



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

# Improvisaatio musiikkiteatterin välineenä

LAHDEN  
AMMATTIKORKEAKOULU  
Musiikin koulutuohjelma  
Musiikkiteatteri  
Opinnäytetyö  
Kevät 2012  
Harri Helin

Lahden ammattikorkeakoulu  
Koulutusohjelma

HELIN, HARRI:

Improvisaatio musiikkiteatterin välineenä

Musiikkiteatterin opinnäytetyö

40 sivua

Kevät 2012

TIIVISTELMÄ

---

Opinnäytetyössäni sovellan improvisaatiota musiikkiteatteriin ja pohdin sen sujuvuutta ja toimivuutta sekä sen mukanaan tuomia haasteita. Aluksi määrittelen improvisaation käsitteitä. Syvennän käsitystäni improvisaatiosta haastattelemalla kahta suomalaista improvisaation taitajaa ja pedagogia, Markus Fageruddia ja Tapio Aarre-Ahtiota.

Täydennän opinnäytetyötäni tutkimuksella, jossa kokeilen erilaisia improvisaatiotekniikoita nelivaiheisen workshopin kautta. Myös tämä prosessi opetti minua paljon.

Tutkimusprosessissa käsitykseni improvisaatiosta syveni. Kun pohdin kysymystä siitä, miten improvisaatiota voi käyttää musiikkiteatterissa, havaitsin että musiikkiteatterin kentässä improvisaatiota käytetään jo nyt paljon. Mielestäni sitä voitaisiin kuitenkin vielä lisätä. Improvisaation yhdistäminen musiikkiin ja teatteriin vaatii esiintyjältä taitoa molemmilta osa-alueilta ja lisäksi improvisaatiossa tarvittavien eri elementtien hyvää hallintaa. Silloin keskittyminen johonkin yhteen osa-alueeseen ei veisi koko huomiota ja samalla tilanteeseen kuuluu rentoutta. Myös toisten kuunteleminen nousi tärkeäksi taidoksi.

Asiasanat: Improvisaatio, Keith Johnstone, workshop, Stanislavskin ”mitä jos”, Grotovski, haastattelut, alku-keskikohta-loppu

Lahti University of Applied Sciences  
Degree Programme in ...

HELIN, HARRI:

Improvisation as a tool for music theatre

Bachelor's Thesis in Music Theatre 40 pages

Spring 2012

SUMMARY

---

In my bachelor's thesis I apply improvisation to music theatre and discuss its fluency and functionality and also what challenges come with it.

First I define concepts of improvisation. I deepen my understanding of improvisation by interviewing two Finnish improvisation professionals and educators and they are Markus Fagerudd and Tapio Aarre-Ahtio.

I complete my understanding of improvisation through research in which I try different improvisation methods in a four-phased workshop. This process also taught me a lot.

In the process of my research my understanding of improvisation got deeper. When I discussed the question of how you can use improvisation in music theater, I learned that in the field of music theater improvisation is being used a lot already. Still I think it could be used more.

Connecting improvisation to the music and theater needs skills in both areas and also great skill to manage different elements in improvisation.

In that moment concentration on one area wouldn't take your whole attention and relaxation is part of that situation. Also the listening rose as an important skill.

*Suggested change: ...and relaxation is part of that situation.*

Key words: Improvisation, Keith Johnstone, workshop, Stanislavsky's "What if", Grotovski, interviews, beginning-middle-ending

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	IMPROVISAATIO, MITÄ SE ON	4
2.1	Stanislavskin ja Grotovskin näkemyksiä	5
2.2	Viola Spolin	6
2.3	Stella Polaris	7
2.4	Keith Johnstonen metodi	8
2.5	Improvisaatio musiikissa	10
2.6	Improvisaatioharjoituksia muualla	11
3	HAASTATTELUT	14
3.1	Markus Fagerudd	14
3.2	Tapio Aarre-Ahtio	18
3.3	Pohdinta	23
4	WORKSHOP-PROSESSI	24
4.1	I kerta: ryhmän tutustuminen, ja alku-keskikohta-loppu tekniikan esittely ja ensimmäinen kokeilu	26
4.2	II kerta: musiikin yhdistäminen kohtauksiin ensimmäisen kerran.	28
4.3	III kerta: improvisoidun musiikkiteatterin hankaloittaminen	30
4.4	IV kerta: alku-keskikohta-loppu tekniikan viimeistely	32
5	YHTEENVETO	34
	LÄHTEET	39

## 1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni aihe sai muotonsa monesta eri asiasta. Aivan aluksi se lähti kysymyksestä, onko mahdollista luoda esitys, joka sisältäisi käytännössä aina saman juonen, mutta muuten kohtauksen toiminta olisi aina improvisoitu. Tämä kysymys heräsi yli vuosi sitten, kun katselin erästä suomalaista elokuvaa, ja replikointi siinä vaikutti todella uskottavalta. Selvitettyäni asiaa tajusin, että usein elokuvissa käsikirjoitus toimii pohjana kohtaukselle, mutta kun ohjaaja pyytää näyttelijöitä improvisoimaan saman kohtauksen omilla sanoillaan ja repliikeillään, syntyy luontevaa päällepuhumista eikä vuoropuhelu kuulosta ennalta määrättyltä. Näytelmän tekemisessähän ydinasia on aina saada teksti kuulostamaan uskottavalta, mutta hankaluus on siinä, että kukaan ei puhu niin järjestelmällisesti kuin käsikirjoituksessa lukee. Hyvän näyttelijän merkki on juuri se, että hän saa huononkin käsikirjoituksen kuulostamaan uskottavalta. Kuitenkin minua kiinnosti, onko tämä elokuvaalalla käytetty tapa yleinen myös teattereissa ja selvisi, että samaa tapaa kyllä käytetään teattereissa, vaikka ehkä hieman muunnetussa muodossa. Usein näytelmiä tehdessään ohjaajat pyytävät näyttelijöitä improvisoimaan jonkin kohtauksen omalla tavallaan, jotta sille saadaan uutta väriä, minkä jälkeen siihen upotetaan näytelmän repliikit. Tästä ideasta innostuneena aloin tutkia, onko sama mahdollista myös musiikkiteatterissa. Kuitenkin ajauduin tästä yhdestä kysymyksestä lopulta tutkimaan laajempaa kysymystä, nimittäin sitä, millaista osaa improvisaatio esittää musiikkiteatterissa.

Kun lopulta syksyllä 2011 aloin suunnitella opinnäytetyötäni, lähdin pohtimaan kysymystä, onko improvisaatio musiikkiteatterissa mahdollista. Lopulta tajusin kysymyksen olevan huono. Luettuani tietoa eri lähteistä totesin, että improvisaatiossa kaikki on mahdollista myös musiikkiteatterissa, joten tietenkin se on mahdollista. Seuraava kysymys oli, miten. Tätä kysymystä lähestyin käytännön kautta, eli perustin workshopin, jossa rupesimme kokeilemaan eri tapoja luoda improvisoitua musiikkiteatteria. Kokeilimme erilaisia teatteri-improvisaatiotekniikoita, joihin sitten aloimme yhdistää musiikkia. Halusin myös

vastauksen alussa esittämäni kysymykseen, joka oli voiko elokuva-alan tapaa improvisoida kohtauksia käsikirjoituksen pohjalta hyödyntää teatterissa, joten workshopissa kokeilimme minun luomaani tekniikkaa, jolla halusin kokeilla tätä. Tekniikan ideana oli luoda kohtaus, jossa on sama alku, keskikohta ja loppu, ja kaikki sillä välillä improvisoitua. Tällä pyrin tutkimaan, onko mahdollista luoda musiikkiteatteriesitys, jonka juoni olisi aina sama, mutta toiminta aina erilaista, jotta se olisi mahdollisimman uskottava.

Ajatus improvisaation yhdistämisestä teatteriin ei ole uusi. Minun kehittelemäni tekniikan taustalla on vanha teatteri muoto, jota kutsutaan Comedia d'ell arteksi. Tämä on puolinaamioilla toteutettava teatteriesitys, joka sisältää aina keskeiset samat hahmot, ja heidän statusasetelmansa on aina sama. Myös juoni on periaatteessa sama, mutta hahmojen toiminta esityksen aikana perustuu improvisaatioon, joka elää yleisön mukaisesti. (Sherman, 2012.) Tämä vanha tekniikka siis muistuttaa sitä periaatetta, jota halusin kokeilla tavallisen teatteri-improvisaation ja musiikin keinoin ja joka sai minut luomaan oman tekniikan, jossa tämä sama periaate toteutuisi.

Prosessi johti minut syventämään käsitystäni improvisaatiosta. Pohdin siis tässä työssä sitä, mitä improvisaatio lopulta on; mitä tarkoittaa sana improvisaatio? Asiaa olen tutkinut kirjallisten lähteiden pohjalta ja tehnyt kaksi haastattelua. Minua kiinnosti, miten eri tavoin improvisaatio käsitetään musiikin ja teatterin piirissä. Tavoitteeni oli lopulta kuitenkin omalla tavallani yhdistää musiikki- ja teatteri-improvisaatio ja pohtia siihen liittyviä haasteita sekä etsiä ongelmiin ratkaisuja.

Tässä tutkimuksessa käytän paljon sanastoa, jota minä ja alan ihmiset käyttävät tästä aihepiiristä, joka voi olla tavalliselle ihmiselle vierasta. Yleensä toimiva kohtaus on sellainen, jonka tarina tulee selkeästi esille katsojalle ja on toiminnaltaan sulava. Sulavuudella tarkoitan lähinnä, ettei kohtaus sisällä tyhjiä

hetkiä, jotka eivät kerro katsojalle mitään. Tämä yleensä johtuu siitä, että esiintyjän ajatus katoaa tai hän ei ole roolissaan tai jotain vastaavaa. Kuitenkin tärkeintä yleensä kohtauksessa on se, että siinä on alku, keskikohta ja loppu. Jotta kohtaukselle tulisi selkeä tarina, se vaatii toimivan alkuasetelman: keitä henkilöt ovat, missä ja milloin. Tämä on hyvä haaste improvisaatiolle siinä suhteessa, että joskus näitä tietoja ei ole esiintyjälle ennalta annettu, vaan hänen on ratkaistava ne siinä hetkessä keksimällä jotain. Keskikohdan tarkoitus on yleensä saada kohtaukselle jokin ristiriita, joka saa kohtauksen draaman tulemaan esille. Esimerkiksi kaksi henkilöä on autolla liikkeellä, ja heiltä loppuu bensa. Tämä on ongelma, joka aiheuttaa tilanteeseen ristiriidan. Kohtauksen lopulla tarkoitetaan sitä, että siinä saadaan tämä ristiriita purettua jollain tavalla, ja tarina saadaan päätökseen. Edelliseen esimerkkiin lisäten henkilöt saavat vaikka vastaantulijalta bensaa autoonsa ja pääsevät jatkamaan matkaa.

Tämä yleensä pätee kaikkiin tekniikoihin, joita harjoitan. On joitain poikkeuksia, ja niitä yleensä ovat opetusharjoitukset, joissa on tavoitteena harjoittaa vain jotain tiettyä taitoa. Mutta tekniikoissa, joissa yritetään luoda kohtaus, nämä määritelmät pätevät. Alkua, keskikohtaa ja loppua siis arvioidaan sen mukaan, miten niistä yleensä selviydytään, ja mitä vaikeuksia niissä tulee esiin.

Puhun välillä ajatuksesta ”less is more”. Tällä tarkoitetaan sitä, että usein kohtauksiin yritetään tehdä paljon erilaisia asioita, kuten komiikkaa, temppeja, nokkelia ratkaisuja, ja muuta sellaista. Tämä yleensä aiheuttaa sen, että kohtauksesta tulee helposti sekava. Siksi pitäisi pyrkiä yksinkertaisuuteen. Se, mikä lavallaolijasta tuntuu vähäiseltä, näyttää katsojalle yleensä mielenkiintoiselta ja merkittävältä. Joten vain muutama toiminta, joilla on suuri merkitys, on parempi kuin paljon toimintoja, joilla ei ole merkitystä.

## 2 IMPROVISAATIO, MITÄ SE ON

Yksi mielenkiintoisimmista asioista, joita olen joutunut työstämään tämän opinnäytetyön yhteydessä, on ollut selvittää eri määritelmiä improvisaatiolle. Olen huomannut, että kyseinen käsite on erittäin laaja ja sisältää käytännössä monia eri merkityksiä. Mutta kuitenkin lopulta kaikki viittaavat ainakin yhteen asiaan: siihen, että improvisaatio on hetkessä elämistä. Tällä tarkoitan sitä, että improvisaatio on suunnittelematonta toimintaa, joka on riippuvainen tilanteesta.

Improvisaatiota käytetään monissa eri taiteenlajeissa, ehkä jopa kaikissa, mutta ennen kaikkea sitä esiintyy nimenomaan musiikin ja teatterin maailmassa. Tässä opinnäytetyössä mietin nimenomaan näiden kahden yhdistämistä. Tässä osiossa tuon esille eri näkemyksiä, jotka puhuvat improvisaatiosta teatterin ja musiikin maailmassa. Tavoitteena on valottaa sitä, miten improvisaatiota voidaan käyttää eri taiteen lajeissa.

Mielestäni tätä pohditaan hienosti Pia Koposen kirjassa ”Improkirja” (2004). Hän on haastatellut monia Suomen kokeneimpia näyttelijöitä ja kysynyt heiltä kysymyksen: ”Mitä improvisaatio on?” Yleisin käsitys, jonka olen tuolta lukenut ja kuullut, on, että improvisaatio on elämää. Koposen haastattelussa Vesa Vierikko kertoo, että hänen mielestään improvisaatio on osa kaikkien jokapäiväistä elämää. Meillä hänen mukaansa voi olla suunnitelmia siitä, miten me toimimme, mutta ne eivät välttämättä aina toteudu, minkä takia joudumme sitten turvautumaan improvisointiin. Samassa kirjassa Outi Mäenpää kertoo, että improvisaatioteatteri on hänen mielestään täysi vapaus, joka on tajunnan kahlitsematon tila. Hän yleensäkin sanoo, että improvisaatio on hänestä suurinta vapautta mitä voi olla, koska puhdas improvisaatio on suurinta mahdollista hyväksyntää ja toisen kuuntelua. Hän myös vertaa sitä rakkauteen: jos se on puhdasta, onnistunutta ja vapaata, niin silloin elämä on kauneimmillaan. Kun tähän päälle lähtee kasautumaan kaikenlaisia ihmisen elämään liittyviä ahdistuksia ja pelkoja menneisyyden ja tulevaisuuden suhteen, tärkeää on hyväksyä ne ja päästä sitä kautta irti niistä. Tämä on Outi Mäenpään mielestä improvisoinnissa vaikein mutta kaunein asia. (Koponen 2004.)



## 2.1 Stanislavskin ja Grotovskin näkemyksiä

Konstantin Stanislavskin kirja ”Näyttelijän työ” on vaikuttanut suuresti nykypäivän teatteriin ja sen oppeihin. Minua henkilökohtaisesti kiinnosti Stanislavskin ”mitä jos” -ajatus, koska se perustuu nimenomaan odottamattomaan tapahtumaan: meidän tekemme tässä hetkessä perustuvat useimmiten juuri tuohon kysymykseen. Stanislavski käyttää tätä kysymystä työkaluna roolihahmon ja tämän tekojen luomisessa siten, että hän pyytää näyttelijää ajattelemaan itsensä roolihahmon tilanteeseen. ”Mitä jos sinä olisit tässä tilanteessa?” ”Mitä jos sinun vaimosi olisi kuollut?” Tuolloin saadaan hahmon uskottavuus ja tunnelataukset sellaisiksi, kuin ne mahdollisesti tuossa tilanteessa olisivat. (Stanislavski, 2011.)

Minusta tämä pätee myös improvisaatioon. Kun teemme kohtausta improvisoiden, me käymme koko ajan periaatteessa tätä kysymystä mielessämme läpi. Mitä minä tässä tilanteessa tekisin? Mitä hahmoni tuolloin tekisi tässä tilanteessa? Tälle kuitenkin löytyy mielenkiintoinen vastapaino, nimittäin Jerzy Grotowskin metodi. Stanislavskin tekniikka mielletään yleensä aika tekniseksi. Tällä tarkoitan sitä, että se on suunniteltu näyttelijöille välineeksi käyttää tuntemuksiaan ammatillisessa mielessä. Tunteita ja toimintoja on mahdollista kontrolloida tämän tekniikan avulla. Jerzy Grotowski kirjassaan ”Kohti köyhää teatteria” puhuu tätä vastaan, vaikka pitikin Stanislavskin näkemyksiä suurella arvolla jopa niin, että hänen oppinsa pohjautuivat niihin. Hänen metodinsa kuitenkin perustui enemmän intuitiiviseen toimintaan. Hän uskoi, että näyttelijän pitää käytännössä antautua omille tunteilleen ja impulsseille eli tarkemmin sanoen pyrkiä pääsemään eroon estoista, jotka pidättelevät näyttelijää. (Grotovski, 2006.) Usein improvisaatiota tehdessä pyritään liikaa tekniseen ajatteluun, mikä minusta poikkeaa oikeasta elämästä. Oikeassa elämässä teot ovat enemmän vaistonvaraisia kuin tarkkaan suunniteltuja. Siksi improvisaatiota tehdessä olisi hyvä löytää jokin välimuoto näistä kahdesta eri tekniikasta. Ne kuitenkin ovat sukua toisilleen, joten sen pitäisi olla aivan mahdollista.

## 2.2 Viola Spolin

Viola Spolin oli yksi tärkeimmistä improvisaation kehittäjistä viime vuosisadalla, ja hänen ansiostaan improvisaatio sai oman osansa teatterissa. Hän on myös ollut suuri vaikuttaja Keith Johnstonen tutkimukselle, josta puhun myöhemmin lisää. Viola Spolin innostui improvisaatiosta oltuaan sosiologi Neva L. Boydin oppilaana Northwesternin yliopistossa. Spolin on kertonut, että Boyd oli opettanut hänelle poikkeuksellisen harjoitustavan, jossa luovan ilmaisun väliinänä käytettiin erilaisia pelejä, tarinoiteja ja kansantansseja. Nämä olivat Spolinin mukaan hänen oppiensa taustalla. (Koponen, 2004.)

Spolinin tekniikassa on kolme periaatetta, joihin kaikki improvisaatio perustuu:

- 1) **Reagoinnin tärkeys.** Näyttelijän on nähtävä ja koettava itsensä osana kokonaisuutta. Tämä luo Spolinin mukaan luottamusta ja vapauttaa näyttelijän näyttelemistä.
- 2) **Rooleista vapautuminen.** Näyttelijöiden tulee nähdä vastaanäyttelijänsä ilman mitään roolia. Roolit, kuten ohjaaja/oppilas, häiritsevät mahdollisesti ihmisen keskittymistä. Rooleista avautumisen ansiosta näyttelijä voi keskittyä itsensä kokemiseen ja ongelmien ratkaisemiseen. Spolin korostaa, että tämän prosessin läpi käyminen on oppimiselle välttämätön.
- 3) **Eroon sensuurista.** Spolin puhuu näyttelijän siirtymisestä päänsä sisäisestä tilasta ulkopuoliseen tilaan. Tällä Spolin tarkoittaa sitä, että näyttelijän on päästävä siihen todelliseen tilaan, jossa näyttelemisen ja energian vaihtaminen näyttelijöiden välillä tapahtuvat sekä päästävä eroon spontaaniutta estävästä sensuurista. (Koponen, 2004.)

Spolinille ominainen tapa tehdä harjoitteita oli ajatella ”missä, kuka ja mitä” tyypisesti. Eli aina kohtausta tehtäessä sovitaan ryhmän kanssa, ketkä ovat kyseessä, missä he ovat ja mikä tilanne vallitsee. Näiden määritelmien ympärille on tuolloin helppo rakentaa kohtaus harjoitteen mukaisesti. Spolinin tekniikalle on ominaista myös spontaanisuus ja intuition tavoittaminen sekä perusnäyttelijäntyylin harjoittaminen, kuten puheen ja tunnelatausten kehittäminen.

Tässä on lopuksi Spolinin tekniikalle ominaiset piirteet:

- harjoittaa näyttelijäntyötä
- tavoitteena tekstilähtöisen teatteriesityksen tekeminen
- määrittellään mitä, kuka ja missä
- fokuksen säilyttäminen
- jokainen harjoitus puretaan ryhmän kesken – onnistuivatko näyttelijät tehtävän ratkaisemisessa?
- toiminta ei tähtää improvisaatioesitykseen. (Koponen, 2004.)

### 2.3 Stella Polaris

Suomessa improvisaatioteatterin osaamista edustaa teatteri Stella Polaris. Se koostuu Helsingin teatterikorkeakoulussa opiskelleista näyttelijöistä, jotka perustivat kyseisen teatterin 1990-luvun alussa. Perustajajäseniä oli monia, mutta nykyään siellä on perustajajäsenistä jäljellä Tiina Pirhonen, Outi Mäenpää ja Jami Hyttinen. Idean ryhmän perustamiseen he saivat Keith Johnstonen vetämästä kurssista, ja heidän ansiostaan Keith Johnstonen tekniikka rantautui Suomeen.

Heidän toimintaansa kuuluvat esitykset, kiertueet ja improvisaatioon liittyvä koulutus. He ovat myös laajalti tutkineet improvisaation eri muotoja, ja he ovat kuulemani mukaan tutkineet samaa aihepiiriä kuin minä. Valitettavasti tiukan aikataulun takia en ole ehtinyt liittää tätä tutkimusta työhöni. Ajatuksenani on jatkaa tätä myöhemmissä opinnoissa.

Stella Polariksella on myös paljon kokemusta täyspitkistä improvisaationäytelmistä. He ovat voittaneet palkintoja teoksistaan, kuten muun muassa ”Vapaa pudotus” -sarjasta. Heidän metodinsa improvisaatiossa on myös saanut tärkeän osan Teatterikorkeakoulussa, varsinkin silloin, kun Outi Mäenpää ja Tiina Pirhonen aloittivat improvisaation opettamisen siellä. (Stella Polaris, 2012.)

## 2.4 Keith Johnstonen metodi

Keith Johnstone on Englannista kotoisin oleva näyttelijä ja ohjaaja. Hänen opetuksensa saivat Suomessa saaneet suuren suosion 1990-luvulla, ja niistä yleisimpiä olivat hänen teatterikisaa mukailevat tekniikkansa. Nämä tekniikat ovat lopulta löytäneet tiensä ensin teattereiden lavoilta ja lopulta jopa eri firmojen iltoihin. Tekniikat ovat nykyään yleisesti käytössä näyttelijäntuon koulussa ja yritysten koulutus- ja virkistystilaisuuksissa. Vaikka tekniikat eivät opeta käytännössä mitään uutta, ne ovat tärkeitä nimenomaan improvisaation tekemiselle. Tämä siksi, että Keith Johnstone on antanut asioille sellaiset nimet ja muodot, että kenen tahansa on mahdollista sisäistää ne ja käyttää niitä hyväkseen.

Olen lukenut nyt kahta kirjaa, jotka kertovat Keith Johnstonen metodista. Ne ovat Keith Johnstonen kirjoittama ”Impro: Improvisation and the theatre” ja Pia Koposen ”Improkirja”. Koposen kirja kuitenkin oli minun tutkimukseni osalta hyödyllisempi, koska hän oli taitavasti tiivistänyt pieneen tilaan kaiken sen, mitä Keith Johnstonen tekniikka opettaa. Joten seuraavat tiedot perustuvat Pia Koposen (2004) tutkimukseen Johnstonen tekniikasta.

Johnstonen tekniikassa käytetään tiettyä sanastoa, joka on tärkeä osa tätä tekniikkaa. Tämän ansiosta ohjaaja ja oppilaat puhuvat samaa kieltä. Näillä termeillä tarkoitetaan improvisaatiokohtauksessa tapahtuvaa toimintaa. Kaikki toiminta lavalla perustuu tarjouksiin, joita esiintyjät antavat toisilleen. Esimerkiksi oletetaan tilanne, jossa on kaksi henkilöä lavalla. Kohtauksessa ei tapahdu mitään ennen kuin joku tekee tarjouksen siitä, mitä siinä voitaisiin tehdä. Oletetaan siitä, että toinen heistä sanoo: ”Hei.” Tämä oli tarjous kohtauksen toiminnalle eli esittäytyminen. Lopulta joku antaa vastatarjouksen sanomalla vaikka takaisin: ”Hei sinullekin.” Tämä on tarjousten vaihtamista, jota yleensä kutsutaan vuorovaikutukseksi. Tähän liittyy kolme käsitettä, joita ovat hyväksyminen, tyrmääminen ja statukset. Hyväksymisellä tarkoitetaan tarjousten vastaanottamista. Esimerkiksi joku lavalla kysyy: ”Hypitäänkö?” Hyväksyty tarjous on tuolloin vaikka tälmänkaltainen: ”Joo, hypitään.” Hyväksytään tarjous, joka voisi olla toimintona kohtauksessa. Tyrmääminen on taas tämän vastakohta,

eli tyrmätään ehdotus: ”Ei hypitä.”

Tärkeintä tässä tekniikassa on välttää tyrmäyksiä ja pyrkiä hyväksymään vastaparin tarjoukset, koska tuolloin kohtaaminen on eteenpäin kulkeva. Tyrmäykset yleensä kumoavat vallalla olevan idean, ja tämän takia kohtaaminen ei yleensä pääse eteenpäin. Kolmas tärkeä käsite ovat statukset. Ne kertovat kohtaamisen arvojärjestyksen hahmojen välillä eli sen, kuka hallitsee tilannetta. (Koponen 2004, 40–42.)

Statukset ovat tärkeitä kohtaamiselle lähinnä sen takia, että niillä saadaan aikaan kohtaamisen ristiriidat ja toiminta. Jotta kohtaamiseen saadaan sille sopiva ristiriita, ei tarvitse kuitenkaan käyttää tyrmäämistä, vaan se syntyy statuksen, hyväksymisen ja kuuntelemisen avulla. (Koponen 2004, 46.)

Johnstonen tekniikassa on myös tärkeitä huomioida myös se, että se ei pyri välttämättä luomaan vakavaa kohtaamista, vaan kohtaamisella on lupa olla myös kevyt. Itse ainakin olen ymmärtänyt, että kohtaamisen pitää syntyä spontaanisti näiden neuvosten kautta, ja tuolloin syntyy tämän tekniikan mukainen vapaa tilanne, jolla on mahdollisuudet tulla miksi tahansa. Itse olen aina pitänyt tästä tekniikasta, mutta minusta kuitenkin myös se alkaa jossain vaiheessa sulkea tiettyjä vaihtoehtoja pois. Joskus minulla on vain tarve tyrmätä joku tarjous, jos on mahdollista tehdä se sillä tavalla, että se edistää kohtaamisen etenemistä. Tekee myös mieli tyrmätä tullut tarjous, joka ei jostain syystä siinä hetkessä toimi, mikä on kyllä todella harvinainen tilanne.

Mielestäni Johnstonen tekniikka on tällä hetkellä paras tekniikka aloittelijoille sen selkeiden ohjeiden takia, sillä se opettaa olennaisen siitä, miten improvisaatio lavalla toimii. Se antaa esiintyjälle ne välineet, joita tarvitaan hyvän improvisaation luomiseen, ja lopulta kun esiintyjä on kehittynyt tarpeeksi, voi hän alkaa kyseenalaistaa näitä sääntöjä. Aluksi kuitenkin kannattaa käyttää tätä menetelmää. Huomasin myös, että musiikki-improvisaatiossakin nämä säännöt toimivat oikein hyvin. Tarjousten vastaanottaminen ja muistaminen on olennaista improvisaatiota tehdessä, samoin kuin luonteva spontaanisuus.

## 2.5 Improvisaatio musiikissa

Musiikki-improvisaation osalta olen lukenut kahta kirjaa: Eero Tarastin ”Musiikin todellisuudet; säveltaiteen ensyklopedia” ja Derek Baileyn ”Improvisation: it’s nature and practice in music”. Baileyn kirja kertoo kokonaisuudessaan siitä, minkälaisia musiikki-improvisaation muotoja maailmalla on. Mielenkiintoisin asia tulee hänen kirjansa alussa. Hän kertoo, että muusikot harvemmin käyttävät sanaa improvisaatio ja sanovat mieluummin joko ”soitetaan flamenco”, ”soitetaan jazzia” tai sitten vain puhuvat yleensä soittamisesta. Sanaa improvisaatio vierastetaan jopa tietoisesti, koska se viittaa toimintaan, joka onnistuu ilman suurempia valmisteluja, taitoja, kokemusta ja suunnittelua, ja tämä ei kuitenkaan ole mahdollista. Improvisoitu musiikki vaatii nimenomaan näitä elementtejä, jotta se voisi syntyä siinä hetkessä. Sana improvisaatio ei siis muusikoiden mielestä kuvasta tarpeeksi heidän työnsä syvyyttä. (Bailey 1992.)

Tämä käsitys on minusta siitä mielenkiintoinen, että se kertoo nimenomaan improvisaation määritelmän monimutkaisuuden. Teatterin piirissä sana käsitetään erittäin myönteisenä, mutta myös ymmärretään, että hyvän kohtauksen luomiseen tarvitaan taitoa ja kokemusta yhtäläillä kuin musiikissakin. Todennäköisesti tässä merkitysero johtuu siitä, että kummatkin taidelajit (teatteri ja musiikki) ovat kehittyneet omia reittejään ja kummassakin on syntynyt tietynlainen kuva tämän sanan merkityksestä, ja tämä saattaa olla syy, miksi improvisaation määrittäminen ei ole niin yksinkertaista.

Tarasti (2003) mainitsee tämän asian sillä tavalla, että musiikin parissa improvisaatiota on aina pyritty kumoamaan kertomalla sen perustuvan lopulta aina alitajuiseen sääntöjen soveltamiseen. Tämä on mielenkiintoista, sillä haastattelemani Markus Fagerudd sanoi samaa; kerron lisää siitä myöhemmässä osiossa. Tarasti tuo esiin kaksi eri aspektia asialle. Hän sanoo, että Baileyn ja muiden tuoma näkökulma improvisaation puutteellisuudesta on periaatteessa

ymmärrettävä, mutta siihen on olemassa toinenkin näkökulma. Tiivistettynä Tarasti sanoo, että improvisaatio on myös rohkeutta astua kommunikaatiotilanteeseen vailla varmuutta siitä, että otetaanko se vastaan, ymmärretäänkö ja hyväksytäänkö se, tapahtui se sitten millä tasolla tahansa: joko toimintana tai toiminnan erityisenä tuotteena. Hän kirjoittaa myös, että improvisaatiossa subjektin, improvisoijan, eksistentiaalinen, ajallinen ja paikallinen tilanne nousee aina etualalle, eli improvisaatio on merkkien tietty tapa eksistoida. Lopulta hän tiivistää asian yhteen lauseeseen: ”Improvisaatio on aina enemmän kommunikaation kuin signifikaation semiotiikkaa.” (Tarasti 2003, 100.)

Mielestäni musiikki-improvisaatio noudattaa käytännössä samoja periaatteita kuin kaikki muukin improvisaatio, vaikka on totta, että se sisältää paljon musiikillisia sääntöjä ja vaatii tekijältään taitoa ja kokemusta. Kun ajattelemme itseämme tässä maailmassa, niin emmekö me kaikki toimi tietyn säännösten mukaisesti: käyttäytyminen, liikenne, etikettisäännöt, uskonnot? Minusta kyllä on hyvin sanottu, että improvisaatio on olemassaolevien sääntöjen alitajuista tai tietoista soveltamista tilanteen mukaan. En käsitä sitä, miksi muusikoiden kesken tätä sanaa sitten vierastetaan siten, että se kumoaisi heidän kokemuksensa tai taitonsa luoda musiikkia hetkessä. Minusta improvisaation merkitys nimenomaan sisältää tämän.

## 2.6 Improvisaatioharjoituksia muualla

Improvisaatiota harjoitetaan monissa eri yhteisöissä ja teattereissa, joissa voi käydä tutustumassa erilaisiin tekniikoihin ja harjoitteisiin. Itse olen tutustunut Simo Routarinteen ”Improvisoi!” -kirjaan ja yhdysvaltalaiseen tv-sarja ”Whose line is it anyway”.

Routarinteen kirja antaa neuvoja lavalla toimimiseen ja tunnelman luomiseen. Yksi esimerkki on tarjouksen syntyminen lavalla ja siihen vastaaminen spontaanisti ilman taukoa, koska pitempi tauko koetaan tyrmäykseksi. Viimeksimainittua kuitenkin myöhemmin vieroksuin, koska minun mielestäni jos ajatus on kohdallaan niin tauot kyllä kantavat, mutta ne vaativat kyllä ”älyttömän imun” ajatuksen tasolla, jotta tauko kohtauksessa toimisi. Routarinteen ajatus siitä, että kaikki osaavat improvisoida, on myös kannustava ajatus. Hankaluustena hänestä on enemmänkin se, että me asetamme itsellemme aina vaatimuksia siitä, miten kohtauksen kuuluisi lopulta mennä, kuten että sen pitää olla hauska, mielenkiintoinen, nokkela tai muuta sellaista. Näiden takia alamme pelätä epäonnistumista, mikä aiheuttaa sen, että jännitymme tilanteelle ja alamme suunnitella etukäteen, mitä aiomme tehdä. Näin katoaa rento tekeminen ja improvisaation mahdollisuus. Routarinteen kirja on erittäin hyvä kirja niille, jotka ovat kiinnostuneita improvisaatiosta ja sen harjoittamisesta. Siinä kerrotaan käytännössä asetelma, josta lähteä liikkeelle ja mihin pyrkiä ja mitä harjoituksia kannattaa tehdä. Otin workshop -osiooni tiettyjä harjoituksia, kuten ”sana kerrallaan -tarinan”.

”Whose line is it anyway” -sarjaa käytin aika paljon apuna workshop-harjoituksissani, koska se oli konkreettinen esimerkki siitä, mihin improvisaatiossa minusta pitäisi pyrkiä. Vaikka sarja perustuukin enemmän sketsien luomiseen ja siihen, että pyritään komediaan, niin sen esiintyjät ovat saavuttaneet sellaisen tason, jota harvalla on. Sarjasta on tehty myös suomalainen versio, mutta siitä en saanut käsiini nauhoitteita. Sarja perustuu siihen, että on neljä esiintyjää ja juontaja, ja esiintyjät tekevät improvisaatioharjoitteita leikkillisesti kilpailumielessä. Olen katsonut useita jaksoja, ja heillä on monia eri improvisaatiotekniikoita, joita he käyttävät, mutta joitakin he tekevät enemmän kuin toisia. Tekniikoita ovat muun muassa ”Irish’s drinking song”, ”Props”, ”Datevideo” ja paljon muita. Sarja oli minun kannaltani hyödyllinen, koska se sisältää paljon tekniikoita, joissa on musiikki mukana. Irlantilainen juomalaulu on yksi niistä. He tekevät lauluja jollekulle yleisön joukosta esimerkiksi jonkin tietyn teeman mukaisesti, vaikkapa swing-tyyppisesti. He tekevät myös improvisaatiolaulun sana kerrallaan ja todella hyvin.



Kokeilimme samaa tekniikkaa workshopissani, mutta huonolla menestyksellä, ja kun katsoin tätä videota, huomasin keinoja, joita meidän olisi pitänyt kokeilla. Ensinnäkin esiintyjistä huomasin, että he kuuntelivat erittäin tarkkaan toisiaan ja pyrkivät sanomaan sanan rytminmukaisesti ja pyrkien selkeisiin lauseisiin. Usein ”sana kerrallaan” -improvisaatiossa sorrutaan luomaan pitempiä ja vaikeampia lauseita kuin olisi tarve, ja silloin kun musiikki ja laulu ovat käytössä, olisi hyvä muistaa pitää lauseet selkeinä. Sarjassa on myös mielenkiintoista katsoa näyttelijöiden tapaa työskennellä. Heidän taitonsa ovat kehittyneet sille tasolle, että heidän esityksensä ovat aivan uskomattomia. Se tapa, jolla he saavat arkisesta asiasta käännettyä dramaattisen ja koomisen kohtauksen uskottavasti vain kuuntelemalla toisiaan, kertoo, että se ei olisi mahdollista ilman vuosien kokemusta. Heidän spontaanit ratkaisunsa tilanteissa eivät olisi mahdollisia, ellei heillä olisi takanaan jonkinlaista taustaa improvisoinnin harjoittamisessa. Kun katsoin monia tunteja videomateriaalia kyseisestä ohjelmasta, totesin, että heidän tehokkuutensa ei perustu pelkästään hyvään ammattitaitoon, vaan erityisesti ryhmätyöskentelyyn. Kaikki heidän toimintansa lavalla perustuu toisen kuuntelemiseen ja siihen vastaamiseen, minkä ansiosta kohtauksen toiminta on perusteltua.

### 3 HAASTATTELUT

Halusin opinnäytetyötäni varten haastatella muutamia suomalaisia improvisaation ammattilaisia ja kysyä heiltä itseäni kiinnostavia kysymyksiä. Haastatteluni pohjautuivat kolmeen kysymykseen. 1. Miten määrittelet improvisaation? Mitä se on? 2. Miten näet improvisaation musiikkiteatterin maailmassa? 3. Onko mahdollista luoda esitys, jonka tarina pysyisi aina samana, mutta toiminta olisi aina erilainen? Haastateltavinani olivat Markus Fagerudd ja Tapio Aarre-Ahtio.

Markus Fagerudd on Sibelius-Akatemiassa opiskellut musiikin ammattilainen, joka on erittäin arvostettu muusikko omalla alallaan. Hänellä on paljon kokemusta nimenomaan musiikki-improvisaatiosta. Hän opettaa Lahden ammattikorkeakoulun Musiikki- ja draamainstituutin musiikkiteatterilinjan opiskelijoille musiikkiteatteria, joka perustuu paljolti improvisaatiolle. Hänellä on myös paljon kokemusta teatterikentältä erinäisistä produktioista. Haastattelu tehtiin 21.3.2012 Lahden ammattikorkeakoulun ruokalassa.

Tapio Aarre-Ahtio on ammattinäyttelijä, jolla monen kymmenen vuoden kokemus teatterialalta, ja hän on arvostettu omalla alallaan. Hän on käynyt Helsingissä Teatterikoulun (nykyään tunnetaan teatterikorkeakouluna). Hän on opettanut improvisaatiota aikoinaan Tampereen yliopiston näyttelijälinjalle. Hän on kiertänyt paljon maailmaa ja myös perehtynyt musiikin tekemiseen. Tällä hetkellä hän vaikuttaa Lahden kaupunginteatterissa näyttelijänä. Haastattelu tehtiin Lahden kaupunginteatterissa 31.1.2012. Haastattelu oli erittäin mielenkiintoinen ihan senkin takia, että hän vaikutti todella kiinnostuneelta aiheestani ja hän oli aikaisemmin ollut jo yhdessä workshopissani tekemässä improvisaatioharjoitteita.

#### 3.1 Markus Fagerudd

Markus Fagerudd sanoo, että hänen mielestään improvisaatio on meidän jokapäiväistä toimintaamme ja että me improvisoimme koko ajan. Jokainen asia, jota teemme päivittäin perustuu, improvisaatioon, koska jokainen päätöksemme pääosin syntyy siinä hetkessä, jossa elämme. Jokaisella on käytännössä idea, joka on tavoite, johon sitten vaikuttavat jokapäiväisen elämän tapahtumat. Esimerkiksi

hän antoi kauppaan lähtemisen. Tämä on idea, johon sitten vaikuttavat tuntemattomat tekijät, kuten esimerkiksi liikenne.

”Eli toisin sanoen improvisaatio on kohtaamista koko ajan. Kohtaamista sen ajan kanssa, millä me ollaan liikkeellä. Että, jos me puhutaan lavan tilan ja avaruuden ikään kuin kohtaamisesta silloin, kun ollaan tekemässä esitystä, niin silloin voisi sanoa, että se mitä silloin juuri tapahtuu, tapahtuu. Sitten toisin sanoen tai toisin voidaan myös sanoa, että improvisaatio on opitun alitajuinen hallinta.”

Tällä hän tarkoitti sitä, että me käsittelemme samaamme informaatiota alitajuisesti koko ajan. Asia, joka esimerkiksi aiheuttaa aggressiivisen reaktion, saattaa olla tiettyjen asioiden assosiaatio, monen eri tekijän summa, johon vastataan vaistonvaraisesti tavalla, joka saattaa olla aggressio tai jokin muu. Toisin sanoen se on jotain, mitä emme ole suunnitelleet tapahtuvaksi.

Musiikin alueella Markus Fagerudd sanoo improvisaation olevan helpompaa kuin teatterissa, koska se saattaa noudattaa helpommin tiettyä säännöstöä, nimittäin musiikin lakeja.

”Nyt mä en tarkoita ikään kuin sitä, että valitsemme skaalan ja soitamme sillä, vaan mä tarkoitan sitä, että koko mun kokemuspohja ikään kuin soittajana... se on niinku käytössä. Ja samanaikaisesti koko se mun ei-soittaja on käytössä, mikä tarkoittaa sitä, että se ei-soittaja voi lykätä sille soittajalle käskyn, että ’tallo sitä pianoo’ tai jotain muuta. Tai että tapahtuu joku uus oivallus siitä äänestä, miten mä sen ratkasen, sen impulssin, jolla mä tavallaan syötän eteenpäin.”

Fagerudd sanoi, että tätä tapaa voidaan oikeastaan jopa kutsua instant-sävellykseksi, jolla hän tarkoitti sitä, että sävellys tapahtuu siinä hetkessä. Kappaleiden taso tai hienous on käytännössä verrannollinen soittajien ammattitaitoon, ja sitä monimutkaisempi säännöstö tulee esiin, mitä taitavampia

he ovat. Tuolloin syntyy yksilön ja yhteisö välinen kommunikatio, joka ottaa huomioon kaiken muunkin kuin tekijän. Improvisaatio on riippuvainen tekijästään koko ajan, eikä siitä voi ottaa taukoa kesken tekemisen.

Markus Fagerudd kertoo, että musiikkiteatterin maailmassa improvisaatio ei ole mikään uusi asia, vaan improvisaatio on ollut sen osa jo hetken aikaa, ellei jopa aina. Yksi sen harjoittajista on ollut säveltäjä John Cage, jonka tekemän ”Happening” -teoksen Fagerudd antaa esimerkkinä. Tämä teos perustui siihen, että luotiin määritelmiä, miten musiikkia tehtiin, mutta lopputulos oli tuntematon. Tämä tapahtui siten, että hän loi oman visuaalisen notaation, joka ei periaatteessa sisältänyt tarkkaa säännöstöä, vaan esiintyjä tulkitse sitä siten kuin hän sen itse koki. Näin syntyi periaatteessa säännöstön avulla luotua prosessia, jonka lopputulosta ei tiedetty. Markus Fagerudd ottaa esimerkiksi myös liikenteen, koska se noudattaa perussäännöstöä, mutta on aina erilaista.

Improvisaatio on Fageruddin mielestä vakiinnuttanut asemansa musiikkiteatterin maailmassa. Tämän ansiosta tulee uusi sukupolvi uusia taitajia, joita ei enää voi pitää pelkästään laulajina, tanssijoina tai näyttelijöinä vaan esiintyjinä, henkilöinä, jotka ovat avoinna musiikkiteatterin maailmalle. Tämän ansiosta tulee uusia monipuolisia ammattilaisia. Hän mainitsee, että improvisaatio musiikkiteatterin kentällä vaatii aivan tiettyä ammattitaitoa toimiakseen. Tietenkin sitä voidaan hyödyntää myös koulutuksessa ja vastaavassa, ja improvisaatio todennäköisesti on hyvä väline siihen, mutta esiintymisen osalta ammattitaito on välttämätön.

Markus Fageruddin vastaus kolmanteen kysymykseen on, että hänestä kehittämäni alku-keskikohta-loppu -tekniikkani on oikein varteenotettava tapa siirtää lavalle vaikkakin se vaatii vielä hieman lisätarkastelua. Hän ottaa esimerkiksi käymämme keskustelun elokuvista ja siitä, miten otin esimerkkiä tekniikalleni heidän työskentelytavastaan tehdä kohtaukset improvisoiden, jotta ne olisivat mahdollisimman uskottavia, mutta kuitenkin sisältäisi sen suunnan, jota ohjaaja toivoo. Hän kertoo ystävästään Anders Engströmistä, joka on elokuvaohjaaja ja käyttää tätä tapaa nimenomaan siksi, että se on paras tapa saada aikaan uskottavaa dialogia. Samalla tuli puheeksi se, onko sama käytäntö

mahdollinen myös lavalla. Markus Fagerudd sanoo, että hänen mielestään se on mahdollista, mutta pitää vastata pariin kysymykseen ensin ennen kuin voi jatkaa:

”Mikä on keskikohta? Mikä on loppu? Siis toisin sanoen, että ajattelaanko me sitä jonkinlaisena ajallisena määritteenä vai ajatellaanko me jonakin draaman määritteenä? Että tää on... Ja missä suhteessa keskikohta loppuu siitä?”

Toisin sanoen Markus Fagerudd tarkoittaa, että pitää olla tietty selkeä runko, kun tekee improvisaatiota tällä tavalla. Pitää olla ajalliset määrittelyt sille, mikä muodostaa sen mitä ovat alku, keskikohta ja loppu. Pääosin tekniikka kuitenkin toimii, ja sen mahdollisuudet ovat monet. Nämä määritelmät voivat olla myös toimintoja: keskikohta voi olla vaikka avantoon hyppääminen. Fagerudd mainitsee myös, että ihmisillä on aina halu saada huipennus asioihin, joten tässäkin tekniikassa pitäisi pyrkiä huipennukseen, johon kohtaus voi päättyä.

Markus Fagerudd mainitsee myös, että näissä määrittelyissä on kuitenkin aina olemassa riski, sillä mitä enemmän niitä on, sitä vähemmän tekeminen pohjautuu improvisaatioon. Tuolloin herää kysymys, onko kyseinen esitys enää improvisaatiota. Mielenkiintoiseksihan koko asian tekee juuri se, ettei tiedetä lopputulosta. Määritelmä saattaa olla vaikka aikamäärite, jolloin annetaan vain esityksen pituus, ja sen mukaan improvisoidaan. Tärkeätä on myös kysyä, mikä on kokonainen esitys? Miten esiyksestä tulee ajallisesti ja toiminnallisesti kokonainen? Tähän hän sanoo metaforana, että lavalla olevien pitää tavallaan käydä tietynlaisen mankelin läpi, jotta esitykseen tulee jonkinlainen kaari hahmoille ja tarinalle. Muutoin hahmot saattavat jäädä pintapuolisiksi. Kyse on siis ristiriidan ratkaisemisesta.

”Elämä on aina kokonainen. Oli se sitten 20 vuotta tai 50 vuotta tai 85 vuotta, niin kyllähän se kokonainen on. Että esimerkiksi ’hän kuoli niin nuorena’, on jotenkin harhaan johtava. Tai ’Niin paljon jäi tekemättä.’ Miten niin? Miten niin? Millä se määritellään? Miksi? Mikä siinä on kiinnostavaa, mitä hän olisi tehnyt? Se teki mitä se

teki, ja se oli sen elämä. Niin miksi se olis jotenkin arvotettavis, että voi voi ku...”

Lopuksi Fagerudd tähdensi, että draaman tavoite on saada tietty ihmiskuva kokonaiseksi. Me emme elä siten, että tietäisimme, mitä tehdä elämällemme, ja sen jälkeen päättäisimme vaan, että nyt voin kuolla. Näin on varmaankin sen takia, että emme tiedä, milloin kuolemme. Jos tietäisimme, tilanne olisi aivan toinen. Ja siitä saisi hänen mielestä mielenkiintoisen ja hyvän impron.

Lopulta yhteenvedona sain irti Fageruddin haastattelusta sen, että kaikki maailman toiminta on käytännössä improvisaatiota. Toimintamme perustuu opitun alitajuiseen hallintaan. Tämä toi minulle paljon uusia näkökulmia asioihin, esimerkiksi siihen, että improvisaatio on kaikkien kohdalla erilaista. Se parhaimmillaan kuvaa sitä, keitä me olemme, koska valintoihin vaikuttavat elämässämme opitut asiat. Tärkeää oli myös Fageruddin kommentti tekniikkani suhteen siitä, mitkä ovat sen ajan määritteet. Kuinka kauan kyseisen kohtauksen olisi tarkoitus kestää, ja millä perusteella se on kokonainen kohta? Näiden kysymysten ansiosta sain uusia ajatuksia tekniikkani suhteen, esimerkiksi miten aika voi olla myös määritteenä joissakin tekniikoissa. Minua kiehtoi ajatus aivan uuden tyyllisestä esiintyjästä, joka hallitsee valtaosan eri taiteenlajeista, kuten näyttelemisen, tanssin ja laulun. Se on nykyaikaa.

### 3.2 Tapio Aarre-Ahtio

Kysymykseen, mitä on improvisaatio, Tapio Aarre-Ahtio vastasi, että se on sekä yksinkertainen että monimutkainen asia. Hän mainitsee, että hän aikoinaan opetti Tampereen yliopiston näyttelijälinjalla improvisaatiota, ja hän antoi opiskelijoille neuvoksi keikkojen tekemisen, koska niiden kautta yleensä oppii improvisaatiota eri tilanteissa. Tavallaan tavoitteena on itsensä järjestäminen pulaan, jossa on pakko keksiä jotain. Silloin joutuu tekemään töitä nimenomaan yleisön reaktioiden ja käyttäytymisen pohjalta.

”Ja jos jotenkin yksinkertaisesti sanois, niin minulle improvisaatio

on keksimistä. Että lähdetään nollasta. Meillä ei ole mitään. Ja sitten me esim. luodaan joku tilanne ja lähdetään hakemaan sinne sitä miten me päästään sinne sisään niinku siihen tilanteeseen, niin se on improvisaatiota.”

Lopulta Aarre-Ahtio toteaa, että improvisaatiota on vaikea määritellä, koska sillä ei käytännössä ole rajoja ollenkaan. Pääpiirteittäin hänelle se on kuuntelemista, reagoimista, keksimistä ja yhteispeliä yhtäaikaan. Yhteenvetona voisi siis sanoa sen olevan vuorovaikutusta toisen kanssa ja toisen kunnioittamista.

”Se on musta sellainen oivallusten sarja ja semmosen suuren etsimisen juttu, mikä se on.”

Tapio Aarre-Ahtio myös mainitsee, että tärkein asia improvisaatiossa on niin sanottu auki oleminen. On tärkeitä, ettei aseta itselleen mitään rajoja tai sitten häpeile tekemisiään, koska se vie improvisaatiossa uskottavuuden ja rentouden. Myös toiminta kohtauksessa on tärkeitä, koska helposti aina ajaudutaan niin sanottuun puhuva pää -ilmiöön jolloin kohtaaminen perustuu pelkkään puhumiseen, ja se voi saada kohtauksen vaikuttamaan pysähtyneeltä. Myös ohjaajan merkitys voi olla suuri, koska hänen avullaan voidaan saada improvisaatioon uusia suuntia, tai hän voi auttaa esiintyjää, jos tämä on pulassa ja eikä löydä tilanteeseen ratkaisua.

Tapio Aarre-Ahtio korostaa improvisaation keksimisestä, että sen täytyy olla vapaata, koska pakolla ei synny mitään. Hän mainitsee myös, että improvisaatio on apuväline myös näytelmiä tehtäessä. Näytelmiä tehdessä voi tulla tilanteita, jolloin unohtaa repliikit tai jotain vastaavaa, ja tuolloin joudutaan improvisoimaan, jotta tilanne saadaan selvitettyä. Tietenkin apuna on myös kokemus siitä, kuinka kohtauksen on tarkoitus mennä, jotta se voidaan helposti tuolloin ratkaista. Tällaiset tilanteet kuitenkin voivat tuoda herkullisia tilanteita näytelmiin, ja Tapio Aarre-Ahtio kertoi siitä hyvän esimerkin.

”Mä olen kerran ollut mukana sellaisessa, joka oli minusta erittäin hyvä oivallus ja sitä ei käytetty toiste, koska se tapahtui siinä. Se

tapahtui Peacockin lavalla yhdessä esityksessä, missä oli tällainen äiti ja isä -hahmot, setä ja sirkuslaisia ja tällaisia. Sitten äidin ja isän välillä tulee riita, ja se äidin näyttelijä vaan heitti kesken jutun, mikä ei kuulunut repliikkeihin: ”Jos sinä tulet lähemmäksi niin minä sylkäisen.” Joten mies tuli lähemmäksi ja naisnäyttelijä tietenkin sylkäisi, joten miesnäyttelijä tietenkin sylkäisi takaisin, jolloin seuraava ihminen, joka tuli näyttämölle, näki että siellä syljetään, joten tämä lähti samaan hommaan mukaan, kunnes kaikki sylkivät siellä. Ja yleisö tajusi, että se keksittiin juuri siinä hetkessä ja ne oli jotenkin hirveästi mukana siinä kaikessa. Sitten meidän valomies, joka istui näyttämöllä, niin se vielä kuittasi sen, että kun oli ollut oikein sateinen päivä, niin hänellä oli ollut sateenvarjo, joten hän nosti sen vaan lopuksi ja se oli niin kuin piste iin päälle. Se oli äärettömän hillitön tilanne ja se syntyi siinä hetkessä ja yleisö kuittasi sen. Ja me sovittiin, että vaikka tämä olikin näin hauska, niin me ei koskaan enää lähetä yrittämään tätä uusiksi. Se oli musta improvisaatiota. Se keksittiin siinä paikassa.”

Kysyin seuraavaksi Tapio Aarre-Ahtiolta, onko sitten mahdollista luoda improvisaatioesityksiä tukevia elementtejä, jotka sauttaisivat lavallaolijoita olemaan rennommin ja keksimään ratkaisuja tilanteisiin. Tähän hän vastasi, että varmasti on. Voidaan antaa vaikka valmiiksi tilanne, jossa ollaan, tai vaikka erilaisia genrejä, kuten dekkari, draama, länkkäri ja muita sellaisia. Hänestä kuitenkin parhaiten improvisaatiota oppii opettelemalla se vaikeimman kautta, mikä tarkoittaa sitä, ettei käytä tällaisia tukevia elementtejä, vaan yrittää luoda kohtauksen aivan puhtaalta pöydältä.

Tämän jälkeen pohdimme improvisaatiota musiikkiteatterin maailmassa. Tapio Aarre-Ahtio toteaa, että musiikki on universaalia ja oikeastaan rajatonta verrattuna esimerkiksi puheeseen ja että hän näkee sen mahdollisuudet laajempaan. Hän myös sanoo, että lavalla ollessaan tietyt äänet vaikuttavat suuresti hänen tekoihinsa lavalla. Hän myös mainitsee jazzin, sillä sehän perustuu pääosin improvisaatioon ja toisten kuunteluun, jossa poimitaan tiettyjä fraaseja ja



kehittelään niitä. Lopulta hän sanoo, että hänen mielestään musiikki-improvisaatiolla ei ole oikein ääriä eikä laittaa ja että siinä on kaikki sallittua. Hienoimpia hetkiä on, kun bändit alkavat jamittelemaan eli alkavat kehittää soittamaansa kappaletta uuteen suuntaan. Ja tätä, Tapio Aarre-Ahtio sanoo, pitäisi olla nykyistä enemmän teattereissakin.

Voidaanko siis musiikkia hyödyntää myös tukevana elementtinä teatteri-improvisaatiossa?

”Ehdottomasti. Musiikki on musta yhtäläillä musiikkiteatterissa yksi rooli, kuten mikä tahansa muu. Ihan samalla tavalla kuin valot. Oikein tehdyt valot, joiden idea ei ole se, että näyttelijä näkyy, vaan se luo jonkun jutun. Se on rooli, samoin kuin musiikki, teema, joku soundi, niin se on tietynlainen rooli siellä, joka on niinku... sitä ei musta voi enää erottaa teatterissa. Kun teatteri on parhaimmillaan, niin siinä on kaikki osa-alueet silloin. Siinä on musiikki, siinä on kuva, siinä on värit, suhinat, äänet, siinä kaikki, sirkus... niin silloin se on parhaimmillaan.”

Tapio Aarre-Ahtio sanoo, että musiikilla on ylivoimainen ote ihmisistä. Musiikki siis on oiva väline tuomaan esiin tiettyjä muistoja ja tunteita. Kun Suomessa suurin osa kappaleista perustuu molliin, on varmasti jokaisella suomalaisella jokin tällainen kappale, joka herättää muistoja ja tunteita. Lopulta hän tiivistää, että jos teatteri-improvisaation maailmassa seinät ovat kaukana, niin musiikkiteatterin improvisaatiossa niitä ei ole olemassakaan.

Lopuksi kysyin omasta tekniikastani, johon sisältyi alku, keskikohta ja loppu. Siitä Tapio Aarre-Ahtio sanoi, että se on erittäin vartenotettava tapa työskennellä. Esimerkiksi näytelmäthän muodostuvat normaalisti alusta, keskikohdasta ja lopusta. Kun niiden välit täytetään improvisaatiolla, saadaan vaihtelua kohtauksille ja uusia versioita tavanomaisille näytelmille. Esimerkiksi komediallisille kohtauksille voidaan tämän ansiosta saada lisää dramaattisuutta. Tällä tavalla voidaan tuoda esille subteksti tietyllä uudella tavalla. Tosin se vaatii

esiintyjältä itsevarmuutta toteuttaa teksti poikkeavalla tavalla, koska muutoin katsoja jää epävarmaksi.

Tapio Aarre-Ahtio sanoo, että tätä voidaan hyödyntää myös monella muulla tavalla: joko antamalla repliikit, tilanteet tai toiminnot kullekin kohdalle. Näin saadaan luotua monenlaisia kohtauksia. Tätä tapaa käytetäänkin teatterissa usein, vaikkei sitä kukaan ole käyttänyt näin konkreettisesti mielessä kuin minä tässä tutkimuksessa olen nyt yrittänyt.

Hän puhuu myös siitä, että valitettavasti improvisaatioista tulee usein sketsien tekemistä, millä yritetään saada yleisöä nauramaan, tai yritetään toteuttaa uudestaan jotain vanhaa kohtausta, jolla on aikaisemmin saatu yleisö nauramaan. Kuitenkin hauskimmat jutut yleensä syntyvät spontaanisti, eikä niitä pysty enää uudestaan jäljittelemään. Varmistin vielä tämän jälkeen, että kuunteleminen on varmaankin nimenomaan tässä asiassa tärkeätä, mihin Tapio Aarre-Ahtio vastaa myöntävästi.

Tapio Aarre-Ahtion ajatus improvisaatiossa kehittymisestä on minusta aivan oikea. Kun asetetaan tarpeeksi haasteita esiintyjälle, niin hänen aivonsa joutuvat työskentelemään enemmän, ja tuolloin kehityskin on suurempaa. Kiehtovaa oli myös hänen ajatuksensa musiikista tukevana elementtinä. Hän kertoi musiikin tuovan hänelle muistoja ja vahvistavan tunnelatausta, ja olin tullut samaan tulokseen myös workshopissa ryhmäni kanssa. Tämä havainto kiinnosti minua siinä mielessä, että jos musiikilla on niin suuri vaikutus ihmiseen ja tämän tekoihin, niin mistä se on sitten lähtöisin? Onko ihminen syntyjään altis jo geneettiseltä pohjaltaan musiikin ominaisuuksille, vai onko maailma, jossa me olemme kasvaneet, niin musiikin hallitsemaa, että olemme ottaneet sen osaksi itseämme? Minusta jälkimmäinen vaihtoehto on todennäköisesti oikea vastaus, ja se on kiehtova ajatus.

### 3.3 Pohdinta

Haastattelut yleisesti avasivat minulle uusia näkemyksiä improvisaation suhteen. Haastattelut poikkesivat lopulta toisistaan suuresti, ja tämä oli minusta hyvä asia. Kysymykset olivat tarkoituksella yksinkertaisia, jotta haastateltavat vastaisivat niihin omalla tyylillään. Tällä tavoin sain kaksi aivan erilaista haastattelua ja eri näkemyksiä improvisaatiosta. Lopulta kummatkin haastattelut kuvailivat improvisaation eri tavalla, mutta tarkoitus on sama, eli se on hetkessä tapahtuvaa toimintaa, jonka ratkaisut perustuvat meidän alitajuiseen säännöstöömme. Kummatkin korostivat sitä, että improvisaatio esitystaiteena ammatillisella tasolla vaatii hyvää osaamista sekä teatterissa ja musiikissa. Eroja kuitenkin oli siinä, että Tapio Aarre-Ahtio näki minusta improvisaation paljon luonnollisempana osana esiintyjää kuin Markus Fagerudd. Tämä johtuu todennäköisesti siitä, että musiikin maailmassa improvisaatio on usein tietyn säännöstön alaista, kun taas teatterissa se on vain henkilön itsensä määriteltävissä. Kuitenkin molemmat haastattelut olivat siitä hyviä, että kummallakin henkilöllä oli kokemusta sekä teatterista että musiikista ja omaperäisiä näkemyksiä tutkimastani aiheesta.

#### 4 WORKSHOP-PROSESSI

Workshop-prosessini alkulähtökohtana oli tutkia pelkästään kehittelemääni tekniikkaa ja kysymystä, onko mahdollista luoda improesitys, jossa on alku, keskikohta ja loppu aina samat, mutta kaikki muu näiden välillä olisi improvisoitua. Luettuani lähteitä ja tehtyäni haastattelut oivalsin, että tiedän vastauksen jo nyt. Kun improvisaatiossa kerran kaikki on mahdollista, niin tottakai myös tekniikkani on mahdollinen. Tulin sitten uuden kysymyksen ääreen: miten tämä saadaan toteutettua? Joten tämä osio kertoo tästä prosessista: mitä harjoitteita teimme, mitä hankaluuksia kohtasimme, mitkä tekniikat koimme hyviksi, miten saimme musiikin mukaan improihin ja onko improvisaatio hyvä työväline musiikkiteatterissa.

Ryhmän koko oli viidestä kahdeksaan henkilöä. Kaikki henkilöt olivat Lahden ammattikorkeakoulun musiikki- ja draamainstituutin musiikkiteatterilinjaopiskelijoita. Kaikilla oli kokemusta ainakin joko musiikista tai näyttelemisestä tai sitten molemmista. En vaatinut, että puolet olisi ollut miehiä ja puolet naisia, koska sellaisilla seikoilla ei ole tutkimuksen kannalta väliä. Ryhmään tuli sopivasti hieman taitotasoltaan erilaisia ihmisiä, ja tämä oli hyvä asia siksi, että pääsin tuolloin vertailemaan ryhmäläisten kehitystä siihen, mistä he olivat lähteneet liikkeelle. Erot olivat kuitenkin pieniä, mutta kaikkien kohdalla huomasin huomattavaa kehitystä alkutilanteesta.

Olen tehnyt workshop-kerroistani muistiinpanoja, joiden pohjalta kirjoitan tätä opinnäytetyötä, ja korostan, että osa näistä on minun havaintojani, ja myös ryhmäni havaintoja joista olen tullut johonkin johtopäätökseen.

Kerron aluksi kaavan, jolla etenimme workshopissa. Jokainen workshopini eteni käytännössä samalla tavalla, mutta jokaisella kerralla teimme lopuksi aina jotain uutta liittyen aiheeseeni. Aluksi aina aloitimme lämmittelyllä. Siihen pyrin valitsemaan harjoitteita, jotka auttoivat meitä rentoutumaan tilanteessa. Oli tärkeää, että tilanne olisi mahdollisimman rento ja avoin, koska improvisaatio on

tilanteessa elämistä, ja jos siinä alkaa kyseenalaistaa omia toimiaan, on kaikki toiminta silloin todella vaikeata ja jopa mahdotonta. Pysin myös valitsemaan aluksi sellaisia harjoitteita, jotka edistäisivät verbaalista improvisaatiota, kuten esimerkiksi sana-assosiaatio harjoitteita. Nämä harjoitteet voivat olla monenlaisia, mutta tavallisemmassa harjoitteessa muodostetaan rinki, jonka jälkeen joku aloittaa sanomalla jonkin sanan seuraavalle, ja hän toistaa kyseisen sanan ja sanoo tämän jälkeen seuraavalle tästä asiasta hänelle mieleen tulleen sanan. Tämä jatkuu samalla tavalla niin pitkään kunnes minä tai joku toinen vetäjä keskeyttää harjoitteen. Tämän harjoituksen tavoitteena on kehittää luottamusta ensimmäiseen ajatukseen, joka sinulle tulee mieleen, ja myös edistää kuuntelemista. Tämän harjoituksen tarkoitus oli se, että tempon täytyy pysyä mahdollisimman samana ja nopeana, koska tuolloin tekijä ei pääse miettimään liikaa ja joutuu luottamaan ensimmäiseen ajatukseensa. Tämä harjoitus on myös siitä hyvä, että siinä tottuu virheisiin ja oppii hyväksymään ne. Oikeastaan virheet ovat improvisaation suola, ja ne tekevät siitä mielenkiintoista.

Tästä harjoituksesta edettiin yleensä sana kerrallaan -harjoitukseen, jonka tarkoituksena oli luoda ryhmän kanssa tarina niin, että kukin kertoo siitä vuorotellen vain yhden sanan kerrallaan. Tämä kehittää kuuntelemista, koska tarinan loppuunsaaminen vaatii sen, että ryhmäläiset pelaavat yhteen, jotta saavat tarinan päätökseen. Tehdessämme tätä harjoitetta tulimme lopulta siihen tulokseen, että on hyvä pitää tarina kohtalaisen lyhyenä ja pyrkiä ajatukseen ”less is more”, koska jos yrittää olla nokkela tarinaa tehdessä ja keksiä sinne hauskoja käänteitä, niin muut putoavat kärryiltä ja tarinan kerronta vaikeutuu liikaa. Tuolloin saattaa käydä myös niin, että tekijät eivät muista esimerkiksi missä kohtaa lausetta ollaan menossa, ja tarinan tarkoitus saattaa hukkaa. Sitä paitsi itse pyrin siihen, että improvisaatiossa pitää olla tosissaan, ja tuo ”less is more” ajatus kannustaa tähän, koska jos oikeasti haluaa katsojalla olevan hauskaa, niin tuolloin on oltava tekemisensä takana sataprosenttisesti. Komiikka tulee hahmosta ja hänen kamppailustaan ongelmiensa kanssa. Sama pätee tarinan luomisessa. Tällä kertaa hahmo ja hänen tarinansa luodaan yhdessä, ja tämä vaatii nimenomaan kuuntelua ja tarttumista toisen tarjoukseen.

Näiden harjoitteiden jälkeen yleensä rupesimme tekemään varsinaisia kohtauksia. Ensimmäisellä kerralla pyrin aluksi pelkästään tekemään tavanomaisia improvisaatiotekniikoita, koska halusin, että ryhmäläiseni tottuivat toisiinsa ja omaan ja toistensa tapaan tehdä, jotta uskaltaisimme ryhtyä tekemään minun omia tekniikoitani. Etuna minulla kuitenkin oli se, että kaikki ryhmäni jäsenet ovat kokeneita teatterintekijöitä eikä improvisaatio ollut heille vierasta, joten työskentelymme oli erittäin helppoa.

#### 4.1 I kerta: ryhmän tutustuminen, ja alku-keskikohta-loppu -tekniikan esittely ja ensimmäinen kokeilu

Kuten aikaisemmin kerroin, ensimmäinen kerta oli lähinnä tutustumista, mutta halusin silloin jo kokeilla tuota luomaani alku-keskikohta-loppu -tekniikkaa. Teimme kyseisestä tekniikasta kolme erilaista vetoa, niin että sovitut kohdat olivat aina samat. Tuolloin määräsin heille seuraavat rajoitteet. Alku oli, että päähenkilö herää kotonaan ja aikoo keittää itselleen kahvia, mutta huomaakin sen olevan lopussa ja lähtee hankkimaan sitä. Keskikohta on, että hän on kaupassa ja huomaa, että on unohtanut rahapussinsa kotiin ja eikä pysty ostamaan kahvia. Loppu on sellainen, että hän saa ostettua sen kahvin. Kaiken muun ryhmäläiset saivat itse ratkaista improvisoimalla.

En nyt kerro yksityiskohtaisesti, kuinka ryhmäläiset kohtauksen ratkaisivat, mutta yritän kertoa, mihin tuloksiin tulimme. Tämän tekniikan ensikokeilu oli minusta erittäin onnistunut ja niin sanoivat ryhmäläisenikin. Syynä oli se, että edellä esitetyt pienet rajoitteet tukivat esiintyjien tekemistä oikealla tavalla. Ne eivät rajoittaneet liikaa sitä, mitä he saivat tehdä, mutta kuitenkin johdattivat kohtausta sellaiseen suuntaan, että se meni automaattisesti ristiriitaan, mikä on toimivan kohtauksen kriteeri. Tämä oli ensimmäinen todiste siitä, että keksimäni tekniikka voisi edistää improvisaatiota. Yksi syy sille, että halusin luoda tämänkaltaisen tekniikan, oli nimenomaan se, että toiminta lavalla helpottuisi. Tiesin nimittäin, että kun lisäämme soppaan musiikin ja laulamisen, niin

tilanteen hallitseminen hankaloituu merkittävästi.

Toinen asia, joka minulle jäi ensimmäisestä kerrasta mieleen, oli että nämä rajoitteet kuitenkin vaativat suurta huomiota siinä suhteessa, että ne voivat helposti olla liian rajoittavia. Esimerkiksi rajoitteita antaessa helposti sortuu määrittelemään liikaa, mikä taas estää helposti tilanteessa syntyvän toiminnan aitouden. Tämä on käytännössä loogista, kun sitä tarkemmin ajattelee. Mitä enemmän antaa määritelmiä, sitä vähemmän kohtausta on improvisaatiota.

Teimme lopulta edellä mainituilla määritelmillä kolme eri vetoa vaihtaen aina päähenkilöä ja osia. Kun kokeilimme ensimmäistä kertaa tätä tapaa tehdä, huomasin heti erinäisiä asioita, joita voisi vielä tässä tekniikassa kehittää. Esimerkiksi kun näyttelijät tekivät tämän kohtauksen kolme kertaa, niin tapa, jolla he aloittivat kohtauksen (joka kerta kohtausta aloitti eri henkilö), oli aina lähes samanlainen. Joten määritelmien luomisessa pitää olla sen verran tarkka, että ne ovat tasoltaan samanlaisia ja vaatimattomampia. Tällä tarkoitan sitä, että määritelmät olisivat sen kaltaisia, etteivät ne tarkkuudeltaan poikkeaisi kovin paljon toisistaan. Esimerkiksi jos antaisin alkumääritelmäksi pelkästään ”olet kaupassa” ja keskikohdaksi ”yrität varastaa ruokaa, mutta jäät kiinni, ja vartija vie sinut kuulusteluun, josta poliisi tulee sinut pidättämään”. Näiden kahden määritelmän tarkkuudessa on tuolloin niin suuri ero, että se voi parhaimillaan hankaloittaa kohtausta toimintaa siten, ettei se tuo sille mitään hyödyllistä. Vaatimattomuudella taas tarkoitan, ettei tehdä määritelmistä liian tarkkoja, että tekijälle jäisi tilaa itse ratkaista tilanne.

Lopulta tulimme ensimmäisellä kerralla siihen tulokseen, että kehittelemälläni tekniikka on erittäin mahdollinen. Tilanteeseen sidotut määritelmät kyseisessä tekniikassa ovat käytännössä varmistava elementti sille, että kohtaukseen syntyy sille vaadittava ristiriita. Tämä tapa oli myös hyvä siinä suhteessa, että sillä voidaan tuoda monia eri tapoja ratkaista sama ongelma. Ongelma kyseisessä tavassa kuitenkin on se, että sen määritelmät voivat olla liiankin hallitsevia. Kohtausta etenemissuunnat voivat olla tuolloin liian rajoitettuja.

#### 4.2 II kerta: musiikin yhdistäminen kohtauksiin ensimmäisen kerran

Tällä kertaa oli tarkoitus kokeilla teatteri-improvisaatioharjoituksia siten, että yhdistimme niihin musiikin. Alkulämmittelyn jälkeen rupesimme tekemään perusimprovisaatiokohtauksia. Ensimmäiseksi kokeilimme luomaani tekniikkaa, johon annoin alun, keskikohdan ja lopun. Tällä kertaa jaoimme ryhmän siten, että osa heistä otti soittimet ja he säestivät improvisoiden lavalla tapahtuvaa kohtausta, joka myös oli improvisoitu. Pyrkimyksenä oli luoda kohtaus, joka sisältäisi puhetta ja laulua. Aluksi tilanne kangerteli hieman, koska musiikki ja lavalla olevat esiintyjät eivät seuranneet toisiaan, mutta tämä muuttui heti, kun musiikki alkoi säestää esiintyjää. Myöhemmät vedot onnistuivat tästä syystä jo paremmin, ja lopulta tulimme siihen tulokseen, että tässä improteknikassa musiikin kannattaa olla enemmänkin tukeva elementti. Esiintyjä antaa lavatyöskentelyllään musiikille tyylilajista vinkin, millaista musiikkia kaivataan, minkä jälkeen musiikki vastaa siihen pyyntöön. En tarkoita sitä, että musiikin tehtävä on ainoastaan seurata lavallaolijaa, vaan että tilanteen aloittamisen suhteen on helpompaa, kun musiikki ottaa ensimmäisen impulssin näyttelijästä. Tämän jälkeen on helpompi jatkaa normaalissa vuorovaikutuksessa. Jos musiikillinen säestys pohjautuu tonaaliseen tyylilajiin, niin silloin on myös hyvä sopia valmiiksi sävellaji, josta lähdetään liikkeelle, koska tuolloin on helpompaa saada laulu ja musiikki synkkaan.

Seuraava kohtaustekniikka, jota kokeilimme, oli elokuva-tyylilajin improvisaatio. Tämä perustuu siihen, että luodaan aluksi tavallinen kohtaus. Tähän voidaan tarvittaessa määrätä henkilöt, joita kukin näyttelee ja missä kohtaus tapahtuu. Kun kohtaus on ensimmäisen kerran tehty, niin tehdään sama kohtaus siten, että siihen liitetään, jokin tietty elokuvan tyylilaji, esimerkiksi lätkkäri, kauhu, romantiikka, draama tai muuta sellaista. Tämä on yleinen tekniikka improvisaatioesityksissä, ja sille on ominaista se, että tyylilajia vaihdetaan lennosta kohtauksen aikana. Me muunsimme sitä siten, että teimme koko kohtauksen aina samalla tyylilajilla kokonaan alusta loppuun. Tähän lisäsimme myös musiikin taustalle. Tällä kertaa lavallaolijoiden ei ollut tarkoitus laulaa, vaan lähinnä käyttää musiikkia omaksi avuksi. Tyylilajeiksi valitsin



kauhun ja saippuaopperan. Tämä harjoitus jäi minulle erityisesti mieleen siksi, että tässä tuli erittäin hyvin esille musiikin vahvuus tukevana elementtinä. Kuten yleensä elokuvissakin, musiikkia käytetään tehosteena kohtaukselle, jotta se saadaan entistä vaikuttavammaksi, ja sama päti tässä. Alkuperäiseen kohtaukseen verrattuna tunnelataukset olivat paljon isompia, ja vaikka näyttelijät pyrkivät toistamaan samat repliikit, niin niiden sanoma muuttui aina tyyllilajin mukaisesti. Esiintyjät kertoivat myös, että musiikki toimi tukevana elementtinä myös siten, että oli rohkeutta luottaa siihen ensimmäiseen ajatukseen, joka heille tuli, ja että tunnelataukset olivat tuolloin suuremmat. Tein itse myös saman huomion, kun katsoin heidän työskentelyään. Totesin, että esiintyjien uppoutuminen hahmoihin oli syvempää musiikin kanssa kuin ennen musiikkia. Tämä oli minusta mielenkiintoinen havainto, koska näin huomasin, kuinka tärkeä merkitys musiikilla on ihmiselle ja tämän käyttäytymiselle.

Tämä toinen tapaamiskerta oli erittäin mielenkiintoinen nimenomaan siksi, että huomasimme musiikin tärkeyden ja hyödyllisyyden. On totta, että erilaiset improvisaatioryhmät ovat käyttäneet musiikkia välineenään improvisaatiossa, mutta pääosin sen tarkoitus on ollut luoda hauskoja ja hieman päättömiä kappaleita. Tällä kertaa me halusimme käyttää musiikkia lavaimprovisaatiossa vakavasti, niin että sillä olisi käytännössä oma tärkeä osansa vakavassa kohtauksessa. Olen varma, että tämänkaltaista on tehty ennenkin, mutta minusta kuitenkin liian vähän. Kuten improvisoidussa näyttelemisessä on tärkeää, että on tosissaan, niin sama pätee musiikkiin. Kun luodaan taustalle musiikkia improvisaationa, on sitä tehdessä pyrittävä mahdollisimman paljon samaan aitouteen, mihin näyttelijät lavalla pyrkivät. Näin kohtaus on parhaimmillaan. Kuten aikaisemmin improvisaation määritelmässä sanoin, improvisaation tarkoitus ei ole hauskuuttaa. Sen pitää olla lähellä totuutta, ellei jopa olla sitä. Hauskuus vaan on todennäköinen seuraus hyvälle improvisaatiolle.

Tällä kertaa opimme musiikin tärkeyden ihmisen toiminnalle. Musiikista on tullut niin tärkeä osa meidän joka päiväistä elämäämme, että sillä on aina jokin ote menneisyyteemme. Sitä hyödyntämällä voimme päästä kiinni itsessämme piileviin tunteisiin helpommin ja tuolloin musiikkia voidaan käyttää

improvisaatio kohtausta tukevana elementtinä. Koska musiikki on universaali käsite, on se tuolloin muuntautuvainen moniin eri tilanteisiin, jonka ansiosta ajatukset, joita se laukaisee, voivat olla mitä tahansa aina surusta komiikkaan.

#### 4.3 III kerta: improvisoidun musiikkiteatterin hankaloittaminen

Tällä kertaa mukaamme liittyi myös Tapio Aarre-Ahtio. Tämä kerta oli minusta ehkä hyödyllisin, koska Tapio Aarre-Ahtion ansiosta sain paljon uusia ideoita erilaisille tekniikoille.

Kun aloimme ensimmäiseksi lämmitellä sana-kerrallaan -tarinoilla, niin jossain vaiheessa Tapio Aarre-Ahtio heitti idean, että tehdäänkin tästä lauluversio, jossa kukin laulaa improvisoiden yhden lauseen, ja tämän avulla luodaan improvisoiden laulua ja tarinaa. Lopulta tulos oli onnistunut. Tarinoista tuli hyviä ja hauskoja, ja samalla saatiin yhdistettyä musiikki tähän tekniikkaan. Syy, miksi emme olleet kokeillut sana-kerrallaan -tekniikkaa laulaen, oli se, että musiikin kanssa se olisi ollut käytännössä melkein mahdotonta tai ainakin erittäin vaikeata. Se olisi vaatinut kaikilta esiintyjiltä suunnattoman nopeaa ajatuksenkulkua ja pysymistä rytmissä musiikin kanssa, puhumattakaan siitä, että luotaisiin ryhmässä sujuvasti toimiva melodia, jotenärkevin ratkaisu oli antaa kaikille tilaa improvisoida yhden fraasin verran. Tuolloin oli helpompaa saada aikaan toimiva melodia ja saada esiintyjät pysymään tarinassa mukana.

Teimme tällä kertaa kohtausharjoituksina vastaavaa tekniikkaa, jota tehtiin edellisellä kerralla genre-periaatteella, mutta tällä kertaa tehtiin vain kohtaus valmiiksi, ja sama toistettiin uudestaan musiikin avulla ilman genren määräämää tyyliisuuntaa. Tavoitteena oli helpottaa tätä tekniikkaa siten, että laulaminen olisi helpompaa tämän aikana, ja onnistuimme tehtävässä. On helpompaa alkaa laulaa, kun taustalla on jo valmiina kohtaus, johon voi nojata. Tekniikka on ehkä jopa liiankin helppo. Se ei enää haastanut lavallaolijoita, ja välillä kontaktit

jäivät pintapuolisiksi. Joten tämä tekniikka kannattaa toteuttaa joko vastaavalla tavalla kuin aikaisemmalla kerralla tehty genre-tekniikka tai sitten aivan omana kohtauksenaan. Musiikin osalta huomasin sen, että on tärkeätä olla itsevarma lavalla ollessaan, koska esiintyjä saattaa liiallisella hätäilyllä saada kohtauksen sekavaksi. Pitää olla luottamusta olla tilanteessa rauhassa ja uskoa taukoihin. Jos niihin uskoo, niin kohtaus pysyy toimivana, varsinkin, jos kohtaus sisältää musiikkia ja laulua. Isot tauot ja rauha voivat olla puhuttelevia, jos niihin vain uskoo. Tämä auttaa laulunkin suhteen siten, ettei ajauduta pahasti ristiin ja lauleta musiikillisesti väärällä tavalla. Tämän ansiosta työryhmä onnistui usein tarttumaan johonkin tiettyyn fraasiin, joka toistui, ja siihen saatiin tuolloin luotua myös stemmoja. Tämä tapahtui kuuntelemisen ansiosta.

Seuraavaksi kokeilimme tekniikkaa, jossa on neljä osallistujaa. Tekniikan nimi on ”ajatusäänet”. Tarkoituksena on, että lavalla on kaksi henkilöä, jotka toimivat ja puhuvat, ja toiset kaksi toimivat heidän ajatustensa ääninä. Tekniikka on siitä mielenkiintoinen, että siinä ajatusten tekijät pystyvät järjestämään lavallaolijat välillä erittäin hankaliin tilanteisiin, mikä taas lisää kohtauksen kiinnostavuutta. Tämä on yleinen tekniikka kaikissa improvisaatio-teattereissa, vaikka siitä liikkuu monenlaisia eri versioita. Tällä kertaa halusin kokeilla sitä yhdistettynä musiikkiin. Halusin tietää, saako siihen luotua laulukohtauksia. Lopputulos oli aika huono. Todennäköisin syy oli se, että seurattavia elementtejä oli yksinkertaisesti liikaa. Tämä vaikeutti kuuntelemista sen verran, että oli vaikea enää saada tilannetta pysymään koossa. Kokeilimme kehittää toiminnalle tietyn järjestyksen, siten että kaikilla olisi tietyt säännöt siitä, milloin heillä olisi puheenvuoro, mutta tuolloin kohtauksesta tuli aivan liian kontrolloitu. Siinä ei käytännössä ollut vapautta toimia, ja tilanteet muistuttivat aivan siltä kuin kaikki olisivat vain luetelleet numeroita vuoronperään. Mutta en sano, että tämä tekniikka olisi mahdoton. Se vain vaatii vielä kehittämistä siinä, miten saadaan toiminta- ja musiikki-improvisaatio menemään käsi kädessä siten, ettei sen vaikeustaso nouse liikaa.

Lopputulos oli, että improvisoidun musiikkiteatterin tekemisessä hankaluutena on monen eri elementin olemassaolo yhtäaikaisesti esityksen aikana. Mitä

enemmän elementtejä on liikkeellä, sitä vaikeampi on pitää kohtaus toimivana. Tämä siksi, että yksistään teatteria tai musiikkia tehdessä säännöt ovat yllenselkeät, koska kussakin on oma ”ohjeistuksensa”, millaisia ne ovat. Mutta kun nämä kaksi yhdistetään, nämä kaksi eri maailmaa kohtaavat. Etuna kuitenkin näille kahdelle on, että ne ovat taiteenlajeina hyvin paljon toistensa kaltaisia, joten ne saadaan helposti yhdistettyä. Mutta kun näistä kahdesta muodostettuun improvisaatiokohtaukseen laitetaan liian paljon määritteitä, tulee siitä tekijälle vaikeampi hallita, joka taas johtuu liian monesta keskittymisen kohteesta.

#### 4.4 IV kerta: alku-keskikohta-loppu tekniikan viimeistely

Tällä kertaa olin ottanut Tapio Aarre-Ahtion neuvoista oppia, ja kokeilin alku-keskikohta-loppu -tekniikkaa siten, että kukin kohta määriteltiin repliikeillä. Esimerkiksi alku oli vaikka ”Äitis muuten soitti”, keskikohta ”Anna se tänne!” ja loppu oli ”sinähän sen tiedät”. Tämä testi oli minusta ehkä workshopini onnistunein. Tällä kertaa seurattavia elementtejä ei ollut liikaa, ja annoin soittajille tehtäväksi odottaa lavalta tulevaa impulssia ennen soittamisen aloittamista. Tämä siksi, koska musiikki on niin hallitseva elementti, se usein määrää kohtauksen suunnan liiaksikin. Mutta jos näyttelijät ottavat aloitusimpulssin, on lavallaolijoiden helpompi seurata tilanteen kulkua. Tähän mennessä olen todennut tämän järjestelyn toimivan parhaiten. Tuolloin musiikki toimi nimenomaan kohtauksen säestäjänä. Se antoi tukea kohtaukselle ja sen tapahtumille siinä mielessä, että lavallaolijoiden reaktiot ja ajatukset yhdistyivät musiikin tyyliuunnan kanssa. Musiikki saattoi olla myös yllättävä tekijä. Se saattoi antaa iskuja, jotka aiheuttivat kohtaukselle erilaisia käännteitä, kuten esimerkiksi sen, että vihainen vuokraisäntä yhtäkkiä koputtaa oveen vihaisesti. Tällä kertaa yritin myös antaa esiintyjille ohjeita siitä, mitä impulssia seurata, jos tunsin sen tarpeelliseksi. Esiintyjät kertoivat, että ohjeistus oli helpottava tekijä silloin, kun ei tiennyt mihin suuntaan kohtausta olisi viennyt. Se myös tarvittaessa auttoi löytämään kohtauksessa reitin keskikohtaan. Yleisön edessä tämänkaltaisen ohjaaminen ei kuitenkaan ole suositeltavaa, paitsi jos yleisölle

on kerrottu tästä. Lopulta tämä oli kuitenkin paras tähän mennessä tehdyistä harjoituksista.

Workshopin lopuksi kokeilimme fraasi kerrallaan -tarinaa, jota kokeilimme aiemminkin, mutta tällä kertaa musikaaliversiona. Pyrkimyksenä oli luoda kohtaus, joka noudattaisi mahdollisimman paljon musikaalien kliseitä. Sen säännöt eivät poikenneet aikaisemmasta versiosta kovinkaan paljon.

Kehittelemäni alku-keskikohta-loppu -harjoite toimi siis parhaiten tähän mennessä siten, että määritteet olivatkin repliikkejä. Tuolloin jäi tekijöille enemmän tilaa tuoda esiin omaa tulkintaansa kohtauksesta. Ongelmana kuitenkin oli se, että nyt kun tilaa oli enemmän, oli vaikea saada kohtaus menemään sellaiseen suuntaan, jossa määritelmät toteutuisivat. Tuolloin on hyvä, jos harjoituksessa on mukana ohjaaja, joka elää tilanteessa taustalla ja kertoo tarvittaessa esiintyjille mihin suuntaan mennä. Esiintyjien kehittyessä kyseisessä tekniikassa voidaan ohjaajasta luopua. Tekniikalle sopiva elementti oli myös spontaani laulaminen. Tälle tekniikalle on olennaista kuitenkin se, että laulu lähtee mukaan sille sopivalla hetkellä. Kyseiselle tekniikalle on myös tärkeätä se, että kun kyseessä on musiikkiteatteri-improvisaatio, niin säestäjät olisivat sellaisia, että he osaisivat mahdollisimman hyvin eri tyylilajeja ja olisivat myös avoimia uusille säestysmuodoille.

## 5 YHTEENVETO

Palaan lopuksi kysymyksiin, jotka esitin tämän työn alussa: onko improvisaatio musiikkiteatterin välineenä mahdollinen ja miten? Vastaus on tietenkin kyllä. Voisi jopa sanoa improvisaation olevan nykyään pakollinen väline musiikkiteatterissa, koska esitysten taso on sellainen, että se jopa vaatii sitä. Näytelmät, musikaalit ja muut esitykset ovat kehittyneet siihen pisteeseen, että enää ennalta suunnitellut teokset eivät välttämättä riitä, vaan esitys vaatii improvisaation elementin täydennykseen. En tarkoita tällä sitä, että improvisaation pitäisi olla hallitseva elementti esityksessä. Se voi olla jokin aivan pieni asia, kuten tilanne vaikka jossain näytelmässä, jossa olet aina jossakin kohtaa istunut tuolilla ja muutatkin sen tavallisesta toiminnasta poiketen nojaamiseksi. Tällaisilla pienillä erikoisuuksilla pidät itsesi hereillä tilanteelle, ja toiminnan uskottavuus kasvaa.

Yksi tärkeä johtopäätökseni teatteri-improvisaation yhdistämisessä musiikkiin on, että kuunteleminen kaiken avain. Samaa mieltä ovat monet improvisaation ammattilaiset. Kuunteleminen on tärkeää tutkimuksessani, jossa tällä kertaa oli kaksi elementtiä, joita pitää seurata: musiikki ja näytteleminen. Jotta sinä pystyt luomaan vaikka improvisaatiolaululle toimivan melodian, olet riippuvainen vallitsevasta säestyksestä, ja melodian tekemisessä on tietyt musiikilliset perussäännöt. Lähdetään perusasiasta: melodian on oltava sävellajissa. Tämä on mahdollista, jos tekijällä on musiikin osalta tarpeeksi taitoa. Teatteri-improvisaatio antaa kokemuksessa hieman anteeksi, mutta musiikki taas ei. Sen säännöstö on niin tarkka, että se vaatii tietoa ja taitoa, jotta siinä hetkessä syntyvä musiikki on kuulijasta uskottavaa. Tietenkin on olennaista, että säestäjä on hyvä, mutta lopullinen vastuu on kuitenkin lavalla olevalla näyttelijällä. Kuunteleminen on olennainen osa tätä kaikkea. Improvisaatiolaulussa on tärkeää myös ajatuksen ja musiikin rytmin yhdistyminen. Kuten aikaisemmin otin esille esimerkin ”Whose line is it anyway?” -sarjasta sana kerrallaan -laulusta, jossa kukin laulaja lauloi vuorotellen sanan siten, että siitä tuli tarina. Tämä vaatii sen, että sanat

tulevat vallitsevan rytmin mukaisesti ja mahdollisimman ripeästi, jotta lause pysyisi koossa. Tämäkin vaatii kuuntelemisen taitoa, koska jos haluat tarinan onnistuvan, on sinun tarkasti kuunneltava toisia.

Lopulta improvisaatio on joukkuepeli. Sooloilulla ei ole tilaa tämänkaltaisessa toiminnassa, jossa on paljon eri tekijöitä. Siinähan improvisaation hienous onkin. Se on minusta äärimmäinen muoto välittämisestä ja toisen nostamisesta esille. Kuten eräs opettajani sanoi kerran, että kun näyttelet kuningasta, niin sinä et tee itsestäsi kuningasta, vaan alamaiset osoittavat sinun olevan kuningas. Tällä hän nimenomaan tarkoitti statuksen merkitystä. Sinä olet se kuningas, ja oikea ja uskottava tapa on se, että alamaiset toiminnallaan tuovat sen esiin.

Workshopeissa, joita toteutin, oli monia hankaluuksia, jotka eivät kuitenkaan ole mahdottomia työstää. Ensimmäinen hankaluus oli monien elementtien tasapainoinen hallitseminen. Ratkaisu tähän on vain harjoitella kukin elementti sille tasolle, että ne ovat niin hyvin hallussa, että ne tulevat melkein pä automaattisesti ilman ylimääräistä miettimistä. Vain tällöin esiintyjä voi päästä improvisaatiossaan rentouteen ja itsevarmuuteen lavalla. Tuolloin esiintyjän mielikuvitus on vapaimmillaan ja kohtausten laatu paranee. Tämä on mahdollista, jos esiintyjän taidot ovat niin hyvät, ettei hänen tarvitse pelätä. Mutta voin luvata, että olipa esiintyjä kuinka hyvä tahansa, aina hän jollain tasolla jännittää improvisaatiotilannetta. Kukaan ei koskaan voi olla tarpeeksi hyvä, ja aina on varaa kehittyä. Olen myös sitä mieltä, että improaminen vaatiikin pientä epävarmuutta ja jännitystä, jotta esiintyjä on skarppina ja hereillä. Siitä ei pidä kuitenkaan tulla hallitseva tekijä. Tähän päästään vain siten, että eri elementit hallitaan riittävän hyvin, ja se onnistuu vain kovalla harjoittelulla ja toistolla.

Kannattaa siis hankkia hyvä ryhmä, joka vain ryhtyy tekemään näitä harjoitteita, joita olen tässä työssä esitellyt. On tärkeää, että harjoittelet ryhmän kanssa, koska tuolloin on aina joku, joka on kuulemassa suoritusta ja voi antaa palautetta. Ja

itsensä haastaminen on tärkeätä, koska tuolloin aivot joutuvat työskentelemään enemmän, ja kehitys tuolloin on tehokkaampaa. Kehittyessäsi aseta aina lisää haasteita käyttämällesi tekniikalle kehityksesi mukaisesti. Aloita helppoa ja määritelmiä asettelemalla tee improvisaatiosta vaikeampaa. Esimerkiksi tavalliseen kohtausimprovisaatioon voi lisätä pakolliset tasot (kolme esiintyjää, joista on aina yhden seisottava, toisen istuttava ja kolmannen maattava, ja improvisoidessaan esiintyjät vaihtelevat niitä). Näin kohtauksen vaikeutaso nousee ja se haastaa esiintyjää suoritumaan paremmin.

Lopuksi toivoisin, että luomaani tekniikkaa hyödynnettäisiin muuallakin kuin pelkästään improvisaatioesityksiä tehtäessä. Sitä voitaisiin hyödyntää esimerkiksi yksittäisissä kohtauksissa. Nykyään näytelmissä on paljon käytössä kohtia, jotka perustuvat improvisointiin, mutta tällä alku-keskikohta-loppu -tekniikalla ja musiikkia hyödyntämällä saataisiin kuitenkin aina erinäköisiä kohtauksia samalla kaavalla toistuvaan näytelmään. Tällä tavoin näytelmään saataisiin aina uutta väriä. Mikään ei tietenkään kiellä soveltamasta tekniikkaani vaikka tanssiesityksiin, musikaaleihin tai mihin tahansa. Voisin kuvitella tekniikan olevan hyvä koulutusmenetelmä yrityksille, kun etsitään uusia tapoja ratkaista ongelmia.

Vaikka improvisaatio onkin levinnyt ympäri maailmaa kaikenlaiseen esittävään taiteeseen ja on vakiinnuttanut asemansa välineenä niin teatterissa, tanssissa kuin musiikissakin, mielestäni sitä hyödynnetään aivan liian vähän. Tähän tulokseen tullaan myös käyttämissäni kirjallisissa lähteissä ja haastatteluissa. Varsinkin teatterissa, jossa sen mahdollisuudet kuitenkin ovat rajattomat, sitä pitäisi käyttää monipuolisemmin ja enemmän. Toivoisin että improvisaatiota käytettäisiin enemmän jopa interaktiivisessa mediassa, niin että improvisaatioon pohjautuvia tv-sarjoja ja elokuvia tehtäisiin lisää. Positiivinen asia on kuitenkin, että niitä tulee koko ajan lisää, esimerkiksi TV-sarja *Putous*, *Whose line is it anyway* -sarjan suomalainen versio ja *Thilia thalia*. Ne kuitenkin pohjautuvat aina komediaan ja sketseihin. Minusta pitäisi kerran edes koettaa tehdä improvisaatio-ohjelma, jossa



tyylilajeja rikastetaan perinteisen komedian ulkopuolellekin. Ainakin olisin halukas näkemään miten sellainen toimisi.

Tämän tutkimuksen tekeminen on ollut minulle erittäin opettavainen kokemus monelta eri kannalta. Se on opettanut minulle sen, että improvisaatio näkyy kaikkialla ja että se on käytännössä luontaisesti kaikessa, mitä teemme. Me emme vain ole huomanneet sitä. Kun syksyllä lähdin tutkimaan tätä aihetta, minulla oli todella suppea kuva improvisaatiosta. Kuvittelin, että sitä harjoitetaan lopulta harvoin teattereissa ja musiikissa, varsinkin musiikkiteatterin kentällä. Vuoden aikana minulle selvisi, että olen väärässä. Lopulta kun keväällä rupesin etsimään lähteitä ja tein haastatteluja, selvisi että improvisaatio on käytännössä vakiinnuttanut asemansa kummassakin taiteenlajissa sekä teatterissa että musiikissa. Ei ole teattereita, jotka eivät käyttäisi improvisaatiota välineenään jollain tapaa. Sitä harjoitetaan koko ajan näytelmiä tehdessä luomaan uutta väriä näytelmälle, tai sitten jopa luodaan kokonaisia näytelmiä pelkästään improvisoimalla. On improvisaatioryhmiä, jotka kiertävät kaikkialla teattereista yritysten pikkujouluihin. Musiikin osalta improvisaatiota tehdään lopulta paljon varsinkin jazzin maailmassa, vaikka muusikot eivät puhukaan improvisoimisesta vaan mieluummin vaikkapa jammailusta. Haastatteluiden ja Kopenen ”Improkirjan” avulla taas huomasin improvisaation olevan osa meidän elämäämme niin, että joka päivä kaikki, mitä me teemme, on eräänlaista improvisaatiota.

Kuitenkin tärkein oppimani asia on, että improvisaatio on meille kaikille ominainen muoto. Se tulee meille luonnostaan. Ja kuten lähteistä ja Markus Fageruddin haastattelusta tuli esiin, improvisaatio on opitun alitajuista hallintaa. Tämän ansiosta improvisaatio kiinnostaa minua enemmän ja enemmän, koska jos tämä väite pitää paikkansa, ja minusta se pitää, niin mikä onkaan sen parempi tapa tutustua ihmiseen kuin improvisaation tekeminen. Kaikki ratkaisut, joita ihminen tekee lavalla, perustuvat siihen, miten hän on kasvanut ja millaisessa ympäristössä elänyt. Kaikki käyttäytymissäännöt olemme oppineet vanhemmiltamme ja

ympäristöstämme lapsina, ja niistä on tullut pohja kaikelle toiminnallemme tässä maailmassa. Ne ovat muokanneet meistä sen, keitä me olemme, ja teoillamme me näytämme sen. Tämä pätee sekä elämään että lavatyöskentelyyn.

Päätän tämän työn Aristoteleen sanoihin, jotka minusta kuvaavat hyvin sitä, miten meidän improvisaatiossa pitäisi yleensä ajatella.

”Toiminnan täytyy tapahtua, niin kuin vanhat runoilijat esittivät, tietäen ja ymmärtäen.” (Aristoteles)

## LÄHTEET

## Kirjalliset lähteet:

Aristoteles IX. 1997. Suomentaja Hohti, P. Retoriikka Runousoppi. Tampere: Tammer-Paino.

Bailey, D. 1992. Improvisation: it's nature and practice in music. London: The British Library National Sound Archive.

Grotowski, J. 2006. Alkup. 1989. Kohti köyhää teatteria. Keuruu: LIKE.

Johnstone, K. 2007. Alkup. 1979. Impro: Improvisation and the theatre. London: Faber and Faber Ltd.

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

Routarinne, S. 2004. Improvisoi!. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Stanislavski, K. 2011. Alkup. Näyttelijän työ. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Tarasti, E. 2003. Musiikin todellisuudet: Säveltaiteen ensyklopedia. Helsinki: Yliopistopaino.

## Haastattelut:

Aarre-Ahtio, T. 2012. Näyttelijä ja muusikko. Haastattelu tapahtui 31.1.2012 Lahden kaupunginteatterissa.

Fagerudd, M. 2012. Muusikko, säveltäjä, opettaja ja kapellimestari. Haastattelu tapahtui 21.3.2012 Lahden ammattikorkeakoulun ruokalassa.

Internet-lähteet:

Stella Polaris –teatteriryhmän verkkosivut. [23.4.2012] Saatavissa: <http://stella-polaris.fi/>

New York Theatre Wire –sivusto. [23.4.2012] Saatavissa: <http://www.nytheatre-wire.com/ss06021t.htm>

Audio-visuaaliset lähteet:

Whose line is it anyway. 1998-2006. TV-sarja. Tuotantoyhtiö ABC. Kaikki videomateriaalia löytyy sivustolta [www.youtube.com](http://www.youtube.com) hakusanalla ”Whose line is it anyway”-