

Opinnäytetyö

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Teatterin suuntautumisvaihtoehto

2016

Heidi Ajanto

TUNTEMATTOMASTA TILASTA MERKITYKSELLISEEN MAAILMAAN

– Fiktiivisen todellisuuden synty
draamakasvatuksessa

OPINNÄYTETYÖ (AMK / | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma Teatteri

Kevät 2016 | 25

Minna Haapasalo

Heidi Ajanto

TUNTEMATTOMASTA TILASTA MERKITYKSELLISEEN MAAILMAAN

– Fiktiivisen todellisuuden synty draamakasvatuksessa

Draamakasvatuksessa luodaan fiktiivisiä oppimisympäristöjä. Fiktion taika syntyy suhteiden kautta, jotka koostuvat vuorovaikutuksesta katsojan, osallistujan, ajan, tilan, tarinan sekä esittäjien välillä. Opinnäytetyöni pureutuu niihin työkaluihin ja keinoihin, joilla draamakasvatuksen fiktiivinen todellisuus rakentuu.

Aihettani tukien tulen avaamaan draaman ja fiktion käsitteitä sekä millaisia lainalaisuuksia ne pitävät sisällään draamakasvatuksen näkökulmasta käsin. Tulen tarkastelemaan työssäni draamakasvatuksen eri oppimisalueita, esteettinen kahdentuminen- termiä sekä leikillisyyden merkitystä fiktiivistä maailmaa luotaessa. Draaman mahdollistuminen tarvitsee fiktiivisen voimansa ja tekijöidensä uskomisen tuohon johonkin muuhun kuin reaalityodellisuuteen. Tämä opinnäytetyö tutkii miten nämä edellytykset rakentuvat.

Keskeisimpinä lähdemateriaaleina olen käyttänyt työssäni Hannu Heikkisen (2004) teoksia Vakava leikillisuus – draamakasvatusta opettajille sekä Draaman maailmat oppimisalueina – draamakasvatuksen vakava leikillisuus (2002)

ASIASANAT:

draamakasvatus, genrejako, katsojan draama, osallistujan draama, soveltava draama, fiktiivinen todellisuus, sosiaalinen todellisuus, vakava leikillisuus, esteettinen kahdentuminen, draamasopimus, roolisuojaus, teatteri-ilmaisunohjaaja[Avainsanat]

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing arts / Theatre

Spring 2016 | 25 pages

Instructor Minna Haapasalo

Heidi Ajanto

FROM UNKNOWN SPACE TO MEANINGFUL WORLD

–How to build fictional world to drama education

Drama education creates fictional learning environments. The magic of fiction is based on relations consisted of interaction between spectators, participants, time, space, stories and performers. This thesis examines the tools and tricks that are helpful in the building of fictional worlds in drama education.

The thesis opens up some concepts and laws of drama and fiction from the aspect of drama education. It examines the learning environments of drama education, a term called *aesthetic duplication* and the importance of playfulness in creating the fictional worlds of drama education. Creating a fictional world requires believing in the power of fiction. This thesis examines how these kind of conditions can be created.

The most relevant source material include books as *Vakava leikillisyyys – draamakasvatusta opettajille* and *Draaman maailmat oppimisalueina – draamakasvatuksen vakava leikillisyyys* by Hannu Heikkinen.

KEYWORDS: drama education, genre, spectator in drama, participants in drama, applied drama, fictional reality, social reality, serious playing, agreement of drama, screening of role

SISÄLTÖ

1. JOHDANTO	5
2. MITÄ ON DRAAMAKASVATUS	7
2.1. Draamakasvatuksen genrejako auttaa jäsentämisessä	9
2.2. Genre-jaon kolme pääluokkaa	10
3. KUINKA FIKTIIVINEN MAAILMA RAKENTUU?	14
3.1. Draamallisen maailman elementit	14
3.2. Raamitettu leikki mahdollistaa kuvitteellisen maailman	16
3.3. Esteettinen kahdentuminen	18
3.3.1 Esteettisen kahdentumisen opetuksellinen taso	19
3.4. Tärkeä draamasopimus	20
3.5. Roolisuojaus turvaa fiktiossa toimimista	22
4. PÄÄTELMÄT	23
LÄHTEET	25

1 JOHDANTO

Ihminen on niin sanotun ”tuntemattoman tilan” ympäröimä. Arkemme kietoo meidät kokemusten ympäröimäksi. Se rakentuu erilaisista, pienistä ja suurista kokemuksellisista tilanteista ja tapahtumista. Kuvaan tuntemattomaksi tilaksi sitä aikaa ja paikkaa, kun kokemukset ovat vain kokemuksia muiden joukossa, ilman, että niitä on nimetty tai annettu niille merkityksiä. Silloin ihminen liikkuu mielestäni tuntemattomassa tilassa, tyhjällä alueella vailla merkityksellisyyden kokemuksia.

Filosofi ja pragmatisti John Deweyn 1859 -1952 mukaan kokemus on kaiken lähtökohta. Mielestäni näin on myös draamakasvatuksessa ja fiktiivisiä maailmojen luotaessa. Kokemuksellisuus on samanaikaisesti passiivista ja aktiivista toimintaa. Ensin ihmiselle tapahtuu jotain, joka saa hänet ajattelemaan. Tämän seurauksena syntyy jokin kokemus. Tapahtuman ja ajattelun välissä tapahtunut aika ja tila ovat juuri se tilaisuus, jossa on mahdollisuus pysähtyä luomaan merkityksiä tuohon tuntemattomaan tilaan, nimeämään kokemuksellisuutta.

Tämän tuntemattoman tilan olemassaolon ajatuksesta kumpusi haluni pureutua draamakasvatuksen periaatteisiin sekä sen mahdollisuuksiin tutkia merkityksellisyyttä. Tarvitaan siis kokemuksen ja ajattelun välinen mahdollisuus kohdata, josta rakentaa merkityksellistä maailmaa ja jolla purkaa tuota tuntematonta tilaa. Tässä draamakasvatus on tehokas keino. Draamakasvatuksen maailmassa fiktiivinen todellisuus mahdollistaa kokemuksen merkityksellistämisen. Alkaessani tarkastella draamakasvatusta, kiinnostukseni rajautui fiktiivisen todellisuuden rakentumiseen.

Draamalla on potentiaali ja mahdollisuudet sävyttää maailmaa. Draaman kautta voi kokea maailman vaihtoehtoja sisältävänä paikkana. Haluan työssäni tutkia, millä tavoin toden ja fiktion dialogisuus toimii draamakasvatuksessa ja kuinka draamakasvatus tutkii tuota kokemuksen ja ajattelun välistä tuntematonta tilaa. Draama syntyy fiktion voimasta ja sen tekijöiden tulee uskoa fiktion maailmaan.

Hannu Heikkinen (2004, 85) kirjoittaa, että draaman maailman tila voi olla yhtä aikaa fiktiivinen ja todellinen ja draaman maailma voi tapahtua missä ajassa vain. Minusta tämä on maaginen ja kiinnostava mahdollisuus: me voimme kävellä draamallisessa maailmassa, vaikka kävelisimme kauppatorilla tai luokkahuoneessa, tarvitaan vain eräänlainen *sopimus*, jolla kyseiset tilat transformoidaan toiseksi, fiktiiviseen muotoon.

Draama luo maailman ja todellisuuden, jossa ovat mahdollisia sellaiset tunteet, ajatukset sekä tapa olla, jotka eivät ole arkipäivässä mahdollisia. Draama luo paikan ja tilan, jossa on mahdollisuus kokeilla ja kokea kiellettyjäkin ajatuksia ja tunteita tavalla, joka ei ole mahdollista todellisuudessa, ”fiktio” maailman ulkopuolella. Draama luo merkityksen eli muodon näille kokemuksille omassa, rajatussa kontekstissaan. Kun kokemuksia reflektoidaan, avataan ja tutkitaan yhdessä, opitaan samalla kulttuurista, yhteiskunnasta sekä omasta itsestään. Draamakasvatus mahdollistaa ympäröivän elämän tarkastelun. Se mahdollistaa asioiden tarinallistamisen, mikä auttaa asioiden nimeämisessä ja hahmottamisessa.

On mahdollista oppia siis itse draamasta, draaman avulla ja draaman kautta. On mahdollista muodostaa käsitys muodosta, sisällöstä, ryhmästä ja itsestä. Kimmockkeena oppimiselle tarvitaan kokemuksia ja aikaa tutkia niitä.

Olen tehnyt teatteria teini-ikäisestä lähtien ja suuntautunut myös teatterialan opintojen äärelle. Olen ehtinyt olla mukana monessa fiktion määrittämissä prosessissa. Pian valmistuvana teatteri-ilmaisunohjaajana haluan nyt opinnäytetyössäni tutkia, mitä täytyy tapahtua, että tämä draaman maailma mahdollistuu ja mitä pitää sisällään esimerkiksi se sopimus, jossa ja jolla fiktiivinen maailma rakentuu.

Tarkastelen aihettani Hannu Heikkisen (2004, 2002) teosten läpi, jotka ovat suunnattu oppaiksi lähinnä draamakasvatuksen opettajille. Käsittelen ja tutkin Heikkisen ajatuksia ja esimerkkejä työssäni pitkin matkaa teatteri-ilmaisunohjaajan ammattikuvan rinnastaen.

2. MITÄ ON DRAAMAKASVATUS

Teatteri on peräisin kreikan kielen sanasta *thea* eli katsella. Tästä tulee puolestaan sana *theatron*, joka alun perin merkitsi katsomoa. Hannu Heikkinen (2004,18–19) viittaa Michael Flemingin kirjaan *Starting drama teaching*, joka avaa teatterin merkitystä. Flemingin mukaan teatteri tarkoittaa perinteisesti esitystä, jossa näyttelijät kuvaavat jotain merkityksellistä asiaa yleisölle. *Draama* taas tarkoittaa sitä työtä, joka sisältää näytelmätekstit ja niiden esittämisen. (Heikkinen 2004, 18 –19.)

Hannu Heikkinen (2004, 19) kirjoittaa, että Suomessa draama sanaa käytetään myös englannin kielen esimerkin mukaan. *Teatteri* puolestaan viittaa toimintaan sekä rakennukseen, jossa toiminta tapahtuu. 1900-luvun alkupuolelta asti, draamakasvatuksen alalla käsitteiden ”draama ja teatteri” käyttäminen on ollut hankalaa ja sekavaa. Niitä on käytetty päällekkäin, puhuttu ristiin sekä käytetty jonkin verran myös eri merkityksissä. Draamakasvatus voidaan määritellä toiminnaksi, joka kattaa erilaisissa oppimisympäristöissä tapahtuneen, esittävän, osallistavan sekä soveltavan draaman genrejä sisällään pitävän toiminnan.

Koska draamakasvatus pitää sisällään eri genrejä ja kattaa myös teatteritoiminnan kouluissa, on se terminä kattavampi ja avaavampi kuin esimerkiksi teatteripedagogiikka tai teatterikasvatus. On mahdollista tutkia draamakasvatusta useista eri näkökulmista, kuten genre-näkökulmasta tai tekstin ja toiminnan muodostaman toiminnan näkökulmasta. (Heikkinen 2004,19.)

Draamakasvatus on Suomessa vielä uudehko käsite. Aikaisemmin on puhuttu ilmaisukasvatuksesta tai draamapedagogiikasta, joilla on sekä eroavaisuuksia, että yhtymäkohtia. Heikkinen (2004,13). viittaa Bjorn Rasmussenin (1995) draamakasvatuksen määritelmiin näin: "Kun puhumme baletista oppiaineena, me varmasti tarkoitamme tanssia liikkumisen peruskäsitteinä ja kulttuurin ilmiönä. Samalla tavalla teatteri on taideilmiö ja draama on leikkimisen ja näyttelemisen kulttuurinen ilmiö." Draamaa painotetaan lasten mielikuvitusleikkeihin pe-

rustuvana tapahtumana, jonka alkujuuret ovat inhimillisen kanssakäymisen monimuotoisuudessa. (Heikkinen 2004, 13.)

Draaman uskotaan toimivan keinona lapsen sosiaalistumiselle. Draamakasvatukselta edellytetään oppilaan minuuden rakentumista, kulttuurin ja maailman kyseenalaistamista. Se aktivoi ilmaisumuotojen moninaisuuden ja non-verbaalisten viestintätaitojen oppimiseen sekä ryhmädynaamisten valmiuksien harjaantumiseen. Näihin ei ole erityistä omaa oppiainetta, mutta ne kuuluvat kuitenkin yleissivistävän koulun kasvatuspäämääriin. (Heikkinen 2004, 14.)

Heikkinen (2004, 25) viittaa Brian Wayn (1967) teokseen *Luova toiminta ja persoonallisuuden kehittäminen* (alkuperäinen *Development through Drama* 1967) jossa Wayn painottaa, että ”draama ei ole erillinen oppiaine, vaan keino persoonallisuuden kehittämisessä”. Wayn mukaan draama etenee yksilön omasta minästä laajenevina kehinä kohti todellisuuden tiedostamista.

Heikkinen (2004, 30) kuvailee draamakasvatuksen elinikäiseksi prosessiksi. Se mahdollistuu useissa eri konteksteissa ja kohtaamisissa erilaisten ihmisten kanssa. Draamakasvatus on pyrkimystä hahmottaa maailmaa ja kulttuuria, erilaisten prosessien kautta. Draamakasvatus pyrkii luomaan erilaisia näkökulmia ja vaihtoehtoisia mahdollisuuksia.

Taidekasvatuksen sekä draamakasvatuksen kentällä on ollut tapana ajatella kaksinapaisesti: Vastakkain ovat olleet taiteen sosiaalistava ja perinteitä säilyttävä luonne sekä taiteen uutta luova piirre. On olemassa draama taidemuotona sekä draama oppimismetodina. Draamakasvatuksesta on hankala tehdä täysin eheää ja selkeää määritelmää. Draamakasvatus näyttäytyy monena ja aina tekijöidensä näköisenä. (Heikkinen 2004, 22.)

2.1 Draamakasvatuksen genre-jako auttaa jäsentämisessä

Fiktiivisen todellisuuden ja sen taian saavuttamisen voi kokea toki myös omassa kotikeittiössä, kun seuraa Yle Areenasta esimerkiksi Uusi Päivä -sarjaa, lähtemällä elokuvateatteriin, jonka fiktiivinen maailma täyttää pimeän salin tai kun seuraa Kansallisteatterin suurella näyttämöllä teatteriesitys Vanja Enoa.

Tutkin fiktion merkitystä nimenomaan draamakasvatuksen kautta, joten on hyvä avata draamakasvatuksen genre-jako:

Genre-jaottelulla on tarkoitus luokitella ilmiöitä niin, että teoriat auttavat tekijää ja draaman luojia löytämään merkityksiä. Ne antavat samalla tekijöilleen neuvoja siitä, miten kuhunkin prosessiin tulee suhtautua ja millaista tuloksellisuutta sitä voi esimerkiksi odottaa. Kysyttäessä mitä päivän draamatunti pitää tänään sisältää, vastaukset voivat olla seuraavia:

- draamaleikki tai improvisaatio
- näytelmän tekeminen tai teatterissa käynti
- prosessidraama
- forum- tai työpajateatteri
- poikkitaiteellinen työskentely muiden taideaineiden kanssa
- tarinankerronnan ja dramaturgian opiskelu
- draaman ja teatterin historian opiskelu
- draamaan ja teatteriin liittyvien uusien ilmiöiden, kuten median ja internetin opiskelu

Draamasta voidaan puhua seuraavissa eri yhteyksissä:

- oppiaineena
- keskeisenä osatekijänä englanninkielen kansallisessa opetussuunnitelmassa
- muiden taideaineiden yhteydessä
- menetelmänä oppia muita aineita
- johdattelijana kulttuuriseen ja sosiaaliseen kokemukseen

- johdattelijana oppilaiden moraaliseen ja henkiseen kehittymiseen (Heikkinen 2004, 31.)

2.2. Genre-jaon kolme pääluokkaa

Draamakasvatuksen genret ovat jaoteltavissa Heikkisen (2004, 33.) mukaan kolmeen alla olevaan eri pääluokkaan:

Katsojien draama

Katsojien draamassa fiktiivistä maailmaa tutkitaan ja luodaan yhdessä. Ideana on, että katsojat ryhtyvät fiktiiviseen ”leikkiin” mukaan, katsoessaan ja uskoessaan näyttämön todellisuuden.

Se miten ja mitä asioita opitaan, riippuu paljon opettajan tavasta ohjata. Teatterin illuusion luominen ja siinä toimiminen ovat pitkäjänteistä ja haastavaakin ryhmätyöskentelyä. Katsojien draamaa ovat esimerkiksi

- teatteriesityksen valmistaminen tekstin pohjalta
- niin sanottu *ideasta esitykseen*, joka pohjautuu improvisointiin. Tällöinkin opettajalla on oltava käsillään monta eri metodia, jolla aktivoida ryhmä tuottamaan materiaalia valitusta teemasta. (Heikkinen 2004, 34.)

Osallistujien draama

Jokaista osallistavan draaman genreä yhdistää fiktiivisen maailman luominen, jonka sisällä tekijät työskentelevät. *Prosessidraamassa* ei ole ulkopuolista yleisöä, muuten se pitää sisällään samankaltaisen työskentelyn kuin esittävä draama. Asioita tutkitaan, etsitään, leikitään ja niillä luodaan uusia merkityksiä. Esimerkiksi forum-teatterissa sekä *työpajateatterissa* yleisöstä tulee aktiivinen ja osallistava yleisö.

Prosessidraamassa oleellista on:

- Opettajan tuoma draamatarina, joka ohjaa työskentelyä
- Fiktio luominen yhdessä ryhmän kanssa

- Roolin ottaminen ja sen rakentaminen yhdessä
- Opettaja roolissa-strategia osana toimintaa
- Keinot olla fiktiossa ja reaali maailmassa vuorotellen
- Etäisyys ja reflektio- tavoitteena merkityksenanto. (Heikkinen 2004,35.)

Työpajateatteri on osallistavan teatterin genrestä, joka kehittyi koulujen tehdesä yhteistyötä teattereiden kanssa. Ideana oli tutkia vaikeasti käsiteltäviä teemoja teatterin keinoin. Tapoja ovat muun muassa seuraavat:

- yhteistyö koulun opettajien ja teatteriryhmien kanssa. On sovittava sisältö, työtavat. Ryhmän tulee tutkia teemaa yhdessä, ja sovittava millaisia asioita koulu käsittelee oppilaiden kanssa etukäteen ja miten ne sovitaan työpajan sisältöön.
- näytelmän katsominen ja työpaja työskentely. Esitetään lyhyt näytelmä, jota jälkikäteen tutkitaan keskustellen, improvisoiden ja näytelmän kohtauksia esimerkiksi uudelleen tekemällä. Työpajan jälkeen pohditaan tunteuksia ja vaihdetaan ajatuksia
- mahdollinen yhteistyö koulun kanssa työpajan päätyttyä esimerkiksi jälkitehtävillä. (Heikkinen 2004,35)

Forum-teatteri on keskeisin osallistavan teatterin genre. Se on Augusto Boalin 1950 - 1970 -lukujen aikana kehittämä, ja perustuu sorrettujen puolesta puhuvaan teatteriin. Forum-muoto kehittyi vähitellen, kun Boal huomasi, että draamallisen fiktion ja roolisuojauksen kautta katsojasta voi tulla katsojanäyttelijä (spectator-actor), joka ei vain anna ohjeita näyttelijöille, vaan ottaa sorrettujen roolin näytelmässä ja pyrkii draaman sisällä roolin kautta vaikuttamaan tilanteeseen (Heikkinen 2004, 36.) Forum-teatterin idea on siis luoda tilanteita, joiden kautta peilataan erilaisia sortotilanteita ja sorretun näkökulmasta käsin löytämään tilanteelle erilaisia mahdollisuuksia ratkaisuun.

Soveltava draama

Soveltava draama pitää sisällään lopulta lähes kaiken perinteisen teatterin tekemisen ulkopuolelle jäävän muodon. Perinteisessä teatterin tekemisen tavassa harjoitellaan ja suunnitellaan esitys etukäteen ammatti- tai harrastajaryhmän kanssa. Yleisö saapuu paikalle katsomaan esitys Vanja enoa, sitten se kiittää aplodein ja poistuu paikalta.

Viime vuosikymmeninä on vakiintunut erilaisia teatterin tekemisen tapoja, joissa raja katsojien ja tekijöiden välillä on laajentunut: Voidaan ajatella, että kaikki ovat katsojia tai tekijöitä eli osallistujia. Soveltavassa draamassa korostuu prosessi sekä muuntuvuus.

Tällaisen toiminnan muodon alle voidaan laittaa lopulta myös itse draamakasvatus-termi, osallistava ja soveltava draama.

Soveltavan draaman muotoja ovat improvisaatioteatteri, tarinankerronta, performanssi, draamatekstin kirjoittaminen

- Improvisaatioteatteri:

Käytetty strategiana kaikissa draamapedagogiikan genreissä: luodaan fiktiiviset kohtaukset ryhmän ja/tai yleisön avulla. Näyttelijäryhmä toimii tiiminä ja improvisoivat yleisön/ryhmän ohjeiden mukaan.

- Tarinankerronta:

Tarinankerronta on metodi monissa draamakasvatuksen genreissä. Se on myös oma genre. Tarinoita voi rakentaa yksin (monologimuoto) tai dialogisesti pienryhmissä. Näin opitaan kerronnan kielioppi ja jaetaan tarinoita.

- Performanssi:

Performanssi on genre, jossa kollaasimaisesti työstetään ideaa. Usein se rikkoo totuttuja rajoja ja leikittelee fiktion kanssa.

- Draamatekstin kirjoittaminen:

Puhutaan, että draamatekstin kirjoittaminen olisi tuleva uusi genre. Draaman ollessa oppiaine koulussa, kirjoittajan työ voisi olla erikoisalue, sillä draamaopetuksessa tuotetaan tekstejä, vaikka suurinta osaa niistä ei kirjoiteta tai tallenneta. (Heikkinen 2004,37)

Draamakasvatuksen genrekenttä on siis laaja ja värikäs. Tämä opinnäytetyö mainitsee niitä genrejä, joissa painottuu oppiminen, asioiden tutkiminen ja ilmiöiden tarkastelu fiktion kautta.

Heikkinen selittää draamakasvatuksen olevan toimintaa, jonka ihmiset jakavat juuri tietyssä tilassa, juuri tietyssä ajassa ja sovittujen sääntöjen mukaan. Tähän kokonaisuuteen tarvitaan mukaan rooli, tarina, sekä toiminta määritellyssä maailmassa, ajassa ja paikassa, joka on jotain muuta kuin vallitseva sosiaalinen todellisuus. (Heikkinen 2004, 34)

3. Kuinka fiktiivinen maailma rakentuu?

Suoritin vuonna 2014 työharjoittelua Turun Tyttöjen talolla, ohjaamalla teatteri-ilmaisun kerhoa työparini teatteri-ilmaisunohjaaja Tarja Sahlstedin kanssa. Osallistujia oli kaksitoista 14–27-vuotiasta tyttöä sekä naista.

Imrottaret-kerho oli muodoltaan prosessidraamaa. Sen rakenne eteni episodimaisesti. Ohjaajina päätimme rakentaa draamamaailmaa improvisoiden. Toisinaan työstimme ryhmän kanssa pienoisnäytelmiä ja kirjoitimme draamallisia tekstejä sekä keskustelimme.

3.1. Draamallisen maailman elementit

Listaan alle Heikkisen (2004,97- 99) määrittelemiä draamallisen maailman elementtejä, joita toteutui myös Imrottaret - kerhon toiminnassa:

1. Konteksti on valittu ja on jollain tapaa erityinen, erilainen kuin tavallinen elämä: Kerhotoiminnan ideaksi ja tavoitteeksi oli valittu osallistujien ilmaisullisten taitojen kehittäminen ja esiintymisrohkeuden vahvistaminen. Tämän tavoitteen myötä, osallistujien tuli irtaantua hetkellisesti ”tavallisesta elämästä” ja toimia aktiivisessa ilmapiirissä, jolla oli oma, selkeä tarkoituksensa.
2. Jotta fiktiivisellä toiminnalla olisi kerhomme osallistujille merkitystä, oli valitun kontekstin sisällä tapahduttava toimintaa, jonka tavoite oli jollain erityisellä tavalla aktivoida osallistujia, aikaa ja konkreettista paikkaa. Teetimme osallistujille alkuun paljon erilaisia harjoitteita, joissa korostui leikillisuus ja mielen vapautumisen pyrkimys. Pyrimme ohjaamaan harjoitteita joissa todellinen ja konkreettinen tila jossa toimimme, muuttui fiktiiviseksi paikaksi. Tähän tavoitteeseen olivat tehokkaita muun muassa erilaiset mielikuvaharjoitteet, joihin annoimme mielikuvaksi kuvitellun paikan, esimerkiksi uimarannan. Leikillisten mielikuvaharjoitteiden kautta pyrimme aktivoimaan osallistujia ja ujuttamaan heitä kuviteltuun todellisuuteen.

3. Toimintaamme vaikuttivat ja ohjasivat erilaiset *esteettiset ja sosiaaliset säännöt*. Leikkiminen ja ryhmässä oleminen ei olisi ollut mahdollista ilman osallistujien omaa tahtoa draaman maailmassa toimimiseen. Tätä helpotti, että kerhotoiminta oli vapaaehtoista, se oli osa Tyttöjen Talon muuta ohjelmaa, johon kuka tahansa sen kävijöistä sai osallistua. Kerhoomme oli myös markkinoitu esiintymisjännitystä helpottavaksi toiminnaksi, jolloin osallistujat tiesivät etukäteen toiminnan tavoitteista: tämä etukäteistieto oli ensimmäinen ryhmää aktivoiva asia. Kerhon jäsenet tulivat siis pitkälti samoista lähtökohdista ja tunsivat toisiaan entuudestaan.

Ryhmän ikä, koko ja valittu genre vaikuttivat siis toimintaamme. Draaman maailmassa luodaan lähtökohtaisesti kokemuksia ja osallistujien tulee ymmärtää ja hyväksyä valittu toiminta. Rajojen ja sääntöjen tuli olla siis selkeitä, johon meidän tuli ohjaajina pyrkiä. Yhteenvetona voinkin sanoa, että todellisuus ei voi eikä saa kokonaan kadota, vaikka draaman maailmassa liikutaankin. Tätä edesauttoi myös meidän kerhotoiminnassa hyvin yksinkertaiset normit ja säännöt, jotka olimme luoneet: Toiminta alkoi juuri tiettyyn kellonaikaan ja päättyi aina tiettyyn kellon aikaan. Meidän ohjaajien tuli tietää ja osata kerhotoiminnan rakenne, ohjatut harjoitteet ja niiden tavoitteet. Näin me myös ohjaajina loimme osallistujille selkeän ja turvallisen paikan, jossa tutkia fiktion maailmaa.

4. Draamaa luotaessa ja draamakasvatuksessa kyse on aina jollain tapaa interaktiosta muiden tekijöiden kanssa. Oli kyse sitten ”tirkistelijöiden tai todistajien teatterista (perinteisestä näyttelijät–yleisö) tai osallistavasta teatterista, niin kuin meidän kerhotoiminnan toteutuminen tapauksessa. Osallistujat olivat myös ”yleisö”. Kun kerhotoimintamme loi fiktiivistä todellisuutta, sitä määrittivät ympäristö, jäsenten erilaiset kokemukset, odotukset ja tavoitteet.

Kaikessa ryhmämme toiminnassa kommunikoimme toisillemme ja loimme näin merkityksiä. Avasimme muun muassa harjoitteita sanallisesti niiden päätyttyä. Jäsenet saattoivat jakaa kokemuksiaan siitä, millaiselta harjoituksia tuntui esi-

merkiksi tehdä ja millaisia havaintoja harjoitteet osallistujissa herättivät. Näin jäsenet saattoivat luoda merkityksiä omista ja toisten kokemuksista, jopa eleistään ja toiminnoistaan.

3.2. Raamitettu leikki mahdollistaa kuvitteellisen maailman

Draamakasvatus tasapainoilee todellisuutta jäljittelevän toiminnan (mimesis) ja todellisuutta luovan (living through) toiminnan välillä. Noiden kahden toiminnan väliin draamakasvatus tarvitsee energiaa tuottavaksi elementiksi leikillisyyttä, joka myös ohjaa draamasta oppimista. (Heikkinen 2004,76.)

Myös Imrottaret-teatterikerhon tapauksessa on vaikea kuvitella mitään tuloksellisuutta tai sieltä syntyneitä merkityksiä ilman leikillisyyden aiheuttamaa vapautumista ja heittäytymistä. Draaman sanotaan olevan taiteenlajeista sosiaalisin. Leikkiminen on mahdollista yksinkin. Imrottaret -kerhomme osallistujia oli kaksitoista. Tässä tapauksessa leikillisyyden ilmapiiri oli jo jaettua, joka vaati osallistujilta sitoutunutta asennetta, sääntöjen tuntemista sekä toisten huomioon ottamista.

Imrottaret -harjoitteluni aikana sain todeta, että kyseinen prosessimme ja ylipäänsä draamakasvatukselliset/soveltavan draaman prosessit vaativat aikaa. Ryhmän sitoutunut asenne ja sääntöjen ymmärtäminen ja sisäistäminen syntyivät hitaasti.

Kestollisuus on toki ryhmäkohtaista, mutta lähtökohtaisesti voidaan päätellä, että prosessissa tapahtuva ”aktiivisuuden” synty tarvitsee aikaa. Sain myös havaita, että työstettäviä ja kohdattavia asioita oli meidänkin prosessissamme niin paljon, että oli kaiketi ymmärrettävää, ettei ryhmä toiminut koko aikaa yhteisymmärryksessä. Näin ollen koen tärkeäksi, että toisten ryhmäläisten huomioon ottamista ja omaa aktiivisuutta tulee painottaa osallistujille sekä tehdä selväksi, kuinka tärkeitä kyseiset asiat ovat.

Heikkinen puhuu nimenomaan ”vakavasta” leikillisyydestä draamakasvatuksessa. Se tarkoittaa leikillisyyttä, jolla on selkeät, tietyt raaminsa ja sääntönsä, joiden mukaan toimitaan. Draamassa toimija ikään kuin tietää leikkivänsä anne-

tuissa ja luoduissa olosuhteissa. Imrottaret-kerhossa ohjatusta leikillisyydestä seurasi osallistujille jännityksen ja ilon kokemuksia sekä tietoisuutta jostakin, mikä voi olla ”toista” kuin ”tavallinen elämä”.

Leikillisessä toiminnassa heittäytymisen rohkeutta tukevat myös toisto ja suoritettut rutiinit. Imrottarissa teetimme joitakin samoja harjoitteita jokaisella kerralla, jotta ne kävivät osallistujille tutuiksi. Näin myös onnistumisen kokemukset lisääntyivät. Ohjaajina koimme myös, että tapamme aloittaa ja päättää jokainen kerhokerta ringistä ja rinkiin loi eheyden sekä turvan tuntua.

Jotta osallistujat uskalsivat hypätä fiktiiviseen maailmaan ja suorittaa pyydettyjä harjoitteita, meidän ohjaajien oli saatava osallistujat täysillä mukaan draaman leikkiin. Tässä auttoivat muun muassa meidän ohjaajien innostavuuteen pyrkivä ryhmänohjaaminen sekä oikeiden harjoitteiden löytäminen kyseiselle ryhmälle sekä niiden soveltaminen.

Ajattelen, että sopimus Imrottarien leikillisyydestä tapahtui jo silloin, kun ryhmä kokoontui yhteiseen tilaan ja aloitimme toiminnan. Etenkin kerhokertojen edetessä, kun toimintamme alkoivat vakiintua, osallistujat toimivat lähes huomamattaan sovittujen sääntöjen mukaisesti.

Draamakasvatuksen lähtökohtana on kahdessa eri maailmassa (todellisessa ja draaman maailmassa) liikkuminen. Jotta fiktiivinen maailmaa pääsee tapahtumaan, osallistujan tulee todella uskoa draaman leikkiin sekä panostaa siihen. Tässä ryhmänohjaajalla on merkittävä asema. Hänen tulee kannustaa ja luoda uskottava pohja todellisuudesta irtaantumiselle.

Imrottaret -ryhmässämme pyrimme teettämään innostavia ja mieltä vapauttavia leikkejä. Heittäytymisen mahdollisuutta tuki ja turvasi leikkien säännöt. Mitä enemmän saimme osallistujilta irti ”tässä ja nyt -energiaa” he olivat itsevarmempia ja saattoivat myös näin uskoa vahvemmin luotuihin kuvitteellisiin maailmoihin.

Heikkinen pitää lähtökohtana draamakasvatuksen leikillisyydelle, että asiat jotka tapahtuvat draamassa, ovat määrättyllä tavalla leikillisiä. Roolihahmo (fiktiivinen

hahmo) suuttuu, roolihahmon tekijä (oma itse) ei suutu, roolihenkilöt kuolevat, esittäjät eivät. Tämä on myös fiktiivisen maailman paradokseja ja samalla kiehtova ilmiö, josta itse ryhmänohjaajana haluaisin pyrkiä tutkimaan ja keskustelemaan ryhmän kanssa.

3.3. Esteettinen kahdentuminen

Jotta aiemmin mainitut draamallisen maailman elementit voivat toimia ja johtaa kokemukselliseen oppimiseen, ryhmäläisten tulee hyväksyä draamallisessa maailmassa toimimisen säännöt sekä fiktiivisen maailman paradoksaalisuus.

”Esteettinen kahdentuminen” tarkoittaa juuri tätä hyväksymistä ja kokemuksellisen oppimisen mahdollisuutta. (Heikkinen 2004,102)

Draamallisessa maailmassa toimiessa oma minä voi unohtua hetkeksi, mutta se ei katoa kokonaan. Se, millä tavoin fiktiivisessä maailmassa kukin toimii, millä tasolla siihen uskoo tai millaisia asioita yksilö sinne tuo mukanaan, riippuu taustasta, kokemuksista sekä asenteesta. Vaikka draamalliseen maailmaan astutaankin, elämismaailman todellisuus ei katoa. Samat säännöt esteettisestä kahdentumisesta pätevät myös Vanja eno -esityksen näyttelijöille esityksen aikana: Heidän kommunikointinsa perustuu esteettiseen kahdentumiseen. Nämä säännöt ovat pitäviä myös draamakasvatuksen genreissä.

Improttaret- ryhmä työskenteli Tyttöjen Talon liikuntasalissa, joka oli todellinen konkreettinen tila, jossa rakensimme fiktiivisiä, tarinallisia maailmoja. Teetimme ryhmällemme mielikuvaharjoitetta, jossa konkreettinen tila pyydetään kuvittelemaan esimerkiksi uimarannaksi. Jotta tekijä pääsi fiktiiviseen tilaan, tuli hänen ensinnäkin hyväksyä ohjeistuksemme ja haluta kuvitella ohjeistettu kuvitelma. Esteettinen kahdentuminen tarkoittaa toden ja fiktion elävää suhdetta, jonka tekijä kokee.

Osallistuja saattoi siis toimia fiktiivisen hahmon kengissä, kokien että tämä ”tapahtuu” minulle ja samalla osallistuja oli tietoinen siitä, että ”minä teen tätä juuri nyt tapahtuvaksi”, olen todellisuudessa minä. Esteettinen kahdentuminen on se hetki, kun roolia suunnitellaan tai todellista tilaa ja aikaa muutetaan fiktiiviseksi.

Esteettisen kahdentumisen ilmiössä ollaan tietoisia seuraavista asioista;

- Minä en ole roolihahmo, vaikka rakennankin siitä olemassa olevaa.
- Fiktion todellisuus on fiktion todellisuutta, ei sitä elämismaailmaa, johon siirrytään, kun tullaan pois fiktion maailmasta
- Fiktion aika on fiktion aikaa, ei reaaliaikaa (Heikkinen 2004,103)

3.3.1 Esteettisen kahdentumisen opetuksellinen taso

Esteettisen kahdentumisen ilmiössä meidän ohjaajien tuli pitää huolta siitä, että osallistujat ymmärsivät, että toimiessaan fiktiossa he liikkuvat kahden eri todellisuuden tasoilla samanaikaisesti.

Heikkinen huomioi, että draamakasvatuksessa juuri esteettisen kahdentumisen ilmiö mahdollistaa draamasta ja draamassa oppimisen. Silloin kun rooli ja fiktio rakennetaan yhdessä, ryhmä voi muuttaa ja kehittää niitä tutkiakseen itselleen merkityksellisiä asioita. (Heikkinen 2004, 104)

Improttaret-kerhon toimintamme tähtäsi pienimuotoisen, demomaisen esityksen valmistamiseen prosessimme päätteeksi. Rakensimme esityksen materiaalin osallistujien kirjoittamista omakohtaisista teksteistä, joista valmistimme demomme dramaturgian. Jokainen osallistuja sai valita aiemmin improvisaatioharjoitteiden myötä syntyneistä hahmoista yhden, jota lähteä työstämään demomme varten. Demomme pituus oli noin 20 minuuttia ja se esitettiin Tyttöjen Talolla toimintamme viimeisellä kerralla.

Prosessissamme reflektointi oli merkittävässä asemassa. Prosessimme vahvuus oli siinä, että sen draamallisissa maailmoissa toimittiin useissa eri rooleissa ja tehtävissä. Pyrimme ohjaajina luomaan osallistujille erilaisia tehtäviä draaman maailmoista ja niiden luomisesta. Teetimme heille ohjauksellisia, kirjoituksellisia sekä esiintyjällisiä harjoitteita koko prosessimme ajan.

Heikkinen (2004, 115) kirjoittaa, että esteettinen kahdentuminen roolissa, valitussa ajassa ja paikassa mahdollistaa asioiden ja ilmiöiden tutkimisen vapaasti sekä arvottomasti. Tätä hän pitää juuri kahdentumisen ilmiön pedagogisena tasona, joita hän kiteyttää kolmen seuraavan teesin avulla:

1.Fiktiossa mikään ei ole pyhää

Vakava leikillisyys korostuu esteettisessä kahdentumisessa, se syntyy, kun osallistuja ajattelee sitä mitä tekee, on siitä tietoinen, mutta samalla hän on valmis ottamaan riskejä ja heittäytymään tuntemattomaan tilaan. Toiminnassa sosiaalinen todellisuus ja ihmisyyys ovat ehdottoman tärkeitä, samalla kun vakava leikillisyys antaa luvan leikkiä ja kokeilla sellaisilla asioilla, jotka eivät sosiaalisessa todellisuudessa ole mahdollisia.

2.Erot ja erilaisuudet ovat voimavaroja

Oppimisella on hyvä olla merkitys osallistujalle. Jollain on oltava suunnitelma siitä, mitä on tarkoitus opiskella. Esimerkiksi Improttaret -toiminnassa meidän ohjaajien tuli tietää ryhmän tarpeet. Meidän ohjaajien tuli nähdä yksilöiden eroavaisuudet ja erilaiset näkemykset, ja kääntää ne erilaisiksi katsontakannoiksi.

3.Etäisyys ja empatia

Empatia on kykyä asettua toisen asemaan, tämä on myös ehdoton edellytys kuvitteellisen, fiktiivisen maailman muodostamisessa. Etäisyys tarkoittaa kykyä ”mennä rooliin”, olla siinä ja tulla sieltä pois. Voidaan uskoa, että ihmisellä on voimavaroja muuttaa käsitystään ja suhdettaan maailmaan: tätä kautta voidaan muuttaa omaa toimintaa. (Heikkinen 2004,114.)

3.4. Tärkeä draamasopimus

Lähdettäessä rakentamaan draamallista maailmaa, draaman tilaa, on tehtävä ensin eräänlainen ”oppisopimus”, *draamasopimus*. (Heikkinen 2004, 90).

Tässä sopimuksessa tulee määritellä, minkä genren maailmassa hengitetään, millaisia työtapoja siellä käytetään ja mikä on sen työtavan kommunikaation muoto. Heikkinen täsmentää, että työryhmän tulee tietää, onko kyseessä työryhmän draamaprosessi vai onko sen tavoitteena puhutella esimerkiksi ulkopuolista yleisöä. Draamasopimus on sopimus, jonka kautta sitoudutaan yhtei-

seen tavoitteeseen ja toimintaan. Samalla se luo omanlaistaan halukkuutta yrittää rakentaa luottamusta draaman tapahtumiin. (Heikkinen 2004,91)

Improttaret-kerhotoimintamme sisällön ja muodon olimme suunnitelleet etukäteen ryhmästä olevien etukäteistietojen perusteella. Ensimmäisellä kerralla keräsimme osallistujilta toiveita kerhotoiminnan sisällölle. Näin kartutimme lisää käsitystämme ryhmästä ja sen tarpeista, sekä pyrimme hahmottamaan, millaista rakennetta lähtisimme prosessillemme luomaan ja millaisiin fiktiivisiin maailmoihin kyseinen ryhmä oli hyvä ”kuljettaa”.

Ajattelen, että sopimus Improttarien leikillisyydestä tapahtui jo silloin, kun ryhmä kokoontui yhteiseen tilaan ja aloitimme toiminnan. Kerhotoimintojen edetessä, toiminnat vakiintuivat ja tulivat osallistujille tutuiksi. He alkoivat toimia huomauttamattaan sovittujen sääntöjen mukaisesti.

Draamasopimusta voidaan tarkastella kahdesta eri näkökulmasta käsin: Se voi olla sopimus siitä, missä rajoissa toimitaan eli *sopimus käyttäytymisestä*. On sovittava mikä on genre ja teema, joita työestetään. On tärkeää sopia sekä konteksti, jossa draama tapahtuu, sekä työnjako jolla työskennellään. (Heikkinen 2002,89.)

Toinen sopimuksen puoli on enemmän draamaopettajan tietoisuudesta kiinni: sopimuksessa on kysymys arvoista, päämääristä ja tavoitteista. Ohjaajaparini kanssa meidän tuli perehtyä ryhmäämme etukäteen. Meidän oli tiedettävä tarkasti sen tavoitteet ja pyrittävä räätälöimään prosessimme sisältö ryhmälle antoisaksi. Meidän oli pidettävä myös huolta siitä, että olimme ohjaajina sopimuksen tavoitteista ja säännöistä yksimielisiä. Meidän tuli perustella itsellemme sekä ryhmälle valittu työtapa, ja meillä ohjaajilla tuli olla näkemys, kuinka sopimuksessa edetään. Nämä kaikki ovat edellytyksiä turvallisessa fiktiivisessä maailmassa toimimiselle.

3.5 Roolisuojaus turvaa fiktiossa toimimista

”Roolisuojaus” on merkittävimpiä osia draamapedagogisessa sopimuksessa. Sen tarkoituksena on antaa mahdollisuus toimia draamamaailmassa vallasta vapaalla alueella. Kun draaman maailmasta astutaan pois, roolihahmon tekoja ei arvioida todellisen minän kautta, vaan niitä arvioidaan suhteessa draaman maailmaan. (Heikkinen 2004,104)

Oli tärkeää luoda selkeä pohjustus ja määritelty tilanne, kun lähdimme esimerkiksi rakentamaan Improttareet -ryhmän kanssa fiktiivisiä hahmoja näyttämölle. Osallistujat tarvitsivat tukea hypyssä mielikuvituksen maailmaan.

Ohjaajien oli tärkeää tehdä selkeäksi raja, milloin toiminta fiktiossa alkoi tai mikä oli se hetki, jolloin lähdimme luomaan fiktiivistä todellisuutta. Oli selkeytettävä, milloin fiktiivisestä maailmasta tultiin pois takaisin nykyhetkeen. Toisin sanoen, esteettisen kahdentumisen ilmiölle tuli antaa oma rajattu aika ja paikka, sen alkaminen ja päättyminen

Ohjaajana oli pyrittävä mahdollisimman tarkkaan harjoitteiden ohjeistamiseen, sekä selkeään määrittelyyn siitä, koska harjoite alkaa (fiktiiviseen maailmaan astuminen) ja milloin harjoite lopetetaan (paluu todelliseen hetkeen.)

Roolisuojaus mahdollisti myös rohkeuden leikitellä hahmoilla ja niiden tarinoilla. Osallistujien oli mahdollista saada kokeilla fiktiivisessä todellisuudessa miltä esimerkiksi vihan tunne riidellessä tuntuu. Kun fiktiivinen tilanne oli ohi tärkeää palata harjoitteeseen keskustelemalla sen työstämisestä ryhmän kanssa sekä tehdä havaintoja ryhmän kesken. Tämä loi selkeää eroa toden ja fiktion tapahtumien välille.

4.PÄÄTELMÄT

Olen tarkastellut fiktiivisten ja draamallisten maailmojen luomista nimenomaan draamakasvatuksen näkökulmasta. Heikkisen teokset ”Vakava leikillisuus” sekä ”Draaman maailmat oppimisalueina” ovat suunnattu draamaopettajille oppaiksi. Ne ovat käypiä teoksia oppaiksi myös teatteri-ilmaisun ohjaajalle, jonka ammatikuvaan kuuluu fiktiivisissä ympäristöissä toimiminen muun muassa teatteriesityksiä valmistaessa, soveltavaa teatteria tehdessä, erilaisten ryhmien sekä yksilöiden kanssa työskenneltäessä.

Heikkinen kirjoittaa, (Heikkinen 2002,126) että draaman maailmojen rakentamisessa tulee ottaa huomioon draamakasvatuksen tutkiva luonne. Sen pyrkimyksenä on oppia nimenomaan draamassa, draamasta ja draaman avulla sekä sen kautta.

Myös teatteri-ilmaisun ohjaajan tulee luoda ilmapiiri, jossa osallistujat kokevat olevansa vapaita luomaan uutta, kokeilemaan, etsimään, epäonnistumaan sekä onnistumaan. Hän myös opettaa työssään fiktiivisen maailman mahdollisuuksia.

Heikkinen tähdentää (Heikkinen 2002,126), että draamakasvatuksessa opitaan myös teatterin visuaalisesta maailmasta ja kuinka toiminnalle luodaan fiktiivinen sekä tarinallinen aika ja tila. Sama asia pätee myös teatteri-ilmaisun ohjaajan työssä. Fiktiivisen maailman luominen ja rakentaminen ovat monisyistä ja pienistä elementeistä rakentuva kokonaisuus. Tämä kuitenkin määrittelee teatteri ilmaisunohjaajan työnkuvaa ja sen tavoitteellisuutta merkittävästi. Jos fiktiivinen maailma ei ole tarpeeksi vahva, on mahdollista, ettei sinne sukeltaminen onnistu esimerkiksi henkisesti. On siis tärkeää, että teatteri -ilmaisun ohjaaja kykenee luomaan mahdollisimman todellista ja uskottavaa fiktiota, kannustaa uskomaan siihen ja opastaa toimimaan sen maailmassa.

Teatteri- ilmaisun ohjaajan tulee tietää, kuinka fiktiivinen maailma rakentuu. Hänen tulee luoda turvallinen alusta fiktion tapahtumille ja fiktiossa liikkumiselle.

Teatteri -ilmaisun ohjaaja auttaa merkityksien muodostamista fiktiosta. Heikkinen täsmentää, että fiktiivisessä todellisuudessa osallistujan luovuutta rajoittaa ainoastaan sovitut säännöt sekä fiktion lait. (Heikkinen 2004,120) Tämä ajatus korostaa kuinka tärkeää on, että teatteri- ilmaisun ohjaaja tuntee erilaiset soveltavan draaman genret ja niiden ominaiset ja tehokkaimmat työskentelytavat tutkia draamaa ja fiktiota.

Teatteri -ilmaisun ohjaajan työnkuva keskittyy juuri tuon todellisuuden ja fiktiivisen maailman väliseen osallistujan luomisprosessiin vastuunkantamiseen. Teatteri-ilmaisun ohjaajan tulee tehdä sopimuksia ja kokeiluja draamallisen työn kautta. Tuntemattomasta tilasta avautuu merkityksellinen maailma.

Lähteet:

Heikkinen, Hannu, 2004, Vakava leikillisuus, Paino Dark Oy, Vantaa 2004

Heikkinen, Hannu, 2002, Draaman maailmat oppimisalueina – draamakasvatuksen vakava leikillisuus, Jyväskylä University, Printing House, Jyväskylä and ER-Paino Ky, Liestuore 2002

Rasmussen, B.1996. Educational drama in a cultural performace context: another apologetic apperance?: Teoksessa J. O Toole & K Donelan (Eds) Drama, Culture and empowerment: The IDEA dialogues. Brisbane: IDEA Puplications,131-139

