

# Peep-show ja väkeviä kokemuksia

Katsaus henkilökohtaisuuteen teatteriopetuksessa

ESSI RÖNNKVIST



**TIIVISTELMÄ****PÄIVÄYS:**

<b>TEKIJÄ</b> Essi Rönnkvist		<b>KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA</b> Teatteriohjeiden maisteriohjelma	
<b>KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI</b> Peep-show ja väkeviä kokemuksia. Katsaus henkilökohtaisuuteen teatteriohjeiden opetuksessa.		<b>KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET)</b> 65 s.	
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Tämän opinnäytteen pohjalla on tekemäni taiteellinen tutkimus, joka pureutui henkilökohtaisuuteen teatteriohjeiden opetuksessa. Järjestin keväällä 2021 kolme työpajaa, joiden kautta tutkin sitä, mitä opettajan tulee ottaa huomioon, kun taiteen lähtökohdaksi on jokin hyvin henkilökohtainen asia. Jokaisessa työpajassa oli oma teemansa: kirjeet, muistot ja ruumiillisuus.</p> <p>Opinnäytteeni aluksi esittelen toimintaani ohjaavia teorioita, erityisesti dialogisuusfilosofiaa. Perustelen myös, miksi sen mielestäni tulisi toimia opettajan ohjaavana periaatteena. Aito halu avautua toiselle ja toisen kokemukselle sekä halu jättää maailma ”silleen” kuuluvat mielestäni vastuulliseen pedagogiseen prosessiin. Asettuminen dialogiin Toisen kanssa tarkoittaa myös alttiutta tulla itse haavoitetuksi.</p> <p>Ajattelen taiteen tekemisen, sen opiskelun sekä opettamisen olevan aina henkilökohtaisia. Teatteria opiskellaan ja opetetaan kokonaisina ihmisinä, joilla on vaihtelevia elämäntilanteita ja erilaisia kokemuksia. Väitän, että näitä taustalla vaikuttavia asioita ei voi jättää huomiotta teatteriohjeiden opetuksessa. Opinnäytteeni sivun useaan kertaan sitä, mitä tämä ”kokonaisuus ihmisenä” oleminen tarkoittaa opetustilanteissa.</p> <p>Opinnäytteeni kuvaan työpajaprosessit yksi kerrallaan ja siirryn sitten tekemään niistä huomioita ja päätelmiä. Päädyn huomaamaan, että erityisesti kysymys rajoista ja niiden selkeyden välttämättömyydestä nousi vielä tärkeämmäksi kuin osasin etukäteen odottaa. Kun työskennellään henkilökohtaisista lähtökohdista, rajojen kunnioittaminen on erityisen tärkeää. Opinnäytteeni pohdin kuitenkin sitä, kuka rajat asettaa ja missä vaiheessa. Esitän tutkimuksessani, että ajatus henkilökohtaisuudesta on laaja ja hyvin yksilöllinen sekä tilannekohtainen. Sopivan henkilökohtaisuuden taso on usein sidottu hetkeen eikä mitään yleispäteviä ohjeita voi antaa. Sopivaksi lähestymistavaksi opiskelijan ja opettajan väliseen kohtaamiseen ehdotan dialogisuutta.</p> <p>Tarkastelen työssäni paljon omaa toimintaani ja pyrin suhteuttamaan sitä esittelemääni teoriaan. Tutkimuksen edetessä alkuperäiseen tutkimuskysymykseeni liittyvät myös huomiot opettajan vallasta sekä kysymykset siitä, mitä on hyvä opettajuus. Päädyn tutkimuksessani tulokseen, että henkilökohtaisissa lähtökohdissa on paljon annettavaa teatteriohjeiden opetukselle. Niistä käsin työskenteleminen voi cheyttää ja tuoda kokemuksia kuulluksi tulemisesta. Tämän mahdollistaminen on kuitenkin vaativaa myös opettajalle. Pedagogin työ on hyvin hienovaraisista, ja hän voi omalla toiminnallaan paitsi mahdollistaa suurta kehitystä, myös aiheuttaa vahinkoa.</p>			
<b>ASIASANAT</b> Dialogisuus, kohtaaminen, Toinen, henkilökohtainen, rajat, valta, teatteripedagogiikka, holistisuus			

# SISÄLLYSLUETTELO

---

1. JOHDANTO	4
2. TEORIAA	6
2.1. <i>Taiteellinen tutkimus</i>	6
2.2. <i>Holistisuus</i>	7
2.3. <i>Dialogisuus</i>	10
2.3.1. <i>Pyrkimys kohti dialogista oppimistilannetta</i>	12
2.3.2. <i>Dialogi ja läheisyys</i>	16
2.3.3. <i>Tuntematon</i>	19

---

3. PROSESSI	22
3.1. <i>Taiteesta ja henkilökohtaisuudesta</i>	23
3.2. <i>Käytännön järjestelyt ja niiden muutokset</i>	26
3.2.1. <i>Kirje</i>	27
3.2.2. <i>Muistot</i>	28
3.2.3. <i>Ruumis</i>	29
3.3. <i>Kirjetyöpaja</i>	30
3.4. <i>Muistotyöpaja</i>	35
3.5. <i>Ruumiillisuustyöpaja</i>	40

---

4. LÖYDÖKSET	44
4.1. <i>Yhteisiä havaintoja</i>	44
4.2. <i>Mikä mahdollistui?</i>	46
4.2.1. <i>Henkilökohtainen esityksen lähtökohtana</i>	48
4.3. <i>Rajanvetoa</i>	51
4.4. <i>Opettajana henkilökohtaisessa maastossa</i>	55
4.4.1. <i>Opettajana tuntemattoman äärellä</i>	61

---

5. LOPUKSI	63
------------	----

Lähteet

# 1. JOHDANTO

*”(---) mulle automaattisesti, ihan jumalan sanana teatteri on aina henkilökohtaista, se on aina kohtaamista, se on tila, jossa ollaan läsnä omina itseinä ja ollaan vuorovaikutuksessa muiden kanssa (---) Miten uskaltaa olla oma itsensä ja miten uskaltaa kohdata toinen sellaisena kuin hän on? Miten suojella omaa itseä ja silti asettua alttiiksi? Miten löytää ryhmässä paikka, jossa tulee nähdyksi, mutta kykenee myös näkemään muut? Mulle teatteri on teatteria silloin, kun siinä on läsnäolon ja kohtaamisen elementit. (---) Eikä teatteriopettajuuksi ole ilman näitä asioita. Siksi henkilökohtaisuus, siksi rajat, siksi dialogisuus. Siksi tämä työ.” (tutkimuspäiväkirja 25.3.2021)*

Tässä työssä tutkin työskentelyä henkilökohtaisen materiaalin kanssa.

Henkilökohtaisuus on sanakirjamääritelmien mukaan sekoitus omakohtaista, yksityistä ja yksilöllistä, henkilöissä kiinni olevaa. Tutkin sitä, mitä taiteellis-pedagogisessa prosessissa tapahtuu, kun työskentelyn lähtökohtana on jotain hyvin henkilökohtaista. Miten osallistujat kokevat omien, todellisten kokemustensa ja ajatustensa työpajaan tuomisen ja niiden jakamisen? Mitä osallistujan henkilökohtaiselle kokemukselle tapahtuu, kun se laajenee työryhmän omasta prosessista katsojien nähtäväksi? Muuttuuko kokemus yksityisyydestä? Valitsin työpajojen lähtökohdiksi kirjeet, muistot ja ruumiillisuuden. Toteutin kolme työpajaa, joihin keräsin vapaaehtoisia teatterin parissa jo toimivia osallistujia. Työpajat olivat muutaman tunnin mittaisia ja kertaluonteisia. Tein taiteellista tutkimusta ja pyrin sitomaan havaintoni omaan toimintaani opettajana.

Henkilökohtaisuuden pohtiminen teatteriopetuksen kontekstissa on tärkeää. Mitä se ylipäättään tarkoittaa, miten se vaikuttaa toimintaan, miten siihen tulisi suhtautua? Oman teatterikäsitteeni mukaan henkilökohtaisuus on teatterissa aina tavalla tai toisella läsnä. On tärkeää löytää siihen eri näkökulmia ja tunnistaa siihen liittyvät uhat. Tämän työn tarkoitus ei ole jakaa osallistujien henkilökohtaisia tarinoita. En tule esittelemään työpajojen pohjana olevia henkilökohtaisia materiaaleja enkä kuvaa osallistujia niin, että heidät voisi tunnistaa. Sen sijaan kuvaan heidän kokemuksiaan ja ajatuksiaan sekä omia havaintojani ja tulkintojani. Ajattelen kirjoittaessani pääasiassa muita esittävien taiteiden opettajia ja toivon, että havainnoistani on apua myös heille.

Työn aluksi luvussa 2 esittelen taustalla vaikuttavaa teoriaa. Teoriani pohjautuvat erityisesti dialogisuusfilosofiaan (muun muassa Buber, Lehtovaara, Varto). Maailmankuvassani näkyy selvästi Lauri Rauhalan holistinen ihmiskäsitys ja Gert Biestan kasvatusfilosofiset ajatukset. Mitä paljaampana oppilas on mukana opetuksessa, sitä merkityksellisemmältä huomioiminen, kohtaaminen tai näiden puute tuntuu. Näen, että väylänä tähän kohtaamiseen on dialogisuus, ja siihen paneudun erityisesti luvussa 2.3. Ajatus toisen kohtaamisesta dialogisesti sisältää ajatuksen siitä, että ihminen asettuu myös itse alttiiksi ja hyväksyy tuntemattoman toisessa. Käyn läpi termejä dialogisuus ja tuntematon sekä sitä, mitä nämä käytännössä voisivat tarkoittaa. Tämän jälkeen luvussa 3 siirryn kuvaamaan taiteellista prosessia, joka tässä tutkimuksessa on ollut työpajatoimintaa. Työpajoissa tutkittiin kirjeen kirjoittamista, muistojen käyttämistä esityksen lähtökohtana sekä ruumiillisuutta olemisen tapana ja esityksessä. Esittelen työpajaprosessit ja niistä löytämäni havainnot. Luvussa 4 tutkin havaintojani teoreettisessa kehyksessä. Pyrin erittelemään löydöksiäni ja luomaan uutta näkökulmaa siitä, mitä henkilökohtaisuuden ajatus taideopetuksessa tarkoittaa. Laajennan ajatuksia myös siihen, miten se vaikuttaa opettajan työhön. Tutkimuksen edetessä kysymys rajoista nousi erityisen tärkeäksi löydöksi, joten käsittelen rajoja sekä teoriaosuuden luvussa 2.3.2 että löydösluvussa 4.3. Henkilökohtaisuuden näkökulmasta rajoja joutuu aktiivisesti määrittelemään niin suhteessa omaan toimintaan, oman yksityisen ja jaettavissa olevan välillä sekä suhteessa muihin opetukseen osallistuviin henkilöihin. Lopuksi kokoan yhteen tärkeimmät havaintoni luvussa 5.

## 2. TEORIAA

Tässä luvussa käyn läpi tutkielmani taustalla vaikuttavat teoriat. Esittelen taiteellisen tutkimuksen peruseriaatteet, omat maailmankatsomukselliset lähtökohtani ja perehdyn laajemmin dialogisuuteen. Dialogisuus on filosofinen käsite, joka leimaa omaa opettajuuttani vahvasti ja joka määrittää tietynlaisen oman opettajuuteni ideaalin. Tutkielman löydösosiossa luvussa 4 tulen palaamaan näihin teorioihin ja pohtimaan omaa toimintaani suhteessa niihin.

### 2.1. Taiteellinen tutkimus

*Taiteellinen tutkimus on yksi tarjolla olevista välineistä, joiden avulla kykenemme hahmottamaan, missä ja miten olemme suhteessa itseemme ja ympäristöömme. (Hannula, Suoranta & Vaden 2003, 14)*

Taiteellinen tutkimus on laadullisen tutkimuksen laji, jossa tutkimuskohdetta lähestytään taiteellisen toiminnan kautta. Taiteellinen toiminta on edellytys taiteelliselle tutkimukselle. Taiteellinen tutkimus tunnustaa taiteellisen toiminnan synnyttämän tiedon ja maailmasuhteen arvon sellaisenaan ilman, että taiteen tulisi olla pelkkä tutkimuskohde. (Varto 2017, 12, 22.) Tässä tutkielmassa taiteellinen toiminta on ollut teatteritaiteen kontekstissa tapahtuvaa työpajatoimintaa, joka itsessään on tuottanut tietoa maailmasta. Kuvaan työpajoissa käytännön toiminnan kautta syntyneitä tietoja, ja käsitteellistän ja teoretisoin sitä.

Taiteellisen toiminnan ja tutkimusmenetelmän suhdetta on vaikea sijoittaa toisiinsa. Työpajoissani toiminta on ollut taiteellista toimintaa, mutta samalla myös tutkimusmenetelmiä: olemme tutkineet henkilökohtaisuutta näiden menetelmien kautta. Filosofin Juha Varto päätyy ehdottamaan, että tutkimuksessa tulisi keskittyä taiteellisen toiminnan luomaan polkuun, jonka voi ainakin jälkikäteen tunnistaa. Eli löytää huomioita ja havainnot siitä, mitä tutkija on tehnyt, mitä on tapahtunut, mitä siitä on seurannut, ja miten tutkija lopulta on asian ratkaissut. Tämän polun voi kuvata ja se osoittaa lukijalle tapaa ja tottumusta, intuitiota ja ammattitaitoa sekä perustelee ratkaisuja. (Varto 2017, 46.) Tässä tutkielmassa yritän kuvata tätä polkua.

Taiteellinen tutkimus on tutkimusta siinä missä muutkin tutkimukset: se tuottaa uutta tietoa maailmasta. Taiteelliset tutkimukset ovat aina yksittäistapauksia, mutta niiden on silti mahdollisuus olla prosesseja, joihin yhteiseksi tarkoitettu tieto kerääntyy ja jalostuu. Kyse on rajauksista ja valinnoista. (Hannula, Suoranta & Vaden 2013, 14.) Tässä tutkimuksessa tutkimuksen kohde on henkilökohtaisen materiaalin käyttö taideopetuksen lähtökohtana, mutta tutkimuksen tuottamaa tietoa voi johtaa myös koskemaan henkilökohtaisuutta taideopetuksessa ylipäätään. Löydökseni rajoista ja opettajuudesta ovat sellaisia, joiden voi ajatella pätevän taideopetuksessa yleensä, ei vain näissä kyseisissä työpajoissa.

## 2.2. Holistisuus

*Kasvattajien ihmiskäsitys on kohtaamisen ehdoista ensimmäinen ja perustavin, koska siinä määrittyvät kasvatussuhteen ontologiset ja eettiset sitoumukset.* (Värri 2002, 119)

Esittelen seuraavaksi oman ihmiskäsitykseni, sillä se määrittää näkökulmani maailman todellisuuteen, taiteeseen ja ihmisten kohtaamiseen. Lähestyn tätä työtä teatteriopettajan näkökulmasta ja pidän opettajaa aina myös kasvattajana. Pohjaan ihmiskäsitykseni hyvin pitkälle filosofian dosentti Lauri Rauhalan holistiseen ihmiskäsitykseen. Koen, että ihminen on kolmesta yhtäaikaan läsnä olevasta osasta muodostuva kokonaisuus: kehollinen, tajunnallinen ja situationaalinen. Tämä merkitsee sitä, että olemisemme tässä maailmassa koostuu psyykkis-henkisestä olemassaolosta, olemassaolosta orgaanisena tapahtumana ja olemassaolosta suhteessa maailmaan ja olosuhteisiin, joissa elää (Rauhala 1995, 32).

Tajunnallisuus tarkoittaa inhimillisen kokemisen kokonaisuutta. Se on kaikkea sitä, mitä tiedämme, tunnemme, uskomme, uneksimme ja niin edelleen. Ihminen voi olla hetken ilman tajuntaa esimerkiksi narkoosissa, mutta mikään tietoinen toiminta ei ole mahdollista ilman tajuntaa. Emme myöskään voi koskaan havaita tajuntaa itsessään, vaan aina vain kaiken sen kautta, joissa tajunta on olemassa. (Rauhala 1005, 34-35.)

Kehollisuuden Rauhala väittää olevan ennen kaikkea konkreettista toimintaa, jossa ei ole mitään symbolista. Elintoiminnot ovat toisiinsa vaikuttavia prosesseja eivätkä vaadi tai salli mitään tulkintoja voidakseen toteutua. Keho on se konkreettinen, lihallinen perusmuoto, joka noudattaa fysiikan lakeja ja joka tekee meistä fyysisen osan maailmaa. (Rauhala 1995, 39.) Rauhalan ajatus on hyvin orgaaninen ja tässä kohti koen tarvetta laajentaa hänen käsitystään. Ajattelen, että pelkät fyysiset toiminnot eivät ole vielä kaikki, mitä ruumiillisuus pitää sisällään. Kehossa on myös mykkää viisautta. Kehossa syntyvä liike sekä toiminnan tuottamat aistimukset ja havainnot näyttelevät suurta osaa suhteessamme maailmaan ja muihin ihmisiin. Varto liittyy kehollisuuden ja aistisuuden nimenomaan taiteelliseen toimintaan. Hänen mukaansa ihmisen ensisijainen olemassaolon tapa on kehollinen ja aistinen. Taiteellista toimintaa ei voi siirtää kokonaan pään sisään, sillä taito on aina tekemisissä maailman ilmiöiden kanssa; ne ovat materiaalisia, muuttuvia, panevat vastaan ja osoittavat, kuinka voi toimia ja kuinka ei. (Varto 2017, 90.) Yhdyn tässä Varton ajatuksiin. Pelkät käsitteet ja symbolit, pelkät tunteet ja teoriat eivät mielestäni vielä muutu taiteeksi. Taide tarvitsee ruumiillisen väylän toteutuakseen osana maailmaa ja se tarvitsee vastaanottajan fyysisen kehon voidakseen tulla koetuksi.

Myös filosofi Maurice Merleau-Pontyillä on ajatus, että ruumis on meille paitsi tiedon kohde, myös se, minkä välityksellä tietoa voi olla, kuten tanssitaiteen tohtori Leena Rouhiainen (2011, 76) tiivistää. Ruumis on Merleau-Pontylle enemmän kuin asia, se on ilmaisu. Kaikki ruumiilliset tekomme, aistimuksemme, havaintomme ja toimintamme ilmaisevat tapaamme olla maailmassa. Tunnistamme itsemme aidoimmin sellaisten tekojen kautta, joilla kietoudumme maailmaan: kun havainnoimme, kun teemme konkreettisia fyysisiä toimenpiteitä, kun puhumme tai ajattelemme. Suoritamme näitä tekoja ja voimme sen jälkeen tulla tietoisiksi itsestämme tekijänä. Oppiminen ja kasvu ovatkin siis ruumiillista ja toiminnallista vuorovaikutusta ympäröivän maailman kanssa. (Rouhiainen 2011, 80, 84-87.)

Rauhalan holistiseen ihmiskäsitykseen liittyy vielä kolmas oleellinen ihmisen olemisen muoto, situationaalisuus. Se on ihmisen kietoutuneisuutta todellisuuteen oman elämäntilanteensa kautta. Situaatio rakentuu osista, joihin yksilö voi vaikuttaa sekä

osista, joihin hän ei voi. Jälkimmäisiä ovat mm. geneettinen perimä, ihonväri, vanhemmat, kansallisuus, kulttuuripiiri tai yhteiskunta, johon hän syntyy. Sen sijaan yksilö voi valita usein ammattinsa, puolisoensa, harrastuksensa jne. Usein nämä limittyvät toisiinsa, jolloin sokealla on vähemmän ammattivaihtoehtoja kuin näkevällä ja intialaisen mahdollisuudet vaikuttaa puolisoonsa ovat rajatummalla kuin suomalaisen. Situationaalisuuden tärkeys näkyy erityisesti ihmisen identiteetin muodostuksessa. Situationaalisuus onkin aina ainutkertaista. Ei löydy kahta ihmistä, joiden tilaatio pysyisi samana läpi elämän. (Rauhala 1995, 41-45.)

Rouhiainen yhdistää kehollisuuden ja tilaation ja määrittelee niiden merkityksen ihmisen olemisessa hyvin suureksi:

*Vain koettelemalla oman elämämme aikana omaksuttua ja yksilölliseksi kehkeytynyttä ruumiillista suhdettamme ympäröivään todellisuuteen elämäntilanteistamme käsin on meillä mahdollisuus hahmottaa, miten olemme juurtuneita asioihin ja maailmaan sekä avautua uudelle ja tuntemattomalle. (Rouhiainen 2011, 85)*

Tämä toisiinsa kietoutuneisuus on oleellista holistisessa ihmiskäsityksessä. Ihmisestä ei ole mahdollista irrottaa kehoa, tilaatiota eikä tajuntaa. Sen sijaan meidän tulee kaikessa toiminnassamme muistaa näiden kolmen vaikutus itsemme ja toimintaamme. Ja sitä kautta suhteeseemme maailmaan.

Situaatio määrittää vahvasti ihmisen esiymmärrystä, eli sitä, mikä edeltää tajunnallista ymmärrystä. Tajunnallisia ilmiöitä ei tapahdu ilman niiden situationaalista yhteyttä. Rakkaus vaatii kohteen ja pelko vaatii kokemuksen jostain pelottavasta. (Rauhala 1995, 43-44.) Esiymmärrys kulkee aina mukanaamme. Juha Varto muistuttaa, että kun kaksi ihmistä kohtaa, molempien esiymmärrykset ovat kohtaamisessa läsnä. Ihminen kantaa aina mukanaan sitä, millä tavoin hän on ymmärtänyt maailman, itsensä ja muut ihmiset. Tämä esiymmärrys koostuu ihmisen tajunnallisuudesta tai tietoisuudesta, kehollisuudesta sekä kulttuurisesta asettumisesta, ja nämä ovat aina yhdessä läsnä. Jos vaikuttaa yhteen, tulevat vaikutukset näkyviin myös muissa tavoissa. Ihmisellä on vähintään intuitiivinen taju omasta esiymmärryksestään, ja se ohjaa hänen käyttäytymistään ja ajatteluaan. (Varto 1994, 98-100.)

Holistinen maailmankuvani näkyy oppimiskäsityksissäni, taidekäsityksissäni sekä tavassani suhtautua maailmaan. Se näkyy myös tässä työssä näkökulmana, jonka kautta ajattelen opettamista ja taiteellista toimintaa. Näen ihmisen aina kokonaisuutena, tässä hetkessä ja tässä tilanteessa elävänä. Pyrin siihen, että astuessani opetustilaan tai kohdatessani jonkun, virittäydyn hetkeen kaikilla näillä tavoilla. Yritän aistia juuri sitä hetkeä, mitä se kantaa mukanaan. Kuin kissa, joka ulko-ovesta ulos astuttuaan ensimmäisenä pysähtyy näennäisen passiivisesti havainnoimaan maailmaa. Mitä se tänään minulle kertoo? Millainen ilmapiiri ja energia vallitsee? Ja yhtä lailla yritän tiedostaa sen, mitä itse tuon hetkeen. Onko tänään fyysisesti väsynyt olo vai käyvätkö ajatukset liian hurjaa laukkaa? Millä pohjoletuksilla tulen tilanteeseen? Mitkä asiat vaikuttavat tänään minuun ja miten se vaikuttaa ammatilliseen toimintaani? Mikä on suhteeni yksityisyyteen juuri sillä hetkellä? Haluanko lukita jonkun alueen itsestäni muiden saavuttamattomiin vai onko kaikki mahdollista? En saavuta näitä pyrkimyksiä useinkaan, mutta ne vaikuttavat ihanteen tasolla. Tämä virityshetki on mahdollisuuteni säätää itseni kiinni hetkeen.

Tätä tutkielmaa tehdessä tutustuin kasvatustieteen professori Gert Biestan teksteihin, ja haluaisin lisätä hänet maailmankuvaani vaikuttaneiden ajattelijoiden joukkoon. Biestalla on ajatus siitä, että kasvattaminen on maailmaa kohti suuntaamista ja kutsumista. Hänen mukaansa kasvattajan tehtävä on herättää toisessa ihmisessä halu ja pyrkimys elää maailmassa aikuisena (aikuisena eläminen tarkoittaen yritystä selvittää, mitkä haluistamme ovat haluamisen arvoisia). (Biesta 2020, 71, 87.) Biesta (2020, 82) myös muistuttaa, että ajatusten ja materiaalisuuden lisäksi taiteeseen liittyy oleellisesti myös sydän: se koskettaa, ihastuttaa, saa liikkeelle, sitä voi rakastaa ja sen avulla voi oppia pitämään huolta maailmasta ja rakastamaan sitä. Koen opettajan olevan aina myös kasvattaja, riippumatta kontekstista tai oppilaidensa iästä. Suuntaaminen sekä oma että oppilaan ajatus pois itsekeskeisyydestä kohti maailmaa ja rakkautta tuntuu äärimmäisen tärkeältä.

### 2.3. Dialogisuus

Kuten sanottu, opettajan ja opiskelijan välinen suhde on aina tavalla tai toisella myös kasvatussuhde. Opettaja vaikuttaa opiskelijaan ja tämän kehitykseen, ehkä myös toisin päin. Näen, että ainoa eettisesti kestävä tapa lähestyä kasvatettavaa, on pyrkimys

dialogiseen suhteeseen. Dialogisuus on filosofinen käsite, joka pyrkii löytämään näkökulmia ihmisen ja maailman väliseen suhteisuuteen. Dialogisuuden määrittellään usein olevan välissä olevaa. Kun on jo olemassa jotain, joka on kahdesta tai useammasta lähtökohdasta, dialogi sijoittuu näiden väliin (mm. Varto 1994, 107).

Varto määrittelee, että:

*”Se, että toinen ihminen on toinen, on ratkaisevan tärkeä asia: se tarkoittaa, että kukaan toinen ihminen ei ole samaa kuin minä enkä minä voi millään tavalla etukäteen enkä jälkikäteen määrittellä toista ihmistä, vaan jokainen meistä voi määrittellä ainoastaan itse itsensä.”* (Varto 1994, 104)

Dialogisuusfilosofiassa tärkeää on aito halu kuunnella ja hyväksyä toisen toisuus. Siis se, että toista ei koskaan pysty lopullisesti ymmärtämään ja selittämään. Voi vain pyrkiä sitä kohti uudestaan ja uudestaan. Tanssipedagogiikan professori Eeva Anttilan mukaan dialogisuus edellyttää aina kääntymistä toista kohti ja siinä on aina läsnä kuuntelemisen elementti. Pyrkimys dialogiseen suhteeseen on avautumista toiselle ja toisen kokemukselle. (Anttila 2016, 169.)

Dialogisuus vaatii kasvattajalta jatkuvaa ja ankaraa itsereflektiota sekä avoimuutta kohdata kasvatettava aidosti toisena, ilman ennakko-oletuksia ja -odotuksia tai pyrkimystä selittää hänet. Kasvattajan tulee myöntää kasvatettavan ainutlaatuisuus ja hyväksyä tämän toisuus yrittämättä määrittellä häntä. (Värri 2002, 122-123.) Tämä on suuri vaade. Toisuus merkitsee sitä, että toinen ei ole sama kuin minä. En voi koskaan todella ymmärtää toista, sillä en pääse irti itsestäni. Ajatus siitä, että taistelee vastaan halua lokeroita ja tehdä oletuksia, on raskas. Jatkuva avoimuus kohdata vaatii kasvattajalta tasapainoa ja rohkeutta hyväksyä itsensä ja muut sellaisena kuin he siinä hetkessä ovat. Siksi en näe, että täydellisen dialogin on välttämättä mahdollista toteutua joka hetkessä. Mutta silti siihen on pyrittävä. Kasvatus ilman dialogisuutta esineellistää kasvatettavaa, asettaa tämän valmiiseen muottiin. Tämä rajaa kasvun ja oppimisen mahdollisuuksia huomattavasti pois.

Koen omassa opettajuudessa tärkeänä myös dialogisen suhtautumisen maailmaan. Gert Biesta ei ole dialogisuusfilosofi, mutta puhuu saman asian tärkeydestä. Hänen mukaansa maailmassa ja maailman kanssa oleminen edellyttää sitä, että ei vain seuraa

halujaan, vaan aina arvioi niitä ja saattaa ne dialogiin maailman kanssa. Tämä merkitsee sitä, että tunnustamme todellisuuden ja tulemme toimeen sen kanssa. Että sovittaudumme maailmassa kohtaamiimme asioihin ja ihmisiin. Että olemme maailmassa olematta maailman keskipisteenä. (Biesta, 2020, 65, 70.) Kasvatuksen tehtävä on suunnata kasvatettavassa halu ryhtyä dialogiin maailman kanssa. Pieni lapsi noudattaa sokeasti omia halujaan piittaamatta seurauksista. Mutta kasvun myötä ihmisen on hyvä tulla tietoisiksi omien tekojensa vaikutuksesta ympäristöön ja muihin ihmisiin. Ja tähänkin on väylänä dialogisuus: ei se, että pyrimme määrittelemään ja selittämään kohtaamamme ilmiöt ja asiat. Vaan se, että pyrimme aitoon kohtaamiseen ympäröivän maailman kanssa: käännyimme maailmaa kohti ja hyväksymme sen, että lopultakaan emme voi koskaan todella ymmärtää sitä. Taide voi olla tämän dialogin väline, mutta se voi olla myös itsessään tätä dialogia.

### 2.3.1. Pyrkimys kohti dialogista oppimistilannetta

Veli-Matti Värri esittelee kolme institutionaalista kasvatussuhdetta: 1) välitön vanhempien ja lapsen välinen kasvatusvastuu, 2) rooleihin perustuva, kuten opettajan ja oppilaan välinen suhde ja 3) käskyvaltainen, auktoriteettiin perustuva suhde, esimerkkinä armeija. Kaikki kasvatussuhteet ovat sidottuja omaan tilanteeseensa sekä omiin kasvatuspäämääriinsä ja käsitykseen hyvästä kasvusta. Kasvattajana oleminen merkitsee ensisijaisesti vastuuta toisesta ja vastuuta toiselle. Koska kasvattajalla on valtaa kasvatettavaan, on merkittävää se, millä tavoin hän suhtautuu välittämäänsä kasvatukselliseen hyvään. Mikäli kasvattaja on omaksunut edustamansa instituution päämäärät annettuina, ne asettuvat kasvattajan ja kasvatettavan väliin esineellistävänä. Jotta dialoginen suhde olisi mahdollinen, kasvattajan on oltava valmis kyseenalaistamaan omia käsityksiään. (Värri 1996, 116, 119.) Opettajana tämä merkitsee esimerkiksi luopumista opetussuunnitelmasta tai oppilaitoksen totuttujen tapojen orjallisesta noudattamisesta. On hyväksyttävä, että instituution päämäärät eivät välttämättä ole kasvun kannalta suotuisat ja että oppiminen ei itse asiassa noudata ulkoapäin määriteltyä kaavaa.

Tutkija ja dosentti Jorma Lehtovaara on muotoillut dialogin taidon oppimisen edellytyksiä. Näitä ovat aitous, hyväksyminen ja empaattinen ymmärtäminen. Lehtovaaran mukaan aito ihminen ei pyri olemaan eikä esitä olevansa toisenlainen kuin

on. Hänen ei tarvitse näytellä tai kätkeä mitään oleellista itsestään ja hänen tietoinen ja tiedostamaton tajuntansa ovat sopuoinnussa keskenään. Toisen hyväksyminen taas edellyttää avoimuutta kokemuksille, rohkeutta olla utelias ja kiinnostusta jatkuvasti muuttuvasta todellisuudesta. Arvostavasti kuunteleminen jättää puhujan ”silleen”, eli ei arvioi tai teeskentele ymmärtävänsä häntä. Empaattinen ymmärtäminen edellyttää toisen ihmisen arvostamista sekä halua ja rohkeutta tarkastella maailmaa myös hänen kannaltaan. Hän myös väittää, että onnistuneen dialogin voi havaita siitä, että yhteisössä vallitsee uteliaisuus, rohkeus, luottamus ja kriittisyys. (Lehtovaara 1996, 46-49, 53.)

Lehtovaaran mainitsemat taidot ovat konkreettisia ja harjoitettavissa. Kuitenkin jokainen edellämainituista edellytyksistä on itsessään suuria asioita: toisen hyväksyminen tai se, että ei itse pyri olemaan toisenlainen kuin on, edellyttää ihmiseltä kypsyyttä. Siksi en väitä, että jotta ihminen voisi toimia taideopettajana, hänen ”tietoisen ja tiedostamattoman tajuntansa” tulisi olla tasapainossa keskenään. Uskon kuitenkin, että siihen on hyvä pyrkiä. Uskon, että jos kaikki olisimme aidosti kiinnostuneita muuttuvasta todellisuudesta, maltaisimme kuunnella toisiamme avoimesti ja hyväksyisimme itsemme ja toisemme sellaisina kuin olemme, olisimme kaikki tasapainoisempia ja maailmassa vallitsisi enemmän kunnioitusta. Toisten persoonaan ei voi kajota ja muuttaa mieleisekseen, mutta itseään voi yrittää. Miksi ei siis aloittaa Lehtovaaran mainitsemista edellytyksistä?

Veli-Matti Värriin mukaan kasvatussuhteessa on noudatettava hyvän elämän ideaalia. Kasvatus on arvojen, tietojen ja taitojen välittämistä. Tulisi käyttää vain sellaisia kasvatusmenetelmiä, jotka sallivat kasvatettavan omaehtoisen ja tiedostavan toiminnan. (Värri 1994, 247.) Hänen mukaansa kasvattajalla tulisi olla ”vastaanottamisen ja vastaamisen viisautta”. Tarvitaan myös herkkävaistoisuutta sekä sanallisille että sanattomille ilmaisuille; erilaisille kosketuksille, eleille, ilmeille ja puheen tunnevihahteille. Lähtökohtana tulee olla halu ymmärtää Toisen tajunnallinen, ruumiillinen ja situationaalinen erityislaatu aidosti toisena ihmisenä. (Värri 2002, 124.) Tämä näkökulma lähestyy ajatusta pedagogisesta tahdikkuudesta. Se on Max van Manenin mukaan tapa olla olemassa. Tahdikkuus on sitä, että 1) näkee sensitiivisyyttä tarvitsevan tilanteen, 2) että ymmärtää sen merkityksen, 3) että aistii tuon tilanteen

erityisyyden, 4) että tietää mitä ja miten tehdä ja 5) että oikeasti tekee jotain. (Sipman, Thölke, Martens & McKenney 2019, 1188.)

Heli Kauppila tulkitsee van Manenia niin, että tahdikkuus tarkoittaa tiettyä toimintatapaa, joka määrittää tekemistä ja on riippuvainen herkkyydestä. Tahdikkuus sijaitsee teorian ja käytännön välissä ja näyttäytyy arkipäiväisissä tilanteissa, joissa tehdään nopeita ratkaisuja. Tahdikkuus näkee jokaisen tilanteen ainutlaatuisena. Ei riitä, että opettaja reflektoi omaa toimintaansa etäältä, vaan tämän tulisi olla tilanteessa läsnä ja aktiivisesti huomioida toimintaansa tilanteen sisältä käsin. Pedagoginen tahdikkuus on opettajan herkistymistä huomaamaan kohtaamisen tapaa ja laatua. Tahdikkuus näyttäytyy haluna ja kykynä huomioida toinen. Tahdikkuus on taito siinä missä muutkin ja sitä voi harjoittaa. (Kauppila 2012, 151, 156-157.)

Dialogisuuden ja pedagogisen tahdikkuuden ajatukset ovat hyvin lähellä toisiaan. Lehtovaara väittää, että dialogin taidon hallitseva opettaja ei teeskentele jotain muuta, kuin mitä on eikä pyri olemaan oikeassa. Hän ei väittele eikä kilpaile, ei puolustele eikä ilkeile eikä hän koskaan mitätöi toista. Sen sijaan hän ilmentää aidosti sitä, mitä hän ihmisenä on ja on välittömässä, elävässä kokemisyhteydessä aidosti omaan kokemiseensa. Hän kysyy avoimesti ja ahdistumatta. Ja hän välittää, kantaa huolta ja pyrkii aikaansaamaan yhteyden toisiin ihmisiin. (Lehtovaara 1996, 51-52.)

Haastavaksi dialogisen kasvatussuhteen tekee se, että ei riitä, että minä opettajana toivon sitä ja pyrin siihen. Myös opiskelijoiden täytyy haluta astua dialogiseen tilaan, koska toteutuakseen kohtaamisen on oltava molemminpuoleista. Etenkin perinteisiin opettajanrooleihin tottuneella opiskelijalla saattaa olla voimakas tarve, että opettaja määrittäisi hänet, kertoisi selvästi, mitä pitää tehdä, mitä on tarkoitus oppia ja arvioisi, onko näin tapahtunut. Että oppiminen olisi suoraviivaista suorittamista, jonka voi tehdä antamatta itsestään juuri mitään. Teatteritaiteen opettaminen on lähtökohtaisesti avonaisempaa kuin monen muun taiteenlajin: ei ole selvää tekniikkaa, jonka voisi hallita mestarillisesti. Teatterin vaatimat taidot ovat jatkuvasti kehitettäviä, hyvin kokonaisvaltaisesti ilmaisuun liittyviä taitoja. Sen hyväksyminen voi olla hankalaa: kun ei ole selviä mittareita, kuten vaikka musiikissa (joko osut nuottiin ja pysyt tempossa tai et), opiskelijan voi olla vaikea tietää, miten hän on suoriutunut. Kun tähän lisätään

opettajan tarve antautua tuntemattomalle ja haastaa opiskelija ottamaan vastuuta omasta oppimisprosessistaan, se saattaa näyttäytyä opiskelijalle vastuun pakenemiselta ja tilanteen hallitsemattomuudelta.

Opettajana voin auttaa opiskelijaa tässä hyväksymisprosessissa. Opiskelijalla ei tulisi olla olo, että hän on oppimisensa kanssa yksin. Myöntämällä sen, että minun kokemukseni ja lähestymistapani ei automaattisesti ole oikea, voin ymmärtää eri lähtökohdista olevia opiskelijoita. Toisaalta mitä selvemmat omat maailmankuvalliset ja taiteelliset lähtökohdani ovat, sitä paremmin niitä voi artikuloida ulos ja avata muille. On taitolaji löytää tasapaino sen välillä, että opettaa sitä, mihin uskoo, mutta ei esitä sitä ainoana totuutena.

Dialogisuus vaatii jokaiselta osapuolelta enemmän kuin passiivinen, hallitsemaan pyrkivä ja suoritusorientoitunut suhde maailmaan. Ja omalla toiminnallaan voi näyttää esimerkkiä ja avata tilan. Sinne astuu, kuka haluaa. Tämä ajatus on opettajalle armoton. Aidon kuuntelun ja toisen kohtaamisen opettaminen vaatii, että myös opettaja antautuu hetkelle. Ajatus dialogisesta kohtaamisesta on eettisesti ainoa keino, jolla voin kuvitella kohtaavani oppilaita. Mutta se on myös haastavaa ja pelottavaa. En voi lähteä suorittamaan dialogista opettamista, voin vain pyrkiä siihen. Dialogisuuteen liittyy aina myös kysymys tuntemattomasta ja käsittelen tätä enemmän luvussa 2.3.3. Varto (1994, 108) väittääkin, että lähtökohtanamme tulee olla se, että emme ymmärrä toisiamme.

Dialogisen oppimistilanteen muodostaminen vaatii ajattelun muuttamista. Ei voida ajatella, että tehdään asioita jotain varten, jotain päämäärää kohti. Kohti todellisuutta, jota voi jollain tavalla hallita tai pakottaa johonkin etukäteen ajateltuun malliin. Sen sijaan maailmaan tulisi suhtautua ihmetellen. Lehtovaara puhuu maailman ”silleen jättämisestä”. Hänen mukaansa maailma ja jokainen ihminen tulisi uskaltaa jättää salaisuudeksi. Tulisi pystyä toimimaan ilman lukkoon lyötyä kuvitelmaa todellisuudesta tai siitä, mitä sen pitäisi olla. Tämä vaatii rohkeutta ja voi aiheuttaa ahdistusta. (Lehtovaara 1994, 228.)

### 2.3.2. Dialogi ja läheisyys

Opettajan ja opiskelijan suhde on erityinen suhde. Se on aina myös kasvatussuhde eikä voi koskaan olla täysin tasavertainen. Opettajalla on aina vastuu oppimistilanteista. Teatteripedagogiikan lehtori Irene Kajo on määritellyt, että pedagogiikan etiikka ilmenee kaikissa valinnoissa, etenkin suhteessa toiseen (Kajo 2016, 149). Ajatus dialogisesta yhteydestä asettuu mielenkiintoiseen ristipaineeseen tämän etiikan kanssa. Jos ajatellaan, että dialoginen yhteys edellyttää opettajalta tietynlaista aitoutta ja teeskentelemättömyyttä, kuten Jorma Lehtovaara (1996, 46) esittää, nousee esiin kysymys rajoista. Opettaja ei ole kone, vaan elävä ja tunteva ihminen, joka reagoi ja on läsnä omana itsenään. Missä määrin tämä saa näkyä ja tuntua? Kuinka läheinen opettaja voi opiskelijoidensa kanssa olla? Millainen vuorovaikutus on ammatillista ja eettistä? Mikä on se osa ihmisyyttä, joka ei kuulu ammatilliseen kanssakäymiseen? Näitä rajoja on hyvä määrittää aina uudelleen ja uudelleen.

Veli-Matti Värrin tiivistää Martin Buberin ajatuksia kasvatussuhteen dialogisuudesta. Hänen mukaansa dialogia olennaisesti määräävä periaate on kattamisen idea. Se tarkoittaa kykyä elää yhteinen tapahtuma samanaikaisesti toisen näkökulmasta menettämättä mitään omasta kokemuksestaan. Buberin mukaan kasvattajan tulee suhtautua kasvatettavaan kumppaninaan ja elää yhteiset tilanteet myös tämän näkökulmasta. Buber kuitenkin väittää, että kasvatussuhde ei voi koskaan perustua täydelliseen molemminpuoleisuuteen ja vastavuoroiseen toisen näkökulman huomioimiseen. Tämä kattamisen taito voi olla vain kasvattajalla. Koska kun kasvatettava alkaa harjoittaa itsekin kattamisen taitoa ja alkaa elää yhteiset tilanteet kasvattajan näkökulmasta, kasvattava yhteys päättyy ja muuttuu Buberin mukaan ystävyysuhteeksi. (Värrin 1994, 249-250.)

Opettajan tehtävä on pitää huolta omista rajoistaan. Tavoiteltaessa dialogista yhteyttä opettajan täytyy olla tietoinen omasta suhteestaan läheisyyteen ja etäisyyteen opiskelijan kanssa. Kasvattaminen vaatii kasvattajalta reflektiivistä asennetta; sitä että ”ihminen elää kohtaamisessa ja on kuitenkin vetäytynyt” (Värrin 1994, 252). Suhteen muuttuessa vastavuoroiseen kattamiseen, tämä vetäytyvä reflektiivinen asenne jää pois. Liiallinen läheisyys opiskelijan kanssa saattaa johtaa siihen, että kasvatussuhde muuttuu ystävyysuhteeksi.

Ystävystyminen ei ole ainoa riski, jossa opettajuuden rajat voivat vuotaa, vaikka opetustilanne olisikin dialoginen. Nostan esiin myös kysymyksen karismaattisuudesta. Monelta opettajalta ja taiteilijalta löytyy erityistä karismaa. Karismaattisuus ilmenee aina suhteessa toiseen ihmiseen. Se on vaikutuksen tekemistä, kokemus siitä, että joku säteilee jotain erityislaatuisuutta. Karisma on yhteyden saamista toiseen ihmiseen kaikilla tavoilla: fyysisesti, tunnetasolla, älyllisesti ja henkisesti. Sitä, että ilmassa on taikaa, kun karismaattinen ihminen alkaa viestiä toisten kanssa. Karismaan liittyy aina vetovoima, joka on sekoitus aistillista ja seksuaalista säteilyä. Mutta se on myös intohimoa jotakin asiaa kohtaan sekä taitavaa sanatonta ja sanallista viestintää. Ennen kaikkea karisma on toisiin ihmisiin vaikuttamista. (Kihlström 2007, 17.) Karismaattinen ihminen saa omalla olemuksellaan toiset uskomaan itseensä ja omiin sanoihinsa. Hän saa muut lumoutumaan, pyrkimään yhteyteen kanssaan. Karisma vetää puoleensa tavoilla, jotka eivät ole rationaalisia.

Opettajana joutuu tasapainoilemaan oman karismansa kanssa. Tunne siitä, että vaikuttaa suuresti toisiin ja että on itse erityisasemassa oppilaiden elämässä, on huikea. Karismaattinen opettaja saattaa jopa vahingossa johdatella opiskelijansa alueelle, johon hän ei muuten ehkä menisi. Teatteriopetuksessa tilanteisiin syntyy herkästi jokin imu, joka vie mukanaan. Tämä ilmiö on teatteriperinteessämme suorastaan tavoiteltava ja siihen kannustetaan monella tavalla. Tällainen tilanne voi olla hyvinkin dialoginen, todennäköisesti onkin. Lehtovaaran mainitsemat dialogin merkit (yhteisön uteliaisuus, rohkeus, luottamus ja kriittisyys) mahdollisesti täyttyvät. Mutta tämä luottamuksen piiri ja hetken magiikka houkuttelee helposti ylittämään sellaisia rajoja, joita ei välttämättä muuten ylittäisi. Ja nämä rajat liittyvät usein nimenomaan henkilökohtaisiin asioihin. Teatterityöskentelyyn syntyy usein oma kuplansa, jonka sisällä muun maailman lainalaisuudet eivät enää päde. On sallittua, jopa suositeltavaa olla maailmassa eri tavoin kuin arjessa. Opiskelijan on tällöin mahdollisesti vaikea hahmottaa omia rajojaan ja sitä, missä ne menevät. Itse tilanteessa jokin voi tuntua hyvältä, karismaattisen opettajan ohjaamana. Mutta jälkikäteen saattaa nousta kysymyksiä ja hankausta, jota on vaikea selvittää. Olen ollut itse tällaisissa tilanteissa sekä opiskelijana että opettajana. Karismaattisen ihmisen kanssa on hankalaa olla eri mieltä, tai ainakin se vaatii paljon itseluottamusta ja rohkeutta.

Opettajan on syytä olla tietoinen karismasta ja sen vaikutuksesta opiskelijoihin. Näen, että suuri karisma yhdistettynä dialogiseen lähestymistapaan, tuo mukanaan tietynlaisia riskejä. Opettajalla on jo pelkän asemansa vuoksi oppilaaseen paljon valtaa.

Karismaattisella opettajalla on vielä enemmän valtaa. Oppilaassa herää helposti halu miellyttää ja toimia tavalla, jolla saa opettajan hyväksynnän tai huomion. Asioiden kriittinen tarkastelu ei välttämättä tunnu tarpeelliselta tai edes sallitulta. Jos karismaattinen opettaja saa yhteyden opiskelijan tunteisiin ja henkisyYTEEN, kuten Kihlström edellä väittää, liikutaan sanattomalla ja ei-järjellisellä tasolla. Kun tähän lisätään dialogisuuden edellyttämä kääntyminen toista kohti sekä pyrkimys olla aidosti ja teeskentelemättä läsnä, voi helposti muodostua tilanne, jossa suhde ei ole enää puhtaan pedagoginen. Karismaattisuus vetää puoleensa ja pyrkiessään dialogisuuteen opettaja saattaa antaa huomaamattaan ymmärtää jotain, mitä pedagogisessa suhteessa ei todellisuudessa ole.

Karismaattisuudella on siten myös yhteys ihastumiseen ja rakastumiseen. Toisesta ihmisestä lumoutuminen on hyvin lähellä romanttista tai seksuaalista kiinnostusta. Toki näin voi käydä, vaikka opettaja ei olisikaan erityisen karismaattinen. Dialogisuuteen kuuluva Toiselle avautuminen saattaa saada asiaankuulumattomia värejä. Kun työskennellään läheisesti ja tunteiden kanssa, kokonaisvaltaisina ihmisinä, on luonnollista, että erilaisia toiveita herää. Ja kun oppilas suhtautuu opettajaansa tavalla tai toisella tunnepitoisesti, ihailen tai ihastuen, se kasvattaa opettajan valtaa edelleen. Tästä aiheesta on teatteripedagogiikan laitoksella tehty omakin opinnäytetutkimus *Eroottinen opettaja* (2011), joten en tämän työn laajuuden vuoksi pureudu näihin kysymyksiin sen enempää. Muistutan vain, että suuri ihailu tai ihastuminen saattaa paitsi aiheuttaa kiusallisia tilanteita opettajan ja oppilaan välille, myös luoda ikävän asetelman, jossa opettajan sanoilla ja teoilla on vielä normaaliakin suurempi vaikutus. Kun suhde ei ole puhtaan pedagoginen, sekä hyväksytyksi tulemisen tarve että pettymyksen tunteet ovat väkevämpiä kuin muuten. Jälleen palataan kysymykseen opettajan omista rajoista ja niiden välttämättömyydestä.

### 2.3.3. Tuntematon

*Menonin paradoksi: Miten sinä muka aiot tutkia sellaista, mistä et edes tiedä mitä se on? Millaista tavoittelet, kun etsit sellaista, mitä et tunne? Ja jos löydät sen, mistä tunnistat sen siksi, mistä et mitään tiedä? (Värri 1994, 245)*

Menonin paradoksi on tunnettu lähtökohta kasvatustieteisiin pohdintoihin. Menon haastoi Sokrateen kysymyksillään tiedosta ja sen olemuksesta suhteessa hyveisiin, hyvään elämään. Se käy mielestäni hyväksi lukuohjeksi myös käsiteltäessä paitsi dialogisia, myös taidefilosofisia kysymyksiä. Mistä voi tietää löytäneensä jotain, jos ei tiedä, mitä etsii? Toisaalta, miten voi löytää mitään uutta, jos tietää jo, mitä etsii? Mukaan astuvat ajatukset tuntemattomasta ja sanattomasta tiedosta.

Tuntemattomasta on kyse, jos ajatellaan, että maailma ja sen jokainen ihminen on salaisuus ja jää sellaiseksi. Tuntemattomuuden vaade on haastavaa ja jopa pelottavaa. Se on jotain, mitä ei vielä osaa edes ajatella. Jotain, mitä ehkä löytää, jos pystyy olemaan läsnä tilanteessa ja avoin kaikelle. Jotain, mikä ilmaantuu itsestään – tai on ilmaantumatta. Se ei ole helppoa, sillä ajatus hallinnasta on opettajalle niin lohdullinen ja tarve sille on niin suuri. Heli Kauppila (2012, 155) kehottaa väitöskirjassaan opettajia suuntaamaan itseään aktiivisesti tilanneherkkyyteen ja läsnäoloon suunnitelmallisuuden ja tilanteen hallinnan kustannuksella. On suorastaan kauhistuttavaa luottaa siihen, että jotain tulee tapahtumaan. Että joku oppii jotain tai että taidetta syntyy, vaikka sitä ei päämäärätietoisesti synnyttäisi. Ottaa riski, että mitään ei tapahdu. Ja jos niin käy, sekin pitää vain hyväksyä. Yliopistonlehtori Riku Saastamoisen (2016, 142) mukaan taidetta ja oppimista yhdistää se, että molemmat ovat ainakin joltakin osin ennakoimattomia prosesseja. Niin taiteessa kuin oppimisessä annetaan tilaa sille, mikä pyrkii näkyväksi ja tätä on mahdotonta määrittää ennalta.

Niin kauhistuttavaa kuin se onkin, luopuminen hallinnasta, päämäärätietoisuudesta ja suorituskeskeisyydestä mahdollistaa jotain, mikä ei muuten tulisi näkyväksi:

*Tuntemattoman kanssa työskentelyssä on kiinnostavinta ja haastavinta, että se, mitä pystyn kuvittelemaan, ei ole enää tuntematonta. Tällä*

*ajatuksella kun työskentelee, niin työtavat muuttuvat, kun ei voi suunnitella sitä, mitä tulee tapahtumaan. Jää paljon enemmän sanattoman tiedon piiriin, johonkin epämääräiseen, intuitiiviseen, sellaiseen, mitä ei voi täysin hallita ja selittää.* (Kajo 2016, 143)

Sanaton tieto ja intuitio on jotain, mitä luontevasti liitetään taiteeseen. Sillä on mielestäni myös erittäin tärkeä rooli dialogisessa vuorovaikutuksessa. Kyse on tilanneherkkyydestä ja tahdikkuudesta, joista van Manen ja Kauppila puhuvat. Kyse on ”silleen jättämisestä”, josta Lehtovaara puhuu. Ihmistä ei voi todella kohdata vain sanallisen tiedon tasolla. Kohtaamiseen liittyy myös kehollinen ja intuitiivinen tieto. Intuition tuki on välttämätön kun pyritään pääsemään lähemmäksi todellisuutta säilyttäen se salaisuutena (Lehtovaara 1996, 42). Intuition avulla ihminen kykenee käsittelemään ja punnitsemaan paljon enemmän vaikuttimia kuin tietoisella järjellään ja se tapahtuu silmänräpäyksessä. Tutkimukset ovat myös osoittaneet, että intuition tuottama tieto voi olla jopa tarkempaa kuin järjen tuottama tieto. (Sipman, Thölke, Martens & McKenney 2019, 1188-1189.)

Myös Biesta kehottaa kohtaamaan maailmaa rohkeasti ei-yymmärtämällä. Hänen mukaansa taide voi luontevasti tuoda esiin ilmiöitä, jotka eivät mahdu ymmärryksemme piiriin. Kaikkeen ei aina löydy ratkaisua. Ja taide voi kehottaa meitä silti kohtaamaan nämä asiat pakenemisen sijaan. Kun asiaa ei yritetä ymmärtää tai siitä ei yritetä oppia, vaan sen sijaan kysytään ”mitä tämä yrittää sanoa minulle” tai ”mitä tämä yrittää opettaa minulle”, oman ymmärryksen piiri laajenee. Mutta samalla annamme asioiden puhutella, koskettaa ja opettaa meitä. Avaudumme dialogille. (Biesta 2020, 100-101.) Rationaalisessa maailmassa sen hyväksyminen, että kaikkea ei voi tai tarvitse ymmärtää, on epämukava. Mutta niin on. On paljon ilmiöitä ja asioita, joita ei kiinnosta, pystymmekö me selittämään niitä vai emme. Ne vain ovat. Ja me voimme silti antautua kohtaamaan nämä asiat maailmassa. Voimme jättää ne silleen.

Lehtovaaran mainitsema silleen jättävä elämäntapa merkitsee valpasta ja aktiivista todellisuuden myötä elämistä. Tällainen asennoituminen maailmaan edellyttää avoimuutta, nöyryyttä ja kunnioitusta kaikkea todellisuutta kohtaan. (Lehtovaara 1996, 37.) Nöyryys etenkin on taito, joka ainakin oman itseni on vaikea yhdistää opettajuuteen. On vaikeaa olla vastuussa toisista ihmisistä ja oppimistilanteista ja -

järjestelyistä ja silti pysyä nöyränä. Ylpeä tai röyhkeä ihminen ei ole nöyrä. Mutta kun ajattelee osaavansa jotain tai onnistuneensa jossain, siitä on oikeuskin olla ylpeä. On ihan sallittua todeta ylpeänä esimerkiksi valmistelleensa ja toteuttaneensa onnistuneen opetustilanteen. Ehkä Lehtovaara tarkoittaakin, että samaan aikaan tulee muistaa, että ilman oppilaita sekään ei olisi ollut mahdollista. Kukaan ei ole loistava opettaja yksin komerossa ilman sitä, jota opettaa.

Lehtovaara muistuttaa, että omat kuvitelmamme ja odotuksemme ovat itse asiassa toissijaisia verrattuna kohtaamaamme todellisuuteen. Erityisen tärkeää tämä on kohdatessa toinen ihminen. (Lehtovaara 1996, 37.) Jos hyväksymme ajatuksen siitä, että ”toisen kohtaamiseen liittyy aina muutos tai ainakin muutoksen mahdollisuus”, kuten Kajo (2016, 150) väittää, tarkoittaa se, että kohtaamalla toisen asetumme alttiiksi muutokselle myös itse. Opettajan on siis hyväksyttävä ajatus siitä, että myös hän saattaa muuttua prosessissa. Aitoon kohtaamiseen sisältyy ajatus siitä, että saattaa paitsi vaikuttaa toiseen, myös vaikuttua itse. Ilman tätä alttiutta ei kohtaaminen ole mahdollista. Tämä kohtaaminen on mahdollista vain, mikäli opettaja hyväksyy oman epätäydellisyytensä ja keskeneräisyytensä ja hyväksyy sen, että hänellä ei ole kaikkia vastauksia. Tämä johtaa kysymykseen siitä, mikä on opettajan suhde siihen, mitä hän opettaa? Onko ammattialan osaaminen jotain, jonka voi lopulta hallita ja jota voi muokata tai käyttää hyväkseen haluamallaan tavalla? Ja jos ei ole, niin mitä se on? Alan itse yhä enemmän kallistua sen kannalle, että opettajuus ei ole oikeiden vastausten esittelemistä, vaan kykyä herätellä olennaisia kysymyksiä. Iloa siitä, että opettaja ja opiskelija ovat yhdessä tuntemattoman äärellä.

### 3. PROSESSI

Tämän työn siemen nousi hyvin pian aloitettuani teatteriopettajan koulutusohjelmassa. Kuten olen jo perustellut, pidän itsestään selvänä, että taiteen äärellä ollaan läsnä kokonaisvaltaisesti, kokonaisena ihmisenä niin sen opiskelijana, opettajana kuin tekijänä. Seminaarityöissäni paneuduin kysymyksiin teatteriopettajan henkilökohtaisuudesta; siihen, millaista on opettaa ”kokonaisena ihmisenä”. Lähtökohtainen ajatukseni oli silloin, ja on yhä, että opettaja ei voi jättää jotain osaa itsestään luokan ulkopuolelle. Kokonainen ihminen kokonaisen elämänsä kanssa on aina läsnä, halusi tai ei. Varto kuvaa tätä seuraavasti:

*Taideopettaja on opetuksessaan läsnä hyvin moninaisesti, puheensa, tekojensa, teostensa, taitonsa, tietojensa ja elämäntapansa mukaan eikä hän voi rajata näistä mitään pois, koska seuraaja joka tapauksessa käyttää koko tätä arsenaalia niiltä osin kuin sen tuntee. Niinpä kasvattaminen taiteen kautta ja avulla tavoittaa kasvatettavan usealla eri tavalla, joita yhdistää toisiinsa se, että ne koskettavat elämistä, elämisen tapaa ja asennetta elämään. (Varto 2007, 19)*

Ammatillisuus astuu kuvioon siinä, missä kohti tekee rajaukset suhteessa henkilökohtaiseen elämään. Uskon, että tämä pätee kaikkiin taiteen parissa toimiviin henkilöihin. Opiskelujeni aikana olen kuitenkin törmännyt myös vastakkaisiin ajatuksiin. Olen kuullut, että suhde taiteeseen ei ole väistämättä henkilökohtainen tai että taidetta ei tarvitse peilata minuuden kautta. En yritä tässä tutkielmassa todistaa mitään tapaa suhtautua taiteeseen tai taideopetukseen oikeaksi. Yritän sen sijaan paneutua kysymykseen siitä, mitä henkilökohtaiset lähtökohdat tuovat taiteeseen ja taideopetukseen ja mitä opettajan tulisi huomioida, kun työskennellään henkilökohtaisten asioiden äärellä.

Tässä luvussa esittelen työpajaprosessin kulun. Päädyin aiheen äärelle, sillä koin (ja koen edelleen), että henkilökohtaisuus on tärkeää paitsi teatterille taidemuotona, se on tärkeää myös sen tekijöille ja katsojille. Koska taustani on hyvin perinteisessä draamassa, ajattelen, että näyttelijän, esiintyjän tai ohjaajan tulee jollain tavalla ymmärtää roolihenkilön tai esityksen tunteita, maailmaa ja tarinaa. Minulla on useita

kokemuksia taiteellisista prosesseista, joissa käsittelen omia kipupisteitani, käytän hyväksi omaa elämäkokemustani tai muunnan yksityisiä tunteitani taiteen kielelle. Nämä prosessit eivät koskaan ole olleet tunnustuksellisia, vaan aina etäännytettyjä todellisuudesta joillain keinoin, eikä yleisöllä ole ollut luultavasti aavistustakaan, että käytän hyväkseni omia kokemuksiani. Mutta väitän, että yhtymäkohdat omaan elämään tai omiin kokemuksiin auttavat tekijää välittämään katsojalle jotain, ne sitovat yhteen tekijän ja teoksen. Ilman henkilökohtaista suhdetta on vaikea ymmärtää, mistä teoksessa (tai sen osassa) on todella kyse. Mutta se herättää myös kysymyksiä. Kun etsitään yhtymäkohtia omaan elämään, missä menee tekijöiden yksityisen raja? Voiko se raja siirtyä jälkikäteen? Kuka on vastuussa tämän rajan kunnioittamisesta? Entä kun esityksen lähtökohtana on jotain täysin henkilökohtaista? Näissä työpajoissa tutkin osallistujien kokemusta teatterityöpajoissa, kun taiteen lähtökohtana on jokin henkilökohtainen asia.

### 3.1. Taiteesta ja henkilökohtaisuudesta

*Mitä taideopetuksessa opetetaan? (---) Kokemukset taiteesta voivat olla niin henkilökohtaisia, intiimejä, välähdyksenomaisia, jotenkin tavoittamattomia. Taiteella on määrittelyä pakeneva luonne. (Kajo 2016, 145)*

Taide on aina päässyt kosketuksiin suoraan paljaimpaan itseeni. Teatteri on taidemuodoista se, jolla on suorin reitti minuuteni kerrosten läpi suoraan sen sanattomaan ytimeen. Teatterissa koetaan oikeita tunteita fiktiivisessä maailmassa ja siinä on aina ollut minulle teatterin suurin taika. Hans-Thies Lehmann (2009, 49) määrittelee, että perinteiseen teatterin traditiota edustavaan teatteriin kuuluu olennaisesti illuusion luominen. Tavoitteena on, että niin tekijät kuin katsojatkin uskovat näyttämön tapahtumiin, suhtautuvat niihin tosina samalla kun tietävät niiden olevan fiktiota. Tähän eläytymisen taiteeseen liittyy suuresti henkilökohtaisuuden läsnäolo, tunteet ovat aina henkilökohtaisia. Tämän lähtökohtaoletuksen vuoksi pidän tärkeänä sitä, että teatteriopetuksen kentällä pohditaan sitä, miten henkilökohtaisuutta tulisi lähestyä.

Ei ole yksiselitteistä eikä välttämättä mahdollistakaan määritellä tyhjentävästi, mitä taide on ja mikä sen merkitys on. Eeva Anttila määrittelee, että taiteessa on kyse

merkityksenannoista. Kun taide tulee osaksi ihmistä tai ihminen kohtaa toisen taiteen piirissä, tapahtuu kohtaamista. Tämä synnyttää taiteen merkityksen. Se vaikuttaa ihmiseen ja muuttaa häntä, ehkä hetkellisesti tai sitten pysyvämmiin, ehkä miellyttävällä tavalla tai jopa epämiellyttävällä. Taiteen tai taiteen oppimisen parissa tapahtuvat kohtaamiset voivat aiheuttaa monenlaisia tunteita. Parhaimmillaan taiteen kontekstissa tapahtuva oppiminen jäsentää henkilökohtaista maailmankuvaa. (Anttila 2011, 170.) Jotta taide voisi tulla osaksi ihmistä, ihmisen täytyy antaa sen tapahtua. Tälle antautumiselle perustuu kaikki kohtaaminen. Hänen täytyy olla avoin ja hetkessä läsnä.

Gert Biesta kuitenkin jatkaa ajatusta taiteesta pelkästä merkitysten välittämisestä vielä laajemmaksi. Hänen mukaansa taide ei ole ainoastaan taiteilijan keino välittää omia emootioitaan, ajatuksiaan ja omaa sisintään, jota yleisö sitten tulkitsee. Biestan mukaan taidetta voi tarkastella myös pelkästään sen tekemisen kautta. Ei pelkkää välittämistä tai vastaanottamista, vaan itse tekemistä. Hän väittää, että taide on asioiden ja ihmisten kohtaamisen päättymätöntä tutkimista. (Biesta 2020, 67-68.) Tämä ajatus resonoi minussa vahvasti. Että tärkeintä taiteessa olisikin tekeminen itsessään. Taiteen tekeminen auttaa meitä olemaan yhteydessä itseemme, toisiin ihmisiin ja maailmaan. Taiteen suurin merkitys on siinä, että sen avulla voimme yhä uudestaan ja uudestaan selvittää, mitä on olla osana tätä maailmaa. Tämä ei tarkoita, että taide olisi väline. Vaan että taiteen tekeminen olisikin tapa liittyä maailmaan, löytää suhteita ja merkityksiä ja hengittää yhdessä maailman kanssa. Taiteen tekeminen mahdollistaa ei-rationaalisen puolemme käytön. Ajattelen, että taiteen kautta tutkiminen ei ole päämäärään vaan hetkeen suuntautunutta. Tekemällä taidetta on mahdollisuus päästä käsiksi johonkin, joka ei muuten elämässä olisi mahdollista tai luontevaa.

Sekä Anttilan että Biestan ajattelussa korostuu antautuminen ja kohtaaminen. Anttilan lähestymistavan mukaan taide ja ihminen kohtaavat, Biestan mukaan ihminen ja maailma kohtaavat taiteen tekemisen avulla. Molemmissa näissä aktiivisena ja uteliaana osapuolena on ihminen. Kohtaaminen ei ole mahdollista, jos ihminen ei antaudu vuorovaikutukseen ja ole aidosti läsnä. Oman itsen on oltava dialogin osapuolena. Liora Bresler kirjoittaa seuraavasti:

*”Uuden näkeminen” tai ”enemmän näkeminen” sisältää aktiivisen vuorovaikutuksen kohteen kanssa. Tällainen vuorovaikutus antaa*

*ihmiselle mahdollisuuden laajentua siitä, missä hän tuolloin on. Se mahdollistaa lisääntyneen ymmärryksen itsestä ja maailmasta, kyvyn havaita täydellisemmin, ja kutsuu meidät dialogiin, kohtaamiseen, joka voi uudistaa, muuttaa meitä. Taiteen pedagoginen voima piilee kutsussa luovaan vuorovaikutukseen, keskusteluun, joka voi laajentaa ja syventää ymmärrystämme. (Bresler 2011, 176)*

Samasta antautumisesta vuorovaikutukseen kirjoittaa estetiikan ja filosofian tutkija Miika Luoto kirjoittaa kolumnissaan seuraavasti:

*Koskettaako taide? Kysymys muistuttaa, että taide pakenee tiedollista hallintaa ja tekemisen tahtoa. (---) Jäljelle jää vain vastaanottavaisuus, joka ei ole passiivisuutta vaan kykyä tuntea ja kärsiä, kykyä vastata kosketukselle. (Luoto)*

Kun taide koskettaa sen vastaanottajaa, kosketus voi olla kevyt henkäys, vaativa tarrautuminen tai kuolettava isku. Kosketukseen liittyy aina se, että se on molemminpuolista. Ei voi tulla kosketetuksi ilman, että itse koskettaa ja päinvastoin. Kosketus voi olla konkreettista, henkistä tai symbolista. Mutta se on aina kahdensuuntaista. Kosketukselle ei voi antautua ilman että vastaa siihen.

Jos taidetta ajatellaan tekemisenä ja kohtaamisena, jossa oma itse on läsnä, päädytään siihen, että se on aina henkilökohtaista. Jokin osa itsestä on aina mukana, kun tehdään vaikka teatteria. Mutta voiko kukaan itse asiassa rajata jonkin osan itsestään harjoitussalin ulkopuolelle? Vai tuleeko ihminen teatterin pariin aina kokonaisena? Uskon, että asia on juuri näin. Kukaan ei voi tuoda teatteriin vain osaa itsestään. Se maailma, se situaatio, jossa ihminen elää, on aina mukana. Työskennellessä voidaan rajata huomio siihen, mikä sillä hetkellä on oleellista. Mutta ne muut asiat eivät lakkaa olemasta taustalla. Oma persoona, historia ja elämäntilanne tulevat mukana aina, kun oma keho ja tajunta alkavat työskennellä. Näitä ei voi erottaa toisistaan.

Lähtökohtanani on, että teatteria tehdessään ihminen on paikalla aina kokonaisena ja sellaisena kuin hän on juuri siinä, juuri sillä hetkellä. Uskon, että tietyissä määrin tämä pätee myös taideopettajuuteen. Heli Kauppila kirjoittaa väitöskirjassaan, että ”Opettajan koko persoona vaikuttaa oppilaan koko persoonaan. Tärkeää ei ole pelkästään

didaktinen opettavan asiasisällön hallinta, vaan erityisesti opettajan koko olemuksesta huokuva, sisäistetty arvomaailma.” (Kauppila 2012, 161.) Tässä ajatuksessa näkyy sama kokonaisvaltaisuus, tilanteen mukanaolo. Henkilökohtaisuuden läsnäolo taiteessa ja taideopetuksessa tuo mukanaan useita rajoihin liittyviä, kysymyksiä, joita käsittelemme myöhemmin tässä työssä.

Henkilökohtaisuuden ajatuksen voi käsittää myös niin, että taiteen tekemisen lähtökohdat ovat jollain tapaa omakohtaiset. Tässä työssä lähestyn työpajoja tästä näkökulmasta. Sillä samanaikaisesti, kun taide on ihmisen dialogia maailman kanssa, taide on myös omien halujen selvittelyä ja muokkaamista siten, että niistä voi tulla myönteinen voimavara (Biesta 2020, 73). Taiteessa tämä omakohtaisuus voi tarkoittaa esimerkiksi tunnustuksellista, elämäkerrallista tai paljastavaa. Pilvi Porkolan (2014, 183) mukaan henkilökohtaisuus esityksessä on yhtä aikaa konstruktio, jotain rakennettua, ja elettyä elämää. Nähdäkseni taideopetuksessa korostuu eletyn elämän osio. Rakennettu puoli tuo tarvittavaa etäisyyttä siinä vaiheessa, kun prosessia suunnataan yleisöä kohti.

Henkilökohtainen ei ole täysin yksiselitteinen käsite eikä sitä ole helppo määritellä. Jokin aihe tai teko voi olla yhdelle hyvin henkilökohtainen ja toiselle ei ollenkaan. Ajattelen, että henkilökohtainen hakee jatkuvasti paikkaansa jollain, jonka toisessa päässä on yksityinen tai intiimi ja toisessa päässä yleinen tai julkinen. Ruumiillisuudessa tämä näkyy myös helposti: siinä missä yhdelle on luontevaa kosketella ja olla lähellä, toiselle oma keho on hyvin yksityinen asia eikä sitä tule kevyin perustein koskettaa. Tämä saattaa vaihdella suurestikin hetkestä ja läsnäolijoista riippuen. Ei ole olemassa objektiivisia määrittelyjä, jotka kertoisivat meille, mitkä asiat ovat henkilökohtaisen piirissä, mitkä yksityisen tai julkisen piirissä. Tai mikä on täysin koskematon. Tässä työssä olen antanut osallistujien määritellä, mikä heille on henkilökohtaista ja mihin he haluavat rajan vetää. Näen, että se on ainoa tapa lähestyä henkilökohtaisuutta: en voi tietää toisen kokemusta enkä päättää sitä hänen puolestaan.

### 3.2. Käytännön järjestelyt ja niiden muutokset

Järjestin kolme opetuskokeilua, joihin kutsuin osallistujia tutuistani. Työpajoihin osallistui entisiä ja nykyisiä opiskelutovereitani, entisiä oppilaitani ja työkavereitani.

Osan tunsin hyvin, osan kanssa en ollut ollut tekemisissä yli kymmeneen vuoteen. Yhtä osallistujaa en tuntenut ennalta ollenkaan. Päädyin kutsumaan tuttujani, sillä halusin varmistua siitä, että osallistujilla on kokemusta teatterin tekemisestä. Työpajojen sisällöt vaativat paljon perustaitoja kontaktista, kuuntelusta ja esityksellisestä ajattelusta. Kaikissa työpajoissa esiintyminen ja esityksen tekeminen oli tavalla tai toisella läsnä. Minua kiinnosti kysymys, mitä henkilökohtaiselle kokemukselle tapahtuu, kun se laajenee työryhmän omasta prosessista katsojien nähtäväksi. Muuttuuko kokemus yksityisyydestä?

Alun perin suunnittelin neljä työpajaa, mutta luovuin päiväkirjateemaisesta työpajasta käytännön järjestelyjen hankaluuden vuoksi. Yksi työpaja oli etänä zoomissa, kaksi livetyöpajoa Teatterikorkeakoulussa ja ne toteutuivat maaliskokuussa 2021. Jokaisella työpajalla oli oma teemansa, jotka olin valikoinut omien kiinnostusteni mukaan. Näitä olivat kirjeet, muistot ja ruumiillisuus. Esittelen seuraavissa alaluvuissa näiden näkökulmien suhteen henkilökohtaisuuteen. Olen nimennyt osallistujat tässä tutkimuksessa heidän osallistumansa työpajan kirjaimen (K, M, R) ja numeron mukaan.

### 3.2.1. Kirje

Kirje on kirjallinen viesti vähintään yhdeltä henkilöltä vähintään yhdelle vastaanottajalle. Kirjeitä on lähetetty luultavasti niin kauan kuin luku- ja kirjoitustaito on ollut ihmisen saavutettavissa. Kirje sisältää itsessään merkityksen, viestin, syyn, miksi se on kirjoitettu. Kirjeitä on joka lähtöön: on tervehdyksiä, matkakertomuksia, uhkauskirjeitä, rakkauskirjeitä, suosituskirjeitä, ketjukirjeitä, virallisia kirjeitä, kirjeenvaihtoa... Aina kun yksityishenkilö kirjoittaa kirjeen, tällä on joku syy tehdä se. Joku ajatus, jonka haluaa kertoa vastaanottajalle. Minua kiehtoo kirjeissä ajatus siitä, että niiden lähettäjä ei välttämättä voi olla varma, onko kirje saapunut perille tai tullut luetuksi. Eikä kukaan pysty lopultakaan kontrolloimaan sitä, lukeeko kirjeen myös joku sellainen, jolle sitä ei ole osoitettu. Kirje on muotona tavallaan yksisuuntainen. Se kurottuu kohti, mutta ei vaadi vastausta. Mutta silti ne itsessään toimivat fyysisinä muistuttajina, että joku on joskus ajatellut toista henkilöä ja viestiä tälle niin paljon, että on halunnut suorittaa tämän teon ja pukea sen kirjalliseen muotoon.

Vielä viime vuosisadalla kirjeet kirjoitettiin pääosin käsin ja ne lähetettiin fyysisesti vastaanottajalle. Postitse, kyyhkyn avulla, vesipostina tai kädestä käteen. Sitten sähköposti ja tietotekniikka yleensä on alkanut syrjäyttää kirjeiden kirjoittamista ja ajattelen, että tässä kehityksessä menetetään jotain oleellista kirjeistä. Käsin kirjoitettu kirje vaatii enemmän aikaa muotoutuakseen paperille ja se on lopullisempi kuin helposti pyyhittävässä oleva tiedosto. Jokaisen ihmisen persoonallinen käsiala näkyy kirjeessä, ja sen painotuksista ja säännöllisyydestä on aistittavissa itse kirjoitustilanne. Joskus paperille jää myös muita jälkiä kuin pelkkiä kirjaimia: kyyneleitä, kaatunutta kahvia, verta tai kuolleita ötököitä. Käsinkirjoitetun kirjeen mukana tulee aina myös se hetki, jolloin kirje on kirjoitettu.

Olen nähnyt esityksiä, joissa kirjoitetaan kirjeitä. Se, että näkee kynän piirtyvän paperille reaaliajassa, tuntuu rehellisemmälle kuin puhuttu teksti. Olen nähnyt myös esityksiä, jotka perustuvat kirjeisiin. Ne ovat tuntuneet hyvin intiimeiltä juuri siksi, että nämä kirjeet on kirjoittanut joku todellinen henkilö, jossain todellisessa tilanteessa. Samoin minua on aina kiinnostanut esimerkiksi sotamuseoissa esillä olevat kirjeet rintamalta. Ne avaavat mukanaan kokonaisen maailman, jonka pystyy lähes aistimaan. Kirje tulee aina menneisyydestä, se ei voi saavuttaa kohdettaan reaaliajassa. Siksi halusin valita kirjeen työskentelymetodiksi yhteen työpajaan. Ajattelen, että jos puhutaan yksityishenkilöiden toisilleen lähettämistä kirjeistä, niissä tulee aina mukana jotain henkilökohtaista. Aina joku viesti, jonka juuri minä haluan tässä tilanteessa välittää eteenpäin.

### 3.2.2. Muistot

Muisto on muistissa oleva mielikuva jostain tapahtuneesta asiasta. Aidot muistot ovat aina henkilökohtaisia ja pohjautuvat todellisille tapahtumille. Muistot eivät kuitenkaan ole objektiivisia, vaan ne ovat ihmisen omia tulkintoja. Eri ihmisten muistikuvat samasta tilanteesta voivat olla keskenään radikaalistikin erilaisia ja silti yhtä tosia. Muistoja värittävät niin tapahtumahetken olosuhteet kuin muiston ja muisteluhetken välillä kulunut aikakin.

Muistitutkimuksessa muisteja kuvataan implisiittisiksi tai eksplisiittisiksi. Implisiittiset muistot ovat tapahtumia ja asioita, joita emme pysty palauttamaan mieleemme, mutta

jotka silti vaikuttavat käyttäytymiseemme. Näihin muistoihin ihminen ei pääse sanallisesti käsiksi, ja ne vaikuttavat meihin tiedostamattomalla tasolla. Eksplisiittiset muistot taas ovat muistoja, jotka pystymme palauttamaan mieleemme. Näitä muistoja voimme järjestellä mielessämme pidemmiksi tarinoiksi tai tarkastella eri kanteilta. Eksplisiittinen muistijärjestelmä alkaa kehittyä toisen ikävuoden alkaessa ja on yhteydessä kielen kehitykseen. (Lehtovuori, 2008.) Tässä tutkimuksessa minua kiinnostaa erityisesti eksplisiittiset muistot ja tapa, jolla tavalla niitä palautetaan mieleen ja kerrotaan eteenpäin.

Valitsin muistot yhdeksi lähtökohdaksi tähän työhön, sillä minua kiehtoi juuri tämä uudelleenjärjestelyn ja näkökulmien vaihtelun mahdollisuus. Muistot ovat epäluotettavia ja tunnepitoisia. Itselläni ainakin on useita muistoja, joita elän uudestaan ja hellin – ja huomaan, että mitä useammin kerron tarinaa itselleni, sitä enemmän siinä alkavat korostua uudet piirteet ja jokin muu jää pois. Silti muisto tuntuu täydelliseltä ja kokonaiselta, todelta. Muistot syntyvät ihmisen tajunnallisessa, kehollisessa ja situationaalisessa kokonaisuudessa. Muistoihin liittyy usein voimakkaita tunteita – arkiset ja merkityksettömät tilanteet harvemmin jäävät mieliimme. Niitä voi kertoa valikoidusti ja jättää kerrotusta tilanteesta pois ne asiat, joihin ei juuri sillä hetkellä halua syystä tai toisesta palata. Nämä lähtökohdat tuntuivat minusta kiinnostavilta taiteelliseen työskentelyyn.

### 3.2.3. Ruumis

Keho on ihmiselle mitä henkilökohtaisin asia. Sen tuntee joka hetki ja kehoon kerääntyy jälkiä eletystä elämästä. Professori Juha Varto väittää, että jos olisimme pelkkiä ruumiittomia henkiä, kaikkien kokemukset olisivat luultavasti hyvin samankaltaisia. Ihminen ei kuitenkaan ole pelkästään sielullis-henkinen olento, vaan myös ilmeisen kehollinen olento. Ilman fyysistä ruumista koko olemassaolomme luonne muuttuisi oleellisesti. Mutta emme ole ruumiittomia, vaan tiukasti kiinni kehoissamme. Ja kehomme ovat tiukasti kiinni maailmassa. Ihminen on olento, joka on sekä kehoa että henkeä, eikä näitä voi erottaa toisistaan menettämättä samalla toistakin. (Varto 1994, 97.)

Keho on saumaton osa minuutta. Voimme muokata sitä ja suhtautua siihen monin eri tavoin, mutta emme pääse mihinkään siitä, että ruumiimme on se kanava, jonka kautta olemme osa maailmaa. Ei ole olemassa minää ilman ruumista. Koska ihminen on olemassa vain kehollisen perustansa kautta, tämä tulee muistaa muodostettaessa maailmasuhdetta. Leena Rouhiainen (2011, 91) muistuttaa, että taidepedagogiikassa ruumiillinen toiminta ” heijastelee oppijalle häntä itseään, hänen aikomuksiaan, tunteuksiaan ja taitojaan – hänen tapaansa olla olemassa suhteessa itseensä, muihin ja maailmaan.” Koska ajattelen taidepedagogiikan olevan osin ihmisen suuntaamista dialogiin toisten ja maailman kanssa, en voi olla huomioimatta ruumista. Ruumiimme on väylämme maailmaan. Konkreettinen olemisemme tapahtuu ruumiissamme eikä toiminta ole mahdollista ilman ruumista. Kuitenkin ruumiimme kietoutuu minuuteemme, historiaamme, situaatioomme ja tajunnallisuuteemme. Näitä ei voi erottaa toisistaan. Ruumiillisuus on tietyn yksilön tietyssä elämäntilanteessa elävä keho.

Koin tärkeänä ottaa ruumiillisuuden mukaan työpajoihin myös siksi, että kirjoitushetkellä jylläävän pandemian<sup>1</sup> aikana sen merkitys on tuntunut muuttuvan. Monet asiat tapahtuvat nykyään virtuaalisesti ja fyysinen läheisyys on ollut hyvin rajoitettua, ellei jopa kiellettyä. Toista ei saa koskettaa tartunnan pelossa ja kanssakäyminen tulee hoitaa turvavälien takaa. Edes silmiin ei voi tietokoneen välityksellä katsoa, mikä on ollut minulle itselleni hyvin vaikeaa. Silmät kertovat ihmisestä niin paljon. Myös kosketuksen ja fyysisen läheisyyden menettäminen on ollut monille hankalaa. Siksi minua kiinnosti tutkia, miksi se tuntuu niin henkilökohtaiselta menetykseltä.

### 3.3. Kirjetyöpaja

*Hei ihanat! Kirjoitan teille tätä perjantaina 26.3. Lähdin karkuun kotoa työpaikalle valmistelemaan kirjepajaa, sillä kotona hihkuu innoissaan 2,5-vuotias Xxx, eikä siellä saa hetken rauhaa.*

*Mua jännittää kovasti. Jännittää, että mitähän työpajassa huomenna tapahtuu,*

---

<sup>1</sup> Koronapandemia oli ollut työn alkaessa vallalla reilun vuoden. Työpajahetkellä julkiset tilat olivat kokonaan kiinni tai niihin oli määrätty 6 henkilön maksimi, koulut olivat etäopetuksessa ja ihmisiä oli vuoden ajan kannustettu olemaan tapaamatta toisiaan. Kahden metrin turvaväli oli ollut pitkään suositus kaikessa kanssakäymisessä ja sisätiloissa oli maskipakko. Rokotukset terveille aikuisille olivat juuri käynnistyneet.

*millainen esitys siitä tulee, tuleeko kuka katsomaan ja saanko kerättyä hyvää aineistoa opparia varten? Onneksi tunnen teidät kaikki ainakin jotenkin, niin ei tarvitse niin hermoilla osallistujien puolesta.*

*Valitsin nyt tällaisen ensimmäisen tervehdysten teille, vaikka kukaan ei lähetäkään samaan aikaan ääniviestiä. Mutta musiikkia kuuluu - ei tosin itsevalitsemaani, mutta joku rakentaa valoja tuossa vieressä Kinon salissa ja kuuntelee jotain letkeää konemusiikkia. En niin tiedä näistä genreistä. Eikä se ole "joku" siellä, vaan Xxx. Xxx ja Xxx Xxx:n tietääkin.*

*Nyt musa loppui, niin se on varmaan mulle merkki lopettaa. Eli huomiseen, rakkaat koekaniinit! Vaikka teille se onkin tänään, kun luette. :)*

*(Kirje osallistujille 26.3.2021, nimet poistettu)*

Ensimmäinen opetuskokeilu oli kirjetyöpaja ja siinä oli kaksi osallistujaa. Työpajassa pyysin osallistujia kirjoittamaan kirjeitä eri tehtävänannoilla. Ohjeissa painotin sitä, että kirjeen tulisi syntyä siinä hetkessä, niistä fiiliksistä, joita heillä juuri sillä hetkellä on. Osallistujat saivat vapaat kädet sen suhteen, mistä halusivat kirjoittaa. He kirjoittivat ensin toisilleen, sitten valitsemalleen ystävälle, itselleen 50-vuotiaana ja jollekin, jota kaipaavat. He lukivat kaikki kirjeet ääneen. Puhuimme paljon siitä, kuinka kirjeen hidas muoto ja sen pysyvyys tekee siitä sähköistä viestiä painavamman ja henkilökohtaisemman. Olin myös itse kirjoittanut heille edellisiltana kirjeen, jonka pyysin heidät lukemaan ennen ensimmäistä kirjettä. Tämän kirjeen sävy oli hieman ohjannut heidän työskentelyään työpajassa.

Työpaja rakentui selvästi työpajaosiosta ja esitysosiosta. Kahden tunnin työpajan jälkeen meillä oli esitys Zoomissa, jota oli kutsuttu katsomaan puoliset sekä muihin työpajoihin osallistuvat henkilöt. Esityksessä he kirjoittivat kirjeet jollekin, jota arvostavat ja lukivat sen ääneen. Olin pyytänyt, että katsojat tulevat paikalle ilman videota ja piilottavat näytöltä muut mustat ruudut niin, että vain esiintyjien videot näkyvät. Esityksestä jäi erikoinen olo sekä esiintyjille että katsojille, myös minulle. Kaikki kokivat, että oli hämmentävää, kun ei nähnyt katsojia. (Keskustelutalenne 27.3.2021.) Esiintyjät eivät kokeneet saavansa mitään kontaktia yleisöön ja tilanne tuntui heistä absurdilta.

*Tää on kunnon tämmönen peep-show. (---) Ku tää on viel kuitenkin näin lyhyt esitys ja sit se on vaan niinku se yks asia ja sitte joku tollanen niinku henkilökohtanen asia ja sitte kasvottomat ihmiset näkee sen. Siinä on ihan omituinen, outo, pieni tirkistysaukko. (K1)*

Esiintyjien kaipuu varmistukseen siitä, että joku oli todistanut esityshetken, oli hyvin voimakas. He toivoivat myös vahvasti kuulevansa katsojien kommentteja esityskokemuksesta. Sain välittömästi esityksen jälkeen myös viestin eräältä katsojalta, että hän olisi halunnut jäädä esityksen jälkeen purkamaan kokemusta. Joten pyysin kyseistä katsojaa takaisin langoille ja keskustelimme hetken yhdessä. Saimme myös viestejä muilta katsojilta ja jaoimme niitä keskenämme. Selvästi Zoom välineenä yhdistettynä johonkin näin henkilökohtaiseen oli aiheuttanut jonkinlaisen tirkistelyn tunteen myös katsojissa. Jäin pohtimaan myös kiitosten puuttumisen merkitystä. Olemme tottuneet jonkunlaiseen tunnustukseen esityksen päätyttyä niin esiintyjiltä kuin katsojiltakin. Tällä kertaa en keksinyt mitään tapaa, jolla sen olisi voinut toteuttaa sujuvasti, koska esiintyjät eivät olleet edes itse samassa tilassa. Esitystilanne päättyi siis molemminpuolin hämmentävästi.

Huolimatta kontaktin puutteesta esiintyjien ja katsojien välillä kokemus esityksestä oli hyvin samankaltainen. Esitys oli rauhallinen ja intiimi ja monet katsojat kuvasivat sitä koskettavaksi.

*Ensin mietin että toimiiko tuo, siis että välittykö henkilökohtaisuus.... Mutta kyllä mun mielestä! Tuntui tosi herkältä jotenkin toi tilanne ja jollain tapaa hartaalta... (katsojapalaute 27.3.2021)*

Esiintyjät olivat myös tyytyväisiä itse esitykseen. He olivat kokeneet vahvaa läsnäoloa tilanteessa ja unohtaneet yleisön olemassaolon. He myös kokivat päässeensä jonkun tärkeän äärelle esitystilanteessa huolimatta tunteesta tirkistellyksi tulemisesta.

Työpajan osallistujat kuvasivat reflektiokeskustelussa selviä eroja toiminnassaan ilman yleisöä ja yleisön kanssa. He tekivät esityksessä valintoja ajatellen nimenomaan esitystilannetta: he käyttivät kokonaisempaa kieltä ja kirjoittivat pidemmälle vietyjä ajatuksia. He valitsivat henkilön, jolle heillä oli varmemmin sanottavaa kuin työpajatilanteessa, koska pelkäsivät menevänsä jumiin. Työpajassa he olivat

kirjoittaneet enemmän itselleen, esityskirjeeseen he suhtautuivat niin, että sen olisi voinut todellisuudessa lähettää. Esityksen julkisuus vaikutti myös siihen valintaan, kenelle he kirjoittivat. Toinen esiintyjä sanoi suoraan, että olisi valinnut jonkun muun, jos esitys ei olisi ollut julkinen. Molemmat kertoivat pohtineensa paljon sitä, kuinka paljon he voivat toisesta ihmisestä tuoda esitykseen ilman lupaa. He myös miettivät, tunnistaako joku kirjeen kohteen, missä valossa tämän voi esittää ja missä valossa tämän haluaa esittää. He kuvasivat, että yleisön kanssa työskennellessä oman toiminnan rajat tarkentuivat tai tiukentuivat. (Keskustelutalenne 27.3.2021.)

Osallistujat huomasivat pohtivansa sitä, että he eivät edes tällaiseen kirjeeseen halua kirjoittaa asioita, joita eivät sanoisi kohteelle oikeasti. He kuitenkin halusivat puhua ääneen siitä, mikä jäi kirjoittamatta, ja ihmettelivät sitä, miksi esimerkiksi välittämisestä on helpompi puhua ulkopuolisten kanssa kuin kirjoittaa siitä kirjeeseen, jota ei lähetä eteenpäin. He tunnistivat sosiaalisten piirien synnyttämät rajat ja noudattivat niitä kirjeitä kirjoittaessaan. Molemmat myös halusivat tietoisesti pitää työpajan ilmapiirin hyväntuulisena, eivätkä lähteneet käsittelemään esimerkiksi surua kirjeiden kautta.

Työpajavaiheessa tekijöiden fokus oli enemmän omassa tekemisessä ja prosessissa. Heitä ei kiinnostanut, aukeako kirje muille. He valitsivat kohteet hyvin impulsiivisesti eivätkä pyrkineet tekemään valinnoillaan vaikutusta muihin. Mutta esityksessä heissä nousi hyvin vahvasti halu onnistua ja tämä aiheutti jännitystä. He kuvasivat sitä niin, että esiintyminen on heille tärkeää ja että he haluavat antaa katsojille jonkun kokemuksen. Tämä johti siihen, että esitystilanne oli tekijöille eri tavalla merkityksellinen kuin työpajavaihe. Myös kokemus siitä, että oli ”onnistunut” ja ”tehnyt jotain hienoa” työpajavaiheessa johti siihen, että halusi toistaa saman yleisön edessä. (Keskustelutalenne 27.3.2021.) Osallistujat kuitenkin nostivat myös itse esiin kysymyksen, että mitä onnistuminen tai epäonnistuminen tässä esityksessä oikeastaan on?

*Miten hetkessä syntyvä kirje onnistuu tai epäonnistuu? Tai sehän on se juuri, tai polttopiste, että siinä on selkeästi ollut joku henkilökohtainen asia, joka on tullut ulos. Mutta sehän ei ole tänmuotosissa tavallaan toistettavissa. (K1)*

Materiaalin henkilökohtaisuus oli myös auttanut toista esiintyjistä ja lieventänyt jännitystä; ajatus siitä, että esitys ei voi epäonnistua, koska se on niin kiinni omassa itsessä, auttoi.

Työpajojen osallistujat eivät tunteneet toisiaan. Kuitenkin he kokivat keskinäisen luottamuksen syntyneen hyvin nopeasti. Heidän ensimmäinen tehtävänsä oli kirjoittaa toisilleen kirjeet. He halusivat toisaalta esittää itsensä miellyttävässä valossa ja toisaalta toivottaa toisensa tervetulleiksi omiin maailmoihinsa. He pohtivat myös paljon sitä, kuinka paljon voivat kirjoittaa itsestään. Toisaalta se tuntui työkeältä, toisaalta asioiden jakaminen tuntui paremmalta tavalta tutustua toiseen. (Keskustelutalenne 27.3.2021.)

Osallistujat saivat itse valita kirjeensä kohteen kolmessa tapauksessa (toki asetin tehtävänannoilla tietyt rajat). He kuvasivat valintojensa vaikuttimia niin, että he halusivat ottaa sellaisen vaihtoehdon, jonka kohdalla oli mahdollisuus päästä käsiksi tunteisiin. Ja he kokivat myös tyydytystä, kun näin tapahtui.

*En ole saanut sanotuksi noin paljon varmaan ikinä hänelle, ja olen kuitenkin tuntenut hänet hyvin pienestä asti. (K2)*

Tarve päästä käsiksi johonkin todelliseen ja ajankohtaiseen oli heillä molemmilla vahva. He kirjoittivat ja puhuivat asioita, joita haluaisivat sanoa kyseiselle ihmiselle, mutta syystä tai toisesta se ei ole ollut mahdollista.

Yksi merkittävä valintoihin vaikuttava tekijä oli fyysinen tila, jossa työpaja tapahtui. Kirjetyöpajan osallistujat olivat fyysisesti omissa kodeissaan ja jaettu tila oli virtuaalinen Zoom. He kokivat tämän vaikuttavan suuresti siihen, miten helppo heidän oli päästä henkilökohtaiselle tasolle. Tällä tavalla osallistujan fyysinen sijainti vaikutti materiaaliin, jota osallistujat toivat työpajaan.

*Jotkut asiat aukee mun mielestä kotona helpommin kuin just vaikka et on salissa kuuden muun henkilön kanssa. Niin siellä on vaikee päästä henkilökohtaisuuksiin niin nopeesti. (K2)*

Koti on lähtökohtaisesti turvallisempi ympäristö ja osallistujien mukaan se helpotti asioihin käsiksi pääsyä. Toinen osallistuja piti todennäköisenä, että olisi teatteritilassa muiden kanssa valinnut todennäköisesti jonkun, jolle olisi voinut kirjoittaa ”hienoja

sanoja”. Omassa kodissa poistui paine siitä, onko kirje muista mielenkiintoinen kuunnella.

### 3.4. Muistotyöpaja

*Minä, minun juttuni, teidän kanssa. (M1)*

Järjestin muistotyöpajan Teatterikorkeakoulussa ja siinä oli lisäksi viisi osallistujaa. Olin päättänyt etukäteen muodon, jonka kautta työskentelemme. Valitsin kaikuteatterin, joka on tarinateatterista teatteritaiteen apulaisprofessori Marit Ulvlundin varhaiskasvatukseen kehittämä sovellus (Martinez-Abarca & Nurmi 2015, 64). Siinä yksi osallistuja kertoo jostain kokemuksestaan, tässä tapauksessa muistosta. Ohjaaja auttaa löytämään muistosta tärkeimmän elementin, jakaa roolit muille osallistujille ja päätetään, miten muisto esityksellistetään. Tarkoitus ei ole siirtää muistoa sellaisenaan lavalle, vaan kaiku siitä. Kaikua harjoitellaan ja sen kertoja saa osallistua kaiun muokkaamiseen. Lopulta roolitettut osallistujat esittävät kaiun sen kertojalle. (Ulvlund 2018, 60-61.)

Kaikuteatteri eroaa tarinateatterista siinä, että se on ikään kuin tarinateatterin kevyempi ja tarinallisempi muoto. Kaikuteatterissa myös aina yhteisö itse sekä kertoo tarinat että esittää ne. Sovellus on kehitetty alun perin lapsille ja vaikka molemmissa on sama ajatus kuulluksi tulemisesta ja jakamisesta, kaikuteatterin lähtökohdat ovat leikillisemmät. Kaikuteatterissa voi hyvin esittää ostoskärryä tai kanaa, musiikin tai valojen kaltaisia keinoja ei ole käytössä luomassa tunnelmaa ja kaikua harjoitellaan aina. Tarinateatterissa taas osallistujia johdatellaan tietoisesti tunnustukselliseen ilmapiiriin, joka voisi tuottaa voimakkaita tunnekokemuksia ja katharsista (Ventola 2005, 85). Koska omat kokemukseni tarinateatterista ovat hyvin niukkoja eivätkä aina positiivisia, en kokenut mahdollisena enkä tarkoituksenmukaisena lähestyä muistoja tarinateatterin kautta. Olen itse kokenut tarinateatterin parissa voimakasta painetta omien rajojen ylittämiseen ja terapian puolelle astumiseen, enkä missään tapauksessa aikunut toistaa näitä kokemuksia työpajoissani. Sen sijaan kaikuteatterin matalan kynnyksen osallistuminen tuntui oikealta. Minua kiinnosti muotoon sidottu hetkellisyys sekä tietynlainen arkisuus. Tyyllilaji määräytyy kertojan ja kerrotun tarinan mukaan eikä

esiintyjiltä vaadita ammattilaisuutta. Minulle oli myös tärkeää, että henkilökohtainen kokemus, muisto, säilyy tämänkaltaisessa työskentelyssä yhä hyvin lähellä sen omistajaa. Hän ei esiinny omassa muistossaan, mutta hänellä on mahdollisuus vaikuttaa esityksen sisältöön. Kuitenkin muisto täyttyy automaattisesti toisten ihmisten kokemuksilla ja tulkinnalla, koska nämä ovat niitä, jotka esityksen toteuttavat. Pidin myös tärkeänä, että kaikuteatterissa ei pyritä tuottamaan mitään kokemuksia, vaan kaiuissa syntyy se, mikä siinä hetkessä esiin nousee. Joskus se on harrasta, joskus leikillistä ja joskus epäselvää muhjuja.

Olin etukäteen päättänyt, että yritän taistella omaa hallinnan tarvettani vastaan enkä suunnittele jokaista yksityiskohtaa etukäteen. Tiesin, mitä muotoa käytämme, mutta en juuri muuta. Epävarmuuden sietäminen oli haastavaa. Tunsin oloni sekä typeräksi että epäammattilliseksi. Samaan aikaan koin, että hallinnasta luopuminen oli ensisijaisen tärkeää, että voisin todella löytää mitään. Osallistujille kaikuteatteri oli uusi tekniikka ja se herätti aluksi hieman epäilyksiä. Osallistujat kysyivät, täytyykö olla joku muisto etukäteen päätettynä, täytyykö sen olla joku kokonainen tarina, miten tämä eroaa tarinateatterista? Kerroin, että mitään ei täydy ja myönsin avoimesti, että en tiedä, miten muoto toimii sirpaleisissa muistoissa, mutta olen innokas kokeilemaan. Painotin, että kenenkään ei ole pakko osallistua millään lailla, jos ei halua. Ja yksi osallistuja jäikin mieluummin tarkkailemaan.

Työpajan aluksi esittelin lähtökohdat ja pohdimme sitä, mikä muisto ylipäätään on. Sitten kerroin yhden oman muistoni, jonka kerroin valinneeni täysin intuitiivisesti, siinä hetkessä. Tämän jälkeen yksi osallistujista ilmoitti, että hän haluaisi kertoa seuraavaksi. Rakensimme näyttämön ja lavasteet ja toteutimme tämän muiston kaikuteatterin keinoin lavalle. Kaiun jälkeen purimme ensimmäiset tunnelmat yhteiselle paperille ilman sanoja. Näin toimimme jokaisen muiston kohdalla. Kaikuja tuli lopulta kolme. Muistot ja niistä syntyneet esitykset olivat keskenään hyvin erilaisia ja työpajan tunnelma vaihteli koomisesta hartaaseen. Se, että en ollut etukäteen yrittänyt kuvitella, mitä kaikuteatteriosuudessa tapahtuisi, oli tärkeää. En olisi mitenkään voinut harjoitella intensiteettiä, tunnelman vaihtelua ja osallistujien toisaalta haastamista ja toisaalta heittäytymistä. Pystyin vain reagoimaan hetkessä ja kuuntelemalla avoimesti ja herkästi ryhmää ja yksilöitä sen sisällä.

Osallistujat kuvasivat työpajan aikana ja sen jälkeisessä keskustelussa kokemusta niin, että oma muisto tulee todellisemmaksi, kun sen näkee. Se tulee osaksi omaa narratiivia. Ja vaikka sen kertoja on läsnä nykyhetkessä ja -tilanteessa, keho kuitenkin muistaa kerrotun hetken ja reagoi siihen. Monet puhuivat armollisuudesta itseään kohtaan. Kuinka se, että näkee itsensä tilanteessa nykyisellä elämäkokemuksellaan, tuo armoa itseään kohtaan. Tilanne suli kertojan mielessä ja oli vapauttavaa. Koko ryhmä koki vahvasti, että muisto esityksellistettiin nimenomaan sen kertojaa varten. Esiintyjät ajattelivat olevansa muiston omistajan palveluksessa ja tunsivat vahvaa tarvetta kunnioittaa sekä muistoa että sen kertojaa.

*Muiston kunnioittaminen näyttää olevan sitä, että pysyy dialogissa muiston omistajan kanssa läpi prosessin. (Kommentti yhteiskirjoituksesta 11.4.2021)*

Kaikujen jälkeen kaikki osallistujat kertoivat tasapainoillessaan aidon kuuntelun ja oman taiteellisen työskentelyn välillä. Kaiken tekemisen lähtökohtana oli arvostus muistoa kohtaan ja pelko siitä, että ei pilaa sitä. Osallistujat kokivat vahvaa vastuuta muistoista ja niiden kertojista. He halusivat kunnioittaa muistoa ja sen kertojaa, säilyttää hienotunteisuuden ja saada kiinni aidosta tilanteesta. Tämä kuuntelun vaade määritteli heidän toimintaansa selvemmin kuin mikään muu. (Keskustelutalenne 11.4.2021.)

Myös muistotyöpajan osallistujat kuvasivat tehneensä selviä valintoja rajojen suhteen. Tärkeimpänä he kokivat päätöksiä siitä, mitä kertovat ja mitä eivät. M1 kuvasi suojelleensa sekä itseään että muita rajatessaan muistoaan. Myös omaa muistoaan katsoessaan M1 kertoi rajoittaneensa aktiivisesti omia tunteitaan ja reaktioitaan. M2 kertoi rajoittaneensa itseään siinä, että hän olisi halunnut alkaa muokata ja ohjata omaa muistoaan absurdimmaksi. Hän joutui hillitsemään omia ideoitaan, että muisto säilyisi sellaisena kuin se oli kertomishetkellä. Toisaalta hän päätti tämänkin rajan itse, sillä hänellä oli myös vapaus värittää muistoa haluamallaan tavalla. Hän halusi pitää sen hyvin todenmukaisena.

Muistotyöpajan esiintyjät kokivat esiintymistilanteen hyvin rajoittavana. Nämä rajat tuntuivat olevan tilanteen synnyttämiä, ei ääneen lausuttuja. He olisivat halunneet kysellä tilanteista enemmän, mutta tunsivat, että se ei ollut mahdollista. He myös

tunsivat esiintyjänä joutuvansa hylkäämään paljon luontaisia impulssejaan, että muisto säilyisi sellaisena, kuin se on heille kerrottu. He kokivat yleisesti olevansa muiston ja sen omistajan palveluksessa, ja tämä rajoitti omaa esiintyjyyttä vahvasti.

(Keskustelutalenne 11.4.2021.)

Reflektiokeskustelussa ryhmä kiinnitti huomion siihen, että kaiut lähtivät ”flirttailemaan psykodraaman kanssa”, kuten eräs osallistuja ilmaisi. Kaiuthan olisivat voineet olla myös puhtaasti taiteellisia. Ehkä syynä oli se, että monilla osallistujilla oli kokemusta tarinateatterista tai forum-teatterista, ja he lähtivät vaistomaisesti omien taustojensa kautta lähestymään muistoja voimaannuttavin keinoin. Toki itse myös ohjaajana olen vaikuttanut sanavalinnoillani ja kysymyksilläni siihen, mitä näyttämölle on tuotu. En tietoisesti yrittänyt johtaa tilannetta mihinkään suuntaan, vaan yritin aidosti olla läsnä ja kuulla, mitä muiston kertoja mahdollisesti toivoo. Mutta erilaisilla sanavalinnoilla kaiut olisivat olleet varmasti jotain muuta – taiteellisempia tai terapeuttisempia.

Jokainen työpajaan osallistunut piti muistoja tärkeinä ja merkityksellisinä itsessään ja tämä kunnioitus oli käsin aistittavissa koko työpajan ajan.

*Se on itsessään arvokas kokemus. --- Että jotain, mitä mä jaan  
tuntemattomille, niin ne kohtelee sitä kuin tärkeää, arvokasta helmeä.*

(M1)

Itselle ohjaajana näytti myös siltä, että osallistajat kuuntelivat äärimmäisen herkästi kertomistilannetta ja poimivat sieltä kertojan tarpeet. Tilanne tuntui hyvin dialogiselta. He kuuntelivat aidosti ja olivat vahvasti suuntautuneet kertojaan, mikä tuotti myös esityksistä uskollisia alkuperäiselle muistolle. Esiintyjille tärkeintä oli se, että muiston omistaja hyväksyi esityksen. He kertoivat odottaneensa tätä hyväksyntää ja pystyneensä rentoutumaan vasta kun se tuli: ”Teinkö siten kuin piti tehdä?” (M3). Heille onnistumisen mittari oli se, kokiko muiston kertoja tullessa kuulluksi ja saiko hän esityksestä jotain itselleen. ”Eihän se meidän esiintyjien juttu ollut”, totesi M2.

(Keskustelutalenne 11.4.2021.)

Muistotyöpajassa emme käyttäneet aikaa tutustumiseen, vaan kävimme töihin hyvin lyhyen alustuksen jälkeen. Osallistajat pohtivat, johtiko se, että muut osallistajat olivat tuntemattomia siihen, että kerrotut muistot olivat hyvin tarinallisia. Tarinan kertominen

tuntui turvalliselta ja sellaiselta, että on helpompi säilyttää kontrolli. Kynnys kertoa jotain sirpaleisempaa ja hahmottomampaa oli liian suuri otettavaksi. (Keskustelutalenne 11.4.2021.) Jäin miettimään, ohjasiko kaikuteatterin valitseminen työskentelyn muotona itsessään siihen, että muistot olivat tarinallisia? Oliko osallistujilla lopultakaan mahdollisuutta valita kertovansa pientä sirua tai epäselvää häivähdystä? Jos sellainen olisi tullut, olisiko minulla ollut taitoa kaiuttaa sitä? Kuinka olisimme voineet kaiuttaa jotain sanatonta, josta ei saa kiinni Teatterikorkeakoulun jumppasalissa, ilman teatteritekniikkaa tai musiikkia, täysin improvisoiden? Mitä ohjeita olisin antanut esiintyjille? Marit Ulvlund on kehittänyt kaikuteatterin nimenomaan esitykselliseen tarinankerrontaan koulujen tarpeisiin (Ulvlund 2018, 56). Ehkä muoto sellaisenaan kannustaa liiaksi ehyisiin tarinoihin.

Pohdimme myös paljon sitä, miten muiston valitseminen on merkittävä hetki. Koska osallistujaa ei tunneta, joutuu miettimään, mitä kertoo ja missä valossa, sillä muut eivät saa tietää hänestä mitään muuta kuin tämän itse valitseman muiston. Millaisen kuvan tämä pieni siru antaa, mitä välittää itsestään tällä yhdellä valinnalla? Ennen aloitusta olin kertonut itse oman muiston, alustin sitä tällaisella pohdinnalla ja tein sitten valinnan täysin hetkessä, intuitiivisesti. Myöhemmin osallistujat kertoivat, että tämä oli ollut hyvin tärkeää ja vapauttanut heitä vaikutuksen tekemisen paineesta. Osallistujat valitsivat muistonsa hyvin intuitiivisesti ja assosioiden. Jo kuullut muistot, fyysinen tila, käytetyt nimet ja vapaa keskustelu vaikuttivat siihen, mitä he päättivät jakaa muille. Osa heistä kuvasi, että heillä risteili päässä monenlaisia muistoja, joita olisivat voineet kertoa, mutta lopulliseen päätökseen vaikutti tieto siitä, että se tullaan esittämään; häivähdyksenomaiset muistojen sirut jäivät pois ja sen sijaan he päättivät kertoa jonkun selkeän ja kokonaisen muiston. Toisaalta myös oma toive siitä, että ”hyötyisi” jotenkin muiston kertomisesta ohjasi valintaa.

Muistotyöpajan yksi osallistuja toi esiin suhteen psykodraamaan ja toisaalta forum-teatteriin. Hän koki tekniikassa samanlaista voimaantumisen mahdollisuutta kuin edellisissä ja kiinnitti huomion pieniin seikkoihin, kuten siihen, kuka roolitti kaiun henkilöt. Se, että tein valinnan näyttelijöiden puolesta piti ohjaket tiukasti minulla ohjaajana ja fokuksen muiston kertojassa. Näin näyttelijöillä ei ollut mahdollisuutta valita itselleen hahmoa, joka resonoisi eniten. Toisaalta se, että en antanut kertojalle

mahdollisuutta roolittaa itse kaikkia, oli suora tapa etäännyttää muistoa sen kertojasta. Osallistujat kokivat, että tällöin muisto muuttui yhteiseksi ja jaetuksi. Myös se, että esiintyjien sukupuolijakauma ei noudattanut alkuperäistä muistoa, oli toiminut etäännyttävänä tekijänä. Nämä pienet etäännytykset olivat ”vapauttaneet” muiston esiintyjien käyttöön ja vieneet sitä pois terapeutisesta ajatuksesta. (Keskustelutalenne 11.4.2021.)

### 3.5. Ruumiillisuustyöpaja

*Taide on henkilökohtaista, itseään tutkivaa havaitsemista, jota ilmennän aisteillani ja jolta pyydän ymmärrystä järjestyä maalaukseksi.* (Merleau-Ponty 1945, 63 (oma suomennos))

Järjestin ruumiillisuustyöpajan Teatterikorkeakoulussa kahdelle osallistujalle. Osallistuin itse myös esityksen tekemiseen, mutta työpajavaiheessa keskityin ohjaamaan tilannetta. Olin valinnut ruumiillisuuden mukaan työpajoihin, koska kehomuisti ja kehon reaktiot ovat mitä suurimmassa määrin henkilökohtaisia. Emme voi huijata kehoamme ja se kertoo meille asioita, jotka rationaalinen puolemme jättää huomiotta. Olen jo aiemmin tässä työssä käsitellyt ihmisen tajunnan, kehollisuuden ja tilanteen välistä yhteyttä. Kehomme on se kanava, jonka kautta olemme suhteessa maailmaan ja muihin.

Olin päättänyt, että työpajaosiossa annamme kehon kommunikoida ja tuntea. Sitä varten tuli olla valmis koskettamaan ja ottamaan vastaan kosketusta. Alkuvirittäytymisen jälkeen osallistujat aloittivat eri puolilta tilaa ja lähestyivät toisiaan siihen tahtiin kuin se tuntui hyvältä. Syntynyt jännite oli vahva ja lähestyminen kesti kauan. Silti he jäivät hyvin etäälle toisistaan, ja ymmärsin, että kosketus ei ollut vielä mahdollista. Jorma Lehtovaara on tutkinut paljon dialogisuutta ja heittää ilmoille ajatuksen, onko aidosti inhimillinen dialogi ihmisten välillä täydellisenä mahdollista vain silloin, kun dialogin osapuolet osaavat kuunnella myös oman kehonsa mykkää viisautta (Lehtovaara 1994, 220). Koin, että työpajan osallistujat kuuntelivat nimenomaan tätä kehonsa viisautta ja jatkoimme etenemällä pienin askelin. Ruumiillisuustyöpajassa käytimme selvästi eniten aikaa tutustumiseen. Tämä rauhallinen eteneminen ja rakenne toi osallistujien mukaan

turvaa ja hyvän pohjan henkilökohtaisten asioiden jakamiselle. Käytimmekin lähes kaksi kolmannesta ajasta tähän pohjatyöhön ja itse esityksen tekemiseen jäi vain hyvin lyhyt aika. Tämä rakenne tuntui kuitenkin välttämättömältä niin minusta kuin osallistujista. Tässä kohti Biestan ajatukset taiteesta pelkkänä tekemisenä tuntuivat tärkeiltä. He tunnustelivat itseään, toisiaan ja maailmaa ympärillään. He asettuivat osaksi olematta sen keskipisteinä. Tärkeää ei ollut se, että itse esitykset olisivat hiottuja ja viimeistelyjä, vaan se, mitä tapahtui, jotta pääsimme tekemään noita esityksiä.

Ruumiillisuustyöpajassa fyysiset rajat olivat vahvasti läsnä. Kosketuksen merkitys sekä sen vaatima tunnustelu ja toisen kunnioitus määrittivät tekemistä läpi koko työpajan. Olimme kaikki hyvin tietoisia siitä, mitä kosketus saa toisessa aikaan. Myös keskustelu toisen itseisarvon kunnioituksesta oli paljon esillä tässä(kin) työpajassa. Ryhmä puhui koko työpajan ajan paljon kosketuksen merkityksestä ja sen vieraudesta vallitsevassa pandemia-ajassa. Siitä, kuinka painava kevytkin kosketus on, kun ei ole tuntenut toisen kehoa lähellään pitkään aikaan. Toinen osallistuja kertoi havahtuneensa voimakkaasti siihen, miten paljon asioita tapahtuu pienessäkin lähestymisessä tai höyhenellä sivelyssä. Toinen puolestaan koki hyvin tärkeänä sen, että sai antaa painonsa toisen ihmisen kannateltavaksi; se tuntui siltä, että saa paitsi fyysistä, myös henkistä tukea. (Keskustelutalenne 8.5.2021.) Kosketuksen merkitystä ei voi aliarvioida. Myös Lauri Rauhala (1995, 158) korostaa, ihmiseen kehon kanavan kautta kohdistuva toiminta on menestyksellistä kokonaisuuden hyvän kannalta. Se on ensimmäinen väylä olla yhteydessä vastasyntyneeseen ja se on vielä jäljellä, kun kaikki muut kommunikointikeinot on jo menetetty.

Työpajaosuuden jälkeen teimme siirtymän kohti esitystä. Kerroimme toisillemme vapaavalintaisen oman kokemuksen, jossa ruumiillisuus oli vahvasti läsnä ja vetäydyimme tahoillemme tekemään esitystä kuulemastamme kokemuksesta. Jokainen työskenteli siis yksin. Sovitun ajan jälkeen esitimme nämä esitykset toisillemme. Virittäytymisosiossa osallistajat olivat olleet enemmän kokijoina ja hyppy esiintyjäksi toi mukanaan itsekritiikkiä ja suorituspaineita etenkin toiselle osallistujalle. Halu tehdä ”superhyvä” esitys vaikutti hänen tekemiseensä niin, että alussa oli vaikea tehdä yhtään mitään.

Kerrotut tarinat olivat hyvin intiimejä ja kaksi niistä oli selkeitä tapahtumia, kolmas sirpaleisempi ja hahmottomampi. Esityksiksi muutettuina jokainen oli suodattanut alkuperäisen kokemuksen itsensä kautta ja poiminut sieltä asian, joka oli resonoinut itsessä. Yksi esitys oli ääni- ja valoinstallaatio tilassa. Katsojien tuli istua paikoillaan lähes pimeässä wc:ssä. Tila oli valaistu pienen spotin avulla peiliä hyväksikäyttäen ja toisesta vessankopista kuului ääninauhalta hengitystä. Kaksi muuta esitystä oli perinteisempiä esiintyjän esittämiä ja yleisön katsomia esityksiä. Toisessa näyttämölle tuotiin alkuperäinen tilanne vieraannutettuna catwalk-ympäristöön. Kolmas oli sanaton esitys, joka muutti kuvatun kehollisen tunteen liikkeelliseen muotoon.

Ruumiillisuustyöpaja oli ainut, jossa henkilökohtainen materiaali luovutettiin käyttöön toiselle, ja tekijät lähestyivät esitystä ajatellen selvästi enemmän yleisöä ja sen kokemusta kuin muissa työpajoissa. Osallistujat kuvasivat edelleen tarvetta kunnioittaa sitä, jonka kokemus alun perin oli ollut, mutta he myös lähestyivät materiaalia sen kautta, mikä siinä olisi esityksellisessä mielessä mielenkiintoista. Jokainen alkoi kääntää kokemusta jollain tavalla taiteen kielelle eikä yrittänytkään toteuttaa sitä sellaisenaan, yks yhteen. Olimme kaikki ajatelleet esitystä muodostaessamme hyvin paljon rajoja, joita ei sovi ylittää. Näitä rajoja olivat se, miten käsittelee toisen kokemusta kunnioittavasti sekä se, mille katsojan voi altistaa. Yksi osallistuja epäröi tekemänsä teoksen tunneilmapiiriä ja sen vaikutusta katsojiin. Itse pohdin paljon sitä, että taiteilija minussa olisi halunnut tehdä kosketukseen perustuvan esityksen, mutta koin, että se ei juuri sillä hetkellä ollut mahdollista. Toisen koskettaminen tuntui edelleen hyvin suurelta teolta ja koin, että opettajan asemassa olisin painostanut osallistujia liikaa eikä heillä olisi ollut vapautta valita, haluavatko he osallistua esitykseen. Päätin lopulta luopua ajatuksestani. R1 kertoi kamppailleensa sen kanssa, että ei tule vahingossa satuttaneeksi toista kun samalla haluaa tuoda jotain uutta taiteilijana. Myös kysymys siitä, milloin oma tulkinta tuo lisää, milloin lantraa, askarrutti: ”Itse kokemus on väkevä, oma lisä etäännyttää (R1)”. R2 kaipasi ”tulkinta-avaruutta” kokemusta näyttämöllistäänsä, eli hänellä oli tarve etäännyttää hyvin yksityinen tapahtuma yleisemmäksi. Kaikilla oli pyrkimys löytää taiteellisesti paras ratkaisu, mutta kuitenkin niin, että alkuperäinen kokemus pysyy keskiössä. Kaikki osallistujat yrittivät esityksissä löytää tasapainon, jossa jokin resonoi myös itsessä, ei

satuta toista ja joka olisi taiteellisesti kiinnostava. (Keskustelutallenne 8.5.2021 sekä oma tutkimuspäiväkirja.)

## 4. LÖYDÖKSET

### 4.1. Yhteisiä havaintoja

*”Mistä tulee se, että tää onnistu? Sehän se on oikein juuri ja polttopiste. Et siinä on sit selkeesti ollu joku henkilökohtanen asia, joka on tullu ulos.” (K1)*

Työpajoihin tullessaan osallistujilla oli tieto siitä, että tutkin henkilökohtaisuutta taideopetuksessa, erityisesti sitä, miten se kokemus muuttuu, kun jotain henkilökohtaista esityksellistetään. He tiesivät myös työpajan teeman. Näin ollen voi olettaa, että työpajoihin oli hakeutunut ihmisiä, joilla oli jo valmiiksi halu työskennellä henkilökohtaisen materiaalin kanssa. Kirjetyöpajalaiset sanoivat selvimmin ääneen, että heidän motiivinsa osallistua oli halu paneutua johonkin hyvin henkilökohtaiseen ihan rauhassa. Mutta kaikki muutkin osallistujat olivat tehneet oma-aloitteisesti ajatustyötä teemaan liittyen jo ennen työpajaa. Muistotyöpajaan osallistuneet olivat miettineet etukäteen itselleen merkityksellisiä hetkiä, vaikka kaikki heistä päätyivätkin lopulta kertomaan jotain, mikä juolahti mieleen tilanteessa. Samoin ruumiillisuustyöpajan osallistujat olivat miettineet omaa kehollisuuttaan ja kaipuuta siihen etenkin vallitsevassa korona-ajassa. Tämä halu työskennellä henkilökohtaisen materiaalin kanssa vaikutti siihen, mitä työpajoissa tapahtui. Osallistujilla oli jo valmiiksi halu kokea ja paljastaa jotain. Myös heidän tekemänsä valinnat kuvasivat tätä halua.

Juha Varto muistuttaa meitä tekijyyden, käytännön ja ajattelemisen yhteydestä. Pelkkä abstraktioiden ajattelemisen ei ole tärkeää. Mutta sellainen ajattelemisen, jolla on konkreettisia tuloksia, on tärkeää. Tuloksia, jotka ovat tekoja ja teoksia aistisella alueella. Teoksia, jotka vaikuttavat meihin jo ennen kuin ehdimme ajatella ensimmäistäkään ajatusta. (Varto 2017, 39.) Koin, että työpajoihin tullessaan osallistujat olivat jo orientoituneet aiheeseen kuvitellen ja työskennellen tajunnallisesti. Mutta vasta konkreettinen käytännön työ sai tapahtumia aikaan. Ajatukset tulivat lihalliseksi niin ihmisille itselleen kuin muillekin.

Kaikki työpajojen esitykset olivat mielestäni mielenkiintoisia, vilpittömiä ja koskettavia. Oli myös huomattavissa, että kokemus henkilökohtaisesta tai yksityisestä

muuttui jollain tavalla esityksen myötä. Kirjepaja oli lähtökohdiltaan niin henkilökohtainen ja jopa intiimi, että esitys toi esiintyjille tarpeen määrittää tarkemmat rajat ja olla niistä entistä tietoisempia. Itse esitystilanne tuntui ”peep-showlta”. Muisto- ja ruumiillisuuspajoissa taas oman kokemuksen jakaminen muiden kanssa voimaannutti ja eheytti. Jostain henkilökohtaisesta tuli jakamisen myötä yleistä, mikä etäännytti omaakin kokemusta tilanteesta. Luulen, että ero kokemuksissa johtui nimenomaan siitä, annettiinko oma henkilökohtainen lähtökohta materiaaliksi muille vai työstettiin sitä itse. Kun kirjetyöpajassa esiintyjät valitsivat itse henkilön, sen, mitä kirjeeseen halusivat kirjoittaa sekä sen, missä sävyssä he kirjeen lukivat, esityksellä ei ollut mitään mahdollisuutta etäännyä esiintyjästä. He tekivät itse kaikki valinnat ja rajaukset. Mutta muissa työpajoissa alkuperäinen kokemus suodattui usean rajan ja valinnan läpi ennen päättymistään näyttämölle. Prosessissa oli osallisena useampi ihminen, ja se luultavasti vaikutti kokemukseen yksityisyyden rajoista.

Kysymys toisen kunnioituksesta leijui kaikissa työpajoissa jatkuvasti ilmassa. Tämä ilmaisu nousi jatkuvasti esiin, kun osallistujat reflektoivat toimintaansa. Kun jotain mahdollisesti intiimiä ja hyvin henkilökohtaista annetaan käytettäväksi taiteen tai opetuksen lähtökohdaksi, sitä tulee käsitellä asianmukaisella kunnioituksella. On elintärkeää pohtia, miten tuota materiaalia voi käsitellä ilman, että tulee mitätöineeksi tai loukanneeksi toista ihmistä. Kuinka kauas materiaalista voi lähteä ilman, että sen tuonut ihminen kokee jotain olennaista menetetyksi? Tai mitä sille ylipäättään voi tehdä niin, että edelleen kunnioittaa kokemusta ja uskallusta, jolla se on tilanteeseen tuotu? Miten kuunnella toista aidosti ja hyväksyen? Osallistujat pohtivat oma-aloitteisesti ja aktiivisesti näitä kysymyksiä sekä pitkin työpajaa että reflektiokeskusteluissa. Omasta näkökulmastani tämä kunnioitus toteutui kaikissa työpajoissa herkällä tavalla. Uskon, että jo osallistujien tietoisuus toisen kunnioituksen tärkeydestä ja halua pyrkiä siihen, loi itseään vahvistavan kierteen. Kun huomaa, että toinen arvostaa sinua itsenäsi, se luo usein halun arvostaa myös toista. Ehkä olen myös omalla toiminnallani onnistunut korostamaan kysymyksen tärkeyttä. Ainakin kiinnitin tavallista enemmän huomiota omaan toimintaani ja sanavalintoihini ja pyrin aidosti kohtaamaan jokaisen osallistujan.

Osallistujat käyttivät itse yhdessä ryhmäkeskustelussa termiä ”sopiva henkilökohtaisuuden taso”. Tällöin heidän oli mahdollista päästä käsiksi johonkin

aitoon ja ajankohtaiseen, mutta se ei tuntunut liian yksityiseltä. Kaikki osallistujat välttivät aktiivisesti liian yksityiseltä tuntuja kokemuksia. Esimerkiksi kirjepajan reflektiossa kävi ilmi, että molemmat osallistujat olisivat kieltäytyneet kirjoittamasta kirjettä rakastetulleen: siinä meni joku raja henkilökohtaisen ja intiimin välillä. Osallistujilla itsellään oli suuri vastuu rajaamisessa. En voinut itse etukäteen tietää enkä vaikuttaa siihen, millaisia kokemuksia he aikovat työpajoihin tuoda. Toisaalta en kokenut voivani tehdä itsekään rajausta osallistujien puolesta. Mutta entä jos joku olisikin tuonut esiin asian, joka on liian lähellä omaa itseä? Jotain, josta ei ole valmis tai halukas etääntymään prosessin vaatimalla tavalla. Jäin miettimään, oliko minulta pedagogina oikein siirtää vastuu rajauksesta osallistujalle itselleen? Annoinko kuitenkin olemuksellani ymmärtää, että edellytän jotain tietyntasoista henkilökohtaisuutta? Rajat ylipäättään nousivat monella tavalla merkityksellisiksi prosessin aikana, ja käsitellenkin niitä vielä luvussa 4.3.

## 4.2. Mikä mahdollistui?

Itselleni tärkein työpajoissa näkyväksi tullut asia on osallistujien oma kokemus siitä, että he itse kokivat tekemisen tärkeäksi. Muistotyöpajan reflektiokeskustelussa he pohtivat, kuinka suuri merkitys pienellä teolla voi olla: siihen voi sisältyä koko maailma. Kirjetyöpaja antoi osallistujalle ”ihanan, tunteikkaan kokemuksen” (K2, kommentti kesken työpajan). Sama osallistuja kertoi minulle vielä myöhemmin, miten työpajaan osallistuminen oli tuntunut hänestä hyvältä ja tärkeältä ja antanut hänelle levollisen pohjan omalle työskentelylleen heti työpajan jälkeen. Eräs toinen osallistuja kertoi jälkikäteen oman työpajansa tehneen hänelle hyvää. Luulen, että parasta, mitä näissä työpajoissa voi tapahtua, oli se, että osallistujat kokivat ne merkityksellisiksi. Toisten kanssa jakaminen ja mahdollisuus kääntää katse hetkeksi omaan itseeseen tuntuivat palautteen mukaan tärkeiltä asioilta. Tämän voi hyvin ymmärtää Varton seuraamalla kasvattamisen kautta:

*(...)kasvatettavien kokemukset omasta kasvatuksesta silloin, kun kasvatus on ollut onnistunutta ja vaikuttavaa, viittaavat yleensä tilanteisiin, joissa tuskin on mitään yleistä, helposti jaettavaa, mutta sen sijaan paljonkin tunteenomaista ehdottomuutta, muutoksen kokemista ja eräänlaista antautumista vieraille, jollekin, jota ei heti ymmärrä. Seuraamisen mukana kasvatettava yleensä oppii itsestään ja*

*tuntemisistaan paljon, koska hän joutuu luottamaan itsessään tällaisiin piirteisiin sen sijaan, että saisi kaiken aikaa tulkinnan ja varmuuden itsensä ulkopuolisten käsitteiden tai tiedon kautta. Niinpä rakkauden, kunnian, kiintymyksen ja luottamuksen kokemukset nousevat tärkeiksi. (Varto 2007, 20)*

Kaikissa kolmessa työpajassa osallistujilla oli yhteinen kokemus siitä, että oma kokemuksen tuominen työpajatilanteeseen auttoi itseä käsittelemään asiaa. He kuvasivat, että ”haava mussa on yhä, mutta se helpotti” (R2), ”tilanne sulii ja (se) oli vapauttavaa” (M1) tai että he saivat sanoa ääneen asioita, joita ei muuten olisi mahdollista sanoa (K2). Taide mahdollistaa yhteyden niihin tunnealueisiin, joihin kieli ei yllä (Häkämies 2005, 153). Taide voi täten olla hyvin terapeutista eli voimaannuttavaa tai eheyttävää vaikka se ei olisi terapiaa. Taidetta puolustetaan nykyään usein sen välineellisen arvon kautta; mitä sillä saavutetaan tai minkä välineenä se voi toimia. Etenkin julkisesta taidekasvatuskeskustelusta on unohdettu kokoaan kaikki muut kuin hyötynäkökulmat. Mutta tuottamista tai valmistamista tärkeämpää on kysyä, mitä kasvatus tarkoittaa ja mahdollistaa (Biesta 2020, 56). Opetuskokeiluni mahdollistivat jonkin oman kokemuksen käsittelyn esityksellisin keinoin. Esityksellisyys toi omiin kokemuksiin tarpeellista etäisyyttä.

Biesta (2020, 68-69) väittää, että taide on kohtaamisen päättymätöntä tutkimista, jatkuvaa pyrkimystä hahmottaa, mitä tarkoittaa olla tässä ja nyt. Hän rinnastaa tämän tutkimisen Antoine de Saint-Exupéryn sadun Pikku Prinssin ketun kesyttämiseen.

*Ei voi tuntea muuta kuin sen, minkä on itse kesyttänyt. (---) Ensin istuudut ruohikkoon, noin, vähän etäälle minusta. Minä tarkastelen sinua, etkä sinä puhu mitään. Väärinkäsitykset johtuvat aina sanoista. Mutta päivä päivältä voit istuutua vähän lähemmäksi. (Saint-Exupéry 1943, Biestan 2020, 70 mukaan)*

Kesyttäminen tarvitsee aikaa ja kärsivällisyyttä. Ruumiillisuustyöpajan alussa osallistajat kesyttivät toisensa. He tunnustelivat itseään tilassa, siinä ja sillä hetkellä. He tunnustelivat toisiaan ja vain olivat. Hyvin yksinkertainen tehtävä lähestyä toista siihen tahtiin kuin se tuntui hyvältä, tuntuikin äkkiä vaativalta. Hetkessä ei ollut mitään ylimääräistä eikä heillä ollut mitään, minkä taakse piiloutua. He lähestyivät toisiaan

kauan ja jäivät silti hyvin etäälle toisistaan. Mutta jälkikäteen he kokivat, että siinä hetkessä syntynyt aito kontakti oli välttämätön edellytys sille, että he tunsivat olonsa turvalliseksi ja että työskentely oli ollut mahdollista. Aito vuorovaikutus ja alttiiksi asettuminen vaatii ihmiseltä paljon. Se vaatii aikaa ja rohkeutta olla aidosti läsnä. Koen, että tässä työpajan hitaassa tunnustelussa toteutui sekä dialoginen työskentely että osaksi maailmaa asettuminen. Vaikka näennäisesti kaksi henkilöä vain käveli toisiaan kohti, tilanteessa oli silti läsnä koko maailma.

Sama läsnäoleva vähäeleisyys näkyi muissakin pajoissa. Muistotyöpajan osallistujat pohtivat esiintyjyyttä suhteessa uskollisuuteen toisen kokemukselle. Koska esiintyjillä oli niukasti tietoa, eivätkä he halunneet lähteä täyttämään tilannetta millään omalla tulkinnalla, tuli näyttelijäntyöstä hyvin paljasta ja riisuttua. Ja tämä paljaus toi mukanaan vahvaa läsnäoloa ja aitouden tunteen. ”Sillä, mitä jätettiin sanomatta oli niin paljon enemmän painoarvoa kuin sillä, mitä sanottiin” (M2). Katsojien kokemus kaiuista oli, että ne olisivat toimineet aivan yhtä hyvin yleisölle avoimina esityksinä ilman sitä tietoa, että kyseessä oli jonkun autenttinen muisto. Ryhmä jäi pohtimaan paljon sitä, miten näyttelijäntyössä pyritään usein aitoon tunnelmaan ja aitoihin tunteisiin, ja työ on siinä, että saa fiktiivisen tilanteen täytettyä niin, että se tuntuu katsojasta aidolta. Mutta tässä tekniikassa esiintyjän ei tarvitse luoda todellisuutta, vaan se on jo siellä. Ei tarvitse täyttää mitään. Esiintyjänä voi vain keskittyä siihen, mitä on.

Huomaan, että itselleni ei ollut tapahtumahetkellä eikä jälkikäteen merkitystä sillä, millaisia taiteellisia tuotoksia työpajoissa syntyi. Se, mitä työpajoissa tapahtui ennen esityksiä, kosketti minua paljon syvällisemmin. Oli suorastaan hykerryttävää, että näin lyhyessä prosessissa (työpajat kestivät 5-6 tuntia esityksineen kaikkineen) tapahtui näin paljon. Reflektiokeskusteluissa osallistujat kuvasivat sitä, että jokin oli avautunut ja puhdistunut ja että monet heistä olivat saaneet työpajoista paljon kokemuksia ja ajatuksia. Teatterin eri prosessien ei tarvitse aina olla pitkiä ja raskaita voidakseen mahdollistaa jotain.

#### 4.2.1. Henkilökohtainen esityksen lähtökohtana

Jäin pohtimaan, mikä on fiktiivisen maailman merkitys teatterikokemuksessa? Jos tunteet ovat aitoja ja esityksen maailma on kaiku todellisuudesta, miten se eroaa

tavallisesta elämästä? Taiteessa autenttisuus määritellään luonnollisuudeksi, aitoudeksi ja vilpittömyydeksi. Paradoksaalisesti sen saavuttamiseksi rakennetaan metodeja ja tekniikoita. Harjoitteluun käytetään paljon aikaa ja sillä päädytään rakennettuun autenttisuuteen. (Hotinen, 2002, 317.) Kaikuteatterissa näyttelijällä ei ole tekniikoita eikä metodeja. On vain läsnäolo, kuuntelu ja todellinen tilanne. Harjoitteluun käytetty aika on suorastaan minimaalinen, ja tulee sellaisena mielestäni pysyäkin, että ei menetetä aitoa yhteyttä. Kirjetyöpajan esityksessä ei ollut yhtään mitään fiktiivistä, vaan kyse oli autenttisesta kirjeestä todellisessa maailmassa.

Teatterin traditio on rakentunut vahvasti illuusiolle. Hans-Thies Lehmann kuvaa kirjassaan *Draaman jälkeinen teatteri* ajatusta perinteisestä teatterista niin, että se perustuu suljettuun fiktiiviseen kosmokseen. Tämä oma universuminsa ei ole kosketuksissa todellisuuden kanssa, ja jos rakenteita rikotaankin, sen tulee häiritä kosmoksen eheyttä mahdollisimman vähän. Jos tosi tulee osaksi teatteriesitystä, se tapahtuu usein virheen muodossa. Tapahtuu jotain, joka ei ollut suunniteltua, jotain, joka tunkeutuu suljettuun kosmokseen sen ulkopuolelta. (Lehmann 2009, 174, 176.) Kirjetyöpajassa syntynyt esitys rikkoi tätä fiktiota: siinä kirjoitettiin todellinen kirje, todelliselle henkilölle. Kyse ei ollut fiktiivisestä maailmasta, jossa fiktiiviset henkilöt kirjoittavat, vaan todellisesta maailmasta ja todellisista henkilöistä. Myöskään kaikuteatteriesityksissä ei ollut kyse fiktiivisestä maailmasta, vaan todellisen maailman kaiusta.

Huomaan yllättyneeni siitä, että minä, joka tulen niin vahvasti perinteisen teatterin taustasta, olen päätenyt valitsemaan tämän fiktiivisen suljetun kosmoksen rikkomiseen tähtääviä esityksiä. Mietin, johdatteleeko henkilökohtaisuus lähtökohtana siihen, että fiktiivistä maailmaa ei tarvita ”lantraamaan” kokemusta, kuten R1 reflektiossaan ilmaisi? Porkola (2014, 181) määrittelee väitöskirjassaan performanssin ja teatterin eroa siinä, että teatteri perustuu toistoon ja jäljittelyyn ja performanssit ovat ainutkertaisia ja autenttisia, ”tosia” ja tapahtuvat kiinteästi tässä hetkessä. Näillä kriteereillä kirje-esitys olisi ollut performanssi. Itse kuitenkin näen tämänhetkisyuden, voimakkaan läsnäolon ja autenttisuuden olevan vahvasti myös perinteisen teatterin elementtejä. Olen edelleen taiteellisen näkemykseni kanssa hyvin kaukana performansseista tai esitystaiteesta. Mutta tunnen teatterikäsitteeni täsmentyneen. Puhuessani nyt perinteisestä teatterista

tiedostan, että nautin siinä nimenomaan asioista, joita traditio ei automaattisesti liitä siihen. Ja että nämä asiat löytyvät myös post-draamallisen teatterin puolelta.

Entä onko katsojalle väliä sillä, onko esityksen maailma enemmän kiinni todellisuudessa vai fiktiossa? Lehmann (2009, 180) muistuttaa, että katsojalle on eri asia suhtautua näyttämön tapahtumiin fiktiona tai totena, sillä se aiheuttaa erilaista moraalista ja sosiaalista pohdintaa. Mikäli kirjetyöpajan esityksessä jompikumpi osallistujista olisi kirjoittanut uhkauskirjeen, katsoja olisi joutunut kysymään itseltään, oliko tämä faktaa vai fiktiota? Onko tämä tilanne, johon pitää puuttua? Onko minun vastuullani puuttua tilanteeseen? Juha-Pekka Hotinen (2002, 41) ilmaisee tämän eron seuraavasti: ”Kun järkytyn fiktioista, tiedän samanaikaisesti, että tämä ei ole totta. Kun järkytyn veljeni kuolemasta, minun on vaikea uskoa, että tämä on totta.”

Pilvi Porkola on omissa töissään tutkinut itsensä esittämistä, henkilökohtaisuutta sekä fiktion ja ei-fiktion suhdetta. Hän lähestyy esityksiä nimenomaan siltä kannalta, mitä fiktion suojan poistaminen tuo lisää. Porkola väittää, että esiintymistä ei voi tarkastella ”valepukuna” tai jonain rakennettuna toimintana, vaan esiintyminen painottuu enemmän toimintaan ja suorittamiseen. Esiintyminen voi olla mitä tahansa ihmisen toimintaa, jolla on havainnoija ja jolla on vaikutusta havainnoijaan. Sosiaalinen elämä itsessään on hänen mukaansa esiintymistä. Ihminen ottaa eri rooleja ja esiintyy jatkuvasti jollekin toiselle. (Porkola 2014, 114-115, 117.) K2 puhui tästä sosiaalisesta esiintymisestä kirjetyöpajan reflektiokeskustelussa. Hän kiinnitti huomionsa kodin turvaan ja siihen, että toisenlaisessa tilanteessa hän olisi luultavasti enemmän esittänyt kirjeen kirjoittajaa kuin todella kirjoittanut sitä. Tässä tapauksessa olosuhteet loivat autenttisuutta ja fiktion suojan poistaminen mahdollisti jonkin hyvin henkilökohtaisen esiintuomisen. Tämä aitous, todellisuus, välittyi katsojille jopa tietokoneen välityksellä.

Mutta fiktio tuo mukanaan etäisyyttä ja estää taiteellista prosessia muuttumasta terapiaprosessiksi. Kaikuteatterissa todellisuus lähestyi fiktiota rajauksen avulla: kertoja kertoi muistostaan sen, mitä halusi kertoa ja minä ohjaajana kiinnitin huomion niihin asioihin, jotka siinä hetkessä tuntuivat tärkeiltä. Tässä vaiheessa todellinen tapahtuma oli kokenut jo kaksi eri tulkintaa, rajautunut kahden eri näkökulman kautta. Tähän oman lisänsä toivat vielä näyttelijät ja heidän persoonalliset piirteensä ja valintansa. Joten

vaikka esityksen lähtökohtana oli todellisuus ja esitykset pyrkivät pysymään mahdollisimman kiinni todellisuudessa, ne olivat silti etäännytettyjä. Todellisuutta ei pyritty luomaan uudelleen. Niillä oli lupa käyttää fiktiivisiä ja taiteellisia keinoja.

### 4.3. Rajanvetoa

Jo tämän tutkimuksen työsuunnitelmaa tehdessäni tiesin, että kysymys rajoista liittyy oleellisesti henkilökohtaisen kanssa työskentelyyn. Mutta silti minut yllätti se, että kysymys nousi eteeni kaikkialla. Tarkastelee henkilökohtaisuutta miltä tahansa kantilta, tulee ensimmäisenä vastaan kysymys rajoista. On kyse sitten taiteen materiaalisista lähtökohdista, tekijöiden yksityisyyteen liittyvistä asioista tai henkilökohtaisen elämän ja ammatillisuuden suhteesta, tärkein kysymys on se, missä raja menee. Toisaalta myös se, kuka rajan määrittää, on tärkeää. Voiko kukaan asettaa rajaa toisen puolesta?

Toisaalta omien rajojen asettaminen jatkuvasti on myös uuvuttavaa. Vaikka ei olisi kysymys sen kummemmasta, kuin tauosta, saattaa olla raskasta olla se, joka sanoo ääneen, että rajani on tässä. Muistotyöpajassa kävi näin. Yritin viedä tilannetta eteenpäin, mutta yksi osallistujista sanoi, että tauko tekisi hyvää. Myöhemmin kävi ilmi, että moni oli kokenut sen huojentavana: kaikki olivat toivoneet taukoa, mutta kokeneet eri syistä vaikeaksi sanoa sitä ääneen. Se, että joku toinen asetti rajan, oli helpottavaa. Jos pelkkä tauon pyytäminen ystävällisessä ja luottavaisessa ilmapiirissä on hankalaa, miten voi olettaa, että kukaan jaksaa jatkuvasti vartioida omia rajojaan yksityisen tai intiimin alueella?

Vaikka taiteen lähtökohdat olisivat hyvin henkilökohtaiset, ja taide voi parhaimmillaan olla terapeutista, on oltava ehdottoman selvää, että taide -tai taideopetus- ei ole terapiaa. Pohdin tätä rajanvetoa paljon muistotyöpajassa, kun M1 kertoi oman tarinansa. Muisto oli selvästi traumaattinen ja M1 kertoi jättäneensä siitä myös paljon pois suojellakseen muita läsnäolijoita. Työpajan ilmapiiri muuttui hyvin varovaiseksi ja kunnioittavaksi hänen alettuaan kertomuksensa ja eräs osallistuja käyttikin reflektiokirjoituksessaan termiä ”psykodraaman kanssa flirttailu”. Mietin omaa toimintaani tilanteessa paljon. Koin ehdottoman tärkeänä, että en keskeytä kertojaa, vaan annan tämän puhua. Samaan aikaan tiedostin hyvin vahvasti sen, että minulla ei ole minkäänlaista valmiutta tai mahdollisuutta antaa tilanteen luisua terapian puolelle.

Koin jopa pientä kauhua siitä, mihin tarina on menossa. Ratkaisin kuitenkin tilanteen niin, että annoin hänen puhua ja kuuntelin hyvin aktiivisesti ja aidosti. Kun aloimme toteuttamaan kaikua, hyväksyin kaikki ratkaisut hänellä. Pysin sanoittamaan kaikki tapahtumat ääneen, että esiintyjillä olisi mahdollisimman varma olo, ja tarkistin jokaisesta antamastani ohjeesta, että olin ymmärtänyt asian oikein. Kyselimme kaikki paljon tarkentavia kysymyksiä ja annoimme hänen löytää sieltä sen hetken, jonka hän todella halusi nähdä. Harjoittelimme pitkään ja annoimme hänen tehdä haluamansa muutokset kaikuun. Sitten esitimme sen hänelle, sellaisena, kuin hän oli sen itselleen ohjannut. Kaiun kertoja oli halunnut muuttaa muistossaan yhtä asiaa toisenlaiseksi kuin se todellisuudessa oli tapahtunut, ja hän koki sen hyvin korjaavana asiana. Muuten hän kuvasi katsomiskokemusta fyysiseksi ja hyvin merkitykselliseksi. Muiden ilmiselvä kunnioitus kertojaa kohtaan ja muiston tärkeyden tunnustaminen oli myös ollut arvokas kokemus. Lopputulos oli siis onnistunut ja kaiusta jäi kaikille lämmin olo. Silti havahduin ajatukseen, että entä jos jokin olisi mennyt pieleen? Jos kertojalle olisi jäänyt olo, että hän ei tullut kuulluksi? Entä jos hänessä olisi aktivoitunut jokin tunne, jota teatterityöpajassa ei ole mahdollisuutta käsitellä?

Minulla ei teatteriopettajana ole minkäänlaista oikeutta eikä välineitä johdatella ihmistä terapian alueelle. Mitä jos joku menee sinne kuitenkin? Jokaisella on vastuu itsestään ja omasta toiminnastaan, mutta ryhmän ilmapiiri voi vaikuttaa hyvinkin paljon. Olen jo aiemmin tässä työssä pohtinut karismaattisen opettajan vaikutusta opiskelijoihinsa. Hetken imussa voi liian herkästi kertoa jotain, jota ei todellisuudessa ole valmis jakamaan. Mietin vastuutani vetäjänä: mitä jos joku osallistuja katuu myöhemmin? Kokee paljastaneensa liikaa? Tuntee tulleensa kohdelluksi väärin? Vihaa sitä, miten hänen henkilökohtaista kokemustaan on muiden toimesta käsitelty? Henkilökohtaisten asioiden äärellä työskennellessä on äärimmäisen tärkeää, että ihminen tulee kuulluksi. Jos tämä ei toteudu, se on pahimmillaan hyvin vahingollista. Ajatus siitä, että on paljastanut jotain mahdollisesti vaikeaa tai intiimiä ja tulee sitten torjutuksi, on sietämätön.

Toisaalta on myös sietämätön ajatus, että yhden osallistujan henkilökohtainen materiaali aiheuttaisi toisessa negatiivisia tunteita. Näin ei tällä kertaa käynyt, onneksi. Mutta kuten jo mainitsin, olen itse ollut prosesseissa, joissa olen käsitellyt omia kipupisteitäni

draaman keinoin ja nämä kipupisteet ovat olleet muille läsnäolijoille sekä yllättäviä että rankkoja. Mitä, jos näissä työpajoissa joku olisi tuonut esille samanlaisia kokemuksia? Olisinko minä opettajana osannut lähestyä niitä? Varto ehdottaa kasvattamisen olevan toisen seuraamista ja kirjoittaa:

*(---) herkkyyys maailmalle, rohkeus hetkelle ja toisen kohtaaminen ovat taitoja, joita voi oppia seuraamalla. Seurattava voi opettaa näitä taitoja, mikäli hän ei omaksu kokeneen, tietävän ja asioita hallitsevan roolia vaan kohtaa asiat sellaisina kuin ne eteen tulevat eikä peitä tässä eteen tulemisessa syntyviä hämmästyksen, outouden, neuvottomuuden ja ihmettelyn tuntemuksia. (Varto 2007, 22-23)*

Ehkä tärkeämpää onkin se, että antautuu mahdollisuudelle olla neuvoton. Opettaja ei voi hallita maailmaa eikä toisten reaktioita. Ihmiselämä on täynnä tilanteita, joissa ei voi tietää, mikä olisi oikea tapa toimia. Pedagoginen tahdikkaus on tärkeä taito juuri näissä hetkissä. Kun antaa ihmiselle mahdollisuuden tuoda työskentelyyn omia muistoja, on oltava valmis siihen, että tämä ihminen oikeasti tekee itse sen rajauksen. Tuotu kertomus saattaa olla sen kokijalle normaali, mutta työpajan muut osallistujat eivät välttämättä ole valmiita vastaanottamaan sitä. Opettajana minun on oltava valmis kantamaan vastuuni opetustilanteista myös silloin, kun ne ovat vaikeita.

Toisaalta taiteen tekemisen perinteeseen kuuluu nimenomaan se, että sisällöllisiä tai toiminnallisia rajoja on hyväksytympää koetella kuin muuten olisi. Kuka päättää sen, missä kohti koetteluun raja menee? Tekijä, kanssatekijät, yleisö vai yhteiskunnan lait ja normit? Missä määrin tämä koskee myös taideopetusta, jolla kuitenkin on myös kasvatuksellinen funktio? Ajattelen, että jos taideopetuksessa pääosaan nousee taide (kuten esimerkiksi ammattiopetuksessa), myös rajakysymykset noudattavat taiteen rajoja. Mutta jos taideopetusta ajatellaan kasvatuksen kautta, tulee kysyä, mikä on kasvatuksen tarkoitus? Värri (2004, 21) määrittelee tämän tarkoituksen muodostuvan kiinteässä yhteydessä kasvatustodellisuuden kanssa: kasvatuksen pohjan ja päämäärän tulee olla keskenään sopusoinnussa. Näen, että taideopetuksen ja rajojen kontekstissa tätä voisi ajatella niin, että opettajan tulee olla tietoinen siitä, missä kohti oppimisensa polkua opiskelijat menevät ja hahmottaa, mikä rajojen koettelu on tarkoituksenmukaista ja edistää oppimista. Taideopettaja voi auttaa oppilaitaan ymmärtämään mikä kasvatuksen päämäärä kullekin voi olla.

Kun työskennellään hyvin henkilökohtaisen materiaalin kanssa, on hyvin helppo jäädä käsittelemään omia kipupisteitään. Taidetta on houkuttelevaa käyttää oman itseilmaisun välineenä ilman että kääntää katsettaan maailmaan. Gert Biesta varoittaa taidekasvatusta jäämästä vain itseilmaisumahdollisuuksien tarjoamiseen. Hänen mukaansa ei voi koskaan keskittyä oman äänen, luovuuden ja identiteetin ilmaisemiseen sellaisenaan. Sen sijaan tulee kysyä kysymyksiä kasvatuksen eksistentiaalisesta laadusta, oikean äänen, oikean luovuuden ja oikean identiteetin ilmaisusta. Hänen mukaansa ihmisen eläessä elämäänsä subjektina tämän on kuitenkin muistettava toimintansa seuraukset muille ja muiden toimintamahdollisuuksille. Hän muistuttaa ihmistä vastuusta. Subjektina elämisen tulisi olla elämistä dialogissa maailman kanssa, elämistä maailmassa olematta maailman keskipisteenä. (Biesta 2020, 58-59.) Käsitän tämän niin, että ei riitä, että jokainen ihminen saa luovuuden kautta äänensä kuuluviin. Ääni voi olla rasistinen tai väkivaltainen ja aiheuttaa tuhoa. Jokaisen on myös kysyttävä, mitä seuraa siitä, että tuon ääneni kuuluviin. Ehkä oma toimintani aikaisemmin on ollut tältä kannalta väärin. Toin materiaaliksi hyvin yksityisiä asioita ja se hämmensi muita. Olen iloinen, että työpajojeni osallistujat muistivat oman vastuunsa muusta maailmasta eivätkä testanneet näitä rajoja.

Kaksi muistotyöpajan osallistujista päätti olla jakamatta muille mitään. He tekivät päätöksen itse ja oma-aloitteisesti. Oliko minulta oikein sallia tämä päätös muiden osallistujien kannalta? Vai oliko tämä nimenomaan hyvä asia ja kertoi ryhmässä vallitsevasta avoimuudesta ja hyväksymisestä? Kuuluuko henkilökohtaisten kokemusten jakamiseen jonkinlainen vastavuoroisuuden oletus? Luottamus on tärkeässä asemassa teatterissa ja etenkin, kun työskennellään henkilökohtaisten asioiden äärellä. Rapauttaako luottamusta, jos jakaminen on yksipuolista? Huomasin opettajana vaistomaisesti ajattelevani, että en ole luonut oikeanlaista ilmapiiriä, koska osa ei halua jakaa omaa muistoaan. Pelkäsin myös muiden osallistujien puolesta: loukkaantuivatko he, vaikka kukaan ei ollut millään tavalla antanut ymmärtää, etteikö jakamattomuus sopisi heille. Luulen, että omat aikaisemmat kokemukseni nousivat tässä pintaan. Teatteriopiskelun traditioon liittyy paljon ulkoisia luottamuksen ”mittareita”, joilla ei välttämättä ole mitään yhteyttä ryhmän sisäiseen todelliseen luottamukseen (kuten erilaiset kuulumisiksi naamioidut tunnustuspiirit ja suoritusmielessä toteutetut

luottamusharjoitukset). Olen itse saanut moitteita siitä, että en jaa yksityisiä asioitani teatterin kontekstissa, koska se on aikaansaanut sen, että toiset eivät ole myöskään halunneet jakaa omiaan. Luultavasti nämä vaatimukset ovat jääneet alitajuntaani soimaan pahemmin kuin tiesinkään.

Omien reaktioideni havaitseminen ärsytti minua: mikä oikeus minulla on olettaa, että jokainen osallistuja haluaa jakaa muistoaan, vaikka he olivatkin tulleet paikalle? Enhän ole ohjaamassa ryhmäterapiaa enkä ole rakentanut toimintaa sen varaan, että tarvitsen intiimejä tarinoita. Osallistujilla on oikeus ja velvollisuus pitää omista rajoistaan huolta. Opettajana tai ohjaajana voin säädellä hieman, millaisessa ilmapiirissä ja millaisten aiheiden äärellä liikutaan. Osallistujilla ei ole tätä mahdollisuutta ja heillä täytyy olla mahdollisuus jatkuvasti määrittää uudelleen omat rajansa. Näin täytyy olla silläkin uhalla, että se romuttaa ryhmän sisäistä luottamusta toisiinsa. Toisaalta uskon, että luottamus ei synny väkisin jakamisella. Avoin ja luottamuksellinen ilmapiiri nimenomaan sisältää sen oikeuden, että ketään ei painosteta mihinkään suuntaan.

#### 4.4. Opettajana henkilökohtaisessa maastossa

Tietoisuus omasta toiminnasta ja sen jatkuva arviointi on taideopettajalle välttämätöntä. Yhdyn Heli Kauppilan uskoon siitä, että opettaja voi olla hyvinkin tietoinen toiminnastaan ja kasvatuksen suuntaamisesta. Tarjoamalla selkeän suunnan tai näkökulman opettaja antaa kokemuksen rajoista ja oppilas oman kasvunsa myötä oppii muodostamaan ja perustelemaan oman kantansa tähän suuntaan: hyväksyykö hän sen, haluaako hän keskustella siitä vai hylkääkö hän sen kokonaan. Kauppila muistuttaa, että tämänkin prosessin tulee tapahtua niin, että oppilaan Toiseus ja erillisuus säilyy kyseenalaistamatta. Kasvatuksen suunta ja tarkoitus ei voi siis koskaan olla lukkoon lyöty, vaan se täsmentyy ja uudistuu kasvatusdialogissa. (Kauppila 2002, 102.) Nyt, kun työpajaosuus on jo ohi, kyseenalaistan kokonaan sen, miksi opettajan täytyisi erikseen synnyttää luottamuksellista ilmapiiriä. Eikö se riitä, että luottamus syntyy, jos syntyy? Ja sitä kautta jokainen voi itse määrittää sen henkilökohtaisuuden tason, jolla haluaa osallistua. Jos minä opettajana lähdän erikseen synnyttämään tietynlaista ilmapiiriä, eikö se ole jo lähtökohtaisesti dialogisuusperiaatteiden vastaista? Voinko todella antautua opetustilanteelle ja oppilaille, jos olen jo etukäteen määritellyt sen, että opetettava asia vaatii luottamuksellista ilmapiiriä? Voinko avoimin mielin lähestyä

oppilaita, maltaen jättää heidät ”silleen”, salaisuudeksi? Mitä enemmän ajattelen dialogisuutta opettajan ohjaavana filosofiana, sitä haastavammalta se tuntuu.

Tämä työpajakokonaisuus oli siinä mielessä poikkeuksellinen, että minulla oli aiempi suhde lähes kaikkiin osallistujiin jo ennen työpajoja. Se näkyi toiminnassani selvästi. Vaikka osallistujat eivät tunteneet toisiaan, he tunsivat kuitenkin minut. Minun oli helpompi luottaa itseeni ja olla avoin ja tilanteissa läsnä, kun paikalla oli joku ystäväkseni katsottava henkilö. Toisaalta tämä toi kysymyksiä siitä, mihin vedän rajan? Millainen on ammattiminäni, millainen siviiliminäni? Mitä asioita ammattiminäni ei voi tuoda opetustilanteisiin, vaikka siviiliminäni olisi niistä jo puhunut? Tiedän, että rajasin aktiivisesti monia henkilökohtaiseen elämäni liittyviä asioita pois, joita olisin kuitenkin voinut tuoda tilanteeseen osallistujan positiossa. Opettajuuteen liittyy vastuu opetustilanteesta ja sen mukana tietty etäisyys: oma henkilökohtaisuuteni täytyy olla rajattu niin, että osallistujien on mahdollista keskittyä tekemiseen. Jos heillä on epämukava olo, tai jos oma tarinointini kahlitsee tai ohjaa heitä, olen ylittänyt rajan. Näin voi käydä esimerkiksi, jos tuon ilmi asioita, joiden muut kokevat olevan yksityisiä. Opetustilanteessa huomion tulee olla opittavassa asiassa ja opiskelijassa, ei opettajassa.

Tämä liittyy jo esittelemääni filosofi Martin Buberin (1923, 163-164) ajatukseen kattamisesta: kasvattaja elää yhteisen tilanteen läpi oppilaan näkökulmasta, mutta jos oppilas tekee saman kasvattajan näkökulmasta, kasvatusyhteys ei enää toteudu. Hän väittää, että ”spesifisti kasvattava yhteys on sellaisenaan sopimaton täyden molemminpuolisuuden kanssa.” (Buber 1923, 164) Uskon silti, että ystävänsä voi opettaa. Ajattelen, että jos opettaja aktiivisesti muistuttelee itseään Värin (1994, 252) mainitsemasta vetäytymisen tärkeydestä, molemminpuolista kattamista ei pääse opetustilanteissa syntymään. Tämä vaatii sitä, että ystävää opettaessa tulee olla erityisen tietoinen rajoista ja siitä, mitä opetustilanteeseen liittyy. Uskon kuitenkin, että nämä ovat sopimusasioita. Opettaja tekee työssään jatkuvia valintoja siitä, mitä hän rajaa pois opetustilanteesta ja mitä hän rajaa siihen sisälle. Opettajan ja opiskelijan läheinen suhde ei sinällään estä oppimista, mutta vaatii kyllä huolellista tarkkailua ja tiedostamista.

Prosessia pohtiessani koen kitkaa henkilökohtaisuuden ja omien opettajan ideaalieni välillä. Kuten olen jo todennut, pidän kasvatuksen tärkeänä tehtävänä suuntaamista

maailmaa kohti. Henkilökohtaiseen materiaaliin ja tunnusteluun kuitenkin liittyy oleellisesti tietty sisäänpäinkääntyneisyys. Kumpaa pidän tärkeämpänä? Kumpaa kohti kannustan? Työpajoissa korostui selvästi omaa itseään sisäänpäin katsova osa. Miten tämä on siis suhteessa omiin kasvatuksellisiin pyrkimyksiini? Ehkä kyse on jostain sellaisesta, että voidakseen olla aito eikä pyrkiä olemaan tai esittämään muuta kuin on (kuten Lehtovaara 1996, 48 dialogin ehtoja määrittelee), ihmisen täytyy ensin kyetä kohtaamaan itsensä. Ja tässä on tärkeänä apuna se, että totuttelee tarkastelemaan ja järjestelemään omia henkilökohtaisia rajojaan. Mutta yhtä tärkeää on tämän jälkeen suunnata katse pois omasta itsestä, kohti maailmaa. Ja pyrkiä kohtaamaan se aidosti omana itsenä. Voisinkin ehkä ajatella, että nämä sisäänpäinkääntyneet työpajat olivat askel sitä kohti, että voi avautua maailmalle. Minun täytyy vain muistaa pedagogina ilmaista oppilaille myös seuraavien askeleiden tärkeys.

Olin hyvin tietoinen omasta toiminnastani kaikissa työpajoissa. Kiinnitin erityistä huomiota käyttämiini sanoihin, hiljaisuuden ja kommentoinnin suhteeseen, olemukseeni vapaamuotoisilla tauoilla sekä katseeseeni. Tuntui, että mitä vähemmän puhun ja kommentoin sanattomasti, sitä enemmän osallistujat ottavat tilanteet omakseen. Toisaalta sen painavampia sanoistani ja teoistani tuli, mitä vähemmän niitä oli ja jokaisessa työpajassa osallistujat palasivat reflektiokeskusteluissa käyttämiini ilmaisuihin ja ohjeistuksiin sekä niiden muotoihin.

Jo pelkkä katsekontakti on voimakas kokemus, sillä katse voi olla ihaileva, tuomitseva, kannustava, luottava tai melkein mitä tahansa. Joka tapauksessa katse on paljastava ja tarkoittaa aina, että katseen kohde on kirjaimellisesti tullut nähdyksi. Kosketamme toisiamme katseella, äänellä, keholla sekä läsnä- ja poissaololla. (van Manen 2015, 103-104.) Ruumiillisuustyöpajassa olin tavallista tietoisempi omasta katseestani ja sen vallasta. Koska osallistujia oli vain kaksi ja he työskentelivät hyvin intiimillä alueella, tunsin olevani ulkopuolinen tirkistelijä. Katsoessani heitä huomasin epäröiväni, ikään kuin he olisivat olleen esiintyjä minulle. Ja tämä esitys oli liian yksityinen, että olisin voinut sitä katsoa. Tunsin myös oloni hölmöksi, sillä olin kuitenkin paikalla ja opettajan ja tutkijan ominaisuudessa minun oli luontevaa seurata, mitä tapahtuu. Yritin siis antaa katseeni vaeltaa vapaasti ja tietoisesti pyrin siihen, että se ei ilmaisisi mitään. Ei

kannustusta eikä tuomiota. Jokainen liikahdukseni ja äännähdykseni toi muutoksen osallistujien dynamiikkaan enkä halunnut johdatella heitä mihinkään suuntaan.

Se, että en yrittänyt aktiivisesti ohjailla tilanteita kommentoimalla ja kannustamalla tai innostumalla myös antoi minulle mahdollisuuden vain olla ja vaikuttaa. Ehkä se, että en ohjaillut tilanteita tietoisesti mihinkään suuntaan, antoi asioille mahdollisuuden syntyä. Omassa opettajuudessani tämä oli suuri oivallus: minulla on valtaa, karismaa ja mahdollisuuksia ohjailla ryhmää haluamaani suuntaan. Mutta onko se dialogista? Tai eettisesti oikein? Supistanko tällöin opittavien asioiden mahdollisuudet vain siihen, mitä itse jo tiedän? Palaan jälleen kysymykseen miksi kysyä, jos tietää jo vastauksen?

Ajatellessani omaa toimintaani työpajoissa, huomaan, että se on suunnannut työpajojen tapahtumia johonkin suuntaan tahtomattanikin. Olen omilla esimerkeilläni ja toiminnallani määrittänyt työpajoihin ne rajat, joiden sisällä toimitaan. Mietin etukäteen paljon luottamusta ja sitä, miten luoda luottamuksellinen ilmapiiri. Jälkikäteen ajateltuna jo tämä itsessään sisältää vahvan oletuksen siitä, että toiminta tulee luultavasti olemaan jossain määrin tunnustuksellista ja luottamusta vaativaa. Tiedostin kyllä, että henkilökohtainen työskentely saattaa olla jollekin vaikka kahvin keittämistä, mutta valmistauduin itse siihen, että työpajoihin tuodut asiat ovat merkityksellisiä ja tärkeitä ja ehkä jopa vaikeita. Ja näin tapahtui. Työpajoissa oli toisilleen tuntemattomia ihmisiä ja silti niissä tapahtui hyvin suuria asioita. Jaettiin traumaattisia kokemuksia, sanottiin ääneen joitain asioita ensimmäistä kertaa ja upottiin hyvin intiimin sanattoman tiedon piiriin. Oma olemukseni on kannustanut ja työntänyt johonkin suuntaan. Jonkun toisen johdolla samojen työpajojen painotus olisi varmasti ollut jotain muuta, koomisempi tai taiteellisempi. Porkola (2012, 19) kiinnittää huomion siihen, että se, mitä opettaja opettaa, on aina henkilökohtainen valinta. Samoja asioita voi opettaa niin monella eri tavalla, painottaen eri näkökulmia tai rajaten eri tavalla. Näissä työpajoissa vaikuttajina on ollut osin osallistujien persoonat ja tavoitteet, osin omat valintani ja karismani.

Opetustani on aikaisemmin kuvattu hyvin intensiiviseksi. Voisin hyvin kuvitella, että joku kokee minut karismaattiseksi opettajaksi. Omaa karismaa on kuitenkin vaikea arvioida. Erityisesti tässä työpajakokonaisuudessa on vaikeaa havainnoida oman toimintansa karismaattisuutta: ensimmäinen työpaja toteutui videoyhteyden välityksellä,

toinen oli hyvin yhteisöllistä työskentelyä ja kolmannessa mietin aktiivisesti vallankäytöllisiä kysymyksiä ajaututtuani ikään kuin ulkopuoliseksi. Karisma ei myöskään ole universaalista ja pysyvää. Karismaa kuvatessaan Kihlström mainitsee, että ”intensiiviset ihmiset, joissa on intoa ja hehkua, saavat usein suuren vaikutusvallan ympäristöönsä” (Kihlström 2007, 17). Näin koen jossain määrin tapahtuneen, sillä uskon, että omat henkilökohtaiset mieltykseni ohjasivat osallistujien toimintaa ilman että tietoisesti pyrin tähän. Osallistujat kertoivat avoimesti, että omat esimerkkini olivat ohjailleet myös heidän lähestymistapaansa kirje- ja muistotyöpajoissa. Se, miten asettelin sanani, oli määritellyt suuresti sitä, mitä työpajoissa tapahtui. Ruumiillisuustyöpajassa tunsin, että jokainen liikahdukseni vaikuttaa osallistujiin ja yritin siksi olla täysin hievahtamatta. Oma olemukseni ja persoonani, käyttämäni ilmaisut ja sanattomat viestit (jotka Kihlström liittävät karismaan) veivät tilanteita minua kiinnostavaan suuntaan. Ja tämä suunta on ollut hyvin paljas, avoin ja toisia kohti suuntautunut.

Kuten jo luvussa 2.3.2 totesin, karisma on asia, josta opettajan on hyvä olla tietoinen. Niin myös minun. Nyt työskentelin ammattilaisten tai kokeneiden aikuisten harrastajien kanssa ja heillä voi olettaa olevan hyvät valmiudet asettaa omat rajansa. Nuorten, erityisryhmien tai tottumattomien teatterintekijöiden kohdalla näin ei välttämättä ole. Silloin minun täytyy osata toimia niin, että en omalla olemuksellani aseta standardia johonkin, mihin ryhmä ei ole valmis tai halukas. Tai niin, että löydän sopivan tavan itse innostua ja vaikuttua pyrkimättä kuitenkaan tavoitteellisesti innostamaan ryhmää ja saamaan sitä vaikuttamaan samoista asioista. Terve kriittisyys kuuluu oppimisprosessiin.

En tiedä, onko minulla itselläni vielääkään vastausta siihen, mikä on sopiva henkilökohtaisuuden taso teatteritaiteessa ja -opetuksessa. Yleispätevää ohjetta tuskin onkaan olemassa. Uskon, että dialogisin menetelmin on mahdollista löytää tähän vastauksia, ainakin hetkellisesti. Olen varma, että henkilökohtaisten kokemusten kohtaaminen edellyttää riittävää aikaa ja pedagogista rakkautta. Ehdottomasti opettajan on muistutettava itseään rajoista ja niiden selkeydestä kaiken aikaa henkilökohtaisten asioiden kanssa työskennellessään. Mutta onko taideopetuksessa ylipäätään oikein kannustaa omakohtaisuuteen, siitä en ole varma. Uskon edelleen, että henkilökohtaisuus

on aina joka tapauksessa läsnä. Mutta en usko, että opettaja voi tehdä päätöstä opiskelijoiden puolesta siitä, millä tavoin lähestyä sitä tai millainen on oikea henkilökohtaisuuden taso.

Henkilökohtaisen kanssa työskennellessä aloitteen ja halun täytyy aina lähteä osallistujista itsestään. Näin ollen paljastuksiin houkutteleva johdattelu aiheen äärelle tai tarpeeton torjunta sieltä pois ei mielestäni ole ammatillista toimintaa opettajalta. On eri tavoin vahingollista houkutella oppilasta paljastamaan itsestään jotain yksityistä kuin kieltäytyä ottamasta vastaan jotain epämukavaa, joka ehkä taiteellisessa prosessissa nousee. Molemmat ovat silti mielestäni epäamatillista käytöstä. Mikäli on annettu mahdollisuus käyttää hyväksi henkilökohtaisia asioita, täytyy opettajalla olla valmius ja keinot siihen, että tätä mahdollisuutta todella käytetään. Jos olisin keskeyttänyt aiemmin mainitsemani M1:n tarinan tai alkanut ohjailla sitä johonkin suuntaan, olisin luultavasti saanut aikaan suurta vahinkoa. Hän vain käytti sen tilan, jonka olin avannut. Ja minun tehtäväni pedagogina oli antaa hänen tehdä se.

Sopivan henkilökohtaisuuden tason löytyminen on haastavaa. Se riippuu ihmisestä itsestään, ryhmästä ja tilanteesta. Se voi tarkoittaa eri ihmisille niin eri asioita. Dialogisuuden avulla toivottavasti voi luoda ilmapiirin, jossa eri tunnelmat ja eri lähestymistavat ovat yhtä toivottuja ja jossa rajojen asettaminen on mahdollista ja koetaan tärkeäksi. Oman toiminnan dialogisuutta tai tahdikkuutta on hyvin vaikea arvioida. Purkukeskusteluissa kävi ilmi, että moni koki tulleet taholtani kuulluksi ja saaneensa kunnioitusta ja tilaa sopivissa määrin. Luottamus, kriittisyys, uteliaisuus ja rohkeus olivat mielestäni tunnistettavia elementtejä etenkin kahdessa ensimmäisessä työpajassa. Tunnistan itsekkin hetkiä, jolloin koen, että itseni ja toisen välille on muodostunut joku tärkeä välitila, jossa kohtaaminen on tapahtunut.

Ruumiillisuustyöpajassa näitä hetkiä oli vähemmän. Mainitsin jo, että työskentelyvaiheessa tunsin itseni ulkopuoliseksi tirkistelijäksi. Ehkä dialoginen yhteys osallistujien välille oli syntynyt, mutta en ollut siinä itse osallisena?

Ruumiillisuustyöpaja oli myös itselleni epäselvin tavoitteiden suhteen ja muokkasin rakennetta lennosta työpajan aikana. Ehkä tämä hyppyni tuntemattomaan näyttäytyi ulospäin hallitsemattomuutena, mikä häiritsi dialogisen tilan muodostumista. Ehkä

epävarmuuteni vuoksi en uskaltanut itse olla todella läsnä. Mutta vaikka en ehkä tuolloin päässyt niin lähelle opettajaideaaliani kuin muissa työpajoissa, myös ruumiillisuustyöpajassa tapahtui suuria, tärkeitä asioita. Dialogisen yhteyden saavuttaminen joka hetkessä ei siis ole ehdoton edellytys onnistuneelle vuorovaikutukselle.

#### 4.4.1. Opettajana tuntemattoman äärellä

Työpajoja vetäessäni huomasin myös, että oma roolini tutkijana auttoi minua olemaan enemmän hetkessä ja sietämään hallinnan menettämistä paremmin. Jäin miettimään, miksi opettajan roolissa sama asia tuntuu lähes sietämättömältä? Opettajuutta sitoo usein opetussuunnitelmat, tavoitteet ja pakko pystyä arvioimaan opittua. Taustalla kummittelee myös jokin enemmän tai vähemmän tiedostettu ajatus siitä, että opettajalla tulee olla hallussaan Suurempaa Tietoa ja Osaamista, jota tämä sitten oppilaalle välittää. Hallinnan tunteesta luopuminen tuntuu samalta kuin luopuisi tästä tiedon välittäjän asemasta. Kuten jo teoriaosuudessa totesin, Värri (1996, 119) kehottaa opettajia suhtautumaan kriittisesti kasvatuksen institutionaaliseen ulottuvuuteen (kuten opetussuunnitelmiin), sillä ne asettuvat kasvattajan ja kasvatettavan väliin. Eikä taideopetusta ei voi lähestyä niin, että olisi olemassa jotain suurta ja aukotonta tietoa, jolla opiskelijan voi täyttää. Taitoa ja oivalluksia ei voi oppia toisen puolesta. Ehkä opettajuutta onkin ihan hedelmällistä lähestyä niin, että opettaja onkin enemmän tutkija ja opiskelijat kanssatutkijoita? Etenkin, jos tämä ajatus auttaa sietämään epävarmuutta ja tuntematonta.

Suhteeni tuntemattomaan oli vaikea. Vaikka tunsin, että minun täytyy uskaltaa luopua tietämisestä ja oikeista vastauksista, en olisi välttämättä halunnut tehdä sitä. Olisi ollut helpompaa päättää tavoitteet ja suunnitella polku, jonka avulla päästään näihin tavoitteisiin. Mutta kuten olen jo usein itseltäni kysynyt, olisiko silloin ollut mahdollista tapahtua aidosti mitään, juuri sillä hetkellä? Jos olisin jo etukäteen käsikirjoittanut kaiken. Silti tuntematon pelotti. Myös siksi, että en tiennyt, mikä oli osallistujien motiivi osallistua työpajoihin. Mitä he olettivat saavansa työpajoista. Mikä velvollisuus minulla ohjaajana oli täyttää osallistujien toiveet? He tiesivät tulevansa tutkimaan henkilökohtaisuutta esityksessä tietyn teeman kautta. Käytettävissä oleva aika oli

erittäin lyhyt ja ryhmät olivat pieniä. Tulivatko he nimenomaan valmistamaan esitystä? Millaista toiminnan pitäisi olla, että osallistuja ei kokisi tullessa turhaan? Mihin he olivat ennakkotietojen perusteella orientoituneet? Olettivatko he, että minulla olisi hallussani jotain suurempaa tietoa, jonka äärelle osallistujat johdattaisin? Olin vastuussa koko ryhmästä ja tutkimuksesta, sainko sanoa rauhassa, että en tiedä, mitä olen tekemässä? Lohdutauduin Kajon (2016, 147) ajatuksella siitä, että oppimisen harvat vaikutukset ovat välittömiä ja saattaa kestää jopa vuosia, ennen kuin ihminen ymmärtää jonkin tietyn hetken merkityksen osana omaa kehitystään. Yritin hyväksyä sen, että työpaja ei epäonnistu, vaikka kukaan ei kokisi koskaan minkäänlaisia oivalluksia tai tunteita.

*Opettaja voi avata mahdollisuuksia ja opettaa näkemään yhteyksiä, mutta ei tarjota oikeaa vastausta. Hän on enemmän fasilitaattori, provokaattori tai suunnittelija kuin toiminnan ehtoja ja esteettisiä visioita määrittelevä auktoriteetti. Opetuksen lähtökohdat ovat olemassa, mutta toiminnan tarkemmat sisällöt ja tavoitteet kirkastuvat dialogissa, jos kirkastuvat. Vastuu oppimisesta siirtyy enemmän oppijalle, ja opettajan eettinen vastuu näyttäytyy vuorovaikutuksessa. (Saastamoinen 2011, 14)*

Ehkä tämä paineettomuus ja ajatus siitä, että mitään ei välttämättä tapahdu eikä nouse näkyviin, itse asiassa mahdollisti sen, että asioita todella tapahtui. Ehkä onnistuin avaamaan oikeanlaisia mahdollisuuksia ja toimimaan dialogissa ainakin hetkittäin. Lähtökohtani työpajoihin tai tutkimukseen ei ollut se, että haluan löytää vastauksen. Halusin sen sijaan löytää oikean kysymyksen. En tiedä, löysinkö sitä. Mutta koen saaneeni vastauksia.

## 5. LOPUKSI

*Ehkä kyse on siitä, millainen haluan, että maailma on. Ehkä mä haluan osaltani vaikuttaa siihen, miten ihmiset on toistensa kanssa ja on osana maailmaa. Ja ehkä teatteri vaan on mulle paras väline, luontaisin tapa toimia. Ja siksi mä opetan sitä ja toimin sen parissa. Jos joku opettaa jalkapallolla muita rakastamaan ja haastamaan omaa ajattelua, niin hyvä. Se on tosi hyvä. Onko teatteriopetuksessa mulle joku muu magiikka joka on vielä enemmän? Pitääkö olla? (tutkimuspäiväkirja 25.3.2021)*

Kun lähdin tekemään tätä tutkimusta, oli mielessäni kysymys siitä, mitä prosessissa tapahtuu, kun taiteen lähtökohtana on jotain hyvin henkilökohtaista. Tärkeimmäksi löydöksi nousi kysymys rajoista. En usko, että henkilökohtaisuutta voisi lähestyä miltään kantilta ilman, että samaan aikaan pitää mielessä rajat. On kyse sitten opettajuudesta, opetettavasta asiasta, konkreettisista teoista, aiheista tai omista kokemuksista, henkilökohtaisuus kulkee aina käsi kädessä rajojen kanssa.

Henkilökohtaisen materiaalin käyttäminen taiteen lähtökohtana on parhaimmillaan monin tavoin eheyttävää tekijälle: pelkkä kokemuksen tarinallistaminen tai ääneen sanominen auttaa hallitsemaan käsillä olevaa asiaa. Sen pukeminen taiteen muotoon avaa väylän sanattoman tiedon ja tunteiden pariin. Jakaminen yhdessä muiden kanssa tuo monille kokemuksen kuulluksitulemisesta ja hyväksymisestä. Jo pelkästään se, että tekee valinnan jostain tietyistä hetkestä tai kokemuksesta, antaa sille hetkelle erityisen merkityksen. Työpajoissa työskentely oli mittakaavassa pientä. Läsnä oli vähän ihmisiä, teokset olivat lyhyitä ja minimalistisia. Kestollisestikin työpajat kestivät vain muutamia tunteja. Silti niissä tapahtui isoja asioita. Oppimistilanteet tuntuivat hyvin dialogisilta ja osallistujat kokivat, että heissä oli tapahtunut suuria asioita.

Opettajan näkökulmasta vastuu on suuri. Näen, että opiskelijalla itsellään täytyy olla mahdollisuus määritellä se, millä henkilökohtaisuuden tasolla hän liikkuu. Näin opetustilanteeseen saattaa tulla hyvinkin luottamuksellisia asioita. Opettajan tulee tehdä vaistonvaraisia valintoja sekunnin murto-osissa ja pitää huoli siitä, että kehon kieli ja

puhuttu kieli eivät ole ristiriidassa keskenään. Näen, että vain pyrkimys dialogisuuteen on vastaus, jonka kautta näitä tilanteita on mahdollista ja eettistä lähestyä.

Mietin prosessin aikana paljon omaa opettajuuttani. Kuinka saavutan oman opettajuuteni ideaalin? Vastaus niin tähän, kuin moneen muuhunkin kysymykseen tutkielmassani, tuntuu löytyvän tuntemattoman ajatuksesta. Siitä, että en pyri määrätietoisesti pääsemään ideaaliini. Vain suuntaamalla huomio siihen, mitä juuri tällä hetkellä tapahtuu, olemalla läsnä aidosti ja kuunnellen, on mahdollista edes tavoitella tätä ideaalia. Vain todella antautumalla dialogiin voin olla sen osapuolena. Kuten Porkola (2012, 19) asian ilmaisee, ”opettaminen on suhteessa olemista. Opettaminen on keskustelua, jakamista ja yhteisiä oivalluksia”. Opettajan työllä on merkittävä sosiaalinen luonne. Dialogisuus, tahdikkaus ja karisma ovat kaikki asioita, jotka ilmenevät vain suhteessa toiseen. Kukaan ei ole itsekseen tahdikas tai karismaattinen.

Irene Kajo väittää, että taiteellis-pedagogisessa toiminnassa asioita ei voi lähestyä ajatuksena saavuttaa jotain tiettyä. Hän myöntää, että on vaikeaa olla suuntautumatta lopputulokseen ja kestää tietämättömyyttä, hallitsemattomuutta ja jatkuvaa muutosta. (Kajo 2016, 150.) Tämän epävarmuuden koin vahvana omissa opetuskokeiluissani. Pyrin tietoisesti ohjaamaan itseäni siihen, että en tiedä, mitä tulee tapahtumaan. Enkä voinutkaan suunnitella kuin lähtökohdat, sillä en tiennyt, millaista materiaalia osallistujat tuovat työpajoihin. En voinut suunnitella esitysten muotoa tai sisältöä, en työpajojen tarkkaa rakennetta enkä tiennyt, mitä työpajoissa tapahtuu. En tiennyt edes sitä, tapahtuuko niissä ylipäätään mitään. Silti tiesin, että en voi lähteä tähän prosessiin ilman, että antaudun tuntemattomalle ja hyväksyn sen, en välttämättä saavuta yhtään mitään. Ja nyt huomaan, että vaikka lähdin tutkimaan henkilökohtaisuutta taideopetuksessa, olen löytänyt paljon uusia, tärkeitä kysymyksiä. Alkuperäinen kysymys sekoittuu kysymyksiin mitä on taideopettajuus, mitä teatterissa pitäisi opettaa ja mikä on taiteen merkitys?

Ehkä tätä tutkimusta voisikin ajatella samankaltaisena prosessina kuin taideteoksen tekemistä:

*Taiteelliset prosessit eivät kuitenkaan valmistu täydellisesti tai lopullisesti. Toteutunut ilmaisu, valmistunut teos, ei koskaan tyhjentävästi ilmaise*

*muuntuvaa suhdettamme maailmaan. Silti se ammentaa taitelijan elämästä, hänen suhteistaan toisiin ja maailmaan ja niistä perinteistä ja konventioista, joissa hän elää. (Rouhiainen 2011, 87)*

Oma pedagoginen näkemykseni on tarkentunut ja jalostunut matkan varrella. Se heijastuu tutkimukseeni ja määrittää sen suuntaa. Teatteriopettajana elän aina taiteen ja kasvatuksen kulmassa. Tämä prosessi kysyi uusia kysymyksiä eikä tullut tyhjentävästi valmiiksi.

## Lähteet:

Anttila, E. 2011. Taiteen tieto ja kohtaamisen pedagogiikka. Teoksessa Anttila, E. (toim.) *Taiteen jälki. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Teatterikorkeakoulu. Helsinki 2011.

Biesta, G. 2017/2020. Antaa taiteen opettaa. ArtEZ Press. Arnhem 2017. Taideyliopisto suomenkielinen laitos. 2020.

Bresler, Liora. 2011. Epilogi. Taiteen vitaalisuus ja pedagoginen voima. Teoksessa Anttila, E. (toim.) *Taiteen jälki. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Teatterikorkeakoulu. Helsinki 2011.

Buber, M. 1923. *Minä ja sinä*. WSOY. Juva 1993.

Hannula M., Suoranta J. & Vaden T. 2003. *Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Juvenes Print. Tampere 2003.

Hotinen, J-P. 2002. *Tekstuaalista häirintää – kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Gummerus. Jyväskylä 2002.

Häkämies, A. 2005. Tunteet – portti arvomaailmaamme draamatyöskentelyssä. Teoksessa Ventola, M.-R. & Renlund, M. (toim.) *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*. Yliopistopaino. Helsinki 2005.

Kajo, I. 2016. Normeista, tuntemattomasta ja taiteellispedagogisesta toiminnasta. Teoksessa Hämäläinen, S. (toim.) *Tanssi yliopistossa. Kirjoituksia uuden koulutus- ja tutkimusalan muotoutumisesta*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Helsinki 2016.

Kauppila, H. 2012. *Avoimena aukikiertoon. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan baletinopetuksessa*. Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus. Helsinki 2012.

- Kihlström, E. 2007. *Karismakoodi*. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki 2007.
- Lehmann, H-T. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Otavan kirjapaino Oy. Keuruu 2009.
- Lehtovaara, J. 1994. Dialogisuus, reflektointi ja ihmisen maailmassa oleminen. Teoksessa Lehtovaara, J. & Jaatinen, R. (toim.) *Dialogissa Osa 1. – Matkalla mahdollisuuteen*. Tampereen yliopisto. Tampere 1994.
- Lehtovuori, P. 1998. Muistin synty. *Psykoterapia* vol 29 (1). 2010.
- Luoto, M. Koskettaako taide? IssueX: Taideyliopiston lehti.  
<http://www.issuex.fi/koskettaako-taide/> (ei enää saatavilla verkossa.) Tulostettu: 11.11.2014.
- Martinez-Abarca T. & Nurmi R. 2015. *Loikaten leikkiin – rohkeasti rooliin! Draamakasvatusta 1-7 -vuotiaille*. Premedia Helsinki. 2015 Helsinki.
- Merleau-Ponty, M. 1945. *Cezanne's Doubt*. Teoksessa Johnson, G. (toim.) *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*. Northwestern University Press. Illinois 1993.
- Porkola, P. 2012. Opettaminen esiintymisenä. *Esitys-lehti*. 3/2012.
- Porkola, P. 2014. *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus. Helsinki 2014.
- Rauhala, L. 1983. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Gaudeamus. Helsinki 2014.
- Rouhiainen, L. 2011. Fenomenologinen näkemys oppimisesta taiteen kontekstissa. Teoksessa Anttila, E. (toim.) *Taiteen jälki. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Teatterikorkeakoulu. Helsinki 2011.

- Saastamoinen, R. 2011. Virhe taidepedagogiikan tehtävänä. Teoksessa Anttila, E. (toim.) *Taiteen jälki. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Teatterikorkeakoulu. Helsinki 2011.
- Saastamoinen, R. 2016. Normeista, tuntemattomasta ja taiteellispedagogisesta toiminnasta. Teoksessa Hämäläinen, S. (toim.) *Tanssi yliopistossa. Kirjoituksia uuden koulutus- ja tutkimusalan muotoutumisesta*. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Helsinki 2016.
- Sipman G. Thölke J. Martens R. & McKenney S. 2019. The role of intuition in pedagogical tact: Educator views. *British educational research journal*. Vol. 45 (6). 12/2019.
- Ulvlund, M. 2018. Life stories as democracy in the classroom. *Applied theatre research*. Vol. 6 (1). 2018.
- van Manen, M. 2015. *Pedagogical Tact*. Left Coast Press, Inc. California 2015.
- Varto, J. 1994. Filosofinen ihmiskäsitys ja toiseus. Teoksessa Lehtovaara, J. & Jaatinen, R. (toim.) *Dialogissa Osa 1. – Matkalla mahdollisuuteen*. Tampereen yliopisto. Tampere 1994.
- Varto, J. 2007. Ihmisen seuraaminen. *Synnyt: taiteen tiedonalan verkkolehti*. 4/2007
- Varto, J. 2017. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Aalto-yliopiston julkaisusarja. Aalto ARTS books. Helsinki 2007.
- Ventola, M.-R. 2005. Vuorovaikutteisesti yhteisöissä. Teoksessa Ventola, M.-R. & Renlund, M. (toim.) *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*. Yliopistopaino. Helsinki 2005.
- Värri, V.-M. 1994. Kasvatuksen perusteista. Teoksessa Lehtovaara, J. & Jaatinen, R. (toim.) *Dialogissa Osa 1. – Matkalla mahdollisuuteen*. Tampereen yliopisto. Tampere 1994.

Värri, V-M. 1996. Kasvattajan esiymmärrys kasvatuksellisen hyvän ehtona. Teoksessa Lehtovaara, J. & Jaatinen, R. (toim.) *Dialogissa Osa 2. – Ihmisenä ihmisyhteisössä*. Tampereen yliopisto. Tampere 1996.

Värri, V-M. 2002. *Hyvä kasvatus – kasvatus hyvään*. Tampereen yliopistopaino. Tampere 2004.