämä muistelutyö tai tarinamaisuus toimi omalla kohdallani. Oman muiston ymmärtämiseen tarvitaan säännöllistä pohtimista pidemmällä aikavälillä, koska tulkinat ja oivallukset eivät ehkä heti avaudu omasta tekstistä. Ryhmässä tämä voisi olla nopeampi prosessi, koska on muita, jotka peilaavat tekstiä.

Muistelutyö toimi hyvin myös sen vuoksi, että näistä kyseisistä kokemuksista minulla on päiväkirjamerkintöjä olemattoman vähän. Sain kirjoitettua ulos mietteeni ja kokemukseni. Se oli myös avuksi henkilökohtaiselta kannalta, koska esimerkiksi hankalan työn kohdalla ymmärrän nyt, miksi oma kokemukseni oli sellainen kuin oli.

2.2 Haastattelut

Muistelutyön lisäksi haastattelin kahta henkilöä, jotka ovat tekemisissä teatterin sekä esittävien taiteiden kanssa. Haastateltavat henkilöt ovat opinnäytetyössäni nimettömi-

nä. Haastattelumenetelmä muistutti eniten teemahaastattelua. Tein valmiiksi haastattelurungon eli kysymyksiä liittyen leikkiin ja luovan työn tekemiseen. Haastattelut tapahtuivat henkilökohtaisesti ja nauhoitin keskustelut. Haastattelu muistutti enemmän keskustelua, joten runko todella toimi runkona. Haastattelun tarkoituksena oli saada selville, millaisissa tilanteissa haastateltavien leikkivä asenne mahdollistuu ja millaisissa ei, sekä mitä leikkivä asenne luovana mielentilana heille tarkoittaa. Molemmat haastateltavani ovat tehneet ja kokeilleet eri teatterin osa-alueita, mutta haastatteluissa pohdimme pääasiassa ohjaajan, draamaopettajan sekä näyttelijän kokemuksia. Vapaa keskustelu antoi luvan myös jutella asioista, joita en ollut ajatellutkaan kysymyksiä valmistellessani. Haastattelukysymysten runko on liitteenä työn lopussa.

3 Erot sekä yhtäläisyydet leikissä ja teatterissa

Leikki on toimintaa, joka tapahtuu, ajan, paikan ja tarkoituksen tiettyjen rajojen sisäpuolella, silminnähtävässä järjestyksessä, vapaaehtoisesti hyväksytyjen sääntöjen mukaan, ulkopuolella aineellisen välttämättömyyden tai hyödyllisyyden piirin. Leikki tapahtuu mukaan tempautumisen ja innoituksen tunnelmissa, se on joko pyhää tai yksinomaan juhlallista, riippuen siitä, onko leikki pyhitystä vai huvitusta. Toimintaa elähdyttävästi ylevyyden ja jännityksen tunteet, ja se tuo mukanaan iloa ja virkistystä. (Huizinga 1984, 151.)

Tässä luvussa esittelen keskeisiä käsitteitä leikkivän asenteen ymmärtämiseksi. Käsitteitä olen etsinyt pohtimalla leikin sekä teatterin yhteisiä että eriäviä piirteitä. Jos ihminen on perusolemukseltaan leikkivä, kuten Johan Huizinga väittää, mihin tuo leikkivä asenne sitten välillä katoaa? Yllä oleva Huizingan määritelmä leikistä voisi olla yhtä hyvin kuvaus teatteriesityksestä, sillä niin leikki kuin teatterikin sijaitsee aina jossain, molemmissa mennään "toiseen maailmaan". Lisäksi kummassakin on mahdollista eläytyä rooleihin ja toiminnassa käytetään vertauskuvallistamista. Leikkiä ja teatteria erotavana tekijänä tarkastelen lisäksi katsojaa ja esittämisen käsitettä.

3.1 Jossain oleminen ja toiseen maailmaan meneminen

Yksi leikin ja teatterin yhteinen piirre on jossakin oleminen: toiminta tapahtuu aina tietyssä paikassa. Esittelen Annette Arlanderin teatteritaiteen tohtoritutkinnossa *Esitys tilana* käyttämiä määritelmiä tämän esitys- ja leikkipaikan hahmottamiseksi. Arlander puhuu *fiktio tilasta* ja *faktisesta tilasta* sekä *esitysmaailmasta* ja *esitystilanteesta*.

Fiktio tilalla tarkoitetaan esimerkiksi tekstissä vihjattua tapahtumapaikkaa. Paikkaa, jonne teatteriesityksen fiktio sijoitetaan ja jota halutaan vihjata katsojalle. *Faktisella tilalla* tarkoitetaan esitystilaa, ympäristöä ja sen asiansuhteita suhteessa esitykseen. (Arlander 1998, 57–59.)

Esitysmaailma on fiktion tapahtumapaikka, mutta laajemmassa mittakaavassa kuin fiktion tila. Esitysmaailma voi olla kyllä yhdessä faktisen tilan (esim. lavastuksen) ja fiktion tilan viitatuun paikkaan yhteistulos. Esitysmaailma laajemmassa merkityksessään sisältää esittämisen- ja katsojasuhteen sekä esityksen maailman lainalaisuudet, tilallisen ja ajallisen ulottuvuuden yhdessä. Ääriesimerkkinä esitysmaailma voidaan ymmärtää totaalisenä mielikuvitusmaailmana, jossa asiat toimivat vastoin arkielämän lakeja. *Esittämistilanteella* tarkoitetaan esityksen tapahtumaa, jossa esittäjä (A) esittää jotakin (B) katsojalle (C). Eli reaalitodellisuutta, tässä ja nyt. (Arlander 1998, 60–62.)

Teatterissa näillä akseleilla – fiktion tila ja faktinen tila, esitysmaailma ja esitystilanne – voidaan liikkua limittäin, siirtäen eri painotuksia. Fiktio tilassa voi olla viitteitä faktisesta tilasta ja toisinpäin. Tai toisaalta esitysmaailma on esitystilanne. Vaikka Arlanderin termit viittaavat esittämiseen, mielestäni myös leikissä voidaan nähdä yhtäläisyyksiä. Teatteriesityksen faktinen tila voi olla kaupunginteatterin lavalla tai löydetyssä tilassa. Vastaavasti leikki voi olla esimerkiksi metsässä tai sitä varten tehdyssä tilassa. Fiktio tila teatterissa on kuin näkymätön kartta näkymättömästä paikasta, joka tulee näkyväksi sen esittämisenä. Esiintyjälle tämä näkymätön tulee näkyväksi taustamateriaalin, sen sisäistämisen ja harjoittelun avulla. Leikki tapahtuu kuvitellussa ja leikkijöiden usein ennalta määrittelemässä ja näkymättömässä paikassa. Tämä paikka todentuu leikkimällä. Leikissä toteutetaan myös näkymätöntä symbolista maisemaa.

Esitysmaailman kaltaisen maailman voidaan ajatella toteutuvan leikissä, mutta käyttäisin siitä tässä kohdin sanaa leikin maailma. Leikin maailmaan sisältyy myös usein ennalta sovittu tapahtumapaikka, jota faktisen tilan avulla kuvitetaan ja jossa usein vallitsee omanlaisensa aikakäsitys, leikin säännöt tai olemisen tapa. Esitystilanteen käsite sen sijaan on erilainen. Yllä olevat käsitteet ovat esityskontekstista, jossa oletusarvona on katsottavana oleminen. Leikissä tätä ulkopuolisen katsetta ei yleensä ole. Tällöin nämä käsitteet toteutuvat leikkijöille. Esitystilanteen sijaan käyttäisin leikin kohdalla sanaa leikkitalanne. Leikki tapahtuu leikkijöille, tässä ja nyt. Reaalitodellisuus on ole-

massa, joka mahdollistaa kaksoistietoisuuden. Koska katsojaa ei ole, esitystilannetta muistuttavan leikkitalanteen voisikin ajatella leikin kohdalla olosuhteiden kannalta. Esimerkiksi voidaan ajatella, miten leikkiin käytetään aikaa tai onko leikkitalan lähellä muita, joita leikkiminen saattaa häiritä tai joiden ehdoilla leikki on toteutettava (esim. ettei pallo pompi autotielle ja kukaan leikkijöistä juokse auton alle). Leikin ja teatterin yksi eroavaisuuksista on katsojan läsnä- tai poissaolo.

3.2 Roolin ottaminen

Myös roolin ottaminen yhdistää leikkiä ja teatteria, vaikka siihen suhtautuminen on erilaista, koska katsova silmä puuttuu. Roolin ottamiseen ja siinä olemiseen liittyvät käsitteet kuten transformaatio, eläytyminen ja teatterillinen kaksoistietoisuus. *Transformaatio* on käsitteenä käytössä monissa eri asiayhteyksissä. Yleensä transformaatiosta puhuttaessa tarkoitetaan muuttumista. Tätä muuttumista, joksikin tulemistä, teatteri ja leikki käyttävät.

Eläytymisellä viitataan internet -sanakirjan mukaan "itsensä kuvittelemista johonkin tilanteeseen tai syventymistä koko olemuksellaan johonkin" (Suomisanakirja 2012). Ottaessaan roolin, esimerkiksi leikissä, leikkijä pyrkii toimimaan roolinsa mukaisesti. Usein leikkijän roolin toimintatavat tai asioihin suhtautuminen poikkeaa leikkijän todellisen minän rutiineista. Eläytyessään leikkijä pyrkii asettumaan toisen henkilön asemaan.

Draamakasvatuksessa esiintyvä termi *esteettinen kahdentuminen* liittyy tähän asiaan: tietoisuus olevansa minä eläytyessään rooliin sekä ymmärrys siitä, ettei leikin maailma ole sama maailma kuin se, missä leikkijä elää tosielämässä. (Heikkinen 2004, 103–104.) Esteettistä kahdentumista voi verrata *kaksoistietoisuuteen* teatterissa.

Teatterillista kaksoistietoisuutta voidaan pohtia Arlanderin mukaan niin esittäjän kuin katsojan näkökulmasta. Sillä tarkoitetaan esittämisen ja esitettävän suhdetta, mutta myös katsojan tässä ja nyt -hetkeä suhteessa teatteriesityksen fiktion. Katsojan kaksoistietoisuus ilmenee siis katsomishetken ja teatteriesityksen maailman välisenä liikkeenä. (Arlander 1998, 69.)

Roolin ottamiseen liittyy eroja leikissä ja teatterissa. Sinänsä kyseessä on samantapainen lähtötilanne, mutta teatterissa toiminta on suhteessa katsojiin. Leikki tapahtuu leikkijöiden kesken, teatterissa on lisänä katsoja-esittäjäsuhte. *Esteettinen kahdentuminen* sisältää roolinottamisessa vain leikkijän kokemuksen, kun taas *teatterillinen kaksoistietoisuus* sisältää roolinoton lisäksi esitystilanteen. Mielestäni karkea ero voisi olla siinä, että leikkijä on itseään varten roolissa, näyttelijän roolityö taas on muita varten.

Esittämisen jälkeen roolista palataan omaksi itsekseen. Näyttelijä ymmärtää eron roolin ja minän välillä, mutta myös lavalla esittämisen ja olemisen välillä. Jälkimmäisellä tarkoitan eroa esityksmaailman ja esitystilanteen välillä. Teatterissa toimitaan usein fiktion tilaan viittaavassa maastossa eli esityksmaailmassa. Läsnä on kuitenkin esitystilanne itsessään, kaikkine teatteri-instituution sääntöineen. Harva esiintyvä taiteilija tuskin unohtaa tuota esittämistilannetta.

Leikissä esimerkiksi lapsi saattaa leikkiä olevansa joku muu. Lapsi voi leikkiä, millainen hän on isona tai millaista olisi olla koira. Tähän leikkiin mennään tosissaan.

Kaikissa draamakasvatuksen genreissä vaaditaan, että ryhmä on vakavissaan. Osallistujien draaman maailma hajoaa heti kun yksi mukana olijoista sen rikkoo; katsojien draamassa täytyy katsojienkin nähdä, että lavalla ollaan tosissaan. (Heikkinen 2004, 81.)

Yllä oleva Hannu Heikkisen sitaatti vakavasta leikillisyydestä on draamakasvatuksen yhteydestä. "Draaman maailman" tilalle voidaan asettaa yhtä hyvin sana leikki. Tosissaan leikkiminen on huumorintajuttoman leikin sijaan leikkiin uppoutumista, innostusta ja vapaaehtoisuutta toimintaan. Leikkijät ymmärtävät, että ovat leikissä mukana ja että heidän roolinsa eivät seuraa heitä leikin loppumisen jälkeen faktisessa maailmassa. Leikkijä saattaa eläytyä rooliinsa ja jopa unohtaa itsensä hetkeksi. Tällaisessa hetkessä kaksoistietoisuus ei toteudukaan. Näitä hetkiä voi olla usein leikissä, joskus jopa teatterissa jo kykenee unohtamaan esitystilanteen.

3.3 Vertauskuvallistaminen

Vertauskuvallistamisella tarkoitetaan jonkin asian ilmaisemista symbolisella esitystavalla. Teatterissa näytetään usein jokin tuttu asia eri tavalla kuin sen näemme arkielämässä. Vertauskuvien käyttö on teatterille ominainen kerronnankeino jo draaman historian

alkuvaiheista alkaen. *Runousopissa* Aristoteles käsittelee tragedian tunnistamista eli *anagnorista*, joka liittyy vertauskuvallistamiseen. Tunnistaessaan päähenkilön koettelemuksia katsoja voi samalla tunnistaa vastaavia piirteitä omasta elämästään ja kokea siten oivalluksia. (Aristoteles 1997, 237.) Vertauskuvallistaminen vaatii sen, että sekä tekijä että vertauskuvan tulkitsija oivaltavat, mistä vertauskuva on alun perin johdettu muotoonsa. Tämä muoto voi olla hyvinkin symbolinen.

Jokaisen abstraktin ilmauksen takana on metafora ja jokaisessa metaforassa sanaleikki. Näin ihminen luo sanoin, jotka ilmentävät hänen olemassaoloaan, toisen maailman luonnon maailman rinnalle. (Huizinga 1984, 13.)

Vertauskuvallistaminen on yleistä taiteissa. Lapset ymmärtävät eron tavallisen olemisen ja ”leikisti” olemisen välillä ja näin ollen oppivat leikissään yhdistämään faktaa ja fiktiota. Leikkiin voi tulla mukaan oikeasti tapahtuneita asioita, joissa on lisänä omaa mielikuvituksen tuotetta. Tällöin leikki voi olla esimerkiksi vaikeiden asioiden käsittelyn väline. Leikissä voi esiintyä vaikka aikuisten riitelyä, jolloin lapsi korjaa mielikuvitusta käyttämällä tilanteen mieleisempään. Lapsi voi myös ”leikisti” antaa eri merkityksiä tunnistamilleen asioille. Käpylehmät ovat lemmiä, mutta todellisuudessa ne ovat vain käpyjä, jotka lapsen käsissä toimivat niin kuin ne olisivat lemmiä. Myös rooliin eläytyminen liittyy faktan ja fiktion yhdistämiseen. Samalla tavalla kuin teatterissa näyttelmissä, myös leikissä leikkijä heittäytyy rooliinsa minän kautta, lisäten suoritukseen itse keksimiään piirteitä.

4 Omat työt muistelumenetelmän kautta

Tässä luvussa pohdin leikkisyyttä ohjaajan sekä näyttelijäntyön näkökulmasta, kahden aikaisemman teatterityöni kautta. Ensimmäinen esimerkki on oma ohjaus, jonka tein Metropoliaan osana opintoja. Toinen esimerkki on sen sijaan lukioaikainen monologi. Valitsin nämä kyseiset työt tarkasteluun, koska molemmat ovat olleet minulle ensimmäisiä kokemuksia omalla sarallaan: ensimmäinen ohjaus sekä ensimmäinen esittämäni monologi. Oma teksti on myös yhteistä molemmille töille. Monologin teksti tosin syntyi toiminnan kautta, kun taas ohjauksen teksti perinteisemmin, kirjoittamalla. Ohjausta tarkastelen tilanteena, jossa leikkivän asenteen mahdollistuminen oli haastavaa, kun taas monologissa leikkivän asenteen mahdollistuminen on helpompaa. Omia töitani

olen lähestynyt tarkastelemalla niitä muistelutyön avulla. Kirjoitin molemmista muistot, koska en pitänyt työpäiväkirjaa prosesseista.

4.1 *Nurkkaa* ohjaamassa

Tässä esimerkissä pohdin kokemusta, jossa minun oli vaikeaa pitää omaa leikkivää asennettani yllä. Ohjasin Metropolian pommisuojaan käsikirjoittamani näytelmätekstin *Nurkka*, jonka tein työharjoittelunani ohjaajantyön alueella. Esityksen ensi-ilta oli 20.5.2011. Tekstin työstämisen olin aloittanut vuotta aiemmin dramaturgian valinnaiskursilla. Halusin ohjata oman tekstin. Sen kirjoittaminen oli jäänyt jo ensimmäisen vuoden dramaturgian kurssilta kaivelemaan. Kirjoitimme silloin pienenäytelmät, enkä ollut omaani tyytyväinen. Päätin sen jälkeen, että kirjoitanpas vielä uuden ja paremman tekstin kouluaikana.

Aloitin *Nurkan* kirjoittamisen aiheella häpeä. Aihe jäi aluksi liian universaalille tasolle ja minun oli hankala löytää siitä omaa näkökulmaa. Toki sellaisia olisi ollut. Pohdinnasta oli kuitenkin hyötyä ja teksti jatkoi matkaansa. Vähitellen siellä näkyi pilkahduksia yksinäisyyttä käsittelevistä asioista, joka sekin on itselleni tuttu aihe.

Harjoitusten alkaessa olin löytänyt hyvän työryhmän ja olin tulevasta produktiosta innoissani. Silti ohjaaminen jännitti. Ensimmäiset kaksi viikkoa aika kului lähinnä ryhmään ja tekstiin tutustuesssa sekä tutkiessa yhdessä esityksen maailmaa. Suunta stressivaihteelle kääntyi ilmeisesti silloin, kun varsinaiset kohtausharjoituksen alkoivat. Harjoitusten aikana oli toki pieniä takapakkeja, ylimääräistä työtä ja päänvaivaa, mutta ne olivat lähinnä hidasteita eivätkä olleet varsinaisesti oman leikkivän asenteen koetinkiviä. Ne asiat saatiin aina järjestykseen. Ongelmaksi muodostui itsekritiikkini omaa tekstiä ja työtäni kohtaan.

Jos ohjaus ei tunnu etenevän, kumpi on paska: ohjaaja vai käsikirjoittaja?

Yksi ohjaamiseen vaikuttanut seikka oli se, että tämä oli ensimmäinen ohjaukseni. Ohjaaminen tuntui jo ihan siitä syystä vaikealta. Pidin rimaa korkealla, itseäni mutta myös työryhmää varten. En halunnut, että he ajattelisivat olleensa mukana tässä produktiossa turhaan. Jälkeenpäin olen havainnut, että kamppailin myös työnjohtajuuden kanssa. Ohjaajan rooliin astuminen tuntui vaikealta. Vaikka työryhmällä oli hyviä ideoita ja

saimme esityksestä lopulta hyvää palautetta, en silti tehdessä meinannut aina uskoa omiin ideoihini. Myös oman tekstin ohjaaminen ensimmäisenä työnä ei ollut helpoimmasta päästä.

4.1.1 Sokea ohjaaja

Kuten muussakin elämässä, opin kyllä sietämään mälsää oloani nieleskellen ja yritin olla näyttämättä sitä muille. Yritin myös katsoa ulospäin, näyttelijöihin ja lavalle. Muistan sellaisia tilanteita, että tuijotan ja tuijotan, mutta tunne tai järki ei sano asiasta yhtään mitään. En osaa antaa ohjetta. Näköhavaintoni ei tuntunut rekisteröityvän päähäni ja tunsin olevani jumissa. Näen mitä lavalla tapahtuu, mutten osaa ikään kuin katsoa sitä. Tällaisessa tilanteessa ohjaajan leikkisästä asenteesta ei ollut tietoaakaan:

Hänestä tuntui usein siltä, että ohjasi vääriä asioita. Ja että se silmä, jolla niitä oikeita asioita katsotaan, puuttui häneltä.

Vaikka harjoitukset menivät yleensä työryhmän mielestä hyvin, sain melko nopeasti sen kuvan ohjaamisesta, että se on vaikeaa. Toki vaikeaa saa mielestäni olla, kunhan se ei ole vastenmielistä. Välillä kokemus kyllä kävi lähellä vastenmielisyyteni rajoja. Vika ei ollut työryhmässä tai heidän toiminnassaan, vaan omassa asennoitumisessani. Jo työnjohtajuus oli minulle vaikeaa. Halusin, että tekisimme hyvän jutun ja että työryhmä viihtyisi. Avuksi tähän sokeuteen ohjaava opettaja neuvoi pohtimaan vaikeita kohtauksia ja ohjaussuunnitelmaa uudelleen. Jälkeenpäin ajateltuna se ei ollut kuitenkaan ratkaisu varsinaiseen ongelmaan.

Huomasin, että tällaisissa tilanteissa kannattaisi olla ajattelematta koko asiaa, kun tulee illalla kotiin ja miettiä vasta seuraavana päivänä. Toinen vaihtoehto olisi kaivaa vastaus heti esiin, lukemalla tekstiä uudelleen. Hankalien tilanteiden kohdalla itselleni toimii paremmin asian pohtiminen seuraavana päivänä, mutta varsinkin harjoitusten lopussa kävin niin ylikierroksilla, etten vaan voinut jättää ongelmaa seuraavaan aamuun. En myöskään ollut aiemmin ohjannut, muutamia ohjausharjoituksia lukuun ottamatta. Pitäisi muistaa olla itselleen armollisempi, ajatella ettei tässä tarvitse onnistua. Kaikki tekevät parhaansa, myös minä. Kukaan ei voi olla superihminen. Yritinkin muistuttaa itseäni koko ajan, että tämä on myös minun harjoitteluani. Miten voisinkaan osata katsoa oikein, jos tähän asti olin ohjaamisesta lähinnä lukenut kirjoista?

4.1.2 Sisäinen kriitikko

Vaikka ohjaamistilanne ei ollut ns. julkinen tilanne, ei liiemmin suorituskaan tai muu, pahimmat katsojat ja kriitikot olivat ilmeisesti hänen omassa päässään. Siellä, hänen omassa päässään, valvontakamera tallensi ja tarkkaili koko kevään ajan hänen toimintaansa. Joskus ilmeisesti patterit loppuivat masiinasta, koska kohtausharjoittelukin eteni. Niinä päivinä hän ei ajatellut kummoinen oli ohjaajana ja asiat sujuivat paremmin. Silloin päivätkin tuntuivat lyhyemmiltä. Hän oli silloin imeytynyt mukaan esitykseen, eli mukana ja täten pystyi unohtamaan omat tiedolliset, taidolliset tai muut kuvittelemansa vajavaisuutensa.

Epävarmuus voi näkyä omien sanojen ja toiminnan sensurointina. Tämä tapahtuu silloin, kun syystä tai toisesta pelkää tulevansa nähdyksi, omien hölmöjen ideoittensa kanssa. On sanomattakin selvää, että se estää ohjaajana toimimisen täysipainoisesti.

Yhdysvaltalaisen filosofi, psykologi ja sosiologin George Herbert Meadin kommunikaatiomallin mukaan ihmisellä on erityinen kyky tarkastella itseään ulkoapäin. Kirjassa *Mind, self and society* (1962) Mead tarkastelee minän kehitystä, ihmisten välistä vuorovaikutusta ja käyttäytymistä sosiaalisissa tilanteissa. (Kuusela 2001, 312–313.)

Ihminen poikkeaa eläimestä kommunikaatiotavoiltaan. Eläin kommunikoi fyysisten eleiden sekä äänteiden avulla. Ihmiselle taas ominaista on merkitsevien symbolien (significant symbols) käyttö, joka on kielellisen kommunikoinnin vuoksi mahdollista. Ele- ja merkitysteoriassa tärkeää on niiden käyttö ja toiminta osana sosiaalista tekoa. A:lla on suhde eleeseen, jota B tulkitsee. Eleellä Mead tarkoittaa jotakin sosiaalista konkreettista tekoa. Vastaavan kaavan on mahdollista toteutua yhden ihmisen ajatuksissa, kun yksilö reflektoi omaa toimintaansa. A:lla on suhde eleeseen ja A tulkitsee elettä ottamalla roolin, toisin sanoen tarkastelemalla elettä ikään kuin ulkoapäin. Reflektointi on kielen ominaisuus. Ihminen nähdään sosiaalisena olentona, jonka koko minuuden kehitykseen liittyy sosiaaliset kokemukset, toisten ihmisten asenteet, teot. ”Kielen perusominaisuus on siinä, että se tekee mahdolliseksi oman toiminnan reflektoinnin ja että keskustelun perusmääre on tilanteen dialektinen muutos: kun sanomme jotain, muut vastaavat siihen. Me yritämme ymmärtää vastausta ja sovittaa oman puheemme siihen.” (Kuusela 2001, 314–315.)

Saadessaan liian suuret mittasuhteet tämä kyky reflektoida itseä ulkoapäin saattaa estää leikkillisyyden toteutumista, kuten ohjaamiskokemuksessani on havaittavissa. Silloin mahdollisuus tarttua uusiin ajatuksiin ja jalostaa niitä eteenpäin vaikeutuu. Näkökyky ei toimi, ajatus ei kulje, ohjaajan on vaikea sietää muidenkaan hapuilua, alkaa jännittää palautteen antamista näyttelijälle tai on vaikea innostua mistään. Samalla tavalla kuin lavalla olemisessakin, tämä kaikki johtuen siitä, että tulee kääntäneeksi katseensa omaan itseen. Sen sijaan että ajattelis mitä minä teen, pitäisi ajatella mitä me teemme.

Katseella on merkitystä: miten katsoa ohjaustilannetta tai itseään sopivan kriittisesti. Parempi olisi, ettei oikeastaan tarkkailisi itseään, vaan kohdistaisi katseensa siihen, mitä ollaan tekemässä. Tämä toimii niin näyttelijäntyössä kuin ohjatessa. Huomaan, että katseeni kääntyi omaan itseeni myös sellaisissa tilanteissa, joissa havaitsin että esimerkiksi näyttelijä on vähän hukassa. Automaattinen ajatus oli, että olenko antanut huonon ohjeen tai muuten epäonnistunut työnjohtajana.

4.1.3 Ohjaajan tuntosarvet

Jos koin olleeni sokea sille mitä kohtauksissa tapahtui, vastavuoroisesti huomasin kyllä, jos näyttelijä on lukossa tai tällä on epämiellyttävä olo. Näen tämän siksi, koska tunnistan tuon olon ja pystyn eläytymään tähän näyttelijän kokemukseen. Olen joutunut käyttämään aikaa siihen, miten itse voisin olla luontevammin esillä. Toisaalta minulla on enemmän kokemusta lavalla olemisesta kuin ohjaamisesta ja tiedän erilaisia harjoitteita, joilla pyritään vaikuttamaan esimerkiksi näyttelijän toimintaan tai tämän läsnäoloon.

Tämän lisäksi olen elämäni aikana oppinut huomioimaan toisten olotiloja, ennen kaikkea negatiivisia. Huomaan jos joku on huonolla tuulella, ei viihdy tai ei pidä jostakin. Sen suhteen voin olla hyvinkin vainoharhainen ja epävarma. Samalla kun huomaan työryhmäläisen epämukavan olon, pelkään että ohjaajan käyttäytymiselläni saatan lisätä epämukavaa oloa. Toisin sanoen, koen olevani työnjohtajana vastuussa jos ryhmässä ei viihdytä. Toivon, ettei esimerkiksi näyttelijä joutuisi painimaan sen kanssa, että tarkoittaakohan tuo ohjaajan katse sitä, että olen huono. Nurkkaa ohjatessa huomasin jännittäväni ohjeiden antoa harjoitusten alussa, koska pelkäsin aiheuttavani heille vas-

taavaa oloa. Voidaan ajatella, että tulkitsin työryhmäläiseltä saamaani elettä ja pyrin mukauttamaan seuraavan eleen edellisen tulkinnan pohjalta.

Koen tulkinneeni harjoitusten alussa osan näistä saamistani viesteistä, esimerkiksi ilmeet, eleet, keskustelun äänensävyt liian kirjaimellisesti ja omien pelkojen peilaamina. Katseeni kääntyi aina itseeni, ajattelin, miten sanoisin asiat oikein jotta kaikki ymmärtävät. Erityisesti harjoitteiden vetämisessä tai palautteenannossa tämä korostuu.

Hyvinä puolina tässä on se, että jos huomaan esimerkiksi näyttelijän pinteessä, yritän tehdä sille jotain näyttelijän kanssa ja pyrin antamaan kannustavaa palautetta. Tämä näkökyky on ohjaajuuteni vahvuus sekä rasite. Jottei tämä näkökykyni liittyen ryhmän kuunteluun kävisi rasitteeksi, täytyisi pyrkiä avoimuuteen ryhmässä. Avoimuudella tarkoitan keskusteluyhteyden ylläpitämistä ja sitä, että kunnioitetaan kanssaihmisää. Ohjaajana tämä tarkoittaa lisäksi sen asian varmistamista, että kaikki leikkivät samaa leikkiä. Ohjaajan tulee myös antaa rehellisesti palautetta, eikä ujostella sanomisiaan. Työryhmäläiset ja ennen kaikkea näyttelijät odottavat, että tämä ulkopuolinen silmä sanoo mielipiteensä. Yhden kerran pelkoni huonosta ohjaajasta, puhumassa niitä näitä toteutui, kun avauduin harjoitusten päätteeksi:

Treenien ilmapiiri oli ilmeisesti kuitenkin hyvä, lukuun ottamatta ohjaajaa painimassa omien mörköjensä kanssa. Loppuvaiheilla ohjaaja teki taktisen virheen avautumalla, ettei tiennyt mitä eräs roolihahmo oikein edusti ja mikä olikaan hänen pointtinsa tässä kohtauksessa. Kyseinen näyttelijä oli tietysti menettänyt tästä yönensä. Niin oli ohjaajakin, ja tämän kuultuaan ohjaaja menetti myös seuraavan yön unet.

Jos olisin ollut järkevä, olisin pitänyt sekavat ajatukset ominani, sanonut että asiaa pitää vielä pohtia sekä miettinyt yön yli, tullen treeneihin vähän viisaampana. Tätä roolihahmoa oli kokeiltu ja muutettu monta kertaa, joten ymmärrettävästi myös näyttelijä halusi päätöksiä. Koska olin jumissa, koin etten saanut tekstiä tai niitä päässäni olevia mielikuvia lavalle, en pystynyt myöskään yksinkertaisiin päätöksiin. Tuntosarveni kävivät ylikierroksilla kun pelkäsin, ettei työryhmällä olisi hyvä olo harjoituksissa.

Ryhmään kehittyi kuitenkin hyvä meininki ja avoimuus säilyi. Yksi konkreettinen esimerkki siihen oli alkulämmittelyt sekä aikataulut. Rituaaliksi muodostui, että jokainen näyttelijä lämmitteli itse omalla tavallaan, jonka jälkeen menimme muutaman kierroksen sana-assosiaatioleikkiä. Myös minä pyrin osallistumaan siihen. Vaikka se oli vaan

leikki, missä ollaan ringissä paikallaan, siitä tuli alkurutiini ja se nauratti lähes joka kerta. Joten ainakin huumorintajun kannalta tämä leikki oli yksi ryhmää yhdistävä sekä avoimuuteen vaikuttanut seikka. Myös minä pyrin olemaan alkulämmittelyissä mukana. Sillä tavalla kenties toivoin olevani helpommin lähestyttävä ohjaajana. Omalla esimerkillään ohjaaja on luomassa työkulttuuria, olemista ja käytäntöä. Jos ääriesimerkkinä olisin ylimielisesti pakottanut itseäni auktoriteettiasemaan ryhmän edessä, kokemuksesta tästä ohjaamisesta olisivat toisenlaiset. Lämmittelyihin osallistuminen helpotti itseäni, pääsin siten paremmin tutuiksi ihmisiin. Tällä tavalla huijasin itseäni olevani joku muu työryhmässä kuin työnjohtaja. Ja luullakseni sain työryhmänkin uskomaan niin.

Aikataulut ovat mielestäni avoimuuden kannalta tärkeä asia. On rehtiä suunnitella päivät etukäteen työryhmälle aikatauluiksi tai muuten ilmaista ajankäytöllisistä asioista etukäteen. Lisäksi se helpottaa ohjaamista. Raamittamalla omaa ja muiden tekemistä ohjaamiseen jää aikaa, joka edistää leikittelevän asenteen ylläpitämisestä.

4.1.4 Fiktio tilassa

Älyttömyyttä on, ettei kukaan ollut hänelle sanonut, että pitäisi olla tällainen ohjaaja tai tulla tällainen esitys. Ja tällainen ei hänelle ohjatessa mennyt jakeluun vaikka järki sekä ohjaava opettaja niin sanoivatkin hänelle.

Hetkinä jolloin en ole ajatellut omaa ohjaajuutta olen ollut parhaimmillani. Siihen on liittynyt myös jonkin kohtauksen aukeaminen. Olenkin ollut avoinna aisteineni ja innostunut näyttelijöiden tekemisestä ja innostuessani olen imeytynyt itsekkin mukaan esitykseen. Koska näyttelemine on tutumpaa kuin ohjaaminen, huomasi minä meneväni myös sitä kautta ohjatessa. Sama tapahtuu kirjoittaessa. Puhuin repliikkejä ääneen, koska siten pystyn lihallaistamaan asian, uskomaan siihen ja siten ymmärtämään mistä on kyse. Ohjatessa koin jonkinlaisia eläytymisen tunteita. Se helpotti ohjaamistani ja sai unohtamaan omat paineeni.

Leikillisyyden ylläpidossa fiktion tila voi auttaa. Kyse leikillisyydessä on eräänlaisesta mielen virittämisestä. Huomasin harjoitusten loppuvaiheilla miten esitystilaan, lavasteiden keskelle istuminen auttoi tähän virittäytymiseen. Tässä kohtaa tosin voidaan jo puhua esityksen maailmaan menemisestä. Samalla tavoin alkuharjoituksissa, kun ei ole

vielä rekvisiittaa, puvustusta tai edes repliikit hallussa voi fiktion tilaa käyttää hyödyksi. Kyseessä on sen kuvan mielessä pitäminen, jota tekemisessään tavoittelee. Tällä kuvalla tarkoitan sitä mielikuvaa, tunnelmaa, olotilaa tai vaikka väriä, mihin halutaan vihjata esitysmailmaa rakentaessa. Kuva voi olla myös idea, ajatus tai muu abstrakti asia, kunhan se on jotenkin todennettavissa ja jaettavissa. Tämä tähtäin voi olla pohjatyön tuloksena syntynyt näkemys tai sitten se on se ensimmäinen mieleen tullut assosiaatio.

Pohjakuvana *Nurkan* tekstille sekä ohjaukselle oli ensimmäinen assosiaatio ideoidessani kirjoitusvaiheessa häpeä-aihetta. Siinä kuvassa naisen asunnossa on painostava tunnelma ja lemmikkihamsteri häkissään, piiloutuneena vessapaperirullaan. Tämä kuva oli oikeastaan pidempi tekstinpätkä mahdollisen keskushenkilön tunnetilan pohjalta, joka kirjoitettiin dramaturgian kurssilla. Tehtävä toimi minulle inspiraationa ja säilyi sellaisena myös ohjausvaiheessa. En vain muistanut pitää tätä tähtäintä mielessäni vaikeimpina hetkinä. Jos olisin, se olisi varmasti helpottanut katsomistani ohjaamistilanteissa. Mielestäni siihen katsomiseen liittyy kyllä ohjaajan hoksottimien toiminta, muttei se ole pelkästään järjen asia. Olisi päästävä lähemmäs assosiativista tilaa kuin puhtaaseen loogiseen ajattelukykyyn. Tämän fiktion tilassa olevan kuvan aktivoiminen keskittää ajatukset siihen, että pääsen lähemmäs tätä assosiativista tilaa. Kohde muistuttaa, mitä ollaankaan tekemässä eikä siihen, miten minun ohjaajana tulisi olla enemmän ohjaaja. Kun lähtee muokkaamaan omaa olemistaan, näkökyky lavan tapahtumiin katoaa. Minun näkökykyni toimii paremmin kuin menen itsekin fiktion tilaan ja tällä tavalla sinne on helpompi päästä, istuessani yleisössä ulkopuolisena silmänä.

4.2 *Hedelmäsalaattia*-monologi

Toisena esimerkkinä käytän itselleni tärkeää tilannetta näyttelemisestä, jota tarkastelen kokemuksena jossa leikkivä asenne toteutui. Kirjoitin ylioppilaaksi Vantaan Martinlaakson lukiosta, jossa oli mahdollista opiskella ilmaisutaitoa sekä teatterityötä. Täällä myös innostuin ensimmäisen kerran teatterista.

Monologi, jonka nimeksi tuli *Hedelmäsalaattia*, esitettiin vuonna 2003 ilmaisutaidon kurssin päätteeksi sekä erään paikallisen yrityksen juhlassa. Koulultamme oli kysytty ohjelmaa tähän yksityistilaisuuteen ja minut valittiin mukaan kahden muun oppilaan

kanssa, kahvi ja pulla -palkalla. Vertailen sekä koulun auditoriossa että Veininmyllyn ulkolavalla tapahtuneita esitystilanteita sekä vähän monologin valmistusprosessia.

Tärkeän tästä monologista tekee sen, että se jätti mieleen hyvän kokemuksen yksin lavalla olemisesta sekä oman tekstin esittämisestä. Siksi en arvioi sen taidollista puolta. *Hedelmäsalaattia* kertoi hedelmäsalaattia syövästä työstä, jonka rauhallinen ja yksinäinen koti-ilta talonvahtina keskeytyy jonkun hiippaillessa talon ympärillä. Teksti antoi faktatietoa, havaintoja hiipparin liikkeistä sekä tytön omaa pätkäilyä hiipparin välttelemiseksi. Monologi kesti noin 10 minuuttia, ja tarinan kuljetuksessa käytin paljon toimintaa. Teksti syntyikin toiminnan kautta, ja vasta myöhemmin päätin kirjoittaa repliikit ylös omaa arkistointia varten. Rekvisiittana minulla oli käytössä tuoli, jälkiruokakulho ja lusikka.

Monologin aiheeseen päädyin aivan sattumalta. Saatoin koota muutamia kiinnostavia sanoja ylös paperille, mutta minkäänlaista kirjallista ennakkotyötä en muista tehneeni. Isommaksi hankaluudeksi muodostui, miten selviäisin esiintymistilanteesta yksin. Näytteleminen oli minulle uutta ja jännittävää, ja olin alkanut pitää tästä olosta lavalla. Siitä huolimatta aikaisempaa esiintymiskokemusta minulla oli pääasiassa tanssin ja musiikin puolelta. Kokemusta näyttelemisestä taas edellisvuoden syksyn ilmaisutaidon tunneilta. Jännitykseni ei liittynyt siihen, olisinko uskottava lavalla, vaan siihen, että näkisikö katsojat jännitykseni. Aikaisemmissa esiintymisen kokemuksissani oli aina mahdollisuus piiloutua soittimen taakse, kuoron sekaan tai muiden tanssijoiden rykelmään. Teatterissa näitä tilaisuuksia on harvemmin. Jännityksen huomaaminen olisi tarkoittanut esityksen epäonnistumista, eli olisin paljastunut.

4.2.1 Leikkivä näyttelijä

Lähinnä paineet liittyivät siihen, että hän yleensä uskaltaisi ja saisi tehtyä sen ilman näkyvää jännitystä. Häntä oli riivannut yläasteella alkanut tärinäjännitys, joka ilmeni esiintymistilanteissa mm. jalkojen tai käsien tärinä. Välillä tuntui, ettei sen siedätyshoitokaan toiminut. Tärinäjännitys iski silloin kuin huvitti, joskus se ei tullut vaikka sitä oletti ja joskus se tuli kuitenkin.

Aloitin monologin työstämisen kokeilemalla ihmisen reaktiota, erilaisia kuuntelemisen ja säikähtämisen olotiloja. Paineita en ottanut niinkään sen suhteen *mitä* tekisin. Paineet liittyivät lähinnä siihen, *miten* sen esittäisin. Koska minulla oli joskus esiintymisjännitys-

tä, tiesin, että jos olen motivoitunut kertomani asian suhteen, jännitystä ei ehkä tulisi. Eniten toivoin löytäväni sellaisen olemisen tavan, jossa minun olisi mukava olla ja etten ”nolaisi” itseäni.

Monologin työstäminen oli kuin koreografian tekemistä. Minulla olikin vähän sama tuntu kuin lapsuuden tanssiharrastuksissa. Erityisesti pidin eri liikkeiden tai eleiden sisältämän energian säätelystä. Se myös helpotti oloani ja rentoutti ideoimaan monologin kulkua. Toisin sanoen liikkeellä on lihaksia rentouttava vaikutus, liikuin ikään kuin itseni mukavaksi. Liikkumisella on myös jonkinlainen kytkös aivotointaan. Pystyn esimerkiksi paremmin kirjoittamaan, jos olen käynyt kävelyllä. Myös näyttelemine on toimintaa. Voisi sanoa, että monologi muodostui leikkimällä. Leikin yksikseni ja kokeilin, mitä kaikkea voisikaan tapahtua tällaisessa tilanteessa.

Hän ei kirjoittanut mitään vuorosanoja ylös, koska hän muisti kaikki sanat liikkeen kautta. Hän oli tehnyt koulussa improvisaatiota, lyhyitä kohtauksia, joissa vuorosanat keksittiin tilanteessa. Siellä oleellisinta oli ajatus, ei tarkat repliikit. Pohdittiin äkkiä mitä tässä tulee tapahtumaan, jaettiin ehkä roolit ja puhuttiin tilanteesta jotain. Monologissa jokaisen liikkeen ja eleen kohdalla oli jokin ajatus, jolloin hän muisti mitä siinä kohtaa piti sanoa.

Jatkuvan ääneen puhumisen, erilaisten toimintojen ja liikekokeilujen kautta siitä muodostui tarina. Kun päätin, mistä monologissa on kysymys, ja olin saanut tapahtumien kulun itselleni mieleiseksi, huomasin muistavani sen rakenteen ulkoa. Se oli lihasmuistissani. Minun ei tarvinnut kirjoittaa vuorosanoja paperille, koska muistin ne ilmankin. Olin ikään kuin leikkinyt samaa leikkiä jo niin monta kertaa, että osasin sen ulkoa.

Jännitin tulevaa esitystä sen verran, että kuvasin toimintaani videokameralla, jotta voisin tutkia omaa tekemistäni. Valmistin monologin kuitenkin yksin, eikä minulla ollut ketään ulkopuolista silmää. Esitin sen myös mummolleni, jotta saisin harjoiteltua sitä ennen julkista esittämistä. Lukion ensimmäisen vuoden ilmaisutaidon tunneilla olin havainnut, ettei yksin peilin edessä harjoittelu riitä. Yleisö on se, mikä tekee tilanteen jännittäväksi. Näyttelemiseen liittyy esiintymistilanne ja katsottavana olemisen sietäminen. Mielestäni leikki ja improvisaatio mahdollistui työstämisvaiheessa paremmin ilman ohjaajaa. Jännitys katsottavana olemisesta oli niin iso, että heittäytymiskyvyn katoaminen olisi ollut leikkivän asenteen esteenä. Luulen, että olisin pitänyt tuolloin myös ohjaajaa katsojana, ehkä pelännyt tilannetta. Nyt ikään kuin leikin yksin monologin esiin.

Halusin myös ”nysvätä” yksin, ennen kuin olin valmis näyttämään mitään. Ulkopuolisen silmän puuttuessa paineita ideoinnissa ei ehtinyt tulla.

Uskoin selviäväni katsottavana olemisesta, kunhan osaisin monologini sekä löytäisin esittämistilanteessa rennon olotilan. Minulla oli mielikuva monologista, joka aktivoitui mieleeni kun ryhdyin sitä harjoittelemaan. Siinä kuvassa ajattelin itseni olohuoneeseen, josta en uskaltanut pois, koska pelkäsin talon ulkopuolella hiippailevaa henkilöä. Pyrkimykseni oli selviytyä tilanteesta, joka oli myös totta esitystilannettakin ajatellen. Jälkeenpäin katsottuna otin esiintymisjännitykseni todesta, pyrin tekemään sille jotain, jotta saisin pidettyä leikittelevän mielentilan toiminnassa. Tällä tavalla rakensin toiminnat sen mukaisesti. Harjoitus- ja materiaalintuottamisen vaiheessa liikkeet ja toiminta kulkivat fiktion tilan kanssa rinnakkain. Toiminnalla ja mielikuvilla oli toisiinsa suhde, joka helpotti fyysistä oloa, ja mielikuvan aktivoiminen lisäsi ideoihin tarttumista. Halusin ikään kuin jatkaa leikkiä ja kokeilla, mitä kaikkea ihminen voisi tällaisessa tilanteessa tehdä.

4.2.2 Fiktion tilasta esity maailmaan

Koska olin päässyt työstämävaiheessa sellaiseen mielentilaan, jossa kaikki oli mahdollista, jännitin miten saisin pidettyä sen saman olon myös koulun lavalla. Toisaalta jännitin paljon kohtaamista yleisön kanssa, ja toisaalta oli kova halu näyttää oma osaamiseni. Koulun auditorio oli pimeä, yleisöä ei juuri pystynyt näkemään. Koska en nähnyt yleisöä, sain itseni luulemaan, että olen yleisön katseilta piilossa.

Pimeä auditorio oli osasy siihen, että oli helpompi luottaa harjoittelemaansa monologiin ja tämän esity maailmaan. Jälkeenpäin ajateltuna tuntuu, että se muuttui esity maailmaksi vasta silloin, kun monologi alkoi. Katsojat tekivät esity maailman. Tuntui, että siihen asti harjoittelu oli ollut lähempänä fiktion tilaa ja yritystä leikkiä sen mielikuvia esiin. Vaikka yksin harjoittelu oli antanut vapauden leikittelevän asenteen toteutumiseen, niin monologi oli jollakin tavalla vain omassa päässäni. Lavalla tämä fiktion tilaan viittaava toimintani muuttui ikään kuin todeksi ja konkreettisemmaksi.

Eikä häntä jännittänyt kuin sen verran, että jännitys pisti palikat kohdalleen.

Sain pidettyä esityksen kasassa enkä muistaakseni kokenut ”paljastuvani” yleisölle. Vaikken silloin olisi osannut artikuloida mitä oikein tein, pystyn nyt sanomaan, että jokin päämäärä minulla oli. Myös kuvan mielessä pitäminen auttoi, ja esitysmaailmaan meneminen oli vapauttavaa. Tällä en tarkoita totaalista itsensä unohtamista, vaan kaksoistietoisuuden kanssa toimintaa. Nähdäkseni sitä voisi verrata yhtä hyvin esimerkiksi esitelmän pitämiseen tai jostakin tutusta asiasta puhumiseen. Kun tuntee asiansa, mieleen piirtyy kuva siitä. Kun aktivoi tämän kuvan mieleensä, on helpompi keskittyä tilanteessa toimimiseen ja pyrkiä kertomaan asiansa mahdollisimman hyvin muillekin.

Tilanteessa selviytymistä auttoi myös liikkeeseen keskittyminen. Ainoa mittari onnistumiselleni oli se, että en tuntisi häiritsevää jännitystä. Tämä ilmeni pelossa katsoa yleisöön ja siirtyi siitä eteenpäin kehooni, näkyväksi jännitykseksi. Se, mitä yrittää peittää näkyy siis kuitenkin. Työstämisvaiheessa olin pyrkinyt löytämään itselleni mielekkään olemisen tavan. Tähän olemisen tapaan liittyi yleensä kehon käyttäminen erilaisissa reaktioissa sekä alkeellisen mimiikan käyttö. Kuten harjoitusvaiheessa, myös lavalla liikkeellä oli lihaksia – ja tällä tavalla mieltä – rentouttava vaikutus.

Näyttelijäntoiminta tekee esitystilanteen, esitysmaailman, fiktion tilan ja faktisen tilan suhteet konkreettisemmaksi verrattuna kokemukseeni ohjaajana. Ohjaajana katsoin kuitenkin aina toimintaa ulkoapäin. Näyttelijänä esitystilanne on kokoajan läsnä, ja se vaikuttaa toimintaan esitysmaailmassa.

4.2.3 Katse yleisöön

Jos koulun auditorio oli pimeä ja yleisöä oli vaikea nähdä, niin yksityistilaisuudessa tilanne oli aivan toinen. Esityspaikkana oli Veininmylly Vantaanjoen varressa, ulkolavalla päivänvalossa. Minua pelotti yleisön näkeminen, sinne katsominen ja se, että yleisö näkisi minut yksin lavalla. Jouduin skarppaamaan itseäni ennen esitystä, joten kävin paikanpäällä tilannetta läpi mielessäni. Tarkkailin nousevaa katsomoa ja kuvittelin sinne ihmisiä katsomaan minua.

Kun vuoroni tuli, pyrin tekemään kaiken samalla tavalla kuin esittäessäni monologia koulussa. Yritin tukeutua liikkeeseen ja elekieleen, jolla sain oloani rennommaksi. Minulla oli päämäärä ja mieleeni aktivoitui kuva esityksestä. Lapsena tanssiharrastuksissa

meitä oli ohjeistettu kääntämään katse niin sanotusti yleisön yli, takaseinään. En pystynyt tekemään tätä, koska katsomo oli suoraan kasvojeni edessä nousevana. Esittäessä tapahtui lopulta outo uskallus, kun jouduin katsomaan yleisöön.

Yleisöön katsominen tai rohkeus yksin esiintymiseen ei ollut hänelle itsestään selvyys. Yleisöön katsominen johti kuitenkin siihen, että yleisö katsoi häntä ja hän yleisöä. Hän puhui vuorosanojaan näille. Yleisöstä ikään kuin tuli monologin roolihenkilön päiväkirja, jolle tämä puhui tuona tukalana hetkenä tai esitti eräänlaista rukousta sen kautta. Se, että hän otti yleisöllekin jonkinlaisen roolin, helpotti tekemistä ja hänestä tuntui, kuin hän ja yleisö olisivat olleet kontaktissa toistensa kanssa. Että jos jokin juttu menee pieleen, se ei haittaa, koska hän oli saanut jo yleisön huomion.

Katsomalla yleisöön ilmeisesti selätin tuon pelon. Yleisössä olikin varsin sympaattisen oloisia ihmisiä katsomassa. Muistaakseni minua kyllä jännitti, mutta se oli hyvää jännitystä joka kanavoitui olemiseeni eri tavalla kuin tärisemisenä. Koska esitys oli jo tuttu sekä hyvin harjoiteltu, sain siitä turvaa. Rakenne ja toiminta oli selkeänä mielessäni sekä lihasmuistissani. Jostain syystä sain myös yleisöstä turvaa. Hyväksymällä tilanteen pystyin puhumaan yleisölle ja jopa katsoin ihmisiä. Kenties kyse on ollut kaksoistietoisuuden oivaltamisesta: hyväksyn, että minä olen minä, mutta samalla näyttelen roolia ja te katsotte sitä. Katsomalla yleisöä ja kohdistamalla puheen sinne minua ei myöskään pelottanut, että esimerkiksi unohtaisin repliikin tai ajatus katoasi. Yleisön huomion saamisella tarkoitan sitä, että meidän välillemme oli syntynyt sopimus tilanteesta. Jos olisin unohtanut jonkin asian tai hämmentynyt jostakin, uskoisin että olisin pystynyt paikkaamaan tilanteen jollakin harjoittelemattomalla repliikillä tai muulla tavalla ja jatkanut eteenpäin.

Helpotin oloani myös sillä, että annoin yleisölle roolin. Koska minulle ominaista on omissa ajatuksissani viihtyminen sekä vahvat mielikuvat, kuvittelin miten haluan kertoa yleisölle tästä varsin kummallisesta tilanteesta, johon olen nyt joutunut. Koin sen myös vahvasti kokonaisvaltaisena tarinankerrontaan viittaavana kokemuksena, verrattuna esimerkiksi ryhmässä tehtyihin improvisaatiokohtauksiin. Sain yleisön kuuntelemaan ja katsomaan minua. Ensimmäistä kertaa tuntui siltä, että minä kuljetan esitystä eikä esitys minua.

4.2.4 Halu tulla nähdyksi

Esiintymisjännitykseni alkoi ”kriittisessä iässä” yläasteella ja olen osittain päässyt siitä eroon. Tuolloin tosin ajattelin, että itse jännitys on se, mistä tulisi päästä. Nykyisin taas ajattelen, että kyse on siitä, miten sen kanssa tulee toimeen. Jännityksen tuottamaa energiaa voi esimerkiksi käyttää hyödyksi suoritukseensa, ja koen tarvitsevani adrenaaliinia jossain määrin.

Se, että jännittää esiintymistä, johtuu mielestäni pelosta tulla nähdyksi. Sen toisella puolella on kuitenkin halu tulla nähdyksi. Jos ajatellaan George Herbert Meadin näkemystä ihmisestä sosiaalisena olentona, mielestäni kyseessä on tarve tulla hyväksytyksi ryhmässä hyväksyäkseen itsensä. ”Yhteisön merkitys tulee tarkasteluun siinä, että minuus syntyy vain suhteessa toisiin yksiihin” (Mead 1962, 142–144, Kuuselan 2001, 316 mukaan). Tällöin minuuden kehittyminen on täynnä sosiaalisia kokemuksia, eleiden tulkintaa sekä niiden keskustelua, josta mainitsin kappaleessa 4.1.2 Sisäinen kriitikko. Minätietoisuus eli objektiksi itselleen tuleminen on mahdollista juuri kommunikation avulla.

Esiintyjänä en voi olla huomaamatta katsojien katseita ja olemisen tapaa tai olla vaikuttumatta siitä. Tulen silloin jollakin tavalla tietoiseksi itsestäni. Samalla tavalla kuin leikkissä, työstin monologia ilman ulkopuolisen silmää. Olin aina yksin, ilman katsojaa. Siksi kriittisyyteni omaa tekemistäni kohtaan ei ollut esteenä monologin työstämiselle. Kriittinen silmäni käynnistyi vasta kun tuli esittämisen aika. Riippuen siitä, millaisia katseita ja eleitä katsojissa näen, vaikutukset saattavat olla näyttelemisen suoritusta positiivisesti voimistavia tai lannistavia. Tällöin tulen objektiksi itselleni esiintymistilanteessa. Lukioaikana muistan käpertyneeni itseäni tylsistyneistä tai välinpitämättömistä katseista. Silloin mietin, olenko todella noin tylsä tai teenkö jotakin väärin. Koska en ole ammatiltani näyttelijä, yhä edelleenkin saatan hämmentyä sekä välinpitämättömästä että positiivisestakin katseesta. Jännitys liittyy kontaktin pelkoon. Kontakti vaan on se, joka mahdollistaa kommunikation esiintyjän ja katsojan välille.

Yleisön kiinnostuneiden ja viihtyvien katseiden alla hänestä tuntui, että kyllä minäkin olen sentään hyvä jossain, minäkin osaan.

Esittäessäni monologia ulkonäyttämöllä minun oli pakko ottaa kontakti katsojiin, koska muussa tapauksessa esitys olisi oikeasti epäonnistunut. Jos katsojat olisivat nähneet tarvitsevat käteni tai jalkani, esitys ei olisi ollut epäonnistunut, vaan se olisi epäonnistunut silloin, jos tarinani olisi tapahtunut ilman kontaktia yleisöön ja olisin ollut tarvitsevä kasa ilman katsekontaktia. Tosin monologin tarinaan olisi sopinut, jos olisin tarvitsyt näyttämöllä. Eli sekään ei olisi haitannut, kunhan olisin pitänyt kontaktia yllä. Tietysti kaikki edellä mainitut apukeinot kuvan pitämisestä mielessä sekä liikkeen merkityksestä auttoivat kanavoimaan fyysisen jännityksen pois.

Tekemisessä tärkeää on tehdä se omasta lähtökohdasta, ilman toisten miellyttämistä. Se on minulle ainoa mittari lavalla onnistumisessani, jos onnistumisen mittareita on edes olemassa. Silloin katseeni on keskittynyt itseeni, mutta ei objektin lailla, vaan kyse on enemmän kuuntelusta. Kuuntelen itseäni, näen mitä ympärillä tapahtuu ja suhteutan olemiseni siihen. Kyky reflektoida ja katsoa itseään objektina on ehdottomasti hyödyllistä esiintyjänä, varsinkin jos ohjaa itseään. Vaikka oma kuuntelu olisi mittarina, on hyvä huomioida se, millä tavalla tulee katsojille ymmärretyksi. Siihen ei vain pidä keskittyä liikaa.

5 Haastattelut

Haastattelin opinnäytetyötäni varten kahta teatterin sekä esittävien taiteiden kanssa tekemisissä olevaa henkilöä. Muodoltaan haastattelut olivat hyvin keskustelevia. Niiden pohjana käytin haastattelurunkoa, jonka pohjakysymykset ovat liitteenä työn lopussa. Kysymykset liittyivät leikkiin, luovaan työhön sekä luovaan tilaan. Puhuimme myös suoritusaineista, työn onnistumisista ja epäonnistumisista. Yleisesti ottaen molemmat kokivat työryhmän tärkeäksi tekijäksi työn onnistumisen ja hankaluuksien kannalta.

5.1 Haasteellinen ryhmätyö

Teatterissa – jos se on ryhmätyötä – että miten ryhmätyössä ollaan luovia?
(Mies 31v)

Molemmat haastateltavat puhuivat eniten sellaisista tilanteista, joissa ryhmän vaikutus oli tärkeänä tekijänä leikkivän asenteen mahdollistumisessa. Työskentely oli ollut haas-

tavaa tilanteissa, joissa muun muassa kommunikaatiossa tai valta-asetelmissa olisi ollut parantamisen varaa. Jotta leikkivä asenne ja ryhmän luovuus mahdollistuisivat, tulisi jokaisen jäsenen tulla kuulluksi.

Jälkikäteen olen pohtinut, mikä siinä mätti tai oli ahdistavaa, oli se, että omia ajatuksia, kokemuksia ja tunteita ei koskaan jaettu keskenään vaan kaikki pohti niitä itsekseen. Ja ettei vaan käsitellä mitään sen ryhmän kesken. (Nainen 26v)

Teatterin, niin kuin minkä tahansa muunkin yhteistyön tekeminen vaatii kommunikaatiota. Ilman keskustelua, säännöllisiä tapaamisia ja avoimuutta, arvailu ja omat kuvitelmat tilanteesta syntyvät helposti. Avoimuus tässä kohtaa voidaan käsittää keskusteluyhteyden ylläpitämisenä. Mikäli kyseessä on ohjaajavetoinen muoto, ohjaaja on merkittävässä roolissa näyttäessään mallia ja asettaessaan työtapoja. Toisaalta ensemble työskentelyssä tulisi päättää yhdessä työtavoista, jolloin keskustelun merkitys korostuu entisestään. Keskustelun puuttuessa vaarana on, että ryhmäläiset saattavat kokea jäävänsä yksin. Kyseisessä esimerkissä vaikuttaa siltä, että ryhmä on myös jäänyt vieraaksi toisilleen. Ryhmän ei tarvitse muotoutua terapiaringiksi tai keskenään parhaiksi ystäviksi. Joskus on vaan tärkeää sanoa asioita ääneen, jotta voidaan pohtia yhdessä miten tästä eteenpäin. Ongelmana eivät ole olleet sinänsä hankaluudet, vaan se, ettei niistä olla puhuttu.

Työvaihe on mennyt ylä- ja alamäkeä, että siinä on tullut myös hankaluuksia, mutta ne on käsitelty eikä niitä ole vaan runnottu läpi. Ne ovat saaneet oman muotonsa siihen lopputulokseen ja se on vaikuttanut siihen. Silloin se on onnistunut, kun on tuntunut helpolta, tai sillä tavalla se tilanne on ollut niin kuin salliva ja hyväksyvä. (Nainen 26v)

Samalla tavalla kuin näytellessä, se mitä eniten peittelee tulee kuitenkin näkyviin. Hyväksymällä hankalat tilanteet on helpompi jatkaa työskentelyä. Toisaalta jokaisella on myös vastuu kertoa, jos työskentelyä estää jokin ongelma. Keskusteluyhteys on avuksi ryhmän luovuudelle. Harvoin ihmiset ovat keskenään samanlaisia, joten ryhmässä on erilaista luovuutta. Jokaisen tulisi päästä kuulluksi, jotta leikkivä asenne mahdollistuisi.

Eli ettei se yhteisö ole luonut tavallaan omia sääntöjään tai toimintatapaa vaan se on irrallista ja sillä ei ole tavoitteita. Se ettei ole ollut keskustelua, niin se on ollut usein se, että kaikilla on epävarmempi olo ja silloin siitä ei ole tullut mitään. Eli puuttuu se yhteisön usko siihen yhteen juttuun. (Nainen 26v)

Työn raamittaminen ja yhteisen päämäärän asettaminen mielikuvan avulla voi olla avuksi ryhmän kannalta. Tämän tarkoituksena on sitouttaa ryhmää sen toimintaan, jolloin heillä on jotain, mihin yhdessä tähdätä. Päämäärä voi olla mikä tahansa tavoite, deadlinesta hyvän teatteriesityksen valmistamiseen. Tavoite voi olla myös jokaisen oma. Esimerkiksi ennen harjoituskautta voidaan pohtia, mitä kukin haluaisi parantaa vaikka omassa näyttelijäntyössään. Mielestäni tämä toimii varsinkin harrastajien ja uusien ryhmien kanssa. Tätä voisi verrata lavatyöskentelyssä mielikuvan ottamiseen. Kun on jokin mielikuva asiasta, sen toteuttaminen on helpompaa. Ja kun tietää keiden kanssa työskentelee, millä aikatauluilla ja säilyttää keskustelevan ilmapiirin, on helppompi tarttua leikkivään asenteseen.

5.1.1 Erityisenä yksilönä ryhmässä

Et millon omalla kohdalla tuntuu siltä, että menee lukkoon, on silloin, jos – olkoon kuka tahansa siinä työparina – se tulee jatkuvasti tielle. Jos esimerkiksi on itse jossain prosessissa. Tää liittyy valtaan myös. (Mies 31v)

Yllä olevassa tilanteessa leikkillisyyden estää toinen henkilö, joka ei ole kyennyt kuuntelemaan tilannetta. Myös arkipäivässä tapahtuu paljon tällaista toisen keskeyttämistä. Sitä tapahtuu esimerkiksi silloin, jos on innostunut enemmän omasta asiastaan tai ei kykene näkemään tilannetta toisen henkilön kannalta.

Joku saattaa vaatia, että sinun pitää olla samalla tavalla luova kuin minä, koska en ymmärrä, että sinä olet luova tuolla tavalla. (Mies 31v)

Jokaisella on omanlainen tapansa työstää asioita. Tällaisessa tilanteessa voisi olla hyödyllistä, että esimerkiksi teatteriharjoitusten alussa olisi vaihtanut pari sanaa siitä, millä tavalla mielellään työskentelee. Haastavia tilanteita voi olla esimerkiksi ohjaaja-näyttelijä-suhteessa tai muussa ryhmänvetämiseen liittyvässä tilanteessa. Joskus epävarmalla ohjaajalla voi olla tarve kontrolloida kaikkea, myös jokaista elettä kohtausharjoituksissa. Tällöin on vaarana ettei näyttelijä sisäistä kokonaista kaarta ja tulee harjoittelussaan keskeytetyksi. Näyttelijä harjoittelee kohtauksia myös itseään varten, jotta hallitsisi esityksen kulun myöhemmin esittäessä. Harjoittelu ei ole pelkästään ohjaajan silmää varten. Poikkaisija voi olla siis vetovastuussa oleva henkilö, kuten tässä tilanteessa:

Ja kun tehdään jotain tehtävää, niin tehdään tarkasti ja mennään vaiheesta A vaiheeseen B ja mennään eteenpäin. Lasten kanssa se ei toimi. Eli se ryhmäprosessi saattaa olla aika erilainen. Ettei mene itse siihen, että kun lapset leikkii yhdessä tai strukturoidusti, niin samalla ne tutustuu toisiinsa ja samalla ne saa ideoita täältä ja täältä ja täältä. Niin mä voin aina ohjaajana mennä siihen tielle, että ei sinne, vaan mulla lukee täällä nyt, että seuraavaks täytyy tehdä näin. Niin sitten pitää tehdä näin. Oon tehnyt itse monesti sen, että mä oon menny niitten tyyppien prosessin tielle. Ja unohtanut sen, että sieltä ois saattanut tulla jotain sellasta, joka ois pelastanut mut tulevaisuudessa. (Mies 31v)

Leikki on ryhmätyötä, joten siinä toteutuu ryhmätyön hyvät sekä huonot puolet. Yllä oleva esimerkki lasten kanssa työskentelystä korostaa tilanteen kuuntelua. Suunnitelmasta voidaan joustaa, jos se on eduksi ryhmälle. Tavoitteeseen voi päästä eri reittiä, mitä alun perin oli suunnitellut. Toisaalta tavoitteeseen tai päämäärään ei pitäisi suhtautua yksipuolisesti. Kun päämäärästä tulee itsetarkoitus, leikki voi unohtua. Ryhmä lakkaa olemasta tuottelias kun luontaisesti etenevää tilannetta pyritään muuttamaan. Mielestäni leikkiin kuuluu myös se, että päämäärää etsitään ja joskus eksytään. Etsiminen ja erehtyminen tulisi olla sallittua kaikille. Muiden aikaa ei tietenkään voi käyttää jatkuvasti teatteriharjoituksissa jokaisen ihmisen harhailuun. Nähdäkseni kyse on siitä, miten erehtymisiin ja eksymisiin yleensä suhtaudutaan; kielletäänkö vai sallitaanko se.

Tässä esimerkissä haastateltava pohtii omaa olemistaan teatteriharjoitusten kannalta.

Tutustumisvaiheessa olen herkästi vetäytyvä, tutustumisvaihe voi olla aika pitkäkin. Sit se keskivaihe – jos on devising -ajattelua – niin materiaalin keräys. Jos siihen vaiheeseen pääsee, niin leikki on totaalista estojen alasajoa, ihan tajutonta rönsyämistä. Ihan hulluuden rajoilla ollaan. Tai outouden rajoilla, silloin toivois, ettei kukaan näkis; ”hitto sä oot outo”. Se materiaalintuottamisvaihe, niin se leikkisyys siinä on kauheeta naurun remakkaa, kaikkien idioottimaisimpien asioiden viljelyä. Enemmänkin silleen, ettei pelkää niitä idioottimaisuuksia, että on itse idiootti tai väärässä. (Mies 31v)

Sama vapaus, joka liittyy leikkiin ja teatteriin näkyy erityisesti keskivaiheen kuvailussa. Oli kyseessä materiaalintuottaminen devising muodossa tai roolin etsintä, tässä vaiheessa ryhmänjäsenellä on vapaus kokeilla, eksyä ja leikkiä. Liiallinen itsensä rajoittaminen ja sensurointi olisivat myös mahdollisia tässä vaiheessa. Tätä ei ole tapahtunut, koska ilmeisesti tutustumisvaihe on mahdollistanut jokaiselle oman paikkansa ryhmässä. Mielestäni tässä esimerkissä on jälleen nähtävissä työn tekemisen suhde oman olon kuunteluun. Ideointi koetaan mielekkääksi, joka taas edistää luovuutta, koska uskalletaan olla hölmöjä tai kenties väärässä. Toimintaan on tullut vapaus leikkiä ja kokeilla.

5.2 Katseen vaikutus leikkivän asenteen kannalta

Useimmat esimerkit katseen vaikutuksesta työhön liittyivät näyttelemiseen. Katseen merkitystä pohdimme myös ohjaajan kannalta. Yleisesti ajateltuna jokainen työryhmässä tarvitsee hyväksyvää katsetta.

5.2.1 Katse ja näyttelijä

Mulle siinä on hirveintä se, että joku ihminen saa musta jonkinlaisen käsityksen. Eli se tarkoittaa, että mä olen sitä. Se on joku mekanismi tuolla, mikä menee päälle silloin ja sitten haluaisi vaan kadota. Ei tavallaan halua antaa tiettyä kuvaa itsestään. Koska se ois jotenki se lopullinen asia, jota sä olet. Kaikki on menetetty. Ne ei pidä susta. (Nainen 26v)

Tässä esimerkissä hyväksytyksi tuleminen estää leikkivää asennetta. Suorituspaineen mahdollisuus kuuluu katsottavana olemiseen, jolloin nähdyksi tuleminen voi olla jännittävää. Jos hyväksytyksi tuleminen estää toimintaa, katse on yleensä kääntynyt kohti itseään. Silloin näkee itsensä toimimassa ulkoa päin, katsojan silmin ja haluaisi kadota näkyvistä. Esiintyjä tulee jälleen objektiksi itselleen. Käsitykseni mukaan nähdyksi tulemisen pelkoon liittyy usein jokin muu asia, kuin itse nähdyksi tuleminen. Pelko iskee yleensä silloin, kun on jotain mitä muiden ei haluaisi huomaavan. Tähän liittyy kokemus ”paljastumisesta”.

Me tukahdutamme spontaanit impulssimme, me sensuroimme mielikuvituksemme, me opimme vaikuttamaan tavallisilta, ja me tuhoamme lahjakkuutemme – silloin kukaan ei ainakaan naura meille. (Johnstone 2001, 83–84.)

Kirjassa *Impro* (1979) Keith Johnstone kertoo tervejärkisyyden olevan hänen mielestään enemmän turvallisen kuvan antamista itsestään, kuin tervettä ajattelutapaa. Ihmiset haluavat antaa itsestään hyvän kuvan muille, vältellen omien kummallisuuksiensa esiintuomista. (Johnstone 2001, 82–83.) Tässä kohtaa en ajattelisi tavallisuuteen pyrkimystä niinkään tavallisen keskivertoihmisen ja erityislaatuisen yksilön vastakkainasetteluna, vaan muiden odotuksien mukaisena itsensä sensurointia. Jokainen ihminen on tavallinen ja erikoinen yhtä aikaa, mutta joukosta erottumisen vaara ja yhteisön hylkäämäksi tuleminen on pelottavaa. Siksi ihminen ikään kuin neutralisoi itseään, jotta yhteisössä hyväksytyt puolet tulevat näkyviin. Tämä on sinänsä inhimillistä ja oman ”psykoottisen ajattelunsa” kertomatta jättäminen helpottaa varmasti jokapäiväistä kanssakäymistä. Halu tulla hyväksytyksi voi joskus olla kuitenkin spontaaniuden esteenä. Tällöin arkielämän leikkivä asenne vähenee, puhumattakaan teatterityöstä.

Paras asia siinä on se, että jos olet välittämättä siitä onko tämä oikein ja tuleeko hyväksytyksi, niin usein silloin tulee hyväksytyksi. (Nainen 26v)

Kun suorituksesta ei tule paineita, esiintyminen voi olla hyvinkin kevyttä ja helpontuntuista, vaikka mukana olisi vähän jännitystä. Miten sitten on mahdollista päästä siihen tilaan, jossa olisi välittämättä onnistuuko muiden edessä vai ei? Rennoksi on vaikea muuttua vain itseään käskemällä. Itse asiassa yleensä silloin tilanne tuntuu kääntyvän pääläelleen, ja itsensä komentamisesta tuleekin suoritusta estävä asia. Se voi muuttua jännityksen tai pelon kieltämiseksi, jolloin näyttelijä voi yrittää piilottaa häiriötekijöitä. Näyttelijä muuttuu itselleen objektiksi ja leikkivä asenne vähenee, kun suoritustaan suorittaessa yrittää peittää jännitystään.

Siis leikkiminen on, että uskaltaa sanoa jotain. Leikki on myös jotain, ettei jää yksin. (Mies 31v)

Leikkimistä voisi yhtä hyvin verrata tässä näyttelemiseen. Edellä mainittu jännittäminen sisältää usein sen, että kokee eräänlaista yksinäisyyttä. Kokemus voi tulla, vaikka lavalla olisi muita näyttelijöitä. Yksinäisyys liittyy jälleen siihen, että näkee vain itsensä tilanteessa toimimassa. Esitystilanteessa on harvoin todellisesti yksin. Yksinäisyyden kokemusta voi verrata myös hyväksytyksi tulemisen pelkoon, josta Johnstone puhui. Jos kokee leikin yhteyden mielekkääksi, esitystilanne voi siten olla vapauttavaa. Arkielämässä olen minä, mutta lavalla voin olla mitä vaan. Tämä liittyy myös kaksoistietoisuuteen. Silloin on lupa leikkiä epätavallisia, synkkiä tai muuten sopimattomia leikkejä, koska tämä on leikkiä ja meillä on siitä sopimus.

Jos avoimuudesta oli hyötyä ryhmän toiminnan kannalta, myös avoimuus itseään kohtaan tulisi muistaa. Edellisessä luvussa kerroin miten monologissa katsoin yleisöön ja annoin heille roolin, lisäksi pyrin kuuntelemaan omaa oloani liikkeen avulla. Jos teatteriesitys on muodoltaan jokin muu kuin monologi, voi vastaanäyttelijästä saada turvaa. Oman olon kuuntelun ja liikkeen säilyttämisen lisäksi, tulisi pyrkiä kuuntelemaan vastaanäyttelijää. Kuuntelu on toki perusasia dialogissa, mutta myös sen avulla voi vähentää oman suorituksensa jännittämistä. Jos ajatellaan Meadin kommunikaatiomallia tässä tilanteessa, A ja B olisivat vastaanäyttelijöitä. Keskittämällä ajatuksensa eleen suhteeseen ja siihen vastaamiseen, katse kohdistuu dialogiin eikä omaan jännittämiseen. Myös tässä, kuten esityksmaailmaan tukeutumisen, mielikuvan varassa toimimisen tai

yleisölle roolin antamisen tarkoituksena on huijata ajatukset pois jännittämisestä. Tilanteen hyväksymällä ja kohdistamalla katseensa ulospäin on mahdollista päästä leikkivään asenteeseen taas kiinni, ja olla välittämättä tuleeko hyväksytyksi lavalla vai ei.

Myös tässä esimerkissä näyttelijä pyrkii suorituksensa avuksi löytämään kohteen tekemiselleen.

Miten suorittamiseen tai suoritukseen suhtautuu näyttelijänä; onko hän välinpitämätön, eli silloin voi olla meditaation muoto. Tai yrittää olla ajattelematta mitään suorittaessaan. Vai antaako ajatuksen harhailla jossain, vai keskittykö nimenomaan tekemiseen. Vai tekeekö mielessään jotain muuta, samalla kun suorittaa fyysisesti jotain. Suorittamiseen voi olla suhde. Se tekee mielenkiinnon, jos löytää suhteen suorittamiseen. (Mies 31v)

Haastateltava kertoi kokevansa lavalla suorituspainetta silloin, jos tekemisestä puuttuu mielekkyys eli jos ei löydä suorituksestaan kiinnostavaa tekemistä. Tekeminen on muuttunut suorittamiseksi. Tässä esimerkissä esiintymisestä on jo kokemusta ja varmuutta, eikä kaikki aika kulu siihen rohkeneeko suoriutumaan lavalla. Silti näyttelemisen voi muodostua kiusalliseksi, jos omasta tekemisestään puuttuu mielenkiinto. Haastateltava kertoi pohtivansa tällaisessa tilanteessa sitä, miten näyttelemisen toteuttaa. Myös tässä voi ottaa avuksi mielikuvan varassa toimimisen. Näyttelijä voi mielessään keksiä tekemiselleen omia merkityksiä. Eikä näistä ole aina välttämätöntä keskustella ohjaajan kanssa, jos mielikuvat auttavat näyttelijää. Meditatiivisempaan mielentilaan pyrkiminen voi olla toinen vaihtoehto. Erona edelliseen esimerkkiin on se, että tässä vaihtoehdossa näyttelijä ei tietoisesti pyri ajattelemaan mitään suorituksensa avuksi. Suhde suoritukseen voi vaihdella roolin tai teatteriesityksen tyylilajin mukaan.

5.2.2 Katse ja ohjaaja

Katsottavana oleminen on toisenlaista ohjatessa kuin esiintyessä. Ohjaaja on se, joka työskentelee esityksen kanssa katsomalla sitä ulkoa päin. Myös ohjaajaa katsotaan ja näyttelijät peilaavat omaa tekemistään monesti ohjaajan kautta. Ohjaajan oleminen ja läsnäolo vaikuttavat muiden suoritukseen sekä leikkivään asenteeseen. Siksi ohjaajan tulisi omalla olemisellaan jotenkin välittää seuraavansa tilannetta.

Ja sit ohjaajana suorituspainetta tulee esimerkiksi sitä kautta, että rupee olemaan jotain muuta. Tai rupee käyttäytymään just sillä tavalla, kuin ohjaajan pitää käyttäytyä. Niin silloin tulee suorituspainetta. (Mies 31v)

Näyttelijä tarvitsee jonkinlaista hyväksyvää katsetta ohjaajalta, mutta sen tulisi olla sellainen hyväksyvä katse, joka on ohjaajalle luontaista. Näyttelijöiden mielistelystä tai väkinäisen auktoriteettiaseman ottamisesta tuskin on mitään hyötyä. Tällöin ohjaajan oma mielekkyys työskentelemiseen katoaa varmasti. Yleensä ihmiset lakkaavat ottamasta toista ihmistä tosissaan, jos tämä yrittää teeskennellä muuta kuin on.

Hyväksyvän katseen olemassaoloon voi itse vaikuttaa toisten ihmisten huomioimisella, jolloin se heijastuu työryhmään. Myös ohjaaja tarvitsee hyväksyvää katsetta ja sellaisia on mahdollista saada usein vain olemalla oma itsensä. Tämä vaatii avoimuutta omaa itseään kohtaan. Joskus ohjaajan tai näyttelijän omasta mielestään mitä erikoisin tai tuiki tavallisin idea voi olla paras idea, vaikkei se siltä tuntuisikaan. Näin ollen avoimuudella omaa itseään kohtaan voi mahdollistaa myös oman äänen näkymisen työskentelyssä.

6 TIO:n näkökulmia

Tähän lukuun olen koonnut opinnäytteestä havaintoja avuksi leikkivän asenteen käyttöön. Tarkastelin tässä opinnäytetyössä itsekriittisyyttä, esiintymisjännitystä, yleisön kohtaamista ja ryhmän vaikutusta leikkivään asenteeseen. Kaikkia näitä tulisi olla kuitenkin sopivassa suhteessa työskentelyn kannalta. Esimerkiksi reflektointikyky ja kriittinen katse ovat tarpeellisia asioita ja avuksi luovassa työssä. Kun kriittisyys omaa työtä kohtaan kasvaa vallitsevaksi tekijäksi, se voi haitata omaa tekemistään. Itseään pakottamalla tulee lopulta estäneeksi vain enemmän itseään. Ja jos ongelmana on itsensä liika reflektointi, katse on kohdistettuna itseensä, eikä tekemiseen. Kierre jatkuu ihmisen ollessa itselleen objekti. Tähän lukuun koottujen ”apujen” on tarkoitus ikään kuin huijata ajatukset pois esteistä, jotta leikkivä asenne mahdollistuisi.

Kaikissa teatterin töissä luovuus ja leikkivä asenne tarvitsevat vapautta ja aikaa. Leikki perustuu aina vapaaehtoisuuteen ja vapauteen, teatteri suorituksen suorittamiseen. Teatteri kuitenkin käyttää leikin vapautta suorituksessaan. Joskus tämä ristiriita voi heikentää leikkivää asennetta teatterissa.

Havainnot on ajateltu ensisijaisesti luovaan työhön teatterissa, mutta ovat sovellettavissa muihinkin yhteyksiin. Olen pohtinut leikkivän asenteen mahdollistumista sekä ohjaajan että näyttelijän kannalta. Teatteri-ilmaisun ohjaajan laajan työkentän kannalta koen molemmat näkökulmat tärkeiksi. Vaikkei itse toimitakaan päätoimisesti esiintyjänä, on kokemus siitä entistä tärkeämpää työskennellessä harrastajien kanssa.

6.1 Ryhmän toiminta ja itsekriittisyys ohjatessa

Joskus oma itsekriittisyys voi estää leikkivää asennetta työn tekemisen kannalta. Silloin tulee tarkastelleeksi itseään ulkoapäin, ikään kuin toisen silmin. George Herbert Meadin mukaan itsensä tarkastelu eli reflektointikyky on ihmiselle ominainen piirre. Tämä kyky on myös avuksi oman työn arvioimisessa ja sen kehittämisessä.

Ohjatessa liiallinen itsekriittisyys voi haitata oman ajatuksen kulun lisäksi koko muuta työryhmää. Jotta leikkivä asenne mahdollistuisi, tulisi pyrkiä olemaan itselleen avoin ja sallia myös se, ettei ajatus aina kulje. Joskus on parempi pitää tauko tai jatkaa työskentelyä seuraavana päivänä, jos ajatukset junnaavat paikallaan. Leikkiin kuuluu erehtyminen ja eksyksissä oleminen. Sen mahdollisuus tulisi myöntää, ettei epäonnistumisesta tulisi asettaneeksi muille paineita.

Leikkivän asenteen mahdollistumiseen voidaan vaikuttaa myös ryhmän avoimuudella eli keskusteluyhteyden ylläpitämisellä. Kun ryhmä tulee tutuksi toisilleen, on myös helpompaa tulla nähdyksi omien ideoittensa kanssa. Avoimuus tarkoittaa myös sitä, että ohjaajalla on velvollisuus sanoa, jos jokin ei toimi kohtausharjoittelussa. Myös muilla työryhmänjäsenillä on velvollisuus kertoa jos asiat eivät toimi, tai kysyä jos ei ymmärrä. Ryhmässä on yleensä erilaista luovuutta ja erilaisia persoonia. Keskusteluyhteys on tärkeää myös sen takia, jotta jokainen tulisi kuulluksi ja kaikki leikkisivät samaa leikkiä.

Myös fiktion tilasta voi olla hyötyä leikkivän asenteen lisäämiseksi. Kyseessä on sen kuvan aktivoiminen mieleensä, joka liittyy työstettävään asiaan. Mielikuva voi olla ideoinnin vaiheessa syntynyt kuva, tunnelma tai muu abstrakti asia esityksestä. Se voi olla myös maailma, johon halutaan esity maailmalla viitata. Silloin ohjaaja tulee kohdistaneeksi katseensa pois omasta itsekriittikistään ja tulee keskittyneeksi siihen, mitä ollaan tekemässä.

Ryhmässä voi olla myös yhteisiä tai ryhmänjäsenten omia tavoitteita, jotka auttavat työskentelyn keskittymisessä. Ne ovat myös eräänlaisia mielikuvia, jotka voivat tuoda mielekkyyttä työskentelyyn. Jottei yhteinen leikki kärsisi, tavoitteista ja päämääristä ei pitäisi tulla itsetarkoituksia.

6.2 Esiintymisjännitys ja yleisön kohtaaminen

Esiintymisjännitys ilmenee ihmisillä eri tavoin; tärisevinä jalkoina, punastumisena, värisevänä äänenä tai vaikka vuorosanojen unohtamisena. Kaikkia näitä yhdistää se, että jännitys muuttuu jollakin tavalla näkyväksi. Syitä jännitykseen voi olla monia, jotka pohjimmiltaan johtuvat nähdyksi tulemisen tarpeesta suhteessa nähdyksi tulemisen pelkoon. Tämän ohella Johnstonen *Impro*-kirjassa mainitsema turvallisen kuvan antaminen ja hyväksytyksi tuleminen voivat vähentää leikkivää asennetta.

Jännittäessään näyttelijä tulee usein tietoiseksi itsestään, jolloin spontaanius ja reagoitakyky vähenevät leikkivän asenteen myötä. Lavalla voi olla yksinäinen olo, vaikka mukana olisi muitakin. Silloin näyttelijä on tullut objektiksi itselleen. Kuten ohjatessa, myös tässäkin avuksi voi ottaa mielikuvan, jonka varassa lavalla toimii. Aktivoidessaan sen kuvan tai tunnelman, jota teatteriesityksen fiktion tila edustaa on helpompi toimia esityksmaailmassa. Myös vastaanäyttelijän kuunteleminen ja tälle vastaaminen voivat vähentää jännitystä, kun keskittyy oman suorituksensa sijaan reagoimaan toisen antamiin impulsseihin.

Yleisön kohtaamisessa auttaa katsottavana olemisen hyväksyminen. Myös tässä mielikuvista on hyötyä. Esimerkiksi roolin antaminen yleisölle voi olla hyödyllistä, jolloin tekemiseensä on suhde. Tekemisen suhteen pohtimisesta on myös hyötyä, jos muuten kokee suorituksensa lavalla mielenkiinnottomaksi. Jottei suorituksesta tulisi rutiininomaista, voi mielikuvien käyttämisestä olla hyötyä.

Jännitys valtaa usein kehon ja mielen. Jännitys ei ole vaarallista, mutta sen kanssa on tultava toimeen. Näissä tilanteissa avuksi on itsensä kuuntelu, jotta voisi tehdä olonsa mahdollisimman mukavaksi lavalla. Se ei kuitenkaan onnistu käskemällä, vaan se päinvastoin lisää jännitystä. Joskus oman olon kuuntelu liikkeen avulla voi lisätä rentoutta.

Jos löytää fyysisesti hyvän olon tekemiseen, mieli seuraa mukana. Liikkeellä onkin rentouttava vaikutus.

7 Yhteenveto

Lähdin aluksi tarkastelemaan leikkivää asennetta vertailemalla leikkiä ja teatteria. Tarkoitukseni oli sitä kautta löytää ”apuja” sallivan mielentilan löytymiseen luovassa työssä, sekä pohtia leikkivää asennetta työvälineenä. Ennakkokäsitykseni mukaan lapsuuden leikeissä oli jotain samankaltaista, mitä teatterityössä tavoitetaan. Jos leikissä kaikki on mahdollista, miksei sama voisi toteutua esittävässä toiminnassa?

Tässä työssä pohdin leikkivän asenteen kannalta esiintymisjännitystä, katsottavana olemista, ryhmätyötä ja ohjaamiskokemuksen haasteita. Tärkeiksi keinoiksi nousivat katseen merkitys ja mielikuvien käyttäminen. Katseen vaikutuksen tunnistaminen itsessään voi olla hyödyksi niin näyttelijänä kuin ohjaajana. Mielikuvista voi yhtälailla olla hyötyä niin ryhmän yhteisen toiminnan, ohjaajantyon kuin näyttelijän kannalta.

Jälkeenpäin ajateltuna omien töiden purkaminen muistelutyön avulla oli hyödyksi minulle itselleni. Tuskin olisin muuten pohtinut tilanteita yhtä perusteellisesti. Näin ollen opinnäytteen kirjoitusprosessi lisäsi ymmärrystä siitä tiedosta, jota minulla jo on. Haastattelut olisin voinut tehdä myöhemmässä vaiheessa, jolloin olisin osannut kysyä aiheen kannalta täsmällisempiä kysymyksiä. Haastattelut toimivat näinkin, mutta nyt jotkin kysymykseni jäivät mielestäni yleiselle tasolle.

Katsojan läsnäolon lisäksi toinen leikin ja teatterin iso ero on siinä, että leikki perustuu vapaaseen toimintaan. Leikin ja teatterin vapaus on erilaista. Leikki perustuu aina vapauteen, kun taas teatteri on aina suoritus. Siten esimerkiksi teatteri, urheilu ja työ voidaan rinnastaa toisiinsa. Ne ovat suorituksia ja niillä on jokin päämäärä. Englannin kielen sana *perform* viittaa toki esittämiseen, mutta sen lisäksi myös suorittamiseen. Joskus leikkivä asenne katoaa, kun tekeminen muuttuu suoritukseksi. Vaikka lopulta teatteri on suoritus, se käyttää leikin vapautta hyödykseen suorituksen tekemisessä. Tämä on teatterityön ristiriita.

Lähteet

Aristoteles n.330 eaa/1997. Retoriikka ja Runousoppi. Helsinki: Gaudeamus Kirja

Arlander, Annette 1998. Esitys tilana. Tohtorintutkimus. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Heikkinen, Hannu 2004. Vakava leikillisuus. Draamakasvatusta opettajille. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Huizinga, Johan 1984. Leikkivä ihminen. Yritys kulttuurin leikkiaineeksi määrittelemiseksi. Helsinki: WSOY.

Johnstone, Keith 2002. Impro – Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen. Helsinki: Yliopistopaino.

Kuusela, Pekka 2001. Minästä yhteisöön, yhteisöstä minään. Kuusela, Pekka & Saastamoinen Mikko 2001: Ruumis, minä ja yhteisö. Kuopio: Kuopion yliopisto, sosiaalitieteiden laitos. 303–330.

Suomisanakirja 2012. 'Eläytyä'.
<http://suomisanakirja.fi/eläytyä> (Luettu 23.02.2012)

Varja, Mervi 1997. Muistoja työstä ja taistelusta, naisnäyttelijän ruumis kulttuurin re-produktiototehtävissä. Teoksesta Mäkinen, Helka (toim.) 1997: Lihasta sanaksi. Tutkimuksia suomalaisesta teatterista. Helsinki: Yliopistopaino. 77–103.

Haastattelut

Nainen 26v. 2011. Helsinki. Nauhoite tekijän hallussa.

Mies 31v. 2011. Helsinki. Nauhoite tekijän hallussa.

Muut lähteet

Muistot. 2011. Tekstit tekijän hallussa.

Haastattelun runko

Mitä luova työ sinulle tarkoittaa?

Entä ns. luova tila?

Milloin työ on onnistunut? Milloin se on ollut vaikeaa?

Mitkä syyt/olosuhteet ovat johtaneet työn onnistumiseen
Entä sen vaikeuteen?

Millaisissa tilanteissa olet kokenut suorituspaineita?

Mikä merkitys katsomisella on ollut esim. esitystilanteessa, ohjaustilanteessa tai muussa työssä?

Mitä sana leikki sinulle tarkoittaa?

Millaista leikkiä olet kokenut teatterissa?

Entä arkielämässä?

Millaisissa tilanteissa leikki/leikillisuus voi toteutua luovassa toiminnassa?

Mikä sitä estää?

