



**LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU**  
*Lahti University of Applied Sciences*

# TÄYTYYKÖ TÄLLE EDES NAURAA?

Tutkimusmatka draamallisen impromusikaalin maailmaan

LAHDEN  
AMMATTIKORKEAKOULU  
Musiikki- ja draamainstituutti  
Musiikkiteatteri  
Opinnäytetyö  
Kevät 2014  
Miiko Toiviainen

Lahden ammattikorkeakoulu  
Musiikki- ja draamainstituutti

TOIVIAINEN, MIIKO:

Täytyykö tälle edes nauraa?  
Tutkimusmatka draamallisen  
impromusikaalin maailmaan

Musiikkiteatterilinjan opinnäytetyö, 45 sivua, 5 liitesivua

Kevät 2014

TIIVISTELMÄ

---

Opinnäytetyön tavoitteena oli tutkia draamallisten improvisoitujen musikaalien tekoa. Sen tarkoituksena oli selvittää, miten improvisaatioteatterintekijä voi päästä eroon tarpeestaan olla hauska. Työn toiminnallinen osuus toteutettiin kesällä 2013 järjestetyssä workshopissa, jonka päätteeksi pidettiin kaksi julkista esitystä. Teoreettinen osuus käy läpi improvisaation kotimaista historiaa ja mainetta ja avaa havaintoja, joita workshopin aikana tehtiin.

Tutkimus toteutettiin osittain haastattelujen kautta. Työtä varten haastateltiin kolmea improvisaatioteatterin tekijää: Keith Johnstonea, Roope Salmista ja Tiina Pirhosta.

Opinnäytetyössä todetaan, että sitoutuneen, naurureaktioista riippumattoman näyttelijäntyön edellytyksenä on luottamus. Ymmärretään, että tekotapa on kenen tahansa harjoiteltavissa. Lisäksi työ osoittaa, että improvisaation maine on pitkälti viihteellinen, vaikka improvisaatioteatterin kenttä on todellisuudessa laaja ja monimuotoinen.

Avainsanat: Improvisaatio, improteatteri, impro, musikaali, workshop, luottamus, näyttelijäntyö.

Lahti University of Applied Sciences  
Institute of Music and Drama

TOIVIAINEN, MIIKO:

Does This Even Have to Be Funny?  
Exploring the World of Dramatic  
Improvised Musicals

Bachelor's Thesis in Musical Theatre 45 pages, 5 pages of appendices

Spring 2014

ABSTRACT

---

The goal of this thesis was to study the making of dramatic improvised musicals. Its purpose was to find out how an improvising actor can get rid of their need to be funny. The functional part of the thesis was achieved during the summer of 2013, through a workshop, which ended in two public performances. The theoretical part reviews the history and reputation of improvisational theatre in Finland. It also introduces the observations made during the workshop.

The research was achieved partially through interviews. Three improvisers were interviewed for the thesis: Keith Johnstone, Roope Salminen and Tiina Pirhonen.

In this bachelor's thesis it's discovered that trust is needed in order to achieve committed acting, that's not dependent on laughter. It's understood that this format is accessible to everyone. Furthermore it states, that the reputation of improv is mainly entertaining, even though the field of improvisation is vast and diverse.

Keywords: Improvisation, improvisational theatre, improv, musical, workshop, trust, acting.

## SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	1
2	IMPROVISAATIOTEATTERI	3
2.1	Commedia dell'arte	4
2.2	Viola Spolin	4
2.3	Keith Johnstone	5
2.4	Stella Polaris	6
2.5	Viihdeimpro	7
2.5.1	Nyhjää tyhjästä	8
2.5.2	Viihdeimpro tässä ajassa	9
3	WORKSHOP	11
3.1	Ajatusprosessi	12
3.1.1	Miksi pitkiä näytelmiä?	12
3.1.2	Miksi vakavaa eikä viihteellistä?	13
3.1.3	Ennakkosuunnittelu	14
3.2	Toteutus	15
3.2.1	Tekniikat	15
3.2.2	Alkuvaihe	17
3.2.3	Vastuunjako	18
3.2.4	Musiikki	20
3.2.5	Draamallisuus ja hauskanpito	22
3.2.6	Luottamus	24
3.3	Esitykset	25
4	HAASTATTELUT	27
4.1	Keith Johnstone	27
4.1.1	Viihdyttävyyys	27
4.1.2	Pelko	29
4.2	Roope Salminen	30
4.2.1	Kolina ja viihdeimpro	30
4.2.2	Hyvä flow	31
4.2.3	Iloinen mokailu	32
4.3	Tiina Pirhonen	34
4.3.1	Improvisaatioon tutustuminen	34

4.3.2	Tyrmääminen ja hyväksyminen	35
4.3.3	Mitä improvisaatio minulle merkitsee?	36
4.3.4	Yhteispeli	37
4.3.5	Improvisaation maine Suomessa	38
5	YHTEENVETO	40
	LÄHTEET	43
	LIITE 1	

## 1 JOHDANTO

*Improviseidessasi sinun on tehtävä valinta. Voit joko kävellä näyttämölle ironiaan verhoutuneena ja turvallisuuteen nojaten, tai voit päättää astua syvälle tuntemattomaan valmiina paljastamaan yleisölle sydämesi. (Hazenfield 2002, 26. Suomennos kirjoittajan.)*

Minulle oli alusta alkaen selvää, että tahtoisin tehdä taiteellis-toiminnallisen opin-  
näytetyön improvisaatioteatterista. Oikeastaan mahdollisuus järjestää työpaja eli  
workshop omilla ehdoillani oli pohjimmainen syy siihen, miksi ylipäätään valitsin  
improvisaatioteatterin tutkimukseni aiheeksi. Improssa on uskomattomat määrät  
minulle tuntematonta kiinnostavaa maaperää. Tiesin, että opinnäytetyö mahdollis-  
taisi sen, että pääsisin käsiksi edes osaan siitä.

Olin rakastunut improvisaatioteatteriin jo 16-vuotiaana lukiossa ja pyrkinyt kuu-  
meisesti sen pariin jokaisella asuinpaikkakunnallani. Tekemiseni oli kuitenkin  
keskittynyt impron lyhyeen muotoon: yksittäisiin kohtauksiin ja musiikkinume-  
roihiin, joiden tarkoitus oli viihdyttää. Siinä ei ollut mitään vikaa – pidän viihteel-  
listä teatteria tärkeänä, ja mielestäni sille on ehdottomasti oma paikkansa maail-  
massa. Halusin kuitenkin sukeltaa syvemmälle. Tahdoin tutkia, voiko naurattami-  
sen tarpeesta oppia pois ja keskittää huomio muualle. Tahdoin luoda pitkiä tari-  
noita, tarttua haasteellisiin teemoihin ja olla improvisoijana niin paljaana kuin  
mahdollista. Päätin tutkimuksessani keskittyä erityisesti siihen, miten vapauttaa  
improvisaatioteatterinäyttelijä hauskuuttamisen paineesta – miten uskaltaa olla  
tosissaan?

Opinnäytetyön varjolla kokosin seitsemän hengen ryhmän musiikkiteatteriopiske-  
lijoista, joiden kanssa olin jo aikaisemmin improvisoinut. Kesäkuukausina 2013  
harjoittelimme yhdessä erilaisia tapoja tehdä improvisoitua musiikkiteatteria,  
haastoimme itseämme ja toisiamme ja opimme paljon luottamuksesta. Syyskuussa  
2013 esitimme kaksi improvisoitua musiikkinäytelmää Lahden Theatrum Olgassa.  
Samalla tulimme perustaneeksi improvisaatioteatteriryhmän.

Kävin myös kahdella kurssilla hakemassa ulkopuolista näkökulmaa ja inspiraatiota oppimiseeni. Toinen oli Tampereella järjestetty chicagolaissyntyisen Sam Superin workshop otsikolla *Long Form Improv for The Short Form Brain* (Pitkän formaatin improa lyhyen formaatin aivoille), toinen Keith Johnstonen kuusipäiväinen improvisaatiokurssi Lontoossa.

Tässä opinnäytetyöni kirjallisessa osassa kerron omasta workshop-prosessistani. Kerron siitä, miten draamallisten improvisoitujen musikaalien luomisprosessi eteni, mitä ryhmämme siitä oppi ja millaisia ajatuksia se minussa herätti. Perimmäinen tutkimuskysymykseni on kuitenkin se, miten improvisaationäyttelijä voi päästä eroon tarpeestaan olla hauska. Viittaan lopuksi osallistujille teetettyyn kyselyyn, jonka avulla pohdin onnistumistani.

Tämän ohella tutkin improvisaation viihteellistä mainetta ja syitä sen taustalla. Peilaan erityisesti Keith Johnstonen metodeja ja ajatuksia Carol Hazenfieldiin kirjaan *Acting on Impulse: The Art of Making Improv Theater*. Modernin metodin kehittäjänä Johnstonen lahja improvisaatiolle on kiistaton ja korvaamaton, mutta sen päämäärä tuntuu olevan yleisön viihdyttämisessä. Hazenfield sen sijaan esittää, että improvisoimalla voi saavuttaa taiteellisen tason, jonka rikkaus ja syvällisyys vastaavat käsikirjoitettua teatteria (Hazenfield 2002, 4).

Tähän opinnäytetyöhön on haastateltu kolmea alan ammattilaista: *Roope Salmista*, nuorta näyttelijää, joka on Kolina-improvisaatioryhmänsä kanssa tehnyt satoja viihteellisiä esiintymisiä, *Tiina Pirhosta*, Stella Polariksen perustajajäsentä ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön lehtoria, sekä lyhyesti *Keith Johnstonea*, improvisaation isäksi, improguruksi ja -pioneeriksi kutsuttua englantilaismiestä. Heiltä saatu tieto edustaa arvokasta kolmen eri näkökulman kokemusta, jota ei oppikirjoista löydä.

## 2 IMPROVISAATIOTEATTERI

*Improvisaatio on teatteria, jossa ei ole käsikirjoitusta. Sen perussääntö on tuottaa ideat tässä ja nyt. Jokainen esitys on uusi ensi-ilta ja ainutlaatuinen teos. (Stella Polaris 2013.)*

Oma käsitykseni improvisaatioteatterista (tuttavallisemmin *improsta*) perustuu leikkiin ja vapauteen. Näen impron päättymättömänä leikkikenttänä, jossa kehittyminen ja uuden löytäminen ei koskaan lakkaa. Mahdollisuudet avautuvat yhtä suurina, tuntemattomina ja innostavina jokaisessa harjoituksessa. Keskeistä on suunnittelemattomuus – se, ettei yksikään tarinan tekijä tai katsoja voi ennalta tietää sen lopputulosta.

Olen huomannut, että suomalaisen improvisaatioteatterin suosio on kasvussa. Samaa sanotaan Yle Uutisten julkaisemassa artikkelissa *Improteatteri saa yleisön kiljumaan* (Kinnunen 2013). Artikkelissa haastatellaan improvisaatioteatteriryhmä Kolinan jäsentä Sasu Paakkunaista, jonka mielestä suosion nousu näkyy sekä televisiotarjonnassa että yksittäisten ryhmien kysynnässä. Esimerkiksi Kolinan esiintymiskalenteri on varsin täynnä, ja 7-vuotiaalla helsinkiläisryhmällä on takanaan satoja keikkoja.

Suomessa toimivista ammattilais- ja harrastajaryhmistä ei tietääkseni ole olemassa virallista luetteloa, mutta lienee selvää, että niitä riittää. Jo hakukoneeseen kirjoitettu sana "improvisaatioteatteriryhmä" tuottaa sivukaupalla eri puolella Suomea toimivia aktiivisesti esiintyviä kokoonpanoja.

Seuraavissa kappaleissa kerron improvisaatioteatterin historiasta ja kehitystyöstä. Liikun keskiajan Italiasta nykypäivän Suomeen ja tarkastelen niitä vaikuttajia, jotka mielestäni ovat työni kannalta olennaisimpia.



## 2.1 Commedia dell'arte

Improvisaatioteatterin juuret ovat commedia dell'artessa, 1500-luvulla syntyneessä hilpeässä kiertävien ammattilaisseurueiden teatterimuodossa. Sille ominaista olivat näyttelijöiden esittämät tietyt hahmot sekä samankaltaiset juonirungot, joiden ympärillä tapahtumia improvisoitiin. Commedia dell'arte oli suosittua varsinkin kotimaassaan Italiassa, mutta levisi lopulta kaikkialle Eurooppaan, missä se uudisti koko teatteritaiteen kenttää. (Teatterikorkeakoulu 2013.)

Näyttelijöillä oli tiedossaan käsikirjoitus, joka sisälsi tapahtumien taustat, kohtausselostukset eli tärkeimmät repliikit ja temput sekä mahdollisesti henkilö- ja tarpeistoluettelot. Heidän repertuaariinsa kuului myös vitsejä, piloja ja temppuja, joita he saattoivat esityksiin sijoittaa. Improvisointi tapahtui lähinnä roolin perusluonteen ympärillä. Esiintyjien improvisointikyvyt mahdollistivat esimerkiksi yleisön kanssa kommunikoinnin, ja esitysten karkeuden ja eroottisuudenkin aste vaihteli sen mukaan, millainen yleisö sitä milloinkin seurasi. Esitysten komiikka taas perustui pitkälti vahingoniloon. Yhteiskuntakritiikki oli tavallista, ja lopussa voittajaksi selviytyi aina joku huonosta asemasta kärsinyt. (Teatterikorkeakoulu 2013.)

1700-luvulle tultaessa commedia dell'arten suosio hiipui ja muoto sai uusia kehityssuuntia. Improvisaatio-osuuksia korvattiin kirjoitetuilla.

## 2.2 Viola Spolin

Viola Spolin julkaisi kirjansa *Improvisation for the Theatre* vuonna 1963. Improvisaatio tunnettiin luovan ilmaisun työvälineenä jo ennen häntä, mutta Spolin toi ilmaisumuodon tavallisen ihmisen ulottuville. Hän ymmärsi, että improvisaatiosta on hyötyä muillekin kuin näyttelijöille. *Improkirjan* kirjoittaja Pia Koponen toteaa, ettei improvisaatioteatteria ja Keith Johnstonen metodeja voi täysin hahmottaa peilaamalla niitä Spoliniin. (Koponen 2004, 29.)

Olen käsittänyt, että olennaisinta Spolinin opeissa on ajatus keskittymispisteestä eli *fokuksesta*. Fokuksella tarkoitetaan keskittynyttä huomiota, joka on ohjautunut

tiettyyn henkilöön, esineeseen tai tapahtumaan näyttämöllä (Koponen 2004, 35). Fokus tuntuu olevan jo arkikieltä näyttelijöille ja teatteriopiskelijoille, sillä ainakin omaan päähäni on iskostunut mantranomaisesti lause: "Fokus pois itsestä!"

Spolinin ajatus oli, että fokus tekee kaiken työn opiskelijoiden puolesta. Kyse on annettuun tehtävään keskittymisestä ja fokuksen säilyttämisestä, jolloin muu tapahtuu kuin itsestään. Fokuksen avulla oppilas erottaa yksityiskohtia, havaitsee ympäristönsä, löytää tekemistä ja kommunikoi sujuvasti näyttämöllä. Spolin sitoi-kin kaiken opetuksensa tämän ajatuksen ympärille. (Koponen 2004, 35.)

Toisin kuin Johnstonen metodissa, Spolinin opeissa korostuivat kuri, kontrolli ja mikä tärkeintä: luja pyrkimys välttyä epäonnistumisilta (Koponen 2004, 36).

### 2.3 Keith Johnstone

Keith Johnstone on 1930-luvulla syntynyt pedagogi, näyttelijä ja ohjaaja. Kasvassaan aikuiseksi hän havaitsi maailman ikään kuin harmaantuvan ja luovuutensa kaikkoavan. Hän ryhtyi taistelemaan sitä vastaan keksimällä erilaisia harjoituksia ja temppuja, joilla kirkastaa mieltään ja sitä kautta maailmaa ympärillään. (Johnstone 1979, 9.) Ennen pitkää hän rakensi opetusmetodinsa kaiken sen pohjalle, mitä hänen opettajansa olivat *kieltäneet* oppilaita tekemästä – hulluttelulle, reagoimiselle, heittäytymiselle ja spontaaniuden kehittämiselle (Johnstone 1979, 11). Olen ymmärtänyt, että hänen ajatustensa taustalla piilee juurikin usko positiivisuuden, itsekritiikittömyyden ja avoimuuden voimaan, tapaan suhtautua maailmaan lapsen intensiteetillä. Johnstonen mukaan lapset eivät nimittäin ole epäkypsiä aikuisia, vaan aikuiset ovat degeneroituneita lapsia (Johnstone 1979, 21).

Mielestäni keskeisintä Johnstonen opeissa on tyrmäyksen ja hyväksynnän idea. Se on tullut vastaan jokaisen improvisaatio-opettajan suusta ja oli ainakin itselleni tärkein oppi improvisaatioon tutustuessa. On edelleen Johnstonesta kirjoittava Koponen (2004, 40) kiteyttää asian hyvin sanoessaan, että improvisaatiossa nähdyt telepaattisilta vaikuttavat tilanteet selittyvät vain ja ainoastaan tarjousten hyväksymisellä. Se takaa toiminnan jatkumisen.

Tarjous voi olla lähes mitä tahansa: jonkin (ihmisen, esineen, ihmissuhteen tms.) määrittely tai nimeäminen, suora ehdotus tai jonkin uuden informaation tuominen kohtaukseen. Näitä tarjouksia kohdatessaan improvisoijalla on kaksi vaihtoehtoa: tyrmätä tai hyväksyä. Yksinkertaisimmillaan hyväksyminen tarkoittaa tarjoukseen reagoimista ja toimimista sen mukaisesti. Tyrmääminen taas tarkoittaa tarjouksen kieltämistä tai sen huomiotta jättämistä. (Koponen 2002, 42.) Tyrmääminen ja hyväksyminen perustuvat kuitenkin reagointiin ja ideoiden jatkamiseen – kyse ei siis ole vain "ein" tai "joon" hokemisesta.

Johnstone on julkaissut kaksi kirjaa, *Impro* (1979) sekä *Impro for Storytellers* (1999). Teoksiin on koottu hänen ajatuksiaan, kokemuksiaan, havaintojaan ja mikä tärkeintä – lukuisia harjoitteita. *Impro*-kirjan sanotaankin antaneen alkusysäyksen usealle improvisaatioryhmälle ympäri maailmaa (Johnstone 1979, 7). Tulen palaamaan Johnstoneen useaan otteeseen tässä opinnäytetyössä – referoin hänen kirjojaan ja kerron hänen antamastaan haastattelusta sekä hieman Johnstonen workshopista, jolle osallistuin.

Vaikka Johnstone alkaa jo olla vanhuuden hidastama, toimii hän edelleen improvisaation parissa opettaen vuosittain useassa eri maassa. Ollessani hänen kurssillaan Lontoossa elokuussa 2013 olin näkevinäni hänessä yhä lapsenmielisyyttä ja mieltä kirkastavaa kapinahenkeä. Eräänä päivänä osallistujat kysyivät häneltä, miltä oikeastaan tuntuu olla arvossapidetty improvisaatioguru. Valkotukkainen, 80-vuotias Johnstone heilautti kättään vähättelevästi ja murahti:

*"Tämä guru-potaska johtuu oikeasti vain siitä, että minä olen elossa, ja kaikki muut ovat heittäneet veivinsä." (Johnstone 2013a. Suomennos kirjoittajan.)*

## 2.4 Stella Polaris

Stella Polaris on vuonna 1990 perustettu improvisaatioteatteri ja kenties Suomen tunnetuin improvisoitujen näytelmien tekijä. Ryhmä sai alkunsa, kun Espoon Teatterin silloinen johtaja Tytti Oittinen kokosi parikymmentä näyttelijää Keith Johnstonen kurssille. Osa näyttelijöistä innostui, ja he jatkoivat harjoittelua opettajan palattua kotimaahansa – Stella Polaris oli syntynyt. Tuore ryhmä aloitti esit-

tämällä Teatterikisoja. (Stella Polaris 2013.) Se on Johnstonen kehittämä muoto, jossa kaksi joukkuetta kisailee leikkimielisesti erilaisin improvisoiduin kohtauksin ja lauluin. (Johnstone 1999, 4.)

Stella Polariksen jäsenet hakivat ahkerasti koulutusta Suomen ulkopuolelta maista, joissa improvisaatioteatteri oli jo pitkälle viety taidemuoto. Vuonna 1995 ryhmä kokeili ensimmäisen kerran pitkää muotoa, mistä heidän esiintymiskalenterinsa tätä nykyä pääsääntöisesti koostuu. Samana vuonna Keith Johnstone metodeja noudattavasta improvisaatiosta tuli osa Teatterikorkeakoulun opetusohjelmaa. (Stella Polaris 2013.)

Tätä nykyä Stella Polarikseen kuuluu noin 15 eri-ikäistä ammattinäyttelijää. Perustajajäsenistä jäljellä ovat Tiina Pirhonen, Outi Mäenpää ja Jami Hyttinen. (Stella Polaris 2013.)

## 2.5 Viihdeimpro

En ole varma viihdeimpro-käsitteen virallisuudesta tai alkuperästä. Kuitenkin, koska se kuvaa mielestäni parhaiten tietyn esitystyylin luonnetta, aion käyttää sitä tekstissäni.

Olen törmännyt viihdeimpro-termin useampaan otteeseen, mahdollisesti ensimmäistä kertaa Kolina-ryhmän perustajajäsenen Roope Salmisen suusta. Kolina määrittelee viihdeimpron omaksi lähestymistavakseen. Ryhmän facebook-sivuilla sanotaan sen tarkoittavan sitä, että he pyrkivät parhaansa mukaan viihdyttämään ja naurattamaan yleisöä aina lavalle noustessaan. (Improryhmä Kolina 2013.)

Sanan englanninkielinen vastine saattaisi olla Keith Johnstone käyttämä *barpro* – baari-impro. Johnstone itse määritteli sen improvisaatioesitykseksi, jonka tunnusmerkkeihin kuuluu esimerkiksi kansanäyttelijöiden saattaminen hankaliin tilanteisiin, jotta yleisö saa nauraa heidän kustannuksellaan. Nimensä mukaisesti se on tarkoitettu nimenomaan humaltuneelle baariyleisölle. (Johnstone 2013a.)

Mielestäni *barpro* on kuitenkin viihdeimproa suppeampi ja karkeampi termi, jolla on negatiivinen kaiku. Eikö nauruja hakevaa improvisaatioteatteria voi esittää

kenelle tahansa, humalatilasta riippumatta? Muuttuuko huvittamaan tarkoitettu improvisaatioteatteri erilaiseksi, jos sitä esitetään baarissa? Oma mielipiteeni on se, että tärkeintä Kolinankin harjoittamassa improvisaation lajissa on viihteellisyys, ei esitysympäristö. Kenties voisi kuitenkin ajatella baari-impron olevan yksi viihdeimpron alalajeista.

Viihdeimpro vaikuttaa olevan se tyyli, mihin useimmat improvisaatioteatterin yhdistävät. Tästä saattaa olla syyttäminen televisiota, sillä lukuun ottamatta Stella Polariksen Vapaa pudotus -elokuvasarjaa 90-luvulta, suomalaisten televisioruuduissa on näkynyt vain kevyttä ja viihteellistä improvisaatioteatteria. Erilaisten ryhmien esityksiä nähneenä ja tekijöiden kanssa keskustelleena voin myös päätellä, että valtaosa Suomen improvisaatioteatteriryhmistä esiintyy viihteellisin, hauskuuttavin tarkoituksin – muuhun ei siis juuri törmää.

### 2.5.1 Nyhjää tyhjistä

Neil Hardwick toi Suomeen improvisoitujen esitysten sarjan, jonka tv-lähetykset aloitettiin vuonna 1991 – vain hieman Stella Polariksen perustamisen jälkeen. Se pohjautui Englannissa esitettyyn vastaavaan formaattiin *Whose Line Is It Anyway*, mutta sai Suomessa nimekseen Nyhjää tyhjistä (Sulopuisto 2011). Näyttelijöinä oli tunnettuja kasvoja, kuten Riitta Havukainen, Kari Heiskanen, Martti Suosalo, Ulla Tapaninen ja Vesa Vierikko.

Jokaisessa jaksossa näyttelijät esittivät koomisia kohtauksia, lyhyitä tarinoita, sananlaskuja ja lauluja yleisön ehdotusten pohjalta. Seremoniamestarina toimi itse Neil Hardwick, joka kokosi ehdotukset ja paimensi esiintyjiä.

Ohjelman suosio oli suurta, ja jaksot ylittivät miljoonan katsojan rajan neljä kertaa. Monet suomalaiset yhdistävätkin improvisaatioteatteri-sanan nimenomaan Tyhjistä nyhjäämiseen (Koponen 2004, 163). Tiina Pirhosta haastatellessani hän muisteli 90-lukua ja sitä, mitä jokainen tokaisi kuullessaan Stella Polariksen toiminnasta: "Ai, te teette sitä Nyhjää tyhjistä!" Hän koki ilmiön hieman turhauttavana, sillä ohjelman tyyli ja tekotavat erosivat pitkiin näytelmiin keskittyvästä Stella Polariksesta melkoisesti.

Suomeen rantautui siis samanaikaisesti kaksi improvisaatioon pohjautuvaa vaikuttajaa. Nyhjää tyhjästä niitti suosiota televisiossa, samaan aikaan kun kiinnostus Stella Polarista kohtaan kasvoi, ja ryhmää pyydettiin kouluttajiksi teattereihin ja oppilaitoksiin ympäri maata.

### 2.5.2 Viihdeimpro tässä ajassa

Vuonna 2010 suomalainen tv-viihde päätti jälleen uudelleenluoda englantilaisen *Whose Line Is It Anyway?* -sarjan, ehkäpä Nyhjää tyhjästä -ohjelman kaltaisen menestystarinan toivossa. Syntyi *Vedetään hatusta*, jossa oltiin jälleen viihdeimpron äärellä. Esiintyjät improvisoivat komediallisia tehtäviä vailla käsikirjoitusta tai ennakkosuunnittelua. Ensimmäisen kauden näyttelijät olivat Aku Hirviniemi, Ria Kataja, Hannu-Pekka Björkman ja Kari Ketonen, juontajana toimi Ville Myllyrinne. Hirviniemeä lukuun ottamatta jokainen heistä lopetti työskentelynsä sarjan parissa ensimmäisen kauden jälkeen. Syksyllä 2012 esitettiin sarjan kolmas ja viimeisin tuotantokausi.

Toinen esimerkki improvisaatiota hyödyntävästä nykyaikaisesta tv-ohjelmasta on *Putous*, jonka näyttelijäkaartiin kuuluvat mm. Aku Hirviniemi, Krista Kosonen, Riku Nieminen ja Armi Toivanen. Sen suorina lähetettävät jaksot koostuvat sketseistä, yllätystehtävistä ja sketsihahmokilpailusta. Ohjelma perustuu kuitenkin vain hyvin löyhästi improvisaatiolle, sillä lähes kaikkea kontrolloi käsikirjoitus. Ainoana poikkeuksena ovat Näytön paikka- ja Tulikoe-nimiä kantavat yllätystehtäväosiot, joiden yksityiskohtia näyttelijät eivät tiedä etukäteen (Lindgren 2013). Putouksen ensimmäinen kausi nähtiin alkuvuodesta 2010, viides ja viimeisin keväällä 2014. Sarja on voittanut Parhaan komedia- ja sketsiohjelman Venlan vuosina 2011, 2012 ja 2013.

Suuri osa nykyajan improvisaatioteatterista tuntuu pohjautuvan Keith Johnstonen metodeihin ja harjoituksiin. Hänen kehittämiään tehtäviä teetetään jopa Teatteri-korkeakoulun pääsykokeissa. Laaja levinneisyys onkin johtanut siihen, ettei impro enää ole tuntematon käsite, vaan vaikuttaa olevan useimmille tuttu – esimerkiksi televisiosta tai firman pikkujouluihin tilatusta esityksestä.

Vähemmän tuttua yleisölle tuntuu olevan se erilaisten tekniikoiden, tekotapojen ja tunnelmien kirjo, mikä improvisaation sisälle mahtuu. Havaitsin tämän viimeistään silloin, kun aloin puhua tuttavilleni opinnäytetyöni aiheesta. Useampi kommentoi, ettei ollut edes tullut ajatelleeksi, että draamaakin voisi improvisoida. Olin itse nähnyt esityksiä, jotka olivat naurahdusten sijasta saaneet yleisön haukkomaan henkeään ja pidättelemään itkua – erityisen mieleenpainuvia olivat olleet kanadalaisen Shawn Kinleyn kohtaukset Tampereen Improfesteillä joitakin vuosia sitten. Tiesin siis, että sitoutunutta tosissaan tehtyä draamaakin oli mahdollista improvisoida – oli vain uskallettava lähteä sitä kohti.

### 3 WORKSHOP

Olin järjestänyt improharjoituksia Lahden Musiikki- ja draamainstituutin musiikkiteatteriopiskelijoille yli kolmen vuoden ajan – puhtaasti itsekkäistä syistä. Improvisaatioteatteri oli minulle voimaa ja energiaa antavaa puuhaa, ja tarvitsin innostuneita ihmisiä tekemään sitä kanssani. Iltaisin pidettävät treenitilaisuudet olivat aina avoimia, mutta vuosien aikana harjoituksissa käyvistä ihmisistä oli muotoutunut jonkinlainen ydinjoukko. Keväällä 2013 aloin tiedustella, kenellä heistä olisi aikaa ja energiaa osallistua työpajaan, joka toimisi opinnäytetyöni perustana. Suunnitelma oli seuraava: tutkisimme pitkää formaattia (eli yli 15 minuutin yhtäkestoisia tarinoita), harjoituskertoja olisi noin 10, ja kesän lopuksi esittäisimme julkisesti kaksi improvisoitua musiikkinäytelmää. Sain kelkkaani seitsemän näyttelijää: Emma Hautalan, Petteri Hautalan, Sami Hultin (muusikko), Katariina Lanton, Inka Maijalan, Ville Mäkisen ja Elina Rutin. Heidän ennakkoluulottomuuttaan, rohkeuttaan, intoaan ja ammattitaitoaan on kiittäminen, että tämän opinnäytetyön oli mahdollista syntyä.

Tämä opinnäytetyöni osio pohjautuu omiin havaintoihini – se nojautuu ryhmämme kokemuksiin. Käytän kuitenkin tukenani draaman improvisointiin keskittyvää kirjallisuutta, kuten *Acting on Impulse* (Hazenfield 2002), *Theatrical Improvisation* (Leep 2008) sekä *Improvisation in Drama* (Frost & Yarrow 1990).

Aluksi on syytä selittää muutama käsite, joita tulen tekstissäni käyttämään.

*Gägeily* on komiikkaa negatiivisessa mielessä. Termi tulee englannin kielen sanasta *gag*, joka tarkoittaa vitsiä tai pilaa. Imroteatterissa *gag* ja *gägeily* liitetään kuitenkin toimintaa tuhoavien vitsien laukomiseen – "nokkelointiin".

*Mimiikka* on asioiden tekemistä miimisesti eli vailla oikeaa rekvisiittaa. Käsitellään niin sanotusti näkymättömiä esineitä.

*Konflikti* eli ristiriita nostaa tarinan jännitettä ja synnyttää henkilöissä toimintaa. Se on tapahtumien kärjistymistä ja kiristymistä, kunnes tilanne tavalla tai toisella raukeaa.



### 3.1 Ajatusprosessi

Aloitin työni suunnittelun hyvissä ajoin, monta kuukautta ennen ensimmäistä treenikertaa. Tiesin, että tahdoin tutkia improvisaatioteatteria; minun oli vain selvitettävä mitä, miten ja miksi.

#### 3.1.1 Miksi pitkiä näytelmiä?

Toukokuussa 2013 osallistuin amerikkalaisen improvisoijan Sam Superin workshopiin, joka pidettiin Finland's International Improv Fest -tapahtuman yhteydessä. Iltapäivän mittaiseen työpajaan osallistui parikymmentä henkilöä, joiden kanssa syvennyin tutkimaan eroavaisuuksia pitkän ja lyhyen improformaatin välillä.

Suurin osa workshopin tuotoksista oli painavasti huumoripitoista, mutta opetus oli selkeä: pitkän ja lyhyen muodon ei tarvitse erota toisistaan muuten kuin ajallisesti. Super havainnollisti lukuisten harjoitusten kautta, miten lyhyet improvisoidut kohtaukset voivat olla dramaattisia, hidastempoisia, herkkiä, sisältää pitkälle vietyjä hahmoja ja kertoa monimutkaisia tarinoita. Samoin pitkät improvisoidut näytelmät voivat olla nokkelia, hauskoja ja energisiä kokonaisuuksia, joissa saatetaan myös osallistaa yleisöä ja käyttää hyväksi viihdeimprosta tuttuja tehtäviä. Superin mukaan rajoja ei ole, vaikka kumpaankin formaattiin liitetään usein ennakkoluuloja – riippuen siitä, kumpaa muotoa puhuja itse suosii. (Super 2013.)

Tästä raja-aitojen kaadosta huolimatta tahdoin omassa tutkimustyössäni paneutua erityisesti pitkien improvisoitujen esitysten tekoon. Minua kiehtoi ajatus siitä, että syventyisin jopa puoleksitoista tunniksi yhteen ja samaan tarinaan. Oli hurjaa ajatella, että rakentaisin kanssanäyttelijöideni kanssa samaa tarinankaarta niin pitkään, keskeytyksettä. Se tuntui haasteelta, johon olin valmis tarttumaan. Samalla koin, että sitä kautta olisi hyvä käsitellä hauskuuttamisen tarpeesta irrottamista. Uskoin, että olisi helpompaa luottaa tunteeseen ja hylätä naurureaktioiden kalastele, mikäli suuntana olisi alusta alkaen "draamallinen musiikkinäytelmä".

### 3.1.2 Miksi vakavaa eikä viihteellistä?

Alkusysäys rajaukselleni syntyi kolmantena opiskeluvuoteni Markus Fageruddin opetuksessa. Fagerudd on Sibelius-Akatemiassa opiskellut muusikko, joka on säveltänyt musiikkia esimerkiksi oopperoihin, orkestereille, näytelmiin ja radioon (Fagerudd 2009). Hän on arvostettu säveltäjä, joka syksyllä 2012 aloitti työskentelyn Teatterikorkeakoulun musiikin lehtorina. Sitä ennen hän ehti kuitenkin opettaa teatterimusiikkia Lahden Musiikki- ja draamainstituutissa, missä keskityimme hänen kanssaan erityisesti improvisaatioon. Mieleenpainuvien jakso oli vuoden 2012 kevät. Kurssitovereideni kiireistä johtuen tunneilla oli läsnä vain muutamia opiskelijoita, ja eteneminen oli nopeaa ja intensiivistä.

Kurssi kulminoitui huhtikuuhun: Fageruddin johdolla me kolme läsnä ollutta opiskelijaa teimme eräällä oppitunnilla puolitoistatuntisen draamamusikaalin. Sen aiheet olivat raskaita ja vaativat meiltä näyttelijöiltä paljon uskallusta. Tunnelma oli kuitenkin alusta loppuun ihmeellisen rauhallinen ja keskittynyt. Jäljelle jäi vahva kokemus siitä, että jokainen meistä oli yllättänyt ja ylittänyt itsensä. Kun sitten tuli aika esittää kurssilla opittua materiaalia koulutovereillemme, sovimme keskenämme, että pyrkisimme samanlaiseen tekemiseen kuin tunneillakin. Improvisoidussa esityksessämme emme pelkäisi vakavia teemoja ja synkkiä juonenkäänteitä, vaan keskittyisimme yksinomaan toistemme kuuntelemiseen.

Näistä puheista huolimatta tuloksena oli viihdyttävä show, jossa muun muassa matkustimme Disneylandiin, söimme jäätelöä ja pelastimme maailman tanssin avulla. Helvettiinkin matkattiin iloisesti lauleskellen. Kyseinen esitys jäi mieleeni pitkäksi aikaa, sillä hauskuuttamiseen oppoaminen ei mielestäni johtunut siitä, että olisimme lakanneet kuuntelemasta toisiamme tai vaipuneet sooloilun ja gägelyn suohon. Teimme tosissamme. Kuitenkin jokin rajapinta jäi rikkoutumatta, ja jäimme pyörimään viihdyttämisen noidankehään uskaltamatta todella käsitellä vaikeita aiheita tai negatiivista tunneskaalaa. Ilmeisesti jokin yleisön läsnäolossa, ehkä naurureaktioiden palkitsevuus, vei meitä vääjäämättä väärälle raiteelle.

Siitä lähtien olen palanut halusta tutkia tuota ilmiötä syvemmin. Workshopissani tahdoin sekä tekemällä että tarkkailemalla havainnoida sitä, mikä vaikuttaa improvisoijan tarpeeseen viihdyttää ja hauskuuttaa. Ennen kaikkea tahdoin oppia,

mikä auttaa ryhmää improvisoimaan sitoutuneesti ja tosissaan; luottamaan sekä itseensä että toisiinsa.

### 3.1.3 Ennakkosuunnittelu

En nähnyt aiheelliseksi värvätä projektilleni erillistä ohjaajaa, sillä improvisaatio-teatterissa kokonaisuus, roolihahmot ja dramaturgia syntyvät ryhmän yhteistyönä. Toki olisi ollut mahdollista valita joku ohjailemaan ja arvioimaan tekemistämme, jotta olisin itse voinut keskittyä yksinomaan näyttelijäntyöhön. Tahdoin kuitenkin saada myös ohjauksellista näkökulmaa työhöni ja oppia tarkkailemalla muita. Lisäksi pidin tärkeänä, että sain itse suunnitella jokaisen harjoituskerran ohjelman, hakea kiinnostavia kohtausharjoitteita ja päättää, millaisia pitkiä formaatteja koekelisimme.

Kukin suunnittelemani harjoituskerta noudatti seuraavaa kaavaa:

1. *Kehon lämmittäminen*: Fyysiset, urheilulliset tehtävät, jotka herättävät kehon ja nostavat hien pintaan, esimerkiksi pallopelit, hölkkääminen tai lihaskuntoharjoitteet.
2. *Mielen lämmittäminen*: Erilaiset nopeaan reaktioon perustuvat pelit, kuten taputuksen kuljettaminen piirissä, sana-assosiointiin pohjautuvat tehtävät tai vikkellä aivotyöskentelyä vaativat sana kerrallaan -tarinat.
3. *Kohtausharjoitukset*: Vaihtelevia kohtauksia ja tehtäviä, joihin pyrittäisiin tarttumaan vailla naurattamisen tarvetta. Näiden avulla voitaisiin harjoitella pitkissä näytelmissä tarvittavia taitoja.
4. *Pitkä improvisoitu näytelmä*: Yli 30 minuutin mittainen improvisoitu tarina tai kokonaisuus, joka noudattaisi joko vapaata muotoa tai valmista kaavaa. Hain suurimman osan käyttämistäni pitkän formaatin sapluunoista Improv Encyclopedia -sivustolta.

Pyrin myös pitämään ilmapiirin avoimena ja keskustelevana. Pohdin eri keskittymispisteitä ja tein jokaisesta harjoituspäivästä karkean luonnostelman. Niiden

pohjalta päätin kokeiltavat harjoitukset vasta vähän ennen kyseistä kertaa.

Workshopin aikana pyrin myös kyselemään näyttelijöiltä mielipiteitä ja kiinnostuksenkohteita, ja pidimme palautekeskustelun jokaisen improvisoidun näytelmän päätteeksi. Muutin suunnitelmiani sen mukaan, mitä uusia ongelmia, ideoita tai mielenkiinnonkohteita nousi esiin.

### 3.2 Toteutus

Loppujen lopuksi tavoitteeni oli selkeä: tahdoin saada aikaan improvisoituja musikaaleja. Tahdoin päästä tavoitteeseeni sitoutuneen ja reaktiivisen näyttelijäntyön avulla – pyrkiä kohti vakavia aiheita ja laajaa tunneskaalaa, mutta olla silti varomatta komediaa. Jännitin ensimmäisiä harjoituksia hurjasti, mutta askel oli otettava.

Nyt, kun on aika kertoa matkastani, huomaan kuitenkin, että koko tekoprosessin sanallistaminen tuntuu mahdottomalta. En voi millään verbalisoida kaikkea kokemaamme, sillä lukemattomien oivallusten ketjusta voisi koota kokonaisen kirjan. Yritän kuitenkin valita hetkiä sieltä täältä ja poimia käsiteltäviksi muutamia erillisiä keskittymispisteitä ja kasvun hetkiä.

#### 3.2.1 Tekniikat

Ennen harjoitusten alkua etsin verkosta sellaisia pitkän muodon sapluunoita, jotka minua kiinnostivat. Ensimmäisenä mielenkiintoni herätti *Funeral Service* eli *Hautajaiset*. Improv Encyclopedia -sivusto kuvailee sitä kutakuinkin näin: näyttämö on lavastettu hautajaistilanteeksi. Keskellä, pöydän tai tuolien päällä, makaa vainaja. Yleisö ehdottaa jotain outoa kuolintapaa, joka sitten esitetään kohtauksena. Tämän jälkeen palataan takaisin hautajaisiin. Muut näyttelijät esittävät hautajaisvieraita, jotka käyvät yksi kerrallaan arkulla puhumassa suhteestaan vainajaan. Jokaisen monologin jälkeen vainaja nousee paikaltaan, ja yleisölle näytetään taikamana kohtaus, joka käsittelee juuri kuultua muistelua. (Improv Encyclopedia

2013.) Muoto vaikutti päämäärääni nähden sopivalta, sillä arvelin, että hautajaisia olisi vaikea esittää hullunkurisesti.

Toinen sapluuna, johon tykästyin, oli nimeltään *Balladeer*. Suora suomennos "balladisti" ei miellyttä minua, joten päätin nimetä formaatin *Trubaduuriksi*. Siinä improvisoidun näytelmän tapahtumia ohjailee trubaduuri, joka kommunikoi yleisön kanssa pienin lauluin. Nämä laulut luodaan yhteistyössä pianistin kanssa, ja ne sijoittuvat sekä kohtausten väleihin että näytelmän alkuun ja loppuun. Trubaduurin on mahdollista esitellä uusia hahmoja, pelastaa pulaan joutunut kohtaus, siirtää tapahtumia ajasta ja paikasta toiseen ja tuoda tarinaan uusia juonenkäänteitä. Improv Encyclopedia neuvookin, ettei trubaduuriksi kannata värvätä ryhmän parasta laulajaa vaan paras tarinankertoja. (Improv Encyclopedia 2013.)

Lisäksi minua kiinnosti *5-4-3-2-1*, koska se koostuu pienistä palasista, jotka lopussa nivoutuvat yhteen. Siinä luodaan yleisöltä saatujen ehdotusten pohjalta viisi lyhyttä kohtausta. Saadut sanat voivat olla vaikkapa jokin ammatti, tunne, esine, paikka ja ihmissuhde. Ensimmäiset viisi kohtausta eivät liity mitenkään toisiinsa, ja jokaisessa seikkailevat eri hahmot. Ensimmäisen kierroksen jälkeen yksi kohtauksista äänestetään pois, ja jatketaan vain neljää jäljellejäänyttä. Kohtausten välille alkaa ilmestyä yhdistäviä tekijöitä, kuten samoja hahmoja, paikkoja tai teemoja. Jälleen pudotetaan kohtauksista yksi, ja viedään jäljelle jätettyjä eteenpäin. Lopujen lopuksi neljännellä kierroksella katsojien pitäisi nähdä kaksi kohtausta, jotka linkittyvät toisiinsa jo usein eri tavoin. Näiden väliltä ei enää äänestetä, vaan esitetään viimeinen kohtaus, joka punoo kaiken yhteen. (Improv Encyclopedia 2013.) Arvelin muodon soveltuvan workshopiini, sillä meillä ei juuri ollut aiempaa kokemusta kokonaisten näytelmien improvisoinnissa. *5-4-3-2-1* mahdollistaisi sen, että pitkä tarina syntyisi kuin itsestään tekemällä peräkkäisiä lyhyitä kohtauksia.

Päätin, että tulisimme tekemään myös vapaita musikaaleja, joissa hypättäisiin tyhjän päälle vailla mitään ennalta sovittuja sääntöjä.

### 3.2.2 Alkuvaihe

Olin improvisoinut jokaisen osallistujan kanssa aiemminkin, mutta eri lähtökohdista kuin nyt. Tämä saattoi olla syynä siihen, että tunnelma oli alussa varsin erikoinen. Arvelen, että meitä kaikkia jännitti.

Tämä kävi ilmi esimerkiksi sana kerrallaan -tarinoissa, joita olimme tottuneet vuosien varrella rakentamaan. Ensimmäisissä workshop-harjoituksissa huomasin, että putosimme kaikkiin sudenkuoppiin, joista luulin meidän jo päässeen eroon. Hahmot "päättivät tehdä" sen sijaan olisivat *tehneet*, repliikkien puhujaa ei määritelty, käytettiin epäselväksi huomattua minä-muotoa ja jopa aikamuodot vaihtelivat. Perusharjoituksena pidetyt sana kerrallaan -tarinat osoittautuivat meille yllättävän vaikeiksi.

Huomasin myös, että vakavuutta ja totisia tunteita varten oli vaikea kerätä rohkeutta. Tämä näyttäytyi selvästi, kun teetin näyttelijöillä kohtauksia, joihin tuotiin niin sanotut ajatusruudut. Se tarkoitti sitä, että ollessaan tietyssä kohtaa näyttämöä kuului näyttelijän hokea päässään jotain ennalta sovittua ajatusta – esimerkiksi "tapan sinut" tai "rakastan sinua". Niiden tuli antaa vaikuttaa tekemiseen ilman, että ajatusta koskaan sanotaan ääneen.

Kohtausharjoituksessa tekeminen tuntui lähtevän hassuttelulinjalle, mikä johti hankalaan oloon niin katsomossa kuin näyttämölläkin. Kohtauksessa etsittiin kukkaa saarelta, eikä konfliktia syntynyt ennen kuin kolmas henkilö ryntäsi paikalle tivaamaan, mitä keräilijät tekivät suojelualueella. "Hyvä pelastus", ajattelin, kunnes koko kolmikko arasteli ja ryhtyi neuvottelemaan toimimisen sijaan, ja lopputulos oli jotain varsin järjetöntä.

Nähdyssä kohtauksessa ei ollut mitään väärää. Päinvastoin, pidin sitä mielenkiintoisena, koska se antoi mielestäni hyvän kuvan siitä olostani, mikä näyttämöllä vallitsi. Puitteet olivat yksinkertaisesti vääränlaiset, jotta olisi uskallettu sukeltaa riskeihin ja paljaaseen ilmaisuun. Ymmärsin, että päästäksemme määränpäähämme oli tehtäviä aluksi yksinkertaistettava.

Päätin riisua puheen kokonaan ja katsoa, mitä syntyy sanattomista kohtauksista. Siivitimme niitä taustamusiikilla ja sovimme, että kohtaus lopetettaisiin yhden

henkilön repliikillä. Huomasimme kuitenkin nopeasti, että mitä pidemmälle kohtausta kulki, sitä mahdottomampi tuo päätöslause oli keksiä. Paine yksinkertaisesti kasvoi liian suureksi. Sitten, kun näyttelijää lopulta käski sanomaan jotain, ei suusta tullut mitään järkevää – pelko ja liian suuri vastuu estivät impulssin. Tästä viisastuneina teimme täysin sanattomia kohtauksia, joille kehiteltiin etukäteen selkeät draamalliset lähtötilanteet. Sanattomuus tuntui helpottavan fyysisyyttä ja tunteilla ilmaisua. Oli helpompi luoda käänteitä, kun puhetta ei tarvinnut ajatella ja tilanne oli valmiina.

Emme tehneet vielä pitkää näytelmää vaan keskustelimme, tutustuimme aiheeseen ja kokeilimme, miltä tuntuu improvisoida vailla naurattamisen yritystä. Noista ensimmäisistä harjoituksista mieleeni jäi erityisesti havainto siitä, miten yhden henkilön harteille kasattu vastuu tuntui lukitsevan häntä. Päätin kiinnittää siihen tulevaisuudessa enemmän huomiota.

### 3.2.3 Vastuunjako

Myöhemmissä harjoituksissa pyrin aika ajoin keskittymään vastuun jakamiseen, eli siihen, että näyttelijä saa mahdollisimman paljon apuja ulkopuolelta ja muilta tekijöiltä, jolloin omaan tekemiseen on helpompi luottaa. Se on ikään kuin jonkun toisen aikaansaamaa.

Kirjassaan *Theatrical Improvisation* Jeanne Leep toteaa ”joukkosielun” olevan pitkän improvisaatiomuodon ydin. Sillä hän tarkoittaa ryhmää, joka toimii yksikkönä, alitajuisen yhtenäisesti. Leepin mielestä kaikki hyvä näyttelijäntyö on ryhmätyöskentelyä, mutta improvisaation pitkä formaatti vaatii erityisen saumatonta yhteistyötä. Jokaisen jäsenen täytyy olla niin sanotusti toistensa taajuuksille viritetty. Hänen ohjeensa tämän saavuttamiseksi on, että improvisoijan ei koskaan pitäisi kategorisoida tarjouksia ”minun ja sinun ideoihin”, vaan aina ajatella: ”Tämä on meidän ideamme.” (Leep 2008, 84.)

Arvelin, että meitä helpottaisi, mikäli yhdessä luominen tehtäisiin alkuun hyvin tietoisesti. Niin, että voitaisiin jo etukäteen todeta kokonaisuuden rakentuvan yh-

teisestä ponnistuksesta. Kukaan ei voisi ajatella olevansa yksin vastuussa lopputuloksesta, kun tietyt roolit jaettaisiin jo tehtävänannossa.

Teimme esimerkiksi *Tilanteenmäärittäjäksi* nimettyä harjoitusta, jossa kaksi näyttelijää tekee miimistä toimintaa, kunnes kolmas henkilö määrittelee ääneen vallitsevan tilanteen ja ihmissuhteen. Sen jälkeen kahden hengen kohtaus repliikkeen alkaa toden teolla.

Ensimmäisen tällaisen kohtauksen jälkeen kumpikin näyttelijöistä totesi työskentelyn tuntuneen oudon vaivattomalta. Kumpikin korosti sitä, miten dialogi oli helppo aloittaa, kun alle oli rakennettu toimintaa ja rutiinia. Oli huojentavaa tietää, kuka on ja mitä on tekemässä. He kokivat helpottavana myös sen, miten toimintaan saattoi palata silloin, kun sanat alkoivat takellella tai ajatuksenjuoksu hidastua. Puheen saattoi paikoitellen jättää toissijaiseksi, sillä pelkkä fyysinen toimiminen vei kohtausta eteenpäin ja piti katsojan mielenkiinnon yllä.

Teimme lisää samantyyppisiä harjoitteita. Käytimme esimerkiksi ohjaajaa syöttämään monologia tekeväälle näyttelijälle eri tunnetiloja ja sitä kautta jakamaan vastuun hänen näyttelijäntyöstään. Erääseen sanattomaan yhden hengen kohtaukseen päätimme sisällyttää taustamusiikkia pianistiltamme. Syntyi tärkeän oloinen havainto: näyttelijän oli aiempaa helpompi luottaa tekemiseensä ja ottaa aikaa – edettä kiireettömästi. Eräs kommentoi, että omaan tunteeseen uskalsi luottaa lujemmin, kun pianomusiikin tunnelma tuplasi sen. Silloin koki, että oma tunne on oikea. Päätin palata tutkimaan musiikin ja toiminnan suhdetta tulevissa harjoituksissa, mutta omistaa loppuajan ensimmäiselle pitkälle näytelmällemme.

Valitsin formaatiksi Trubaduurin, koska se vaikutti harjoitukselta, joka vähentää näyttelijöihin kohdistuvaa painetta ja jakaa vastuuta tehokkaasti. Ajattelin, että vastuuta olisi turvallista lisätä myöhemmin, kun pelottavin ensimmäinen kokeilu olisi jo takanapäin. Tässä ensiyrityksessä toimin itse trubaduurina, vaikka en kokenut olevani ryhmän lahjakkain tarinankertoja. Päätelin, että olisi parempi, jos olisin itse ohjausvastuussa ja tavallaan syypää, mikäli ensimmäinen näytelmäkokeilu epäonnistuisi.



Muodostimme pianistin ja neljän näyttelijän kanssa tarinan, joka kertoi huoneeseensa sulkeutuneesta tytöstä. Tarina käsitteli ihmisten kohtaamisia ja kohtaamattomuutta, ja dramaattisessa näytelmässä ehdittiin käväistä muun muassa katulasten keskellä Moskovassa ja kuolevan isän sairaalavuoteella. Trubaduurina kiinnostuin siitä, ettei minun tarvinnut ajatella näyttelijäntyötä tai roolinrakennusta juuri lainkaan. Saatoin istua, katsella ja nauttia eteeni avautuvasta maailmasta – olkoonkin, että olin itse vastuussa sen pääkäänteistä. Näyttelijät puolestaan kommentoivat, että tarinankerronnallinen stressi oli kuin olikin heillä vähäistä. He kokivat, että saattoivat keskittyä näyttelijäntyöllisiin seikkoihin, läsnäoloon ja kuunteluun, kun joku muu piti huolta tarinan etenemisestä ja loogisuudesta. Vastuun tietoisella jakamisella oli siis positiivinen vaikutus. Se auttoi vähentämään yksilöön kohdistuvaa painetta ja sai näyttelijät rentoutumaan. Uudelle improvisaation alueelle astuttaessa se tuli tarpeeseen, ja uskonkin, että se antoi tekijöille rohkeutta ja auttoi heitä totisuuden tavoittelussa.

### 3.2.4 Musiikki

Musiikkiteatteriopiskelijoina olimme kaikki kokeneita laulajia. Improvisaatiossa pidimme sitä vahvuutena, jota kannatti ehdottomasti kehittää pidemmälle, kaiken muun ohella. Muutaman harjoituskerran jälkeen huomasin kuitenkin, että olimme keskittyneet lähinnä näyttelijäntyöhön. Olimme kaikki selvästi kehittyneet ja uponneet kohti rauhallista, luottavaista tekemistä, mutta siinä samalla musiikki oli jäänyt toissijaiseksi. Ainakin omalla kohdallani lauluun puhkeamisen kynnyks oli yllättäen noussut. Kirjoitin työpäiväkirjaani tällaisen mietelmän:

*"Tahtoisin, että demoissa ei ole osa-alueita, jota ei olisi harjoituksissa koluttu. Ei olisi mitään kokonaisuutta, mitä pitäisi erityisesti pelätä – ei mitään tulokulmaa, joka olisi tutkimaton."*

Päätin siis omistaa yhden treenikerroista musiikille. Harjoittelimme esimerkiksi sitä, että osaisimme aloittaa laulun heti kuullessamme musiikkia. Ajatus syntyi, kun havaitsimme, että laulun alkaessa improvisoija jää usein odottamaan jonkinlaista alkusoittoa. Sen aikana hän yrittää päästä selville sävellajista ja laulun tyyli-

lajista – ja ehtii luultavasti miettiä, millä sanoilla lähtisi liikkeelle. Tämä vaikutti turhalta viivästykseltä, joka myös sotii joitain improvisaatioteatterin kulmakiviä vastaan. Älä mieti, älä suunnittele, vaan syöksy suoraan vaaraa päin! Miksei tuota ohjenuoraa voisi noudattaa myös musiikissa?

Tämä välittömästi lauluun puhkeaminen havaittiin hyväksi. Huomasimme, että mikäli suun aukaisi lauluun jo ensimmäisen soinnun kohdalla, intuitio saattoi löytää sopivan sävelen jopa aiempaa paremmin. Harjoituksen jälkeen lähdimme lauluihin räjähtävämmiin ja rohkeammiin myös pitkissä musiikinäytelmissä.

Teimme lisäksi *Lauluun päättyvää kohtausta*. Harjoitus on nimensä veroinen: kahden tai useamman henkilön kohtaus lähtee liikkeelle normaalisti, vailla musiikkia, mutta päättyy muutaman minuutin mittaiseen lauluun. Teimme sen aikana mielenkiintoisen havainnon. Kohtaus kertoi hautajaisvalmisteluja tekevästä sisaruksesta. Se eteni verkkaisesti, ja vaikka pinnan alla tuntui kuplivan ja kuohuvan, ei sisarusten välille syntynyt kunnollista konfliktia. Kumpikin näyttelijä kuunteli toisiaan, työskenteli rauhassa, eikä ristiriitaa pakotettu esiin. Tunnelma oli kuitenkin ahdistava. Väentelehdin penkissäni ja loin levottomia katseita pianistiin toivoen tämän alkavan soittaa. Hän kuitenkin katseli kohtausta rauhallisesti. Lopulta näyttämötilanteeseen ryntäsi toisen sisaren aviomies, jonka sisääntulon siivittämänä kohtaus vierähti painostavaksi kohtaamiseksi ja tunteet alkoivat kärjistyä. Vasta huippukohdassa päätti pianisti käynnistää loppulaulun. Hän oli odottanut tunnelman kohoamista ja tapahtumien eskaloitumista.

Pidin pianistin havainnosta siitä, että improvisoidun kappaleen alle on hyvä rakentaa tarpeeksi vauhtia ja energiaa. Hän sanoi pohtineensa, että tarvitaan melkoinen määrä niin sanottua sisäistä liikettä, tunne-energiaa, jotta hahmon on luontevaa ryhtyä laulamaan. Sitä tarvitaan ehkä myös, jotta katsoja on valmis hyväksymään lauluun puhkeamisen luontevaksi osaksi esitystä.

Teimme pitkänä muotona Hautajaiset-formaattia. Koin tuon näytelmämuodon sopivaksi siihen harjoitteluvaiheeseen, jossa olimme jo tutustuneet tekotapoihin, toimimme ryhmänä, emme enää pelänneet paljasta tekemistä ja uskalsimme ottaa itsenäistä vastuuta. Hautajaisissa jokainen näyttelijä saa oman soolokohtauksensa sekä paljon mahdollisuuksia tehdä itsenäisiä päätöksiä omasta tekemisestään –

vastuu täytyy uskaltaa kantaa. Lisäksi, koska tahdoin tutkia eritoten improvisoitua musiikkiteatteria, liitettiin näytelmämuotoiseen esitykseen laulua. Päädyttiin siihen, että kaikki takaumat olisivat läpeensä säestettyjä. Pianomusiikin kulkiessa tauotta alla, olisi näyttelijöiden itse päätettävä, onko koko kohtaus niin sanotusti läpilauettu vai puhutaanko osa repliikeistä säestyksestä huolimatta. Jokaisen oli mahdollista säädellä puhelaulunomaisen ja melodisen ilmaisun suhdetta.

Kokonaisuus oli hieno, mielenkiintoinen ja selkeästi toimiva. Muodossa oli ääretön määrä potentiaalia! Kun myöhemmin kehitimme formaattia pidemmälle, liäsimme loppuun eräänlaisen epilogin, eli jälkinäytöksen, jossa yhteislaulun muodossa näytimme välähdyksiä kunkin vieraan elämästä hautajaisten jälkeen. Se satoi tapahtumat sujuvasti yhteen, ja koin suunnatonta ylpeyttä siitä, että olimme ottaneet valmiin näytelmämuotin ja tehneet siitä ryhmämme näköisen.

### 3.2.5 Draamallisuus ja hauskanpito

Workshopin loppuvaiheessa sitoutunut, tunteisiin nojaava tekotapa alkoi sujua kaikilta näyttelijöiltä helposti ja luontevasti. Huomasin kuitenkin, että kokeiluisammme menimme dramatiikassa usein hirvittävän pitkälle. Oli kuin vakava improvisaatio olisi saanut uuden merkityksen: jonkun oli aina kuoltava. Ihailin kanssänäyttelijöideni kykyä improvisoida traagisia kohtaloita pelottomasti, mutta aloin pohtia, mikä riittää. Täytyykö improvisoidussa näytelmässä olla kuolemaa, sairautta ja päällekkäin pinottuja tragedioita, jotta sitä voitaisiin pitää draamana?

Hazenfieldin kirjassa on kappale, joka keskittyy päähenkilövetoiseen improvisaatioon, eli siihen, miten tarinalle luodaan päähenkilö ja tälle jokin päämäärä, joka tarinan edetessä täytyy saavuttaa. Tätä hän kutsuu päähenkilön matkaksi. Hazenfieldin mukaan olennaisinta on, että yleisö ymmärtää, miksi fiktiivisen henkilön matka on hänelle niin tärkeä. On sidottava muita ihmiskohtaloita päähenkilön elämään, syvennettävä hahmoja ja tuotava ilmi epäonnistumisen seuraukset. Jos sen tekee hyvin, voidaan saada suurta draamaa aikaiseksi vaikkapa kysymyksestä "Saako päähenkilö työpaikan McDonald'sista?" Tuossa esimerkissä päämäärä voisi kiinnostaa yleisöä, mikäli työpaikkaa havittelevan hahmon todellinen tavoite

olisi vaikkapa saada elämäänsä sisältöä ja todistaa läheisilleen olevansa luottamuksen arvoinen. Työ ravintolassa olisi toissijaista, keskiössä olisivat oikeat tunteet ja henkilökohtaiset kipukohtat. (Hazenfield 2002, 100.)

Hazenfield myös korostaa hauskanpidon tärkeyttä. Hän ilmaisee, että jokaisen improvisoijan sisällä on huvipuisto, joka vain odottaa käyttöönottoa. Hän kuvaillee, miten mieltemme syövereihin, huolitölkkien, velvollisuusrasioiden ja katumuslaatikoiden taakse on piilotettu hyllykaupalla nautintoa. Juuri niihin nautintoihin voimme käydä käsiksi, kun improvisoimme. Hazenfield ehdottaa, että improvisoijat sopisivat, etteivät murehdi tarinasta, vaan keskittyisivät seuraamaan impulsseja ja kiinnostuksenkohteitaan kohtauksissa. (Hazenfield 2002, 88.)

Johnstone puhuu samasta asiasta, mutta hänen lähestymistapansa on teoreettisempi. Kenties suurin osa hänen opeistaan pohjautuu statuksiin: niiden tiedostamiseen ja niillä leikkimiseen. Hän erittelee, miksi korkeastatuksisen alentaminen on huvittavaa ja miksi tragedia perustuu statusten vaihtelulle. (Johnstone 1979, 37.)

Johnstone ikään kuin löytää kaikelle selityksen. Hän tietää, miksi tietyt ratkaisut miellyttävät yleisöä, miksi jokin on hauskaa ja miksi jokin juonenkäänte aiheuttaa tyytyväisyyttä. Hazenfield sen sijaan keskittyy hahmoihin näyttelijöiden takana, fiktiivisiin maailmoihin ja tarinoihin. Keskiössä ovat tunteet ja tavoitteet ja se, miksi aitous ja herkkyys tekevät katsojiin vaikutuksen.

Itse koin suuremman yhteyden Hazenfieldin sanoihin. Huomasin tahtavani hänen kirjansa kauttaaltaan koirankorville ja alleviivaavani lauseita lähes joka sivulta. Johnstonen teorit olivat minulle ennalta tuttuja, ja jokin Hazenfieldin intohimoisessa, sydämellisessä lähestymistavassa inspiroi minua aivan uudella tavalla. Aika ajoin hänen kirjansa muistutti minua siitä, että tärkeintä eivät ole dramaattiset juonenkäänteet, vaan rehellinen ja sitoutunut ilmaisu.

Yksi työpajani osallistujista toi ilmi, miten hän välillä sensuroi itseään improvisoidessa. Hän saattoi jättää jotain sanomatta, koska piti ajatuksiaan "liian hauskoina" ja täten harjoitusten päämäärään nähden sopimattomina. Kyseinen henkilö oli tullut mukaan workshop-toimintaan muita myöhemmin eikä siis ollut kuulemassa alustuspuheenvuoroa, jossa selitin, ettei hauskuuttamista ja huumoria pidä varoa – ettei niissä ole mitään pahaa, vaikka keskittymispiste onkin toisaalla. On-

gelma oli kuitenkin todellinen, ja tunnistin jotain samaa itsessäni. Pyrkimyksistäni huolimatta olin ruvennut jopa varomaan komiikkaa.

Omistin siis yhden harjoituksen asenteen ja ilmaisun keventämiseksi. Silloin teimme aiemmin kuvailtua 5-4-3-2-1-muotoa, jossa kokonaisuus kootaan lyhyistä kohtauksista, joita jatketaan kierros kierrokselta. Harjoituksissa tuntui siltä, että koko ryhmä yllättyi positiivisesti siitä, miten hyvin kaikki onnistuivat liittämään kohtauksia toisiinsa, jatkamaan juonikuvioita ja sitomaan hahmojen kohtaloita yhteen. Yhteistyö oli sujuvaa, saumatonta ja helppoa, ja näyttämöllä nähtiin myös koomisia hahmoja. Kokeilu oli ehdottoman onnistunut, etenkin päivän teeman huomioon ottaen. Eräs huvittavaa hahmoa näytellyt kommentoi, ettei hauskuudesta huolimatta ollut ajatellut tekevänsä koomista hahmoa tai yrittänyt naurattaa. Komiikkaa oli putoillut tekemisen lomaan kuin itsestään. Kun kysyin, mikä sen saavuttamiseen auttoi, hän vastasi: "Se, että luotti siihen, jonka kanssa teki." Hän puhui siitä, miten meille kaikille on tuotu tutuiksi improvisaation apukeinoja, joihin voi tukeutua. Tiedämme myös, että kaikki meistä osaavat käyttää noita apukeinoja. Tekeminen tuntuu turvalliselta, kun kaikilla on yhteinen leikki ja siinä yhteiset säännöt.

### 3.2.6 Luottamus

Hazenfield (2002, 45) kirjoittaa, miten improvisoivan kanssänäyttelijän haastaminen on innostavaa ja vaarallista puuhaa. Hänestä kyse on siitä, että toista näyttelijää tönni jatkuvasti kohti tutkimattomia teitä, mikä puolestaan vaatii luottamusta. Harjoituksissamme huomasin saman. Taitomme kehittyivät harjoitus harjoitukselta, mutta oli selvää, että siihen eivät vaikuttaneet vain taito ja kokemus. Toimimme ryhmänä paremmin, kun opimme tuntemaan toisemme ja uskalsimme myös olla huonoja toistemme edessä. Hazenfield kiteyttää, että rohkea ja hyvällä tavalla kohtelias improvisointi edellyttää sitä, että käyttää hyväkseen jokaisen havaitsemansa tarjouksen. Hän lisää, että ideaalitalanteessa tarjouksiin vastataan aina kokonaisvaltaisesti ja – mikä tärkeintä – todenmukaisesti. Silloin et käännä selkääsi tai yritä miellyttää positiivisuudella, vaan uskallat paljastaa vastaanäyttelijän herättämät todelliset tunteet ja seurata rehellisesti impulssejasi.

Tuohon ehkä tiivistyy se, mikä mielestäni on improvisaatioteatterissa hienointa, mutta myös pelottavinta: se, kun reaktioiden ketju tapahtuu paljaana ja todellisenä, kun näyttelijä vaikuttaa ja vaikuttuu. Koen, että ihminen voisi silloin kokea olonsa uhatuksi. Jos on henkisesti alaston, torjunta sattuu enemmän. Siksi kai moni pukeutuukin mielellään Hazenfieldin mainitsemaan "ironian päällystakkiin" – sen alla sydän on väkisinkin suojassa (Hazenfield 2002, 26).

Kuitenkin on hyvä muistaa lause, joka mainitaan Frostin ja Yarrow'n kirjassa *Improvisation in Drama*: paljaana työskennellessään improvisoija on vailla haarniskaakaan, mutta ei vailla aseita. Hänellä on silti esimerkiksi huomiokykynsä, liikkuvuutensa, älykkyytensä ja tunteensa. Reagointivalmiina ja avoimena oleminen valjastaa käyttöön joukon työkaluja, joilla näyttelijä voi ikään kuin aseistautua epävarmuutta ja avuttomuudentunnetta vastaan. Hänen täytyy kuitenkin voida luottaa itseensä ja toisiin. (Frost & Yarrow 1990, 196.)

Työpajaperiodin päätteeksi teetin osallistujilla kyselyn, jossa pyysin heitä arvioimaan workshopin hyviä ja huonoja puolia, omaa oppimistaan ja improvisaation ydintä (LIITE 1). Sana "luottamus" esiintyi vastauksissa toistuvasti. Sitä ihmeteltiin ja siitä kiiteltiin, ja useimmat vastasivat sen olevan impron tekemisessä tärkeintä. Minun täytyi todeta olevani samaa mieltä. Uskon, että meidän kohdallamme ryhmän sisäistä luottamusta auttoi se, että improvisaation pelisäännöt ja apukeinot olivat meille kaikille jo ennalta tuttuja. Tiesimme, ettemme kompastelisi perusasioissa, vaan voisimme haastaa toisiamme rauhallisin mielin. Ja se oli loppuun asti palkitsevaa.

### 3.3 Esitykset

Minulle oli päivänselvää, että tahdoin päättää harjoitusperiodin julkisiin esityksiin. Tiesin, että yleisöllä saattaa olla suuri vaikutus siihen, miten vakavia aiheita improvisoija käsittelee ja miten tosissaan hän uskaltaa olla. Jokin harjoituksissa onnistunut saattaa jäädä toteutumatta, kun paikalle tuodaan ulkopuolisia katsojia. Tämän olin huomannut Markus Fageruddin opettamalla improvisaatiojaksolla, josta kerroin tarkemmin suunnitteluvaiheesta puhuessani. Pidin siis alusta alkaen

syyskuulle sovittuja esityksiä jonkinlaisena tulikokeena, jossa selviäisi, mitä olimme todella oppineet.

Kuitenkin, kun esitysten aika tuli, huomasin, että olin turhaan ladannut niille niin paljon painoarvoa. Yleisö toki vaikutti meihin, mutta gägeilystä, hullunkurisista juonenkäänteistä tai nokkeluuteen uppoamisesta ei kuitenkaan ollut jälkeäkään. Olimme sitoutuneesti tilanteessa toisiamme tukien. Oman jännitykseni läpikin saatoin luottaa siihen.

Palautekyselyssä näyttelijät arvioivat sitä, miten yleisö heihin vaikutti. Osa puhui jännityksen vaikutuksesta, osa siitä, miten heissä nousi aiempaa vahvempi halu kertoa hyvä tarina. Eräs kommentoi, että oli hetkiä, jolloin nauruun oli vaikea reagoida, koska ei itse pitänyt vallitsevaa tilannetta hauskana. Huomasin itse saman. Esityksissä oli jopa hetki, jolloin huomasin, että huvittuneisuus aiheutti minussa uhmaa. Yleisön nauru särähti korvaani tilanteessa, jota itse pidin vakavana, ja se usutti hahmoni toimimaan tehostetun aggressiivisesti. Panin tämän merkille, sillä kavahdin hieman tuollaista reaktiopoliisina oloa. Ikään kuin olisi oikea ja väärä tapa reagoida!

Henkilökohtaisesti rakastin kuitenkin hetkiä, jolloin saattoi aistia eräänlaisen kollektiivisen hymyn hyytymisen. Jokin lavalla tapahtunut tappoi naurun, vaikka siihen ei erityisesti olisi pyritty. Silloin katsomossa oli hiljaista, mutta saattoi silti aistia, että kukaan ei ollut tylsistynyt. Kokemus oli harvinaislaatuinen ja edusti pitkälti sitä, mitä lähdin projektillani hakemaan. Silloin teimme tosissamme, luotimme ja nautimme ilman palkitsevia naurureaktioita.

Yleisön reaktioista ja kommenteista, osallistujien puheista ja omista kokemuksistani tiesin, että draamallisten musikaalien improvisointi oli jotain, mihin ryhmämme pystyi. Se oli myös jotain, missä tahdoimme kaikki kehittyä vielä pidemmälle. Workshop-prosessi auttoi meidät alkuun, mutta se myös jätti meidät nälkäisiksi. Lisää oli saatava.

Sillä tiellä olemme edelleen.

## 4 HAASTATTELUT

Kirjallista työtäni varten haastattelin kolmea näyttelijää, joiden työ linkittyy improvisaatioteatteriin. Workshop-osuuden ja omien pohdintojeni rinnalle pyrin löytämään kolme eri näkökulmaa aiheeseen – saamaan selville, miten he lähestyvät improa, ja mikä on heille siinä tärkeintä.

### 4.1 Keith Johnstone

Kuten mainitsin Johnstonea käsittelevässä kappaleessa, pääsin haastattelemaan häntä Lontoossa pidettävän workshopin yhteydessä. Hänen kirjoistaan saa kattavan käsityksen hänen ajatuksistaan ja metodeistaan, mutta halusin erityisesti tietää, miten hän näkee hauskuuttamisen improteatterissa. Lisäksi toivoin tarkennusta siihen, mikä hänestä on improvisoijalle kaikkein tärkeintä.

#### 4.1.1 Viihdyttävyyden

Puhuimme improvisaatioteatterin viihdyttävästä luonteesta, eli siitä, mitä tehdä, jos kokee painetta olla hauska. Johnstonen vastaus on yksinkertainen: anna yleisön päättää. Hän sanoo, että improvisoijan tehtävä on mennä näyttämölle ja luoda ihmissuhteita, siinä kaikki. Yleisön tehtäväksi jää päättää, onko nähty hauskaa vai ei. Johnstone lisää, että improvisaatiossa yleisö tulee joka tapauksessa paikalle odottaen näkevänsä jotain huvittavaa. Hän tuumii, että katsojat luultavasti nauravat lähes mille tahansa, koska improesityksen yleisö haluaa aina viihtyä. "Spontaanisuus on hauskaa, joten he nauravat", hän toteaa.

Tämän huomasiin myöhemmin Lahteen improvisoiduissa esityksissämme. Esitysten alussa pidetystä pohjustuksesta huolimatta yleisö nauroi kummallisen oloisissa, yllättävissä kohdissa. Johnstonen lausahdus sen selittää – spontaanisuus naurattaa.

Avasin hänelle opinnäytetyöni aihetta. Johnstone oli kurssin aikana maininnut useaan otteeseen, kuinka improssa tärkeintä on yleisön viihdyttäminen. Hänestä se



menee kaiken edelle, ja viihdyttävyyttä liitetään usein hauskuuteen. Tiesin siis, että pyrkimyksemme eroavat hieman toisistaan (vaikka toki vakavissakin improvisaatioissa on tavoitteena luoda mahdollisimman kiinnostava esitys). Tästä syystä en suoraan pyytänyt häneltä neuvoja draamallisten esitysten tekoon. Kysyin kuitenkin, mitä tehdä, jos draamallisen kokonaisuuden keskelle haluaa tieteen tahtoon sijoittaa tunnelmaa keventävän komediapitoisen kohtauksen. Hänen neuvonsa on, että mitä tahansa kohtauksessa tapahtuukin, näyttelijän pitäisi itse olla täynnä iloa ja riemua. Näyttelijän pitäisi olla terve ja elinvoimainen sekä lopputuloksen kiinnostunut kanssänäyttelijöidensä sanoista ja teoista. Lisäksi Johnstone antaa konkreettisen vinkin: pidä silmäsi suurina. Ihmeellistä kyllä, vaikka suurisilmäisyys olisi täysin mekaaninen ja pakotettu olotila, se tekee näyttelijästä positiivisemmän ja energisemmän. (Johnstone 2013b.)

Olimme kokeilleet erilaisia mekaanisia apukeinoja Lontoon kurssin aikana. Silmien suurentaminen oli yksi, toinen oli keskittyminen syvään hengitykseen. Molemmat loivat vaikutelman positiivisista henkilöistä, mutta katsojana en osannut päättää, pidinkö todella näkemästäni. Monet Johnstonen esittelemistä keinoista tuntuivat hyödyllisiltä esimerkiksi opettajille, matemaatikoille tai ujoille yksilöille, jotka käyttivät improvisaatioteatteria eräänlaisena maailmanavartajana. Olin kuitenkin itse salaa sitä mieltä, että näyttelijä voi päästä samaan lopputulokseen eri keinoin, pitämällä fokuksen jossain muualla kuin silmäluomissaan tai hengityksessään. Tämä ei tietenkään estänyt minua kokeilemasta kaikkea pyydettyä. Voihan olla, että tulevaisuudessa koittaa hetki, jolloin olen pulassa näyttämöllä ja päätänkin turvautua noihin fyysisiin kikkoihin.

Hauskuudesta Johnstone lisää, että improvisoijan pitäisi vain antaa asioiden tapahtua. Kuitenkin hän myöntää, että mikäli niitä ei tapahdu, ne pitää panna tapahtumaan. Koomisuuskin tapahtuu luonnollisesti, mikäli näyttelijä on hereillä ja reagoi. Johnstonen mukaan jotkut koomikot yrittävät hauskuuttaa käyttäytymällä kummallisesti tai näyttämällä hullunkurisilta. Hän toteaa, että hassu hattu toimii viiden sekunnin ajan, ehkä kahden. Sitten täytyy keksiä jotain muuta.

Johnstone kiteyttää, että improvisoija on erinomainen silloin, jos hän saa yleisön rakastumaan itseensä. Perussääntö on, että esityksen päätteeksi yleisön pitäisi ha-

luta viedä improvisoija kotiin kanssaan – ei välttämättä makuuhuoneeseen, vaan tutustuakseen häneen henkilönä.

#### 4.1.2 Pelko

Useimmat Johnstonen harjoitukset tuntuvat pyrkivän siihen, että improvisoija pääsisi eroon pelostaan. Hän toteaa, että turvallisuus ei ole hauskaa, ei näyttelijälle eikä katsojalle. Hänen mukaansa on väistämätöntä, että joskus riskinotosta ei selviä, vaan epäonnistuu. Mutta mikäli improvisoija osaa epäonnistua iloisesti, selviää hän aina voittajana, eikä hänellä ole mitään pelättävää. Jos puolestaan ei osaa epäonnistua iloisesti, on mahdotonta seistä näyttämöllä vailla pelkoa.

Johnstone kuitenkin tokaisee, että jokainen näyttelijä on peloissaan. Hänestä siitä ei vain tavata puhua kouluissa, jolloin kukin opiskelija luulee olevansa ainoa, joka siitä kärsii. Johnstonen mukaan pelko jää kytemään ihmisen sisälle, kun hän lopulta jatkaa työelämään. Hän syyttää tuota samaa pelkoa muun muassa siitä, että alkoholiongelmien ollessa keskuudessa niin yleisiä. Johnstonen mielestä asia on yksinkertainen: pelontäyteisten näyttelijöiden täytyy saada rauhoittua ja rentoutua näytöksen jälkeen, siispä he juovat.

En tiedä, veisinkö asiaa itse aivan noin pitkälle, mutta periaatteessa olin Johnstonen kanssa täysin samaa mieltä. Erityisesti kiinnityin lauseeseen, jonka mukaan iloinen epäonnistuminen on tärkein avain pelottomuuteen. Pikemminkin tartuin siihen, miten on mahdotonta olla pelkäämättä, ellei ole todella valmis epäonnistumaan. Kyse ei siis ole siitä, että oppisi niin taitavaksi ja itsevarmaksi, että voisi vuorenvarmasti luottaa onnistumiseensa. Tulisi pikemminkin hyväksyä se, että epäonnistumisen mahdollisuus on aina läsnä. Vaikka näyttelijä kehittyisi virtuoosimaiseksi, ylistetyksi guruksi, se tulee aina olemaan nurkan takana. Siksi siihen täytyy tutustua, sitä täytyy syleillä ja se on otettava ilolla vastaan.

*"Koko teatterikenttä on jättimäinen pelon temppeli. Minua hämmästyttää, että se pystyy luomaan mitään hyvää." (Johnstone 2013a. Suomennos kirjoittajan.)*

## 4.2 Roope Salminen

Viihdeimpron ääneksi valitsin Roope Salmisen. Hän on 24-vuotias näyttelijämuusikko, joka oli perustamassa Kolina-ryhmää vuonna 2006. Suosituksi ryhmä nousi vuoden 2010 paikkeilla, mistä lähtien Kolina onkin esiintynyt lähes sadan keikan vuositahdilla. Ryhmä on myös tullut kolmen kärkeen useissa erilaisissa improvisaatiokilpailuissa ja voittanut ainakin Helsingissä järjestettävän Impro-mestarikilpailun vuosina 2012 ja 2013. (Salminen 2013.) Haastattelin Salmista syyskuussa 2013, juuri ennen Kolinan esiintymistä Helsingin CUBA!-ravintolassa.

### 4.2.1 Kolina ja viihdeimpro

Minua kiinnosti erityisesti termi ”viihdeimpro” ja se, miten Salminen sen määrittelee. Termi saattaa olla Kolinan lanseeraama, sillä Salmisen mukaan Google-hakukone tuottaa sanalle ainoastaan ryhmään liitettäviä sivuja ja siteerauksia. Hänen mielestään tärkeintä on se, että kun Kolina leimaa itsensä viihdeimproryhmäksi, ei heidän tarvitse pyytää tekemisiään anteeksi. Hän näkee, että improvisaatioteatteri assosioidaan helposti joko teatterityössä käytettäviin näyttelijäntyölliisiin harjoituksiin tai Nyhjää tyhjästä -tyyppiseen, ”vähän pölyttyneeseen meininkiin”. Sana ”viihdeimpro” luotiin tarkoittamaan improvisaatiota, joka sisältää sekä teatteria että musiikkinumeroita ja joka pyrkii tauotta ja anteeksipyytelemättä viihdyttämään. (Salminen 2013.)

*Meidän keikoilla on sellainen tilanne, että... Esimerkiksi nyt, kun tässä odotellaan, että Cuban keikka alkaa, niin tuolla on varmaan toista sataa ihmistä. Ja jos ei ne kahden minuutin välein naura, niin me ollaan tehty jotain väärin. (Salminen 2013.)*

Itse koin ajatuksen kahden minuutin naururajasta hieman ahdistavana. Toisaalta pohdin, että kaikkeen esiintymiseen liittyy aina jonkinlainen viihdyttämisen paine – tahto tarjota katsojille hyvä esitys. Naurujen vähimmäisvaatimus on kuitenkin konkreettinen paineistaja. Voiko näyttelijä rentoutua, jos mielessä tikittää nauruja ajastava kello? Voiko keskittyä reaktiiviseen näyttelemiseen, jos naurattamisen pakko on alati läsnä? Salmisen mielestä voi, joskin hän myöntää välillä jännittä-

vänsä esiintymistilanteita. Jännitys nousee pintaan, kun ajattelee, miten kiusallista tuntuu, jos yleisö ei naurakaan. ”Se on sillä tavalla karmivaa joka kerta”, hän toteaa.

Kuitenkin Salminen kokee, että varsinkin tutulla kokoonpanolla syntyy usein niin hyvä flow, että tuntuu, ettei mikään voi mennä pieleen.

#### 4.2.2 Hyvä flow

Salmisen tavoin olen huomannut, että flow-kokemus on improvisaatioesityksissä tyypillinen ja toivottava tila. Se voidaan suomentaa virtauskokemukseksi, ja tarkoittaa tilaa, jossa kohdataan kova haaste, mutta tunnetaan myös, että haasteeseen pystytään vastaamaan. Sille on ominaista mukaansa tempaava toiminta, johon uppoutuu, ja kaikki ikään kuin lokahtaa paikoilleen. (Csíkszentmihályi 2005, 68.)

Salmisen mukaan flow-tila saavutetaan ennen kaikkea itseluottamuksella. Hänen täytyy ajatella, että esiintymistilaisuus on hänen hetkensä, ja yleisö haluaa nähdä hänet, he ovat hänen puolellaan. Konkreettisesti se voidaan saavuttaa esimerkiksi kokoontumalla yhteen ennen esiintymistä, käymällä läpi, mikä on tärkeintä, taasaamalla jäsenten energiat ja tiedostamalla, millainen keikka on tulossa. Salminen kokee olonsa hyväksi, jos hän tuntee, että kaikki tietävät, mitä ovat tekemässä. ”Silloin kukaan ei sooloile tai sekoile, ja se flow löytyy kyllä. Joka kerta, oikeastaan.” (Salminen 2013.)

Entä jos flow ei löydykään? Salmiseen iskee jännitys silloin, jos ensimmäinen laji menee pieleen. Silloin ei auta muu kuin keskittyä ja pyrkiä tekemään seuraavasta kohtauksesta paras mahdollinen. Häntä auttaa, jos ajattelee, että huonosti mennyt kohtaaminen tarkoittaa vain sitä, että seuraava näyttäytyy vielä parempana. Lisäksi Salminen tuumii, että välillä yleisö myös haluaa nähdä epäonnistumisia. Se muistuttaa siitä, että esitys on kauttaaltaan improvisoitua ja harjoittelematonta ja jokaiseen hetkeen liittyy vaaramomentti.

### 4.2.3 Iloinen mokailu

Liitän erityisesti viihdeimproon sen, että virheitä tehdään positiivisella asenteella, jopa niistä riemuiten. Samaa asennetta kannattaa varmaan hyödyntää kaikessa improvisaatiossa – ja elämässä yleensäkin. Vakavissa näytelmissä se ei mielestäni kuitenkaan onnistu samalla tavalla. Viihdeimpro nimittäin mahdollistaa sen, että niin sanottu neljäs seinä rikotaan: tuodaan näkyväksi se, että paikalla ovat yleisö ja näyttelijät, ja että tehdään esitystä. Näin tapahtuu esimerkiksi silloin, kun näyttelijä repeää tahtomattaan nauruun. Toinen esimerkki voisi olla, kun improvisoija nostaa erikseen esiin vastikään tehdyn virheen. Hän saattaa esimerkiksi vastata tekemistarjouksen kieltäneelle kanssänäyttelijälleen: ”Luulin, ettei improssa kuulu tyrmentä, mutta okei, ei sitten!” Tämänäyttöinen huomauttelu on Kolinan keikoilla yleistä ja on elementti, josta ryhmä saa paljon ristiriitaista palautetta (Salminen 2013).

Ajattelen, että aiemmin mainittu anteeksipyytelemättömyys liittyy olennaisesti iloiseen mokailuun. Silloin virheitä ei pyydellä anteeksi eikä niitä hävetä, vaan ne liitetään ilolla osaksi esitystä. Mokat ovat ikään kuin suunnittelelemattomuuden ja harjoittelemattomuuden luonnollinen sivutuote.

Salmisen mukaan anteeksipyytelemättömyys liittyy sen tiedostamiseen, että yleisökin ymmärtää esityksen olevan improvisoitua. Vaikka jotkin keikat kulkevat jatkuvassa sujuvassa flow-tilassa, joskus esitys takkuilee. Salminen sanoo, että silloin on hyvä muistaa, että yleisö on esiintyjien kanssa samassa veneessä. He haluavat nähdä, että esiintyjä ottaa riskejä, ja he tahtovat välillä nähdä, kun asiat menevät pieleen. Riskien otto onkin ehkä Kolinalle ominaista, sillä ryhmän jäsenet ajavat toisiaan jatkuvasti vaaravyöhykkeille ja kohti kunkin omia epävarmuusalueita.

*Esimerkiksi Sasu [Paakkunainen] ei tykkää räpätä eikä laulaa. Se on siis ihan varmaa, että aina kun mahdollista, se laitetaan räppäämään tai laulamaan. Se on ihan selvä juttu. (Salminen 2013.)*

Aloin ymmärtää, että virheisiin viittaaminen ei välttämättä kieli siitä, että kanssänäyttelijä saatettaisiin huonoon valoon. Kyse on ehkä enemmän siitä, että virheet hyväksytään osaksi jokaista esitystä ja esiintyjää. Ne voidaan tuoda esiin ja niille

voidaan nauraa yhteisesti, koska niissä ei ole mitään hävettävää. Mokaan tehnyttä improvisoijaa saatetaan osoittaa ja nauraa, mutta samalla hän saa armahduksen. Mitään ei ole syytä peitellä. Epäilin, että tämän orgaaniseen toteutumiseen vaaditaan kuitenkin luja ryhmän sisäinen luottamus.

Salmisen mielestä tärkeintä on se, ettei lannistu tai ”ala marttyyriksi”, vaikka kokisikin esiintymisen menevän huonosti ja yleisön olevan hiljainen. Yleisöä ei koskaan ole syyttämisen. Tästä syystä katsojille suunnattuja ”No, oletteko te hereillä?” -tyyppisiä välijuontoja tuskin Kolinan keikoilla kuulee. Sen sijaan pieleen menneelle lajille saatetaan naureskella ja esimerkiksi kysäistä näyttelijöiltä sarkastiseen sävyyn, miten kohtaus heidän mielestään sujui. Tällöin yleisö ymmärtää, ettei äsken nähty rimanalitus suinkaan edusta ryhmän parhaimmista. (Salminen 2013.)

Lopuksi Salminen tarkentaa, että vaikka viihdeimprossa lähdetään tietoisesti hakemaan nauruja, ei se tarkoita sitä, että unohdettaisiin improvisaatioteatterin peruslainsäädännöt. Kyse on yksinkertaisesti siitä, että samalla kuuntelulla, samalla energialla ja toisen tukemisella pyritään huumoriin, eikä johonkin toiseen maaliin. ”Että vaikka se välillä gägeilyltä näyttääkin, niin se on oikeasti aika hallittua”, hän kommentoi.

Silti viihdeimpro on hänestä hyvin kaukana muista improvisaation lajityypeistä. Hän näkee sen nopeana ja räjähtävänä lajina, missä pyritään välittömään maaliintuloon. Pidemmässä ja vakavammissa improvisaatioteatterissa voi ottaa aikaa rakentelulle ja roolihahmon sisäistämiseksi; Kolinan harjoittamassa viihdeimprossa hahmot ovat löyhiä ja vaihtelevat jatkuvasti. (Salminen 2013.)

Salmisen mainitsevat eroavaisuudet vaikuttavat järkeviltä. Haastattelun tuloksena opin entistä paremmin ymmärtämään viihdeimproa ja sen taustalla vaikuttavia tekijöitä. Minulle tarkentui entisestään se, miten viihteellinenkin improvisaatio on taitolaji – sen pyrkimykset ovat vain hieman erilaiset.

Mutta vaikka vakava ja viihteellinen improvisaatio eroavatkin toisistaan, lienee yksi ajatus yleistettävissä: virheiden ei saa antaa lannistaa. Ohje näyttelijälle voi-

sikin olla, että yleisö saattaa huomata virheesi, mutta mikäli pysyt positiivisena, pysyt myös sympaattisena.

### 4.3 Tiina Pirhonen

Pirhonen pääsi Teatterikorkeakouluun vuonna 1984 Jouko Turkan ollessa rehtorina. Teatteritaiteen maisterin paperit Pirhonen sai vuonna 1990, minkä jälkeen hän on esiintynyt lukuisissa eri teattereissa, elokuvissa, sarjoissa ja radiokuunnelmissa. Hän on opiskellut improvisaatiota ympäri maailmaa ja on ollut perustamassa Stella Polarista. Ryhmä on tunnetuin improvisoiduista näytelmistään, mutta se on esiintynyt myös lukuisilla festivaaleilla sekä järjestänyt improvisaatio- ja vuorovaikutuskoulutusta ympäri Suomea. Pirhonen on ollut Teatterikorkeakoulun näyttelijäntutkimuksen lehtori vuodesta 2004 asti. (Stella Polaris 2013.) Haastattelin häntä joulukuussa 2013.

#### 4.3.1 Improvisaatioon tutustuminen

Tahdoin erityisesti tietää, millainen Pirhosen suhde improvisaatioon oli hänen vielä opiskellessaan Teatterikorkeakoulussa ja miten se muuttui hänen valmistuttuaan. Pirhonen itse kiteyttää rankat kouluaikinsa sanoen, että silloin kaikki oli improvisaatiota, mutta kuitenkin mikään ei ollut improvisaatiota. Tuolla hän tarkoittaa, että impulssiin reagoimista kyllä harjoiteltiin – niin kehollisesti kuin mielellisestikin. Pyrittiin tietynlaiseen flow-tilaan, jossa kaikki oli mahdollista. Käytetyt keinot olivat kuitenkin kyseenalaiset, ja opiskelijoiden tapa tehdä, näyttellä ja reagoida leimattiin usein vääräksi. "Oikean lopputuloksen tiesi vain Jouko Turka, kaikessa näyttelemisessä", Pirhonen toteaa. Hän kritisoi Turkan metodeja sanoessaan, ettei taiteilija voi olla kenenkään orja tai kopio. Näyttelijä on itsenäinen luovan työn tekijä. (Pirhonen 2013.)

Pirhonen kertoo, miten hänen ennakkokäsityksensä improvisaatioteatterista olivat kutakuinkin nollassa hänen valmistuessaan. Joillain Teatterikorkeakoulun kursseilla oli raapaistu pintaa esimerkiksi Viola Spolinin opeista, mutta vasta Tytti

Oittisen järjestämä Johnstoneen kurssi auttoi häntä ymmärtämään, mistä improvisaatiossa on kyse.

*Muutaman ensimmäisen päivän olin siellä sillä tavalla takakenossa, että "Kerro jotain uutta, jotain mitä mä en tiedä". Sellaisena tosi paskiaisena, Teatterikorkeakoulusta juuri valmistuneena kaikkietävänä nerona. Mutta sitten sen parin päivän jälkeen mä yhtäkkiä heräsin siihen oikein kunnolla, että "Herranjumala, tästäkö se on kiinni? Tällaista tämä voi olla?" (Pirhonen 2013.)*

Tuo vastavalmistuneen näyttelijän herääminen viittaa Pirhosen mukaan eritoten hyväksymisen ja tyrmäämisen periaatteen ymmärtämiseen. Hän sanoo sen avaavan vaikutuksen olleen välitöntä, ja että rankkaan kuriin tottuneena hän koki sen heti ihanana ja vapauttavana. Samoin taisivat tuntea ne toisetkin näyttelijät, jotka kurssin jälkeen jäivät harjoittelemaan opittuja tekniikoita ja nimesivät lopulta koonpanonsa Stella Polarikseksi. Tosin Pirhonen naurahtaa arvellessaan tuoreen ryhmän ensimmäisten esitysten olleen järkyttävää katseltavaa. Se ei kuitenkaan ollut tärkeää, sillä impulssiketjujen humalluttama ryhmä tahtoi vain harjoitella.

#### 4.3.2 Tyrmääminen ja hyväksyminen

Ensin minua hämmästytti se, miten Pirhonen saattoi käydä vuosia teatterikoulua kenenkään mainitsematta tyrmäämisen ja hyväksymisen käsitteitä. Ne tuntuvat tätä nykyä olevan kuin näyttelijän ABC – ainakin improvisaation saralla – ja tiedän, että nykyajan Teatterikorkeakoulussa niihin tutustutaan jo ensimmäisenä lukukautena. 80-luvulla oli kuitenkin toista. Kun ihmettelin Pirhoselle koulutustyylien dramaattista eroa, hän kommentoi oman aikansa opetusta näin: "Silloin kaikki oli tyrmäystä. Koko koulu-aika oli tyrmäystä. Pelkkää tyrmäystä ja hengissä selviämistä." Tosin hän tähdentää tämän koskeneen nimenomaan Turkan opetusta.

Tämä käy ilmi esimerkiksi Pirhosen kuvailemassa skenaariossa, jossa opiskelijoiden piti saapua kouluun joka aamu valmiiksi hikisinä ja lenkin juosseina. Ala-aulassa odottamassa seisoi rehtori Turkka, joka läimäytti kasvoihin jokaista, joka ei ollut hikoillut kylliksi tai tuli myöhässä. Mikäli joku teki virheen, siitä kärsivät kaikki. Kostoksi yhden henkilön erheestä laitettiin koko oppilasjoukko portaisiin juoksemaan kädet ylhäällä ja huutaen. Sitten punnerrettiin.



*Sitten oli se neljä tuntia Turkan kanssa, me kutsuttiin sitä Hornankattilaksi, sitä jumppasalia - se oli vielä alakerrassa. Sieltä aina kuului se hirveä eläimellinen huuto jo, että ne jotka oli siellä jo valmiina, ne huusi siellä selkään vasten, pää alhaalla. Sieltä se sitten alkoi aina. (Pirhonen 2013.)*

Kuuntelin Pirhosen puheita järkyttyneenä, vaikka olin jossain määrin tutustunut Turkan metodeihin jo aikaisemmin. Oli vaikea kuvitella elämää, jossa heräisin joka aamu tietäen, että edessä on tuollainen henkinen ja fyysinen rääkki. Olo oli kuin pumpuliin kääriytyllä. Nuo puheet kuitenkin auttoivat minua käsittämään entistä paremmin, miksi Pirhonen aikoinaan jäi improvisaatioon koukkuun, ja on jatkanut sillä tiellä viimeiset 23 vuotta. Hän itsekin korostaa, miten improvisaation opiskelu oli aivan päinvastaista kuin se, mihin hän oli kouluaikoinaan tottunut. Tuo toinen ääripää vietteli hänet mukaansa. Pirhonen muistaa huomanneensa, miten improvisaatiolla saatiin pehmeämmillä keinoilla aikaiseksi samat asiat, joihin Turka oli väkivalloin pyrkinyt. Samanlainen psykofyysinen, kokonainen näyttelijäkäsitys oli mahdollista saavuttaa toisin. (Pirhonen 2013.)

#### 4.3.3 Mitä improvisaatio minulle merkitsee?

Koska Pirhonen on pysynyt improvisaation parissa yli kahden vuosikymmenen ajan, minua kiinnosti, miten hän kokee sen itseensä vaikuttaneen. Vastaus on yksinkertainen: improvisaation opiskelu on muuttanut hänen koko elämänsä. Hän kertoo improvisaatioteatterin muuttaneen hänen lähestymistapansa elämiseen. Se on tehnyt hänestä luottavamman ja rohkeamman ihmisen, jonka tekemisiä ei pelko enää estele. Se on saanut hänet ymmärtämään, että onnistumiskokemukset ovat ihmiselle ja opiskelijalle tärkeintä – ilman niitä ei voi kehittyä. Silti Pirhonen huomauttaa, ettei ole niin sanottu improuskovainen; hän ei ajattele impron olevan ainoa väylä tai metodi näyttelijäntyössä. Hän myös pohtii, ettei tietenkään voi varmuudella sanoa yhden tekijän muuttaneen kaiken. On mahdotonta tietää, millainen hän olisi, ellei olisi koskaan ryhtynyt opiskelemaan improvisaatiota.

Pirhonen on kuitenkin huomannut tiettyjä piirteitä niissä ikäisissään näyttelijöissä, jotka eivät ole perehtyneet improvisaatioteatteriin. Joistakin heistä paistaa yhä valtava epävarmuus. Olipa kyseessä miten huikea ammattilainen hyvänsä, hän vähättelee itseään, etsii vikoja myös toisista eikä usko mihinkään hyvään. Pirho-

nen arvelee tämän olevan rankaisevan ja virheisiin huomiota kiinnittävän koulutusjärjestelmän peruja. Hänen mielestään improvisaatiometodit tuovat mukanaan hirvittävästi keinoja, joilla poistaa turhaa epävarmuutta ja sitä kautta kitkeä arvottamista.

#### 4.3.4 Yhteispeli

Opinnäytetyöni rajauksesta johtuen keskustelin Pirhosen kanssa tarkemmin siitä, milloin hän kokee olonsa epämukavaksi improvisoidessaan. Hän kertoo, että aikaisemmin ja kokemattomampana hänellä oli tapana etsiä vikaa muista. Silloin hän oli huomaavinaan, milloin joku ei tarttunut impulssiin, tyrmäsi kaiken, tai mitä milloinkin. Nykyään hän ajattelee toisin: epämukava olo johtuu vain ja ainoastaan itsestä. Täytyy syyttää itseään, jos ei esimerkiksi mene auttamaan, kun näkee, että kanssänäyttelijöillä on kohtaauksessaan ongelmia. Täytyy luottaa niihin intuitiivisiin ratkaisuihin, jotka syntyvät, kun kohtauksia katselee. Pirhonen sanoo oppineensa vuosien varrella paljon keinoja, joilla auttaa toista näyttelijää toimimaan paremmin ja sitä kautta parantaa kohtausta. "Se on aina yhteispeliä. Ja huono olo johtuu yleensä siitä, että on aikaa arvostella tai arvottaa", hän kiteyttää.

Tahtoisin itse ajatella samoin. Minusta tuntuu, että arvottaminen istutetaan meihin niin aikaisin ja niin lujasti, että siitä on hirvittävän vaikea päästä irti. Meihin on juurtunut halu leimata kaikki hyväksi tai huonoksi, myös itsemme ja omat tekemisemme. Improvisaatio on auttanut minuakin päästämään tuosta irti, vaikka matkaa onkin vielä kuljettavana. Pirhosen puheet muistuttivat minua siitä, että tapahtuipa mitä tahansa, minulla on aina mahdollisuus auttaa vastaanäyttelijöitäni.

Kun puhutaan viihdyttämisestä, Pirhonen toteaa, ettei koe hauskuuttamisen suhteen painetta. Hän kuitenkin myöntää, että "vitsinikkaripiru" pääsee joskus irti. Jos vitsien paikka suorastaan annetaan, hänen on hyvin vaikea vastustaa kiusausta. Hän kuitenkin lisää, että pyrkii aina pitämään mielessään esityksen luonteen – vallitseva tilanne täytyisi pitää kasassa, ja se on aina vitsailua tärkeämpää. Ja vaikka Pirhonen myöntää löytäneensä viihdyttäjäroolin jo lapsena, kokee hän

draamallisen improvisaation kaikkein kiintoisimpana.

#### 4.3.5 Improvisaation maine Suomessa

Lopuksi minua kiinnosti, millaisena Pirhonen näkee improteatterin maineen.

Hän kertoi omasta näkökulmastaan kotimaisen improvisaation lähihistoriasta. Hän puhui siitä, miten Stella Polaris toi esityksillään ja opetuksillaan Johstonen metodin Suomeen, mutta miten Nyhjää tyhjistä -ohjelman nokkelointi ja sketsinomaisuus kohta nollasi draamaimprovisaation maineen. Pirhonen selittää, miten Stella Polaris teki 10 vuotta töitä, jotta improvisaatio nähtäisiin ryhmätyöskentelyä parantavana keinona, jolla on mahdollista valjastaa koko luovuuden potentiaali. Sitteen televisioon rantautui uusi buumi, ja suosituiksi nousi useita ohjelmia, joissa improvisaatio näyttäytyi jälleen sketsiviihdekilpailuna. Hän kertoo kokeneensa, että improvisaation filosofia arvottamisesta, ideoiden tunnistamisesta, impulssin kanssa näyttelemisestä, ryhmätyötaidoista ja kaiken luomisesta yhdessä oli saman tien vesitetty.

Kysyttäessä, miten lajin mainetta voisi hänen mielestään parantaa, Pirhonen kohahtaa olkiaan ja sanoo: "Me tehdään pitkiä improvisoituja näytelmiä, mutta siinäkin, että jos yksi kymmenestä on täysosuma, yksi täysin paska, ja loput on siltä väliltä, niin ei se vielä sen mainetta paranna." Hän arvelee, että maineen muuttamiseen tarvittaisiin ryhmä, joka omistaa aikansa vain ja ainoastaan pitkille näytelmille. Toisaalta Pirhonen pohtii, ettei kevyen hupailun leimalle välttämättä tarvitse tehdä mitään. Hän toteaa, että ihmiset hyödyntävät improvisaatiota omalla tavallaan ja saavat mitä saavat. Näyttelijälle improvisaatiosta saatu hyöty on joka tapauksessa mittaamaton. (Pirhonen 2013.)

Olin valinnut Tiina Pirhosen haastateltavakseni, koska hän on toiminut draamallisen improvisaation parissa aktiivisesti niin pitkään – sekä opettajana että esiintyjänä. Erityisesti toivoin häneltä sisäpiirin näkökulmaa siihen, miten improvisaatio-teatterikenttä nähdään Suomessa, ja miten hän on siihen omalta osaltaan vaikuttanut tai pyrkinyt vaikuttamaan. Mielestäni tämä tavoite myös toteutui. Vielä kiinnostavammaksi nousi kuitenkin Pirhosen oma suhde improvisaatioon. Tämä tuli

ilmi, kun asetettiin vastakkain raju, väkivaltainen Teatterikorkeakoulu-aika ja vapautunut, impulsiivinen improvisaatioteatterin maailma. Haastattelun tuloksena tunsin entistä vahvemmin, että improssa piilee positiivinen, jopa terapeuttinen voima, johon kenen tahansa näyttelijän on mahdollista päästä käsiksi.

Haastattelun seurauksena jäin lisäksi pohtimaan, mihin kotimainen improteatteri vielä kehittyy. Henkilökohtaisesti en näe mahdottomana, että muutaman vuoden kuluttua loppuunmyytyihin improvisoituihin draamoihin törmäisi useammassa teatterissa ja että televisiolähetysten kärkipaikoilla olisi tilaa niin viihteelliselle kuin vakavallekin improvisaatiolle. Ajatus vaikuttaa vielä hieman kaukaiselta, mutta näin rohkenen toivoa. Ja tuollaista tulevaisuutta kohti aion itse pyrkiä.

## 5 YHTEENVETO

Opinnäytetyöprosessini alkaessa kenties suurin ja pelottavin kysymys minulle oli se, saisimmeko ylläpidettyä nauruja kalastelemattoman tekotavan myös yleisön edessä. Yleisön läsnäolo on improvisaatioteatterille olennaista, mutta se tuo mukanaan myös arvaamattomuuden elementin, jota emme harjoituksissa voineet demonstroida. Loppujen lopuksi sain kuitenkin huomata pelänneeni turhaan. Jos ryhmä on tiivis, taitava ja luottavainen, eivät harjoittelun tulokset katoa mihinkään. Eivät, vaikka niitä pääsisi seuraamaan ventovieraiden joukko.

Kirjassaan *The Improvisation Game* Chris Johnston puhuu paljon yleisösuhteesta. Hänestä on kaksi tuhoisaa tapaa reagoida yleisöön, ja ne ovat samalla ikään kuin toistensa vastakohdat. Yksi on luonnoton ja mahtaileva, toinen sisäänpäinkääntynyt ja poissulkeva. Ensimmäinen pyrkii miellyttämään yleisöä, toinen välttelemään. Johnston esittää, että yleisöön suunnattu välinpitämättömyys on yhtä painava synty kuin katsojien kosiskelu. (Johnston 2006, 174.)

Aikaisemmin tiedostin vain tavoista ensimmäisen, joka on mielestäni vaarana erityisesti viihdeimproa tehdessä. Koen nyt, että draaman improvisoinnilla on suurempi vaara pudota sisäänpäinkääntyneisyyden sudenkuoppaan. Arvelen, että tunteilla pelaaminen, vaikeiden aiheiden käsittely ja vakavuuden tavoittelu saattavat helposti aiheuttaa sen, että näyttelijä on kuorestaan ja pyrkii keskittymään mieluummin itseensä kuin yleisöön. Ehkäpä hän pelkää, että naurureaktiot saattavat johtaa häntä harhaan. Siksipä, työstääpä mitä improvisaation muotoa tahansa, olennaisinta on kiinnittää fokus kanssanäyttelijään. Lisäksi, tyylilajista riippumatta täytyy muistaa, mitä sekä Carol Hazenfield (2002, 88) että Keith Johnstone (2013b) julistavat: tärkeintä on pitää hauskaa.

Workshop-ryhmämme esityksissä huomasin myös, että täysin vakava improvisaatioesitys on lähes mahdoton ajatus. Se ei tarkoita sitä, että tyylilajin olisi joka kerta oltava komedia. Pikemminkin opin sekä kokemusteni että haastattelujen tuloksena, että nauru ja spontaani näyttteleminen kulkevat käsi kädessä. Oivallukset, reaktiivinen näyttelijäntyö ja yllättävät hetket aiheuttavat yleisössä iloa, vaikka pyrkimys olisi luoda puhtaasti draamallinen esitys. Ja minusta se on hienoa.

Tahdoin opinnäytetyössäni vastata kysymykseen siitä, miten improvisaationäyttelijä voi päästä eroon tarpeestaan olla hauska. Koen löytäneeni monimutkaiseen kysymykseen yksinkertaisen vastauksen: luottamuksella. Todellisuudessa ratkaisu on kuitenkin vaikeampi. On kuljettava pitkä tie, ennen kuin näyttämöllä uskaltaa seistä vailla suunnitelmia, mutta valmiina tekemään tosissaan ja täydestä sydämestään. Tunnen, että tämä projekti auttoi minua kulkemaan tuota tietä pitkän matkan hyvään suuntaan, mutta perillä asti en missään nimessä ole. Havaitsin muun muassa, että komiikasta riisutun tekemistavan aloittaminen on vaikeaa ja uskomattoman pelottavaa. Siihen auttaa kanssatekijöihin tutustuminen, improvisaation apukeinoihin tukeutuminen sekä vastuun jakaminen. Kaiken tuon voisi ehkä kiteyttää niin, että pelko hälvenee, kun huomaa, ettei ole mitään hätää. Täytyy epäonnistua kanssänäyttelijöidensä edessä huomatakseen, ettei siitä seuraa mitään pahaa. Täytyy tehdä virheitä ja sietää osaamattomuutta ja hankaluutta, jotta saisi myöhemmin nauttia onnistumiskokemusten palkitsevuudesta.

Improvisaation viihteelliseen maineeseen pureutuminen oli minulle tärkeä oppimiskokemus. Erityisesti tekemäni haastattelut sekä Hazenfieldin ja Johnstonen kirjoittamat teokset muistuttivat minua siitä, että kyse on pikemminkin eri tavoitteista. Viihdeimpro eroaa lähtökohtaisesti draamaimprovisaatiosta, mutta se ei tee siitä päätöntä hulluttelua. Lajit edustavat ehkä improkentän ääripäitä, mutta kummassakaan ei pidä unohtaa näyttelijäntyötä tai kanssänäyttelijän kuuntelemista. Kummassakin on omat sääntönsä ja haasteensa. Opin myös kaksi nyrkkisääntöä, jotka pätevät molempia tehdessä: "Pelko lamauttaa. Muista pitää hauskaa." Kaiken jälkeen olin sitä mieltä, että improvisaatioteatterin eri tyylilajien arvottamisessa ei ole järkeä, mutta niiden olemassaolo ja eroavaisuudet pitäisi laajemmin tiedostaa. Impro ei tarkoita sketsinomaista viihdekilpailua, vaikka nopeatempoinen sutkauttelu onkin eräs improvisaatioteatterin alalajeista. Se ei liioin tarkoita draamallista improvisoitua näytelmää, mutta toivoisin useamman tietävän, että niitäkin on mahdollista tehdä.

Entä onnistuinko työssäni? Tämän opinnäytetyöprojektin myötä olen päässyt näyttämään muun muassa skitsofreenista lastentarhanopettajaa, vaimolleen valehtelevaa ikääntyvää homomiestä, alkoholisoitunutta pappia ja uskottomuusepäilyjen riivaamaa leipuria. Kokemukset ja henkilöt ovat jääneet mieleeni uskomat-

toman vahvoina – puhumattakaan niistä kanssänäyttelijöideni hahmoista, joiden syntyä olen ollut todistamassa. Huomaan yhä kihiseväni innosta, kun ajattelen, millaisiin rooleihin tulen improvisaation parissa vielä törmäämään. En malttaisi odottaa tulevia harjoituksia ja esiintymisiä. On pakko myöntää: jos opinnäytetyön tekoprosessi johtaa johonkin tällaiseen, en voi väittää epäonnistuneeni. Tavoitteeni ja odotukseni ylittyivät siinä, miten pitkälle ryhmämme kehittyi, miten luottavaisen työilmapiirin rakensimme ja mitä kaikkea saavutimme.

Siitä, miten hyvin tutkimukseni tulokset ovat yleistettävissä ja hyödynnettävissä, on vaikea tehdä päätelmiä. Näen improvisaatioteatterin kenttänä, jota voi todella oppia vain tekemisen kautta. Niin kuin kaikessa oppimisessa, virheet täytyy tehdä itse. Tahdon kuitenkin ajatella, että kokoamastani materiaalista olisi hyötyä varsinkin teatterin opiskelijoille ja improvisaatiosta kiinnostuneille. Toivon, että se auttaa erityisesti vasta-alkajia ymmärtämään, että improvisaatioteatterin maailma on laaja ja jokaiselle avoin. Onnistuessaan se ei ole taikaa tai telepatiaa, vaan sen ydin piilee taidoissa, joita kenen tahansa on mahdollista harjoitella. Vapaudesta ja yllätyksellisyydestään huolimatta se ei ole tyhjästä nyhjäämistä tai hatusta vetämistä vaan perustuu kykyihin, tietoihin ja taitoihin. Ja muuhunkin.

Vasta tätä tutkimusta tehdessäni minulle valkeni, kuinka improvisoinnin perustana on ennen kaikkea luottamus. Ilman sitä harjoitettujen taitojen koko potentiaali ei voi olla käytössä, eikä näyttelijän vapautuminen ole mahdollista. Mutta se, miten luodaan luottamus itseen ja toisiin, ei varmaankaan ole opiskeltavissa lukemalla. Jokaisen improvisoijan on etsittävä vastauksensa itse.

## LÄHTEET

## PAINETUT LÄHTEET:

Csikszentmihályi, M. 2005. Flow: Elämän virta.

Helsinki: Rasalas

Frost, A. & Yarrow, R. 1990. Improvisation in Drama.

New York: Palgrave Macmillan.

Hazenfield, C. 2002. Acting on Impulse.

Berkeley, Kalifornia: Coventry Creek Press.

Johnston, C. 2006. The Improvisation Game.

Lontoo: Nick Hern Books Limited.

Johnstone, K. 1979. Impro – Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen. Suom. Routarinne, S. Helsinki: Helsinki University Press.

Johnstone, K. 1999. Impro for Storytellers.

Lontoo: Faber and Faber Limited.

Koponen, P. 2004. Improkirja. Helsinki: LIKE.

Leep, J. 2008. Theatrical Improvisation. New York: Palgrave Macmillan.

## ELEKTRONISET LÄHTEET:

Fagerudd, M. 2009. CV.

[viitattu 22.12.2013] Saatavissa: <http://plingoplong.fi/index.php?pinc=4>

Improryhmä Kolina 2013. Kolinan viralliset facebook-sivut.

[viitattu 20.12.2013] Saatavissa:

<http://www.facebook.com/improryhmakolina/posts/724842207531689>



Improv Encyclopedia 2013. Long Form Games.

[viitattu 29.12.2013] Saatavissa: <http://improvencyclopedia.org>

Kinnunen, H. 2013. Imroteatteri saa yleisön kiljumaan. Yle Uutiset.

[viitattu 19.12.2013] Saatavissa:

[http://yle.fi/uutiset/imroteatteri\\_saa\\_yleison\\_kiljumaan/6872351](http://yle.fi/uutiset/imroteatteri_saa_yleison_kiljumaan/6872351)

Lindgren, T. 2013. Putous-ohjaaja kertoo totuuden impro-osioista. MTV3.

[viitattu 21.12.2013] Saatavissa:

<http://www.mtv.fi/ohjelmat.shtml/kotimaiset/putous/uutiset/1694697/>

Löyttyniemi 2013. Oudot tunteet: Flow. Yle Oppiminen.

[viitattu 25.12.2013] Saatavissa: <http://oppiminen.yle.fi/psykologia-ihmissuhteet/oudot-tunteet/oudot-tunteet-flow>

Stella Polaris 2013. Impro ja linkit; Historia; Esiintyjät.

[viitattu 18.12.2013] Saatavissa: <http://stella-polaris.fi/>

Sulopuisto, O. 2011. Taas nyhjätään tyhjästä. Helsingin Sanomat.

[viitattu 21.12.2013] Saatavissa:

<http://www.hs.fi/nyt/artikkeli/Taas+nyhjätään+tyhjästä/1135265899259>

Teatterikorkeakoulu 2013.

[viitattu 18.12.2013] Saatavissa:

<http://www.teatterikorkeakoulu.fi/virtuaali/kurssit/eteatteri/index.htm>

#### SUULLISET LÄHTEET:

Johnstone, K. 2013a. *6 Days With Keith Workshop*.

Kurssi Lontoossa 17.-22.8.2013.

Johnstone, K. 2013b. Opettaja, näyttelijä, ohjaaja. Haastattelu 22.8.2013.

Pirhonen, T. 2013. Näyttelijä, Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön lehtori.

Haastattelu 17.12.2013.

Salminen, R. 2013. Näyttelijä. Haastattelu 11.9.2013.

Super, S. 2013. *Long Form Improv for The Short Form Brain* -workshop Finland's International Improv Fest -tapahtumassa Tampereella 30.5.2013.

## LIITE 1

Koonti workshopin osallistujille teetetystä kyselystä. Vastaukset annettiin 21.9.2013.

### KYSELY WORKSHOPIN OSALLISTUJILLE

---

#### 1. MITÄ OPIT WORKSHOPIN AIKANA?

- Tunnen oppineeni paljon näyttelijäkavereiden kuuntelemisesta. Ryhmän kanssa työskentelyssä parasta onkin ollut herkkyys tarttua pieniin tarjouksiin. Kaikkia asioita ei ole ollut pakko selittää puheen kautta. Opin myös ettei improssa ole kysymys kavereiden kanssa "nokittelusta", niin kuin televisiossa usein näkee. Paljon tärkeämpää on toisten tukeminen.

- Opin sitä, miten tärkeä ryhmän sisäinen luottamus on; kun voi luottaa ja tehdä melkein mitä vaan. On ihan mahtavaa kun saa itse ja ryhmän kanssa sellaisen kokeilevan asenteen, että katsotaan, mitä tulee ja miten käy, eikä tunneta hirveää painetta siitä, että pitäisi olla jotenkin hyvä. Ihan konkreettisena asiana opin myös monta eri tapaa/raamia tehdä musiikkiteatteri-improa, pitkiä ja lyhyempiä juttuja. Opin määrittämisen tärkeyttä, toiminnan täykeyttä puheen sijaan. Mitä selkeämmät raamit, sitä "helpompi" tehdä.

- Opin kuuntelemaan vastaanäyttelijöitäni paremmin ja enemmän. Opin myös huomaamaan milloin on aika lopettaa kappaleet ja kohtaukset luontevasti. Liittyä varmasti kuuntelemiseen. Opin myös "odottamaan vuoroani", eli ei aina ole pakko olla se, joka menee ensin lavalle. Voi odottaa omaa hetkeään tai vuoroaan. Opin paljon uutta myös muista improajista. Opin keskittymään mainittuihin hahmoihin ja nimiin paremmin.

- Koin luottamuksen vaikutuksen työntekoon. Mielestäni tässä ryhmässä oli/on hyvä työilmapiiri. Positiivinen. Siksi ihmiset uskaltavat tehdä rohkeasti, toisiinsa luottaen. LUOTTAMUS saa aikaan LUOVUUTTA, ja luottamus on elintärkeää

impron onnistumisen kannalta. Musiikki ja sen tekeminen on rentoutunut prosessin aikana. Musa voi lähteä ihan tyhjästä ja olla silti ihan upeaa. Impro rentouttaa omaa tekemistäni.

- Itseluottamus kasvoi ja rakkaus improa ja kanssaimproajia kohtaan syveni. Kerta kerran jälkeen on ollut aina hauskempaa ja hauskempaa. Olen oppinut että improssa on tosi paljon kyse myös tekniikasta ja tiettyjen perusasioiden noudattamisesta. Määrittely - vastaanotto - tarjoaminen. Tarkkuutta tuntuu tulleen lisää. Toimintaa mukaan aina kun mahdollista. Ja on tärkeää olla aina joku päämäärä, jota kohti pyrkiä.

- Vaikka improvisaatioteatterin tekeminen on tullut jossain määrin tutuksi vuosin varrella, tuntuu aina kuitenkin siltä, että aloittaisin puhtaalta pöydältä. Uusi ryhmä ja uusi näkökulma avartavat aina. Tämän workshopin aikana opin aivan uuden tavan tehdä improa ylipäätään. Rauha, kuuntelu ja gägien tarpeettomuus riisuvat tekemistä ja ilmaisua. Tämä tuo toisaalta mukanaan avuttomuuden tunteen. Siksi juuri olisi ihana jatkaa!!

- Olen parempi improsäästäjä. Kuuntelen ja tarjoan paremmin ja erottelen, milloin johdan ja milloin seuraan, ja millä tavoin. "Tyyli-lajikompista" on siirrytty luomaan omaa tyyliä säestää impromusikaalia. Opin, että harjoituksen myötä esiintyjät oppivat ja luovat yhteisen kielen, siksi mitään sinänsä väärää tapaa ei olekaan olemassa.

---

## 2. VAIKUTTIKO DEMO-YLEISÖ TEKEMISEESI? MITEN?

- Kokemukseni improilusta yleisön edessä on hyvin vähäistä. Siksi jo pelkkä yleisön läsnäolo muutti tarinaan keskittymistä. Tuntui tärkeältä tehdä tarinasta ja kohtaustuksista katsojille mielekkäitä, mikä saattoi vaikuttii tehtyihin ratkaisuihin.

- Jännitti enemmän etukäteen (mutta yllättävän vähän esitysten aikana). Vaikuttii ehkä vähän siihen, että mielti enemmän koko ajan, että miten tämä vyyhti "ratkaistaan", koska halusi selvittää asiat yleisölle perin pohjin. Oli siis enemmän

painetta tehdä eheä tarina. Lavalla ollessa pelkäsi vähän hiljaisuutta, varsinkin pitkiä. Välillä katse osui vahingossa jonkun yleisössä istuvan katseeseen - se tuntui väärältä, koska katsojat eivät ole hahmojen kanssa samassa tilassa.

- Vaikutti kyllä, se toi uusia asioita tekemiseen. Oli pakko selviytyä ja myös keskittyi tarkemmin. Tietysti se toi jännitystä, ja esti jäätymistä. Omalla kohdallani siten, että oli pakko puhua ja viedä tarinaa eteenpäin. Joskus vaan jäätyy...

- Vaikutti. Olin rennompi ja hyvällä tavalla "harkitsemattomampi" harjoituksissa. Esityksessä täytyy taistella liiallisen harkitsemisen ja itsensä tiedostamisen kanssa. Se tuo myös tarkoituksen meidän "touhuillemme" ja ikään kuin sulkee ympyrän - yleisö kuuluu improesitykseen!

- Tuli halu kertoa ihmisille tarinoita. Yleisökontaktin otto oli yllättävän "ei itseltään selvää". Puheen kovuus piti tiedostaa. Jännitti välillä tosi paljon, mutta tehdessä yllättävän vähän.

- Kyllä. Yleisön saapuessa hain kontaktia myös heihin, kuin hautajaisvieraisiin. Toisaalta, esityksen aikana yleisön nauruun oli vaikea reagoida, koska itse ei kokenut tilanteen olevan huvittava (ei nähnyt näyttelijöiden hauskoja ilmeitä). En myöskään halunnut nauraa, koska teimme vakavaa improa. Mutta eihän huumoria toisaalta tarvitse pelätä.

- Vaikutti. Tunnereaktioita halusi alkaa ohjailla musiikin avulla.

---

### 3. MIKÄ ON MIELESTÄSI IMPRON TEKEMISESSÄ TÄRKEINTÄ?

- Yleisönkin huomioimista tärkeämpää on luottamus omaan porukkaan ja itsen. Parasta olisi keskittyä 100% siihen, mitä lavalla tapahtuu.

- Luottamus.

- Kuunteleminen ja se, ettei tyrmää. Se, että on hereillä. Muistelee hahmojen nimiä, ei suunnittele etukäteen. Uskoo siihen, mitä hetkessä tulee.

- Luottamus - sen vastaanottaminen ja luottaminen. Yhdessä vahvasti tekeminen. Itsensä asettaminen siihen moodiin, että mitä vain voi tapahtua, ja me olemme sopineet yhdessä uskovamme siihen.

- Kuuntelu, rohkea tarjoaminen, vastaanottaminen, luottaminen ja tuottaminen. Rentous.

- Kuunteleminen, reagointi.

- Kokonaisvaltainen kuunteleminen ja (omien ensimmäisten) ajatusten hyväksyminen arvottomatta. Ja sitten tiettyä pystyy luottamaan kavereihin.

---

#### 4. MIKÄ OLII WORKSHOPISSA HYVÄÄ? MITÄ OLISI VOINUT OLLA ENEMMÄN, MITÄ VÄHEMMÄN?

- Ryhmään muodostunut luottamus oli upea kokemus. Huomasin pitkien improjen vaativan itseltäni niin paljon keskittymistä, ettei usean tekeminen päivässä ole mielekästä. Tai ainakin kunnan tauot ovat tarpeen, jotta uusia ideoita ehtisi syntyä.

- Mahtava workshop. Olen superiloinen, että sain olla mukana. Ryhmytyminen oli hienoa huomata - miten asiat alkoivat koko ajan toimia paremmin, mitä enemmän tehtiin. Rentous oli hyvä juttu. Harjoitusten kestot olivat sopivia, ei liian pitkiä, mutta niitä olisi voinut olla enemmän. Se ei kai vaan ollut aikataulullisesti mahdollista. Toisaalta, jos jatkossa tekee samantyyppistä, niin voisi kokeilla myös pidempiä sessioita kerralla, jotta olisi jokin kunnan purku aina lopussa. Vaikka tauko keskellä, että jaksaa.

- Miiko, olet ihanan innostava ja impron ilosanomaan uskova ihminen. Se intouttaa myös meitä muita. Ihanaa oli, että vaikka pääsin treeneihin harvoin, sain aina tulla ja olla osa porukkaa. Tätä voisi jollain tavalla mielestäni jatkaa. Jatkossa

voisi hioa tiettyjä improja ja varsinkin meidän poppoon vahvuutta, eli tuota muusaa. Voitais myös tehdä pieniä tarkentavia harjoituksia, kuten tänään "määrittelyä". :) Kiitos, oli mahtavaa.

- Jatkossa, jos tähtäämme pitkään improon, niin voisi tehdä selkeitä teknisiä harjoituksia enemmänkin, joita sitten hyödyntää pitkissä sessioissa. Hyvää oli monipuolisuus, ja se, että kehitettiin itse lämpöharjoituksia. Tämä on siis oikeasti ollut, Miiko, käsittämättömän siistiä! KIITOS.

- Perusasioihin käyviä harjoituksia voisi tehdä joka kerta lämmittelynomaisesti. (Koska, no, se olisi hyvä.) Nälkä kasvaa syödessä! Pitää viedä eteenpäin.

- Hyvää oli asenne, selkeä suunta, taitava porukka ja demo, jota kohti saattoi suunnata. Toivoisin jatkoa tällaiselle improvisaatioryhmälle, koska tämä on mielestäni ainutkertaista, näkemisen arvoista ja kiinnostavaa. Ei heitetä hukkaan, eihän!