

Ari-Pekka Miettinen

Kohti yhteisöteatterillista ohjaajuutta

Projekti *Lotta Leppäkerttu on erilainen*

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja AMK

Esittävä taide

Opinnäytetyö

13.11.2015

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Ari-Pekka Miettinen Kohti yhteisöteatterillista ohjaajuutta. Projekti <i>Lotta Leppäkerttu on erilainen</i> 50 sivua + 1 liite 13.11.2015
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja AMK
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Teatteritoiminnan suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja(t)	Lehtori FM Marja Silde
<p>Opinnäytetyö käsittelee lastenteatteriesityksen harjoitusvaiheen prosessien muuttumista yhteisötaiteellisia piirteitä sisältäväksi teatteriteoksi. Työ lähestyy aihetta kirjoittajan oma-kohtaisesta ohjaajantyöllisestä prosessinkuvauksesta käsin. Esittävän taiteen koulutusohjelman ohjaajantyön alueen työharjoitteluun kuulunut ohjaustyö <i>Lotta Leppäkerttu on erilainen</i>, sai ensi-iltansa 2014 Sofianlehdon kehitysvammaisten hoitokodeilla Helsingissä. Lastenteatteriesitys perustuu lastenkirjailija Mervi Suutarin samannimiseen lastenkirjaan, <i>Lotta Leppäkerttu on erilainen</i>, minkä pohjalta Suutari laati myös esityksen käsikirjoituksen.</p> <p><i>Lotta Leppäkerttu on erilainen</i>, on kertomus leppäkertusta jolla ei ole yhtään pilkkua ja joutuu sen vuoksi muiden hyönteisten kiusaamaksi. Tarina on saanut alkunsa lastenkirjailija Mervi Suutarin havainnoista hänen työskennellessään hoitajana kehitysvammaisten lasten parissa Sofianlehdossa. <i>Lotta Leppäkerttu on erilainen</i> esityksen, harjoitukset avattiin Sofianlehdon tilapäishoitoon tarkoitettuna osasto Visiitin eri-ikäisille kehitysvammaisille lapsille sekä heidän hoitajilleen heidän pyynnöstään. Esityksen harjoitusvaiheen avaaminen aiheutti hetkittäisen ohjaajantyöllisen kriisiytymisen, siihen saakka kunnes uusi toimintamuoto esityksen harjoitusvaiheessa nimeytyi yhteisöteatterilliseksi toiminnaksi Sofianlehdossa.</p> <p>Työ pyrkii avaamaan miten ohjaajantyöllinen käsitys voi muuttua, kun teatteri-ilmaisun ohjaaja tarttuu uuteen työtapaan. Työssä tarkastellaan miten produktiota ohjatessaan teatteri-ilmaisun ohjaaja voi kriisiytymisen kautta syventää omaa ammatillista osaamista ja laajentaa ohjaajantyöllistä näkökulmaansa kohti yhteisötaiteellista suuntaa.</p> <p>Opinnäytetyön alkupuolella avataan henkilökohtaisen taustan merkitystä myöhemmän vaiheen teatteri-identiteetin suunnan kehittymisessä, sekä kerrotaan miten <i>Lotta Leppäkerttu on erilainen</i> ohjaustyö, lähti etenemään yhteistyössä Mervi Suutarin kanssa. Työn keskikohdassa avataan miten esittävän taiteen opintojen vaikutus on avannut ohjaajantyöllistä käsitystä lastenteatterista ja yhteisöteatterista. Loppupuolella keskitytään avaamaan harjoitusvaiheen prosessien kehittymistä kohti yhteisöteatterillista suuntaa ja loppupäätelmissä pohditaan muutoksen tuomaa mahdollisuutta esityksen sisältöä syventävänä tekijänä.</p>	
Avainsanat	lastenteatteri, yhteisöteatteri

Author(s) Title Number of Pages Date	Ari-Pekka Miettinen Towards community theatrical directing. Project <i>Lotta Leppäkerttu on erilainen</i> 50 pages + 1 appendice 13 Nov 2015
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor(s)	Marja Silde, Master of Arts
<p>This thesis is about the practice phase processes changing into a work of theatre art containing community art characteristics in a children's theatre. The thesis is based on the author's own directorial process modeling. <i>Lotta Leppäkerttu on erilainen</i> –a directorial part of the practical training in the degree programme of performing arts – was premiered in 2014 at Sofianlehto nursing home for children with disabilities. This children's theatre play is based on a book by Mervi Suutari, also called <i>Lotta Leppäkerttu on erilainen</i> based on which Suutari also created a script for the performance.</p> <p><i>Lotta Leppäkerttu on erilainen</i> is a story about a ladybird that has no black spots on its wing covers and is therefore bullied by other insects. The story was inspired by Mervi Suutari's own experiences while she worked as a nurse with disabled children at Sofianlehto. The theatre practices were open to children of different ages at Visiitti, a department for temporary care, and their nurses by their own request. The opening of theatre practices to the public caused a temporary directorial crisis until a new way of practice was named as community art at Sofianlehto.</p> <p>This thesis is set to clarify how the work of a director can change when a theatre instructor adopts new ways of working. Its aim is to analyze how a theatre instructor can deepen his/her professionalism and widen the director's horizon into community arts while directing a production.</p> <p>The first part of the thesis explores the influence of personal background on the later stages of development of theatre identity and describes how the directing of <i>Lotta Leppäkerttu on erilainen</i> started to develop with Mervi Suutari. The middle part focuses on analyzing how studying performing arts has had an influence on and clarified the understanding of children's theatre and community theatre from a director's point of view. The latter part focuses on describing how the practice stage processes are developing towards community art. Finally, the conclusion evaluates the possibilities brought by change as a deepening factor especially in terms of the contents of the performance.</p>	
Keywords	children's theatre, community art

Sisällys

1	Johdanto	3
2	Esitysmailma lapsen silmin	5
3	Henkilökohtaisen taustani avaaminen	8
3.1	Lapsuuden teatterikokemuksella eli lastenteatterilla on merkitystä	8
3.2	Ammatillinen suuntani määrittyy uudelleen	9
3.3	Yhteistyön alkujuuret lastenkirjailija Mervi Suutarin kanssa	10
3.4	Lastenteatteriryhmä Pumpnikkelit sekä ensimmäinen ohjaamani lastenteatteriesitys Haloo?	11
4	Yhteisöteatterillinen lastenteatteriprojekti <i>Lotta Leppäkerttu on erilainen</i> saa alkunsa	12
4.1	Yhteistyökumppanina Sofianlehdon hoitokoti	15
4.2	Käsikirjoitusta laatimassa: ohjaajan ja kirjailijan osaaminen kohtaavat	16
4.3	Työryhmän kokoaminen	18
5	Harjoitusvaiheet vievät kohti yhteisöteatterillista ohjaajuutta	19
5.1	Ohjaajantyöllisten käsitysteni suunnannäyttäjät	20
5.2	Ohjaajantyöllisten suunnitelmien ja tilan merkitys	22
5.3	Ohjaajan näkemys esityksen alkurutiineista	26
5.4	Lastenteatterin stereotyyppiä näkyvät näyttämöllisessä ilmaisussa	28
5.5	Harrastajanäyttelijän näyttämöilmaisun tukeminen	32
5.6	Ohjaajantyöllinen kriisiytyminen yhteisötaiteellisen vaihtoehdon edessä	34
5.7	Ensimmäiset yleisölle avoimet harjoitukset	37
5.8	Vaihtuva yleisö harjoituksissa paljastaa esityksen edut ja haitat	40
6	Yhteisöteatterin piirteitä lopputyöohjauksessani	42
7	Loppupäätelmä: Muutoksessa piilee mahdollisuus	46
	Lähteet	49
	Julkaisut	50
	Julkaisemattomat lähteet	50

Liitteet

Liite 1. Kuvia *Lotta Leppäkerttu on erilainen* – esityksestä ja työryhmästä

1 Johdanto

Opinnäytetyössäni kuvaan ohjaajan näkökulmasta valmistamani lastenteatteriesityksen harjoitusprosessin kehittymistä kohti yhteisötaiteellista lastenteatteritekoa. Työn keskiössä ovat valmiin esityksen sijaan harjoitusprosessin vaiheet. Esitys on teatteri - ilmaisun ohjaaja opintoihini kuuluva lopputyöohjaus. Yhteisötaiteen mahdollisuudet avautuivat yllättäen ohjaajantyöllisen kriisiytymiseni kautta. Samaan aikaan harjoituspaikkamme eli Sofianlehdon kehitysvammaisten hoitokodin henkilökunnan pyynnöstä harjoitustilanteet avattiin yleisölle.

Ennen harjoitusvaiheen aikana tapahtuneiden muutosten tarkempaa avaamista käsittelem lapsuuden teatterikokemusten merkitystä. Lisäksi avaam omaa taustaani mm. lapsuuteni sekä aikaisemman ammatillisen taustani kautta. Sen jälkeen kerron tarkemmin yhteistyömme alkujuurista lastenkirjailija Mervi Suutarin kanssa ja siitä, miten päädyin ohjaamaan Suutarin lastenkirjaan perustuvan yhteisötaiteellisen lastenteatteriesityksen *Lotta Leppäkerttu on erilainen*. Avaan harjoitusvaiheen aikana tapahtuneita muutoksia ohjaussuunnitelmassani sekä muutoksista aiheutuneita ennakkoluuloja minussa itsessäni projektin ohjaajana. Valotan näin siis myös ohjaajuuskäsitykseni muutoksia. Avaan omia uudenlaisia ammatillisia kysymyksiäni ohjaajatyössä yhteisötaiteellisen työtavan muodostuttua tekemisen muodoksi ja sivuan myös ohjaajan ammattietiikkaan liittyviä pohdintoja. Oman pohdinnan tueksi käytän lähdemateriaalina taide- ja teatterialan kirjallisuutta yhteisötaiteesta ja soveltavasta teatterista.

Lopputyöohjauksessani toimin yhteistyössä lastenkirjailija Mervi Suutarin kanssa, joka laati esityskäsikirjoituksen teoksestaan *Lotta Leppäkerttu on erilainen*. Yhteistyömme alkujuuret ovat Sofianlehdon lyhytaikaishoidon osastolla Visiitissä, missä olemme työskennelleet hoitajina kehitysvammaisten lasten parissa vuodesta 2008 lähtien. Mervi Suutari käsikirjoitti esityksen neljälle esiintyjälle, ja osallistimme Sofianlehdon henkilökunnasta mukaan kaksi lähihoitajaa, joilla oli taustaa harrastajanäyttelijöinä, sekä lisäksi kaksi Sofianlehdon ulkopuolelta tulevaa harrastajanäyttelijää. Samanlaisen työtaustamme vuoksi halusin laatia esityksen ajatellen erityisesti Sofianlehdon kehitysvammaisia lapsia. Siksi lopputyöohjaukseni varsinaiseksi esityspaikaksi muodostui Sofianlehdon hoitokotien juhlasali Helsingin Kumpulassa.

Ohjasin lopputyöohjaukseni kiertävän lastenteatterin muotoon, koska tarvitsimme Sofianlehdon ulkopuolista yleisöä varten erilliset esitystilat johtuen Sofianlehdon juhlasalin yleisistä vuokraussäännöistä. Saimme harjoitella juhlasalissa ilmaiseksi siitä syystä, että esitystä valmistettiin erityisesti Sofianlehdon lapsiyleisöä varten. Sofianlehdon lisäksi Lotta Leppäkerttua esitettiin kaksi kertaa Teatteri Kalliossa, joka on Kallion seurakunnan ja Kallion Kulttuuriverkoston ylläpitämä tapahtumatila Helsingin Kalliossa Siltasaarenkatu 28:ssa.

Yhteisötaiteellinen näkökulma tukee kiinnostustani vaikuttaa soveltavalla teatterilla sekä yksilön että yhteisön hyvinvointiin ja osallisuuden ja voimaantumisen tunteeseen. Se on ollut yksi syy teatteri-ilmaisun ohjaajan opintoihin hakeutumiseni; päästä oppimaan soveltavan teatterin tekniikoita ja niiden käyttöä hyvinvoinnin, vertaisuuden sekä osallisuuden lisääjinä. Teatteriohjaaja Pieta Koskenniemen havainto länsimaisesta yksilökeskeisyydestä ja yhteisöllisyyden häviämisestä yhteiskunnastamme tukee käsitystäni soveltavan teatterin tärkeydestä: ”Länsimainen yhteiskunta on muuttunut niin yksilökeskeiseksi, että ihminen ei aina enää toimi kollektiivin jäsenenä jakaen yhteisiä arvoja ja käyttäytymistä ja edistäen itsensä ja muiden mukautumista yhteisön jäsenyyteen. Sosiaaliset yhteisöt, joissa jakaa elämisen ehdot kanssaeläjien kanssa, ovat pienentyneet.”(Koskenniemi 2007, 29 – 30.) Mielestäni Koskenniemen yksilökeskeisen yhteiskunnan kuvauksessa ilmenee mielenkiintoinen kaksoisjännite: toisaalta tarve länsimaisessa kulttuurissa yksilökeskeisyyteen, oman reviirin säilyttämiseen ja sen kohentamiseen sekä samaan aikaan tunne yksinäisyyden tai yleisen pahoinvoinnin lisääntymisestä. Kiinnittyminen yhteisöllisyyteen laajemmassa merkityksessä tai yksilökeskeisen hyvinvointiajattelun ulottaminen yhteisöä koskevaksi, ei ole vaakakupissa tasavahvassa asemassa yksilökeskeisyyden kanssa.

Opinnäytetyössäni kuvaan millaisia ohjaajantyöhön liittyviä prosesseja olen käynyt läpi lopputyöohjaukseni aikana päästessäni toteuttamaan teatteri-ihanteeni mukaista tapaa yhteisössä tapahtuvasta teatteriteosta. Tarkastelen myös, mitä ohjaajuus tarkoittaa yhteisötaiteellisessa kontekstissa. Lopputyöohjaukseni aikana sain huomata että lastenteatteriesitys yhteisössä saattaa muodostaa tekijälleen uudenlaisia käsityksiä siitä, mikä teatteria tehdessä on merkittävää; valmis esitys vai yhteinen matka?

2 Esitysmaailma lapsen silmin

Lapsuuden aikaiseen kokemukseeni eläytymisestä teatterissa liittyy ohjaajan näkökulmasta kaksi mielenkiintoista kysymystä: Vaikuttaako katsojan eläytymiseen esitysmaailma eli esityksen kuvitteellinen maailma, jolloin katsoja kokee eläytyvänsä esitysmaailmaan ja irtautuu arkitodellisuudesta? Toinen kysymys ohjaajalle on se, mikä vaikutus esitystilanteella on katsojan kannalta tilanteessa, jossa katsoja eläytymisen sijaan järkipäisesti tiedostaa, että hänelle esitetään nyt teatteria. Annette Arlander puhuu väitöskirjassaan *Esitys tilana* esityksen kahdentumisesta esitysmaailmaksi ja esitystilaksi:

[...]Esitysmaailman voi ajatella myös ns. mahdollisena maailmana, eräänlaisen scifi-fantasian, miksei myös kuvitteellisen rekonstruktion tapaan, mielikuvituksen laboratorion tuotteena. Mielestäni se on käsitteenä hedelmällisempi kuin tarina, ja vapauttaa fiksautumisesta juonen käännteisiin tai informaation välttämiseen tai kerronnan dramaturgiaan, vaikka nämä tietysti ovat siinä osallisia.[...] Vaikka esitysmaailmat voivat yksittäisten katsojien kokemuksissa poiketa toisistaan suuresti, voidaan silti puhua esitysmaailmasta myös kompositiona, kokemusten perustana toimivana rakenteena ja sommitelmana tai säännöstönä. [...]Peruskysymys asettuu silti useimmiten näin: Onko esityksellä esitysmaailma vai ei, vai onko se pelkästään esittämistilanne.[...] (Arlander 1998, 60 - 62.)

Arlander kirjoittaa esityksen olevan kokemuksen perusteella toimiva rakenne tai sommitelma. Ymmärrän sen niin, että esitysmaailma muodostaa katsojalle elämyksellisen kokemuksen teatteriesityksen maailmasta ja kokemus esitystilanteesta muodostaa katsojalle – yksipuolisemmin ajatellen kokemuksen teatterista tilanteena. Mielestäni siihen, miten herkästi katsoja esitykseen eläytyy, saattaa vaikuttaa mm. esityksen fiktiivisen maailman luomisen ”laatu” ja katsojan ikä. En kuitenkaan ohjaajana ajattele kokemuksen esitysmaailman ja esitystilanteen kahdentumisesta jakautuvan ainoastaan noin jyrkkään jaotteluun.

Arlanderin esittämän peruskysymyksen pohjalta muodostamani käsitys esitysmaailman ja esitystilanteen olemassaolosta haastaa minua ohjaajana huomioimaan katsojan iän merkityksen kokemukseen syntyyn esityksestä. Jos ikä jakaa katsojakokemuksia esityksestä, onko aikuisen katsojan kohdalla tietoisuus esitystilanteesta olemisesta selkeänä rajana tai esteenä esityksestä eläytymiseen. Tässä tapauksessa lapsikatsojan

kokemus esitysmaailman ja esitystilanteen välillä vaikuttaisi olevan päinvastainen verrattuna aikuisen katsojaan. Tämän pohdinnan pohjalta lapsikatsoja näyttäytyy alttiimpana eläytymiselle. Tässä valossa aikuinen teatterin katsoja näyttäytyy minulle ”kylmäkiskoisempana” ja analyttisempänä teatterin katsojana. Edelliseen ajatukseen liittyy jollain tapaa myös miellyttämisenhalu aikuista analysoivaa ja esitystä laadullisesti arvioivaa katsojaa kohtaan. Aikuinen katsoja, joka eläytymisen sijaan tai ohella kiinnittää enemmän huomiotaan esimerkiksi tarinan kulkuun tai näyttelijäntyöhön, muuttuu minulle ohjaajana tässä valossa jopa pelottavaksi kohdeyleisöksi. Kuitenkaan en väitä, ettei lapsiyleisö olisi myös vaativa, analysoiva ja samoihin asioihin huomionsa kiinnittävä kuin aikuinen yleisökin.

Esityksen kahdentumisen lisäksi voidaan puhua käsitteestä *esteettinen kahdentuminen*. Draamakasvattaja Hannu Heikkinen kuvaa Jyväskylän Yliopistolle tekemässä väitöskirjassaan *Draaman maailmat oppimisalueina, Draamakasvatuksen vakava leikkilisyys* esteettisen kahdentumisen tarkoittavan todellisen ja fiktiivisen samanaikaista suhdetta esitystilanteessa. Heikkinen kutsuu todellisuuden ja fiktion yhdistymistä ”kaksoiskohtaamiseksi”, jossa todellisuus ja fiktio kohtaavat dialogissa. Eli ”hetkeä kun toimimme fiktiossa tai seuraamme aktiivisesti fiktion todellisuutta”, tai ”muutamme todellista tilaa fiktiiviseksi”(Heikkinen, 2002, 97.)

Tässä valossa esitystilannetta tarkastellessa esteettinen kahdentuminen avautuu minulle ohjaajana jännitettä lisäävänä tekijänä esitystilanteessa; fiktiivisen tason yhdistyminen todellisuuteen luo arkiympäristöön yhtäkkiä ”jotain vaarallista”. Eläytymisherkän lapsiyleisön kautta esteettistä kahdentumista tarkastellessa ”vaarallinen” voisi tarkoittaa esityksen maailmoista arkitodellisuuteen sekoittuvia asioita, esim. näytelmän pelottavat hahmot. Silloin esteettinen kahdentuminen ei välttämättä toimi eläytymisen takaajana aikuiselle teatterin katsojalle, jos järkevyytemme ja erittelykykymme johdosta tiedämme etukäteen mitä teatterissa tapahtuu. Eli katsojan edeltävät järkipäriset ajatukset ennen esitykseen menemisestä voisivat olla; ”minua ei katsojana vahingoiteta” tai ”minulle ei tapahdu mitään pahaa” koska kyseessä ei ole arkitodellisuus, vaan fiktiivinen todellisuus sosiaalisen todellisuuden ohella.

Kammottava ajatus olisi esitys, missä ei kunnioitettaisi ehdollistamaamme ja oletettua tapaamme olla katsojana, tai kokijana teatterissa. Tällaisessa esityksessä esteettinen kahdentuminen toimisi esityksen valheellisena lumeena, joka lopulta rikottaisiin, ja kat-

sojat joutuisivat jollain tapaa esityksen uhreiksi. Mielestäni näin kamalalta kuulostava teko voi tapahtua myös silloin jos, esitys altistaa katsojan tai kokijan tilanteeseen, joka voi laukaista katsojassa pysyviä pelkotiloja. Siksi lastenteatteria tehdessäni koen ohjaajana tärkeäksi kertoa esityksen säännöistä, eli häivyttää esteettisen kahdentumisen tuomaa jännitettä. Esityksen esteettiseen kahdentumiseen liittyvistä toimista ennen esitystä kerron lisää alaluvussa 5.3 *Ohjaajan näkemys esityksen alkurutiineista*. Edellisen huomion esteettisen kahdentumisen hälventämisestä voi mielestäni esittää myös toisinpäin: kun esitystilanteen säännöt esitellään ja tehdään lapsiyleisölle tutuksi, esteettinen kahdentuminen korostuu lapsikatsojan tietoisuuteen ja hän oppii mitä teatterissa tapahtuu: ”Olennaista on kyky olla kahdessa eri kontekstissa yhtä aikaa; draaman merkitys syntyy tästä kaksoiskohtaamisesta. [...]Elämämaailman todellisuus ei katoa, vaikka astumme fiktiiviseen maailmaan”(Heikkinen, 2002, 100.) Soveltavan teatterin kontekstissa yleisöä osallistavien osuuksien takia selkeät rajat fiktiivisyyden ja sosiaalisen todellisuuden välillä ovat erityisen tärkeitä. Ehkä tätä kautta lapsi voi myös muuttua rohkeammaksi teatterinkatsojaksi tietoisuutensa lisääntyttyä.

Ohjaajana lastenteatteriesityksessä näen eläytymisherkkyyden suotuisana piirteenä. Se haastaa lastenteatterinohjaajaa tasapainoilemaan esityksmaailmaan ja esitystilanteen välillä: lastenteatterinohjaajana minun on tiedostettava kuinka syvälle esityksmaailmaan lapset on turvallista johdattaa, jotta teatterikokemuksesta jäisi lapselle turvallinen ja positiivinen mielikuva. Lapsikatsoja ei todennäköisesti vielä erota esityksmaailman ja esitystilanteen rajaa yhtä selkeästi kuin aikuinen katsoja. Silloin vahvojen kuvitteellisten maailmojen pitää paljastua lapselle leikiksi, saduksi – ei todelliseksi tapahtumaksi. Arlander (1998, 60) puhuu väitöskirjassaan myös esityksen ”pelisäännöistä” ja ”lainalaisuuksista”, jotka miellämme esitystilannetta koskeviksi säännöiksi ja jotka tekevät esitystilanteesta miellyttävän. Soveltavan teatterin maailmassa esityksen ja yleisön lainalaisuudet voivat muuttua. Yleisöä osallistavan toiminnan takia yhteiset pelisäännöt voidaan laatia esimerkiksi ennen esityksen alkamista. Ajatus lapselle tarjottavasta esityksmaailmasta saa näkökulman, jossa lapselle näytetään mitä on teatteri ja lapsella on lupa eläytyä siellä turvallisesti. Myöhemmässä iässä hän saattaa muistaa tunteen eläytymisestä ja sen johdosta haluaa palata positiivisen kokemuksen perusteella uudelleen teatterin pariin.

3 Henkilökohtaisen taustani avaaminen

Tässä luvussa avaan taustaani teatterintekijänä lapsuuden muistojeni sekä aikaisemman ammatillisen taustani kautta. Lapsuuden aikaiset teatterikokemukset ovat olleet merkittäviä elämyksellisiä hetkiä minulle, koska niistä kokemuksista on jäänyt aikuisuuteen saakka kantava muistijälki. Sen perusteella koen lapsuudenaikaiset teatterikokemukset tärkeiksi, ja omalla kohdallani ne ovat muodostuneet suuntaa antaviksi tekijöiksi valmistuessani teatteri-ilmaisun ohjaajaksi. Miettiessäni omia lapsuuteni teatterikokemuksia, muistan miten uppouduin ja eläydyin näkemääni lastenteatteriesitykseen niin syväälle, että lopulta lavalla näkemäni asiat muuttuivat minulle todellisiksi ja uhkaaviksi. Sen perusteella noudatan itse ajatusta, että turvalliseen lapsuuden ajan teatterikokemukseen täytyy lapselle sallia pelosta johtuvat itkut, kommentointi kesken esityksen tai esityksestä kesken poistuminen. Lapsuusajan teatterikokemuksiini heijastuen pyrin teatterintekijänä huomioimaan nämä seikat omissa produktioissani lapsille.

Näiden lähestymistapojen valossa tarkastelen vaiheita, jotka ovat viitoittaneet minua nykyisessä koulutuksessani teatteri-ilmaisun ohjaajana omaksumaan yhteisöteatterillisen ajattelumallin ohjaajantyölliseksi tekemisen tavaksi lopputyöohjauksessani.

Esittelemani elämänvaiheet ovat osaltaan pähkinänkuoressa merkittävimmät muutoksen vaiheet ammatillisen identiteettini synnyssä teatteri-ilmaisun ohjaajana. Ne johtavat hetkeen, jolloin aloitimme yhteistyön lastenkirjailija Mervi Suutarin kanssa. Yhteistyömme tuloksena Suutarin esikoisteoksesta tuli teatteri-ilmaisun ohjaajan opintoihini kuuluvassa lopputyöohjauksessani yhteisöteatterin piirteitä sisältävä teos ja lastenteatteriesitys *Lotta Leppäkerttu on erilainen*. Kyseistä Suutarin dramatisoimaa näytelmää esitettiin Sofianlehdon hoitokodeilla Helsingissä, sekä Teatteri Kalliossa vuonna 2014.

3.1 Lapsuuden teatterikokemuksella eli lastenteatterilla on merkitystä

Katsojakokemukset teatterista ovat olleet yksi osa lapsuudenajan elämäni. Muistiini ovat jääneet mm. teatterivierailut syntymäkaupungissani Kajaanissa vanhempieni kanssa. En ole kysynyt vanhemmiltani syytä sille, miksi kävimme katsomassa useasti

teatteriesityksiä ja miksi he kokivat tärkeäksi viedä minua lastenteatteriesityksiin. Ehkä 80-luvun Kajaani on ollut kulttuurielämältään erityisen vireä ja tarjonnut mahdollisuuksia käydä katsomassa erilaisia esityksiä.

Minulle jälkeenpäin merkittäväksi muodostunut teatterikokemus lapsuudestani on ollut lastenteatteriesitys *Lumikki ja seitsemän kääpiötä*. Kyseistä näytelmää esitettiin jossain päin Kajaania 80-luvun loppupuolella, mutta muististani ei löydy tarkempaa tietoa esimerkiksi tekijöistä, tai siitä oliko kyseessä teatterialan ammattilaisten, vai harrastajaryhmän kokoaman lastenteatteriesitys.

Sen sijaan muistan tästä varhaisimmasta teatterikokemuksestani sen, miten koin astuvani maailmaan, joka poikkesi normaalista arkiympäristöstä tunnelmaltaan, väreiltään ja ääniltään. Esityksen ja esitystilan virittäytynyt energia tuntui lapsen mielestä samaan aikaan pelottavalta ja kiehtovalta. Esityksen tarina tempaisi minut mukaansa elämyksellisen ja tunneskaalaltaan laajan emotionaalisen vuoristoradan läpi. Esityksen aikana pakkautuneet ja lapsen mielelle selittämättömät energiat eivät päässeet purkautumaan minulla 4-vuotiaana muuten kuin itkun kautta. Jälkeenpäin tarkastellessani lapsuuteni muistoja teatterikokemuksista tunnistan lapsuuteni minässä samanlaista eläytymisherkkyyttä kuin nyt aikuisenakin – etenkin ollessani teatterin äärellä tekijänä tai kokijana. Niin vahva ilmaisumuoto teatteri on, että voin muistaa tuon kokemani tunteen edelleen vuosienkin päähän.

3.2 Ammatillinen suuntani määrittyy uudelleen

Vuonna 2008 otin vastaan vakituisen lähihoitajan viran Helsingistä Sofianlehdon kehitysvammaisten hoitokodista osasto Tammelasta (nykyinen osasto Visiitti). Olin silloin 21-vuotias ja toiminut lähihoitajan ammatissa kehitysvammaisten parissa, vuodesta 2004, valmistumisestani saakka. Viihdyin työssäni lähihoitajana, mutta halusin opiskella jotain lisää.

Lopulta varsinainen ammatillinen herääminen teatteri-ilmaisua kohtaan tapahtui vuonna 2009. Haastoin silloin itseäni kartoittamaan minulle sellaisen ammatillisen määrän pään, joka vastaisi mahdollisimman paljon mielenkiinnon kohteitani. Tein päätöksen, että lähtisin kulkemaan suoraan kohti unelmaani eli pyrkisin teatterialankoulutukseen. Aluksi hakeuduin yhdeksi lukuvuodeksi opiskelemaan Helsingin Evankelisen Opiston

(HEO:n) draamalinjalle näyttelijäntyötä vuonna 2009–2010. Draamalinjan jälkeen pääsin opiskelemaan teatteri-ilmaisun ohjaajaksi Helsingin Metropolia Ammattikorkeakouluun. Koko teatteriopintojeni ajan säilytin ammatillisen yhteyden Sofianlehdon osasto Visiittiin työskentelemällä sinne vapaa-ajallani hoitajan sijaisena.

Halusin jollain tavalla yhdistää nykyisen soveltavan teatterin osaamiseni työskentelysääni kehitysvammaisten lasten parissa Sofianlehdossa. Osaamiseni kehittyminen ja sen soveltaminen kahden sisällöltään erilaisen ammattimaailman väliltä prosessoitui koko teatteri-ilmaisun ohjaaja opintojeni ajan, kunnes koin saaneeni opinnoistani tarpeeksi haltuun tarvitsemiani soveltavan teatterin työvälineitä.

3.3 Yhteistyön alkujuuret lastenkirjailija Mervi Suutarin kanssa

Vuonna 2013 aloin tehdä yhteistyötä lastenkirjailija Mervi Suutarin kanssa. Olimme työskennelleet jo vuodesta 2008 lähtien hoitajina samalla osastolla Sofianlehdon tilapäishoidon yksikössä Visiitissä ja tutustuneet sitä kautta toisiimme. Keväällä 2013 Merviltä oli ilmestymässä hänen esikoiskirjansa *Lotta Leppäkerttu on erilainen*. Mervi oli alustavasti miettinyt jo silloin kyseisen tarinan käsikirjoittamista ja dramatisoimista lastenteatteriesitykseksi ja hän ehdottikin minulle teatteriryhmän perustamista. Aloimme suunnitella yhdessä teatteritoimintaa ja innostuimme molemmat ajatuksesta pienen teatteriryhmän kokoamisesta, jota minä ohjaisin. Mutta koska Mervin ensimmäinen lastenkirja oli vasta tulossa ulos kustantamosta, halusimme rauhoittaa kirjan julkaisemiseen liittyvää ajankohtaa. Teimme yhteisen päätöksen, että teemme ennen *Lotta Leppäkerttu on erilainen* -kirjaan perustuvaa lastenteatteriesitystä jonkin muun lastenteatteriesityksen, koska halusimme polttavasti päästä toteuttamaan ideaamme lastenteatteriryhmästä. Mervi oli samaan aikaan työllistetty myös *Lotta Leppäkerttu on erilainen* -lastenkirjasta tehtävän äänikirjan suunnittelun kanssa. Sovimme, että saan ohjaajana vapaat kädet tulevan ryhmämme ensimmäiseen näytelmään. Sitten taas *Lotta Leppäkerttu on erilainen* -kirjasta kertovassa esityksessä, Mervi toimisi esityksen tilaajana ja toimeksiantajana. Kuuntelisimme mahdollisimman tarkasti minkä tyyppistä esitystä hän meiltä haluaa.

3.4 Lastenteatteriryhmä Pumpnikkelit sekä ensimmäinen ohjaamani lastenteatteriesitys Haloo?

Samaan aikaan Mervi teki suunnittelutyötä *Lotta Leppäkerttu on erilainen* -satukirjasta tehtävää äänikirjaa varten, ja kiireisten aikataulumme takia pidimme työpalaverit puhelimitse pöytäkirjaksi ajan tasalla, miten teatteriprojektimme etenee. Yhdessä näistä puhelinpalavereista päätimme, että teatteriryhmämme nimeksi tulee Lastenteatteriryhmä Pumpnikkelit. Kyseisen nimen valintaan päädyimme yksimielisesti, koska meidän korviimme se kuulosti hauskalta.

Suunnittelin ryhmämme ensimmäisen lastenteatteriesityksen käsikirjoituksen kolmelle näyttelijälle. Käsikirjoitin klovneria -tyylisen lastenteatteriesityksen Haloo?, jonka kantavaksi teemaksi muodostui yksinäisyys. Päätin lähteä kokoamaan ryhmää heti käsikirjoitukseni valmistumisen jälkeen tutusta harrastajateatteripiiristäni Kallion kirkon kirkkodraama-ryhmän Teatteri Kallion jäsenistä. Olin toiminut Teatteri Kalliossa vuodesta 2010 lähtien mm. näyttelijänä ja käsikirjoittajana kirkkodraamaesityksissä. Teatteri Kallion kautta kysyin lastenteatteriryhmä Pumpnikkeleihin mukaan kolmea harrastajänäyttelijää. Tätä kautta sainkin työryhmän kokoon, mutta valitettavasti yksi esiintyjistä joutui jäämään esteiden takia kesken harjoitusprosessin pois. Hyppäsin ohjaajan roolista korvaavaksi näyttelijäksi Haloo? -esitykseen, ja pienen aikataulullisen viivästymisen jälkeen saimme näytelmän esityskuntoon. Muuta työryhmää ei periaatteessa ollut, mutta Mervi Suutari toimi taustalla tuottajan roolissa. Halusin pitää työryhmän koon mahdollisimman pienenä, koska olin kiinnostunut kokeilemaan miten pienellä työryhmällä esitys on mahdollista saada kokoon.

Esitystä harjoiteltiin Helsingin Kalliossa Teatteri Kallion tiloissa, ja siellä se sai myös ensi-iltansa marraskuussa 2013. Lisäksi teimme kyseisellä kokoonpanolla ensivierailumme Sofianlehdon hoitokodeille ja kokeilimme miltä tuntuu sijoittaa esitys toisenlaiseen tilaan. Sofianlehdon hoitokodit olivat luonnollinen vaihtoehto esiintymispaikaksi myös sen takia, koska työryhmässämme oli minun lisäkseni näyttelijänä henkilö, joka oli toiminut kolleganani osastotyössä hoitajana Sofianlehdon Visiitissä, ja meidän mielestämme Sofianlehdon lapset olivat oiva kohderyhmä esityksellemme.

4 Yhteisöteatterillinen lastenteatteriprojekti *Lotta Leppäkerttu on erilainen* saa alkunsa

Kaikki ampiaiset ovat samanlaisia. Kaikki muurahaiset ovat samanlaisia. Kaikki aurin-
gonkukat ovat samanlaisia. Kaikki leppäkertut ovat samanlaisia, paitsi... (Suutari
2013,1)

Lotta Leppäkerttu on erilainen -kirjan tarina ja sanoma tuntuivat ajankohtaisilta teemoil-
ta, koska sosiaalisessa mediassa oli alkanut levitä Suomen Lukiolaisten Liiton Kutsu
mua -kuvakampanja, jonka tarkoituksena oli kiusaamiseen puuttumisen lisäksi lopettaa
kiusaamisen hiljainen hyväksyminen. Kutsu mua -kuvakampanjassa sosiaaliseen me-
diaan julkaistiin kuva kahdesta sanasta, joista toinen kuvaa sellaista asiaa, jollaiseksi
ulkopuolinen henkilö on toisen henkilön tämän tahtomatta nimennyt, ja tämä sana on
kuvassa ylivivattuna. Toinen sana taas kuvaa asiaa, jonka kuvan henkilö haluaisi mui-
den itsessään huomaavan, esim. Lotta Leppäkerttu PILKUTON, KAUNIS. Lisäksi eri-
laisuuden teema oli ajankohtaisena puheenaiheena eduskunnan käsitellessä sukupuoli-
neutraalin avioliittolain hyväksymistä Suomessa. Pari vuotta tätä ennen taustalla oli
ollut myös Ylellä esitetty Ajankohtaisen kakkosen teema- sekä keskusteluohjelma Ho-
moilta, jossa käsiteltiin mm. homoseksuaalien yhteiskunnallisia oikeuksia.

Yhteiskunnalliset puheenaiheet erilaisuudesta olivat sattumalta osuneet kohdalleen
tarinan kanssa juuri tässä ajassa, mutta perimmäisenä asiana erilaisuudessa meitä
puhutteli omat kokemuksemme työskentelystä hoitajina kehitysvammaisten lasten pa-
rissa Sofianlehdon hoitokodeilla.

Koska *Lotta Leppäkerttu on erilainen* -tarina oli alun perin saanut alkunsa Mervin omista
havainnoista ja kokemuksista, koin tärkeäksi, että näytelmäkäsikirjoituksessa ikään
kuin kuuluu Mervin ”ääni” ja sanoma juuri sellaisena kuin hän sen koki merkittäväksi
tuoda esille. Keskustelujemme pohjalta koin lastenkirjan ja näytelmätekstin työstämisen
olevan Merville tapa päästä kertomaan ulospäin havaintojaan siitä, mitä hän oli nähnyt
tullessaan alanvaihtajana töihin hoitoalalle kehitysvammaisten lasten pariin. Mielestäni
kirjan ja näytelmäkäsikirjoituksen tekeminen olivat Merville puhdistavia kokemuksia.
Niiden kautta hän pääsi työstämään ajatuksiaan erilaisuuteen liittyen ja käsikirjoituksen
laatiminen mahdollisti vielä yhden keinon tuoda esiin omia havaintojaan erilaisuudesta.

Työskentely kehitysvammaisten lasten parissa inspiroi Suutaria kirjoittamaan erilaisuuteen liittyvän teoksen:

[...]Suutari on työskennellyt pitkään kehitysvammaisten lasten ja nuorten parissa, ja on nähnyt omakohtaisesti, miten helposti erilaisuudesta rokotetaan. Siitä halu kirjoittaa aiheesta oikeastaan lähti, hän kertoo[...] (Iivoinen 2014)

Lukiessani *Lotta Leppäkerttu on erilainen* -kirjaa aloin muistella omia erilaisuuden kohtaamisesta johtuvia hämmentymisen hetkiäni vastavalmistuneena 18-vuotiaana lähiohittajana. Erilaisuus kehitysvammaisen henkilön ulkomuodossa, puheessa tai olemisen tavassa saattoi tuntua alkuun hämmäntävältä ja pelottavalta. Lisäksi muistan tilanteita joissa ulkoillessani kehitysvammaisen lapsen kanssa havahdun ihmisten tuijottavan lasta, jos hän osoitti ns. normaalista poikkeavia merkkejä käytöksessään, tai oli jollain tapaa poikkeavan näköinen. Jos kehitysvammaisen lapsi näytti ns. normaalilta eikä osoittanut poikkeavia merkkejä käytöksessään, ei häneen silloin kiinnitetty julkisilla paikoilla huomiota läheskään niin paljoa. Nämä ovat mietteitä joita myös Mervi on jakanut kanssani kokemuksistaan kehitysvammaisen hoito- ja ohjaustyöstä.

Tänä päivänä kehitysvammaisuus ei näyttäydy minulle enää erilaisuuden ilmentymänä. Sen sijaan näen nämä henkilöt ihmisinä, nuorina, vanhoina, yksilöinä, persoonina, arjen kanssakulkijoina ym. Kehitysvammaisuudesta johtuvan erilaisuuden tilalle on tullut arkisempi erilaisuus, ymmärrys siitä, että olemme kaikki erilaisia suhteessa toisiimme ja joka myös ilmentyy Lotta Leppäkertun tarinassa: näkyvän ja yksioikoisen erilaisuuden takaa (pilkuton leppäkerttu) löytyykin syvempi ja yksilöllisempi erilaisuus (hauska kaveri, hyvä tyyppi, elävä, kokeva ja tunteva olento), joka ansaitsee tulla nähdyksi ilman ulkopuolisten tekemää määritelmää hänestä (pilkuton leppäkerttu on myös leppäkerttu).

Lotta Leppäkerttu on erilainen, on opettavainen kertomus erilaisuudesta ja sen hyväksymisestä. Tarinassa pilkuton Lotta Leppäkerttu joutuu erilaisuutensa vuoksi muun hyönteismaailman kiusaamaksi ja syrjimäksi. Lajipoikkeamasta huolimatta Lotta Leppäkerttu on sopeutumiskelpoinen muiden hyönteisten joukkoon – joka jo omassa lajirikkaudessaan muodostaa erilaisuuden yhteisön. Hän löytää rohkeuden ja syyn olla tavallinen leppäkerttu poikkeavasta ulkonäöstään huolimatta ottamalla välimatkaa maa-

ilmaan, missä kiusaamisen takia normaalius ja tavanomaisuus ovat muokanneet Lotta Leppäkertun mielikuvaa hyväksytyksi tulemisesta vääristyneellä tavalla.

Tekijänäkökulmasta yksi keskeisin tarinasta nouseva oivallus on erilaisuudessa piilevä voimavara ja tunne vertaisuudesta olla erilainen. Koen etäännyttämisellä olevan tärkeä merkitys myös eettisen arvopohdinnan kannalta, sillä ajattelen erilaisuuteen liittyvän tabuja, jotka määrittelevät mikä on sovelias tapa aiheen käsittelylle. Olen ohjaajana vakuuttunut etäännyttämisen loiventavan inhorealistsuuteen kallistuvaa vaikutelmaa teatteriesityksessä. Käsikirjoituksessa erilaisuuden etäännyttäminen hyönteisten maailmaan toimii mielestäni pehmeämpänä ja turvallisempaan tapaan kertoa erilaisuudesta lastenteatteriesityksessä, kuin että käsikirjoituksessa olisikin ollut pilkuttoman leppäkertun sijaan kehitysvammaisen lapsi, jonka erilaisuutta olisi käsitelty suhteessa muihin lapsiin ilman etäännyttämistä.

Mervi oli käsikirjoittanut tekstiin mukaan kohtauksia ja tilanteita, jotka eivät varsinaisesti kuljettaneet tarinaa eteenpäin, mutta jotka olivat dramaturgisesta irtonaisuudesta huolimatta kiinnostavia ”kuvia” tai ”kangastuksia” maailmasta, jossa Lotta Leppäkerttua ei ollut ulkopuolelta käsin määritelty erilaiseksi. Koska esityksemme kohderyhmänä tulivat olemaan kehitysvammaiset lapset, en halunnut että esitys alleviivaa joka hetki erilaisuudesta johtuvaa eriarvoisuutta. Halusin alleviivaamiseen sijaan tasoittaa erilaisuuden kärkeä viemällä välillä huomion kokonaan pois erilaisuuden teemasta. Kiusaajiansa tavoin Lotta määritteli myös itse itsensä erilaiseksi. Siksi tartuin ohjauksessa Mervin käsikirjoittamiin kohtauksiin, joissa Lotta Leppäkerttu on hetkittäin nähtävissä tasavertaisena muiden kanssa, koska niissä hetkissä vaimeni myös Lotan oma tarve määritellä itsensä erilaiseksi.

Kontrasti hyväksymisen ja hylätyksi tulemisen välillä näyttäytyi selkeänä, kun Lotta Leppäkerttu pääsi ikään kuin vierailemaan hetkissä, joissa hän oli leppäkerttu ilman etuliitettä pilkuton. Näistä hetkistä käsin Lotan pudottaminen takaisin erilaiseksi leppäkertuksi tuntui minusta ohjaajana jopa väkivaltaiselta teolta hahmoa kohtaan, mutta se toi tarinaan mukaan mielenkiintoista veitsenterällä vaappumista sadun ja realismisuuden välillä.

Tähän liittyy myös ohjaajantyöllinen analyysini tarinan kääntöpuolesta: olen esityksen ohjaajana sitä mieltä, että Lotan tarinan onnellinen loppu oli vain näennäisesti totta.

Eriarvoisuuden tuska oli Lotalle niin suuri onnettomuus ja sielunarpi, ettei se ollut pyyhittävässä pois onnellisella lopulla, kuin silmänlumeeksi. Siksi mielestäni tarinan traagisuus paljastuukin vasta lopussa; Lotta Leppäkerttu vaikuttaa päällisin puolin vakuuttuneelta päättäessään hyväksyä itsensä pilkuttomana leppäkerttuna, ja se saa hänet palaamaan takaisin tuttuun hyönteisyhteisöön. Itsensä hyväksyminen, sekä päätös kotiinpaluusta ovat vasta puolet ongelman ratkaisusta. Kun kotiin palaava Lotta toivotaan tervetulleeksi takaisin ja hänet hyväksytään jälleen porukkaan, on kaikki päällisin puolin hyvin. Koin kuitenkin ohjaajana, että jotain peruuttamatonta oli tapahtunut siinä vaiheessa, kun Lottaan kohdistettu henkinen väkivalta pakotti hänet lähtemään pois kotoaan. Maailmassa jossa Lotta eli, ei kenenkään lähtökohtaisesti tarvinnut eristäytyä saadakseen lupaa elää elämäänsä, mutta ulkoapäin tullut kirjoittamaton sääntö lokeroi Lotan yhteisöön kuulumattomaksi jäseneksi. Siinä pääsi tapahtumana yksi tämän tarinan suurimmista rikoksista, ja tästä näkökulmasta käsin loppukohtauksen kotiin palaava ”iloinen” Lotta olikin todellisuudessa vielä surumielisempi, kuin tarinan alkupään Lotta.

4.1 Yhteistyökumppanina Sofianlehdon hoitokoti

Keväällä 2014 Mervi Suutari otti yhteyttä Sofianlehdon hoitokotien päivätoimintojen toiminnanohjaajaan, koska halusimme yhteistyökumppaniksemme Lotta Leppäkertusta tehtävään lastenteatteriesitykseen Sofianlehdon hoitokodit. Sofianlehdosta näytettiin vihreää valoa ideallemme tehdä lastenteatteriesitys Mervin kirjasta, ja aloimme Mervin kanssa suunnittelemaan käytäntöön liittyviä asioita. Harjoitustilan ehtona oli, ettei katsojiksi saa pyytää Sofianlehdon asukkaiden ja henkilökunnan lisäksi ulkopuolisia tilojen vuokrausehtojen vuoksi. Sen vuoksi päätimme, että esitys ohjataan kiertävään muotoon, jotta voimme esittää sitä myös Sofianlehdon ulkopuoliselle yleisölle.

Hyvin pian huomasimme, että meiltä puuttuu budjetti puvustusta, lavastusta ja muita tarvittavia hankintoja varten. Meillä oli ainoastaan käytössä ilmainen harjoitustila Sofianlehdon juhlasalissa tiistai-iltaisina. Puuttuvasta budjetista johtuen ehdotin Merville, että *Lotta Leppäkerttu on erilainen* – lastenteatteriesityksestä voisi tulla taiteellinen loppuohjaukseni Metropolia Ammattikorkeakoulun esittävän taiteen opintoihini kuuluvaa opintokokonaisuutta varten. Tämä ehdotus sopi Merville, ja tämän jälkeen sovin esittävän taiteen koulutusohjelman tuottajan kanssa tarkemmat ajankohdat, sekä muut yksityiskohdat kuntoon. Tätä kautta *Lotta Leppäkerttu on erilainen* – projektista tuli mi-

nun taiteellinen lopputyöohjaukseksi. Koulusta saimme käyttööme puuttuvan esitystekniikan, puvustuksen ja lavastuksen.

4.2 Käsikirjoitusta laatimassa: ohjaajan ja kirjailijan osaaminen kohtaavat

Tässä vaiheessa projektia olimme vielä hyvin alussa monen asian suhteen, meillä oli Sofianlehdon hoitokodit sekä Metropolia Ammattikorkeakoulun esittävän taiteen koulutusohjelma mukana projektissamme, mutta meitä puuttui kokonaan esityskäsikirjoitus. Sovimme Mervin kanssa, että hän lähtee työstämään esityskäsikirjoitusta *Lotta Leppäkerttu on erilainen* kirjastaan, koska hän tuntee tarinan parhaiten ja koki muutenkin kiinnostusta lähteä kokeilemaan näytelmätekstin työstämistä.

Koska Mervillä ei ollut aikaisempaa kokemusta näytelmätekstin kirjoittamisesta, sovimme että luen valmiin esityskäsikirjoituksen ja annan palautetta, miten ohjaajana koen esityskäsikirjoituksen näyttämöllisesti toimivaksi. Oli luontevaa toimia yhteistyössä käsikirjoitusvaiheessa, koska Mervin vahvuus oli kirjoittamisessa ja minun teatterillisessä ajattelutavassa. Näin saimme yhdistettyä näkökulmamme, sekä osaamisemme käsikirjoituksen laatimisprosessissa. Samalla opimme toisiltamme tekemisen tapoja ja tekemisen rytmiä. Lisäksi aloimme vähitellen käsittää toisen tyylillistä suuntaa ja ihanteita, sekä puhua ikään kuin samaa tyylillistä ammattikieltä, tai hengittää saman prosessin ja tekemisen kautta tulevaa projektia ajatellen. Samalla refleктоimme jatkuvasti, mistä Lotta Leppäkertun tarina kertoo ja mihin alueeseen näytelmän fokus halutaan painottaa. Kehittävää keskustelua ja tekemisen laadun kehittymistä tapahtui käsikirjoittamisen prosessin eri vaiheissa.

Ensimmäinen versio käsikirjoituksesta piti sisällään melkein jokaisen hahmon mitä *Lotta Leppäkerttu on erilainen* -lastenkirjaan oli kirjoitettu. Ohjaajana ymmärsin, että käsikirjoitetun näytelmän laajuus oli liian pitkä, sillä halusin esityksen kestävän korkeintaan puoli tuntia. Perustelin kantaani esityksen ajallisesta pituudesta sillä, että esityksen laadun tae ei mielestäni ollut pitkä kesto, vaan se, että käsikirjoituksen mittasuhte on balanssissa käytettävissä olevien rahkeiden kanssa. Lapsikohdeyleisön kärsivällisyyttä ajatellen halusin löytää esityksen keston suhteen kultaisen keskitien ja määrittelin esityksestä tehtävän mieluummin lyhyen (lyhyt= sopivan pituinen ja lasten mielenkiinto säilyy tarinassa.), kuin liian pitkän (pitkä= mielenkiinto herpaantuu ja esityksestä tulee lasten pakkoistuttamista aloillaan). Päätökseen tulevan esityksen kestosta vaikuttivat

myös käytännön seikat esityksen liikkuvuuden suhteen. Liian monen näyttelijän ja suuren rekvisiitta määrän kanssa olisi ollut vaikeaa lähteä esiintymään kiinteän esityspaikan ulkopuolelle logististen ongelmien takia. Eli oli olennaista löytää sopusuhtaisuus ja balanssi kaikkien näiden tekijöiden suhteen, jotta esitys tuli olemaan siirrettävissä esitettäväksi Sofianlehdosta Teatteri Kallioon.

Keskustelimme Mervin kanssa, mitkä hahmot hän koki tärkeäksi säilyttää tarinan kannalta. Ohjaajan näkökulmasta ihanteellisinta olisi yhdellä, tai enintään neljällä näyttelijällä pärjääminen. Näiden keskustelujen pohjalta Mervi karsi esityksestä pois hahmoja ja poisti joitain kohtauksia. Lopulta käsikirjoitus muokkaantui neljälle näyttelijälle ja jäljelle jäivät tarinan kannalta tärkeimmät hahmot Lotta Leppäkerttu, Lotan ystävä Heikki Heinäsirkka ja kaksi koppakuoriaista. Oli merkittävää löytää yhteinen ajatus käytännön rajoitusten suhteen, ja se auttoi varsinkin Merviä suhteuttamaan käsikirjoitusta tehdesään teksti sellaiseksi, että koko kirjan hahmojen sijaan tarina kulki eteenpäin vähemmällä määrällä hahmoja. Mervi myös vaati minua kertomaan, miten näen asiat näyttämöllä, ja perustelemaan keinot, joilla ratkaisen käsikirjoituksen lyhentämiseen ja hahmojen poistamiseen liittyviä asioita. Näiden asioiden perustelevinen Merville vei eteenpäin myös ohjaussuunnitelmaani, koska samalla se herätti minussa ohjaajana uusia ideoita ja selkeytti kokonaiskuvaa tulevasta esityksestä. Ohjaajantyöllisten ratkaisujeni perusteleviseen liittyi myös tarve osoittaa ohjaajana kunnioitusta Mervin laittamalla alkuperäistarinaa kohtaan. Siksi ohjaajan päätäntävällän sijaan halusin työskennellä vuoropuhelussa Mervin kanssa mahdollisimman paljon, välttääkseni mahdolliset näkemuserot ohjaajan ja kirjailijan välillä. Runsaista ammatillisista vuoropuheluista huolimatta koin, että minulla oli työrauha ohjaajantyöllisistä vastuualueista huolehtimiseen.

Olimme aikaisemmassa vaiheessa keskustelleet hahmojen määrästä, sekä näyttelijöiden määrästä suhteessa kirjoitettuihin rooleihin. Hahmoja karsiessamme huomasimme, että tarinan kannalta äidin ja tyttären roolit olisi saatava mukaan näytelmään. Sen sijaan, että olisimme ottaneet kaksi uutta näyttelijää lisää, ehdotinkin Merville vaihtoehtoista toteuttamistapaa näille kahdelle tarinan kannalta tärkeälle hahmolle. Roolit tuotaisiin näyttämölle joko nukettamalla kahta nukkea, tai nauhoitetun äänen avulla, johon muut näyttelijät reagoivat kuin läsnä olevaan näyttelijään. Tämän kaltaisissa ratkaisua vaativissa tilanteissa tuli selkeimmin esille meidän kahden omien osa-alueidemme hallitseminen tässä projektissa ja se, että molemmat olimme halukkaita oppimaan toisiltamme lisää. Meille tärkeintä oli saada aikaan mahdollisimman huolellisesti tehty koko-

naisuus. pelkästään jo sen takia, että taustalla meillä oli Sofianlehdon yhteisö, joka odotti meiltä teatteriesitystä. Ja vaikka näkemykset eivät olisi menneet aina yksiin, meillä oli hyvä keskusteluyhteys, jonka avulla monesti selvisi, että toinen ei ollut vain heti käsittänyt esimerkiksi mielipidettä käsikirjoituksen toimivuuteen vaikuttavista seikoista, tai esityksen tyyllilajillisesta ajattelutavasta.

Työtapoihimme kuului suora tapa antaa palautetta ja sovimme, että siihen on molemmilla lupa. Lisäksi toivoimme, että me molemmat pystyisimme säilyttämään välittömän yhteyden puhua vaikeistakin asioista tekemisen eri vaiheissa. Siksi koin, että minun oli helppo kertoa oma mielipiteeni käsikirjoituksesta Merville kirjoittamisen eri vaiheissa. Lukiessani käsikirjoitusta koin, että se aukeni lukuvaiheessa minulle ikään kuin filminä, tai elokuvana mieleeni. Samalla pystyin ajattelemaan sen näyttämöllistä toimivuutta ja sitä kautta saamaan jonkinlaista käsitystä, vaikuttiko kohtaus sujuvalta esimerkiksi toiminnaltaan tai dialogiltaan. Mielestäni Mervi oivalsi nopeasti, miten suhteuttaa dialogin ja toiminnan määrän sellaiseksi, että se alkoi muistuttaa satukirjan sijaan näytelmätekstiä. Lisäksi muokkauksien jälkeen käsikirjoitusta lukiessa pystyi poimimaan selkeämmin ne kohdat, joissa näytelmän hahmojen väliset jännitteet lisääntyvät, tapahtuu käänne tai tunnelma muuttuu radikaalisti. Se auttoi minua ohjaajana hahmottamaan näytelmän rakennetta lukuvaiheessa ja teksti alkoi herättää minussa ohjaajantyöllisiä ideoita, mikä osaltaan oli merkki siitä että, meillä alkoi olla valmis käsikirjoitus, ja oli aika siirtyä työryhmän kokoamiseen.

4.3 Työryhmän kokoaminen

Halusin ohjaajana että työryhmä pysyy mahdollisimman pienenä mm. sen takia, että yhteisten harjoitusaikataulujen luominen olisi helpompaa ja jos mahdollisesti esiintyisimme Sofianlehdon ulkopuolella, mahtuisimme kaikki kulkemaan minun henkilöautossani esityspaikalle. Lisäksi teimme sellaisen työjaon, että Mervi toimii esityksen tuottajana, sekä yhteyshenkilönä Sofianlehdon henkilökunnalle.

Sovimme myös, että erillistä puvustajaa tai rekvisiitta vastaavaa ei tarvita, vaan minä puvustan näytelmän yhdessä koulumme puvustajan ammattitaitoa hyödyntäen, sekä vastaan näytelmän visuaalisesta ilmeestä. Lisäksi halusin ottaa esitykseen mukaan mahdollisimman kevyen ja yksinkertaisen tekniikan (valot ja äänentoisto). Periaattees-

sa vastasimme Mervin kanssa hyvin pitkälti kaikesta taustatyöstä itse ja koimme sen mielekkääksi vaihtoehdoksi – vaikkakin työtuntien määrä saattoi välillä kasvaa suuriksi.

Tulevaa esitystä varten tarvittiin neljä harrastajanäyttelijää, ja sovimme Mervin kanssa, että näyttelijävalinnoissa päävastuu on minulla esityksen ohjaajana. Koin tärkeäksi, että työryhmään valikoituu näyttelijöiksi sellaisia henkilöitä, joilla oli aikaisempaa kokemusta harrastajanäyttelijänä olemisesta teatteriproduktiossa. Otin yhteyttä Haloo? -esityksessä mukana olleisiin kahteen harrastajanäyttelijään ja kerroin heille tulevasta projektista. Molemmat heistä kiinnostuivat ideasta ja, he halusivat lähteä mukaan Lotta Leppäkerttu on erilainen -näytelmään. Lisäksi otin yhteyttä entiseen työkaveriini, joka oli työskennellyt kanssani samalla osastolla Sofianlehdossa hoitajana, mutta oli opinto-vapaalla kouluttautumassa näyttelijäntyöhön. Hän pystyi aikataulujensa ja opintojensa puitteissa liittymään mukaan projektiimme, sillä varauksella, että saattaisi olla joskus iltaisin kiinni omiin opintoihinsa liittyvien näytelmädemojen iltaharjoituksissa. Neljänneksi näyttelijäksi pyysin mukaan henkilöä, johon olin tutustunut Teatteri Kalliossa ja jonka kanssa näyttelimme yhdessä Joosefia ja Mariaa käsikirjoittamassani joulunäytelmässä *Enkelten kanssa* 2013 Kallion kirkossa. Työryhmässä kaikki olivat siis ennestään tuttuja toisilleen; jokainen oli toiminut näyttelijänä Teatteri Kalliossa. Sen lisäksi minua ja kahta näyttelijää yhdisti sama työpaikka Sofianlehdon osasto Visiitissä.

5 Harjoitusvaiheet vievät kohti yhteisöteatterillista ohjaajuutta

Tässä luvussa kerron, miten yhteisöteatterillinen tekemisen tapa puhutteli ja kiinnosti minua jo ennen taiteellisen lopputyöohjaukseni alkamista. Pohdin oman ohjaajankuvani kehittymisen muodostumista esittävän taiteen opintoihini kuuluneiden yhteisötaide- ja lastenteatterikurssilla syntyneistä ohjaajantyön käsityksistä käsin. Kerron myös *Lotta Leppäkerttu on erilainen* -projektin harjoitusvaiheen aikana ilmenneistä ongelmista liittyen käsityksiin lastenteatterin stereotyyppiöistä. Sen jälkeen esittelen lopputyöohjaukseni harjoitusvaiheen, mikä kriisiytti ohjaajantyöllisen käsitykseni ja muutti alkuun ”perinteiseen” tyyliin ohjatun Lotta Leppäkerttu on erilainen -esityksen yhteisötaiteellisia piirteitä sisältäväksi produktioksi. Valotan ohjaamis- ja yhteisötaiteellisen käsitykseni kehittymistä harjoitusprosessin aikana. Tarkastelen myös yhteisöteatterin yhteisiä piirteitä alan kirjallisuuden valossa. Lisäksi avaan harjoitus vaiheen aikana syntyneiden käsitys-

ten yhdistämistä lopputyöohjaukseeni – mitä ristiriitoja siitä ilmeni ja miten se muutti minua ohjaajana.

5.1 Ohjaajantyöillisten käsitysteni suunnannäyttäjät

Tärkeä vaihe TIO-identiteettini kannalta tapahtui vuonna 2012 esittävän taiteen koulutusohjelman Teatteri ja draama yhteisössä -kursilla, jonka opettajina toimivat Pilvi Kallio ja Jani Tihinen. Tämän kurssin aikana teimme kohdennettuja yhteisötaideteikoja Malmi-teatteri-nimeä kantavissa pienryhmissä, eri puolilla Helsingin Malmia. Kansalaisnavigointia metropolissa -hanketta esittelevässä kirjassa *Kansalaisnavigointi, Soveltava teatteri matkalla metropoliin*, käydään läpi hankkeen aikana kehittyneitä, tai hankkeessa muuten käytettyjä soveltavan teatterin uusia konteksteja. Tästä kirjasta poimin kontekstikuvauksen termistä esityksellinen tutkielma, minkä toimintaperiaatteen määrittely kuvaa Malmi-teatterin yhteisötaiteellisten kaupunkitaideteoksien syntyprosessia Malmilla: ”Esityksellinen tutkielma, joka tekee tutkimusta ja teatteria kaupunkiseudusta. Tutkielma on esitys, joka innostaa osallistumaan ja vaikuttamaan ja joka avautuu myös ”perinteiselle” yleisölle. Tutkielmassa faktatieto kerätään ja dramatisoidaan asukkailta työpajoissa, jonka jälkeen fakta tarjotaan katsojille elämyksellisessä muodossa (Kallio, Vilkuna, Kirves 2012, 24).

Edellinen kontekstikuvaus esityksellisestä tutkielmasta on yksi esimerkki yhteisöteatterillisestä työtavasta. Soveltavan teatterilähtöisten menetelmien jalkautuminen kaupunginosa- yhteisöihin avasi käsitykseni yhteisöllisten taideteosten merkityksestä voimauttavana, sekä yhteisöllisyyttä lisäävänä soveltavan teatterin taidemuotona. Tekijän näkökulmasta koin ilahduttavaksi ne hetket, milloin yhteisötaidetekomme pysäytti kokijan teoksen äärelle. Mielestäni yhteisöstä lähtöisin olevat aiheet lisäsivät yhteisötaideteokseen mukaan henkilökohtaisuuden tason. Erityisesti silloin koin teatterintekijänä, että pääsin tarjoamaan yhteisölle elämyksellisen lahjan. Poimin kurssimuistiinpanoistani kohdan, jossa pohdin millainen merkitys yhteisötaideteoillamme saattaa olla Malmin kaupunginosassa Helsingissä:

”Tutussa elinympäristössämme olemme tottuneet näkemään ja kohtaamaan asiat tiettyllä tavalla. Myös ulkopuolisin silmin voin muodostaa näkemyksiä alueen ominaispiirteistä ja siitä miten arki rullaa eteenpäin. Malmilla koen muodostaneeni juuri tästä alueesta yksilöllisen käsitykseni. Haluaisin tietää mitä täällä asuvat ihmiset ajattelevat kun

heidän ominaiseen elinympäristöönsä on ilmestynyt yhteisötaideteijemme myötä toimintaa, joka on jokapäiväiseen ja tutun rutiininomaisen arkikuvan ulkopuolelta? Saako yhteisötaideteijemme ihmiset ajattelemaan omasta asuinalueestaan jotenkin positiivisemmin? Tai voisiko tämä avata ihmiset katsomaan tuttua ympäristöään uudesta näkökulmasta? Voisiko jatkuvien yhteisötaideteijojen avulla muuttaa yhteisöä, tai luoda sille uudenlainen ominaisleiman?” (Miettinen, Ari-Pekka 2012, Teatteri ja draama yhteisössä -kurssin oppimispäiväkirja.)

Lisäksi minua miellytti yhteisteatterin työtapojen muokkautuvuus, kun sovelsimme niitä sopiviksi työn alla olevissa projekteissamme Teatteri ja draama yhteisössä –kurssilla, esim. esityksellistä tutkielmaa tehdessämme emme järjestäneet aineiston keräämistä varten työpajaa, vaan keräsimme materiaalia työryhmämme kanssa viettämällä aikaa, ja havainnoiden Malmin kaupunginosan ympäristöä, ihmisiä ym. Edellisen kaltainen työskentelytapa opetti minua ohjaajana tarkkailemaan lähiympäristöäni ulkopuolisuu-den kautta uudessa valossa. Yksilöllisistä ohjaajantyöllisistä tehtävistä, tai projekteista riippuen, käytettävissä olevista työmetodeista voi löytää kulloiseenkin työtilanteeseen sopivimman työmuodon soveltamalla sitä. Siksi esimerkiksi esityksellisen tutkielman työmenetelmän keskeisempänä ohjaajantyöllisenä oivalluksena pidän sen mukautuvuutta ja sovellettavuutta erilaisiin työtilanteisiin. Kyseisen työmetodin käyttö aikaisemmissa opinnoissani herkisti minua lopputyöohjaukseni aikana kuuntelemaan ja näkemään tarkkasilmäisemmin, mitä Sofianlehdon yhteisöstä tulisi nousemaan.

Toinen suunnannäyttävä ohjaajantyöllisen käsitykseni kehittymisessä on ollut esittävän taiteen opintoihini kuuluva projektio-pinto Kiertävä lastenteatteri -kurssi syyslukukaudella 2012, jonka opettajana toimi ohjaajantyön lehtori Marjaana Castrén. Kurssilla valmistimme pienryhmissä kiertävän lastenteatteriesityksen alusta loppuun saakka itse. Pienryhmien sisältä valittiin käsikirjoittaja-tuottaja, ohjaaja, näyttelijä ja tekniikasta vastaava henkilö. Saimme harjoitella kiertuemuotoisen esityksen toimintaperiaatteita ja kokonaisuuden hallintaa omista työrooleistamme käsin. Kurssin aikana yksi toimintaamme ohjaava tärkeä painopiste oli huomioida ne seikat, jotka vaikuttivat esityksen siirrettävyyteen, esim. työryhmän koko, tekniikan ja rekvisiitan määrä esityksessä, keinot joilla työryhmä matkustaa esityspaikalle kuljettaen mukanaan tekniikan/rekvisiitan, ja se miten tämä kaikki saadaan toimimaan järkevästi. Kiersimme esitystemme kanssa mm. pääkaupunkiseudun päiväkodeissa sekä Malmi-talolla.

Kiertuemuotoisen esityksen harjoittelu sai minut kiinnostumaan katsojan luokse saapuvista soveltavista ja osallistavista teatteriteoista, esim. julkisissa tiloissa, päiväkodeissa, kouluissa tai työyhteisöissä. Myös oma ohjaajantyöllinen käsitykseni teatterin tilaan sitoutumattomuudesta, eli ei-teatterillisissä tiloissa toimimisen haasteista ja merkityksistä laajeni; koin, että vapaus teatterin avulla jossain yhteisössä vaikuttamiseen kasvoi fyysisten ja henkisten seinien ulkopuolelle. Siitä lähtökohdasta käsin, ei-teatterillisten tilojen hyödyntämisessä, aloin tuntea teatterintekijänä uudenlaista vapaudentunnetta. Seuraavassa ylös kirjoittamani huomio Kiertävä lastenteatteri kurssilta, joka liittyy teatterin tilaan sitoutumattomuuteen:

”On kiehtovaa että meitä koulutetaan teatteri -ilmaisun ohjaajina sellaisiksi, jotka eivät ole sidottuja ns. tietynlaiseen ja kategorioituun teatteritilaan. Meitä haastetaan luomaan esityksiä, jotka me viemme katsojien luokse heidän puitteisiinsa. Eli juuri sellaisiin ”epätäydellisiin” ja ei teatterillisiin esitystiloihin. Tällaisen esityksen koostaminen vaatii harjoittelua, koska jokainen yksityiskohta on mietittävä toimivaksi. Koen, että oppimalla kiertueteatterin tekemistä en ole sidottu paikalleni, vaan näen teatterille mahdollisuuksia siellä missä muut eivät sitä välttämättä näe.” (Miettinen, Ari-Pekka 2012, Kiertävä lastenteatteri -kurssin oppimispäiväkirja.)

Näiden kahden kurssin aikana omat ohjaajantyön käsitykseni saivat tarttumapintaa ensin yhteisöteatterin piirteistä ja sen jälkeen mukaan tuli ohjaajantyölliset käsitykset lastenteatterista. Edellä esittelemieni kurssien aikana koin vahvoja heräämisiä ammatillisten suuntien äärelle ja olen nimennyt ne seuraavanlaisiksi: yhteisöteatterillisen ajattelumallin omaksuminen/ soveltaminen, katsojan luokse saapuva esitys ei-teatterillisessä tilassa ja ohjaajantyöllisten käsitykseni herääminen lastenteatterista, sekä niiden soveltaminen. Tämänhetkisen ohjaajantyöllisen käsitykseni valossa koen edellisten kohtien olevan myös henkilökohtaisia teatteri-ihanteitani, joiden pohjalta lopputyöohjaukseni sai lopullisen ilmeensä.

5.2 Ohjaajantyöllisten suunnitelmien ja tilan merkitys

Kokoontuimme työryhmämme kanssa ensimmäisen kerran harjoituksiin Sofianlehdon juhlasalissa, keväisenä iltapäivänä toukokuussa 2014. Harjoituksia meillä oli kerran viikossa tiistaisin klo 18.00–21.00. Olin alkanut jo ennen harjoitusten alkamista kirjoittaa henkilökohtaista ohjaajan projektipäiväkirjaa, johon merkkasin ylös mm. ohjaajantyöllisi-

siä ideoita/ ohjaussuunnitelmaa, aikatauluja, fiiliksiä, harjoitteita, muistiinpanoja, lentäviä lauseita, kuvia ym. Kyseinen yhden vihkoon työtapa oli vakiintunut käyttöni Haloo? -esityksen aikana ja koin yksinkertaiseksi löytää kaikki muistiinpanoni kulloiseenkin esitykseen liittyen yksien kansien välistä. Seuraavassa ote projektipäiväkirjastani, johon olen kirjoittanut ensimmäisen harjoituskerran rakennetta päiväkirjamaisesti auki:

”Ensimmäisissä harjoituksissa emme mene vielä itse näytelmätekstiin. Keskitytään ryhmäytymiseen ja avataan ilmaisua näyttelijäntyöllisten harjoitusten avulla. Muista kysyä minkälaisia käsityksiä esiintyjillä on lastenteatterista. Puhutaan jo jonkin verran myös stereotyyppioista lastenteatterin suhteen ja jatketaan keskustelua ensi kerralla. Puhutaan harjoitusten lopuksi tarkemmin tulevasta näytelmästä ja aikatauluista (sitouttaminen projektiin!). [...] Aloitetaan ja päätetään harjoitukset joka kerran samalla tavalla: kehon lämmittelyä (verryttelyä, alkutanssi), herättävä leikki, ja sitten Lotan treenaamista ja treenien päätteeksi loppufiilikset piirissä.”(Miettinen, ohjaajan projektipäiväkirja, 2014.)

Päiväkirjamaisten merkintöjen rinnalle laadin harjoituskertoihin tarkemman suunnitelman, johon listasinkin mm. yksityiskohtaisemmin harjoituskertojen etenemisjärjestyksen. Olin tarpeen tullen valmis luopumaan ja muuttamaan ennalta laadittua suunnitelmaani, jos huomasin harjoitustilanteen kehittyvän muunlaiseksi, kuin olin suunnitellut. Toisin sanoen pyrin ohjaajana kuulemaan ja näkemään työtilanteista käsin ne ohjaukselliset seikat, jotka juuri sinä hetkenä olivat merkitykselliset projektin etenemisen suhteen. Käsikirjoitusta luettiin roolihahmoja vaihdellen, jotta pääsin sen pohjalta miettimään roolijakoa tarkemmin. Seuraavalla tapaamiskerralla tein roolijaon ja jaoin näyttelijöille käsikirjoitukset.

Esitystä harjoiteltiin Sofianlehdon juhlasalissa, joka muistuttaa ulkonäöllisesti koulun liikuntasalia tai isoa luentosalia. Juhlasalin seinustaa koristavat suuret kaari-ikkunat, ja niiden salliman runsaan päivänvalon vuoksi oli ikkunoiden eteen onneksi mahdollista vetää pimennysverhot suojaksi. Tilasta löytyy myös korotettu esiripullinen näyttämö, jonka valotilanteita on mahdollista muuttaa kiinteän valoratkaisun avulla. Esitystämme ei kuitenkaan sijoitettu korotetulle lavalla, vaan sen eteen, mutta näyttämön kiinteistä valoista pystyin kääntämään osan suuntaamaan osittain haluamallani tavalla, oikean valotilanteen löytämiseksi tähän tilaan. Kiertuemuotoon ohjatussa esityksessä piti muistaa, ettei esitys voi olla sidoksissa tekniikkaan, joka on kiinteä osa senhetkistä

käyttämäämme tilaa, mutta ei siirrettävissä muualle. Päätin hyödyntää mahdollisimman paljon kulloisenkin tilan tarjoamia teknisiä mahdollisuuksia esityksen kannalta, jos ne vain toimivat jollain tavalla esityksen eduksi esimerkiksi visuaalisessa mielessä.

Saimme tietää, että ennen lopputyöohjaustani Sofianlehdon päivätöimintojen toiminnanjohtaja oli tehnyt yhteistyötä näyttelijä Lassi Alhorinteen kanssa, joka oli järjestänyt Sofianlehdon kehitysvammaisille asukkaille teatteritoimintaa. Ehkä Alhorinteen ansios-ta myönteisyys teatteritoimintaa kohtaan oli hyvä ja koimme olomme tervetulleeksi teat-terintekijöinä Sofianlehtoon.

Sofianlehdossa esityksiin pyydettiin yleisöksi Sofianlehdon yleisten vuokraussopimus-ten, sekä turvallisuusmääräysten takia vain hoitolaitosyhteisön jäseniä. Sofianlehdon ulkopuolelta tulevaa yleisöä varten olisimme joutuneet velvollisiksi maksamaan tilan käyttämisestä vuokraa, sekä järjestämään paikalle ylimääräistä henkilökuntaa vastaa-maan turvallisuudesta. Siksi oli järkevintä avata esitys muulle yleisölle Teatteri Kallios-sa, jonne pääsimme esiintymään ilmaiseksi avoimelle yleisölle.

Ennen Teatteri Kallioon siirtymistä teimme lava-asemoinnit onneksi päivää ennen var-sinaista esitystä, sillä huomasimme uuden tilan asettavan esitykselle runsaasti haastei-ta. Esitys oli tekniikkansa puolelta varsin helposti siirrettävissä toiseen paikkaan henki-löautollani, mutta kehomme, ja mielemme vaikuttivat tottuneen uuden esityspaikan sijaan työskentelemään edelleen Sofianlehdon juhlasalissa. Annette Arlander kirjoittaa kokemuksistaan teatteriesityksen harjoittelemisesta suhteessa vaihtuvaan tilaan taval-la, johon pystyn samaistumaan myös ohjaajan näkökulmasta:

”Tilan vaikutuksen tajusin aina vasta läpimenojen jälkeen, kun huomasin, miten vais-tomaisesti sopeuduin tietyn tilan tunnelmaan ja sen edellyttämään sävyyn tai volyymiin. Huvittavia olivat myös pienet tilan muutosten tuottamat yllätykset. Selkein esimerkki oli Kellariteatterin tilan reunassa maannut laatikkoläjä, jolla ”ei ollut mitään merkitystä”, mutta jonka äkillinen puuttuminen loi yllättävän ja melkein pelottavan aavan tyhjyyden kokemuksen tietystä kohdassa kesken läpimenon”. (Arlander 1998, 215–216.)

Muuttuneessa esitystilassa katkesi jokin sidos, joka oli muodostunut Sofianlehdon juh-lasalissa harjoitellessamme. Teatteri Kallion harjoituksissa kaikki tutut näyttämölliset asemat katosivat ja tilanteet olivat rakennettava uuteen tilaan alusta pitäen uudelleen.

Muuttuneen tilan aiheuttama hämmennys näkyi näyttelijöissä mm. repliikkien unohteluna. Ohjaajana taas olin hämmentynyt miten suuri vaikutus tilan vaihtamisella oli esityksen toimivuuteen kokonaisuuden kannalta, sekä miten työlääksi lava-asemien siirto neljän näyttelijän kanssa muodostui. Sofianlehdossa esiinnyimme tilavassa juhlasalissa, mutta Teatteri Kalliossa näyttämö muuttuikin pieneksi ja intiimiksi.

Teatteri Kallion näyttämöasemointeja tehdessäni näyttelijöiden määrä alkoi tuntua suurelta, koska jokaiselle oli löydettävä uudet tulosuunnat kohtauksiin. Onneksi Teatteri Kallion näyttämön takaa löytyy takahuone, joka toimi pelastavana tekijänä muokatesamme lava-asetelmia toimiviksi. Silloin heräsin ajatukseen, että kiertävän esityksen tekeminen neljän näyttelijän kanssa on liian suuri määrä työryhmällisesti. Käsitin ettei ohjaamani esitys tulisikaan taipumaan neljän näyttelijän kanssa erilaisiin tiloihin, ilman esityksen harjoittelua ajoissa etukäteen, vaikka olin kuvitellut toisin. Päädyin tekemään päätöksen, että kyseisen esityksen kanssa ei lähdettäisi kiertämään enää muualle esimerkiksi päiväkoteihin, koska ohjaajantyöllinen tavoitteeni oli luoda esitys, joka on siirrettävissä ilman pitkiä etukäteisharjoitteluja. Minulla oli kokemus lastenteatterikurssilta kiertävän lastenteatteriesityksen näytelmädemosta, jossa saavuimme esityspaikalle samana päivänä ennen esitystä ja esitys oli saatava jo pelkästä olosuhteiden pakosta toimimaan yhdelläkin harjoitus läpivedolla ennen varsinaista esitystä.

Tilalla oli merkittävä vaikutus myös esityksen intensiivisyyden suhteen; suuren juhlasalin sijaan pieni ja intiimi esitystila toimi esityksen kannalta paremmin. Suuressa tilassa esityksestä katosi helpommin yleisön mielenkiintoa ylläpitävä kohtausten jännite ison tilan avaruuteen, mutta pienessä tilassa taas tarina välittyi intensiivisempänä, eheämpänä ja traagisempana. Pienen tilan ansiosta yleisö pystyi näkemään Lotta Leppäker-tun tuskan silmästä silmään lähietäisyydeltä.

5.3 Ohjaajan näkemys esityksen alkurutiineista

Projektipäiväkirjani ohjaajantyöllisiin mietteisiin pohjautuen, koin tärkeäksi saada ohjata esitykseen mukaan rauhallisen aloituksen, ennen varsinaiseen näytelmään siirtymistä:

”En halua että esitystä jännittävät lapset tuodaan esitystilaan, mikä on jo itsessään viritäytynyt ja ”normaalista poikkeava”. Mielestäni sellaisessa tilassa syntyy tunne, että mistä ja milloin tahansa voi hypätä esiin jotain tuntematonta ja pelottavaa. Siinä on liikaa uhkaa. Sen sijaan haluan yrittää purkaa jännittyneisyyttä ohjaamalla esitykseen mukaan alun, mikä on rauhallinen ja esityksellisyydestä riisuttu. Siinä tarvitaan vain lempeää läsnäoloa.”(Miettinen, ohjaajan projektipäiväkirja 2014.)

Ajatus rauhallisesti alkavaan esitykseen syntyi osittain omista lapsuuden teatterikokemuksista ja osittain niistä opeista, joita olimme saaneet Kiertävä lastenteatteri -kursseilla. Yhtenä toimintaa ohjaavana ideana oli se, että esitystilanteen alun jännitettä helpotetaan purkamalla esitystilanteen yksityiskohtia auki yleisölle, eli kuinka asiat rakentuvat tässä esityksessä. Näin huomioin ohjaajana ajatuksen esitystilanteen esteettisestä kahdentumisesta ja miten se mahdollisesti vaikuttaa yleisöön. Omassa ohjauksessani se tarkoitti pähkinänkuoressa seuraavaa toimintajärjestystä:

1. Ohjasin näyttelijät ottamaan kanssani yleisön vastaan ja huolehtimaan että jokainen löytää istumapaikan.

OHJAAJANTYÖLLINEN PERUSTELUNI: Näyttelijät ovat läsnä omina itsenään ja pyrkivät tekemään esitystilanteen alkamisesta rennon. Esitystilanteen jännitteen takia viritäytyneeseen (lapsuuden teatterikokemukseni perusteella pelottavaan) esitystilaan ei saavuta yksin, vaan yhdessä esitystilanteeseen kuuluvien henkilöiden kanssa. Yleisöä hakiessa ollaan arkisessa ”moodissa”, eikä esitystilanteeseen saapuessa yleisöä viritetä vielä muuhun kuin katsomossa oman paikkansa löytämiseen. Kaikki näyttelijät tulevat heti alkuun tutuiksi ainakin ulkonäöllisesti ja yleisö näkee heti ketkä tulevat esityksessä pian näkemään.

2. Yleisö on istuinpaikoillaan, näyttelijät siirtyvät näyttämölle kanssani ja alkaa yleisön lämmittely: Esittelen itseni ja kerron että olen esityksen ohjaaja. Kerron myös että olisin utelias tietämään, minkä nimisiä lapsia yleisössä oikein on. Pyydän kaikkia (myös aikuisia) huutamaan merkistä yhteen ääneen oman nimensä. Sama toistetaan vielä pari kertaa, niin että saadaan yleisöstä lähtemään kunnolla ääntä ja ujoimmatkin saavat mahdollisuuden osallistua nimenhuutoon. Jos yleisö vaikuttaa rohkealta, pyysin yleisöä mukaan kun teimme saman nimenhuudon esityksen näyttelijöille. Joskus yleisö vaikutti jo valmiiksi riehakkaalta, silloin jätin nimenhuudon väliin ja sen sijaan pyysin yleisöä viittaamaan jos oli käynyt aikaisemminkin katsomassa teatteriesitystä.

OHJAAJANTYÖLLINEN PERUSTELUNI: Lämmittelen yleisöä ja samalla pyrin aistimaan yleisön tämän hetkistä energiatasoa. Jos yleisön energiataso vaikuttaa matalalta, herättelen yleisöä yllämainitun kuvauksen perusteella. Pidän esityksen aloituksessa mahdollisuuden alkustrukturin muuttamiselle riippuen yleisön määrästä tai energiata-sosta. Pienen yleisön kanssa en kokenut tarpeen pitää lämmittelyksi nimenhuutoa, vaan silloin tilanteesta tuli henkilökohtaisempi ja herkempi. Määrältään pienen yleisön kanssa saatoin jutella ennen varsinaista esityksen alkua n.2–3 min ajan aikaisemmista teatterikokemuksista, odotuksista ym.

3. Näytän yleisölle, missä sijaitsee äänentoisto ja millaisesta laitteesta ääni esitykseen tulee. Kerron myös, että esityksessä tulee erilaisia valotilanteita, missä valot himmenevät ja kirkastuvat. Lisäksi kerron, että olen esityksen aikana se henkilö joka tätä tekniikkaa säätelee.

OHJAAJANTYÖLLINEN PERUSTELUNI: Yleisö tietää että esityksessä käytetään ääniä ja valotilanteita. Samalla esityksen alkuun liittyy mukaan edukatiivinen työote ajatuksena ”opimme yhdessä teatterivierailusta ja teatterista”. Tämän kohdan aloituksen strukturista koin tärkeäksi avata yleisölle myös siksi, koska yksi ohjaajantyöllinen ihanteeni oli hyödyntää näyttämöllä tekniikkaa osana näyttelijäntyötä, esim. esityksessämme käytettiin nauhoitettua ääntä yhtenä näyttelijänä.

4. Ohjeistan yleisöä mitä saa/pitää tehdä, jos kesken esityksen alkaa pelottaa, esim. ota vierustoveria kädestä kiinni, saat mennä katsomaan esitystä kauem-maksi, tai saat poistua vanhemman kanssa esitystilasta.

OHJAAJANTYÖLLINEN PERUSTELUNI: Tekijänä koen, etten voi tietää mikä asia esityksessä saattaa pelottaa lapsikatsojaa, koska koemme yksilöllisesti mikä on pelottavaa. Siksi en koskaan sanonut ennen esitystä ”tässä ei ole mitään pelättävää”. En myöskään halunnut painottaa liikaa tätä kohtaa esityksen alkustrukturissa, koska mielestäni esityspelkoon liittyvistä asioista liiallinen puhuminen ennen esitystä antaa käsityksen, että edessä oleva elämys tulee olemaan erityisen pelottava. Siksi kyseinen ohjeistus olikin enemmän sivumaininta esityksen muun alkustrukturin ohessa.

5. Kysyn onko yleisö valmis aloittamaan esityksen ja annan näyttelijöille merkin, että he voivat aloittaa. Näyttelijät esittäytyvät yksi kerrallaan kertomalla oman etunimensä ja sen jälkeen jokainen heistä näyttää yleisölle *Lotta Leppäkerttu on erilainen* -satukirjasta mitä hahmoa he näytelmässä esittävät.

OHJAAJANTYÖLLINEN PERUSTELUNI: Esityksen maailmaan liu’utaan asteittain ja hienovaraisesti. Toisin sanoen pyrin luomaan esityksen alun sellaiseksi, että katsoja johdatetaan esityksimaailmaan kuin huomaamatta. Näyttelijät muuttuvat roolihahmoikseen ”pehmeästi” ja esityksen maailmaan siirrytään rauhallisen ”unenomaisen” tunnelman saattelemana. Ideana että kaikki esityksimaailmaan siirtävät tekijät tapahtuvat sulavasti ja kuin huomaamatta, jollain tavalla yleisöä kiihkottomasti johdatellen.

5.4 Lastenteatterin stereotypiat näkyvät näyttämöllisessä ilmaisussa

”*Stereotypia*, kaavamainen, samaa toistava käyttäytyminen, urautuneisuus, kaavamaisuus, saman toistaminen tai toistuminen. *Stereotyyppi*, kaavoihin kangistunut, kaavamainen asenne, käsitys, piirre ym.”(Nurmi, Rekiaro, Rekiaro, Sorjanen 2001, 430.)

Alun ohjaajantyöllisissä mielikuvissani ja visioissani minulle oli selvää, minkätyyppisesti haluan lähteä esitystä ohjaamaan. Olin tehnyt itselleni ohjaajana selväksi, missä kulkee tyylilajillinen raja esimerkiksi näyttelijäntyön suhteen. Halusin näyttelijäntyön kiertävän kaukaa stereotyyppisen ajatuksen iloisesta, tai ilottelevasta lastenteatterista, sillä mielestäni näytelmän tematiikkaan ei sopinut lähestyä sitä ilon kautta. Ohjaajantyöllisiä mielikuviani/adjektiiveja/irtonaisia sanoja esityksestä olivat mm. haikea unikuva, rauhallisesti soljuva satu, lämpimällä läsnäololla täytetty tila, kaipaus, sininen hämärä, kaukaisuudesta kuuluva nauru, turvallisesti pelottava, synkkä, lumoava ja ei iloinen.

Minulla oli mielessäni *tunnelma* esityksestä, jota kohti ohjatessani tulisin pyrkimään. Olen kokemukseni mukaan visuaalinen ihminen ja pystyin osittain näkemään *tunnelman* väreinä, ääninä, ja jopa jonkinlaisena konkreettisena tilana/huoneena, missä *tunnelma* sijaitsee. Tähän *tunnelmaan* liittyi samaan aikaan jotain kiehtovaa ja pelottavaa, mutta se oli ehdottomasti positiivinen asia, jonka halusin saada vangituksi lopputyöhöjaukseeni. Se oli vaikeasti selitettävissä oleva näky, mutta erittäin olennainen ohjaajantyötäni evästävä visuaalinen työkalu. Teatteri -ilmaisun ohjaaja Terho Aalto kirjoittaa opinnäytetyössään *Synestesia taidetyössä*, mm. miten yksilöllisestä kokemuksesta syntyy jaettavaa taidetta, kun synesteettisesti kokeva henkilö voi nähdä maailman väreinä tai liikkeenä:

”Siinä missä ei -synesteetikko kuulee ja näkee maailman”sellaisena kuin se on, synesteetikon aistit sekoittuvat toisiinsa. Hänen kuuloaistimuksensa saattavat muuttua väreiksi, viikonpäivät mauiksi, numerot tuntemuksiksi” [...] (Aalto, 2015, 1.)

Ohjaajantyölliset kokemukseni tietynlaisesta esityksen tunnelmasta saattaisivat selittyä Aallon kuvailemilla synesteettisen henkilön piirteillä. Eli tavalla kokea maailma, missä aistit sekoittuvat keskenään. Tämän tietoisuuden valossa suhtaudun synesteettisiin piirteisiini minussa ohjaajana ehdottoman positiivisesti. Abstraktit ja synesteettiset mielikuvani alkoivat konkretisoitua ohjaajantyöllisiksi merkityksiksi, esim. niiden perusteella minulle muodostui käsitys pelkistetystä lavastuksesta, puvustuksesta ja äänimaailmasta. Mitä enemmän luin käsikirjoitusta ja kirjaa Lotta Leppäkertusta, sitä elävämmiksi alkoivat näyttämölliset mielikuvat muuttua mielessäni. Minulle muodostui niiden perusteella ohjaajantyöllinen käsitys välttää kaikkea ohjaajana mielestäni mautonta; lastenteatteria, joka lähtökohtaisesti on tehty miellyttämään katsojaa ja joka ei haasta katsojan mielikuvitusta näyttämöllisillä ratkaisulla suhteessa tarinaan, on ilmaisultaan suurta/pirteää/hyökkävää ja näennäisesti hauskaa, tai perusteettomasti iloista - ja pahimpana ohjaajantyöllisenä kauhuskenaariona näiden edellisten seikkojen valossa sisällöntöntä lastenteatteria.

Näiden vahvojen väitteiden, tai omien ohjaajantyöllisten hyvää lastenteatteria arvottavien ajatukseni kautta huomasin ohjaustilanteessa, että osa näyttelijöistä ei halunneet allekirjoittaa hakemaani esityksellistä tyyliisuuntaa ohjauksessani. En ilmeisesti ollut pystynyt johdattamaan näyttelijöitäni samaan temaattiseen maailmaan esityksen tyyli-

jista tarpeeksi hyvin. Yksittäinen keskustelu lastenteatterin stereotyyppioista, niiden sopivassa määrin hyödyntämisestä, tyyli- ja laillisesta kuvailustani tulevan esityksen suhteen ym. jäivät minulta ohjaajana todennäköisesti liian vähälle huomiolle. Minun olisi täytynyt ohjaajana käyttää enemmän aikaa johdattaakseni harrastajataustaiset näyttelijäni esitystaiteelliseen ja harkittuun lastenteatterin maailmaan perustellusti, sekä perusteellisemmin, koska se kaikki oli heille uutta.

Ohjaustilanteessa ohjasin näyttelijöitä kurinalaiseen ilmaisuun, mikä osoittautui vaikeaksi, koska näyttelijät suhteuttivat ilmaisuaan edelleen omiin mielikuviinsa lastenteatterista perustuen. Tässä valossa näyttelijäntyö näyttäytyi minulle suuressa määrin lastenteatterin stereotyyppisenä ilmaisuna, koska runsas ilmaisu muodosti heti vastakkaisuuden herkkään kertomukseen. Ohjasin näyttelijöitä suuntaan missä ilmaisu rauhoitettiin, äänenkäyttöä neutralisoitiin ja elehtimistä välteltiin. Tämän jälkeen osa näyttelijöistä ilmaisi minulle kokevansa ohjaustapani ei lastenteatterimaiseksi toimintatavaksi. Tämän jälkeen kävin näyttelijöiden kanssa keskustelua mm. television välittämästä mielikuvasta lastenkulttuurista, erilaisista tavoista tehdä lastenteatteriesitys, näkemistämme lastenteatteriesityksistä ja stereotyyppien perustellusta käytöstä sopivassa suhteessa. Lisäksi kerroin yksityiskohtaisemmin ohjaajantyöellisistä mielikuvistani tulevan esityksemme suhteen, kerroin lastenteatterikurssilla tekemistämme demoista ja pyysin jokaista vielä katsomaan esitystallenteen Teatteri Vekkuliketun yli kolmivuotiaille suunnatusta esityksestä *PIM-PAM-POM, Karhun kevätsoitto*, joka vastasi tunnelmaltaan, ja maailmaltaan rauhallista, sekä harkittua lastenteatteria, johon myös loppu-työohjauksessani halusin pyrkiä.

Anne Bogart pohtii kirjassa, *Ohjaaja valmistautuu, seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista* stereotyyppien negatiivista merkitystä, sekä omia syitänsä miksi kokee ohjaajana että stereotyyppioita pitäisi vältellä:

”Omissa harjoituksissani olin aina epäillyt kliseitä ja stereotyyppisiä. Pelkäsin päätyä mihinkään ratkaisuun, joka ei ollut täysin ainutlaatuinen ja alkuperäinen. Ajattelin, että harjoitusten tarkoituksena oli löytää mahdollisimman kekseliäs ja uudenlainen näyttämöllepano.” (Bogart 2004, 103.)

Bogartin lainaukseen yhtyen halusin itsekkin vältellä ohjaajantyöellisissä ratkaisuisani kliseiden käyttöä. Pyrin löytämään lastenteatterissa paljon käytettyjen ja kuluneiden

tapojen rinnalle erilaisia ja vähemmän käytettyjä ohjaajantyöllisiä näkökulmia, esimerkiksi lisäämällä näyttelijänilmaisuuksiin klovneriasta tuttua ilmaisumuotoa, missä näyttelijällä on lupa reagoida yleisöstä tuleviin impulsseihin, tai tapahtumiin esityksen aikana. Oikealla hetkellä onnistuessaan tämä loi tunteen, että esitys kommunikoi, keskustele ja elää tapahtumia yhteisesti yleisönsä kanssa. Erona klovneriaan oli, ettei esiintyjä ollut riippuvainen yleisön reaktioista, vaan esiintyjällä oli oikeus rikkoa esityksen illuusion astumalla mukaan kommunikaatioon yleisön kanssa.

Ohjatessani en suhtautunut kliseisiin pelkästään huonona asiana, koska mielestäni lastenteatterin kliseiden negatiivisten merkitysten taakse kätkeytyy myös viisaus: kliseiden tunnistaminen, niiden hallittu käyttö ohjausratkaisuissa ja tietoinen säätely esityksen kokonaisuutta ajatellen on mielestäni, esityksen laatuun hyvällä tavalla vaikuttava tekijä. Ohjaajana koen lastenteatteriin liittyvien kliseisten ratkaisujen muodostuneen osin siitä, että ne ovat koettu hyviksi tehokeinoiksi: ”Ehkä stereotyyppiä voisi pitää pikemminkin liittolaisena kuin vihollisena. Ehkä pakkomielle uutuuksiin ja keksintöihin on harhaan johtava” [...]. (Bogart 2004,103104)

Toisesta näkökulmasta käsin uusien näyttämöllisten asioiden keksiminen on toiminut minulle ohjaajana ammattitaitoni kehittäjänä ja olen kokenut mielekkääksi säilyttää asenteen näyttämöllisten ratkaisujen kokeiluun. Toki todeten välillä niiden toimimattomuuden meneillään olevassa projektissa, tai jo jonkun muun ennestään käyttämiksi ratkaisuihin. Edelliseen viitaten mietin ohjaajana stereotyyppien olevan olemassa myös sen takia, että ”kaikki on jo kertaalleen keksitty ja käytetty” näyttämöllä, mutta ohjaajan, sekä näyttelijän ammattitaito on puhaltava niihin uutta henkeä ja tarjota ne katsojille tuoreesti ilmaistuna:

Stereotyyppi on muistin säiliö. Mikäli näihin kulttuurisesti muuttuneisiin säiliöihin astuu sisään, kuumentaa ne ja herättää ne, saatamme ehkä vuorovaikutuksen kiihkossa tavoittaa uudelleen niiden ruumiillistamat alkuperäiset viestit, merkitykset ja tarinat. (Bogart 2004, 105.)

Tästä käsin tarkasteltuna, ohjaajan korvaan negatiivisesti kalskahtava sana stereotypia liittyy mielestäni sellaisiin useasti käytettyihin näyttämöratkaisuihin, jotka herättävät ärsyntyneitä, mutta onnistuessaan toimivat ihmisen kulttuurisen ”muistisäiliön” näyttämöllisenä ammentajana. Yksinkertaistettuna se näyttäytyy itselleni ajatuksena, missä

katsoja odottaa näkevänsä asiat ”tietynlaisesti”. Ohjaajana taas pyrin vastaamaan tähän tarpeeseen välittämällä näyttämölliset ratkaisut ymmärrettävästi, mutta myös yllätyksellisesti ja tuoreesti. Silloin koen stereotyyppien käytön sisältävän avaimia hyvään esitykseen, jos hyvän esityksen yhtenä perusteluna käytetään katsojien ehdollistumista näkemään tietynlaista teatteria.

Koin, että stereotyyppiset käsitykset pysyivät näyttelijöissä tiukasti kiinni näkyen ilmaisun tavassa ohjaajantyöllisen interventioni jälkeenkin, mutta pahin kärki liian räikeän ilmaisun suhteen tasoittui harjoituksissa. Räikeän ja suuren ilmaisun sijaan painotin näyttelijöitä uskaltautumaan aitoon läsnäoloon näyttämöllä. Harjoituksissa toimin jonkin aikaa näyttelijöiden ”energioiden vahtina” ja tartuin kiinni tilanteissa, joissa ilmaisu lipsahti liian suurille kierroksille. Olin kuitenkin ohjaajana tyytyväinen, että ilmaisu oli rauhoittunut alkuun nähden merkittävän paljon ja päätin jatkossa keskittyä näyttelijäntyöllisen laadun kehittämiseen kohtauksissa. Ehdotin näyttelijöille, että esityksen loppuun he saisivat tehdä käsikirjoituksen ulkopuolelta tulevan, mutta näytelmän aiheeseen kirjoittamani energisen räppikappaleen. Tein sen ikään kuin kompromissina sille, että myös minun oli osattava ohjaajana tulla vaateissani näyttelijöitäni vastaan yhteistyön toimivuuden säilyttämiseksi. Räppikappaleesta tuli ilottelun ja energisyyden huipentuma, jonka myös Mervi hyväksyi hauskana ja esityksen kaihomielisyyttä kompensoivana ideana.

5.5 Harrastajanäyttelijän näyttämöilmaisun tukeminen

Työskennellessäni ohjaajana tilanteessa, jossa näyttelijäntyöstä kertomisen sijaan joudun kehittämään konkreettisen tavan harrastajataustaisen esiintyjän näyttelijäntyöllisen laadun kehittämiseen, kehkeytyy ohjaustilanteeseen pedagogisia piirteitä. Näyttelijäntyöllisen ja ilmaisullisen tasapainon löytymiseen täytyi tehdä kärsivällistä työtä loppu-työohjaukseni suhteen, koska ylinäyttelemisen vastakohtana oli roolihahmon täydellinen lavalamaantuminen. Näyttämöilmaisussa oli havaittavissa roolihahmon syytymistä ja sammumista sen sijaan, että se olisi ollut näyttelijäntyöllisesti tasaiseen tahtiin elävä, reagoiva ja hengittävä hahmo.

Ryhmäkohtauksissa kokeilimme yksitellen jokaisen näyttelijän kanssa läpi keinoja, miten hahmo saadaan pysymään kohtauksissa elävänä. Harjoittelimme esiintyjien kanssa yksityiskohtien löytämistä näyttelijäntyöhön ja niiden lisäämistä mukaan ilmaisuun. Py-

rin ohjaamaan heitä sellaiseen näyttelijäntyöhön, missä tilanteet kohdataan kokonaisuuden lisäksi pala palalta kontaktissa vastaanäyttelijään. Haastoin esiintyjiä kokeilemaan ja kyseenalaistamaan liian suorasukaista tai yksitoikkoista ajattelutapaa kohdata kohtauksessa tapahtuvat asiat.

Harjoittelimme näyttelijäntyöllistä ilmaisua käytännössä mm. odotushuone-harjoituksen avulla: Teimme pienen improvisoidun kohtauksen sairaalan odotushuoneesta. Odotushuoneessa istutaan sanomatta mitään ja kokeillaan miltä se tuntuu. Kohtaus jatkuu niin pitkään, kunnes joku alkaa korjata asentoaan, haukottelemaan, osoittamaan pitkästyksen merkkejä ym. Tämän jälkeen kohtaus keskeytetään ja näyttelijöiltä kysytään mitä henkilöissä alkoi tapahtua. Sen jälkeen kohtaus alkaa jälleen alusta ja pyydetään kohtauksessa olevia hyödyntämään ensimmäisen kohtauksen aikana löydettyjä pieniä eleitä ja elementtejä enemmän.

Tämän harjoitteen avulla olen itse opiskellut näyttelijäntyötä esittävän taiteen opintoihini kuuluvalla näyttelijäntyönkurssilla näyttelijä Taisto Oksasen opettamana. Koin harjoitteen hyväksi ja siksi valitsin sen yhdeksi näyttelijäntyöllistä ilmaisua kehittäväksi harjoitteeksi. Kyseisen harjoitteen avulla pystyin konkreettisesti näyttämään näyttelijöille, mitä tarkoitan yksityiskohtaisella näyttelijäntyöllä. Seuraava poiminta on Näyttelijäntyön -kurssin oppimispäiväkirjastani:

”Näyttelijäntyöllisestä näkökulmasta istuminen ei ole koskaan pelkkää istumista, vaan siihen liittyy paljon istumiseen vaikuttavia tekijöitä, kuten roolihahmon suhde tuoliin, tilaan, muihin henkilöihin, mielentilaan, tilanteeseen ym. [...] Yksityiskohtainen ja tarkka näyttelijäntyö muodostuu pienistä nyansseista. Oivalsin että näyttelijän on kuin ”opittava uudelleen kävelemään”, eli purkaa toiminnallisuus tai toimet osiksi ja tiedostaa se minkä normaalisti jätämme automaation ja tiedostamattoman toiminnan varaan. Sen jälkeen näyttelijän täytyy ottaa nämä yksityiskohdat ilmaisuun mukaan.” (Miettinen, Näyttelijäntyönkurssin oppimispäiväkirja 2014.)

Esimerkkinä harjoituksen toimivuudesta näyttelijät alkoivat itse nimetä huomioita, joita harjoituksen avulla pystyi löytämään tavanomaisesta tilanteesta näyttämöllistettynä, esim. monesti sitä saattaa istua odotushuoneessa jatkuvasti valmiina lähtemään liikkeelle, pelkällä toisella kankulla ja joka oven avauksella on valmis singahtamaan tuolista ylös. Sen sijaan että yritin sanallisesti kertoa tai opastaa, oli tärkeämpää lähteä itse

kokeilemaan ja tutkimaan asiaa harjoituksen avulla. Olin ohjaajana tyytyväinen siihen lopputulokseen, johon näyttelijät lopulta esitysvaiheessa kehittyivät näyttelijäntyöllisesti.

5.6 Ohjaajantyöllinen kriisiytyminen yhteisötaiteellisen vaihtoehdon edessä

Lopputyöohjaukseni harjoitusvaiheet etenivät joutuisaa tahtia eteenpäin; kerran viikossa noin neljän tunnin harjoitukset näyttelijöiden kanssa ja muu aika omaa ohjaajantyöllistä suunnittelutyötä. Harjoitusvaiheen alun lastenteatterin stereotyyppisen ilmaisun laadun ongelmista päästyämme eteenpäin näyttelijät hahmottivat esityksen rakenteen ja kokonaisdramaturgian hyvin nopeasti. Tämän vuoksi pystyin käyttämään esityksen kokonaisuuden hahmottamisen sijaan aikaa myös näyttelijäntyöllisen ilmaisun laadun kehittämiseen, ilmaisu- sekä kontaktiharjoitteiden ja yksilöohjaamisen avulla. Tässä vaiheessa harjoituksia tunsin oloni rauhalliseksi harjoitusajan riittämisen suhteen, koska vaikutti siltä, että sitä oli suhteessa puolituntia kestävään esitykseen liikaa, mutta kerran viikkoon oli silti tarpeellista palata konkreettisen harjoittelun äärelle ja nähdä miten esitys kehittyy. Päätimme kuitenkin pitää kesäkuun lomia harjoituksista ja palaisimme näytelmän äärelle jälleen heinäkuussa.

Työskentelin lopputyöohjaukseni harjoitusvaiheen aikana säännöllisesti keikkatöissä hoitajana Sofianlehdon Visiitti-osastolla, ja sitä kautta minulle tarjoutui suora väylä päästä informoimaan muulle hoitohenkilökunnalle teatteritoiminnastamme. Ehkä osaston ja teatteritoimintamme välillä tapahtuneesta aktiivisesta informatiivisesta väylästä johtuen sain heinäkuussa 2014 ehdotuksen, joka muutti radikaalisti harjoitustemme ja koko lopputyöohjaukseni suuntaa. Osasto Visiitistä soitettiin ja kysyttiin, voisivatko he tulla seuraamaan hoitohenkilökunnan ja lasten kanssa esityksemme harjoituksia ja samalla tarkkailemaan, miten teatteriesitys syntyy.

Tarvitsin harkinta-aikaa, koska en halunnut kieltäytyä, tai hyväksyä pyyntöä liian hätköidysti. Erityisesti olin huolissani siitä, että harjoitustemme taustalla oli ollut ongelmia näyttelijäntyöllisen ilmaisun suhteen, ja halusin käyttää sen kehittämiseen rauhasa aikaa. Ulkopuoliset ihmiset saattaisivat toimia harjoitustilanteessa liian häiritsevänä tekijänä. Päätin kuitenkin kertoa seuraavien harjoitusten alkupiirissä näyttelijöille saamastani ehdotuksesta. Keskustellessamme asiasta näyttelijät alkoivat kiinnostua ajatuksesta, ja he ilmaisivat olevansa halukkaita kokeilumielessä siihen, että Sofianlehdosta tulevaa yleisöä otetaan harjoituksiemme yleisöksi. Heidän mielestään oli kiva

ajatus, jos lapset pääsisivät katsomaan, miten teatteriesitys syntyy, ja samalla he saisivat totutella Sofianlehdon yhteisön jäseniin.

Sovimme, että kokeilemme avoimia harjoituksia, mutta jos alkaisi näyttää siltä, että se häiritsee varsinaista työtämme esityksen parissa, emme päästäisi jatkossa ketään seuraamaan harjoituksia. Koska osasto Visiitin lapset olivat eripituisilla tilapäisjaksoilla hoidossa, tarkoitti se käytännössä mahdollisuutta avata harjoitukset tulevana viikkoina vaihtuvalle lapsiyleisölle. Ohjeistin näyttelijöitä toimimaan, kuten normaaleissakin harjoitustilanteissamme, ja sovimme että tarpeen tullen käymme ryhmän sisäisiä luottamuksellisia keskusteluja vasta kun harjoitusyleisö on poistunut. Tulevaa kokeilukertaa varten ohjeistin näyttelijöitä unohtamaan, että paikalla on yleisöä ja keskittymään täysin näiseen harjoitteluun. Päätin ohjaajana fokuoittaa ohjaustilanteissa pelkästään näyttelijöiden ohjaamiseen ja yleisö saisi katsella taka-alalta teatteriesityksen ohjaustilannetta. Otin yhteyttä Visiitin hoitohenkilökuntaan ja kerroin, että he ovat minun sekä työryhmäni puolesta tervetulleita katsomaan harjoituksiamme. Ohjeistin heitä saapumaan ja lähtemään sellaisella hetkellä, kun se heille on parasta osaston aikataulujen suhteen. Kerroin myös, että tulemme olemaan keskittyneitä itse harjoitusprosessiin ja he voivat saapua juhlasalin takaosaan seuraamaan tapahtumia. Minkäänlaista hiljaisuutta tai muuta hillittyä käytöstä en voinut oletettavasti vaatia, koska kyseessä tulisi olemaan erityislasten ryhmä, joiden käyttäytymistä ei välttämättä pysty ennakoimaan.

Annettuani osaston lapsille ja hoitohenkilökunnalle luvan saapua harjoituksiin aloin tuntea päätöksestä painostavaa syyllisyyttä, mikä koski erityisesti ohjaajantyöllistä harkintakykyäni. Mietin, onko ohjaajantyöllinen harkintakykyäni täysin pettänyt päästäessäni normaalisti suljettuun ja herkkään esityksen harjoitustilanteeseen mukaan ulkopuolisia henkilöitä. Päällimmäiset kysymykset yleisölle avoimista harjoituksista olivat, alkaisinko ohjaustilanteessa esittää ohjaajaa yleisölle ja alkaisivatko esiintyjät esittää tilannetta esiintyjistä, joita ohjataan. Koin, että harjoitustilanteesta saattaa tätä kautta muodostua liian kieroutunut kokonaisuus, mikä muodostuu esteeksi herkän tarinamme näyttämölistämiselle. Huolestuin alkaisivatko näyttelijät sensuroida itseään tilanteissa, joka vaatii ryhmän sisälle kehittyneen dynamiikan ja luottamuksen ilmapiiriin tuomaa vapautta ilmaista esimerkiksi omaa turhautumista, tai ohjauksentarvetta. Yksinkertaistettuna minulla pyöri päässäni kysymys: syntykö näyttelijälle yleisölle avoimissa harjoituksissa toimintaa dominoiva ajatus ”minun täytyy olla koko ajan hyvä, koska minua katsotaan työryhmän ulkopuolelta”?

Pelkäsin hallinnantunteen menettämistä uudenlaisessa ohjaustilanteessa, joka on uusi, tuntematon, tutkimaton ja vähän omituinenkin. Pelkästään ajatus luottamuksellisen ilmapiirin riskeeraamisesta sai minut ohjaajana tuntemaan, että olisin asettanut koko näytelmän panosnappulaksi uhkapeliin, missä on mahdollista saavuttaa jotain, tai menettää kaikki, kuten näyttelijöiden luottamuksen lisäksi myös Mervi Suutarin luottamus minuun ohjaajana – puhumattakaan koulun vaatimuksista lopputyöohjaukseni suhteen. Lopputyöohjaukseni alkaessa teimme päätöksen, että emme pyydä ohjaavan opettajan apua, koska olimme toimineet aloituksen suhteen omalla ja melko nopeallakin aikataululla. Tässä vaiheessa aloin kuitenkin kaipaamaan ohjaavaa opettajaa lopputyöohjauksessani tapahtuvien asioiden käsittelyyn. Samoihin aikoihin suoritin esittävän taiteen koulutusohjelmaan kuuluvaa tutkivaa suuntautumispolkua, missä tutkimuskysymykseni oli ”millaista on hyvä lastenteatteri”. Pääsin siellä käsittelemään lopputyöohjaukseni vaiheita opettajan ja vuosikurssilaisten kanssa. Sieltä minua rohkaistiin ajattelemaan lopputyöohjaustani yhteisötaiteellisenä taidetekona Sofianlehdossa. Silloin heräsin ajatukseen, että esityksen taiteellisen laadun lisäksi lähtisin viemään toimintaamme tietoisesti yhteisötaiteelliseen suuntaan ja yleisölle avoimet harjoitukset tulisivat olemaan hyvä alku tälle uudelle tekemisen suunnalle.

Tulin siis ohjaajana tilanteeseen missä jouduin miettimään työtapojeni muuttamista yhteisöteatterilliseen suuntaan; eli soveltaa työmetodia sekä päämäärää niin ettei varsinaista uutta työmuotoa voinut kutsua pelkästään yhteisötaiteen normeja täyttäväksi työtavaksi tai yhteisötaide-esitykseksi, mutta sen sijaan voisi kutsua yhteisötaiteellisia piirteitä sisältäväksi lastenteatteriteoksi. Tämän määrittelyn kautta pystyin ohjaajana suunnittelemaan toimintamalleja, mitkä tukivat yhteisötaiteellista lähestymistapaa esitysprosessissa, vaikka samalla työstin ajatuksia harjoitusvaiheen omistajuuden tunteesta, ammatillisesta luopumisesta ja varsinaisesta toiminnan saattamisesta ulos harjoitussalista lähemmäksi yhteisöä.

Ristiriitaisten ajatusten selkeytyminen toi minulle rohkaisua lähteä jatkamaan lopputyöohjaustani eteenpäin. Projektimme päämäärä oli saanut mielenkiintoisen uuden suunnan: päämääränämme ei ollut enää pelkästään valmis esitys, vaan myös yhteisöllisyyden lisääminen Sofianlehdossa projektimme aikana ja toimintamme puitteissa. Uuden päämäärän esittely näyttelijöille tuntui edellisten ajatuksen jälkeen täysin oikealta

ja ainutlaatuiselta tavalta toimia. Lopputyöohjaukseni prosessi oli saanut uutta näkökulmaa, mikä teki siitä minulle vielä merkityksellisemmän.

5.7 Ensimmäiset yleisölle avoimet harjoitukset

Ennen ensimmäistä Sofianlehdon hoitokotien asukkaille ja hoitajille avointa harjoituskertaa kokoonnuimme työryhmän kanssa tekemään lämmittelyharjoituksia, sekä samalla keskustelemaan yleisistä fiiliksistä ennen yleisön saapumista. Ohjaajana mietin edelleen oman uskottavuuteni säilyttämistä varten otettavana teatterintekijänä, mutta uudelleen asennoituminen on jo nähtävissä seuraavassa työpäiväkirja mietteessäni:

”Tänään harjoituksiimme saapuu yleisöä osasto Visiitistä. Lapset ja mukana tulevat hoitajat ovat meille osalle jo ennestään tuttuja yhteisen työemme kautta, mutta silti olo on erittäin jännittynyt. Jännitän että minusta ohjaajana ja teatterintekijänä (ehkä jopa tyypinäkin) on muodostunut heille tietynlainen kuva ja entä jos en olekaan niiden odotusten kaltainen. Jostain syystä pelkään kaiken muun rinnalla oman uskottavuuteni menettämistä, vaikka nyt minulla on selvät sävelet lopputyöohjaukseni suunnankehityksen suhteen. Näyttelijöistä huokuu into päästä näyttämään mitä he osaavat. Asenne on kohdallaan, kunhan eivät rupea näyttelemään näyttelijöitä. Aion suhtautua tähän silti rennosti ja katsoa mitä tästä tulee? Tätä tehdään nyt entistä enemmän yhteisöä kuunnellen ja se on mielenkiintoista. Toivottavasti yhteisöllisyys pääsisi vaikuttamaan myös lasten vanhempiinkin, koska heitä olisi mukavaa saada tänne seuraamaan, kun ”laitoselämään” puhalletaan positiivista uutta energiaa.[...](Miettinen, ohjaajan projekti-päiväkirja 2014.)

Ennen yleisön saapumista painotin itseni lisäksi myös työryhmälle ajatusta kokeilumuo-
toisesta kerrasta, koska se toimi ainakin minulle ohjaajana jonkinlaisena turvaa antavana ajatuksena, tai takaporttina vetää toiminta takaisin lähtöpisteeseen eli ”normaaliin” toimintatapaamme. Säilytin myös edelleen mahdollisuuden ajatuksesta sulkea harjoituskerrat, jos tilanne avoimissa harjoituksissa osoittautuisi jostain syystä huonoksi toimintamalliksi.

Aloin hyödyntää ammatillista taustaani ja tietämystäni kehitysvammaisten lasten hoitajana tilanteista, joita kehitysvammaisten lasten kanssa voi tulla eteen. Ennen lasten saapumista toimin ennakoidusti ja raivasin salista pois sellaiset asiat, jotka saattaisivat

vilkkaan lapsen käsittelyssä aiheuttaa riskitilanteita hänelle itselleen tai muille. Viritin saliin rauhallisen ja selkeän tunnelman autististen tai pelokkaiden lasten varalle, etteivät he tuntisi oloaan epämiellyttäväksi uudessa tilanteessa. Sijoitin ja säädin äänentoistolaitteiston, niin ettei se soisi liian kovalla mahdollisten aistyliherkkyyksien takia. Toisin sanoen halusin tulla mahdollisimman perusteellisesti vastaan kehitysvammaisen yhteisön jäseniä ja näin toteuttaa yhteisösensitiivistä työtettä.

Näyttelijä Jussi Lehtonen kirjoittaa kirjassaan *Samassa Valossa Näyttelijäntyö hoitolaitoskiertueella* edellisen kaltaisista ennakoivista varotoimenpiteistä, jotka ovat myös hyvientapojen mukaisia ja osaltaan myös ns. sanomattomia sääntöjä yhteisöissä toimissa, eli mitä odotuksia tai erityisvaatimuksia yhteisöllä tai yhteisöä ylläpitävillä henkilöillä voi olla yhteisötaiteilijaa kohtaan:

Henkilökunnalla on paljon vierailevan esiintyjän kannalta tärkeää tietoa, esimerkiksi yksikön asukkaiden erityistarpeista ja sellaisista mahdollisista toimintakyvyn rajoituksista, jotka vaikuttavat esityksen vastaanottamiseen. Vierailevan taiteilijan velvollisuus on puolestaan antaa hoitolaitokselle mahdollisimman totuudenmukainen kuva esityksestä. (Lehtonen 2010, 61.)

Hoitolaitosyhteisössä lähihoitaja -taustaisena teatteri-ilmaisun ohjaajana toimiminen antoi minulle mahdollisuuden tarkastella yhteisötaiteellista lastenteatteritekoamme kahdesta eri näkökulmasta; sosiaali- ja terveysalan ammattinäkökulmasta – sekä esittävän taiteen ammattinäkökulmasta käsin. Tunnistan Lehtosen kokemukset näitä kahta näkökulmaa tarkastellessa, sekä allekirjoitan Lehtosen huomiot taiteilijana olemisen säännöistä hoitokoti ympäristössä, ymmärtäen niiden asiaankuuluvuuden suhteessa onnistuneeseen kokemukseen taideteosta:

”Esitysvierailu hoitolaitoksessa tarkoittaa aina rutiineista poikkeamista. Jos kumpikin taho tuntee itsensä turvalliseksi roolissaan – esiintyjä omassaan ja yksikön työntekijä omassaan – asiat asettuvat yleensä kohdalleen itsestään.” (Lehtonen 2010, 61)

Kyseiset työroolien ammattinäkökulmat aktivoituivat tilanteiden mukaan ja havaitsin niiden ajautuvan lopputyöohjauksessani ajoittain myös ristiriitaan keskenään. Tarpeellisen etäisyyden ottamisen takia läheiseen yhteisöön, pyrin tiedostamaan mahdollisimman selkeästi työhistoriani merkityksen kyseisessä yhteisössä, sekä siitä johtuvat

mahdolliset vaikutukset lopputyöohjaukseni edistymisen suhteen, tai miten käyttäydyn yleisölle avoimissa harjoituksissa; lapsille ja hoitajakollegoilleni. Hoitajana tutuksi tullut henkilö näyttäytyikin heille nyt erilaisesta roolista käsin.

Avoimeen harjoitukseen saapui paikalle yksi hoitaja kolmen kehitysvammaisen lapsen kanssa. Yleisö koostui minulle ennestään tutuista lapsista; yhdestä fysiologisista syistä jatkuvasti pyörätuolissa istuvasta lievästi kehitysvammaisesta henkilöstä, yhdestä autistisia persoonallisuudenpiirteitä omaavasta aistiherkästä henkilöstä sekä Downin syndrooman piirteitä omaavasta henkilöstä. Lapsille oli kerrottu etukäteen, että ”mennään katsomaan kun Ari-Pekka tekee kaveriensa kanssa lastenteatteriesitystä juhlasalissa”. Ohjasin lapset juhlasaliin, ja osan heistä huomio kiinnittyi heti esityksemme lavastukseen. Kerroin lapsille, että kyseessä oli lastenteatteriesityksen lavastus ja annoin heidän tutkia/leikkiä lavastuksessa. Näyttelijät esittelivät itsensä lapsille ja hoitajalle. Autistisia piirteitä omaava lapsi ei ottanut tilassa kontaktia meihin, vaan siirtyi suoraan takalalle ottaen oman tilansa ja jääden sinne säkkituolille makaamaan. Pyörätuolissa istuva lapsi oli silminnähdyn hurmioitunut esityksemme satumaailman oloisista kulisseista: isosta tuhatjalkainen-pehmolelusta, tekonurmesta, jossa kasvoi pieni kukkia, isosta kukkakimpusta, muoviköynnöksistä, keltaisesta silkkikankaasta, taikurinhatusta ym.

Huomasin, että emme voikaan lähteä heti harjoittelemaan esitystä, koska näyttelijöiden ja lasten kontakti muodostui mielestäni mukavaksi yhteiseksi hetkeksi, jonka puitteissa pääsimme heti vahvistamaan yhteisöllistä toimintaperiaatetta. Lisäksi koin, että ne näyttelijät, joilla ei ollut kokemusta esimerkiksi vaikeasti kehitysvammaisen lapsen kohtaamisesta, pääsivät tässä hetkessä silmäilemään, tarkkailemaan ja totuttelemaan läsnäoloa heidän kanssaan. Vetäydyin hetkeksi vuorovaikutuksen ulkopuolelle tarkkailemaan tilannetta etäämmäksi ja katselin osaston lapsia, hoitajaa ja näyttelijöitä yhteisessä hetkessään, kuin etäännytettyinä kuvana. Siinä hetkessä oivalsin, että oikeat palaset loksahdivat paikoilleen projektimme suhteen ja yhteisöllisyyden näkökulma toisi tähän mukanaan arvokkaita yhteisiä hetkiä, jonka loppuhuipentumana varsinainen esitys tulisi olemaan, kuin kaiken kruunaava juhlapäivä.

Yhteisen jutusteluhetken jälkeen ehdotin näyttelijöille, että voisimme siirtyä näyttämölle harjoittelemaan. Koin, että yleisö oli asettunut kanssamme tilaan ja olimme sinut toistemme kanssa vierastamatta, tai häiriintymättä toisistamme. Lapset saivat katsoa esityksen tekoa, tai leikkiä juhlasalin takaosassa – mihinkään ei pakotettu, vaan kehittyi

salliva läsnäolon ilmapiiri. Alkuun tiedostin aktiivisemmin, että tuttu hoitaja katsoo minua uudessa valossa ohjaajana ja hetkittäin syntyi tarve näyttää, tai todistaa omaa osaamistaan. Huomasin osittain samaa näyttelijöissä, jotka alkuun vaikuttivat hyvinkin tietoisilta ylimääräisistä silmäpareista, mikä toi näyttelijäntyöhön mukaan hyvää läsnäoloa. Mielestäni tietoisuus yleisön läsnäolosta unohtui kuitenkin hyvin pian ja ohjaustilanne alkoi tuntua jälleen luontevalta esityksen harjoitustilanteelta.

Halusin esitykseen mukaan ainakin yhden tuntoaistiin perustuvan kokemuksen, koska esitykseen oli tulossa lapsia, jotka ovat eriasteisesti näkövammaisia. Hyödynsimme isoa silkkikangasta, jota hulmutellaan rauhalliseen tahtiin yleisön päällä ylös ja alas. Välillä silkkikangas koskettaa ihoa pehmeästi ja välillä iholla voi tuntea pelkän tuulahduksen. Kokeilimme silkkikangasta harjoituksissa paikalla oleviin lapsiin ja se toimi heti alkuun mielestäni hyvin, sekä siitä tykättiin.

Yleisö viipyi vieraanamme noin puolentoista tunnin ajan, koska sen jälkeen osastolla alkoi iltapalan tarjoilu ja heidän oli ehdittävä sinne. Tämä rytmitti hyvin meidän harjoituksiamme, sillä saimme harjoitella vielä reilusti yli tunnin ilman katsojia ja purkaa kokemuksiamme avoimista harjoituksista. Avoimien harjoitusten päätteeksi kaikilla oli onnistunut fiilis ja lapsien kohtaaminen oli ollut positiivinen, sekä liikuttavakin kokemus. Näyttelijät kertoivat lopulta unohtaneensa katsojat kokonaan ja havahtuneensa vasta, kun katsojat olivat lähdössä takaisin osastolle. Sovimme työryhmän kanssa, että hyvällä mallilla oleva esityksemme kestää tässä vaiheessa ulkopuolisten tulon harjoitustilanteeseen ja että avaamme harjoitustilanteen mielellämme Sofianlehdon yhteisön lapsille sekä hoitajille jatkossakin.

5.8 Vaihtuva yleisö harjoituksissa paljastaa esityksen edut ja haitat

Seuraavilla viikoilla saimme melkein jokaiselle harjoituskerralle mukaan yleisöä Sofianlehdon osasto Visiististä seuraamaan esityksemme harjoituksia. Yleensä määrällisesti hoitajia saapui paikalle yhdestä kahteen kappaletta ja lapsia kahdesta neljään kappaletta. Melkeinpä viikoittain harjoituksissamme kävi myös uusia lapsia ja sitä kautta minulle kehittyi näistä kokemuksista käsin mahdollisuus hahmottaa, oliko esityksessä joitain ongelmakohtia, mihin lapset erityisesti reagoivat.

Lähtökohtaisesti pystyin ennakoimaan autististen lasten kohdalla, että he eivät kestäneet hiljaistakaan äänentoistoa, vaan pitivät aistiyliherkkyyden vuoksia korvistaan kiinni ollessaan esitystilassa. Esityksen äänentoiston lisäksi kahdelle autistiselle henkilölle oli liikaa istua muiden kanssa yleisössä, ja he pyrkivät ulos juhlasalista. Ohjeistin hoitohenkilökuntaa, etteivät he jatkossa toisi kyseisiä henkilöitä paikalle. Vaikutti siltä, ettei tilanne ollut heistä miellyttävä, enkä halunnut teatteriin liitettävän pakottamisen tunnetta. Varsinaisessa esityksessä yksi edellä kuvaamistani autistisista henkilöistä saapui kuitenkin esitykseen, mutta jäi kuuntelemaan esitystä esitystilan ovien ulkopuolelle esityksen ajaksi. Hänen henkilökohtainen avustajansa harmitteli esityksen jälkeen, ettei tämän vuoksi päässyt itse näkemään esitystämme, mutta lohdutin että avustettavan henkilön kohdalla kyseessä oli niin suuri työvoitto, että uhrautuminen oli kannattavaa.

Yleisölle avoimien harjoitusten aikana huomasin, että esitys toimii mielestäni erityisesti sellaisten aistivammaisten lasten kanssa, jotka näkevät heikosti, tai eivät ollenkaan: esityksen kerronnalliset osuudet, laulu, rauhallinen äänimaisema ja aistikokemuksena keltaisen silkin löyhyttely saivat sokean lapsen nukahtamaan esityksen harjoitusvaiheen läpimenoissa. Ohjasin näyttelijöitä lempeyteen tarinan kerronnallisissa osuuksissa ajatuksena, että näyttelijä kertoisi iltasatua lapselle, joka on käymässä nukkumaan. Näkövammaisista lapsista tuli harjoituksiemme vakiokävijöitä, ja he istuivat pyörätuolissa kuunnellen esityksen kulkua uudelleen ja uudelleen. Erityisen palkitsevaa oli huomata näkövammaisen lapsen reagointi tarinaan hymyllä tai ääntelyllä. Palkitsevia olivat myös hetket, joissa lapsi oli itse ilmaissut haluavansa tulla kuuntelemaan, katselemaan ja tapaamaan meitä lopputyöohjaukseni harjoituksiin.

Lasten käyttäytymistä tarkastellessani avoimien harjoitusten aikana, huomasin mielenkiintoisen asian: lapset olivat monesti enemmän kiinnostuneita näyttämötekniikan toiminnasta, kuin siitä, mitä näyttelijät lavalla tekevät. Äänentoistolaitteet, valotolpat ja minä valojoen säätelijänä saatoimme saada enemmän katseita kuin se, mitä näyttelijät lavalla tekivät. Tämä sama ilmiö oli havaittavissa myös varsinaisella esityskaudellakin. Esimerkiksi viimeisessä esityksessämme Teatteri Kalliossa saimme minibussillisen verran yllätysvieraita Sofianlehdosta, kun lapset ja hoitajat saapuivat katsomaan vielä uudelleen esitystämme. Kyseisen esityksen aikana eräs osastomme lapsista tuijotti esityksen sijaan pelkästään minua selostaen muulle yleisölle ”Ari-Pekka vaihtaa napista painamalla valoa, laittaa teatteriruusun kotona maljakkoon, laittaa radiosta musiikkia” ym. Tilanne oli koominen ja hänen hoitajansa yritti monta kertaa kiinnittää hänen huo-

miotaan esitykseen, mutta hänelle teatterikokemus muodostui silmäilemällä hänelle tutun ihmisen puuhia esityksen valomiehenä, mikä saattoi olla hänelle turvallisuutta tuova tunne uudessa tilanteessa tuntemattoman yleisön joukossa.

Sofianlehdon yhteisölle avoimet harjoitukset tuntuivat raskailta silloin kun, muutaman kerran harjoitusten jälkeen kiirehdin suoraan osastolle yövuoroon hoitajaksi. Harjoituskauden aikana muistan miettineeni muutamaan otteeseen, että Sofianlehto alkoi tuntua toiselta kodilta siellä vietetyn ajan takia. Sain myös vastailla usein hoitajien kysymyksiin liittyen esityksen suhteen työvuoroni ohessa ja koin, välillä raskaaksi asiaksi että lopputyöohjauksen olin niin sisällä yhteisössä, jossa työskentelin myös hoitajana.

6 Yhteisöteatterin piirteitä lopputyöohjauksessani

Yhteisöteatterin yhteisiin piirteisiin kuuluva tulokulma on yhteisön tarpeista liikkeelle lähtevää toimintaa. Siihen sisältyy arvoeettinen sekä ammatillinen näkökulma dialogisesta ja kuuntelevasta työtavasta, missä yhteisötaiteentekijä toimii vuoropuhelussa yhteisön jäsenten, sekä yhteisön ilmiöiden kanssa. Lopputyöohjauksessani tämä yhteisöteatterin ammatillinen, sekä ammattieettinen toimintaa ohjaava tulokulma näkyi juuri aktiivisessa kommunikaatiossa Sofianlehdon yhteisön kanssa. Ohjaajana oli antoisaa miettiä yhteisöllisyyttä tukevaksi toiminnaksi muuttanutta toimintamalliamme sellaisessa valossa, missä me työryhmänä tiedämme periaatteet joiden mukaan toimimme, mutta itse yhteisö ei välttämättä tiedosta että toimintamme lähtökohdat ovat pitkälti heistä riippuvaisia, ja heidän tarpeistaan lähteviä seikkoja. Mielikuvissani tämä näyttäytyi minulle ”hyväntahtoisena salaliittona”, jonka tarkoituksena oli edistää yhteisön hyvinvointia heidän itse siitä tietämättään.

Marja-Riitta Ventola on kirjoittanut taiteilijan uudesta asemasta yhteisössä tiivistäen kokemukseni yhteisötaiteellisen teatterityön laajasta merkityksestä, sekä taiteilijana olon erilaisesta asemasta toimiessa yhteisön parissa:

”Perinteisesti teatteriohjaajan työssä on painotettu omaa sisäistä näkemystä ja tahtoa välittää sanoma katsojille. [...] Pedagogisessa ja erityisesti sosiaalipedagogisessa ihmistyössä ohjaaja lähtee yhteisön tarpeista”.(Ventola 2005, 41.)

Lasten mukaan tuominen esityksen harjoituksiin oli yksi olennaisimmista ratkaisuista, joka muokkasi työtapaamme kohti yhteisöllisempää työskentelyä. Samalla se oli myös ohjaajantyöllinen ratkaisu esityskokonaisuuden taiteellisten yksityiskohtien ulkopuolelta ja myös osoitti minulle, miten kokonaisvaltaisesti voi teatteri-ilmaisun ohjaaja toimia yhteisöissä. Kun osastolta otettiin ensimmäisen kerran yhteyttä ja ehdotettiin ideaa tulla katsomaan harjoituksiamme, en siinä hetkessä pystynyt nimeämään tätä yhteisöstä nousevaksi tarpeeksi, koska esitykseemme ei ollut tullut vielä mukaan yhteisötaiteellinen näkökulma. Alkusysäyksen ja omien ohjaajantyöllisten ajatusteni selvittämisen jälkeen oli selvää toimia yhteisöteatterillisten toimintaperiaatteiden mukaan, koska silloin tiesin ohjaajana mihin haluan toiminnallamme tähdättävän.

Ventolan näkemys sosiaalipedagogisesta ihmistyöstä yhteisössä tiivistää henkilökohtaisen kokemukseni yhteisötaiteellisen teatterin merkityksellisyydestä soveltavan teatterin arvomaailmassani:

”Perinteisesti teatteriohjaajan työssä on painotettu omaa sisäistä näkemystä ja tahtoa välittää sanoma katsojille. [...] Pedagogisessa ja erityisesti sosiaalipedagogisessa ihmistyössä ohjaaja lähtee yhteisön tarpeista” (Ventola 2005: 41.).

Yhteisön tarpeisiin vastaaminen, sekä yhteisön asettamien lähtökohtien huomioiminen ovat mielestäni yhteisötaiteellisen työtavan alun avaimia, mutta myös koko työprosessia määritteleviä yhteisöteatterin yhteisiä piirteitä. Ajatus yhdessä olemisesta yhteisen asia äärellä merkitsee minulle teatteri-ilmaisun ohjaajana hyväksyvää läsnäoloa, johon voin soveltavan teatterin opintojeni johdosta sisällyttää mukaan mielekästä ja yhteisöä tai yhdessä olemista palvelevaa sisältöä. *Kansalaisnavigointia metropolissa*-hankkeessa toiminut Pilvi Kallio kirjoittaa teatterista sanoin, jotka tiivistävät mielestäni kirkaasti yhden ammatillisen, sekä ammattieettisen näkemyksen yhteisöteatterin yhteisistä piirteistä selittäen osaltaan myös näkemystä siitä, mistä teatterista on kyse tarkasteltaessa sitä yhteisötaiteilijan, tai yhteisöllisyyden ajattelutavan ulottuvuudesta:

[...] ”Teatteri on lähtökohtaisesti yhdessä tehtävää taidetta. Siksi se avautuu helposti sovelluksiksi, jossa ihmiset työstävät yhteistä teosta, jossa osallistutaan tekemisen prosessiin asiantuntijoina ja tuotetaan näkemyksiä”. (Kallio, 2012, 123.)

Tullessani lopputyöohjauksessa ohjaajana hetkeen, jossa havahdunkin, ettei esityksen prosessin kehittyminen ole uhka vaan mahdollisuus, koin että minulle vahvistui selkeämpi käsitys itsestäni millainen olen teatterintekijänä, ja siitä mitkä arvot minua työssäni ohjaavat mahdollisesti myös jatkossa. Kuten edellisessä Kallion siteerauksessa ilmenee, yhteisöteatterin yhteisiä piirteitä tarkastellessa nousee merkitykseen tekijän rinnalle kokija, joka tulee osaksi teosta. Yhteisöteatterin hyödyntäminen voimauttavassa merkityksessään korostuu osallistamalla kokija teokseen samalla ”vahvistaen ihmisten osallisuuden kokemusta”. (Kallio, 120). Lopputyöohjauksessani yleisölle avoimet harjoitukset mahdollistivat kokijan osallistumaan valmiin esityksen lisäksi myös teoksen syntyyn, joka mielestäni lisäsi henkilökohtaisuuden tunnetta yleisölle, joka oli ollut mukana harjoituksissa ja valmiissa esityksessä.

Lopputyöohjaukseni aikana huomasin, että työryhmällemme kehittyi tunne, tai kokemus omistajuussuhteesta tekijyyttämme, sekä esitystämme kohtaan. Tällaisen omistajuussuhteen kokeminen omasta tuotannostamme muodosti yhteisölle avoimena olemisen rinnalle henkilökohtaisen tilan. Sitä kautta toimintaamme tarkastellessani avoimuus ei näyttäytynyt enää rajattomalta, tai hallitsemattomalta, vaan harkitulta, hallitulta ja perustellulta toiminnalta. Kirjassa *Tsemppiä ohjaajalle, Opas harrastajaryhmien ohjaajalle* Anne Hyvärinen kirjoittaa ohjaajan päämäärästä ja pukee sanoiksi omia ajatuksiani ohjaajana toimimisesta muuttuvassa ja rajattomalta tuntuvassa tilanteessa:

”Ohjaaja voi luoda päämäärän yksin, mutta se voidaan myös työstää yhdessä ryhmän kanssa. Fokusointi kohti päämäärää antaa niin ohjaajalle kuin myös ryhmälle omistajuuden tunteen työskentelyyn. Sitä kautta voi välttää tai ainakin lieventää matkalla esiintyviä karikoita. Päämäärästä voi muistuttaa itseään sekä ryhmää aktiivisesti”. (Hyvärinen 2010,9.)

Yhteisöteatterin yhteisiä piirteitä tekijän näkökulmasta tarkastellessa on työryhmällä, tai ohjaajalla vastuu määrittää toimintansa rajat, sekä löytää kompromissi muuttuvissa tilanteissa yhteisössä työskenneltäessä. Koin ohjaajana, että omistajuussuhde esityksemme suhteen laajeni myös Sofianlehdon yhteisön kokemaksi asiaksi, mutta alkupe räinen jo aikaisemmassa harjoitusvaiheessa syntynyt omistajuussuhde toimi meillä henkilökohtaisena oikeutena säilyttää tila, josta käsin mahdollistui projektin etenemisen tarkkailu, joka oli mielestäni välttämätöntä ammatillisuuden säilyttämisen kannalta.

Yhteisö sai kokemuksen osallisuuden tunteesta teatteritoiminnasta ja meistä työryhmänä heidän yhteisössään. Pidimme kuitenkin työryhmänä kiinni siitä, että oma ammatillinen reviirimme säilyy sellaisena, ettei oma oikeus työrauhaan pääse häiriintymään yhteisön runsaasta läsnäolosta huolimatta. Käytännössä tämä tarkoitti yhteisön ulosulkemista tilanteissa, missä käsitelimme ryhmänsisäisiä luottamuksellisia asioita, tai yhteisön kanssa työskenneltäessä havaittuihin asioihin, joista halusimme puhua luottamuksellisesti työryhmämme kanssa. Se auttoi meitä työryhmänä ymmärtämään yhteisöämme, jossa olimme työskentelemässä ja toimimaan paremmin yhteisöä palvelevista lähtökohdista käsin. Mielestäni se rakentaa yhteisen ammattieettisen piirteen näkökulmaan yhteisöteatterin tekijyyttä kohtaan. Kun tekijöinä altistimme itsemme yhteisölle, tarvitsimme myös yhteisöstä etäännytyksen tilan, jotta pystyimme ymmärtämään yhteisössä ja yhteisön kanssa työskennellessä tapahtuvia asioita.

Omistajuussuhteista käsin tarkastellessa yhteisöteatterin yhteisiä piirteitä tekijyydestä käsin, olen poiminut Marja Louhijan kirjoituksen, jossa hän perustelee yhteisöllisen työskentelyn henkilökohtaisen narsismin rinnastumista omistajuuteen. Hän kirjoittaa kyvystä luopua subjektiivisesta ja suljetusta ajattelumaailmasta kohti ympäristölle avattua vuorovaikutuksen näkökulmaa. Kyse on yhteisötaiteellisesta lähestymistavasta minkä ammattieettisen teesin myös itse teatteri-ilmaisun ohjaajana ja teatteritaiteilijana allekirjoitin lopputyöohjauksessani:

”Yhteisöllisyys työskentelyyn ei teatterintekijä voi lähteä taiteellisen narsismin lipun alla, vaan tässä kontekstissa hyvät taideteot syntyvät ja mittautuvat suhteessa muihin kuin omaan esilletuloon; fasilitoivan taidetyön mittapuu on että saa näkyviksi muut kuin oman erinomaisuutensa. [...] taiteilijan itsetunnon ja motivaation on oltava kirkas, on osattava nähdä se että muut kukkivat ja tulevat näkyviksi. [...] (Louhija 2012:60.)

Edellinen Louhijan lainaus taiteilijan narsismista toteutui lopputyöohjauksessani, kun yleisölle avoimien harjoitusten aikana, oman taiteellisen kunnianhimon sijaan halusimme työryhmämme kanssa käyttää aikaa kohtaamiseen meitä katsomaan tulleiden lasten kanssa. Joitain lapsia kiinnostivat teatterin sijaan ihmiset ja minkälaiseen vuorovaikutukseen, tai leikkiin heidän kanssaan oli mahdollista päästä. Tämä vesitti ajatukseni keskittyä harjoituksissa pelkästään esityksen armottomaan treenaamiseen ja ensisijaiseen panostamiseen esityksen taiteellisen laadun suhteen koska huomiomme kohdis-

taminen kehitysvammaisille lapsille osoittautui lopulta esityksen laadullisia seikkoja tärkeämmäksi tekijäksi.

Teatteri-ilmaisun ohjaaja Kati Sirénin kuvaus yhteisöteatterin voimavarojen kohdentamisesta heihin, joiden ääni jää yhteiskunnassamme peittoon, tavoittaa kuvailussaan yhteistä toimintaideologiaa lopputyöohjaukseni suhteen:

”Yhteisöteatteri on tutkivaa teatteria. Yhteisöteatteri suuntaa huomion heihin, joiden ääni tässä yhteiskunnassa muuten jäisi kuulematta: mielenterveys- ja päihdekuntoutujista kotiäiteihin, vanhuksista erityisnuoriin. Yhteisöteatteri onkin paitsi teatteritaiteenlaji, myös samalla aktivismin ja vaikuttamisen muoto, jossa osallistujat havahtuvat tarkastelemaan kokemuksiaan ja ympäristöään yhdessä tekemällä”. (Sirén 2015, 127.)

Lopputyöohjauksessani osallistujan näkökulma kosketti myös meitä esityksen tekijöitä, sillä pääsimme tarkastelemaan yhteisöstä käsin ilmentyviä asioita erityisesti liittyen kehitysvammaisen henkilön kohtaamisen merkitykseen ja havahtumaan ajatukseen, että antamalla aikaamme heidän kanssaan, tarjoamme heille myös tilaisuutta tulla kuuluksi ja nähdyksi hoitokoti arjessa yksilöllisellä kohtaamisen tasolla.

7 Loppupäätelmä: Muutoksessa piilee mahdollisuus

Sofianlehdon osasto Visiitin henkilökunnan ja lasten mahdollistaminen osallisuuteen lopputyöohjaukseni harjoituksissa oli ohjaajantyöllinen ratkaisu esityskokonaisuuden taiteellisten yksityiskohtien ulkopuolelta. Uuden harjoitusprosessin myötä omat ohjaajantyölliset käsitykseni asettuivat uuteen näkökulmaan osittain ristiriitaisessa valossa, koska harjoitusprosessin kehittyminen yhteisöteatterillisiä piirteitä sisältäväksi lopputyöohjaukseksi ei ollut saanut vielä tarkempaa määritelmää. Aloin myös verrata itseäni ohjaajana muihin ohjaajiin peilaamalla omia toimintatapoja kokemiini aikaisempiin ohjaustilanteisiin. Oman ohjaajantyöllisen osaamisen heijastaminen muihin ohjaajiin ja edellisiin ohjaustyöllisiin projekteihini tuntuivat vääraltä tavalta jäsentää omaa rooliani ohjaajana yhteisötaiteelliseen suuntaan kehittyneessä projektissamme.

Reetta Vehkalahti kirjoittaa *Leikkivä teatteri* -kirjassa mm. ohjaamisen henkilökohtaisuudesta, joka johdattaa takaisin ajatukseen omien ohjaajantyöllisten käsitysteni ver-

taamisesta ja oikeellisuuden tavoittelemisesta muiden tekijöiden rinnalla. Juuri henkilökohtaisuuden takia koen, ettei omien työtapojen vertaaminen tarjoa välttämättä totuudenmukaista tapaa kehittyä teatteri-ilmaisun ohjaajana, mutta taas keskustelu ohjaajantyöllisistä käsityksistä voi tarjota objektiivisemmän näkökulman omaan työhön teatteri-ilmaisun ohjaajana:

Teatteri-ilmaisun ohjaaminen on hyvin henkilökohtaista työtä. Koko prosessi perustuu vuorovaikutukseen ohjaajan ja ryhmän välillä. Ohjaajan tärkein ja lähes ainoa työväline on hän itse ammattitaitoineen, kokemuksineen ja tunteineen. Hänen oma innostuksensa, vilpittömyytensä, kiinnostuksensa ja rakkautensa tehtävää työtä ja ryhmäläisiä kohtaan on perustavalla tavalla tärkeää.”(Vehkalahti 2008, 23.)

Juuri teatteri-ilmaisun ohjaamisen työnkuvaan kuuluvan henkilökohtaisuuden takia saattoi ohjaajantyöllinen käsitysprosessini muutos tuntua ohjaustyön rinnalla ajoittain raskaalta. Erityisesti tunsin epävarmuutta siitä toiminko ohjaajana liian avarakatseisesti tilanteessa, joka kaipaa myöntymisen sijaan rajaamisen taitoa, tai toiminko ohjaajantyöllisten ratkaisujeni suhteen esityskokonaisuutta kehittävällä tavalla. Koin kuitenkin harjoitusprosessin aikana, että ilmapiiri sallii muutoksen tapahtuvan, koska vuorovaikutus projektin esiintyjieni kanssa oli kokemukseni mukaan toiminut harjoitusprosessin suhteen hyvin. Olisin voinut toimia ohjaajana itselleni armollisemmin muistuttamalla itseäni useammin mm. teatteriesitysten yksioollisesta kehityskaaren lisäksi ohjaajan yksioollisesta tavasta toimia työssään: ”Jokainen teatteri-ilmaisun ohjaaja tekee työtä omalla tavallaan, omien periaatteidensa, tunteidensa ja kiinnostuksenkohteidensa värittämänä”(Vehkalahti 2008, 23). Jälkikäteen tarkasteltuna koen, edellisten ajatusten liittyneen erityisesti tilanteeseen, missä ohjaajana kohtaan muutosprosessiin ajavan tilanteen. Ohjaajantyöllisen itsearviointini käsitysmuutoksieni määrittelijänä, sekä ammatillisen kehittymiseni taustalla on vaikuttanut suojeluvaisto järkevän toimintastruktuurin säilyttämiseksi.

Käsitysteni jäsentymisen kannalta olen kokenut tärkeäksi kuunnella myös alitajunnasta kumpuavaa ohjaajantyöllistä vaistoa, joka on osaltani hillinnyt toimimaan päätösteni kannalta harkitusti. Siksi koen, että ankara itsetutkiskeluni ohjaajantyöllisten käsitysteni kehittyessä yhteisötaiteelliseen suuntaan on ollut perusteltua soveltavan teatterin ammattitaidon syventymisen kannalta: ”Ohjaajan on oltava riittävän varma omista tavoit-

teistaan ja motiiveistaan, jotta hän voi perustellusti vaatia saada tehdä työtään niiden mukaisesti”(Vehkalahti 2008, 62.)

Yhteisötaiteellisesti avaavan muutosprosessin kautta aikaisemmin muodostuneen ohjauskäsitykseni tilalle tarjoutui mahdollisuus laajentaa omaa käsitystäni ohjaajuudesta lastenteatterissa, vaikka omien tavoitteideni motiivina olisin voinut säilyttää harjoitustilanteen koskemattomana.

”[...]Useimmissa prosesseissa kriisi tulee vastaan jossain vaiheessa.[...] Kriisi on kuitenkin myös hedelmällinen tila. Jos kaikki menee siististi suunnitelmien mukaan, on jossakin varmaankin jotain vikaa. Oma ajattelu on ehkä jumittunut yhdelle raiteelle ja ohjaaja on tullut sokeaksi työlleen. Kriisi pakottaa löytämään uusia näkökulmia prosessiin. [...]” (Vehkalahti 2008, 63.)

Vaikka olin ohjaajana hetken aikaa muuttuvan tilanteen johdosta tuuliajolla, pyrin silti kyseenalaistamaan itselleni ohjaajan ammatillisuuteen liittyvän kysymyksen siitä, onko olemassa vain yksi oikea, tai väärä tapaa ohjata lopputyöohjaustani. Varsinkin, kun mustavalkoisen määrittelyn sijaan soveltavan teatterin sovellutukset ovat mukautuvaisia erilaisiin tilanteisiin, ja silloin on vain kyse ohjaajan ammattitaidosta, sekä rohkeudesta hyödyntää työvälineitään. Ohjaajantyöllisten käsityksieni uudelleen jäsentyminen auttoi minua juuri tässä, mutta se vaati ohjaustyöllisten ratkaisuiden kokeilemista myös kriisiytymiseni kautta. Sen avulla ohjaajantyöllinen käsitykseni laajentuminen ja teatterimetodien soveltaminen on tuonut mukanaan uusia hyväksi havaitsemiani toimintamalleja. Toimintatavat, tai toimintamallit ovat mielestäni yksilöllisiä ja tapauskohtaisia; yleisölle avoimet harjoitukset eivät välttämättä toimisi seuraavassa ohjaustyössäni. Teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattitaito tulee avuksi tilanteissa, joissa toimimattoman työtavan tilalle etsitään uusi.

Olen kuvannut otteita harjoituksistamme Sofianlehdossa. Lisäksi mukana on tekijöiden haastattelu. Voit katsoa kuvaamani videon osoitteesta:
<https://www.youtube.com/watch?v=2deurk3xVC0>

Lähteet

Aalto, Terho 2015. Synestesia taidetyössä, Metropolia Ammattikorkeakoulu, opinnäyte-työ, Helsinki.

Arlander, Annette 1998. Esitys tilana, Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtoritutkin-non kirjallinen osuus, Teatterikorkeakoulu, Tummavuoren Kirjapaino Oy.

Bogart, Anne, 2004. Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Heikkinen, Hannu 2002. Draaman maailmat oppimisalueina. Draamakasvatuksen va-kava leikillisuus, väitöskirja, Jyväskylän Yliopisto, Jyväskylä.

Hyvärinen, Anne 2010. Tsemppiä ohjaajalle, Opas harrastajaryhmien ohjaajille. Opin-tokeskus Kansalaisfoorumi.

Kallio, Pilvi, Viikuna, Anna-Maria 2012. Kansalaisnavigointi, Soveltava teatterimatalla metropoliin, Metropolia ammattikorkeakoulu, Kulttuuri ja luova ala.

Koskenniemi, Pieta, 2007. Osallistava teatteri, DEVSING ja muita merkillisyyksiä. Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Lavaste, Saana, Rautavuoma Saana, Siren Kati 2015. Avoin näyttämö Käsikirja teatte-rin uudistajille. Eräsalon Kirjapaino Oy, Tampere.

Lehtonen, Jussi 2010. Samassa Valossa–Näyttelijäntyö hoitolaitoskiertueella. Kustan-nusosakeyhtiö Avain.

Nurmi, Timo, Rekiaro, iikka, Rekiaro, Päivi, Sorjanen, Timo 2001. Gummeruksen Suuri Sivistyssanakirja, Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Suutari, Mervi, Tuure, Matilda, 2013. Lotta Leppäkerttu on erilainen. SUNKIRJA, Tal-linna.

Vehkalahti, Reetta, 2008. Leikkivä teatteri. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Ventola, Marjo-Riitta, Renlund, Micke 2005, Draamaa ja teatteria yhteisöissä. Yliopis-topaino, Helsinki.

Julkaisut

Iivoinen, Sami 2014. Lastenkirjailija ei innostu hömpästä. Vantaan Sanomat 16.9.2014. <http://www.vantaansanomat.fi/artikkeli/237595-lastenkirjailija-ei-innostu-hompasta> (Luettu 1.10.2015)

Julkaisemattomat lähteet

Miettinen, Ari-Pekka 2010, Näyttelijäntyönkurssin oppimispäiväkirja. Tekijän hallussa.

Miettinen, Ari-Pekka 2012, Kiertävä lastenteatteri -kurssin oppimispäiväkirja. Tekijän hallussa

Miettinen, Ari-Pekka 2012, Teatteri ja draama yhteisössä -kurssin oppimispäiväkirja. Tekijän hallussa.

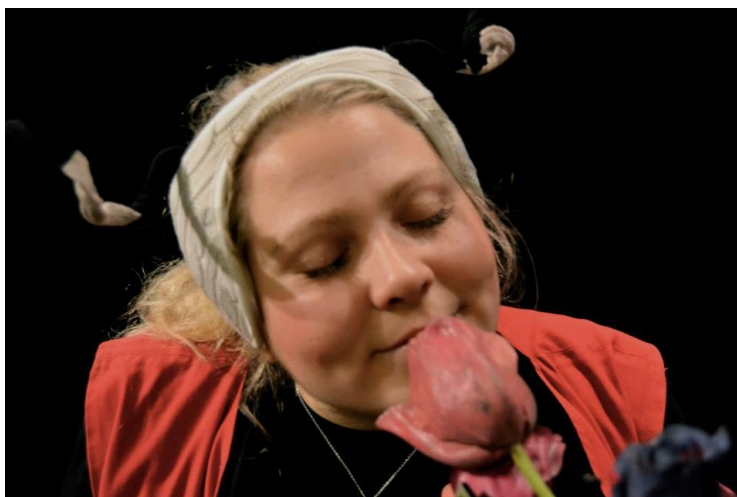
Miettinen, Ari-Pekka 2014, Ohjaajan työpäiväkirja. Tekijän hallussa.

Kuva 1



Kuvio 1. *Lotta Leppäkerttu on erilainen* -esityksen mainoskuva. (Kuva: Ari-Pekka Miettinen, 2014.)

Kuva 2



Kuvio 2. *Lotta Leppäkerttu*ä näytteli Meeri Suutari (Kuva: Ari-Pekka Miettinen, 2014.)

Kuva 3



Kuvio 3. Carinella Jääskeläinen näytteli toista koppakuoriaista (Kuva: Ari-Pekka Miettinen 2014.)

Kuva 4



Kuvio 4. Esityksessä käytettiin yksinkertaista lavastusta (Kuva: Ari-Pekka Miettinen, 2014.)

Kuva 5



Kuvio 5. Annaleea Sonninen teki kaksoisroolin näyttelemällä Lotan ystävää Heikki Heinäsirkkaa ja Lotan isää. Heikki Heinäsirkka muuttui Lotan isäksi hatun ja kävelykepin avulla. (Kuva: Ari-Pekka Miettinen, 2014.)

Kuva 6



Kuvio 6. Toista koppakuoriaista näytteli Nelli Juusela (Kuva: Ari-Pekka Miettinen, 2014.)

Kuva 7



Kuvio 7. Näyttelijät ja ohjaaja (Kuva: Ari-Pekka Miettinen, 2014.)

Kuva 8



Kuvio 8. Yhteistyömme alkuajoilta lastenkirjailija Mervi Suutarin kanssa (Kuva: Meeri Suutari, 2012.)