

Esko Korpelainen

Kaksi lajia, yhteinen ydin

Koripallovalmennuksen näkökulmia teatteri-ilmaisun ohjaajan työhön

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Opinnäytetyö

6.2.2017



Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Esko Korpelainen Kaksi lajia, yhteinen ydin – Koripallovalmennuksen näkökulmia teatteri-ilmaisun ohjaajan työhön 41 sivua 6.2.2017
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävän taiteen koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	
Ohjaaja	Päivi Rahmel
<p>Tämä opinnäytetyö käsittelee koripallon ja teatterin yhtäläisyyksiä. Näiden yhtäläisyyksien avulla pyritään tarjoamaan uusia näkökulmia ja ajattelumalleja teatteri-ilmaisun ohjaajan työhön.</p> <p>Tutkimuskohteena olevia yhtäläisyyksiä tarkastellaan neljästä eri lähtökohdasta. Näitä ovat ulkoiset muodot, draamasopimus ja koripallon säännöt, harjoitustilanteen johtaminen sekä prosessikeskeisen työn merkityksellisyys.</p> <p>Koripalloa ja sen valmennusta käydään opinnäytetyössä läpi amerikkalaisen koripallovalmentaja Phil Jacksonin ja Suomen miesten koripallomaajoukkueen päävalmentajan Henrik Dettmannin valmennusfilosofioiden kautta. Teatteri- ja teatteri-ilmaisun ohjaajan työtä peilataan ohjaaja Anne Bogartin ja Oulun yliopiston kasvatustieteen tohtorin Hannu Heikkisen ajatuksiin ja teorioihin, kun taas teatterin muotokieltä käsitellään Aristoteleen Runousopin ja ohjaaja Annette Arlanderin näkemysten kautta.</p> <p>Työssä käy ilmi, että koripalloa ja teatteria yhdistävät vahvasti ryhmässä toimiminen ja sitä kautta ryhmän ohjaaminen sekä flow-tilan tavoittelu. Työssä tarkastellaan flow'ta yksilön ja ryhmän kokemuksena ja määritellään flow'hun pohjautuva käsite esteettinen yhdentymisen, joka määritellään yhdeksi teatteri-ilmaisun työn keskeisistä tavoitteista ja päämääristä.</p>	
Avainsanat	koripallo, teatteri-ilmaisu, ohjaaminen, valmentaminen, ryhmätoiminta

Author Title	Esko Korpelainen Two Kinds, Same Core – Drama Through Basketball Coaching
Number of Pages Date	41 pages 6 February 2017
Degree	Bachelor's Degree
Degree Programme	Degree Programme in Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor	Päivi Rahmel
<p>This thesis examines the similarities between theatre and basketball. By these similarities, new aspects and new ways of thinking are given for the work as a drama instructor.</p> <p>Similarities are examined from four different starting points, which are as follows: the form of basketball and theatre, agreement in drama education and the rules of basketball, the leading practice and the purpose of process work.</p> <p>Basketball and coaching are viewed through the philosophies of the American basketball head coach Phil Jackson as well as Henrik Dettmann, who is the recent head coach of the Finnish National Team. The work of a theatre director and the drama instructor are mirrored with the ideas and theories of theatre director Anne Bogart and professor Hannu Heikkinen from the University of Oulu. The form of theatre is looked through the ideas of the director Annette Arlander and the poetics of Aristotle.</p> <p>The conclusion of this thesis is that basketball and theatre are connected significantly through group work and leadership and the pursuit of flow. Flow is viewed as both an individual and group experience. The concept of aesthetic coalescence, which is based on the flow experience, is also defined and introduced as one of the main goals of the drama instructors work.</p>	
Keywords	basketball, theatrical expression, directing, instructing, coaching, group working

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Ensimmäinen neljännes: Tapahtuma areena-näyttämöllä	2
2.1	Koripallon rautalankamalli	2
2.2	Aristoteelinen koripallo	4
2.3	Elävä areenanäyttämö	5
2.4	Katsomossa istuva voimavara	8
3	Toinen neljännes: Draamasopimus ja koripallon säännöt	10
3.1	Draamasopimus – yhteinen tapa toimia	10
3.2	Koripallon säännöt – virheiden välttelyä vai luovaa toimintaa?	13
3.3	Kolmiopeli – rajoitusten luomaa vapautta	16
4	Kolmas neljännes: Harjoittelun johtaminen	20
4.1	Harjoittelun hetkessä	20
4.2	Tilaa oppimiselle	24
5	Neljäs neljännes: Kohti esteettistä yhdentymistä	26
5.1	Jatkuvaa epäonnistumista	27
5.2	Esitys ei muuta mitään	30
5.3	Esteettinen yhdentyminen	31
6	Päätösvihellys: Pohdinta ennen jatkoerää	37
	Lähteet	41



1 Johdanto

Tämän opinnäytetyön historia alkaa jo vuodesta 1998, jolloin aloitin 9-vuotiaana koripallon harrastamisen. Siitä alkaen koripallo on ollut iso osa elämääni niin pelaajana kuin katsojanakin. Teatteriin koripallo liittyi Metropolia Ammattikorkeakoulussa ensimmäisenä opiskeluvuoteni, kun eräällä kurssilla tehtävänä oli esitellä omaa erityistaitoaan. Minä esittelin koripalloa.

Avasin tuolloin valmentajalegenda Larry Brownin filosofiaa. Hän johdatti Detroit Pistonsin NBA-mestaruuteen vuonna 2004, ja hänen johtotähtenään toimi neljä prinssiippiä: *play hard, play smart, play together and have fun* (2003–2004 NBA Champions Detroit Pistons 2004). *Play*-sana tarkoittaa Brownin tapauksessa pelaamista, mutta teatterin maailmassa se käännetään sanaksi näytellä tai esittää. Ajattelin, että Brownin prinssiipit ovat myös avain onnistuneeseen teatterin tekemiseen. Tämän havahtumisen jälkeen olen yhä enemmän pohtinut koripallon ja teatterin yhtäläisyyksiä.

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on tutkia koripallon ja teatterin yhteneväisyyksiä niiden muodon ja ryhmän ohjaamisen eli valmentamisen sekä ohjaamisen näkökulmien kautta. Vertaan koripallon tarjoamia ryhmäprosessin näkökulmia teatteri-ilmaisun työhön ja pyrin löytämään käyttökelpoisia työkaluja ja ajattelumalleja teatterin tekemiseen.

Olen kirjoittanut opinnäytetyöni koripallo-ottelun muotoon. Kuten koripallo-ottelukin, koostuu se neljästä neljänneksestä sekä pohdintaosasta ottelun jälkeen. Nämä neljännekset toimivat päälukuina, joissa käsittelen koripallon ja teatterin muotojen yhteisiä piirteitä, draamasopimuksen ja koripallon pelisääntöjen yhteyttä, harjoittelua sekä oman ammatin ja työn merkityksellisyyttä. Luvussa viisi määrittelen myös *esteettisen yhdentymisen* käsitteen, joka avautui minulle tämän opinnäytetyön prosessin aikana.

Lähteinä ovat teatterin osalta olleet Aristoteleen *Runousoppi* sekä eri ohjaajien kirjoitukset ja haastattelut. Näitä ohjaajia ovat amerikkalainen Anne Bogart, jonka ajatuksia teatterityöstä tuon esille hänen kirjansa *Ohjaaja valmistautuu* kautta. Suomalaisten teatteriohjaajien Kalle Holmbergin ja Atro Kahiluodon näkemyksiä olen puolestaan hahlinut Kaisa Korhosen ohjaajahaastattelukirjasta *Koirien ajama kettu*. Esitystilaa määrittäessäni olen käyttänyt Annette Arlanderin opinnäytetyön kirjallista osaa *Esitys tilana*. Draamakasvatukseen liittyvissä kokonaisuuksissa olen käyttänyt Oulun yliopiston Kas-

vatustieteiden tiedekunnan lehtorin ja kasvatustieteen tohtorin Hannu Heikkisen kirjaa *Vakava leikillisuus – Draamakasvatusta opettajille*.

Koripallon osalta merkittävimmissä osassa ovat 11 NBA-mestaruutta Pohjois-Amerikassa valmentajana saavuttaneen Phil Jacksonin kirja *Sacred Hoops* sekä Saska Saarikosken kirjoittama *Dettmann ja johtamisen taito*, joka on Suomen miesten koripallomaajoukkueen päävalmentaja Henrik Dettmannin uraa, valmentamista ja johtamista käsittelevä kirja, jossa Dettmann käy läpi omaa valmennusuraansa. Jacksonin *Sacred Hoops* on puolestaan kulttimaineeseen noussut valmennusopas, jossa Jackson liittyy kilpailuhenkiseen huippu-urheilumaailmaan syvällisemmän ja kokonaisvaltaisemman onnellisen elämän filosofian.

Johdannon lopuksi lainaan mikkeliäislähtöisen Kalle Holmbergin kirjassaan *Viimeinen erä* (2010) ajatusta teatterin ja urheilun harjoittelumaailmojen yhtäläisyydestä:

...koska kamppailulaji on teatterikin, kehä ja näyttämö sisaruksia. Tarvitaan jalat, tarvitaan kädet eikä pääkään ole pahitteeksi. Ajattelua ei ole kielletty kummassakaan. Nyrkkeilijä treenaa ottelua varten, näyttelijä esitystä. Valmentaja ja ohjaaja jännittävät ensi-illassa. Kehiensä kulmissa molemmat. (Holmberg 2010, 10.)

Holmbergin ajatus nivoutuu nyrkkeilyyn, mutta sama yhtäläisyys löytyy koripallon ja teatterin välillä. Molemmissa lajeissa harjoitus johtaa yleisön edessä tehtävään suoritukseen, otteluun tai esitykseen, ja tämä tehdään johtajan, valmentajan tai ohjaajan, viitoittamaa tietä. Tämä olkoon yksi lähtöajatus kahden lajin, koripallon ja teatterin yhtäläisyyksien tutkimiselle.

2 Ensimmäinen neljännes: Tapahtuma areena-näyttämöllä

2.1 Koripallon rautalankamalli

Koripallo on joukkuepeli, jossa kaksi joukkuetta pelaa vastakkain. Ottelun aikana kentällä on molemmilla joukkueilla viisi pelaajaa, jotka hyökkäävät kohti vastustajan koria ja puolustavat omaansa estämällä vastustajajoukkuetta saamasta koria. Ottelun voittaa se joukkue, joka on peliajan päättyessä tehnyt enemmän pisteitä eli tehnyt enemmän koreja. (FIBA 2014, 4.)

Pelika koripallo-ottelussa on 40 minuuttia, joka rakentuu neljästä kymmenen minuutin erästä eli neljänneksestä. Jos pelitilanne on peliajan päättyessä yhä tasan, pelataan viiden minuutin mittainen jatkoerä. (FIBA 2014, 14.)

Tehdyt korit voivat olla arvoltaan erilaisia. Onnistuneesta vapaaheitoista, joita aiheuttavat sääntörikkomukset, joukkue saa yhden pisteen. Tavallinen pelitilanteessa onnistunut heitto tuottaa joukkueelle kaksi pistettä; kolmen pisteen heittoviivan takaa onnistuneet heitot tuottavat joukkueelle kolme pistettä. Ainoastaan hyökkäysvuorossa oleva joukkue voi saada heitoista pisteitä, puolustava ei. (FIBA 2014, 19.)

Muista joukkuelajeista koripallon erottaa sen sääntö hyökkäysajasta. Jokainen hyökkäysvuoro saa kestää maksimissaan 24 sekuntia, jonka kuluessa hyökkäävän joukkueen on suoritettava oma koriinheittoyrityksensä (FIBA 2014, 28). Tämä sääntö tekee koripallosta hyvin vauhdikkaan pelin, jossa hyökkäyssuunta muuttuu jatkuvasti. Oman hyökkäysvuoronsa aikana joukkueen pelaajat voivat kuljettaa palloa itse tai syötellä sitä omien pelaajiensa kesken.

Tärkeä osa koripalloa on myös sen sylinteriperiaate. Sylinterillä tarkoitetaan alaa, jonka pelaajan ruumis varaa lattialla ja ilmatilassa pelaajan yläpuolella (FIBA 2014, 33). Sylinteri muodostaa putkilon, joka rajautuu edessä pelaajan kämmeniin, takana pakaroihin ja sivuilla jalkojen sekä käsivarsien ulkoreunoihin (FIBA 2014, 33). Tämä havainnollistuu parhaiten kuviossa 1.



Kuvio 1. Koripallon sylinteriperiaate (FIBA 2014, 32).

Sylinteriperiaatteella pyritään tekemään pelaajista koskemattomia ja turvata heitä liiallisen kontaktilta muiden pelaajien kanssa. Pelaaja on tavallaan vallannut itselleen pelialueekseen sylinterinsä mukaisen alueen, johon toinen pelaaja ei saa murtautua ja näin koskettaa toista pelaajaa (FIBA 2014, 33). Täydelliseen koskemattomuuteen ei kuitenkaan päästä, koska pelitilanne on yleensä niin vauhdikas ja kentällä liikkuu kymmenen pelaajaa pienessä tilassa, minkä takia kontakteilta ei voida kokonaan välttää. Tuomareiden tehtävä on tulkita, onko kosketus aiheuttanut etua kontaktin toiselle osapuolelle (FIBA 2014, 36). Näin ollen virheiksi luetaan yleensä toisen pelaajan sylinterin murtamiset, joissa tapahtuu liian kova, tahallinen tai epäurheilijamainen kontakti.

Koripallo tunnetaan tarkoista pelisäännöistään, joita on Kansainvälisen koripalloliiton FIBA:n virallisissa pelisäännöissä (2014) yhteensä yli 80 sivun verran. Sääntöihin palaan luvussa 3. Lukuisat säännöt tekevät koripallon seuraamisesta tottumattomalle katsojalle usein hankalaa. Toisaalta laji on kuitenkin hyvin yksinkertainen: kaksi joukkuetta hyökkäävät vuorotellen yrittäen tehdä toista joukkuetta enemmän koreja.

Seuraavaksi käsittelen koripalloa teatterin rinnalla ja esittelen näiden kahden lajin yhtäläisyyksiä.

2.2 Aristoteelinen koripallo

Koripallo-ottelu on jäsennettävissä Aristoteleen *Runousopin* teorioiden mukaan, mikä on ensimmäinen merkittävä yhteneväisyys näiden kahden lajin muotojen välillä.

Aristoteleen mukaan kokonaisuus vaatii sisälleen alun, keskikohdan ja lopun (Aristoteles 2007, 27). Tämä kaikesta ympäröivästä luonnosta havaittavien organismien elinkaari löytyy luonnollisesti koripallo-ottelusta, joka alkaa tuomarin ylösheitosta ja päättyy ajanottajan äänimerkkiin peliajan päättyessä ei-tasatilanteeseen (FIBA 2014, 14–15). Keskikohta on koripallo-ottelussa hyvinkin selkeä, koska sitä vietetään aina ottelun puolivälissä, toisen ja kolmannen neljänneksen välissä.

Huomattavaa on, ettei koripallo-ottelu kuitenkaan pääty aina samalla tavalla ajallisesti, mikä aiheuttaa sen, etteivät alun, keskikohdan ja lopun suhteet ole vakiot. Koripallo-ottelu päättyy vasta, kun toisella joukkueella on peliajan umpeutuessa enemmän pisteitä kuin toisella. Jos tilanne on tasan varsinaisen peliajan jälkeen, peliä jatketaan niin

monella viiden minuutin jatkoerällä kuin on tarpeen voittajan selvittämiseksi. (FIBA 2014, 14.)

Aristoteles pitää ilmeisenä sitä, että loppuratkaisun tulee olla aina esitettyjen tapahtumien luonnollinen ja looginen seuraus (Aristoteles 2007, 43). Koripallossa tämä toteutuu väistämättä. Ottelutapahtumat näkyvät konkreettisesti tulostaululta, pöytäkirjasta ja tilastoista. Jokainen kori näkyy välittömästi ottelutilanteessa, ja loppusummerin soidesa pelaajat ja katsojat näkevät, mihin tulokseen on ottelussa päädytty. Lajin säännöt eivät mitään muuta mahdollisuutta sallikaan. Tulos on aina ottelutapahtumien lopputulos.

Peripetia on kolmas merkittävä Aristoteleen oppi, joka on oleellinen osa koripallo-ottelua ja sen etenemistä. *Peripetia* tarkoittaa toiminnan suunnan muuttumista vastakkaiseen suuntaan (Aristoteles 2007, 35). Koripallossa tämä on läsnä kahdella tapaa.

Ensimmäinen näistä on koko pelin perustoiminta. Koripallossa kaksi joukkuetta yrittävät vuorotellen omalla hyökkäysvuorollaan heittää pallon vastustajansa koriin ja puolestaan estää vastustajaa tekemästä koria (FIBA 2014, 4). Näin ollen toiminnan suunta muuttuu jatkuvasti hyökkäyksestä puolustukseen. Näitä suunnanmuutoksia saattaa tapahtua ottelussa jopa muutaman sekunnin välein.

Toisaalta *peripetia* voidaan nähdä myös suuremmissa mittakaavassa, kun puhutaan pelitaktiikoista. Kun toinen joukkue on päässyt pistetilanteessa karkumatkalle, on toisen joukkueen vastattava haasteeseen muuttamalla omaa taktiikkaansa: esimerkiksi puolustusmuotoa, hyökkäyskuvioita, pelin tempoa tai vaihtaa kentällä olevia pelaajia. Koripalloa pidetään yleisesti pelinä, joka koostuu *runeista*, millä tarkoitetaan, että molemmat joukkueet vuoron perään muuttavat taktiikkaansa eli muuttavat toimintansa suuntaa, jotta pääsevät pelissä lähemmäs voittoa.

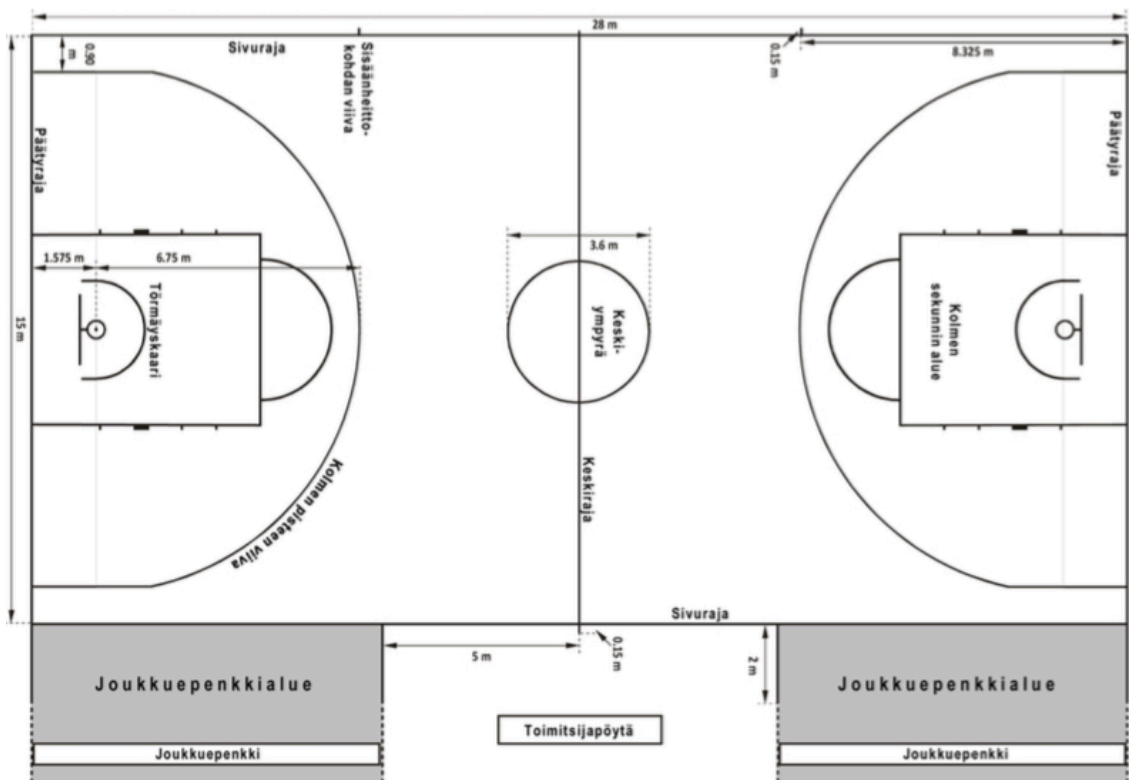
2.3 Elävä areenanäyttämö

Münchenin yliopiston teatterilaitoksen professori Christopher Balmen mukaan yleinen ajatus teatterintutkimuksessa on, että katsoja on teatterin keskus, sillä ilman yleisöä teatteriesitys on parhaimmillaankin vain harjoitus (Balme 2015, 59). Katsojat ovat läsnä myös koripallo-ottelussa, vaikka on muistettava, että koripallo-ottelu voidaan myös pe-

lata ilman katsojia. Juuri pelaajien ja katsojien vuorovaikutuksen kautta ottelutilanne on nähtävissä myös esityksellisenä tapahtumana.

Koripallo-ottelussa yleisö sijaitsee kentän jokaisella laidalla, joten ottelun voidaan katsoa tapahtuvan areenanäyttämöllä (Balme, 80). Itseasiassa areena-nimitys kulkee monien pohjoisamerikkalaisen NBA-liigan (National Basketball Association) suurien koripalloseurojen kotikenttien nimissäkin, kuten Miami Heatin American Airlines Arena ja Phoenix Sunsin Talking Stick Resort Arena.

Areenateatterissa esiintyjien ja katsojien raja on hyvin selkeä. Yleisö ympäröi koko näyttämöä ja näin ollen mahdollistaa mahdollisimman laajan vuorovaikutuksen katso-
mon ja näyttämön välillä (Balme 2015, 81). Usein vuorovaikutuksen rajapinta on hyvin-
kin selkeä – katsojat istuvat ja esiintyjät ovat näyttämöllä. Koripallokentällä tilanne on
vieläkin selkeämpi, sillä pelaajien ja katsojien välillä on konkreettinen sivuraja (kuvio 2).



Kuvio 2. Koripallokenttä (FIBA 2014, 5).

Kuviossa 2 on nähtävillä koripallokentän viralliset muodot etäisyyksineen. Yleisön paikat kuviosta valitettavasti puuttuvat, mutta ne asettuvat jokaiselle kentän sivulle. Yleinen käytäntö on, että sivurajan ja ensimmäisen katsomorivin välissä on vähintään kaksi metriä.

Esitys tilana -kirjassa Annette Arlander jakaa esitystilan kahteen osaan: fiktion ja faktan tilaan (Arlander 1998, 55). Fiktion tilaa, joka koostuu tekstin vihjaamasta maailmasta (Arlander 1998, 55), ei ole koripallossa läsnä. Tässä suhteessa esittävä teos ja koripallo-ottelu eroavat toisistaan. Pelaajat pelaavat koko ajan faktan tilassa ottelua – he ovat areenalla, joka on tarkoitettu koripallon pelaamiseen. Heidän ei tarvitse muuntautua muuksi.

Esitystila on luonnollisesti syvässä yhteydessä esitystapahtumaan. Arlanderin mukaan jokaisessa esitystapahtumassa on läsnä jonkinlainen tilallinen suhde esiintyjien ja katsojien välillä (Arlander 1998, 13). Tämän ajatuksen kautta – joka on sama kuin Balmella (2015, 59) – voidaan koripallo-ottelu määritellä myös esitystapahtumaksi, miksi sitä harvoin urheilupiireissä mielletään.

Esitystapahtumalla on myös aina oma historiansa. Tekstillä on traditionsa samoin kuin esitystilalla ja esiintyjillä on oma historiansa (Arlander 1998, 17). Näihin liittyvän oman tietämyksensä – ja oman historiansa – kautta katsoja näkee ja kokee esityksen. Sama tapahtuu myös koripallossa: katsoja on tietoinen pelaajien edellisistä peleistä, tilastoista, tuomareista ja siitä, minkälainen tunnelma yleensä on milläkin areenalla.

Arlander nostaa esille esitystilaa määrittäessään myös suomen kielen ongelmallisuuden. Vaikka puhummekin esitystilasta yleensä, esitykset tapahtuvat aina jossain tietysissä paikassa. Suomen kielessä ei ole varsinaista vastinetta esimerkiksi englannin kielen termille *takes place*. Tila sanana viittaa kielessämme enemmänkin johonkin staattiseen olomuotoon (mm. olotila, mielentila, asiointila) kuin tapahtumiseen. (Arlander 1998, 20.)

Tila-sana on myös poikkeava suhteessa englannin kielen vastaavaan sanaan *space*, joka tarkoittaa myös avaruutta. Tämä on itselleni merkittävä ero, sillä miellän esitystilaa aina omana avaruutenaan, kaikkeutenaan – avaruus ja maailmankaikkeus ovat jatkuvan muutoksen tila, joka ei koskaan pysähdy. Samoin ajattelen myös koripalloareenasta. Se on oma maailmankaikkeutensa, jota ottelutapahtumat muuttavat jatkuvasti.

Pitkän linjan amerikkalainen teatteriohjaaja ja tutkija Richard Schechner tunnetaan työstään erilaisten esitystilojen tutkimisessa ja toteuttamisessa. Hän määrittää termin *ympäristö* myös sen aktiivisuuden kautta:

An environment is what surrounds, sustains, envelops, contains, nests. But is also participatory and active, a concatenation of living systems. In terms of the planet earth, the environment is where life happens. (Schechner 1994, ix).

Schechnerin määrittämisen kautta esitystila (ja sen ympäristö) muuttuu passiivisesta, muuttumattomasta, aktiiviseksi osaksi esitystä. Areenalla tämä toteutuu kaikkein selvimmin katsojien kautta. Tuhansien ihmisten luoma tunnelma vaikuttaa väkisin otte-
lutapahtumien kulkuun ja pelaajien suoritukseen kentällä. Samoin valaistus, pelitauoilla soitettu musiikki, kaikki varsinaisen pelaamisen ympärillä tapahtuvat asiat tekevät oman lisänsä pelaajien kokemukseen ja sitä kautta suoritukseen.

Nostan vielä esille Tuija Kokkosen artikkelissaan *Esityksen mahdollinen luonto* esittämän ajatuksen ei-inhimillisistä toimijoista. Artikkelissaan Kokkonen suhtautuu luonnon ei-inhimillisiin toimijoihin kanssaesiintyjänä. Kokkosen mukaan ei-inhimilliset toimijat nimenomaan aktiivisesti muodostavat paikan, jossa esitys tapahtuu. Hän asettaa omassa työssään niin auringon, tuulen, sateen, metsäorvokit, peruskallion kuin myös hiiliatomit ja eläimet keskeisiksi toimijoiksi, joiden kanssa työryhmä harjoittelee alusta asti. (Ruuskanen 2010, 263.)

Koripallossa tämä ei-inhimillinen toimija on omalla tavallaan koko lajin pääesiintyjä: itse peliväline, koripallo. Pallon liikuttelu kentällä pelaajalta toiselle, sen ilmalennot, pallon liike ovat juuri se, mikä saa katsojan huomion jatkuvasti. Koripallon virallisissa säännöissä pelivälineestä itseasiassa määritellään jopa elävä. Sääntöjen mukaan pallo on aina joko elossa tai kuollut riippuen kentän tapahtumista (FIBA 2014, 15).

2.4 Katsomossa istuva voimavara

Toistuvasti maailman parhaaksi koripalloilijaksi valittu, nyt jo 60-vuotias Michael Jordan on kertonut, että hänen tavoitteensa viimeisenä kautenaan Chicago Bullsien riveissä oli nimenomaan kokemuksen tuottaminen katsojalle. Hän motivoi itsensä sillä, että katsomossa saattoi olla juuri sinä yhtenä iltana yksi lapsi, joka ei koskaan aikaisemmin ollut

nähty häntä pelaamassa eikä enää koskaan tulisi näkemään häntä livenä. Jordan päätti pelata noille yksilöille. (Michael Jordan to the Max 2000.)

Tästä ajatuksesta teatterin esiintyjä voisi valjastaa itselleen hyvän ohjenuoran. Aivan samoin jokaisessa esityksessä voi olla teatterin ensikertalainen, jolle täytyy saada aikaan kokemus, jota hän ei unohda.

Teatteriesityksen tärkeimmäksi tavoitteeksi mielletään usein esiintyjien ja katsojien välillä tapahtuva onnistunut vuorovaikutus. Esitys tapahtuu aina lopulta yhteistyönä katsojien ja esiintyjien välillä. Vaikka esityksestä on aina olemassa jonkinlainen esitysuunnitelma, ei sillä ole varsinaista merkitystä. Esitys ei tapahdu ainoastaan suunnitelman mukaan, vaan vuorovaikutuksen kautta. Esiintyjät pyrkivät toteuttamaan esitysuunnitelmaa, mutta loppujen lopuksi yhteistyössä katsojien kanssa. (Arlander 1998, 15.)

Vaikka koripallossa, kun kyseessä on kilpailutilanne, tavoitteena onkin aina voittaminen, on yleisön merkitys valtavan suuri. Kotisalissaan, omalla areenallaan, pelaava joukkue tarvitsee aina omien faniensa kannustusta ja apua. Toisaalta vieraskentällä pelaava joukkue saattaa ajatella kotiyleisön jopa omana vihollisenaan, ja miellyttävin ääni vierasottelussa onkin, kun pelaaja saa tekemällään korilla koko kotiyleisön hiljennettyä.

Tätä ei mielestäni korosteta riittävästi koripalloomuunnoksessa eikä suomalaisessa urheiluperinteessä muutenkaan. Jos valmentajat valmistaisivat pelaajiaan yleisön edessä toimimiseen, sen kanssa yhdessä nauttimiseen, uskon, että pelaajat voisivat päästä kokonaan uudelle suorittamisen tasolle omassa toiminnassaan. Voittaminen on äärimmäisen hyvä motivaattori, mutta se on myös kuluttava. Yleisön kanssa yhdessä tekeminen, yleisölle tunteiden tuottaminen voisi olla voittamisen painetta vapauttava tapa toimia.

Katsojasta on mahdollista saada jotain muutakin kuin passiivinen toimija. Artikkelissaan *Katsoja esityksen tekijänä* Tuomas Laitinen pohtii yleisön vaikutusta seuraavasti:

Katsojan korvaaminen katsoja-kokijalla jättää yhä yleisön passiiviseksi, osallistuja taas vaikuttaa itse teoksen muodostumiseen. Vasta osallistuminen antaa vastaanottajille valtaa muutenkin kuin oman kokemuksensa tasolla ja tuo heidät avoimesti mukaan taiteen syntymisen prosessiin. (Ruuskanen 2010, 252.)

Sama tilanne esiintyy teatteriesityksessä ja koripallo-ottelussa. On oleellista kysyä: kuinka saada yleisö valjastettua samaan tavoitteeseen kanssani? Oli se sitten esityksen onnistunut vuorovaikutus ja sitä kautta koko esityksen toteutuminen tai koripallo-ottelun voittaminen. Katsojissa on valtavasti energiaa ja tunnetta, joka voi edesauttaa niin esiintyjien kuin pelaajienkin toimintaa.

Ensimmäisenä nousee mieleeni kuva pelaajasta, joka juoksee tekemänsä korin jälkeen kohti omaa puolustuspäätä ja juostessaan läpsyttelee eturivin katsojien kanssa kämmeniä yhteen. Samalla hän ehkä ilostaan sanoo jotain, johon eturivin fanit vastaavat. Tämä yhteinen hetki leviää seuraaviin riveihin ja pelaaja kääntää rintamasuuntansa kokonaan yleisölle ja alkaa nostaa käsiään alhaalta ylös vaatien yleisö huutamaan kovempaa. Yleisö tekee työtä käskettyä. Mielikuvan jälkeen mieleen nousee haastavampi kysymys: kuinka tämän saman saisi tehtyä teatteriesitykselle? Onko esiintyjän mahdollista toimia näin suorana katsojan kiihottajana teatterinäyttämöllä?

3 Toinen neljännes: Draamasopimus ja koripallon säännöt

Seuraavaksi tarkastelen draamasopimuksen ja koripallon sääntöjen sekä pelistrategioiden yhtäläisyyksiä kolmiopeli-hyökkäysmallin kautta.

3.1 Draamasopimus – yhteinen tapa toimia

Teatteri-ilmaisun ohjaajan työnkuvan yksi määrittävimmistä tekijöistä on jatkuva muutos ja toimiminen monien eri ryhmien kanssa samanaikaisesti. Toisten ryhmien kanssa teatteri-ilmaisun ohjaaja saattaa toimia jopa vuosia, toisten kanssa puolestaan vain tunnin tai kaksi. Näitä kaikkia ohjaustilanteita yhdistää kuitenkin *draamasopimus*.

Oulun yliopiston Kasvatustieteiden tiedekunnan lehtori, kasvatustieteen tohtori Hannu Heikkinen avaa kirjassaan *Vakava leikillisyyys – Draamakasvatusta opettajille* draamasopimuksen tarkoitusta. Vaikka sopimusten muoto ja sisällöt vaihtelevat esimerkiksi ryhmän jäsenten iän mukaan, on kaikkien sopimusten tavoite kuitenkin saada osallistujat sitoutumaan yhteiseen toimintaan (Heikkinen 2007, 90, 92).

Draamasopimuksessa voidaan määritellä ryhmän toimintaa hyvinkin tarkasti. Säännöissä voidaan sopia draaman genre, luoda vaihtelovollisuus työskentelyn aikana pulpahtelevista henkilökohtaisista tarinoista, osallistujien roolit ja myös aivan yhtä lailla myöhästymissäännöt. Heikkinen nostaa tärkeänä pykälänä esille myös ”roolisuojan”, jonka avulla draaman maailmassa voidaan toimia vapaasti. ”Roolisuoja” tarkoittaa, ettei draaman jälkeen hahmojen toimintaa arvioida osallistujan todellisen minän kautta, vaan aina suhteessa draaman maailmaan. (Heikkinen 2007, 90–93.)

Heikkinen korostaa tilan ja toiminnan rajaamista draamasopimuksen keskeisenä osana. Rajaukset saavat aikaan ”avoimen kehyksen”, jonka sisällä osallistujat toimivat ja jonka sisällä myös draamakasvatuksen keinoin mahdollistettava oppiminen tapahtuu. Edelleen Heikkisen mukaan on tärkeää liittää sääntöihin myös sopimus draaman keskeyttämisestä. Koko toiminta perustuu ryhmän omaan halukkuuteen toteuttaa toiminta, siksi myös keskeyttämisen tulee olla mahdollista. (Heikkinen 2007, 93–95.)

Sääntöjen rikkomisen eli sopimusta vastaan toimimisen tulisi olla sääntöjen puitteissa mahdollista. Se on aina myös mahdollisuus uuteen suuntaan, eteenpäin menemiseen. Näin ollen säännöissä on hyvä olla myös jotain yllätysten varalle. Tällaisiin tilanteisiin Heikkinen tarjoaa työkaluksi käyttäytymissopimuksen rinnalle draamapedagogista sopimusta, jonka kautta refleктоiva keskustelu ryhmänohjaajan ja ryhmän välillä voidaan käydä tiedostetusti. (Heikkinen 2007, 97.)

Itse koen, että on tärkeää, ettei sääntöjen rikkominen saa tuntua virheeltä, etenkin silloin, kun se tapahtuu vahingossa, eikä aiheuta muille osallistujille vaaratilannetta. Täytyy muistaa, että ihmiset myös aina ymmärtävät sääntöjä erilaisin tavoin ja mahdolliset draaman tekemiseen liittyvät säännöt voivat olla kokemattomille osallistujille haastavia toteuttaakaan.

Draamasopimusten teko on ihmiselle hyvin luonnollista, koska me olemme jo lapsesta asti leikkineet draamallisia leikkejä (Heikkinen 2007, 96). Yhdessä leikkimisen niin sanottu mekaniikka on meillä vielä aikuisenakin hyvin hallussa. Toisaalta puhuttaessa perinteisestä teatterista olemme omaksuneet hyvinkin vahvasti tavanomaisimman sopimuksen, jota teattereissa toteutetaan: katsoja maksaa lipun, jotta hän saa rauhassa katsella esiintyjien valmistaman esityksen.

Teatteri-ilmaisun ohjaaja toimii draamaprosesseissa usein ihmisten omien kokemusten ja tunteiden kanssa, mikä johtaa siihen, että toiminnan aikana mahdollisesti herää vahvoja reaktioita. Tämän takia draamasopimus on aivan teatteri-ilmaisun ohjaajan työn ytimessä. Draamasopimus on keino määrittää työskentely-ympäristö ryhmälle.

Itse pyrin aina korostamaan luottamusta ja yleistä hyväksymisen ilmapiiriä luodessani draamasopimusta, koska olen huomannut näiden kahden avaavan ihmisten mahdollisia lukkoja omaan ilmaisuun. Mitä leppoisampaa ryhmällä on yhdessä, sitä helpommin suusta ja ruumiista alkaa päästä ulos aitoa ja merkityksellistä, ihmisen omasta kokemushistoriasta kumpuavaa materiaalia. Tällaisen ilmapiirin ylläpitäminen on myös toisaalta raskasta itselleni, koska oman toimintani täytyy koko ajan olla ryhmän yhteisten tavoitteiden ja sääntöjen mukaista. Minun oman esimerkkini täytyy koko ajan huokua luottamusta jokaiselle ryhmän jäsenelle.

Draamasopimuksessa määritetty luottamuksen luominen ja sen ylläpitäminen on aina haastavaa, etenkin silloin, kun ryhmän osallistujat ovat toisilleen tuntemattomia. Konkreettinen toiminta kuitenkin edesauttaa draamasopimuksen haastavien sääntöjen toteuttamista. Jos haluamme saada aikaa luottamusta, meidän täytyy tehdä luottamusharjoituksia!

Ensimmäiset omat draamaharjoitteeni olen saanut kokea Mikkelin tuomiokirkkoseurakunnan nuorisotyön leireillä ja toiminnassa 2000-luvun alussa. Nuorisopastori Heikki Karastin vetämässä toiminnassa suuri painoarvo oli nimenomaan luottamusharjoituksilla. Harjoitteet pitivät sisällään paljon silmiin katsomista, toisen ihmisen koskettamista, sokon talutusta, omalle reviirille päästämistä ja ennen kaikkea hierontaa.

Oma empiirinen kokemukseni on johtanut siihen lopputulemaan, että ihmisten lähelle päästäminen, toisen ihmisen koskettaminen auttaa minua luottamaan toiseen ihmiseen paremmin. Jos haluaa omassa ryhmässään luottamusta, täytyy toimia luottamukselliseen tyyliin.

Usein luottamuksellinen toiminta koostuu hyvinkin pienistä hetkistä. Toisten tervehtiminen ja kuulumisten kyseleminen ovat pieniä tekoja, mutta ne saattavat johtaa suuriin asioihin. Toisen ihmisen kohtaaminen tosissaan ja hänen pienikin auttaminen, vaikka pa oven auki pitäminen ja takin ojentaminen ovat muita hyviä esimerkkejä.

Draaman kanssa työskentelyssä osallistujat ovat jatkuvasti näytillä, he tuovat itseään näkyväksi toisten ihmisten katseiden alla. Tämän asian tiedostaminen on ensiarvoisen tärkeää etenkin, kun toimitaan sellaisen ryhmän kanssa, joka ei ole tehnyt draamaa aikaisemmin. Muiden esiintymiselle ei saa nauraa eikä sitä saa kommentoida ikävään sävyyn, sillä se todennäköisesti saa aikaan vain esiintymislukon. Ohjaajan tulee kannustaa positiiviseen katseluun, jonka avulla voidaan tukea näytillä olevaa esiintyjää.

Omassa taiteellisessa lopputyössäni ja työharjoittelussani *Miehen tanssissa* esiintyjäkaartini koostui neljästä miehestä, jotka eivät olleet tottuneet tanssimaan näyttämöllä, vaikka olivatkin kaikki kokeneita näyttämöesiintyjä muuten. Ensimmäisen puolen vuoden aikana teimme jatkuvasti paljon katseen alla olemiseen liittyviä harjoitteita. Jokainen joutui tanssimaan yksin muiden katsoessa, ja muiden tuli katsoa tanssijaa "ihannoiden". Tämä toimintatapa johti lopulta tilanteeseen, jossa esiintyjät vaativat saada tanssia lopullisessa esityksessä omia soolojaan. Luottamus ryhmään kannatti ja loi itseluottamusta.

Heikkisen kirjan rivien välistä korostuu ryhmänohjaajan ja ryhmän välinen avoimuus draamasopimusta tehdessä ja sen toteuttamisen aikana. Edellisellä esimerkillä haluan itse korostaa sitä, että avoimuuden rinnalla kulkee vähintään yhtä tärkeänä konkreettinen toiminta, jonka tulee olla linjassa draamasopimuksessa yhdessä luotujen sääntöjen kanssa ja jopa edesauttaa niiden toteutumista.

3.2 Koripallon säännöt – virheiden välttelyä vai luovaa toimintaa?

Kuvailen yhden mahdollisen hyökkäysvuoron kulun koripallon pelisääntöjen näkökulmasta: Vastustajan tekemän korin jälkeen pallo otetaan korin sukasta nopeasti, ja yksi pelaaja siirtyy antamaan sisäänheittoa kentän päätyrajan takaa. Hänen täytyy pitää molemmat jalkansa päätyrajan ulkopuolella kokonaan. Kentällä palloa vastaanottava pelaaja ei saa liikkua ottaessaan palloa vastaan. Saatuaan pallon hän voi käyttää toista jalkaa tukijalkanaan, jonka tulee pysyä koko ajan kiinni lattiassa. Pallon kanssa liikkuminen kentällä paikasta toiseen täytyy tehdä kuljettamalla palloa yhdellä kädellä pomputtaen. Kuljettaessa pallo ei saa kuitenkaan nousta pelaajan kämmenen yläpuolelle missään vaiheessa. Puolen kentän viiva täytyy hyökkäävän joukkueen ylittää alle kahdeksassa sekunnissa, muuten pallo annetaan vastustajalle. Päästyään hyökkäysalueelle, joukkue voi syötellä palloa pelaajalta toiselle. Kukaan pelaaja ei saa kuitenkaan

pitää palloa kädessään pomputtamatta yli viittä sekuntia. Puolustajiin ei saa törmätä eikä heihin saa koskea epäurheilijamaiseen tapaan. Korin edessä olevalla alueella ei kukaan saa viettää yli kolmea sekuntia. Heittoyritys on saatava aikaiseksi ennen kuin hyökkäyskellossa täyttyy 24 sekuntia. Heitto lopulta lähtee, ja on toisen joukkueen vuoro suorittaa hyökkäys toiseen suuntaan.

Koripallossa yhden lajin kulmakivistä muodostavat juuri säännöt. Verrattaessa kahteen toiseen suureen joukkuelajiin, jalkapalloon ja jääkiekkoon, näyttäyty koripallo suorataan pikkumaisen tarkkana suuren sääntömääränsä vuoksi. Koripalloa tuntematon saa helposti kuvan asiasta tutkimalla Kansainvälisen koripalloliiton FIBA:n *Koripallon virallisia pelisääntöjä*. Jo pelkkää sisällysluetteloa silmäilemällä (FIBA 2004, 2–3) lajin henki sääntöjen osalta tulee varsin selväksi – niitä on paljon.

Käydessäni Koripalloliiton järjestämää erotuomarikurssia noin kymmenen vuotta sitten kouluttajamme avasi näkökulmaa sääntöihin sitä kautta, että koripallo-ottelussa on ahtaassa tilassa (kentän rajojen sisäpuolella) kymmenen urheilullista pelaajaa liikkumassa nopeasti suunnasta toiseen. Jotta tämä tilanne voidaan suorittaa onnistuneesti, tarvitaan paljon tarkkoja sääntöjä.

Koripalloa kutsutaan usein myös herrasmiesten ja älykköjen lajiksi sen rikkaan säännösten takia. Tosiasia on, että lajin pelaaminen vaatii paljon teoreettisen tiedon omaksumista, ennen kuin sitä edes pystyy harrastamaan kilpatasolla. Toisaalta myös itse säännöissä korostetaan hyviä käyttäytymissääntöjä. Esimerkiksi joukkueen kapteenin toiminta erotuomaria kohtaan määrätään säännöissä yksiselitteisesti kohteliaaksi (FIBA 2014, 12).

FIBA:n säännöissä on myös ohjeet epäurheilijamaisen virheen kanssa menettelyyn (FIBA 2014, 39–40). Tähän johtaa yleensä liian kovat kontaktit vastapelaajan kanssa tai yleisesti sääntöjen hengen vastaisesti pelaaminen. Räikeän epäurheilijamainen virhe voi johtaa jopa pelaajan suoraan poistamiseen ottelusta (FIBA 2014, 40). Epäurheilijamaisuuden kitkemistä varten on myös laadittu sääntöihin pykälä teknisestä virheestä. Tekninen virhe tarkoittaa epäurheilijamaisesta käytöstä, jossa ei pelaaja ei ole kosketuksissa toisen pelaajan kanssa (FIBA 2014, 38). Tällaisia toimia kentällä voivat olla esimerkiksi tahallinen ottelun viivyttäminen, vastustajan ärsyttäminen tai teeskennellyt kaatumiset virheen saamiseksi vastustajalle (FIBA 2014, 39).

Koripallon virallisissa pelisäännöissä on näiden epäurheilijamaisten virheiden lisäksi myös liuta muita virheitä, joita pelaaja voi tehdä ottelun aikana. Virheiksi määritellään sääntörikkeet, joissa pelaaja aiheuttaa vastustajan pelaajalle kosketuksen tai käyttäytyy epäurheilijamaisesti (FIBA 2014, 32). Virheet tuomitaan aina pelaajakohtaisesti, ja ottelun aikana yhdelle pelaajalle voi kertyä vain viisi virhettä, minkä jälkeen hän ei saa enää osallistua otteluun vaan joutuu seuraamaan ottelun vaihtopenkiltä.

Virheiden lisäksi säännöissä on määriteltynä suuri määrä erilaisia rikkomuksia, jotka eivät kuitenkaan ole virheitä. Näitä ovat esimerkiksi rajojen ylitykset, hyökkäysajan ylittäminen ja kolmen sekunnin alueella liian kauan seisominen. Rikkomuksista rangaistuksena on ainoastaan pallon antaminen vastustajajoukkueelle (FIBA 2014, 25). Näitä rikkomuksia en tämän opinnäytetyön puitteissa avaa yksityiskohtaisemmin. Mainitsen vain, että rikkomuksista löytyy kymmenen pääkohtaa, joissa kaikissa on useita täydentäviä alakohtia (FIBA 2014, 25–31).

Koripallossa sääntöihin, rikkomuksiin ja virheisiin suhtaudutaan absoluuttisesti – niitä vastaan toimiminen on aina rangaistava rikkomus, eikä poikkeuksia ole. Voidaan jopa ajatella, että toiminta koripallo-ottelun aikana on silkkaa virheiden ja rikkeiden välttämistä. Tilanne on siis hyvin erilainen kuin draamasopimuksissa, joiden säännöstöä pyritään myös viemään eteenpäin ryhmän oman toiminnan kautta, jopa sääntöjen rikkomusten kautta. Vaikka koripallossa ei hyväksytä sääntöjen rikkomista draamasopimuksen tapaan, on säännöillä hyvin samanlainen vaikutus osallistujan eli pelaajan toimintaan.

Sääntöjen absoluuttisuus on itselleni äärimmäisen vapauttava kokemus. Jos tuomari viheltää pelissä minulle virheen, minä olen tehnyt virheen. Minun ei tarvitse ajautua loputtomaan reflektioajatteluun omasta toiminnastani. Virhe on vihelletty, nyt voin jatkaa pelaamista. Ja aivan yhtä lailla, jos heittoni menee hyökkäyksen päättyessä ohi, ei jossittelulle jää sijaa. Heitto meni ohi, minä epäonnistuin, mutta ottelu jatkuu.

Säännöt luovat hyvin tarkat määritelmät toiminnalle. Kuitenkin näiden sääntöjen sisällä toiminta saa olla aivan millaista tahansa. Näin ollen syntyy pelin maailma, jossa luova toiminta, tässä tapauksessa koripallon pelaaminen, saa tapahtua. Pelin maailma on hyvin lähellä draaman maailmaa. Draaman maailman peruselementteihin kuuluvat roolit, tarina, toiminta ajassa ja paikassa, joka on jotain muuta kuin sosiaalinen todellisuus (Heikkinen 2007, 97). Koripallo-ottelun maailmassa löytyvät nämä kaikki: jokaisella

pelaajalla on oma roolinsa joukkueessa, tarinana on ottelu tapahtumiseen, ja toiminta tapahtuu aina rajatussa tilassa, tiettyä aikana omassa sosiaalisessa rakenteessaan.

Tarkan säännösten kautta tilanne koripallo-ottelussa on itse asiassa verrattavissa esimerkiksi improvisaatioteatteriin ja sen harjoitteisiin. Koripallon säännöissä on kyseessä sama tilanne, kuin esimerkiksi kohtauksessa, jossa saa käyttää ainoastaan kirjaimella alkavia sanoja – toiminta suoritetaan tarkkojen sääntöjen mukaan.

Juuri tämä tekee koripallosta itselleni niin jännittävän, kiinnostavan ja koukuttavan kokemuksen. Pelitilanteessa on jatkuvasti kyse siitä kuka kentällä olevista pelaajista pystyy toimimaan oivaltavimmin sääntöjen sisällä, kuka pystyy harhauttamaan oman puolustajansa sääntöjen sallimissa rajoissa tai kuka pystyy estämään vastustajan korinteokyrityksen. Eri sukupolvien suuret pelaajat erottuvat juuri tätä kautta muista pelaajista. NBA-koripalloliigan suuret nimet kuten Wilt Chamberlain, Jerry West, Larry Bird, Earvin Johnson, Michael Jordan, Shaquille O’Neal, Kobe Bryant ja LeBron James ovat kaikki ottaneet koko lajin haltuun suurella taidollaan muuttaa koripallo sääntöineen itselleen mahdollisuuksien maailmaksi. Suuret pelaajat ovat kautta lajin historian aina omanneet erityislaatuisen fysiikan, peliälyn ja taidon, joiden avulla he ovat voineet nousta muun pelaajiston yläpuolelle.

3.3 Kolmiopeli – rajoitusten luomaa vapautta

Viralliset pelisäännöt ovat kaikkia koripalloilijoita ympäri maapallon yhdistävä sopimus. Jokaisella joukkueella on kuitenkin myös oma sopimuksensa, joka määrittää joukkueen tavan pelata. Jokainen joukkue noudattaa omaa *play bookiaan* eli pelistrategiaansa.

Jokainen joukkue joutuu määrittelemään itselleen sekä puolustus- että hyökkäysstrategiansa eli taktiikkansa. Hyökkäyspeli voi rakentua kymmenien eri kuvioiden tai variaatioiden pohjalle, joita pelaajat osaavat toteuttaa ottelun aikana – ensin syötät tuonne, sitten liikut tänne (Saarikoski 2015, 217). Kuviot voivat olla kentällä lähes senttimetrin tarkkoja liikeratoja, joita pelaajat toteuttavat sekunnin murto-osan tarkkuudella.

Puolustuspään taktiikat jaetaan karkeasti kahteen pääryhmään: paikka- eli aluepuolustukseen, jossa yksi pelaaja vartioi tiettyä aluetta puolustusalueella, sekä miesvartiointiin, jossa puolestaan jokaisella pelaajalla on yksi vastapuolen pelaaja vastuullaan. Va-

riaatioita voidaan luoda esimerkiksi sillä, kuinka aggressiivisesti ja kuinka lähellä hyökkääjiä puolustetaan.

Joukkueen strategia tulee paljon lähemmäs draamasopimusta kuin lajin säännöt, sillä siinä valmentajan ja pelaajan välinen dialogi on vahvempi kuin Kansainvälisen koripalloliiton sääntöjä noudattavan pelaajan ja liiton välillä. Heikkinen määrittelee draamasopimuksen nimenomaan opettajan ja ryhmän yhdessä tekemäksi (Heikkinen 2007, 92).

Tarkkojen hyökkäysmuotojen rinnalla voidaan käyttää myös vapaampia taktiikoita. Suomen miesten koripallomaajoukkueen, *Susijengin*, tämänhetkinen päävalmentaja Henrik Dettmann on ottanut Susijengin käyttöön maailmalla suorastaan mystisen maineen saaneen *kolmiopelihyökkäyksen*. Tämä Triple-Post Offence nousi koripallokansan tietoisuuteen 1990-luvun alussa, jolloin Phil Jacksonin valmentama Chicago Bulls käytti sitä menestyksekkäästi NBA-liigassa voittaen yhteensä kuusi mestaruutta (Saarikoski 2015, 216).

Kolmiopelin ytimessä on joukkuepelaaminen. Jokainen pelaaja voi saada pallon milloin tahansa, ja näin ollen jokainen pelaaja on enemmän mukana kentän tapahtumissa. Phil Jacksonin kuvailee kolmiopelin viiden henkilön tai-chiiksi (Jackson 2014, 87). Tavoitteena on järjestää jatkuvaa liikettä, joka horjuttaa puolustuksen tasapainon luoden lukemattomia avoimia kohtia, joista hyökätä kohti vastustajan koria (Jackson 2014, 87).

Kolmiopelissä pyritään välttämään yksi vastaan yksi -tilanteet vastustajan kanssa ja toimimaan sopusoinnussa, yhtenä joukkona. Tämä tarkoittaa sitä, että jokaisen pelaajan täytyy olla jatkuvasti läsnä kentän tapahtumissa. Jos tämä yhteinen läsnäolo toteutetaan kunnolla, ei mikään puolustus voi sitä pysäyttää, koska ei ole mitään toistuvia kuvioita tai muotoja, joita puolustus voisi ennakoimalla estää. (Jackson 2014, 87.)

Jacksonin ajatusten kuvausten pohjalta kolmiopelin tavoitteeksi voidaan ajatella *flow-tila*. Flow'n käsite on tullut yleiseen käyttöön amerikkalaisen psykologi Mihály Csíkszentmihályin tutkimusten kautta. Kirjassaan *Flow – elämän virta: Tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu* Csíkszentmihályi määrittelee flow'n kokemista seuraavasti:

Ne ovat tilanteita, joissa tarkkaavaisuus voidaan vapaasti kohdistaa tavoitteiden saavuttamiseen, koska ei ole mitään epäjärjestystä, joka pitäisi korjata, eikä uhkaa jota vastaan itse täytyisi puolustautua. Olemme kutsuneet tätä kokemusta nimellä *flow*, virta, koska juuri sitä sanaa monet haastateltavamme ovat käyttäneet. (Csíkszentmihályi 1990, 70.)

Virtaavuus on tavoitteena myös kolmiopelissä. Hyökkääjät kulkevat hyökkäyksen virran mukana, liikkuvat kentällä paikasta toiseen omien läsnäolevien aistiensa kanssa. Koripallossa flow, virta tarkoittaa sitä, että pelaaja antaa pelin pelata häntä itseään. Tuhansien harjoitustuntien aikana opetellut liikeradat muuttuvat vaistonvaraisiksi, ja pelaaja pystyy toteuttamaan ne vaistonvaraisesti oikeaan aikaan (Saarikoski 2015, 256). Csíkszentmihályi määrittelee flow'n myös kokonaisvaltaiseksi mukana oloksi elämässä (Csíkszentmihályi 1990, 11). Juuri tämä on tavoitteena koripalloilijalla kolmiopelissä – hänen tulee olla kokonaisvaltaisesti läsnä oman joukkueensa hyökkäyksessä.

Kolmiopeliä voisi verrata esiintyjien kehollisen ilmaisun kalaparvi-harjoitukseen, jossa koko ryhmä liikkuu toisiaan seuraten. Jokainen liikkuja pyrkii seuraamaan ja kopioimaan liikettä muilta liikkujilta, mikä saa aikaan virtaavuuden ryhmän sisällä. Liike ikään kuin aaltoilee ryhmän sisällä. Liike alkaa tapahtua ilman, että kukaan yksilö varsinaisesti johtaa toimintaa. Juuri tästä on kyse myös kolmiopelihyökkäyksessä.

Phil Jacksonin kuvailema ns. täydellinen kolmiopeli on minulle ikuinen tavoitetilä toimiessani teatteri-ilmaisun ohjaajana. Jos ryhmän yhteinen tajunta saadaan Jacksonin kuvailemaan saumattomaan yhteisen liikkeen tilaan, uskon, että ryhmä voi kohdata minkälaisen haasteen tahansa. Kyseessä on tietysti äärimmäisen kova haaste tällä alalla, jossa työryhmät ja yhteisöt ovat perusluonteeltaan lyhytkestoisia. Dettmann ja Jackson molemmat hioivat ja opettivat kolmiopeliä omille joukkueilleen useita vuosia ennen kuin se alkoi kantaa hedelmää, toistuvia voittoja ja mestaruuksia.

Itse näen, että kolmiopelin yhtenä ytimenä on fasilitoiminen, jonkin mahdollistaminen, joka on myös teatteri-ilmaisun ohjaajan työn ydin. Jatkuva haaste on ylläpitää sellaista toiminnan ilmapiiriä, jossa voidaan saavuttaa yhteinen jatkuva flow-tila. Kolmiopelin filosofia, kaikille pelaajille jakautuva pelaamisen vastuu, asettaa oivan kysymyksen draamasopimukselle: millaisten yhteisten pelisääntöjen avulla voimme luoda pysäyttämättömän luovan tilan?

Dettmannin mukaan kolmiopelissä vastuu siirtyy lähes kokonaan pelaajille, mikä vuoksi monet valmentajat karsastavat taktiikan käyttöä, koska he itse menettävät valta-asemansa. Pelin asiantuntijuuden siirtyminen pelaajille voi olla jopa nöyryyttävä kokemus valmentajalle. (Saarikoski 2015, 218.) Teatterissa asia on toisin päin. Teatterissa on puolestaan totuttu ajattelemaan, että ohjaajan tulee luoda nimenomaan vapauden tunnetta ja sitä kautta ilmaisun vapautta esiintyjille.

Amerikkalainen teatteriohjaaja Anne Bogart pohtii teoksessaan *Ohjaaja valmistautuu* (2004) vapautta, johon amerikkalaiset ovat tottuneet. Amerikassa kaikkeen vapauden rajoittamiseen suhtaudutaan Bogartin mukaan negatiivisesti. Vapaus on saanut jopa pakkomielteen omaisia piirteitä, kun näyttelijät haluavat esiintyessään tehdä mitä haluavat. (Bogart 2004, 111–112.)

Bogart nostaa vapauden rinnalle japanilaisen kulttuuriin termin *kata*, joka kuvaa ennalta määrättyä, toistettavissa olevaa liikkeiden kokonaisuutta. Japanissa vapaus löydetään nimenomaan tarkan muodon toistamisessa. Tuhansien toistojen jälkeen ihmisen täyttää vapaus tarkan muodon sisällä. Kata on etenkin taistelulajeille tärkeä harjoittelumuoto, mutta sitä voi toteuttaa myös arjen muissa toimissa kuten kukkien asettelemisessa. (Bogart 2004, 111.)

Teatterissa me tarvitsemme himoitsemamme vapauden rinnalle sääntöjä, joiden mukaan toimia. Koripallossa puolestaan pelaajat ehkä tarvitsisivat enemmän vapautta tarkkojen hyökkäysmuotojen sijasta. Molemmat lajit voivat oppia toisiltaan. Koripallon onnistunut kolmiopeli ja toimivan draaman harjoitustilanteen olosuhde ovat samanlaisia. Toimijat noudattavat tiettyjä sääntöjä ja rajoja, joiden sisällä saa toimia juuri niin luovasti kuin uskaltaa. Anne Bogart tiivistää asian kirjassaan hienosti:

Paradoksaalisesti juuri rajoitukset, tarkkuus ja täsmällisyys tarjoavat vapauden mahdollisuuden. Muodosta tulee säiliö jonka sisällä näyttelijä voi löytää loputtomasti variaatioita ja tulkinnan vapautta. (Bogart 2004, 56.)

Juuri tällainen olosuhde täytyy olla läsnä toimivassa ryhmätyöskentelyssä. Kun haluamme pyrkiä luovaan toimintaan, meidän täytyy ensin onnistua luomaan oikea olemisen tila. Vasta sen jälkeen voimme siirtyä tekemiseen. Jotta voimme toimia koripallohyökkäyksessä vapaasti, meidän on ensin opeteltava vapaa tapa olla. Ja samoin teatterissa. Jos haluamme ilmaista itseämme vapaasti, on meidän ensin osattava olla vapaasti.

Kuten Bogart (2004, 111) tarkkanäköisesti kysyy, on myös ryhmätoiminnan johtajan kysyttävä itseltään: kumpaan vapauteen tähtäämme - vapauteen tehdä vai vapauteen olla?

4 Kolmas neljännes: Harjoittelun johtaminen

Koripallovalmentaja ja teatteri-ilmaisun ohjaaja ovat molemmat johtajia suhteessa omaan ryhmäänsä. He suunnittelevat toiminnan, valitsevat harjoitteet ja johtavat niiden toteuttamisen. Tässä luvussa tutkin, millaisia toimintamalleja koripallovalmentamisesta löytyy teatteri-ilmaisun ohjaajan työn ohjaus- ja harjoitustilanteisiin.

Painopisteeni ei ole yksittäisten harjoitteiden yksityiskohtaisessa erittelyssä, vaan pidän edelleen näkökulmani ryhmänohjaamisessa. Tästä johtuen olen päätenyt nimittämään opetettavaa asiaa *taidoksi*. Termin olen napannut Henrik Dettmannin käsitteistöä kirjassa Dettmann ja johtamisen taito. Taito merkitsee tässä opinnäytteessä siis yhtä lailla äänenkäyttöä näyttämöllä, kehollista ilmaisua, hahmon rakentamista kuin myös oikeanlaista heittotekniikkaa, puolustusasentoa ja pallon oikeaoppista kuljettamista koripallokentällä.

4.1 Harjoittelun hetkessä

Susijengin päävalmentaja Henrik Dettmann lähtee omassa valmennustyössään konkretiasta. Harjoittelussa päätetään tarkasti, mitä milloinkin harjoitellaan. Yhdelle päivälle päätetään yksi taito, joka tahdotaan oppia. Pelaajille tämä tietysti perustellaan tarkasti – oma yksilöpelaaminen ja joukkuepelaaminen hyötyvät uudesta opitusta taidosta. (Saarikoski 2015, 41.)

Dettmann nostaa tärkeänä esille myös hyvien tapojen tärkeyden. Kaikki toiminta tulee olla hyvää ja ahkeraa, koska kaikki tavat juurtuvat yhtä lailla yksilöön. Huonoille tavoille tulee olla nollatoleranssi. Huonojen suoritusten ja tapojen syyksi Dettmann on löytänyt huonon vireystilan. Vireys puolestaan vaihtelee päivittäin, minkä takia harjoituksia ei tulisi koskaan käydä kädessä. Kun harjoittelijoiden vireystila on laskenut, on syytä lähteä kohti pukuhuoneita ja suihkua, pois harjoittelutilanteesta. Harjoitus tulee pyrkiä lopettamaan silloin, kun tunnelma on vielä parhaimmillaan. (Saarikoski 2015, 41.)

Harjoitusta ei tietenkään tule keskeyttää ensimmäiseen negatiiviseen tuntemukseen, mutta harjoitusten lopettaminen hyvään tunnelmaan on viisasta. Kun harjoituksista jää hyvä fiilis, tekee osallistujien mieli saapua myös seuraaviin harjoituksiin. Teatterin puo-

lolla tämä korostuu etenkin sellaisten ryhmien kanssa, jotka tekevät teatteria harrastuksena esimerkiksi oman päivätyönsä ohella, kuten harrastajateattereissa usein tilanne on. Silloin on erityisen tärkeää, että harrastuksesta saa positiivisen ilmapiirin kautta lisää voimaa muuhun arkeen.

Oma kokemukseni teatteri-ilmaisun ohjaajana tukee vahvasti Dettmannin ajatuksia. Olen monesti työstänyt monologiesityksiä, joiden harjoituksissa kaikki huomioni kohdistuu luonnollisesti vain yhdelle esiintyjälle. Yleensä harjoittelun mielekkyys katkeaa samalla tavalla kuin oksa katkeaa – silmänräpäyksessä. Yhden ihmisen vastaanottokyky on rajallinen, ja sen takia on hyvä osata pilkkoa koko harjoitusprosessi pieniin askeliin.

Sama asia tapahtuu myös itselleni. Jos olen suunnitellut liian suuria oppimistavoitteita harjoituksille, tuskastun itsekin siitä, etten pääse niihin yksilön tai ryhmän kanssa. Ja silloin työstä alkaa saman tien kadota se huvi, joka toimii teatterin ja leikin maailmassa toimiessa loistavana myötävaikuttajana.

Tätä opinnäytettä kirjoittaessani olen työharjoittelussa Lyhty ry:n Lamppu-oppimisyksikössä, jossa asiakkaina ovat nuoret aikuiset kehitysvammaiset. Heidän kanssaan draamatunneilla tämä asia on äärimmäisen kirkas. Erilaisista keskittymis- ja ymmärtämishaasteista johtuen draamatunneille ei voi valita kuin yhden harjoiteltavan ja opeteltavan asian kerrallaan. Usein tunneilla ei edes edetä varsinaiseen taitoon asti. Kyseessä on toki erityisryhmä, mutta yhtä kaikki viesti on minulle ryhmänohjaajana äärimmäisen selkeä: älä yritä olla ryhmäsi kapasiteettia ahkerampi tai nopeampi.

Asioiden pilkkominen pieneksi korostuu silloin, kun teatteri-ilmaisun ohjaaja toimii yhteisössä, jolle teatterin tekeminen ei ole tuttua tai omaan arkeen kuuluvaa. Tällaisia tilanteita voivat olla esimerkiksi työhyvinvointityöpajat ja muut erilaiset keikkaluontoiset työt vaihtuvien ryhmien kanssa. Olen huomannut, että silloin ryhmän motivointi kannattaa aina sitoa heidän omaan kontekstiinsa, esimerkiksi työyhteisön omaan vuorovaikutukseen, asiakaspalvelutaitojen kehittämiseen tai jonkin elämän alueen ongelmaan syventymiseen. Tärkeää on saada uusi opittava taito hyödylliseksi ryhmäläisten muussa elämässä. Teatteri- ja näyttämötaitojen korostaminen saattaa puolestaan olla hyvinkin jumiuttavaa ja ahdistusta lisäävää.

Toisaalta on muistettava, että Dettmannin puhuessa vireystilasta on kontekstina urheilu ja fyysinen rasitus. Uutta fyysistä taitoa, esimerkiksi heittotekniikkaa, opetellessa kori-

palloilijan vireystila on täysin sidoksissa fyysiseen jaksamiseen. Tätä fyysistä vireyttä voi olla mahdoton lisätä harjoitusajan puitteissa. Sen sijaan teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattitaitoa on nimenomaan ryhmän vireystilan nostaminen erilaisilla harjoitteilla, joiden kautta osallistujien mieli saadaan jälleen virkeäksi oppimisen äärelle. On kuitenkin syytä tiedostaa erot fyysisen ja henkisen virkeyden välillä, vaikka ne ovatkin tietysti myös vahvasti sidoksissa toisiinsa.

Teatteri-ilmaisun ohjaajan toimintaa uuden ryhmän kanssa voidaan verrata koripallovalmentajaan, joka aloittaa uuden joukkueen kanssa. Dettmann muistuttaa, ettei uusi valmentaja voi koskaan ryhtyä toimimaan puhtaalta pöydältä (Saarikoski 2015, 121). Uuteen työmaahan, sen historiaan ja toimintatapoihin täytyy ensin tutustua – vanhoissa toimintamalleissa on varmasti myös jotain valmiiksi hyvin toimivaa, vaikka korjattavaakin olisi – ennen kuin niitä alkaa muuttaa (Saarikoski 2015, 121). Liian suuret muutokset toimintaan liian nopeasti aiheuttavat vastahankaa.

Toki on muistettava, että jos teatteri-ilmaisun ohjaaja toimii jonkin ryhmän tai yhteisön kanssa vain 45 minuuttia, on toimintatapoihin käytännön tasolla tutustuminen rajallista. On kuitenkin mahdollista ja järkevää ottaa selville edes pääpiirteet esimerkiksi sen koulun, yrityksen tai järjestön toiminnasta, jonka toiminnan sisälle on menossa työskentelemään.

Teatterin ja koripallon harjoittelussa on läsnä monesti ajattelun sekä toiminnan nopeus. Improvisoidun kohtauksen aikana täytyy tehdä nopeita valintoja aivan samoin kuin koripallon nopeasykkeisessä peliluonteessa. Tällöin tärkeäksi käytettäväksi taidoksi nousee intuitio eli tiedostamattoman tiedon käyttö (Saarikoski 2015, 45).

Aivotutkijoiden mukaan ihminen pystyy tallentamaan mielensä tietoiseen puoleen noin 40 bittiä informaatiota sekunnissa, mikä tarkoittaa sitä, ettei kovinkaan moni ihminen pysty muistamaan seitsennumeroista puhelinnumeroa kerta katsomalta. Tiedostamaton puoli sen sijaan kykenee vastaanottamaan miljoonia bittejä informaatiota samassa ajassa. Haaste on siinä, kuinka ihminen onnistuu löytämään tarpeellisen tiedon loputtoman tietomassan keskeltä. (Saarikoski 2015, 45.)

Harjoituksen johtajan tulee näin ollen vahvistaa harjoittelijoiden luottamusta heidän omaan intuitioonsa. Siihen luottaminen on sitä vaikeampaa, mitä uudemman asian kanssa olemme tekemisissä. Me haluamme välttää epäonnistumista, ja sen takia halu-

amme ehtiä analysoida valintamme ennen niiden toteuttamista. Tämä kuitenkin johtaa hitauteen omassa toiminnassamme. Dettmann antaa tällaiselle toiminnan analysoinnille tiukan tuomion: jos ajattelet, olet jo myöhässä (Saarikoski 2015, 46).

Tämä ei ole pelkästään harjoittelijoiden ongelma, vaan yhtä lailla harjoituksen johtajan. Hänen täytyy myös pystyä luottamaan intuitioonsa ja tekemään nopeita ratkaisuja. Teatteriohjaaja Anne Bogart kertoo pyrkivänsä pääsemään pois itsensä tieltä. Hän pyrkii siihen, että juuri tietämättömyyden hetkellä hänen tulee kävellä kohti näyttämöä ja väittää tietävänsä vastaus ongelmaan, joka kohtausharjoituksessa on ilmennyt. Kävely muuttuu kriisitilanteeksi – koska valmista vastausta ei ole –, joka pakottaa hänen ohjaajan intuitionsa löytämään vastauksen. (Bogart 2004, 96–97.)

Samasta tarpeesta kertoo myös ohjaaja Kalle Holmberg ohjaajahaastattelukirjassa *Koirien ajama kettu*. Nyrkkeilyä harrastanut Holmberg kertoo sen aloittamisen liittyneen reflekseihin, reagointiin ja ajatteluun. Tärkeintä nyrkkeilyssä on lyödä jatkuvasti, ei pohdita lyönnin laatua. Tämän nopean reagoimisen avulla Holmbergin mukaan harjoitustilanne pysyy preesens-tilassa, eikä vaivu imperfektiin. (Korhonen 1998, 76.)

Dettmannin, Bogartin ja Holmbergin ajatuksia yhdistää valmentajan ja ohjaajan, harjoituksen johtajan läsnäolo. Johtajan tulee olla jatkuvasti valpas, jotta hän pysyy itse ryhmänsä tilanteessa läsnä ja pystyy tekemään omat valintansa nopeasti. Tilanne on itseasiassa sama kuin edellisessä luvussa käsitellyssä kolmiopelihiökkäyksessä. Mitään täysin tarkkoja reittejä tai malleja päätöksiin ja valintoihin ei ole. Täytyy vain luottaa harjoitustilanteeseen ja siihen, että vastaukset kumpuavat tiedostamattomasta mielestä.

Tähän keskeneräisyyteen ja epävarmuuteen luottaminen on raskasta ja haastavaa, mutta se on myös teatteri-ilmaisun ohjaajan ja yleensäkin luovan työn ydin. Ja vaikka luova työ tehdään suurelta osin intuition ja epävarmuuden alueella, on ohjaajan oltava samaan aikaan päättäväinen (Bogart 2004, 61). Keskeneräisyyteen ja epävarmuuteen palaan luvussa 5.

Tietenkään teatteri-ilmaisun ohjaajan ja valmentajan työssä ei ole kyse pelkästään hetkessä tehtävistä nopeista ja intuitiivisista valinnoista. Dettmann soveltaa ajattelussaan Nobel-tutkija Daniel Kahnemanin teoriaa, jonka mukaan ihmisen käyttää hidasta ja nopeaa ajattelua rinnakkain: hitaan ajattelun systeemi 1 hoitaa vaativat tehtävät kuten

lukemisen, kun taas nopean ajattelun systeemi 2 hätätilanteet ja toistuvat rutiinit kuten autoilun hätäjarrutukset ja käden pois ottamisen kuumalta liedeltä (Saarikoski 2015, 45). Ohjaajan ja valmentajan työssä näiden kahden systeemin käytön jakamisen voisi yksinkertaistaa siten, että systeemiä 1 tarvitaan suunnitteluvaiheessa ja systeemiä 2 harjoitusten ollessa käynnissä.

4.2 Tilaa oppimiselle

Harjoittelun keskiössä on luonnollisesti aina oppiminen. Dettmann tuo esille ruotsalaisen psykologin K. Anders Ericssonin tutkimusryhmän tutkimuksen, joka vuonna 1993 päätyi tulokseen, jonka mukaan minkä tahansa asian voi oppia, jos sitä harjoittelee 10 000 tuntia (Saarikoski 2015, 42). Myöhemmin yksinkertaistuksestaan paljon kritiikkiä saanut tutkimus kuitenkin muistuttaa siitä, että alalla kuin alalla menestyneitä yksilöitä yhdistävät yleensä valtavat toistojen määrät (Saarikoski 2015, 42). Oma juniorivuosiensa valmentaja tapasi hokea perusasioita harjoitellessamme samaa mantraa: "Ääretön määrä toistoja, ääretön määrä toistoja, ääretön määrä toistoja..."

Toisto on usein taidon äiti, kuten Dettmann asian tiivistää (Saarikoski 2015, 42). Ja toistaminen on myös luonnollinen osa draamaharjoituksia, etenkin kun tähdätään valmiiseen esitykseen. Repliikit ja kohtaukset täytyy toistaa, jotta esiintyjät saavat itselleen varmuutta ja rohkeutta astua yleisön eteen. Ericssonin 10 000 toistoon ei kuitenkaan teatteriprosessien aikatauluissa päästä, ei edes sen lähimaille.

Pelkkien toistojen suorittaminen ei tietenkään ole tarkoituksen mukaista. Jotkin tekniset taidot kuten pomputtaminen ja syöttäminen koripallossa tai repliikkien opettelu teatterissa voidaan oppia parhaiten toistamalla, mutta suuri osa oppimisesta täytyy rakentaa toista kautta. Dettmann toteaa, että huipputason pelaajaa ei edes voi opettaa, häntä voi ainoastaan auttaa oppimaan (Saarikoski 2015, 43). Asioiden kyseleminen on tähän hyvä keino (Saarikoski 2015, 43), sillä niihin pelaaja saa itse keksiä ja löytää mahdollisen ratkaisun. Tällöin pelaajalla on itsellään tilaa omalle oppimiselleen.

Itse sorrun usein siihen, että haluan nopeasti jakaa oikeat vastaukset eteenpäin. Olen saanut teatterista oppia jo usean vuoden ajan ja haluan jakaa oppimani asiat nopeasti eteenpäin. Tällöin kuitenkin vien usein ryhmäläisiltäni pois oivaltamisen ilon. Dettmann kuvailee valmentajaa tiedon välittäjänä, joka jakaa entisiltä pelaajilta samaansa vii-

sautta uusille pelaajille (Saarikoski 2015, 43), mutta oleellista on myös osata olla antamatta vanhaa viisautta suoraan oikeana vastauksena. Oppimisen ilo on kuitenkin nimenomaan oivaltamisessa. Hyvä ohjaaja ja valmentaja antavat ryhmän ja yksilön oivaltaa satoja vuosia vanhatkin asiat itse.

Koska molemmat ovat vahvasti toiminnallisia lajeja, yhdistää teatteria ja koripalloa kokemuksen kautta oppiminen. Hannu Heikkinen kuvaa draamassa oppimista implisiittiseksi eli tiedostamattomaksi tai kätkeytyksi. Tällä Heikkinen tarkoittaa sitä, että draamakokemus on usein niin vahva, että sen analysointi heti suorituksen jälkeen voi olla hyvinkin hankalaa, jopa mahdotonta. Tällöin pelkkä kokemusten jakaminen muiden kanssa on jo riittävä teko oppimisen kannalta – muu analysointi tapahtukoon myöhemmin, kun kokemuksen intensiivisyys alkaa hälvetä. (Heikkinen 2007, 131–132.)

Koen itse, että juuri tässä asiassa ohjaaja helposti astuu oppimisen varpaille ryhtyessään vaatimaan sanoitusta asioille ja kokemuksille, pahimmassa tapauksessa itse sanoittamaan toisten kokemusta heidän puolestaan. Ei saa unohtaa, että jokainen yksilö on oman kokemuksensa pääsanoittaja ja asiantuntija. Yhdysvaltalainen koripallovalmentaja Doc Rivers on usein puolustanut oman joukkueensa pelaajien huonoja ratkaisuja ja tunnekuohuja toteamalla, että pelaajat tekevät päätöksen ottelussa aina parhaansa mukaan. Hän ei ole oikea ihminen tuomitsemaan sattuneita erehdyksiä. Pelaajat ovat pelitilanteen kokemusasiantuntijoita. Samoin draamaharjoitteen suorittajat ovat oman draamakokemuksensa ytimessä.

Jokainen yksilö on oppijana erilainen, ja tähän haasteeseen harjoituksen johtajan tulee osata vastata. Jos jokin asia sanotaan sadatta kertaa, mutta se ei mene edelleenkään perille, ei ongelma välttämättä ole oppijassa, vaan tavassa opettaa asia. Kun ihmistä opetetaan tavalla, joka ei sovi hänelle, kokemus voi olla jopa traumaattinen. On valmentajan haaste, että hän osaa kohdata muut erilaisina oppijoina ja vastata heidän tarpeisiinsa. (Saarikoski 2015, 43.)

Haaste on suuri. Ohjaajan ja valmentajan täytyy jatkuvasti olla valveilla oman ryhmänsä ja ryhmäläistensä kanssa, mikä on myös henkisesti hyvin kuluttavaa, etenkin, jos omat opettamisen taidot eivät kohtaa oppijan oppimismieltymyksiä. Esille nousee taito fasilitoida, mahdollistaa oppimista: kuinka voin luoda oivaltamisen mahdollisuuden tavoilla, joita en itse omassa oppimisessäni käytä?

Vanha sanonta kuuluu, että opettaja saapuu, kun oppilas on valmis. Ajatus korostaa vahvasti oppilaan omaa vastuuta omaan oppimiseen, mutta ajatusta voisi jatkaa opettajan suuntaan. Ehkä onkin niin, että opettaja saapuu antamaan oppilaalleen tilaa tämän omalle oivaltamiselle siinä vaiheessa, kun oppilas on valmis oivaltamaan uuden asian. Ehkä opettajan suurin taito ja viisaus onkin tilan antamisessa. Oli kyseessä sitten visuaalinen, auditivinen, taktiilinen tai kinesteettinen oppija, uskon, että näitä kaikkia yhdistää kuitenkin oppijan oman tilan tarve oppimisen kynnyksellä ja hetkellä.

Oman kokemukseni mukaan oppimisen suurin hetki on oivaltaminen. Se hetki, jolloin uusi harhautus onnistuu pelissä tuhansien takapihalla tehtyjen toistojen jälkeen, on täynnä ylpeyttä, onnistumisen riemua ja kirkasta valoa. Aivan samoin tapahtuu, kun esitystä tehdessä yhtäkkiä löytää syyn oman roolihahmonsa toimintaan. Näitä hetkiä ei ole kukaan muu kokenut kuin minä. Ja näiden kokemuksen runsaus on mielestäni harjoittelun johtajan, oli hän sitten koripallovalmentaja tai teatteri-ilmaisun ohjaaja tai minä tahansa muun alan edustaja, työn olennainen päämäärä. Oppimisen ydin on oivaltamisen ilo ja se on reitti syväoppimiseen, uusien taitojen todelliseen osaamiseen. Dettmann muotoilee asian seuraavasti:

Erno Paasilinna sanoi, että oppineita ovat vain itseoppineet, muut ovat opetettuja. Ajatus sopii hyvin taitojen oppimiseen. Nopeasti matkimalla omaksuttu taito ei jätä ihmiseen yhtä syvää muistijälkeä kuin asia, jonka pelaaja on itse oivaltanut yrittämisen, erehtymisen ja loputtomien toistojen kautta. (Saarikoski 2015, 46.)

5 Neljäs neljännes: Kohti esteettistä yhdentymistä

Tässä luvussa kuvailen ja tutkin teatteri-ilmaisun ohjaajan työnkuvaa. Pääteemoina ovat työn pirstaleisuus, prosessin omaisuus, keskeneräisyys sekä näistä juontuva turhaumi oman alan kenttää kohtaan. Esittelen koripallon ja muutaman teatteriohjaajan tarjoamia näkökulmia oman motivaation ja ryhmäkeskeisen työn merkitysten löytämiseen. Viimeisessä alaluvussa määrittelen termin *esteettinen yhdentyminen*, joka on itselleni tämän hetken tärkein käsite määrittellessäni oman työni merkitystä itselleni.

5.1 Jatkuvaa epäonnistumista

Olen itse teatteri-ilmaisun ohjaajana esityskeskeinen. Vaikka pidänkin ryhmän prosessia äärimmäisen tärkeänä ja haluan jokaisella ryhmän jäsenellä olevan turvallinen ja vapaa olo ryhmässä, siintää mielessäni aina lopputulos, tuleva esitys. Onnistunut ryhmän prosessi on itselleni väline hyvään lopputulokseen. Hyvän ryhmäprosessin takaamiseksi panostan yhteisen sääntöjen, draamasopimuksen laatimiseen ja omaan toimintaan ryhmän kanssa, jota pyrin pitämään jatkuvasti mahdollisimman esimerkillisenä. Olen kasvanut ajatukseen: “et voi vaatia, muilta sellaista mitä et ole itse valmis tekemään.”

Onnistumiset ovat kuitenkin vain pieni osa omaa työtäni. Itse asiassa paljon enemmän tilaa vievät jatkuvat epäonnistumiset, joita tunnen kokevani prosessin aikana. Yhden harjoituskerran aikana olen todennäköisesti tehnyt kymmeniä virheitä. Tyypillisiä ajatuksia minulle ohjaajana ovat: *miksi näyttelijä näyttelee väärin? Annoinko epäselvät ohjeet? Tämä musiikki on täysin väärä tähän kohtaan. Meillä on aivan liian vähän aikaa. Meillä on liikaa aikaa. En ole virkeä. Miksi suunnittelin tähän tällaisen harjoitteen? Ei tästä kohtauksesta tällainen pitänyt tulla.*

Kyse on paljon siitä, että minulla on ollut jokin ennakkokäsitys mielessäni asioista, joita haluan tuoda näyttämölle. Todellisuus on kuitenkin lähes aina erilainen. Tekemäni valinta poistaa muut mahdollisuudet. Joskus kyse on teknisen laitteiston puutteista, joskus siitä, ettei näyttelijän laatu tai kyvyt kohtaa oman mieleni visiota.

Ohjaaja Anne Bogart puhuu asiasta *väkivalta*-termin kautta. Bogartin mukaan taide on aina väkivaltaista. Hän käyttää esimerkkinään tuolin asettamista näyttämölle. Paikka, jolle tuoli asetetaan, tuhoaa samalla kaikki muut mahdollisuudet, mahdolliset valinnat. Bogart vertaa samaa asiaa myös taidemaalarin työhön: ensimmäinen kankaalle tehty veto määrittää koko lopun maalauksen – ja samalla se tuhosi kaikki muut ensimmäiset vedot. (Bogart 2004, 55, 64.)

Olen ohjaajana kuvitellut näyttämön ennen harjoitusta. Se saattaa olla hyvinkin tarkka, voin kertoa yksityiskohdat pieniä vivahteita myöten. Esimerkiksi ohjatessani esitystä Baskervillen koira Esittävän taiteen osuuskunta Kaukasukselle kesällä 2015 näin mielessäni selvästi Englannin maaseudun nummet, joilla tarina ja esitys tapahtuvat. Näin höyryävät suot, sopivan hämärän, jonka keskellä Sherlock Holmes ja tohtori Watson

kävelevät. Lopputulos oli kuitenkin se, että esitys tapahtui Mikkelin vanhalla kasarmi-alueella ja sen läheisyydessä. Kuva oli aivan eri. Ei ollut höyryäviä soita ei karua nummimaastoa, joka aiheuttaisi katsojassa mysteeriiin sopivan tunteen ihmisen pienuudesta.

On hyvä kysyä voimmeko koskaan saavuttaa oman mieleemme visiota näyttämölle sellaisenaan. Oma tämän hetken kokemukseni on, että emme. Mieleemme pystyy rajattomiin visioihin, kun taas näyttämö on puitteiltaan aina rajallinen. Joudumme tuomaan äärettömän äärelliseksi. Näyttelijä, ohjaaja ja teatteripedagogi Mikko Bredenberg nimitää tätä ilmiötä omassa tutkimuksessaan *näyttämölliseksi kuvitteluksi*. Bredenberg työstää tällä hetkellä väitöstä aiheesta Aalto-yliopiston Teatterikorkeakoulusta. Väitöskirjan julkaisu tapahtuu vuonna 2017.

Teatteriprosessi on jatkuvaa luopumista, koska kuvittelumme on aina rikkaampaa kuin todellisuus ja sen lainalaisuudet. Luopuminen on itselleni – urheilijamentaliteetin omaavalle ihmiselle – lähellä luovuttamista. Ja luovuttaminen puolestaan on epäonnistumista. Epäonnistuminen puolestaan on asia, jota minä, ja ehkä ihmiset yleensäkin pyrkivät välttämään. Itseasiassa minä kammoan epäonnistumista.

Kirjassa Koirien ajama kettu teatteriohjaaja Atro Kahiluoto kertoo juuri epäonnistumisen olevan hänen suurin pelkonsa omassa työssään. Onnistumisen tarpeen takaa Kahiluoto paljastaa kehumisen ja rakastamisen tarpeen. Muilta saatu kehu jopa nousee vahvemaksi kuin itse koettu onnistuminen. (Korhonen 1998, 121–122.)

Kahiluodon ajatuksiin itseni on helppo samaistua. Taiteen tekemisessä ollaan kiinni aina oman itsen paljastamisen ja kelpaamisen kautta. Oma sydän tulee laitettua alttiiksi yleisölle. Sen takia omista visioista luopuminen ja yleisön reaktiot niihin ovat niin haavoittavia, raskaita ottaa vastaan. Tätä tunnetta kuvaa hyvin Anton Tšehovin klassikko-näytelmän *Lokki* lopussa kuultavaa Ninan monologi:

Minä tiedän nyt ja ymmärrän, Kostja, että meidän työssämme – samantekevää, esiinnymmekö näyttämöllä tai kirjoitamme – pääasia ei ole kunnia eikä loiste, ei se, mistä olen haaveillut, vaan taito kärsiä. Tulee osata kantaa ristinsä ja uskoa. (Tšehov 2008, 97-98.)

Vaikka kehut saavat mieleemme keveäksi ja olomme hyväksi, itseluottamuksemme korkealle, on työ enemmän täynnä kärsimystä, omista visioista luopumista, sen hylkäämistä, jonka olimme kuvitelleet tuovamme katsojien eteen.

Koripallosta löytyy epäonnistumisten kohtaamisen selkeä toimintamalli: pelin jatkaminen. Koripallo-ottelun aikana pelaaja kohtaa todella paljon epäonnistumisia: ohiheitot, huonot syötöt, pallon menetykset, typerät virheet, huono puolustus. Näitä tapahtuu jatkuvasti. Pelin aikana ei kuitenkaan ole mahdollista jäädä murehtimaan epäonnistumista – peli on niin nopeampainen, että jos lipsahdat pois pelin imusta vastustaja käyttää sen auttamatta hyväkseen. Omiin epäonnistumisiin tulee tottua. Kuten Dettmann asian ilmaisee, jos jäät ajattelemaan, olet jo myöhässä. Oma epäonnistumista ei voi jäädä potemaan.

Atro Kahiluoto nostaa saman epäonnistumisien hyväksymisen yhdeksi ohjaajan tavoitteeksi. Hän vertaa ohjaajaa samuraihin, jonka täytyy elää sopusoinnussa oman kuolemisensa kanssa. Ohjaajan täytyy samoin olla sinut epäonnistumisen kanssa. (Korhonen 1998, 121.)

Yksittäiset epäonnistumiset eivät koripallo-ottelun aikana saa häiritä pelaajaa. Toki hän voi niiden kautta alkaa nostaa omaa keskittymistään, mikä edesauttaa ottelun pelamista loppua kohden. Perspektiivi on aina koko ottelun voittamisessa. Tai vielä suuremmissa mittakaavassa mestaruuden voittamisessa. Näin ollen alkukauden ensimmäisissä otteluissa tehdyt virheet eivät kaada koko maailmaa. Tietysti on muistettava, että juuri koko mestaruuden ratkaiseva ottelukin usein ratkeaa yhteen onnistumiseen tai epäonnistumiseen. Yksi onnistunut heitto enemmän ja oma joukkue olisikin voittanut. Silloin yksittäisen virheen arvo on tietenkin suurempi, sillä se määrittää koko kauden prosessin. Edelleen voidaan kuitenkin siirtää ajatukset seuraavaan kauteen: ensi vuonna tulemme uudestaan finaaliin ja silloin voitamme. Koripallossa uusi onnistumisen mahdollisuus tulee aina. Virheistä opitaan, ne korjataan tulevissa harjoituksissa, ja seuraavassa pelissä tai seuraavalla kaudella. Seuraavalla kerralla otetaan voitto kotiin, kun samoja virheitä ei toisteta. Perspektiivi on aina suuremmissa tai seuraavassa tavoitteessa.

Sama ajattelu on auttanut itseäni teatteri-ilmaisun ohjaajan työssä. Yksittäiset epäonnistumiset, harha-askeleet ja huonot valinnat muuttuvat siedettäviksi, kun korostan mielessäni lopputuloksen arvoa. Onnistunut esitys on lopulta se palkinto, joka vapauttaa minut prosessin aikana kokemistani epäonnistumisista. Samalla myös vahvistan itsessäni ajatusta siitä, ettei lopullinen esitys ole kiinni alkuperäisen visioni toteutumisesta. Esitys onnistuu kyllä, kunhan jatkan omaa ohjaustani ja koko ryhmän harjoitusprosessia.

5.2 Esitys ei muuta mitään

Olen kuitenkin huomannut, että itselleni jää esityksen ensi-illan jälkeen yhä tyhjempi olo. Kumarrusten ja aplodien jälkeen esitys siirtyy lopullisesti esiintyjille. Minulla ei ole enää jäljellä kuin muisto. Kalle Holmberg kuvaa tilannetta näin:

Teatteri on sellainen taidemuoto ettei tästä jää mitään jäljelle – haalistuneita kriitikoita ja vähän kummallisia muistelmia ja tutkielmia. Toiset vähän parempia kuin toiset, mutta eiväthän ne vastaa koskaan sitä alkuperäistä tapahtumaa. Aika, se on surullinen asia. (Korhonen 1998, 79.)

Palkinto, jolla itseni prosessin aikana motivoin, on hyvin lyhytkestoinen. Saan yhden kumarruksen ja ehkä muutamia satunnaisia kiitoksia esityskauden aikana esityksen nähneiltä tuttaviltani. Missä on se maine ja kunnia, jota uskottelin itselleni saavani esityksen valmistuttua? Sitä ei ole.

Valmentajalegenda Phil Jackson törmäsi samaan ilmiöön, voittamisen tarpeettomuuteen, koripallokentällä omalla pelaajaurallaan 1970-luvulla.

Jackson voitti ensimmäisen mestaruutensa vuonna 1973 pelatessaan New York Knicksin joukkueessa, joka voitti finaalisarjassa Los Angeles Lakersin otteluvoitoin 4–1. Juhlinta riitti ensin Los Angelesissa ja muutama päivä mestaruuden jälkeen New Yorkissa, jossa myös julkkikset kuten Robert Redford ja Dustin Hoffman liittyivät juhliin. Jacksonin kuitenkin täytti tyhjyys. Hän oli kuvitellut, että onnellisuus elämässä, jota hän oli tavoitellut, löytyisi NBA-mestaruuden voittamisesta. Tyhjänä ja hämmentyneenä Jackson kyseli itseltään: “Was this it?” (Jackson 2014, 39–40.)

Jacksonin kirjassa *Sacred Hoops – Spiritual Lessons of a Hardwood Warrior* on kuvaus siitä, kuinka Jackson edellä mainitun kokemuksen jälkeen joutui etsimään omaa onnellisuuttaan muualta kuin voittamisesta. Spirituaalisesti latautuneessa kirjassa Jackson löytää harmoniaa omaan elämäänsä ja työhönsä monien eri hengellisten ajattelijoiden kautta, esillä ovat mm. intiaanien uskonnot, zen ja zen-buddhalaisuus sekä kristinusko.

Meille länsimaisessa kulttuurissa eläville väite, ettei voittaminen tuokaan onnea, tuntuu radikaalilta. Se tuntuu jopa typerältä. Jos ajattelemme voittamisen minä tahansa onnistumisena, kysymys voidaan esittää jopa niin, että miksi edes teemme työtä onnistumisen eteen, jollei se tarjoakaan meille onnellisuuden tunnetta? Kysymys on merkittävä jopa kaikelle toiminnallemme ja kaikille elämän osa-alueille.

Henrik Dettmann ilmaisee asian selkeästi: “Voittaminen ei oikeasti muuta mitään.” Tämä on tietysti paradoksi, koska urheilun päämäärä ja sen suurin motivaattori on nimenomaan voittaminen. Mutta voittaminen ei kuitenkaan tee meistä kenestäkään parempaa tai huonompaa ihmistä. Dettmann asettaa asioita mittasuhteeseen sen kautta, etteivät uransa lopettaneet urheilijat muistele voittamiaan kilpailuja. He muistelevat onnistuneita harjoituksia, pelimatkojaan, hauskoja hetkiä, persoonia ja matkan varrella saatuja ystäviä. (Saarikoski 2015 90–91.)

Lopulta zen-opettajien kautta Phil Jackson löysi meditaation. *Zazen*-meditaatiossa hän oppi, että luottamalla vallitsevaan hetkeen hän pystyi uppoamaan toimintaan ja tekemään siinä spontaaneja valintoja, mikä auttoi häntä löytämään itsestään todellisen luonteensa urheilijana. Mitä syvemmin hän koki uppoavansa pelin maailmaan, sitä tehokkaampi hän kentällä oli. (Jackson 2014, 51.)

Tästä tarinasta on myös nähtävissä selkeä yhteys Jacksonin suosimaan kolmiopeli-hyökkäykseen, jota tarkastelin luvussa kolme. Sen peruseriaatteena on samankaltainen pelaajien totaalinen uppoaminen taktiikan sisään, jolloin he voivat toimia spontaanisti, puolustajien ennako-oletuksien vastaisesti, eli tehokkaasti.

Zenin tavoite ei ole pelkästään mielen tyhjentäminen, vaan myös sydämen avaaminen (Jackson 2014, 51). Tämä tila mahdollistaa nähdäkseni uppoamisen kokemuksen. Silloin olemme alttiita meitä ympäröivälle maailmalle ja se saa täyttää meidät kokonaan.

Tästä uppoamisen tunteesta olen löytänyt uuden merkityksen omassa työssäni. Kutsun tätä uppoamisen kokemusta ja sen tuntua *esteettiseksi yhdentymiseksi*.

5.3 Esteettinen yhdentyminen

Draamassa on luonnostaan läsnä arkimaailmasta toinen maailma ja siihen maailmaan sukeltaminen. Hannu Heikkisen mukaan sekä draamaa katsoessa että sen maailmassa olemisessa on kyse *tietoisesta immanenssista* eli tietoisesta elämisestä kahden eri kontekstin välitilassa (Heikkinen 2007, 86). Me olemme samaan aikaan luokkahuoneessa tai teatteritilassa ja samaan aikaan fiktiivisessä kontekstissa, joka on draama maailman todellisuus (Heikkinen 2007, 86). Tässä välitilassa oleminen on meille arkipäiväistä: esimerkiksi televisiosarjoja katsellessa näiden kahden todellisuuden päällekk-

käisyys on meille niin tavallista, ettemme edes juurikaan ajattele sitä. (Heikkinen 2007, 86).

Näiden kahden maailman, todellisuuden ja fiktion, yhdistyminen mahdollistaa *esteettisen kahdentumisen*. Heikkinen määrittää esteettisen kahdentumisen todellisuuden ja fiktion eläväksi suhteeksi, joka toteutuu hetkissä, joissa suunnittelemme draaman maailman hahmoja, muutamme tilaa draamaa varten, muutamme todellista aikaa fiktiiviseksi tai toimimme itse fiktiossa tai seuraamme aktiivisesti fiktion maailmaa. Näiden kahden maailman, toden ja fiktion yhtäaikainen läsnäolo on esteettistä kahdentumista. (Heikkinen 2007, 102–103.)

Heikkinen korostaa esteettisen kahdentumisen yhteydessä tietoista toimintaa. Draamaan osallistujien tulee olla tietoisia siitä, että heidän roolissaan ei ole osallistuja itse, vaikka hän onkin. Fiktion maailma tulee tiedostaa fiktion maailmana, ei samana, johon siirrytään fiktiosta poistuttua. Fiktion aika tulee myös ymmärtää fiktion aikana, ei reaaliaikana. (Heikkinen 2007, 103.)

Tämä esteettinen kahdentuminen nähdään draamakasvatuksessa oppimisen mahdollistajana (Heikkinen 2007, 105). Ja sitä se onkin. Omat kokemukseni ovat täynnä oppimisen hetkiä, jotka ovat lähteneet esteettisestä kahdentumisesta: olen saanut muuntautua hahmoksi, jonka tilanteeseen olen draaman maailmassa saanut samaistua. Ilman kahdentumista, pelkällä teoreettisella pohdiskelulla, en olisi toisen ihmisen tilanteeseen päässyt yhtä syvälle. En osaisi yrittää ymmärtää alkoholisoituneita vanhempia, kiusaajia ja kiusattuja, Hamlettia tai yksinelävää vanhusta, ellen olisi tehnyt draamaa heidän hahmoissaan.

Esteettinen kahdentuminen ei kuitenkaan tuo minulle ryhmän ohjaajana vahvaa kokemusta. Teatteri-ilmaisun ohjaaja koen toimivani enemmänkin fasilitaattorina, mahdollistajana ryhmän ja osallistujien kokemuksille. Vaikka on hienoa seurata muiden oppimista ja onnistuneita kokemuksia esteettisen kahdentumisen avulla, se ei kuitenkaan riitä antamaan minulle tarvitsemaan merkityksen tunnetta työssäni. Ohjaaja koen tyydytystä siitä, että saan aikaan oppimista, mutta teatterintekijänä tarvitsen myös subjektiivisia kokemuksia.

Tähän tarpeeseen vastaa *esteettinen yhdentyminen*. Esteettisellä yhdentymisellä tarkoitan Phil Jacksonin kuvaamaa uppoamisen tilaa, joka on jopa meditatiivinen, sillä

yhdentymisen hetkellä kaikki ympäröivä maailma katoaa hetkeksi. Näissä hetkissä minulla katoaa tietoisuus siitä, että olen kahden todellisuuden tilassa yhtäaikaaisesti. Hetken nämä kaksi tilaa ovat yksi ja sama maailma.

Koripallokentällä tämä ilmiö tapahtuu minulle jatkuvasti. Peli kerta kaikkiaan vie minut mukanaan. Kaikki muu elämä unohtuu, kun olen koripallokentällä. Dettmannin kuvaama koripalloilijan flow-tila (Saarikoski 2015, 256) täyttää minut kokonaan ja tulee tunne kuin minä olisin vain lajin välikätenä, jonka kautta peli pääsee toteutumaan.

Flow ei ole kuitenkaan mikään hypnoottinen tila, vaan sen aikana ihminen pystyy toimintansa ja arvojensa tasapainon vallitessa toimimaan tärkeänä kokemansa päämäärän saavuttamiseksi. (Saarikoski 2015, 256). Kun ihminen antaa kaikkensa tällaiselle tavoitteelle, hänen koko elämänsä voi muuttua yhdeksi suureksi flow-kokemukseksi, joka voi antaa tarkoituksen hänen koko elämälleen (Csíkszentmihályi 1990, 307). Kun flow'sta puhutaan ilmiönä sen laajimmassa kontekstissaan, päästään lähelle myös elämän harmoniaa, kuten myös Dettmann toteaa (Saarikoski 2015, 256).

Koripallossa flow voi levitä yksilöistä koko joukkueeseen (Saarikoski 2015, 256). Dettmannin mukaan tällainen *ryhmäflow* on kokijoilleen nautinnollisempi tila, sillä silloin hän sulautuu tekemänsä asian lisäksi myös muihin ihmisiin, mikä on ihmiselle todella tyydyttävä kokemus, joka voi olla jopa metafyyminen (Saarikoski 2015, 256). Juuri tähän pyrkii Phil Jacksonin menestykseen valmentama kolmiopelihyökkäys.

Koripallossa tämän tunteen saavuttaminen tapahtuu itselleni huomattavasti useammin kuin teatteria tehdessä. Teatterin harjoitteissa tie oppoamiseen tapahtuu itselläni usein pitkien liikkeellisten harjoitteiden aikana. Pitkään saman harjoitteen tekemisen aikana oma mieli alkaa vapautua harjoitteen oikeanlaisen suorittamisen ajatuksesta. Myötävaikuttavina tekijöinä olen huomannut tasarytmisen musiikin ja tavallista hämärämmän valotilanteen.

Näissä hetkissä tunnen olevani osa jotain suurempaa tunnetta, tilaa, toimintaa. Se tuntuu rauhoittavalta, pehmeältä, jollain tapaa kauniilta. Kaiken muun unohtuessa tunnen itseni todemmaksi kuin muulloin. Ja se on esteettinen kokemus. Tämä ei pääse tapahtumaan minulle, jos olen tietoinen kahden maailman, toden ja fiktion olemassaolosta, sillä silloin olen aivan tietoinen omasta toiminnastani. Näiden kahden maailman täytyy

yhdentyä hetkessä ja minussa. Minun täytyy unohtaa itseni. Päästä pois itseni tieltä, kuten Anne Bogart kirjoittaa.

Edelleen nämä kokemukset ovat läsnä vahvemmin oman osallistumiseni kautta, silloin kun itse saan toimia osana ryhmää. Ryhmää ohjaavana johtajana reitti samankaltaiseen kokemukseen kulkee ryhmän ja yhteisen läsnäolon kautta.

Nämä hetket palautuvat ympyrä-muotoon, *rinkiin*. Ringissä kaikki näkevät toisensa, kaikki tuntevat toistensa läsnäolon. Hetket, joissa ollaan yhteisen asian, yhteisen päämäärän äärellä tuovat minulle ohjaajana saman kokemuksen. Näille hetkille täytyy antaa myös riittävästi aikaa, niiden aikana täytyy voida kokea rauhaa.

Teatterin ja draaman kentällä nämä hetket ovat yleensä palautteen, jakamisen ja yhteisen reflektion hetkiä. Ryhmä purkaa omia tuntemuksiaan, jatkokehittelee tehtyjä kohtauksia tai harjoitteita. Koripallossa tämä konkretisoituu hetkeen harjoitusten päättyessä. Koko joukkue kerääntyy yhteen pieneen rinkiin, kaikki laittavat kädet keskelle, valmentaja sanoo muutaman sanan harjoituksista, kaikki rauhoittuvat hetkeksi, koittavat saada hengityksen tasaantumaan ja lopulta kädet nostetaan yhteisen huudon kaikueksa harjoittelusalin seinille.

Olen muutaman viime vuoden aikana huomannut, että omassa ohjaajuudessa olen yhä enemmän käyttänyt yhteistä keskustelua ryhmän kanssa. Yhteenkuuluvuuden tunne, joka sitä kautta kasvaa, tarttuu kokemukseni mukaan yhä uudelleen ihmisestä toiseen. Näissä hetkissä minulle tapahtuu uppoaminen: hetkeksi unohtuu muu maailma, on vain meidän ryhmämme, meidän hetkemme, yksi yhteinen hetki. Hetken kauneus tuntuu sisälläni rauhoittavalta ja voimia antavalta. Näissä hetkissä koen esteettisesti yhdentyväni.

Esteettinen yhdentyminen muistuttaa hyvin vahvasti Csíkszentmihályin kuvailemaa flow-tilaa, ja sen määritelmiä. Yhtäläistä flow'hun on hetken tiivistyminen ja syvä tyydytyksen tunne, mutta niiden rinnalle lisäksi esteettisen yhdentymisen määritelmässä *kauneuden kokemisen ja ryhmän*. Tämä kauneuden kokeminen on esteettisen yhdentymisen ytimessä.

Tähän kauneuteen liittyy myös kokemus totuudellisuudesta, että saan olla osana suurempaa kokonaisuutta, kuin osana taideteosta, joka on kytköksissä totuuteen. Kokemus tulee lähelle edesmenneen saksalaisen filosofin Martin Heideggerin ajatusta:

Totuus on olemisen totuus. Kauneus ei ole olemassa sen rinnalla. Jos totuus asettuu teokseen, niin se ilmenee. Ilmeneminen on kauneutta tänä totuuden olemisena teoksessa ja teoksena. Kauneus kuuluu näin ollen totuuden tapahtumiseen. (Heidegger 1996, 85.)

Hieman muuntaen voisi todeta: kun uppoaminen tapahtuu minussa, minussa tapahtuu uppoamisen totuus, sen koko olemukseni läpäisevä tuntu. Ja tämän totuuden kautta minussa ilmenee kauneus, joka syventää minut flow'ta syvemmälle omaan kokemukseeni.

Ryhmä on esteettisessä kahdentumisessa tärkeä. Se, että tunnen muiden kokevan samaa hetkeä kanssani, tekee kokemuksesta voimakkaamman myös itselleni – en ole yksin oman tunteeni ja kokemukseni kanssa. Tämä kokemus juontaa itsessäni joukkueurheilusta, jossa jokainen voitto on koko joukkueen yhteinen aikaansaannos. Minä olen osa joukkuetta, ja joukkueen muut jäsenet täydentävät minun kokemukseni.

Uskon myös, että nämä esteettisen yhdentymisen hetket vaativat ympärilleen paljon muuta toimintaa. Mitä kovemmin työskentelemme muilla tavoilla, mitä enemmän voimme antaa itsestämme muihin ryhmäläisiimme ja harjoitteisiimme, sitä voimakkaampi yhdentymisemme on, sillä sitä enemmän meillä on yhteistä kokemusta, jota voimme toisillemme jakaa.

Esteettisen yhdentymisen elinehto on ryhmän sisäinen, sen jäsenten keskinäinen luottamus, joka tulee rakentaa huolella. Sen alkuna on yhteinen huolella laadittu draamasopimus, joka suuntaa yhteistä toimintaa kohti luottamuksellista vuorovaikutusta. Sen jälkeen tärkeimmäksi nousevat toiminta ja teot. Luottamusta voi rakentaa vain toimimalla luotettavasti ja luottamuksen arvoisesti. Meidän täytyy toimia ryhmässä, sen johtajan ja muiden osallistujien, aktiivisesti, jotta voimme päästä osalliseksi omaa yhdentymistämme.

Esteettisen yhdentymisen kokemuksen jälkeen on tärkeää osata palata tiedostavaan tilaan. Palaaminen arkimaailmaan erittäin vastuullista ja sen ohjaaminen kuuluu ryhmää ohjaavalle henkilölle. Tähän sopivat erilaiset rituaalit. Edellä mainittu loppuhuuto toimii yleensä hyvin, koska sen voimakas äänellinen impulssi täydentää ryhmän takaisin

tietoiseen tilaan. Tämä rituaali voi olla kuitenkin mitä vain, kunhan kaikille osallistujille jää selväksi, että olemme palanneet jälleen tietoiseen tilaan.

Esteettinen yhdentyminen on antanut itselleni ja omalle työlleni merkityksen. Nykyisin pyrin ohjaamissani prosesseissa lisäämään hetkiä ja olosuhteita, joissa sen kokeminen on tai olisi mahdollista. Esteettinen yhdentyminen antaa minulle voimavaroja jaksaa omassa työssäni sekä mielenrauhaa.

Jaksaminen ja mielenrauha ovat minulle teatteri-ilmaisun ohjaajan työn tekemisen edellytys. Teatteri-ilmaisun ohjaaja joutuu työskentelemään monissa projekteissa yhtä aikaa, mikä saattaa tarkoittaa myös matkustamista ympäri Suomea paikkakunnalta toiselle. Hyviä esimerkkejä työnkuvasta antavat teatteri-ilmaisun ohjaajat Krista Petäjäjärvi ja Seppo Honkonen kirjassa *Paluu TIO-tulevaisuuteen* (Louhija 2015, 140-141).

Petäjäjärvi listaa osuudessaan moninaisia koulutus-, työpaja- ja ohjaustöitään, joiden ohella hän on mukana useissa soveltavan taiteen projekteissa. Hän avaa myös kokemustaan siitä, että joutuu todistelemaan omaa ammattitaitoaan, koska teatteri-ilmaisun ohjaajia ei kentällä arvosteta yhtä paljon kuin Teatterikorkeakoulusta valmistuneita ohjaajia. (Louhija 2015, 140.)

Nämä urakuvaukset tulevat itseäni lähelle, koska olen itse myös esitysorientoinut teatteri-ilmaisun ohjaaja ja koen itseni enemmän ohjaajaksi kuin teatteri-ilmaisun ohjaajaksi. Aistin vahvasti, että tulen kohtaamaan kentällä Petäjäjärven kuvailemia tilanteita, minkä takia koen tärkeäksi, että osaan omassa työssäni lisätä omaa jaksamistani ja mielenrauhaa pirstaleisella ja muuttuvalla työkentällä.

Honkosen kuvaamaan ympäri Suomea tapahtuvaan työnkuvaan (Louhija 2015, 141) ovat omaa mieltä tasapainottavat kokemukset myös kullannarvoisia. Jatkuva matkustaminen ja liikkuminen ovat rasittavia ja väsyttäviä puolia työelämässä, joten kyky osata löytää rauhoittumiselle tilaa oman työnsä sisällä on hyödyllinen.

Uskon, että esteettisen yhdentymisen mahdollistaminen omassa työssä on myös omaa työkykyä, työn mielekkyyttä ja hyvää elämänlaatua ylläpitävä toiminto. Stressin ja kiireen aikakausi, jota elämme, laittaa sietokykymme jatkuvasti kovaan testiin. Jotta selviämme omasta työstämme ja sitä kautta omasta elämästämme taloudellisesti, meidän täytyy rakentaa itselle keinoja selvitä kiireen, stressin ja pirstaleisen työn keskellä.

Tärkeintä omassa elämässämme on loppujen lopuksi oma minä ja tärkeimmän arvon työssämme tulisi olla oma ihmisarvomme. Minun täytyy kantaa huolta itsestäni. Tämä tarkoittaa, että meidän täytyisi tehdä sellaista työtä, jonka koemme merkitykselliseksi ja jota me jaksamme tehdä päivästä toiseen. Merkitys ei voi olla pelkissä lopputuloksissa, hyviä arvosteluja saavissa esityksissä tai koripallomestaruuksissa, vaan merkitys täytyy löytää myös työn tekemisen sisältä, prosessia, jota me teemme. Siihen tähtää esteettinen yhdentyminen, siihen, että oma työ, yksi elämän suurimmista osa-alueista, tuntuisi tärkeältä, kaiken sen vaivan arvoiselta.

6 Päätösvihellys: Pohdinta ennen jatkoerää

Tässä opinnäytetyössä olen tutkinut koripallon ja teatterin yhteneväisyyksiä. Uskon vahvasti, että näiden yhteneväisyyksien hahmottaminen ja määrittäminen auttavat syventämään teatteri-ilmaisun työtä ja ammattitaitoa, etenkin ryhmäprosessin ja ryhmän ohjaamisen näkökulmasta.

Tavoitteenani oli löytää uusia näkökulmia ja työkaluja teatteri-ilmaisun ohjaajan työhön, ja tähän tavoitteeseen olen päässyt. Työkalut ovat tosin enemmän teoreettisia ja omaa ajattelua laajentavia kuin konkreettisia työkaluja kuten esimerkiksi harjoitteita. Tämän näen johtuvan osin siitä, että teatteri ja koripallo ovat hyvin spesifisiä lajeja ja käytännön toiminnan tasolla toisistaan eräviä.

Ensimmäinen yhteneväisyys koripallon ja teatterin välille löytyi niiden muodosta. Molemmissa lajeissa on läsnä areenanäyttämö, jonka tapahtumia seuraavat yleisössä istuvat katsojat. Molemmissa löytyy myös Aristoteleen oppien mukaiset alku, keskikoh- ta ja loppu, joskin koripallo-ottelussa ne ovat vakiintuneemmat tarkasta peliajasta joh- tuen. Myös Aristoteleen käsite peripetia, toiminnan suunnan muuttuminen on oleellinen molemmissa lajeissa. Draamassa se on oleellinen osa juonta, koripallo puolestaan on jatkuvaa hyökkäysvuorojen ja ottelutapahtumien vaihtelua kahden joukkueen välillä.

Toiseksi yhtäläisyydeksi tässä opinnäytetyössä nousivat säännöt. Draamakasvatuk- sessa ryhmän kanssa toimiminen perustuu ryhmän kanssa luotuun draamasopimuk- seen ja koripallossa lajin toteutumista ohjaavat vahvasti lajin viralliset pelisäännöt. Nä- mä molemmat säännöstöt luovat osallistujille toiminnan rajat, joiden sisällä he voivat

ryhtyä toimimaan luovasti. Draamassa ja koripallossa säännöt luovat mahdollisuuden improvisoidulle omien taitojen käyttämiselle. Toimivaa draamasopimusta lähelle tulee myös koripallon hyökkäystaktiikka kolmiopeli, jonka tarkoituksena on rakentaa hyökkävien pelaajien keskinäinen flow-tila, jonka avulla he voivat rakentaa kerta toisensa jälkeen uusia, arvaamattomia hyökkäyksiä, luottaen täysin omaan luovuuteensa kentällä.

Teatterin ja koripallon kolmas yhteneväisyys on harjoittelemisessa. Molemmissa lajeissa harjoitellaan, jotta voidaan suoriutua päämäärästä, teatterissa esityksestä ja koripallossa ottelusta. Toisto korostuu sekä teatterin että koripallon harjoittelussa yhtenä määrittävänä tekijänä tutkiessamme harjoittelua. Toinen tärkeä osa molempien harjoittelua on uusien taitojen oppiminen.

Molemmat lajit ovat myös toiminnallisia, joten niissä oppiminen on usein implisiittistä eli piilevää. Toiminta määrittää kokemusta vahvasti, eikä sen analysoiminen ole mahdollista heti suorituksen jälkeen. Näissä tilanteissa ohjaajan ja valmentajan tulee ymmärtää antaa tilaa oppimiselle, antaa näyttelijän, pelaajan, osallistujan itse saada kokea oivaltamisen hetki.

Teatterin ja koripallon harjoittelussa korostuu myös intuitio. Ohjaaminen ja valmentaminen ovat nopeatempoista työtä, ajattelun täytyy olla erittäin nopeaa ja tilanteisiin täytyy pystyä vastaamaan ja reagoimaan nopeasti. Haasteena on, että haluamme luonnostaan tehdä vain hyviä päätöksiä ja näin ollen käsitellä ja ajatella päätöksemme etukäteen. Tämän takia olemme kuitenkin auttamattomasti myöhässä tilanteessa. Teatteriohjaajien Kalle Holmbergin ja Anne Bogartin sekä koripallovalmentaja Henrik Dettmannin kokemus on yhtäläinen: jos ajattelet, olet jo myöhässä.

Viimeisenä tarkastelun alaisena yhtäläisyytenä oli prosessimaisuus. Kummatkin lajit kulkevat lyhyiden tavoitteiden mukaan. Tavoitteena on aina seuraava esitys tai seuraavan ottelun voittaminen, jotka eivät kuitenkaan tosiasiasa muuta mitään omassa elämässä. Näin ollen sekä teatteri että koripallo vaativat löytämään työn merkityksellisyyden itse prosessista. Tämän merkityksellisyyden löytämiseksi koripallo ja teatteri tarjoavat uppoutumisen. Parhaimmillaan molemmat vievät ihmisen täysin mukaansa, jolloin kaikki ulkopuolinen katoaa ja on olemassa vain läsnä oleva hetki. Tämä hetkeen uppoutuminen, jota tässä opinnäytetyössä kutsun esteettiseksi yhdentymiseksi, antaa itselleni voimavaroja toimia omassa työssäni. Reitti tähän esteettiseen yhdentymiseen

teatteri-ilmiasun työssä kulkee kauneuden kokemisen, ryhmän, luottamuksen ja yhteisen toimimisen kautta.

Viidennessä luvussa käsittelemäni esteettinen yhdentymisen oli oman tutkimukseni yllättävä ja merkityksellinen löytö. Syventyessäni näiden kahden lajin ytimiin löysin omasta toiminnastani tärkeän osan, tavoitteen ja tarpeen, jonka vihdoinkin pystyin sanoittamaan. Tätä esteettisen yhdentymisen käsitettä en olisi onnistunut määrittämään ja tarkentamaan, ellen olisi syventynyt koripallovalmentaja Phil Jacksonin kirjaan Sacred Hoops. Hänen kuvailemansa prosessi kohti koripalloon uppoutunutta pelaajaa oli myös itselleni reitti flow'n kaltaisiin uppoamisen hetkiin omassa työssäni teatteri-ilmiasun ohjaajana.

Esteettisen yhdentymisen käsitteen löytäminen on herättänyt mielessäni uuden mielenkiintoisen suunnan ja kysymyksen: *millaista voisi olla esteettinen valmentaminen?* Olisiko mahdollista ottaa valmentamisen tavoitteeksi nimenomaan nämä uppoamisen hetket? Enkä tarkoita välttämättä pelkästään koripalloa, vaan kaikkia muitakin lajeja. Millaiseen suoritukseen tämä saisi valmennettavat yltämään? Onko tällaiselle ajattelumallille tilaa urheiluvalmentamisen kentällä?

Omaa teatteri-ilmiasun ohjaajan työtäni olen myös joutunut kyseenalaistamaan esteettisen yhdentymisen näkökulmasta. Olen ajatellut omaa työtäni paljon teknisen osaamisen ja taitojen opettamisen kautta. Teatterin tekemisen keskiössä on ollut minulle aina taituruutta hehkuva ja kunnianhimoinen tapa esiintyä ja ohjata. Esteettinen yhdentymisen kuitenkin asettaa mahdolliseksi aivan toisenlaisen päämäärän: entä jos työn päämääränä ovat esteettisen yhdentymisen hetket? Entä jos ne ovatkin arvokkaampia kokemuksia kuin onnistuneet kohtaukset, näyttämökuvat tai tunteikkaat monologit?

Haastavuutta opinnäytetyöprosessiin on tuonut se, ettei koripallon ja teatterin yhtäläisyyksistä ole aikaisempaa kirjallisuutta tai muita teoksia. Olen joutunut itse kehittämään linkit lajien ominaislaatuisten välille. Sinänsä tämä on ollut mielekäs ja hauska haaste, mutta aikaisempaan viitekehukseen en ole voinut tukeutua ja vahvistaa omia näkemyksiäni. Toivon, että tämä opinnäytetyö voi osaltaan olla avaamassa laajempaa keskustelua näiden kahden lajin välillä.

Antoisin puoli tämän opinnäytetyön prosessissa, niin sen suunnittelussa, lähteisiin tutustumisessa kuin myös itse kirjoitusvaiheessa, on ollut omaan asiantuntijuuteen ha-

vahtuminen. Koripallo on ollut elämässäni yli 15 vuotta, paljon kauemmin kuin teatteri. On ollut mieltä avaavaa ottaa oman teatteri-ilmaisun ohjaajuuden rinnalle toinen, jopa vahvempi asiantuntijuus. Enkä usko, että koripallo on mitenkään ainutlaatuinen laji tai osaamisalue tässä mielessä. Mikä tahansa laji voi tuoda teatteri-ilmaisun ohjaajalle mehevän näkökulman omaan työhönsä ja tuoda omaan ammattitaitoon ainutlaatuisen lisän.

Suosittelen tällaista yhteneväisyyksien etsintää kaikille. Dialogi, johon olen joutunut, jota olen saanut käydä itseni, teatterin ja koripallon välillä on ollut yksi koko opiskeluaikana antoisimmista prosesseista. Se on auttanut minua hahmottamaan itseäni tekijänä, kehittämään omaa ammatti-identiteettiäni ja ennen kaikkea se on palauttanut minut lähemmäs suurta intohimoani, koripalloa.

Lähteet

Kirjalliset lähteet

Aristoteles 2007. Runousoppi. Helsinki: Otava.

Arlander, Annette 1998. Esitys tilana. Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkinnon kirjallinen osuus. 2 Acta Scenica. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Balme, Christopher B. 2015. Johdatus teatteriin. Helsinki: Like.

Bogart, Anne 2004. Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Helsinki: Like ja Teatterikorkeakoulu.

Csíkszentmihályi, Mihály 1990. Flow – elämän virta: Tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu. Helsinki: Rasalas Kustannus.

FIBA 2014. Koripallon viralliset pelisäännöt 2014. FIBA. Luettavissa: http://basket-fiba.directo.fi/@Bin/2e2b06f94d9e6187b5fea4027945e0eb/1483717261/application/pdf/25858270/Koripallon_viralliset_pelisäännöt_2014.pdf

Heidegger, Martin 1996. Taideteoksen alkuperä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Heikkinen, Hannu 2007. Vakava leikillisuus – Draamakasvatusta opettajille. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Holmberg, Kalle 2010. Viimeinen erä. Helsinki: Siltala.

Jackson, Phil, Delehanty, Hugh 2014. Sacred Hoops. Spiritual Lessons of a Hardwood Warrior. New York: Hachette Books Group, Inc.

Korhonen, Kaisa 1998. Koirien ajama kettu. Ohjaajahaastattelukirja. Helsinki: Like ja Teatterikorkeakoulu.

Louhija, Marja 2015. Paluu TIO-tulevaisuuteen - Soveltavan teatterin synnyt. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Ruuskanen, Annukka (toim.) 2011. Nykyteatterikirja - 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja Like.

Saarikoski, Saska 2015. Dettmann ja johtamisen taito. Helsinki: WSOY.

Schechner, Richard 1994. Environmental Theater. An Expanded New Edition including "Six Axioms For Environmental Theater". New York: Applause Theatre and Cinema Books.

Tšehov, Anton 2008. Lokki. Helsinki: WSOY.

Dokumenttielokuvat

Michael Jordan to the Max. 2000. Kempf, Don, Stern, James D. USA: Giant Screen Films. 46 minuuttia.

2003–2004 NBA Champions Detroit Pistons. 2004. Michaud, Steve. USA: NBA Entertainment. 61 minuuttia.