

Jenna Teinilä

IMPROVISAATIO JA KIELI

Kehollinen ja kielellinen vuorovaikutus
improvisaationäyttämöllä

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Teatterin ja draaman tutkimuksen maisteriohjelma
Pro Gradu
Toukokuu 2019

TIIVISTELMÄ

Jenna Teinilä: Improvisaatio ja kieli – Kehollinen ja kielellinen vuorovaikutus improvisaationäyttämöllä

Pro Gradu

Tampereen yliopisto

Teatterin ja draaman tutkimuksen maisteriohjelma

Toukokuu 2019

Tampereella toimii sekä suomenkielinen, että englannin kielinen improvisaatiokenttä ja improvisaatioesiintyjä saattaa olla molempien yhteisöjen toiminnassa mukana. Tutkimuksessa perehdytään vieraan kielen vaikutuksiin improvisaationäyttelijän työssä ja motivaatiossa improvisoida vieraalla kielellä. Tutkimuskysymyksiä on kaksi: millä tavoin vieraalla kielellä esiintyminen vaikuttaa improvisoijan näyttelijäntyöhön ja miten hän on huomannut vieraan kielen vaikutukset vastaanäyttelijöidensä työskentelyssä? Tutkimuksessa tuodaan myös esiin syitä siihen, *miksi* improvisoijat jo muiden improvisointiin liittyvien haasteiden lisäksi improvisoivat vieraalla kielellä.

Tutkimusaineiston kokemuksellisuuden vuoksi ja koska tutkimusta ei voida sellaisenaan toistaa, tutkimusmenetelmäksi valikoitui *Self Practice as Research* -menetelmä, joka mahdollistaa vapaan analysoinnin materiaalien ja lähteiden välillä. Materiaaleina käytetyistä haastatteluista ja esitystallenteesta ilmi tulleita seikkoja analysoidaan lähdeaineiston ja länsimaisen improvisaatioteorioiden pohjalta. Teorioina on käytetty Viola Spolinin ja Keith Johnstonen oppeja improvisaatiosta sekä mm. Anne Bogartin teatteria ja taidetta koskevia ajatuksia. Tiinä Syrjän *Vieras kieli suussa* -väitöskirja tuo esiin näyttelijöiden kokemuksia vieraalla kielellä näyttelemisestä käsikirjoitetussa teatterissa. Improvisaation kulmakivet, *moka on lahja*, *tyrmääminen-hyväksyminen* sekä *aktiivinen kuunteleminen* avataan tutkimuksessa termeinä ja improvisaation sääntöinä, joihin peilataan kielen vaikutuksia improvisaatiossa.

Tutkimuksessa selvisi englanninkielen välttämättömyys improvisaatiossa vankan kansainvälisen yhteistyön vuoksi. Jotta improvisaatio voi kehittyä aktiivisesti ja jalostua, tietoa jaetaan paljon eri maiden improvisaatioteattereiden kesken. Vieraan kielen käyttäminen lavalla saatettiin kokea näyttelijäntyötä yksinkertaistavana tekijänä tai fyysistä näyttelijäntyötä monipuolistavana tekijänä, mutta esitystallenteesta kävi ilmi, että vaikuttaminen näyttelijöiden keskuudessa näyttäytyi jopa syvempänä kuin tavallisesti, kun käytössä oli vieras kieli.

Tärkeimpänä johtopäätöksenä nousi improvisaation monipuolinen mahdollisuus toimia viihdyttäjänä niin sisältönsä, kuin myös sen vuoksi että kyse on ennalta käsikirjoittamattomasta esittävästä taiteesta. Yleisö kokee huojennuksen tunteita oivalluksista ja nokkeluuksista, joita näyttelijät improvisoidessaan tekevät jo siitä syystä, että kyse on improvisaatiosta. Esiintyminen ja haasteiden ylittäminen puolestaan tuo mielihyvää esiintyjille ja improvisaation eteenpäin vieminen johdonmukaisesti vahvistaa onnistumisen tunnetta, jolloin sekä yleisössä, että näyttämöllä vallitsee onnistumisen tunne. Kieli on mahdollisesti vain yksi lisähaaste improvisoidessa, mutta ei määrittele koko tekemisen tapaa.

Avainsanat: Improvisaatio, improvisaatioteatterit, kieli, vuorovaikutus, moka, esittävä taide

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

SISÄLLYS	
1 Johdanto	4
1.1. Improvisaation historiaa	6
1.2. Improvisaatioteatterit sekä vapaat ryhmät	7
1.3. Improvisointi toisella kielellä	12
2 Improvisaation filosofia	14
2.1. Moka on lahja	19
2.2. Aktiivinen kuuntelu, tyrmääminen ja hyväksyminen	22
2.3. Vuorovaikutus - vaikuttamisen ja vaikuttumisen mahdollistaminen	25
2.4. Ryhmän merkitys ja mahdollisuudet	27
2.5. Improvisaatioesitykset ja yleisö	31
2.6. Improvisaation haasteet	35
2.6.1. Ulkoa tulevat haasteet	37
2.6.2. Sisäsyntyiset haasteet	40
3 Tutkimus	43
3.1. Practice as research -tutkimusmetodi	43
3.2. Aineisto	46
3.2.1. Haastattelut	46
3.2.2. Esitystallenne	54
3.3. Puheen ja kielen merkitys improvisaatiossa	55
3.3.1. Kieli ajattelussa ja kommunikaatiossa	55
3.3.2. Kieli näyttämöllä ja improvisaatiossa	56
3.3.3. Kieli välineenä	59
3.4. Pohdintaa	61
4 Koetuksella näyttelijäntyö, asenne ja motivaatio	66
LÄHTEET	72
Kirjallisuus	72
Painamattomat lähteet	74
Linkit	74

1 Johdanto

Olen toiminut improvisaationäyttelijänä Tampereen Improvisaatioteatteri Snorkkelissa lokakuusta 2014. Päädyin improvisaatioteatterin pariin ikään kuin vahingossa, teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutuksen ja monen onnistuneen improvisaatiokeikan jälkeen vuonna 2012. Työni puolesta olen törmännyt siihen, ettei improvisaatioteatterista ole tutkimuksia juurikaan ja kirjallisuutta on vaikea löytää. Improvisaatioesiintyjien kentältä puuttuu yhtenäinen koulutusmenetelmä, eikä minkäänlaista järjestelmällistä improvisaation opetussuunnitelmaa ole. Lähestulkoon jokainen improvisaatiokouluttaja kouluttaa omista lähtökohdistaan. Suomessa koulutus lopulta perustuu kuitenkin amerikkalaisen improvisaation kehittäjän ja oppisän, Keith Johnstonen, oppeihin. Jatkovaa improvisaatiokoulutusta tarjotaan kansalaisopistoissa ja työväenopistoissa harrastustoimintana, improvisaatiokoulutukset muutoin on sisällytetty esimerkiksi näyttelijäntyön opintoihin Taideyliopistossa, Tampereen Yliopistossa ja toisen asteen opistoissa ympäri Suomea. Jyväskylän avoimen yliopiston tarjoamat draamakasvatuseritykset tukeutuvat improvisaatioon yhtenä soveltavan ja osallistavan teatterin työkaluna, mutta lähijaksoja improvisaatiosta pelkästään on opinnoissa yhteensä kaksi.

Tampereella suomenkielisen improvisaatioteattereiden rinnalla ja limittäin toimii aktiivinen englanninkielinen improvisaatioyhteisö. Englanninkielisen yhteisön on Tampereelle luonut amerikkalainen Trent Pancy. Hän on teatterialan moniosaaja, joka perusti Tampereelle englanninkielisen improvisaatiokoulun, Improv Academy (sittemmin YesImprov), ja järjestää viikoittaista englannin kielistä improvisaatioklubia. Osa tamperelaisista improvisoijista improvisoi sekä suomenkielisissä, että englanninkielisissä ryhmissä.

Trent Pancy kouluttaa ja pyörittää eritasoisia ryhmiä ja tuottaa vuosittain Tampereelle kansainvälisen improvisaatiofestivaalin nimeltä Finland International Improv Festival (jatkossa käytän tapahtumasta lyhennettä FIIF). Kesällä 2017 esiinnyimme Tampereen Improvisaatioteatteri Snorkkelin kanssa FIIF:lla. Teimme improvisoidun näytelmän, jonka teemana oli romanttinen komedia ja esiinnyimme englanniksi. Videotallenne ko. esityksestä on p.o osa pro gradun tutkimusmateriaalia.

Esityskokemuksen jälkeen jäin miettimään, millä tavoin vieraalla kielellä, ts. englanniksi improvisointi vaikuttaa näyttelijän näyttelijäntyöhön ja puhe- tai kehoilmaisuun näyttämöllä? Tuleeko näyttelijän ilmaisullisten keinojen osaksi muita keinoja, joita näyttelijä ei käyttäisi toimiessaan omalla kielellään? Mikäli ilmaisu pienenee, millä tavoin se tapahtuu? Tuntuuko näyttelijästä siltä, että hän pienentää tekemistään, vai tapahtuuko niin oikeasti?

Päätin tutkia improvisaatiota ensisijaisesti siksi, että improvisaatiosta tehtyä, suomenkielistä tutkimusta on tällä hetkellä vähän. Teen pro gradutyöni oman ymmärrykseni ja kehitykseni tueksi.

Opettajien vaihtelevuus ja improvisoijien erilaiset taustat kertovat improvisoinnin soveltuvuudesta eri tarkoituksiin ja tavoitteisiin sekä sen kiinnostavuudesta paljon. Improvisoida voi kuka tahansa, improvisaatioryhmän voi perustaa kuka tahansa ja improvisaatiosta voi kirjoittaa kuka tahansa. Ainoa tarpeellinen ominaisuus on se, että on kiinnostunut improvisaatiosta.

Itse toimin improvisaation parissa monissa eri rooleissa, työskentelen improvisaationäyttelijänä ja -opettajana sekä teen improvisaation kehittämistyötä osana erilaisia ryhmiä. Tampereen Improvisaatioteatteri Snorkkeli on Tampereen ainoa ammatti-improvisaatioteatteri. Snorkkelin näyttelijäryhmässä teemme improvisaation kehitystyötä harjoittelemalla ja luomme uusia esitysformaatteja, verkostoimme improvisaatioyhteisöä sekä vahvistamme improvisaatioteatterin asemaa esitystaiteen lajina Pirkanmaalla ja Suomessa sekä esiinnyimme ja koulutamme aktiivisesti. Opetan improvisaatiota Suomen Teatteriopiston ammattiin ohjaavan, kaksivuotisen linjan tuntiopettajana näyttelijäntyön peruslinjan ja -jatkolinjan sekä musiikkiteatterilinjan opiskelijoille. Oman ammattitaitoni tukemiseksi tutkin improvisaatiota ja sen mahdollisuuksia ja ominaisuuksia opetustyössä.

1.1. Improvisaation historiaa

Improvisaatioteatteri on nuori esittävän taiteen genre Suomessa, mutta jo tunnettu taidelaji esimerkiksi USA:ssa, jossa sillä on pitkä perinne ensin näyttelijöiden harjoittelumetodina (Viola Spolin) ja sittemmin omana esittävän taiteen ja harjoittelun lajinaan (Keith Johnstone). Länsimaisen improvisaation oppi-isänä ja -äitinä usein kuulee pidettävän Keith Johnstonea ja Viola Spolinia.

Viola Spolin on tuonut improvisaation työskentelymuodoksi nimenomaan teatterinäyttelijöiden harjoitusmetodina, eikä esittävä taidemuotona. Teoksessaan *Improvisation for the Theatre* hän esittelee yli 200 erilaista harjoittelumetodia näyttelijöille. Osa harjoitteista on myöhemmin sovellettu näyttämölle sopiviksi esiintymisformaateiksi. (Spolin 1999.)

Suomen improvisaatiokenttä on tullut tunnetuksi Eeva Litmasen ja Tytti Oittisen kautta, jotka 80-luvulla tutustuivat Keith Johnstonen oppeihin. He halusivat perustaa Suomeen improvisaatioteatterin ja se mahdollistui Espoon kaupunginteatterissa. Stella Polaris päädyttiin perustamaan vuonna 1993. Aluksi Stella Polariksen esitykset olivat ns. improvisaatiokisoja, Johnstonen metodeja mukailten ja sittemmin pitkiä improvisoituja näytelmiä. (Stella Polariksen historiikki, Stella Polaris 1988.)

Myöhemmin joukko tamperelaisia näyttelijöitä oli Stella Polariksen järjestämässä koulutuksessa ja tiivis ryhmä päätti ryhtyä esiintymään yhdessä enemmänkin. Niin syntyi Tampereen Improvisaatioteatteriyhdistys Snorkkeli Ry 1999. Ajan myötä improvisaatioteattereita ja -ryhmiä on muodostunut useita ympäri Suomea. Suurin osa niistä toimii harrastajavoimin ja innokkaiden ja lukuisten harrastajien vuoksi improvisaatiokenttä on hyvinkin aktiivinen ja auki myös kansainvälisesti.

Vuonna 2016 alkunsa saanut Suomen Improvisaatioteatterit Ry sai patentti- ja rekisterihallituksen merkinnän 2017. Suite Ry:n tavoitteena on yhdistää kattojärjestönä suomalaiset ammatti-improvisaatioteatterit ja mahdollistaa yhteistyö myös harrastajien kanssa. Yksi Suite Ry:n pidemmän tähtäimen tavoitteista on kehittää

improvisaation opettamisen tasoa tasalaatuisiksi sekä tiettyjä opetustavoitteita noudattavaksi. Improvisaatiota opettaville tahoille (esim. draamaopettajat, nuorisohjaajat ja teatteri-ilmaisun ohjaajat) olisi tavoitteena tarjota kattavaa improvisaatiokoulutusta, jolla pyritään tukemaan improvisaation opettamisen tasoa Suomessa.

Vuonna 2018 Suite Ry:ssä on mukana Stella Polariksen ja Snorkkelin lisäksi myös jyväsnyläinen Kulttuuriosuuskunta Kuje sekä rovaniemeläinen Lentävän Poron teatteri. Tammikuussa 2019 jäseneteatteri järjestivät kolmannen Kaamos-improvisaatioteatteri festivaalin Tampereella. Festivaaleilla oli tarjolla koulutuksia ja esityksiä eri ryhmiltä, sekä seminaareja ja paneelikeskusteluja improvisaatioteatterin tilasta suomalaisessa taidekentässä. Tämän pro gradun valmistuessa Lentävän Poron teatteri sellaisenaan on haettu konkurssiin.

Suiten tavoite on yhdistää jäseniksi mahdollisimman monta improvisaatioteatteria. Haasteeksi on osoittautunut teattereiden taloudelliset tilanteet, vaikka intoa yhteistyöhön olisikin. Liikevaihto on pieni ja keikkapalkkioilla toimivat yhdistykset pyörivät 'kädestä suuhun'. Tällöin resursseja aikaa vievään yhdistystoimintaan vapaaehtoisvoimin ei välttämättä ole.

1.2. Improvisaatioteatteriit sekä vapaat ryhmät

Kuten kaikissa taiteellisissa ryhmissä, myös improvisaatioryhmissä tärkeää ovat ihmisten väliset suhteet ja kanssakäyminen. Edellisessä luvussa mainittu vuorovaikutustaitojen merkitys korostuu myös ihmissuhdetasolla, etenkin kun työtä pitäisi tehdä omalla itsellä, omiin kokemuksiin ja maailmankuvaan nojaten, toisten tarjouksista vaikuttuen ja ilman käsikirjoitusta. Tästä syystä improvisaatioryhmän tekemät harjoitukset ja yhdessäolo on tärkeää, jotta ryhmä toimisi. Aina ei kuitenkaan ole mahdollista esiintyä yhdessä harjoitelleen, oman ryhmän kanssa, vaan esiintymiskokoonpanot muuttuvat. Jo esiintymiskerroilla kokoonpanoissa on usein erilaisia yhdistelmiä ryhmän näyttelijöistä: kokemusten määrä on eri, nopeus ja energia ovat erilaiset ja ymmärtäminen asioista saattaa vaihdella. Tästä syystä tulisi

varata ennen esitystä lämmittelylle aikaa, jotta lämmittelyhetki aktiivisesti virittäisi improvisaationäyttelijöiden keskinäisen vuorovaikutussuhteen, aktivoisi kuuntelemisen ja loisi hyväksymisen ilmapiirin esiintyjien välille.

Erona vakituisesti toimivien ryhmien ja eri ryhmistä mahdollisesti yhtä keikkaa varten muodostettujen kokoonpanojen välillä, on harjoittelun ja toistensa tuntemisen määrässä ja laadussa. Vaikka improvisaation 'säännöt' ovat samat, vuorovaikutustaidot ja taitotasot saattavat erota hyvinkin vahvasti. Omassa ryhmässä on kyttävä elämään, on otettava taiteellista ja sosiaalista vastuuta muista ja yhdessä muiden kanssa (Koskenniemi 2007, 67).

Mikä tahansa ryhmä kohtaa tietyt haasteet aina ryhmän muodostumisesta lähtien, kunnes siitä tulee toimiva ryhmä. Tästä syystä ryhmän johtajalla olisi hyvä olla ymmärrystä ihmisten käyttäytymisestä ja erilaisista rooleista ryhmässä. (Niemistö 2004, 28.) Ryhmän johtajaksi säännöllisesti toimivassa improvisaatioteatterissa saattaa valikoitua esimerkiksi yhdistyksen puheenjohtaja, taiteellinen johtaja tai tuottaja. Toisinaan johtoasema on ei ole yhtä selvä - johtajana toimii esimerkiksi ryhmän 'vanhin' eli kauimmin toiminnassa mukana ollut, sen läpikotaisin tunteva improvisoiva jäsen. Harrastajaryhmissä ei ole välttämättä myöskään selkeää johtohahmoa. Kuten missä tahansa työyhteisössä, myös improvisaatioryhmässä tai teatterissa, mahdollinen epäselvyys johtoasemassa saattaa aiheuttaa eripuraa, mutta voi olla tuottelias asetelma yhteishengen kannalta.

Ympärilläsi olevat ihmiset ovat luovuuden avain. He toimivat peilinä, moottorina, pakollisena vastuksena ja inspiraation lähteenä. He ovat materiaalia ja tarkoitus. Heidän kanssaan työskentely alkaa. Ilman heitä yksilö ei ole mitään. Prosessissa ryhmän kesken juuri edellä mainituissa olosuhteissa työskennellessä mukaan tulee uusia ihmisiä ja ympäristö laajenee, muuttuu ja määrittelee itsensä uudelleen ja uudelleen. (Bogart 2007, 31.)

Improvisaatioon useimmiten liittyvä tiivis ryhmässä työskentely asettaa perinteisiä ryhmätyöhön kuuluvia haasteita. Improvisaatioryhmissä kulloisenkin keikan kokoonpanojen muutokset aiheuttavat dynaamisesti erilaisia tilanteita, aktiivista vuorovaikutuksen ylläpitoa vaatii myös hetkeksi kokoon kutsutut ensemblemäiset

työskentelyhetket, -esitykset tai irralliset keikat ilman jonkun tietyn vakaan ryhmän osallisuutta.

Anne Bogart kirjoittaa kirjassaan *Ohjaaja valmistautuu* (2004), että ryhmä esiintyvänä yksikkönä tuntuu vieraalta länsimaisessa kulttuurissa: kulttuurissamme, joka levittäytyy nopeasti ympäri maailmaa, kollektiivinen toiminta on epäilyttävää. Meitä on kannustettu uskomaan, ettei innovaatio voi olla yhteistoimintaa. Täytyy olla olemassa tähti. Ryhmän ponnistusta pidetään heikkouden merkinä. Kunnioitamme cowboya, joka ratsastaa yksin preerian halki. Meidät kasvatetaan ansaitsemaan rahaa ja tuhlaamaan se itseemme. Ihmisiä pidetään menestyvinä, jos heistä tulee rikkaita ja jos he esiintyvät televisiossa. (Bogart 2004, 39.) Harvoin julkisuuteen nousee kokonaisia kollektiiveja, useimmiten tähdet ovat yksittäisiä. Rohkenen kuitenkin väittää, että tällainen käsitys on hyvinkin ristiriitainen: länsimainen kulttuuri on täynnä myös esimerkiksi musiikkiyhtyeitä, jotka ovat kokoonpanoja – tällöin *yhteinen toiminta* on menestynyt.

Viola Spolin puolestaan kuvaa teoksessaan *Improvisation for The Theatre* (1999) tasapainoista ryhmätoimintaa niin, että kaikki ryhmän toimijat ovat ryhmän yhteisen tavoitteen eteen toimivia yksilöitä. Jos yksi henkilö ikään kuin *dominoi* ryhmän toimintaa, ryhmä ei toimi enää ryhmänä. Tällöin kuitenkin muut ryhmäläiset saattavat hyötyä tilanteesta, eivätkä koe sitä ikävänä, ryhmätyöskentelyä se kuitenkin ei enää ole.

Teatterimaailmassa ryhmätyöskentelyä vaaditaan kuitenkin ensimmäisestä näytelmän ajatuksesta lähtien viimeisten ablodien kaikuun saakka. Ilman tällaista ryhmätyöskentelyä ei ole myöskään paikkaa yhdelle näyttelijälle esitellä taitojaan. (Spolin 1999, 9-10.)

Improvisaatioensemble on yhtä vahva kuin sen ryhmän yhteinen henki - ”johtohahmo” tai tähti saattaa tukea ryhmän markkinointia, mutta kokonaisuus näyttämöllä on silti ratkaisevassa asemassa. Se, että joku on ”kassamagneetti” ja muut hukkuvat ryhmään luo epätasapainon, joka saattaa aiheuttaa eripuraa ja eriarvoistumista ryhmän sisällä, kuitenkin monet suomalaiset improvisaatioryhmät sisältävät tällaisen asetelman. Esimerkiksi Stella Polaris koostuu useammasta ”tähtinäyttelijästä”, jotka esiintyvät

televisiossa. Nämä näyttelijät houkuttelevat katsojia lisää myös Stella Polariksen esityksiin.

Taiteellisena ryhmänä improvisaatioteatteriryhmän on oltava tiiviisti yhteistä toimintaa varten sitoutunut näyttelijäryhmä, koska improvisoidun sisällön syntyminen vaatii yhteisen sopimuksen yhteisen toiminnan eteenpäin viemisestä. (Spolin 1999, 10.) Yhteisen ryhmähengen ja vuorovaikutustilanteen tukeminen ja hoitaminen on improvisaatioteattereissa siksi erityisen tärkeää.

Kaikki taiteilijat pyrkivät olemaan avoimia ja kiinnittämään huomiota jok'ikiseen prosessin hetkeen. Taiteilijan tehtävä on tutkia 'puolitietoisuuden' alueita, joissa määrittelemätön ja sanoittamaton sijaitsevat. (Bogart 2007, 58.) Avoimuuden ja taiteellisen silmän tulisi säilyä kaikenlaisten ryhmää horjuttavien eripuraisuuksien yli. Sen säilymistä voidaan tukea myös yhteisen vuorovaikutuksen hoitamisella ja huolellisella yhteisellä harjoittelulla ja lämmittelyllä ennen esityksiä.

Ammatti- ja harrastusryhmien välillä selkein ero on improvisaatioryhmän tai -teatterin rahoituksessa. Improvisaationäyttelijät eivät tee myytyjä ”improvisaatiokeikkoja” ilman korvausta, mutta improvisaatioteatterin oman tuotannon esitykset saattavat olla talkootyötä. Joissain ammatillisissa improvisaatioteattereissa tämä onkin edellytys teatterin hengissä selviämisen kannalta. Voidaan puhua talkootyöstä, eli jonkun yhteisen asian tai yrityksen eteen tehdystä työstä, josta ei saada palkkaa. Anne Bogart avaa talkootyöskentelyä niin, että omat valinnat ja oman asenteen kehittäminen vaikuttavat työskentelyyn teatterissa. Kun valitsee asenteensa varainkeruuta kohtaan - eli talkootyöhön - osana omaa taiteellista työskentelyään, muuttuu koko varainkeruun luonne. Sen voi valita tekona ja mahdollisuutena. (Bogart 2007, 99.) Improvisaatioteattereita ei valtion puolesta rahoiteta siinä mittakaavassa kuin esimerkiksi laitosteatteritoimintaa. Tällöin talkootyöskentely on improvisaatioteattereiden hengissä selviytymisen kannalta pakollista.

Vapaaehtoisuuden tunteen säilyminen ryhmässä on tästä syystä suuressa osassa. Spolin erottelee kirjassaan, että improvisaatioryhmään osallistumisen tulee tuntua osallistujasta vapaaehtoiselta, jotta mielekkyys osallistumiseen säilyy. Vaikka se saattaa olla muille vaikeaa (erityisesti ohjaajalle, mikäli sellainen on), ryhmän

toimivuuden kannalta vapaaehtoisuus on tärkeässä osassa. (Spolin 1999, 10.) Ilman palkkiota jäsenistöä on motivoitava toimimaan eri tavalla ja osittain heidän tulisi olla yksilöinä myös motivoituneita vapaaehtoiseen työskentelyyn. Tämä on kokemukseni mukaan ammatti- ja harrastajaimprovisaatioryhmiä yhdistävä tosiasia. Kaikkia toimijoita yhdistää intohimo improvisaatiota kohtaan. Omistautuminen annettuihin olosuhteisiin, tässä hetkessä, tuo ihmistä lähemmäs muita, jotka suhtautuvat samoihin asioihin intohimoisesti. Kun oppii rakastamaan ihailemaan, luottamaan ja arvostamaan ihmisiä, joiden kanssa työskentelee, he tarjoavat tarpeelliset avaimet työskentelyn kehittämiseksi ja kasvulle. Kunnioituksen ylläpitäminen estää välttämättömyyden tunteen nousemista ryhmässä. Välttämättömyyden tunnetila ei ole viehättävää eikä tuotteliasta. (Bogart 2007, 31.)

Toinen luonnollinen erottava tekijä ammatti- ja harrastajaryhmien välillä improvisaatiokentällä on ammatillinen koulutus ja sen määrä. Ammatti-improvisaatioryhmissä toimivat näyttelijät ovat useimmiten teatterialan ammattilaisia tai alaa huomattavasti opiskelleita henkilöitä. Toki esiintyjien ammatillinen kirjo on valtaisa, moni on päätenyt improvisaatioteatterin pariin esimerkiksi teekkarispeksitoiminnan kautta. Ammattilaisten keskuudessa omistautuminen improvisaatioryhmälle on myös ammattimaisempaa, on edellytys, että harjoituksissa ollaan ajallaan, eikä ilman säännöllistä harjoittelua esiinnyttä.

Jäsenet saattavat halutessaan ja tilausten tullen käydä myös kouluttamassa erilaisia ryhmiä. Improvisaatioteattereiden ja -ryhmien ammattilaiset vievät osaamistaan eteenpäin harrastajaryhmille suhteellisen avoimesti. Kansalaisopistoissa ja Työväenopistoissa improvisaatiota opettaa useimmiten ammattiryhmän jäsen ja oppilaskunta koostuu improvisaatioharrastajista. Muutoinkin improvisaatiokenttä on yhteneväinen harrastajien ja ammattilaisten kesken. Tällainen yhteisöajattelu kuuluu myös improvisaation henkeen. Yhteisiä tapahtumia ja festivaaleja järjestetään ympäri Suomea ja maailmaa. Kehittyäkseen ja ylläpitääkseen improvisaation osaamista Suomessa, molempien ryhmien tulee puhalttaa yhteen hiileen.

1.3. Improvisointi toisella kielellä

Olen opiskellut fyysistä teatteria opiskeluaikani Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulussa (nyk. Centria ammattikorkeakoulu) 2007-2011 Esittävän taiteen linjalla ja tutkinut sitä opinnäytetyössäni. Lisäksi olen ylläpitänyt ammattitaitoani mm. Tampereen Kesäyliopiston järjestämällä bouffon- ja klovneriakursseilla sekä Teatteri Metamorfoosin järjestämällä klovnerian ja Suzuki-metodin kursseilla. Improvisaatioteatterissa olen kokenut fyysisen teatterin osaamisen edukseni, sillä olen valmis vastaanottamaan tarjouksia myös kehollisesti ja reagoimaan niihin kokonaisvaltaisesti myös kehollani. Fyysisen teatterin taustani vuoksi kiinnostuin näyttelijän fyysisistä keinoista selviytyä tilanteessa, kun omaa kieltä ei voi käyttää. Kielen vaihtumisen vaikutusta improvisaationäyttelijän toimintaan kiinnostaa minua, koska olen itse kokenut sen haastavana kahdella erilaisella tavalla:

1. vieraalla kielellä toimiminen on haaste, koska olen kokenut olevani tällöin epävarmalla pohjalla näyttelijänä, sekä
2. sanat eivät olekaan enää niin helposti löydettävissä, eikä kielen kulttuurillisilla 'kikoilla' pysty toimimaan yhtä helposti kuin omalla äidinkielellään.

Käytössäni on ollut kaksi erilaista tutkimusaineistoa; olen haastatellut improvisaatioesiintyjä, jotka esiintyvät sekä suomeksi että englanniksi ja vastannut haastattelukysymyksiin lisäksi itse. Toisena lähteenä olen käyttänyt Tampereen Improvisaatioteatteri Snorkkelin esitystallennetta Finland International Improv Festivalilta, vuodelta 2017.

Tutkimukseni käsittelee sitä, millainen vaikutus vieraalla kielellä on näyttelijän ilmaisuun.

1. Millä tavoin näyttelijät ovat huomanneet improvisaatiossa käytetyn kielen vaikuttavan omaan ilmaisuunsa? Millaisia vaikutuksia on eri ilmaisun keinoihin, kuten fyysiseen näyttelijäntyöhön, puheeseen tai eleisiin?
2. Lisäksi minua kiinnostaa se, miksi näyttelijät päätyvät improvisoimaan vieraalla kielellä, vaikka se lisää improvisaation haasteita jo entisestään käsikirjoittamattomuuden lisäksi. Tiina Syrjän väitöskirja *Vieras kieli suussa – Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa*

ja kehossa (Tampereen yliopisto, Tampere, 2007) on suuressa osassa vertailulähteenäni tämän tutkimuskysymyksen purkamisessa.

Tutkin miksi improvisoijat kuitenkin kaikista haasteista huolimatta improvisoivat englanniksi ja minkäläisten haasteiden edessä vieraalla kielellä improvisoiva esiintyjä on.

Improvisaatioteatterissa on olemassa erilaisia esitysformaatteja, esimerkiksi improvisoidut pitkät näytelmät, lyhyet sketsiformaatit, joita hyödynnetään televisioidussa improvisaatiossa, 'freeform', eli intuitiivinen vapaa improvisaatio, musiikki-improvisaatio ja improvisaatio sovellettuna erilaisiin tyyliin, kuten romanttiseen komediaan trilleriin tai musikaaliteatteriin. Eri formaattia käytettäessä vieraalla kielellä improvisointi voidaan kokea erilaisena. Lyhyet "sketsitekniikat" sisältävät nopeampaa sanailua ja tarvetta määrittelylle, pidemmät rauhaa näytellä ja näyttelijän dramaturgin ja ohjaajan taitoja. Perehdyn enemmän pitkien improvisoitujen tarinoiden näyttelijäntöyöhön tässä tutkimuksessa.

Lopulta kaikki on kuitenkin riippuvaista myös kulttuurieroista, improvisoijista itsestään, esiintyvän ryhmän yhteisestä kokemuksesta ja siitä, että esitystilanne on aina todellisuudessa erilainen jo puitteista johtuen ja sitä on vaikeampaa arvioida ulkoapäin. Näyttelijöiden vastauksiin saattaa vaikuttaa myös 'toiveajattelu' eli utopia siitä, miten toivoisi vieraan kielen vaikuttavan lopputulokseen.

Tutkimuksessa pyrin selvittämään myös miksi muutokset ilmaisussa tapahtuvat. Voiko siihen vaikuttaa näyttelijöiden tarve selviytyä lavalla, pelkäävätkö he mokaamista, haluavatko esiintyjät 'kalastella helppoja nauruja' sekä miten paljon esimerkiksi paniikilla ja esiintymisjännityksellä on sijaa vieraalla kielellä esiintyvän esiintyjän ilmaisuun?

Selkein erottava tekijä perinteisen teatterin ja improvisaatioteatterin välillä on se, että improvisaatioesityksen tarina syntyy hetkessä, osittain yleisön toiveiden ja osittain improvisoijien vuorovaikutuksesta. Improvisaationäyttelijät harjoittelevat niin kuin perinteisen teatterin näyttelijätkin, mutta harjoituksissa pyritään treenaamaan keskinäistä vuorovaikutusta, reagoitua ja tarjouksien hyväksymistä, sekä teknisesti

formaattien muotoa ja ominaisuuksia. Tarina syntyy aina uniikkina, vailla täydellisen toiston mahdollisuutta.

Osittain improvisaation koomisuus ja katharsis ovat sidonnaisia esityksen syntymiseen hetkessä. Yleisö ja esiintyjät kokevat katharsiksen, kun improvisoidusta tarinasta tulee ehjä ja epätoivoisimmatkin langat saadaan päätettyä tai näyttelijä selviytyy yllättävän oivalluksen myötä epätoivoisesta tilanteesta. Perinteisen teatterin puolella katharsiksen hetki muodostuu, kun tarinan jännitteet ja ristiriidat laukeavat. Pentti Halonen määrittelee katharsiksen olevan siinä hetkessä, kun päähenkilö ymmärtää enemmän, päähenkilö valaistuu ja hänelle selviää tapahtumat, jotka aiheuttivat aiemmin näytelmän huippukohtan. (Korhonen & Østern 2001, 213.)

Improvisaatiossa katharsiksen voimakkaasti kokeva yleisö on seurannut näytelmän kehitystä alusta saakka. Improvisoitu näytelmä on saattanut olla hyvinkin monisyinen ja epäjohdonmukainen muutoin, joten lopun yhteinen katharsiksen kokeminen on erittäin toivottu. Improvisaatiossa osa katharsiksesta syntyy myös yhteisestä helpotuksesta, että haastava tehtävä käsikirjoittaman esityksen esittämisestä on tehty.

2 Improvisaation filosofia

Virginia Woolfin sanojen mukaan ihmisen on luettava, katsottava, kuunneltava ja muistettava, jotta voi tehdä taidetta. (Bogart 2007, 31.) Improvisaatio mahdollistaa näiden taitojen syvemmän hyödyntämisen ja koska sitä ei ole varsinaisesti rajoitettu instituutioihin ja ainoastaan niissä opetettavaksi tai opittavaksi, kaikkien on mahdollista harjoitella.

Kokemiselle sekä yksilön henkilökohtaisten taitojen ja tekniikoiden kehittymisen ja vapaan ilmapiirin luomista varten ryhmäpelien pelaaminen on tärkeää. Henkilökohtaisten taitojen ja tekniikoiden kehittyminen pelaamisen avulla on mahdollista, koska ryhmässä pelaaminen luo yksilölle tilan, jossa hän on todella auki ja valmis vastaanottamaan tätä kehitystä. Näin kokonaisen ryhmän kokemus kehittyy ja ryhmän sisäinen ilmapiiri paranee. (Spolin 1999, 4-5.)

Koska improvisaationäyttämöt ovat lähes tyhjiä (lukuun ottamatta mahdollisia pöytiä tai tuoleja) - tai joidenkin muiden esitysten kulisseissa, tai esityksen järjestävän tahon valitsemien lavastuselementtien varassa, näyttelijän mielikuvituksen ja järjenjuoksun on esitystä varten oltava terässä ja avoinna. Toisaalta tyhjä lava antaa näyttelijän mielikuvituksen myös juosta, joten hänen on helpompaa luoda näyttämölle miimisesti ihan mitä vain ilman paikkoja määritteleviä lavasteita.

Improvisoiija on välikappaleena ei-minkään ja jonkin välillä: esteettisesti improvisoiija luo jotain näiden kahden tilan välille. (Peters 2009, 36.)

Improvisaatiossa etenkin ja teatterissa ylipäättään olemme tekemisissä abstraktin ulottuvuuden kanssa, keksittyjen tilojen, valojen, värien, materiaalien, ja äänien kanssa, jotka ovat meissä kaikissa. Olemme oppineet ne erilaisten kokemusten ja aistimusten kautta. Niistä muodostuu myös yhteinen perimätieto. Perimätiedosta ponnistava dynaaminen voima ja halu luoda tuo tahtotilan lavalla oloon ja tarinan kerrontaan. (LeCoq 2001, 46.)

Improvisoidessaan näyttelijä luottaa vahvaan vuorovaikutukseen yleisön kanssa. Koska tarpeistoa ei ole, miimisesti luotu ympäristö - esineet, huonekalut ja tapahtumat - toimivat näytelmän tai kohtauksen tilana ja tarpeistona. Yhteinen ymmärrys maailmasta on siksi tarpeellinen. Toisissa teattereissa on käytössä tarpeistoa improvisaatioteatterin käyttöön ja sen liikuttamiseen lavalle ja lavalta pois on erilaisia keinoja. Tällainen tapa on esimerkiksi Norjassa, oslolaisessa Det Andre Teatretissa, jossa olimme Suite Ry:n kanssa vierailemassa lokakuussa 2018.

Improvisaatio oli alunperin näyttelijöiden harjoittelutyökalu. Siksi sen harjoittelu tukee myös pääasiassa perinteistä teatteria tekevien näyttelijöiden ammattitaitoa. Uusien tulokkaiden perehdyttäminen teatterimaailmaan on mahdollista improvisaatiopelien avulla ja toisaalta myös improvisoitujen kohtausten työstäminen on ammattinäyttelijöille mahdollista taitojen kehittymisen myötä myös improvisaatiopelien avulla (Spolin 1999, 5).

Improvisaation harjoittelu kasvattaa aitoa vuorovaikutuskykyä, heittäytymistä, vaikuttamista, reagoimista hetkessä näyttämöllä. Oikeastaan improvisaatio on rakentavan vuorovaikutuksen kykyjen harjoittelemista ja sen 'sääntöjen' noudattamista. Samat säännöt toimivat niin siviilielämässä, kuin näyttämölläkin ja siksi improvisaatiota voidaan kouluttaa myös esimerkiksi yritysmaailmassa ja muissa yhteisöissä. Koulutukseen ei tarvitse sisällyttää painetta esiintyä. (Stella Polariksen historiikki.) Tästä syystä improvisaatiokoulutusten toteuttaminen yrityksissä on iso osa improvisaatioteattereiden toimeentuloa.

Vuorovaikutuskouluttajana toiminut Simo Routarinne erottelee teatteri-improvisaation vuorovaikutuskoulutuksesta ainoastaan sen teatterillisilla ominaisuuksilla; näyttämöllä, yleisöllä ja sisällöntuottamiseen, eli dramaturgiaan sekä roolihahmoihin kiinnitettyllä lisähuomiolla. (Routarinne 2004, 9.)

Tutkimukseni keskittyy esittävään improvisaatioon, mutta tuon esiin näkemyksiä mm. vuorovaikutuskouluttamisen peruseriaatteista, koska ne pätevät myös teatteri-improvisaation harjoitteluun.

'Säännöt' improvisaatiossa ovat olemassa siksi, että näyttelijöillä olisi yhteinen näyttämön kieli ja sen kielen sisällä voi tapahtua mitä vain. Siksi puhuttu, ymmärrettävä kieli ei ole välttämätöntä. Joissakin improvisaatiotekniikoissa käytetään myös 'gibberishaa', eli siansaksaa, puhuttuna kielenä. Improvisaation perusajatukset ja filosofia perustuvat positiiviseen ajatteluun vastaanäyttelijöistä ja omista sekä heidän tekemistään tarjouksista.

Improvisoijan tulee kulkea kuin kulkisi selin: hän näkee kaiken mistä on tullut, muttei kiinnitä lainkaan huomiota tulevaan. Hänen tarinansa saattaa viedä hänet minne vain mutta hänen on luotava tasapaino tulevaisuuden ja menneen välille. (Peters 2009, 18.)

Kun kaikki improvisoijat ovat harjoitelleet samojen sääntöjen mukaan, se mahdollistaa ryhmien välisen tai jopa kansainvälisen yhteistyön ja esiintymisen improvisoijien kesken. Periaatteessa ei ole merkitystä sillä mistä kulttuurista improvisoija on tai millä kielellä hän improvisoi, koska säännöt toimivat aina samalla tavalla, ne ovat improvisaation yhteinen kieli.

Simo Routarinteen mukaan kaikki osaavat improvisoida, eikä kyse ole taipumuksista tai lahjoista, improvisoimista varten ei tarvita erityisiä taitoja. (Routarinne 2004, 7.) Viola Spolin on vienyt ajatusta vielä hieman pidemmälle niin, että kuka tahansa voi näyttellä tai improvisoida, eikä niitä taitoja voi edes opettaa, ne tulee näyttelijän itse oivaltaa. Kokemuksen kautta kuka tahansa voi oppia mitä tahansa, kun ympäristö on sille suotuista. Lahjakkuudella on myöskin hyvin vähän tekemistä sen asian kanssa. (Spolin 1999, 3.)

Taitoa improvisoida on mahdollista harjoitella, mikäli motivaatiota siihen löytyy. Nykyään improvisaatiota opetetaan harrastuksena mm. monissa kansalaisopistoissa, työväenopistoissa ja teatteriharrastajien piirissä. Peruskouluissa, joissa on mahdollista sisällyttää teatteri-ilmaisua opetussuunnitelmaan, improvisaatiota opettavat yleensä äidinkielenopettajat.

Porilainen teatteri-ilmaisun ohjaaja, Reetta Vehkalahti, on kirjoittanut, että improvisaatio on yleisnimitys jollekin, jota ei ole ennalta suunniteltu. Improvisaatio nimitystä saatetaan käyttää myös kohtauksesta, jota teatteriharjoituksissa tehdään ensimmäistä kertaa tai jonka pienryhmä on saanut tehtäväkseen tehdä ainoastaan hetkeä aikaisemmin tai spontaani-improvisaationa. (Vehkalahti 2006, 145.) Improvisaationa syntynyt tarina on ensimmäistä ja viimeistä kertaa olemassa, siksi improvisaatio on pohjimmiltaan tarinankerrontaa siinä, missä muukin esittävä teatteri riippumatta esityksen tapahtumapaikasta tai formaatista tai muista ominaisuuksista. Vastaanottajan tulee tunnistaa tarina, muuten vuorovaikutusta tai vaikuttumista ei synny. (Parviainen 2004, 298.)

Gary Peters kirjoittaa, että kaikki improvisaatio on oikeastaan jo tapahtunut. Kaikki uudet alut ovat ”pilalle menneistä” aluista opittuja ja kokemuksen kautta jalostuneita. (Peters 2009, 1.) Tällainen ajatus tukee improvisaation samaistuttavuutta, kun jokainen katsoja voi ikään kuin tunnistaa uuden alun, vaikka ei ole sitä koskaan aiemmin nähnyt.

Toisaalta improvisaatioissa lisäarvoa ja hauskuutta tuo samaistuttavan tarinan lisäksi näyttelijöiden tekemät tahattomat käännteet, joilla improvisaationäyttelijät eivät

välttämättä tahallisesti hae vitsin paikkoja esitykseensä. Anne Bogart uskoo, että teatterin tehtävä on muistuttaa meitä isoista inhimillisistä kysymyksistä, muistuttaa meitä omasta kauhustamme ja inhimillisyydestämme. (Bogart 2004, 92.) Improvisaatioesityksessä kauhun ja jännitteiden äärellä ollaan monista eri syistä, esimerkiksi koska kenelläkään ei ole tietoa siitä, mitä tuleman pitää.

Pia Koponen kirjoittaa improvisoinnin syvimmästä olemuksesta teoksessaan *Lupa mokata* (Koponen 2017, 292) ja kuvaa sitä tasapainotteluksi suunnitellun ja suunnittelemattoman ja ennalta mietityn ja spontaanin toiminnan välillä. Koposen mukaan improvisaatiossa on kysymys järjen ja tunteen välisestä sekä fiilispohjalta etenemisen ja järkevän toiminnan välisestä tasapainottelusta. Improvisoiija hyödyntää kokemuksiaan, oppimiaan asioita ja maailmankuvaansa, seuraa intuitiotaan ja on vuorovaikutuksessa muiden, samaa työskentelyä tekevien, näyttelijöiden kanssa. Tavallaan osa improvisoisesta on siis kokemuksen kautta harkittua ja opittua.

Peters tarkoittaa, että ei ole väliä kuinka paljon materiaalia improvisoijalla on käytettäväänään, merkitys on siinä, *millä tavoin* improvisoiija materiaaliaan käyttää. (Peters 2009, 11.) Tästä syystä henkilön kokemuspohjan laajuuskaan ei yksiselitteisesti tee hyvää improvisoijaa. Taito kokemusten määrän hyödyntämisessä improvisaatio työssä on merkityksellisempää.

Syntyäkseen improvisaatio yleensä ja ensemblen yhteinen improvisaatio tarvitsee kaikkien aistien käyttöä, tiedostettua läsnäoloa ja joustavuutta. Omista ideoista luopuminen ja omaan totuuteen luottaminen ovat tärkeitä taitoja, kuten myös halu joutua omalle epämukavuusalueelle aina tilaisuuden salliessa. Koponen kirjoittaa myös, että improvisoidessaan yhdessä tekijöiden maailmankuva rikastuu ja improvisoijat kehittyvät monilla eri tavoilla. Improvisaation ”flow”-tilassa kyse on jatkuvasti vuoropuhelusta sen kesken, mikä on totta. (Koponen 2017, 293.)

Peters määrittelee improvisaation koskevan ainoastaan yhtä taiteen osaa: sen luomista. Improvisoijat ovat ylpeitä avoimuudestaan toisiaan kohtaan: tämä on improvisointikentän hallitsevien yhteistyökäytäntöjen ydin. Kuitenkin lopullisen työn tulos saattaa olla suuri epäonnistuminen tai onnistuminen, riippuen yksilöiden taiteellisesta osaamisesta. (Peters 2009, 16.) Kun näyttelijät ovat luoneet materiaalia

improvisoituun näytelmään, on yhteisten taitojen varassa se, miten se kaikki dramaturgisesti, rytmillisesti ja kokonaisuutena saadaan sidottua yhteen. 'Free-improvisaatiossa' lopputuloksen käsikirjoituksellisuus ei kuitenkaan ole merkittävässä asemassa, enemmän kyse on taiteellisen kokonaisuuden taitavasta loppuunsaattamisesta.

Erittelen improvisaation kolme perusajatusta, joista improvisaation harjoittelu useimmiten aloitetaan ja joita ylläpidetään myös ammatti-improvisaatioteatterin harjoituksissa. Nämä kolme 'kulmakiveä' mahdollistavat improvisoinnin turvallisessa ja vuorovaikutteisessa ympäristössä kielestä tai improvisojien ryhmytymisen tilanteesta riippumatta. Ne pätevät aina, huolimatta siitä, minkälainen formaatti on esitykselle valittu tai onko improvisaatioesityksessä mukana vasta-alkajia tai jo kokeneita improvisoijia, ammattilaisia tai ensemble, joka on sekoitettu näistä kaikista (esimerkiksi Johnstonen formaatti 'Maestro' mahdollistaa osallistujien erilaisen kokemustaustan). Nämä säännöt ovat kuin improvisaation kieli, samoin kuin käsikirjoitus tai ohjaus on perinteisen teatterin kieli.

2.1. Moka on lahja

Epäonnistumisen pelko hallitsee ihmisen tekemisiä ja ajatuksia valtavasti heti sen jälkeen, kun yksilö oppii ymmärtämään, millaista häpeä on. Kautta aikakausien on ajateltu, että "mitä ne muutkin miettivät/sanoo/ihmettelee" ja sillä tavalla on hillitty myös lasten ja nuorten valintoja. Millaista olisikaan elää maailmassa, jossa häpeää ja mokaamisen pelkoa ei olisi olemassakaan hallitsemissa toimiamme. Rohkenen jopa väittää, että valtavia mokia ei tapahtuisi sen vertaa, mitä tapahtuu niitä pelossa välttelevillä ihmisillä.

Improvisaatiossa mokaksi kutsutaan virhettä tai tahatonta väärin pelaamista. Tällainen saattaa olla esimerkiksi improvisaation lämmittelyharjoituksessa tai esiintymistilanteessa tapahtunut vastaanäyttelijän roolihahmon nimen muistaminen väärin. Routarinne määrittelee mokaan olevan suunnittelematon ja yllättävä tapahtuma, joka herättää ympäristössä reaktioita. Reaktioiden laatu riippuu siitä, miten mokaaja

itse suhtautuu tilanteeseen. Mokaaminen ei ole vaarallista, mutta sitä saatetaan vältellä kasvojen menettämisen pelosta. (Routarinne 2004, 71.)

Valtaosa ihmisistä ei kuitenkaan improvisoi, ei harrasta improvisoimista, eikä käy katsomassa esityksiä. Routarinteen mukaan edellä mainittuun syynä on se, että vaikka ihminen osaa luonnostaan improvisoida, hän tekee parhaansa estääkseen itseänsä tekemästä niin asettamalla improvisaation sisällölle erityisiä vaatimuksia. Improvisaation tulisi olla nerokasta ja hauskaa tai koskettavaa, eikä missään nimessä tavallista tai yhdentekevää. Improvisoijan tulee osoittaa kaikille olevansa hyvä ja taitava, ellei jopa loistava. Epäonnistumisen pelko tulee, kun vaatimuksia on tarpeeksi, sitten jännittää ja suunnittelee tekemisiään etukäteen. Tällöin lakkaa rennosti toimiminen esiintymistilanteessa. Epäonnistumisen pelko ei ole este ainoastaan improvisoinnille vaan kaikelle luovalle toiminnalle. (Routarinne 2004, 7.)

Peters jakaa improvisaation ”vapaus-ajattelua” niin, että improvisoijan tulisi kääntää ajatteluaan olemaan vapaa tekemään jotain (*freedom to...*) eikä jäädä ajatukseen olevansa vapaa jostakin (*freedom from...*). (Peters 2009, 22-23.) Vapaudesta improvisoida voi ajatella siis kahdella tavalla: keskittymällä siihen, mistä on vapaa (käsikirjoitus, mokaamisen pelko, tyrmääminen, jne.) tai keskittymällä luovaan vapauteen ajattelemalla, että on vapaa tekemään mitä vain. Sanomattakin tuntuu selvältä, että luovampaa ajattelua on keskittyminen eteenpäin ja siihen, että kaikki on mahdollista. Negatiivinen vapaus-ajattelu saattaa pitää mokaamisen mahdollisuuden liian pelottavana näyttelijän mielessä.

Improvisaatioharjoitteet kouluttavat improvisoijaa mm. siihen, ettei mokailua kohtaan syntyisi pelkoja. Valtaosa - oikeastaan kaikki improvisaatioharjoitukset kouluttavat improvisoijaa kestävästi mokailua ja hyväksymään sen, että mokia sattuu. Esiintyjä oppii jopa nauramaan ja iloitsemaan niistä. Harjoittelemisen on tärkeää, koska improvisointi kärsii mokailemisen pelosta: tarinat jumittavat, näyttelijä torjuu muiden tarjouksia, eikä ole läsnä, eli avoinna tapahtumille, koska pelkää ja mahdollisesti jopa suunnittelee tapahtumia ennalta, jottei mokia tapahtuisi. Esiintyjä antaa omalla suhtautumisellaan mokaan myös yleisölle esimerkin, miten suhtautua mokaan. Routarinteen mukaan esiintyjän suhtautuessa omaan mokaansa iloisesti, hän antaa yleisöllekin luvan iloita yllättävästä tilanteesta. Esiintyjä ikään kuin merkitsee

hetkessä tapahtuneen jotain ainutkertaista ja spontaania. Moka herättää yleisössä myötätuntoa ja he tunnistavat esiintyjän olevan ihminen. Negatiivisella suhtautumisella omaan mokaansa näyttelijä herättää yleisössä empaattisen huolestumisen tai vahingoniloisen torjunnan tunteita. (Routarinne 2004, 72.) Yleisö saattaa kokea myös myötähäpeää näyttelijän puolesta. Yhtä kaikki, tällaiset tunteet eivät ole kannustavia tai iloitse näyttelijän puolesta, ne saattavat olla hyvinkin vaivaannuttavia ja leimata koko kokemusta improvisaation katsomisesta.

Opettaessani improvisaatiota, koetan korostaa leikkien yksinkertaisuutta ja merkityksettömyyttä ihmisen koko elämän tai maailman kannalta. Koetan herättää oppilaitani ajattelemaan sitä, mikä todella olisi pahinta mitä voisi tapahtua, jos he mokaavat esimerkiksi 'korttipeli' -leikissä? Jatkon kannalta ei voi sattua mitään pahaa. Leikit ovat keveitä, hassuja ja niiden aihealueet tuntuvat naurettavilta. Leikeillä on kuitenkin varsin suuri merkitys lämmitysharjoitteina ja nimenomaan mokaamisen sietämisen harjoittelussa. Osa leikeistä on jopa erittäin pitkäväteisiä, jos niissä ei mokailla, vaan pelataan ainoastaan koko ajan oikein. Kuinka elämä olisikaan tylsää, jos kaikki onnistuisi, eikä olisi minkäänlaista pelkoa epäonnistua? Ei silloinkaan, kun on ryhtymässä johonkin uuteen tehtävään? Epäonnistumisen mahdollisuus tekee elämästä haastavaa ja siksi on anteliaisuutta itseä ja muita kohtaan harjoitella iloista mokaamista. (Routarinne 2004, 70.)

Mokaaminen ei siis itsessään ole vaarallista, mutta oma suhtautumisemme siihen antaa sille sellaisen merkityksen. Pelätessämme mokia etukäteen ja jälkikäteen, rangaistessamme itseämme niistä tai hävetessämme niitä, kaikesta tekemisestä tulee jännittyntä suorittamista, joka itseasiassa altistaa mokailulle. Todellinen oppiminen ei kuitenkaan ole mahdollista ilman mokaamista tai lupaa mokata. Iloisen mokaamisen ohjelma on Routarinteen mukaan viisivaiheinen: 1) Ei huolehdi mokista etukäteen 2) niitä päinvastoin jopa odotetaan 3) mokat toivotetaan tervetulleiksi 4) mokista iloitaan ja 5) lopulta mokista otetaan myös opiksi. Tätä harjoittelemalla päästään osaksi rentoa ja vaivatonta toimintaa, myös onnistumisen mahdollisuudet kasvavat. (Routarinne 2004, 71.) Improvisaation harjoittelu on oikeastaan todella terveellinen harrastus, koska se kumpuaa terveellisestä ajattelutavasta. (Peters 2009, 23.)

Vaikka improvisaatioesiintyjiä koulutetaan 'iloiseen mokaamiseen', ei se kuitenkaan tarkoita pelleilyä tai naaman vääntelemistä yleisön edessä. Iloinen mokaaminen tarkoittaa mahdollisen mokaamisen uhkan hyväksymistä ja sen tapahtuessa selviytymistä siitä. Iloinen mokaaminen vapauttaa näyttelijää reagoimaan vapaasti yllättäviinkin tarjouksiin pelkäämättä kasvojen menettämistä tai epäonnistumista. (Routarinne 2004, 73.) Mokaamisen pelosta ei milloinkaan voi täysin vapautua, vaan se on - muiden improvisaatiotaitojen kaltaisesti - ylläpidettävä taito. Kokeneiden improvisojien suhde omaan tekemiseensä saattaa matkan varrella muuttua tai kokemuksen kartuttua saattaa liittyä ulkopuolisia odotuksia ja suorituspaineita. Tällaiset muutokset ja paineet saattavat aiheuttaa mokaamisen pelkoa, siksi improvisojan tulee harjoittelemalla ylläpitää mokaamisen sallimisen taitoa.

2.2. Aktiivinen kuuntelu, tyrmääminen ja hyväksyminen

Jotta improvisoija pystyisi hyväksymään vastaanäyttelijöidensä tarjoukset ja vaikuttamaan niistä - ylipäättään improvisoimaan - on hänen kuunneltava vastaanäyttelijäänsä koko ajan. Kuunteleminen on aktiivista huomion suuntaamista vastaanäyttelijän tekoihin tai huomion kiinnittämistä viestin lähettäjään, silloin ei vajoa ajatuksiinsa tai anna sisäisen kommentointinsa olla etusijalla. Jollei aktiivisesti kuuntele vastaanäyttelijäänsä, tarjoukset ja sitä myöten tarinan eteenpäin vieminen jää huomiotta ja meneillään oleva tarina kärsii. Aktiivinen kuunteleminen pakottaa näyttelijän olemaan läsnä tilanteessa. Mikäli näyttelijä ei kuuntele vastaanäyttelijäänsä loppuun asti, vaan suunnittelee jo seuraavaa tekoaan tai mitä aikoo sanoa seuraavaksi tavoitteensa saavuttamiseksi, syntyy kuuntelemattomuuden hetki. Tuolloin tavoitteena voi olla mokaamisen välttäminen, tyrmäys tai jonkin asian sanominen, joka saattaisi johtaa vastuuseen sanomisistaan. (Routarinne 2004, 69.)

On pelottavaa luottaa tuntemattomaan tulevaisuuteen, mutta kuunteleminen mahdollistaa vaikuttumisen ja spontaanin reagoinnin vastaanäyttelijän tarjoukseen. On äärimmäisen vaikeaa vaikuttua ja reagoida jos ei tiedä syytä. Tarjousta koskeva epäselvyys johtuu joko tarjouksen tekijästä tai vastaanottajassa ja mikäli se on vastaanottajassa, useimmiten syynä on kuuntelu. (Routarinne 2004, 70.)

Epäonnistumisen pelko ja kuuntelemattomuus kulkevat siis hyvin lähellä toisiaan ja mahdollistavat toistensa olemassaolon.

Teatteri-improvisaatioryhmän tavoitteena on tehdä kuuntelemisesta saumatonta, että syntyisi paras mahdollinen tilanne esityksen etenemiselle. Kun kuunteleminen on saumatonta, näyttelijät luottavat toisiinsa ja yksilöt muodostavat yhtenäisen ensemblen, saavutetaan flow-tila, joka mahdollistaa improvisoitujen kohtausten, laulujen, tarinoiden ja koko illan näytelmien synty. (Routarinne 2004, 9.) Ilman jatkuvaa harjoittelua ja ylläpitoa flow-tilan saavuttaminen ei ole mahdollista. Kokeneellekin improvisoijalle taidot ovat lihasmuistissa ja ne tarvitsevat ylläpitoa.

Hyväksyminen on vastakohta tyrmäämiselle. Tyrmääminen improvisaation kielellä tarkoittaa tilannetta, jossa vastaanäyttelijä syystä tai toisesta ei kuuntele tarjousta tai vähättelee sitä. Esimerkiksi, jos näyttelijä A puhuu käsissään olevista (miimisistä) maaliansangoista ja vastauksena näyttelijä B ihmettelee, että mistä on kysymys ja hän ei näe mitään sankoja - on kyseessä tyrmäys. Koko improvisaatio perustuu 'tarjous, tyrmäys/hyväksyntä' -kiertokululle. Tarjoaminen, tyrmääminen ja hyväksyminen ovat jatkoa aktiiviselle kuuntelemiselle. Näillä käsitteillä voidaan hahmottaa vuoro vuorolta rakentuvan ilmaisun keinot. Rakenteilla oleva tilanne voi johtaa esimerkiksi kilpailutilanteeseen, väittelyyn tai rakentavaan vuorovaikutukseen. Hyväksymällä tarjous korostetaan sen tärkeyttä ja tyrmäämällä se kielletään sen merkitys. (Routarinne 2004, 75.) Tyrmäys ei siis suoranaisesti merkitse "ei" sanomista vastaanäyttelijälle, toisin kuin yleisesti kuvitellaan sen tarkoittavan. Oman roolihahmon ei tarvitse hypätä jyrkänteen reunalta vastaanäyttelijän hahmon perässä - ellei se sovi hänen karakteriinsa, mutta vastaanäyttelijän tarjouksesta jyrkänteeltä hyppäämisestä tulisi kuitenkin tehdä osa näytelmää, ja siten ottaa se vastaan.

Pia Koponen selittää mokaamisen pelkoa teoksessaan *Lupa mokata* aivojen tarpeella turvallisuuden tunteeseen. Aivot rakastavat sääntöjen ja rutiinien luomista, ja sen jälkeen elämän toteuttamista kyseisten kaavojen mukaisesti. Kun jokin uhkaa rutiinien noudattamista, ihminen kokee tyrmäämisen turvalliseksi ratkaisuksi. Ihminen noudattaa siis aivojen määrittelemää asioiden lajittelemista myönteisiin ja kielteisiin lokeroihin. Tällöin turvallisia rutiineja ei tarvitse uudelleen muokata tai rajoja ylittää. (Koponen 2017, 55-56.) Koponen jatkaa kuitenkin, että tiedostavalla ajattelulla

voimme opettaa aivomme kategorioimaan asiat uusin tavoin. Aivot eivät itse ajattele, me ajattelemme tietoisesti ja voimme vaikuttaa ratkaisuihin, joita aivomme tekisivät ja voisivat tehdä toisin. (Koponen 2017, 56.) Improvisointiharjoitukset mahdollistavat improvisaatioesiintyjien jatkuvan harjoittelamisen ja aivojen opettamisen tiukan kategorioinnin laajentamiseen. Näin maailmakuva muuttuu. Tällaisella aktiivisella harjoittelemisella voi vaikuttaa myös Petersin vapaus-ajatteluun, ja siten kehittää myös kykyään hyväksyä improvisaatiossa syntyneet tarjoukset.

Improvisaatioesitys alkaa ensimmäisestä verbaalisesta tai fyysisestä tarjouksesta. Tarjouksen vastaanottajan päätös on joko hyväksyä tai tyrmätä tarjous ennen lisätarjousta, joka tulee hyväksytyksi tai tyrmätyksi. (Routarinne 2004, 75.) Näin esitys etenee ja saavuttaa jossain kohtaa loppunsa, joka tulisi huomioida tarjouksena. Tyrmääminen siis tarkoittaa kaikkia improvisaationäyttämöllä tapahtuneita tekoja, jotka tekevät tarjouksen tavalla tai toisella merkityksettömäksi. Niitä voi olla esimerkiksi torjuminen, ohittaminen, kyseenalaistaminen, latistaminen, vähättely ja haukkuminen. (Routarinne 2004, 75.) Syyt, mistä tyrmääminen johtuu ovat jokaiselle näyttelijälle henkilökohtaisia, mutta tyrmääminen on aina ilmaisullinen teko ja se voi olla tahallinen tai tahaton. Tyrmäämisen tarkoitus voi olla hyväksyvä, mutta hyväksymisen aie ei aina välity ilmaisuun asti, vaan tyrmääminen tapahtuu vahingossa, tarkoittamatta sitä. Joka tapauksessa jokainen tyrmäys aiheuttaa tarjouksen merkityksen muuttumisen merkityksettömäksi, kelpaamattomaksi tai huonoksi. (Routarinne 2004, 79.)

Suojellakseen itseään ja omien heikkouksien näkymistä lavalla, näyttelijä saattaa tyrmätä. Varmin tapa välttyä nöyryytykseltä tai epäonnistumisen tuomasta häpeältä on olla tarttumatta tällaisen tilanteen mahdollistamaan tarjoukseen. Eli tyrmätä. Kun ei ryhdy mihinkään, ei voi epäonnistua. (Routarinne 2004, 52.) Tyrmäämisen tuoma tunnelma saattaa muuttaa esiintyjien tunnelman negatiiviseksi, eikä tarina välttämättä etene. Tyrmätyksi tuleminen tuntuu aina nololta ja epämiellyttävältä. Routarinne kirjoittaa teoksessaan, ettei ole koskaan tavannut yhtäkään ihmistä, josta tyrmäämisen aiheuttama tilanne ei tuntuisi epämiellyttävältä. (Routarinne 2004, 81.) Tarjouksen hyväksyminen tarkoittaa puolestaan tarjouksen vastaan ottamista suuren tunnereaktion kanssa; ilahtumalla, helpottumalla, kiinnostumalla, säikähtämällä tai vaikuttumalla muulla tavoin. Tarjoukseen voidaan tarttua vakavasti ja siten kasvattaa sen merkitystä.

(Routarinne 2004, 75.) Tarjouksen hyväksyminen tuo tarjouksen tekijälle mielihyvää. Lapsenakin toisten hyväksyvää ilmapiiriä tarvitaan terveen itsetunnon kehittymistä varten, myöhemmin terveellä itsetunnolla varustettu aikuinen ei tarvitse muiden jatkuvaa hyväksyntää. Aikuisenakin itsetunto vahvistuu hyväksyvässä ilmapiirissä ja myönteisen palautteen saamisesta arjessa. Yhtälailla aikuisen itsetunto heikkenee tyrmäävässä ilmapiirissä. (Routarinne 2004, 30.) Tällainen vuorovaikutuksellinen toiminta on siirrettävissä sellaisenaan improvisaatiolavalle; hyväksyvässä ilmapiirissä tarina nousee siivilleen, näyttelijät innostuvat omista ja toistensa ideoista ja suoritus 'nousee lentoon'. Tyrmäminen lietsoo negatiivista ilmapiiriä ja omat ehdotukset saattavat alkaa tuntua sitä nolommilta mitä enemmän tulee tyrmätyksi. Kun "itsetuntomittari" on positiivisen puolella, näyttelijä heittäytyy rohkeammin ja on mielellään katseiden kohteena, rikkoo rutiineitaan ja yllättyy ja yllättää. Negatiivinen käsitys itsestä kangistaa ilmaisua. (Routarinne 2004, 31.)

2.3. Vuorovaikutus - vaikuttamisen ja vaikuttumisen mahdollistaminen

Improvisaatio on paljaimmillaan vuorovaikutusta ja improvisaation 'säännöt' perustuvat perinteisen vuorovaikutuksen sääntöihin. Olemme jatkuvasti vuorovaikutustilanteissa hakeutumatta sellaisiin tietoisesti ja toimimme niissä suunnittelematta eli improvisoiden. Vuoron perään vaikutamme toisiimme ja vaikutumme toisistamme. Hyväksyminen ja "joo":n sanominen toisten tarjouksille improvisaatioharjoitteissa sekä yhteinen "joo" rentouttaa improvisoijia. Saman mielisten asioiden avulla ja niiden mukaan toimiminen helpottavat vuorovaikutussuhteen syntyä missä tilanteessa tahansa, samoin kuin improvisaatiossa. (Koponen 2017, 205.) Ihmisten innokkuus ja halukkuus tällaiseen vuorotteluun kuitenkin vaihtelee. Improvisaatiossa kyse on ilmaisullisesti vaikuttumisesta ja vaikuttamisesta, mahdollisista sisäisistä suunnan muutoksista ja yksilöt asettavat myös itsensä alttiiksi toistensa vaikuttamiselle. (Routarinne 2004, 34.) Improvisaatioharjoitteilla on suuri vaikutus tämänkin mahdollistamiseksi. Improvisaationäyttelijät harjoittelevat aktiivisesti toisilleen auki olemista siitä syystä, että myös vuorovaikutuksesta esiintymistilanteessa saadaan saumatonta.

Harjoittelemalla yhdessä näyttelijät harjoittelevat myös valta-asetelmien muutoksia. Routarinteon mukaan, mikäli yksilöllä on halukkuus ainoastaan vaikuttaa kanssänäyttelijöihinsä, mutta ei halua vaikuttua heidän tarjouksistaan, syntyy ongelmia. Toisaalta ongelmia syntyy myös silloin kun yksilö on avoin ja herkkä muiden vaikutuksille, mutta ei vaikuta syystä tai toisesta toisiin. Kaksisuuntainen vuorovaikutus on paras mahdollinen vuorovaikutustilanne. (Routarinne 2004, 34-35.)

Epätasainen vaikuttumis- ja vaikuttamissuhde kielii valta-asetelmista - joku näyttelijä ei ehkä uskalla laskea itseään alttiiksi toisen henkilön vaikutuksille, eikä siksi suostu vaikuttamaan hänen tarjouksistaan. Yksilö saattaa kokea hyvinkin epämiellyttävänä toisen vietäväksi antautumisen. Vaatii rohkeutta altistua toisen vaikutuksille, koska seuraus siitä voi olla hyväksyntä tai tyrmäys. Vaikuttamisella näyttelijä antaa myös merkityksen toisen tarjoukselle ja tunnustaa hänen vaikutusvaltansa. Ikään kuin alistuu siis. (Routarinne 2004, 35-36.) Peters kuvailee tilannetta valta-asetelmasta siten, että jollekin saattaa olla hyvin vaikeaa olla improvisaatiossa ”ei-kukaan” ja jättäytyä sivuun. Hän saattaa toistuvasti päätyä ”orjuuttamaan”, eikä juuri koskaan alistu itse muiden valtaan. Tällainen saattaa koskea ryhmän henkilöä, joka aina kyseenalaistaa ja asettuu vastahankaan tai toimii ryhmän johtajana. (Peters 2009, 23.) Tällainen roolijako saattaa esiintyä myös lavalla: kukaan muista näyttelijöistä ei asetu esiintymistilanteessakaan hahmoa vastaan, vaan johtaminen tapahtuu myös näyttämöllä.

Improvisaatioharjoitteet lähestyvät nimenomaan käytännön kautta näitä asetelmia, tilanteita ja vuorovaikutuksen haasteita. Niiden konseptissa harjoittelu on turvallista ja tehokasta. Harjoitteissa vuorovaikutusta lähestytään reagoimalla vastaanäyttelijöiden tarjouksiin aktiivisesti, jolloin vaikutukset kasautuvat, koska reagointi teettää ilmaisuun uusia muutoksia. Vuorovaikutuksella vaikutetaan siis ilmaisukeinoihin. (Routarinne 2004, 21.) Näyttelijän osaaminen edellyttää siis aktiivista tunnistamista harjoitteiden tarjoamista mahdollisuuksista suhteessa omiin taitoihin.

2.4. Ryhmän merkitys ja mahdollisuudet

Improvisaatiossa ryhmän merkitys korostuu, koska improvisaatiosta laadukkaampaa tekee se, että näyttelijät tuntevat toisensa ja tietävät, mistä toiset inspiroituvat, tuntevat toistensa vahvuudet ja temperamentit. Yhteisellä harjoittelulla turvataan hyväksyvä ilmapiiri, eikä sitä tarvitse lähteä esiintymistilanteessa luomaan. Ryhmänä improvisoijat saavat enemmän positiivista energiaa käyttöönsä. Kaikkien voimavarat yhdessä muodostavat vahvemman ensemblen, jossa eri lahjakkuuden alueet tulevat näkyville, esim. jos toisen näyttelijän vahva osaamisalue on musiikki-improvisaatio, hän pystyy taidoillaan tukemaan toista, jonka vahvuuteen musiikki-improvisaatio ei kuulu.

Ryhmän ajatus on, että se on enemmän kuin siihen kuuluvien yksilöiden summa. Yksilö on ryhmässä enemmän kuin yksin, vaikka jokaisella on oikeus toteuttaa myös yksilönä. Ryhmä- tai yhteisösubjekti kehittyy yksilösubjektin rinnalle osana ryhmän toimintaa. (Koskenniemi 2007, 66.)

Toisinaan improvisaatioryhmät kokoontuvat yhdessä kisaillemaan improvisaation keinoin tai muuten sekoittavat kokoonpanojaan improvisoidakseen yhdessä. Tällöin improvisaatiolämmittelyharjoitusten merkitys korostuu, jotta ryhmä tutustuu ja oppii luottamaan toisiinsa nopeasti ennen esitystä. Tässä luvussa tarkastelen kiinteän esiintyvän ryhmän, ensemblen, merkitystä improvisaatiossa.

Ryhmässä tapahtuu useimmiten muunkinlaista toimintaa kuin sen perustehtävän mukaista toimintaa. Jäsenten välillä vaikuttavat erilaiset valtasuhteet ja tunteet, osa tunteista ja teoista on harkittuja, osa tahattomia. Tahattomia tekoja ei välttämättä huomata ja tunteetkin saattavat olla hyvin epämääräisiä. Tällaiset ilmiöt kertovat ryhmän sisäisestä dynamiikasta. (Niemistö 2004, 17.)

Ehdoton apukeino improvisaatioestyksessä on se, että vastaanäyttelijät tuntevat toisensa hyvin. Kun tietää, mistä asioista vastaanäyttelijä inspiroituu ja mitkä keinot ruokkivat hänen mielikuvitustaan, on improvisointi helppoa ja siinä säilyy mukana yhteinen sävel. Vastanäyttelijöiden oppiessa tuntemaan toisensa hyvin ja ryhmän tehdessä

vuosikausia yhdessä työtä syntyy väistämättä kinaa ja jännitteitä, mikä vaikuttaa ryhmän dynamiikkaan.

Raimo Niemistö on kirjassaan *Ryhmän luovuus ja kehitysehdot* erotellut muutamia tutkittuja vaikuttimia ja oletuksia liittyen yksilöiden ominaisuuksiin. Hänen mielestään tällaisia ovat sukupuoli, älykkyys, johtajuusasetelma koon tai äänekkyyden mukaan, sopeutuvuus ja ihmiskeskeisyys - sopeutuvaiset ihmiset edistävät ryhmän toimintaa, mutta epäsopeutuvaiset ehkäisevät sitä. Yksilölliset erityistaidot saattavat erilaistaa yksilöiden osallisuutta ryhmän tehtäviin; henkilö, jolla on joitakin erityistaitoja, osallistuu muita hanakammin ryhmän toimintaan. Niemistö nimeää kuitenkin motivaation ja kyvykkyyden ryhmätyöskentelyn kannalta tärkeimmiksi ominaisuuksiksi. (Niemistö 2004, 64.)

Henkilökohtaisesti kuitenkin olen sitä mieltä, että yksilö kehittyy minkä tahansa ryhmän avustuksella, ja improvisaatioteattereissa kehitys on lähestulkoon taattua esimerkiksi vuorovaikutustaitoja edistävien harjoitteiden, keikkojen sopimiseen liittyvät jouston, epävarmuuden sietämisen ja sosiaalisten tilanteiden vuoksi. Improvisaatioon kuuluva positiivinen asenne myös opettaa ryhmää laajentamaan asennetta myös tuotannollisten tilanteiden hoitamiseen. Sukupuolella ja muilla ulkoisilla ominaisuuksilla ei tällöin ole merkitystä. Hyvässä ryhmässä epäsosiaalinen henkilö - tai ”pieni” ryhmänjohtaja - voivat olla täysin yhtä tärkeässä asemassa kuin Niemistön erittelemissä tilanteissakin. Henkilö, joka luontaisesti kyseenalaistaa ryhmän tuotannollisia päätöksiä, mahdollistaa niiden uudelleen harkinnan ja sitä kautta lopullinen ratkaisu saattaa olla parempi lopputuloksen kannalta! Ryhmän improvisaatiotoimintaa edesauttaa toistuvat ryhmäytymisharjoitukset ja lämmittelyt - vastaanäyttelijät tunnetaan hyvin ja jokaisella on rooli vuoroin johtaa ja vuoroin seurata. Joustavan ja turvallisen improvisaatioryhmän kannalta tämä on hyvin merkittävää.

Itse pidän tärkeimpänä ryhmäläisen ominaisuutena nimenomaan motivaatiota. Kaikilla ryhmän jäsenillä pitäisi olla yhtenevä motivaatio ryhmän toimintaa kohtaan, jotta ryhmä toimii ja kaikilla on mahdollisuus toimia oman parhaan mahdollisen osaamisensa mukaan ryhmässä. Yhteinen motivaatio tukee kaikkien tekemistä, vaikka joku olisikin helpommin kyseenalaistaja kuin mukautuja tai joku muu mielellään myötäilisi muiden tekemistä. On vaikeampaa innostaa yksilöä toimimaan ryhmän

puolesta kuin hillitä hänen innokkuuttaan. Motivaation tärkeys on avain asemassa kaikissa ryhmissä. Se, että kaikki ovat sitoutuneita tasaisesti yhteiseen toimintaan mahdollistaa ryhmän toimimisen parhaalla mahdollisella tavalla. (Spolin 1999, 9-10.)

Kehitys vaatii yksilöltä ja yhteisöltä tahtoa kehittyä ja kehittää perustehtävänsä. Yksilö säätelee ryhmän ja sen ympärillä mahdollisesti toimivan laajemman organisaation toimintaa ja laajemmat organisaatiot ja ryhmät säätelevät yksilön toimintaa. Jotta ryhmä voisi huolehtia tehtävästään, sen on huolehdittava omasta kiinteydestään ja yksilöistään. (Niemistö 2004, 114.) Ryhmän vuorovaikutuksen on improvisaationäyttämön lisäksi tapahduttava yksilön suhteessa ryhmään, toisinpäin, ja kokoonpanoon mahdollisesti vaikuttavaan isompaan organisaatioon ja toisinpäin, jotta suhde on toimiva.

Ryhmän toimintaa hallitsee myös virallisen suhdejärjestelmän, eli sovittujen puheenjohtajan, taiteellisen johtajan, näyttelijän ja muiden roolien lisäksi epävirallinen suhdejärjestelmä. Niemistö kirjoittaa yksilöllisyyden erilaisine tarpeineen muuttavan työnteon pelaamiseksi. (Niemistö 2004, 115.) Itse uskon, että mikäli ryhmän jäsenen tulisi pelata, jotta ryhmä voi toimia, on ryhmässä jotain perustavanlaatuisia ongelmia ja oikeastaan silloinkin kyse on motivaatiosta: jos ryhmä on tasaisesti motivoitunut, se ajaa koko ryhmän etua, eikä pelaamista näin ollen tarvita. Improvisaatioryhmässä korostuu erityisesti ryhmän sisäisen tuen ja turvan merkitys, yleinen positiivisuus ja kaikkien yhteisen edun edistäminen. Silloin syntyy parhaita mahdollista improvisaatiota, kun turhia jännitteitä ei ole.

Niemistön mukaan ns. epäviralliset roolit muodostuvat vuorovaikutuksen kuluessa ja ryhmän kehittyessä, eikä niitä ole ennalta sovittu. Toisinaan niiden vaikutus ryhmän sisällä on suurempi, kuin sovittujen roolien. (Niemistö 2004, 116.) Näistäkin tapahtumista tulisi koko improvisaatioryhmän olla tietoinen ja aktiivisesti työskennellä sen eteen, että ryhmän sisäisestä hengestä pidetään huolta. Koska improvisaatio lähtökohtaisesti syntyy henkilöiden omista kokemusmaailmoista liitettyinä yhteen ja yleisön tuomiin tarjouksiin, näyttämöllä näkyy helpommin jännitteet, pelot ja epävarmuus.

Lähteistä ilmeni myös seuraava huomio: kokonaisen ryhmän arvostaminen ei ole aivan tavallista kulttuurissamme - usein ryhmästä nousee yksi, jonka yksilösuoritus saa enemmän arvostusta kuin koko ryhmän yhteissuoritus. Samanlainen yksilön arvostuksen malli on nähtävissä myös politiikassa; poliittisiin tehtäviin äänestetään julkkiksia ja urheilijoita ja puolueet ovat menettäneet merkitystään. (Routarinne 2004, 15.) Kokonaisen ryhmän menestys saattaa vahvistua, mikäli ryhmässä vaikuttaa yksi tai muutama julkisuudesta tuttu kasvo, mutta todellisuudessa ryhmän toimivuus ja turvallisuus mitataan yksilöiden kyvyssä olla kokonaisuus ryhmänä. Vaikka joku nousisikin katsojien silmissä ylitse muiden, tilanne saattaa olla vaihtuva - toinen näyttelijä nousee toisessa kohdassa ja toinen toisessa, mutta ryhmässä he pystyvät näyttämään hyvin myös toistensa kanssa. Kukaan ei esimerkiksi voi olla näytelmän ”paha” ja päähenkilön vastustaja yksin, hän tarvitsee tuekseen pelokkaat alamaiset. Vanha fraasi ”kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa” näkyy ihmisryhmissä selvästi. Esimerkiksi jääkiekkjoukkue, johon on hankittu enemmän kallispalkkaisia taitureita kuin muihin seuroihin, ei välttämättä voita mestaruutta. Joskus sen voittaa ennakolta keskinkertaisesta pelaajamateriaalista muodostuva ”mikkihiirijoukkue”. Tapauksista selitellään milloin ”henkilökemialla”, milloin sattumalla. (Niemistö 2004, 63.)

Joka tapauksessa improvisaation pohjaideoista yksi on se, miten saisi vastaanäyttelijän näyttämään näyttämöllä mahdollisimman hyvältä. Routarinne kirjoittaa, että mikä tahansa toiminta, missä tuetaan toisen ilmaisua ja siirretään huomiota omasta ilmaisusta pois, parantaa molempien mahdollisuutta onnistua. Kuuntelu ei siis merkitse kuuntelua ainoastaan korvilla, vaan koko keholla, kaikkia aisteja käyttäen. Kun kaikilla aisteilla kuuntelu on siirretty pois itsestä, kohti vastaanäyttelijää, syntyy rakentavaa vuorovaikutusta ja koetaan yhteinen virtaus (eli jo mainitsemani flow). Yhteisen virtauksen kokeminen helpottaa improvisaatioesityksen seuraamista ja tarinan etenemistä. (Routarinne 2004, 70.) Ryhmissä pitäisi siis tilanteista huolimatta pitää yhtä ja välttää turhia statuksien ja asemien jumiutumista. Näin pystytään pysymään erossa turhista jännitteistä ja keskittymään oleelliseen, eli hyvään ja tasokkaaseen improvisaatioteatteriin.

2.5. Improvisaatioesitykset ja yleisö

Surullista kyllä, yleisön rooli on usein väheksytty improvisaatiossa. Teatterin henkilökunta ja näyttelijät on otettu huomioon esitystä suunniteltaessa, mutta yleisö, jota varten koko esitys tehdään, saatetaan jättää huomiotta. Tämä saattaa johtua pelosta laumaa kohtaan, joka ”monipäisenä kriittisenä hirviönä tuijottaa esitystä.” Totuus kuitenkin on, ettei ilman yleisöä ole teatteria. (Spolin 1999, 13.)

Useimmiten improvisoitua esitystä varten yleisöstä pyydetään kohtausta tai esitystä määritteleviä asioita, kuten sanoja tai paikkoja (joissa kohtausta tapahtuu) tai vaihtoehtoisesti esimerkiksi kohtauksessa toimivien henkilöiden välistä ihmissuhdetta. Näin improvisaatioesitystä katsomaan tullut yleisö saa itse osallistua improvisaation tekoon ja samalla heille ikään kuin todistetaan esityksen olevan improvisaatiota.

Luodakseen hyvän suhteen yleisöön esiintyjän tarvitsee vuorovaikuttaa yleisön kanssa aktiivisesti. Siksi yksi suuri improvisaationäyttelijöihin vaikuttava vuorovaikutussuhde on suhde yleisöön. Yleisö vaikuttaa näyttelijöihin myös tunnereaktioillaan, tahtomattaankin näyttelijä kuulee ne ja ne toimivat suorana palautteena tapahtumien kulusta. Sen vuoksi alussa onkin tärkeää tehdä sopimus näyttelijöiden toimesta yhdessä yleisön kanssa, jotta yleisö ymmärtää esityksen olevan improvisoitu ja oman osallisuutensa suurena vaikuttajana esityksen kulkuun. (Koskenniemi 2007, 82.) Improvisaationäyttelijän on rohkeasti siis kohdattava yleisönsä, joka on myös jokaisessa esityksessä uusi ja erilainen ’vastanäyttelijä’. Katsojien vastuulla on myös - hieman rakenteen avoimuudesta riippuen - osa esityksen kulusta ja sen johdattaminen mieleiseen suuntaan. (Koskenniemi 2007, 82.) Improvisaatiota katsoessaan katsojaa saattaa ahdistaa tietämättömyytensä tarinan etenemisestä tai illan rakenteen avoimuuden tähden, siksi näyttelijöiden vastuulla on turvallinen katsojan kuljettaminen esityksen loppuun asti. Näyttelijän rohkea kohtaaminen yleisön kanssa on osittain osa myös improvisaatioesiintyjän työtä. Tämä on yhteinen tekijä myös stand upin kanssa: esiintyjän on oltava kuin oma itsensä, rento

ja turvallinen lavalla ja samalla valmis kuljettamaan tarinaa roolilleen uskollisella tavalla.

Spolin tuo esiin huomion esiintyjyyden muutoksesta, kun näyttelijä ymmärtää yleisön olevan hänen puolellaan ja sen, että näyttelijä saa jakaa kokemuksensa yleisön kanssa: näyttelijä rentoutuu ja yleisön pelko ja siitä johtuva turha jännitys väistyy. (Spolin 1999, 13.)

Perinteisen teatterin puolella näyttelijän ei välttämättä tarvitse paljastaa omaa itseään yleisölle lainkaan. Improvisaationäyttelijä toimii välimaastossa; näytellen sketseissä tai pitkän improvisoidun näytelmän roolissa, mutta juontajana ollessaan hänen tulisi olla versio omasta itsestään kuten stand up -koomikko on esiintyessään. Kuitenkin, kun perinteisen teatterin näyttelijän rentoutumisen myötä teatterin 'neljäs seinä' poistuu ja yleisöstä tulee osa esitystä. (Spolin 1999, 13.)

Improvisoitujen esitysten rakenteet ovat vaihtelevia. Yhtenä esimerkkinä nostan Tampereen Improvisaatioteatteri Snorkkelin lanseeraaman TosiSatu -esitysformaatin, joka on lapsille suunnattu, lapsien toiveet tarinan etenemisestä huomioonottava formaatti. TosiSadussa näytelmä etenee siten, että se välillä keskeytetään ja kysytään yleisöltä ehdotuksia siitä, mitä seuraavaksi tapahtuu. Näyttelijät pyrkivät toiminnassaan myös jättämään avoimia "cliff-hangereita" niin, että juontajan on helppo pysäyttää näytelmän kulku ja pyytää yleisöä täydentämään seuraavia tapahtumia. Näyttelijät toteuttavat tapahtumien kulun mahdollisimman tarkasti lasten toiveiden mukaan. Näyttelijöiden improvisaatio-osuus tapahtuu heidän reagoidessaan roolilleen uskollisesti tapahtumiin, joita yleisö istuttaa käsikirjoitukseen. Tällaisessa formaatissa, jossa näytelmän etenemiseen pyydetään enemmän ehdotuksia yleisöltä, yleisön rooli osana esitystä on luonnollisesti korostuneempi ja formaatti siten avoimempi.

Suljetummasta improvisaatioformaatista hyvänä esimerkkinä on osa pitkien, koko illan improvisoitujen näytelmien formaateista, joissa saatetaan alkuun inspiraatioksi pyytää yleisöltä yksi sana. Näytelmän ensimmäinen kohtaus saa inspiraationsa tästä sanasta ja seuraavat siitä eteenpäin edellisen kohtauksen tapahtumista tai draaman kaaresta, jota näyttelijät seuraavat kuuntelemalla ja yhdessä luovat improvisoiden.

Yleisöstä pyydetty sana saattaa myös kulkea mukana ilmennen eritavoin esityksen edetessä, tai sitä voidaan hyödyntää muilla tavoin.

Koskenniemi kirjoittaa, että parhaimmillaan improvisaatioesitys on kokemuksena 'karnevalistinen'. Karnevalistisuudella hän tarkoittaa esityksen kumonneen raja-aitoja ja normeja sen verran, että rajojen sijaan tilalle on tullut esteetön ja tuttavallinen vuorovaikutustilanne. (Koskenniemi 2007, 92.) Mahdollista turvattomuutta luo esityksen käsikirjoituksen suunnittelemattomuus, ajatus improvisaation ennalta-arvaamattomuudesta ja siitä, ettei kukaan oikeastaan tiedä, mitä lopulta tulee tapahtumaan. Tällaisen tilanteen uhat on kuitenkin voitettu. Improvisaatioissa voi tapahtua mitä vain, siksi sen yllätyksellisyys pitää katsojan jännitteessä ja jännitteestä syntynyt katharsis vapauttaa katsojan.

Kiehtova ja läsnä oleva, tässä hetkessä tapahtuvan tilanteen herkkyyks luo näyttelijän ja katsojan välille voimakkaan suhteen. Asiat esitetään tässä hetkessä. Luotetaan vapaaseen kekseliäisyyteen, uuden luomisen vapauteen ja kokemuksiin. Kerronnasta tulee monipuolista ja siksi tarinan koskettavuus ja naurettavuus ovat rinnakkain. (Koskenniemi 2007, 93.) Itku ja nauru ovat myös herkässä, ääneen nauramisen hetkiä tuovat esimerkiksi tarinassa olevan toivottoman solmun yhtäkkinen, odottamaton ja helpottava selvittäminen. Tarinan koskettavuutta lisää syvälinen, hiottu näyttelijäntyo ja näyttelijöiden rohkeus vaikuttua toisistaan.

Viihteellisen sketsi-improvisaatio esityksen ja stand upin sukulaisuussuhdetta tukee yleisön toimiminen esityksen hetkellä suhteessa toisiinsa. Yleisö tukee toisiaan esityksen kokijoina, tämä tarkoittaa esimerkiksi nauruun remahtamisen hetkeä, kun yksi tai useampi rohkea nauraja uskaltaa naurahtaa ääneen, on muiden helpompaa yhtyä siihen. Vastaavasti esimerkiksi väliapludeissa yhden rohkean aloitettua taputtamisen, muut uskaltavat yhtyä niihin. Tässä tapauksessa nauru ja aplodit toimivat välineinä sosiaalisessa kontaktissa. (Wilson 2003, 61-62.) Improvisaatioesitykset saattavat olla hauskoja ja erityisen viihdyttäviä, mutta siitä huolimatta suurin ele, miten yleisö reagoi on leveä, äänetön hymy. Yleisön rohkea reagointi ääneen tukee näyttelijöiden etenemistä tarinassa ja positiivinen palaute heidän itsetuntoaan näyttämöllä.

Yoshi Oida avaa kirjassaan, *Näkymätön näyttelijä*, myös näyttelijän ja yleisön tärkeää vuorovaikutussuhdetta korostamalla erityisesti sooloesiintymistilannetta. Sooloesiintyjänä näyttelijällä on ohjaket viedä yleisön liikituksen tilaa vielä syvemmälle, mikäli sellainen tilanteessa syntyy. (Oida 2004, 87.) Läsnaolevalla ja kokeneella improvisaatioensemblellä on yhdessä mahdollisuus samaan, mikäli näyttelijät kuuntelevat aktiivisesti sekä yleisöään että malttavat antaa rauhallisen, mutta määrätietoisen näyttelijäntyön tapahtua. Nopea rytmisessä improvisaatiossa syntyvä flow-tila voi kuitenkin ajaa näyttelijät tuskastumaan hiljaisuudesta ja koskettavat hetket katoavat pakonomaisen etenemisen alle.

Näyttelijöiden uskottavuus tukee sitä, että yleisö aidosti vaikuttuu heidän tekemisistään. Katsoja voi samaistua helpommin näyttelijöiden luomaan tarinaan, jos kehollisuus ja fyysinen näyttelijäntyö ovat läsnä vahvasti improvisaatioteatterin näyttelijäntyössä. (Meyerhold 1981, 199.) Kehollisuus ja fyysinen näyttelijäntyö tukevat verbaalista esiintymistä ja tekevät kokonaisuudesta uskottavampaa. Todellisuuden tunnetta ja samaistuttavuutta lisää se, että kokonaisuudessa vaikuttaa näyttelijöiden oma kokemusmaailma - mitä me tunnemme ja tiedämme oikeaksi ja aidoksi. Taiteilijoiden kokemuksien ruokkiminen rikastuttaa hänen taiteellista ammentamisallastaan. (LeCoq 2001, 47.)

Kun aidolla vuorovaikutussuhteella myös yleisön kanssa on positiivisia tuloksia, huvittuneisuuden tai arvostuksen osoitukset välittyvät lavalle vahvistamaan ja kannustamaan näyttelijöitä. Tukeminen ja vahvistaminen puolestaan kannustavat näyttelijöitä entistä taidokkaampiin suorituksiin. Ihanimmillaan syntyy siis kehä, joka vahvistaa itseään ja yleisö ilmaisee ihastustaan ja näyttelijät tulevat itsevarmemmiksi ja he antavat enemmän itsestään esitykseen ja pääsevät parempiin ja parempiin suorituksiin, jolloin yleisö nauttii esityksestä vielä enemmän. (Wilson 2003, 49.)

Yksi yleisön suosionosoitusten syistä liittyy heidän samaistumiseensa näyttelijöihin roolisuoritusten takana; näyttelijöiden mokaaminen herättää heissä helpotusta. Tämä syntyy siitä tietoisuudesta, että inhimillinen moka voi tapahtua jollekin toiselle. Vahingonilo on paras ilo, ja jaettu vahingonilo on sitä suuremman ilon lähde. Mahdollisesti helpotuksen tunnetta tuo myös se, että mokaaja saa osakseen tuskaa epäonnistumisesta ja pelkoa torjutuksi tulemisesta, eivätkä ne kohdistu naurajaan.

(Routarinne 2004, 35.) Mokaaminen yksin kotona ei aiheuta vastaavia tunteita kuin yleisön edessä mokaaminen. Yksin ollessamme emme pelkää oman maineemme puolesta muiden edessä. (Routarinne 2004, 45.) Yleisön edessä mokaamisen jälkeinen helpotuksen tunne vallitsee myös lavalla, kiperästä tilanteesta selviytyminen on helpottavaa näyttelijällekin.

Yleisö on tietoinen improvisaation menettelytavasta ja seuraa kiinnostuneena, miten näyttelijät selviytyvät annetusta haasteesta. Osittain tähän perustuu myös improvisaation hauskuus. Vaikka sisältö olisi koskettava, traaginen tai pelottava, nauru on aina läsnä, sillä on hyvin tyydyttävää nähdä näyttämöllä ihmisiä, jotka altistuvat toisilleen, suostuvat muuttumaan, reagoimaan spontaanisti ja aidosti, tässä ja nyt, toistensa vaikutuksesta. (Routarinne 2004, 9-10.) Aito ja rehellinen läsnäolo lavalla on yleisön mielestä uskottavaa ja kun näyttelijä aidosti vaikuttuu, siitä välittyy tunteita myös yleisöön. Yleisö pystyy erottamaan näyttämöllä myös epävarmuuden, pelon ja tyrmäämisen ilmapiirin, eikä esitystä ole silloin nautinnollista seurata. Läsnä olevan näyttelijän on helppo pitää myös yleisö ”hyppysissään”, eli saada heidät uskomaan esitykseensä ja viemään eteenpäin tarinaa, ts. kantamaan oma osansa roolissaan improvisaatioyleisönä. Koposen määrittelemä ”joo”:n, eli hyväksymisen ilmapiiri leviää myös yleisöön ja yhteinen positiivisuus tukee sekä improvisaatiota, että yhteistä vuorovaikutuksen tilaa. Nauraessamme yhdessä toisten kanssa, laskeudumme yhdessä saman rytmisen hengityksen tilaan ja yhteisen turvallisen hetken kokemiseen. (Koponen 2017, 60.)

2.6. Improvisaation haasteet

Haasteita sisältyy improvisointiin yhtä lailla, kuin muuhunkin taiteelliseen toimintaan. Haasteet ovat kirjavia ja koskevat niin tuotannollista, kuin taiteellistakin puolta. Tässä tutkimuksessani - jotta pysyn aiheen kannalta relevanteissa asioissa - pitäydyn ainoastaan taiteellista toimintaa koskevien haasteiden avaamisessa. Taiteelliset haasteet koskevat niin ikään väliaikaisia ryhmiä, kuin yhdessä aktiivisesti toimivia ryhmiä.

Näyttelijäntäyttöön improvisaatiossa sisältyy paljon erilaisia vastuualueita, näyttelijän on toimittava yhtä aikaa ohjaajana, dramaturgina ja näyttelijänä. Lisäksi hänen on kuunneltava muita ja olla valmis reagoimaan. Itse näyttelijäntäyttö saattaa kärsiä ja tilanteet ikään kuin 'juostaan läpi' vaikuttumatta ja reagoimatta vastaanäyttelijöiden tarjouksiin. Keskitytään enemmän kokonaisdramaturgiaan ja tarinankäänteisiin, eikä luoteta siihen, että kokonaisuus luo itse itseään koko ajan. Osittain luottamuspulla saattaa näyttäytyä esimerkiksi asentojen ja eleiden välisenä ristiriitana; eleitä tuotetaan tukemaan ja jopa korvaamaan sanottuja asioita, mutta näyttelijän todelliset tunteet paljastuvat asennoissa. Esimerkiksi hymy, joka ei ole koko kasvoilla vaan ainoastaan suussa, mekaanisesti. (Bogart 2004, 103.) Ristiriitaiset eleet luovat parhaimmillaan improvisaatiossa ristiriitaisia alatekstejä ja siten on helppoa synnyttää tarinaa.

Toisaalta, näyttelijäntäytön monipuolisuus ja syvyys saattaa kärsiä, eikä draamaan synny toivottua alatekstiä ja ristiriitaa. Draamallisessa esityksessä käytetyt eleet tulisi syntyä vaikuttumisesta, eikä tuntua päälle liimatuilta sanojen jäljittelemisiltä. Yleisön yksinkertaistaminen ei ole tarpeellista, vaan se on ajatteleva osa esitystä. (Bogart 2004, 105.) Improvisaatiossa katsojan keskittyminen menee suurelta osin tarinan seuraamiseen ja juonellisten kiemuroiden yhtenäistämiseen. Siksi uskon, ettei katsojalle jää aikaa seurata näyttelijäntäytön teennäisyyteen. Mikäli näyttelijäntäyttö on laajasti epäuskottavaa, eikä selkeää reagointia ole, on se helppoa huomata yleisöstäkin ja esitys vähintäänkin, tuntuu oudolta tai vaivaannuttavalta.

Siitä riippumatta onko näyttelijän motivaationa roolihenkilöä eteenpäin vievä syy vai motivoiko häntä itseään näyttelijänä esimerkiksi tahto tehdä hyvää ja selkeää improvisaatiota ei välttämättä erotu yleisöön. Näyttämöllä olemisen on ylipäätään vaikutettava motivoituneelta ja päämäärätietoiselta. Motivaatio ei kuitenkaan aina ole suuntautunut johonkin tiettyyn päämäärään se saattaa olla pelkästään ilmaisevaa: *motivaatio ja halu olla osa esitystä*. Näyttelijän motivaation lisäksi elekieli, replikointi ja kehon yhteys tukevat näyttelijän uskottavuutta lavalla. Kun hän oikeasti vaikuttuu ja vaikuttumisestaan tarjoaa vastaanäyttelijälleen, yleisö uskoo häneen ja hahmoonsa. Näin yleisö on helpompaa saada puolelleen ja koko esityksen puolelle.

Improvisaationäyttelijälle tekee hyvää harjoitella myös perinteistä näyttelijäntäyttöä kehittäkseen rytmiään, energiaansa ja omaa taiteilijuuttaan. Improvisaatiokentällä

toimii paljon erialojen toimijoita, kaikkien lähtökohta improvisaatioon ei ole ammattinäyttelijäntyössä, siksi näyttelijäntyö saattaa vaihdella hyvinkin paljon esiintyjien välillä. Teatteriajattelua, eli dramaturgian, rytmin ja ohjaamisen osaamista ei kaikilla esiintyjillä myöskään välttämättä ole, joten kokonaisuuden hahmottaminen on haastavampaa.

Kun ryhmiä sekoitetaan keskenään ja näyttelijät ovat ensimmäistä kertaa lavalla yhdessä – vaikka kaikki olisivat kokeneita improvisoijia - on tilanne aina uusi ja vuorovaikutuksen rakentaminen yhtä tärkeää. Mikäli aikaa ei ole ollut lainkaan lämmitellä ennen lavalle astumista, tapahtuu keskinäisten inspiraation lähteiden ja rytmin selvittäminen esityksen yhteydessä. Erot teatterin ymmärtämisessä ja kokonaisuuden hahmottamisessa opitaan vasta kesken esityksen ja siitä syystä kaikkien vastuu oman osaamisensa tasapuolisesta antamisesta ryhmän käyttöön tulee hyvin tärkeää.

2.6.1. Ulkoa tulevat haasteet

Tässä luvussa avaan improvisaatioryhmän ja yleisön antamien määritysten ulkopuolelta esitykseen mahdollisesti vaikuttavia tekijöitä. Per esitys niistä saattaa olla olemassa vain osa, toisissa esityksissä vaikuttimia saattaa olla useampia.

Tila ja tekniikka määrittelevät improvisaatioryhmän näyttämölliset puitteet, eli millaisessa ympäristössä improvisaatio voi tapahtua. Esimerkiksi Tampereen Improvisaatioteatteri Snorkkeli esittää joka vuotisen Kuutamokeikkansa Pyynikin kesäteatterissa - kulloisenakin kesänä menossa olevan kesäteatterinäytelmän lavasteissa. Tällöin näyttämön lavastus toimii suurena määrittävä tekijänä suhteessa esitykseen. Erinomaisena esimerkkinä mainittakoon, että kesällä 2018 Pyynikin kesäteatterissa oli näytelmä ”Ehtoolehdon sankarit” ja kaikki lavasteet esittivät tunnettuja maamerkkejä Helsingin keskustan maisemasta. Näyttämöllä oli esimerkiksi Helsingin rautatieaseman kivimiehiä kuvaava lavaste. Parhaimmankin improvisoijan voi olla haastavaa irrottaa tällöin yleisön ajatukset Helsingin rautatieasemasta.

Tekniset valmiudet vaikuttavat myös mahdollisuuteen käyttää musiikki-improvisoijaa, ääni- ja valoimprovisoijia ja ylipäätään äänentoistoa ja näyttämön valaistusta. Toisissa tiloissa esimerkiksi näyttelijöiden ääntä saattaa olla pakko voimistaa mikrofonein, johtuen taustahälyistä (esimerkiksi ravintolaympäristö), tai laajasta tilasta eli isosta näyttämöstä ja/tai yleisöstä. Jos näyttelijät joutuvat käyttämään voimakasta ääntä puhuessaan, se saattaa vaikuttaa näyttelijäntyöhön ja jaksamiseen. Jaksaminen puolestaan vaikuttaa suoraan esityksen energiatasoon loppuun saakka. Äänentoistolliset haasteet voivat aiheuttaa esimerkiksi sen, etteivät näyttelijät kuule toistensa replikointia, eivätkä pysty tarttumaan toistensa tarjouksiin, tai syntyy hämmentäviä väärinkäsityksiä. Tällöin yleisökin saattaa tuntea olonsa hämmentyneeksi. Ilmassa leijuvista, kuulemattomista tarjouksista saattaa jäädä outo, epäselvä tunnelma myös näyttelijöiden välille ja siten se vaikuttaa koko improvisaatioon.

Esiintymispaikan haasteita ovat jo edellä mainitut tilaan ja tekniikkaan liittyvät asiat, mutta esiintymispaikan haasteisiin kuuluu myös järjestäjän puolelta tapahtuvat asiat. Osa niistä on mahdollista sopia jo esityssopimuksessa, osaan vaikuttaa se, että esiintymistila aiheuttaa esimerkiksi vajavaisuudellaan jo rajoitteita. Kaikissa ravintolatiloihin ei välttämättä ole asianmukaisia takahuoneita, vessaan saattaa olla pakko kulkea yleisötilan läpi ja käyttää yleistä vessaa. Jos ryhmä matkustaa esiintymään toiselle paikkakunnalle, ruokailua ei ole välttämättä järjestetty tai sitä ei ole mahdollista järjestää esitystiloihin. Yhtä selkeää yhteyshenkilöä tilaajan puolelta ei välttämättä ole esiintyjille osoitettavalla paikalla tai lainkaan, ja ikävimmissä tapauksissa näyttelijöillä ei ole selkeästi ketään, kenen puoleen kääntyä esitysaikaa ja tilannetta koskevissa yksityiskohdissa. Kaikki tällaiset haasteet vaikuttavat keskittymiseen ja näyttelijöiden turvallisuudentunteeseen, mikä puolestaan vaikuttaa itse improvisaatioon.

Keikkajärjestäjä ei välttämättä aina ole selvillä siitä, mitä on tilannut. Muutamia kertoja olen törmännyt omissa esiintymistilanteissa siihen, että kun keikan tapahtumapaikalle saavutaan, ei tilaajalla ole oikein käsitystä mitä on tilattu. Tämä ei sinänsä ole harmillinen tilanne, mutta välillä tilaaja saattaa haluta ohjata vahvastikin ryhmämme esityksen kulkua tai puuttua sen sisältöön. Ammatti-improvisaatioteatterissa tai improvisaatioryhmässä, jossa osataan toimia, ei tällaiselle

ole lainkaan tarvetta. Kuitenkin esityksen rakentumiseen puuttuminen saattaa jälleen vaikuttaa improvisaatioon, mikäli näyttelijät kokevat, ettei heihin luoteta tekijöinä tai mahdollisuutta keskittymiselle ei anneta.

Humalainen yleisö saattaa vaikuttaa esityksen kulkuun jatkuvalla ehdotusten tai kommenttien huutamisella näyttämölle tai jopa esiintymistilaan tunkeutumisella tai muulla sopimattomalla käytöksellä. Tällainen tietenkin vaikuttaa improvisaatioon myös. Jos Snorkkelin keikalla tiedämme tai huomaamme yleisön olevan humalassa, jätämme tiettyjä esitysformaatteja pois esityksestä, koska ne saattavat provosoida humalaista yleisöä tavalla tai toisella. Nämä formaatit on kokemuksen kautta huomattu riskialttiiksi. Snorkkeli sopii keikan ajankohdan aina ruokailuun ja kahvitteluun sopivasti ja mielellään sellaiseen vaiheeseen iltaa, ettei yleisö olisi kovin humalassa. Aina tietysti ei improvisoijien toiveita voida täyttää syystä tai toisesta.

Taloudelliset haasteet, joita improvisaatioteatterit ja -ryhmät kohtaavat saattavat vaikuttaa kokoonpanojen tekemisiin valintoihin ja sitä kautta taiteelliseen tuotantoon. Taloudellisista syistä saattaa olla, ettei esimerkiksi harjoittelemiselle ole vakituista, omaa tilaa. Toisilla ryhmillä ei ole varaa omaan tuottajaan, joka hoitaisi improvisaatioteatterin taloudellisia ja kirjanpidollisia asioita, keikkojen sopimisia tai olisi selvillä sähköpostiliikenteestä ym. mitä teatterin tuotanto vaatii. Tällöin kaikki tämä työ kaatuu yksinomaan näyttelijöiden tehtäväksi. Ylimääräisen työn kuormitus vaikuttaa yhteiseen improvisaatioon ja esimerkiksi oikeudenmukaisuuden tunteeseen, jos joku tekee yksin enemmän töitä kuin muut.

Kaikki ryhmät eivät saa apurahoja, tai niitä ei edes ehditä hakea. Tällöin ryhmätkin ovat eriarvoisessa asemassa esimerkiksi niin, että toisilla on oma tila, joka rahoitetaan apurahoilla ja esitykset tapahtuvat tutussa ympäristössä, ollaan vapaita esiintymään niin paljon kuin mahdollisuuksia ja halua on ja harjoittelemaan myös paljon. Ryhmä, jolla tällaista mahdollisuutta ei ole, harjoittelee luultavasti vähemmän ja esityspaikkojen ja harjoittelupaikkojen vuokraamisesta tulee olla yhteydessä ulkopuolisten kanssa. Ilman tuottajaa työ jää näyttelijöiden vastuulle. Mikäli näyttelijöiden niskaan kaatuu valtavasti tuotannollisia töitä, se on aina poissa taiteellisesta työskentelystä. Kuitenkaan improvisaatioteattereiden näyttelijöiden tuotannollinen työskentely ei ole tavatonta ja saattaakin olla ainoa mahdollisuus

teatterin toiminnan kannalta. Esimerkiksi Snorkkelissa on osa-aikainen tuottaja, joka ei työtuntien puitteissa voi tehdä kaikkia vaadittavia töitä. Tällöin hän delegoi näyttelijöille tuotannollisia töitä, joita näyttelijät tekevät ns. yhdistystoiminnan talkootöinä.

Improvisaation tuoreus ja toisaalta leima komiikan alalajina eivät välttämättä siis nosta sen arvostusta yhtäläisenä taiteenlajina muiden esittävien taiteiden rinnalla. Tämä saattaa vaikeuttaa esimerkiksi apurahojen saantia ja yleisöstä osa saattaa jäädä pois, koska olettavat improvisaation olevan jotain muuta, kuin mitä se todella on. Improvisaation koomillisuus syntyy usein hetkessä syntyneestä oivalluksesta tai ilosta, ei niinkään perinteisen komiikan keinoin. Perinteinen komiikka on useimmiten käsikirjoitettua.

Tamperelaiset improvisoijat Trent Pancy ja Tuure Pitkänen pohtivat Trent Pancy podcastissa komiikkaa ja sen vieroksumisen kulttuuria Suomessa. Podcastissa Pancy ja Pitkänen sivusivat keskustelussaan sitä, ettei suomalaisessa kulttuurissa uskalleta sanoa itseään koomikoksi. He pohtivat samanlaisen ajattelun koskevan improvisaatiota, improvisaatiota ei ole oikeana taiteena osana suomalaista kulttuuria, koska komiikka ei ole niin arvostettua kuin perinteinen esittävä taide. (Trent Pancy, Tuure Pitkänen Talks About The Development of The Improv Scene in Finland 24.3.2018)

Improvisaation määrittelemisen ei ole myöskään itsestään selvää, senkin vuoksi erilaiselle kirjallisuudelle, uutisoinnille ja mediahuomiolle improvisaatiosta olisi tarvetta, jotta suuri yleisö tunnistaisivat tämän esittävän taiteen yleissanan takana.

2.6.2. Sisäsyntyiset haasteet

Henkilön sisäiseen valmiuteen improvisoida vaikuttavat monet asiat eri tavoin henkilöstä riippuen.

Koska tunne ja motiivi ovat niin abstrakteja ilmauksia, niiden konkreettinen selittäminen on haastavaa. Motiivi viittaa enemmän sisäiseen tarpeeseen toimia,

sisäistä toimintaan vaikuttavaa tekijää. Sitä kutsutaan psyykkiseksi syyksi toiminnalle. Ihminen kokee motiivin haluna, toiveena tai tarpeena. Motiivilla on suunta ja voimakkuus sekä tavoite eli päämäärä, johon se suuntautuu. (Salo-Gunst & Vilkkonen 1991 115.) Improvisaatiota ja perinteistä teatteria yhdistää se, että tarttuessaan tarjouksiin ja toimiessaan näyttämöllä näyttelijän olisi tunnistettava ne hetket, kun hän innostuu, toisin sanoen inspiroituu jostain. Kiinnostus eli motiivi on teatteritaiteen perustyökalu. On erilaisia tapoja havainnoida esimerkiksi omasta kehosta, mistä asioista on kiinnostunut ja kiinnostuminen jostain osoittaa aina oikeaan suuntaan. Taiteilijan tulisi aina tietää, missä hän on, havaita ja vastaanottaa maailman ilmiöitä luodakseen todellisuutta näyttämölle. (Spolin 1999, 15.) Erona perinteisen teatterin näyttelijällä ja improvisoijalla näyttämötyöskentelyssään on se, että perinteisen teatterin puolella kohtaukset on harjoiteltu ja käsikirjoitus on tiedossa, improvisoijan tulee olla varma olevansa jossain, mistä hänellä ei esityksen alussa ole vielä tietoa. Nopea määrittelyjen tekeminen helpottaa improvisoijan näyttelemistä. Motivaatio vaikuttaa tällaisessakin tilanteessa toimimiseen.

Kiinnostus asioita kohtaan löydetään, se ei ole koskaan määrättävissä, eikä sitä voi teeskennellä. Kiinnostusta on seurattava välittömästi ja kiinni pitäminen siitä on tärkeää. (Bogart 2004, 86.) Kiinnostuksen ja oman inspiroitumisen kautta, koko kehon virityttyä toimintaan, saadaan aikaan kokonaisvaltaista teatteria ja improvisaatiota.

Improvisoijan tulisi olla rehellinen itselleen myös, mikäli ei inspiroidu jostain yleisön tai vastaanäyttelijän ehdotuksesta, eikä väkisin pyrkiä kohtaukseen mukaan ainoastaan parrasvalojen vuoksi. Läheskään aina niin ei kuitenkaan tapahdu, koska myös motivaatio pelastaa kaveri on niin suuri. Tällöin näyttelijä menee lavalle auttamaan syttymättä varsinaisesta tarjouksesta, eikä kohtaus muodostu kiinnostavaksi katsojallekaan.

Ikävässä tilanteessa ryhmän sisäisten (varsinkin epävirallisten) roolien vaikutus näkyy myös improvisaationäyttämöllä esimerkiksi niin, että ne kiristävät näyttelijöiden välejä, aiheuttavat turhia jännitteitä tai tyrmäämistä perusteenaan ainoastaan se, ettei näyttelijä halua mennä lavalle jonkun toisen kanssa tai jostain muusta syystä tyrmää vastaanäyttelijän ehdotuksia. Tästä saattaa aiheutua jatkuva tyrmäämisten kierre.

Erimielisyyksien lisäksi haasteita improvisaatioesityksen onnistumiseen saattaa tuoda esiintyjien erilaiset kokemustaustat. Osa saattaa olla näyttelijän koulutuksen saaneita, osa teatteri-ilmaisun ohjaajia, osa muita teatterialan ammattilaisia, osa jopa opettajia tai insinöörejä, jotka ovat improvisoineet vuosia ja mahdollisesti saaneet kurssimuotoista improvisaatiokoulutusta paljon.

Syystä tai toisesta dramaturgisesti tärkeitä kohtia saattaa jäädä käsittelemättä (esimerkiksi loppuratkaisu tai henkilöiden riittävää esittely) tai aikaa saatetaan käyttää liikaa samantekeviin asioihin, eivätkä hahmot pääse syvenemään. Selkeää pääosan tai -osien hahmoja ei rakennu tai koko näytelmä voi paisua kuin pullataikina. Toki tällainen näyttämötyöskentely on harjoittelemisen varassa. Kun harjoituskerroilla puututaan esille nouseviin ongelmiin ahkerasti, ryhmän yhteisosaaminen vahvistuu ja he oppivat paremmin toimimaan yhdessä. Yhteisen dramaturgiantajun kautta myös näytelmän kaaren ja katharsiksen löytäminen helpottuu improvisoidessa.

Yleisön katharsiskokemusta selitetään kahdella ehdolla, joiden tulisi täyttyä; 1. ehdon mukaan henkilöihin tulisi voida samaistua ja tilanne tunnistaa, jotta yleisö löytää tunnesiteitä tilannetta kohtaan. 2. Tilanteen turvallisuuden tunne, eli yleisö selkeästi myös tunnistaa näytelmän olevan esitys, eikä totta. (Wilson 2003, 16.) Näihin kahteen ehtoon vaikuttavat näyttelijöiden keskinäiset tunteet: mikäli näyttelijät keskittyvät egojensa pönkittämiseen tai toistensa tyrmäämiseen, henkilöhahmot eivät pääse syvenemään, eikä selkeää pääosan esittäjää löydy - ei löydy yleisölle samaistuttavaa hahmoa/tilannetta. Pahimmillaan esitys tuntuu vaivaannuttavalta myös yleisöstä ja samaistumisen sijaan he kokevat olonsa vaivaantuneeksi. Vaivaantuneisuus saattaa aiheuttaa turvattomuuden tunnetta: ”riitelevätkö lavalla näyttelijät vai hahmot?” tai sääliä jonkun näyttelijän puolesta: ”tuo raukka yrittää kaikkensa, mutta ei osaa tarpeeksi hyvin.” Yleisö saattaa kokea muiden näyttelijöiden yhtä näyttelijää kohtaan kohdistuvan, jatkuvan tyrmäämisen kyseisen näyttelijän taidottomuutena.

Ryhmäytymistilanteen haasteet voivat olla ulkoisia tai ryhmän sisäisiä. Yksilöllä voi olla odotuksia ryhmää kohtaan tai toisinpäin, ryhmää voi kohdata myös ulkoiset - esimerkiksi esityksen tilaajan taholta tulevat odotukset. Kaikenlaiset odotukset aiheuttavat jännitettä ryhmälle, mikä saattaa aiheuttaa varautuneisuutta näyttelijöiden kesken. Uusi, yhtä keikkaa varten koottu esiintyjäkokonaisuus, tarvitsee riittävästi

aikaa ryhmäytyäkseen ja lämmitäkseen yhdessä, mutta keikan luonteesta riippuen tätä ei voida aina varmistaa. Esityksen tilaajalla ei välttämättä ole tarvittavaa takatilaa ja rauhaa. Uuden ryhmän sisällä voi olla erilaisia jännitteitä, jos ryhmän roolit eivät välttämättä ole selvillä.

Pitkään yhdessä ollut kokoonpano lämmittelee nopeammin ja mahdollisesti rutinoituneemmin, koska he tuntevat toisensa tekijöinä jo hyvin. Vakituksessa improvisaatioteatterikokoonpanossa saattaa olla kuitenkin erilaisia variaatioita esiintymiskokoonpanoissa ja sen vuoksi lämmitteleminen ennen esiintymistä on tärkeää.

3 Tutkimus

3.1. Practice as Research -tutkimusmetodi

Improvisaatioteatteri on yksi soveltavan teatterin genreen kuuluva teatteritaiteen laji. Mielestäni on luonnollista lähteä tutkimaan improvisaatioteatteria Practice as Research -menetelmän kautta, eli yhdistää tutkimus ja prosessi, eli tehdä tutkimusta osana prosessia.

Soveltavaa teatteria (Applied Theatre) tekevä työryhmä sitoutuu osana prosessia mahdollisuuteen tutkia teemaa, harjoitella odottamattomia ja osin vaikeitakin konteksteja. Koska ammattimainen toiminta ja vaihtelevat menetelmät pakottavat tekijän harjoittelemaan erilaisia lopullisen teoksen *mahdollisia versioita*, muttei heti lopullista tai valmista esitystä, se tarkoittaa, että käytettävät metodit ja siten itse tutkimus ovat monimuotoisten paineiden alaisena. Tämä osallistuva metodi haastaa tekijät ja tutkijat käyttämään reflektiivisiä ja kriittisiä tutkimusmenetelmiä osana sosiaalisen oikeudenmukaisuuden ja oikeudenmukaisuuden laajempia kysymyksiä. (Huges & Kidd & McNamara, Kershaw & Nicholson edit 2011, 186.)

Tämän tutkimuksen kohteena on improvisojien käyttämän kielen vaikutus heidän keskinäiseen vuorovaikutukseensa keskenään lavalla ja omaan toimintaansa lavalla ja siihen, mikä heitä motivoi esiintymään vieraalla kielellä. Sosiaalinen toiminta rajoittuu siis lähinnä näyttämötilanteeseen niin videolla kuin heidän kokemanaan. Practice as Research -tutkimusmenetelmä sisältää mahdollisuuden esimerkiksi ulkopuoliseen tutkimukseen, joka perustuu yhteiskuntatieteellisiin menetelmiin, osallistavaan ja toiminnalliseen tutkimukseen sekä diskursiivisiin ja ei-diskursiivisiin reflektiivisen käytännön muotoihin sekä teoreettisesti tiedossa olevaan tieteelliseen tutkimukseen ja luovaan käytäntöön, samoin kuin akateemisesti kurinalaiseen tutkimukseenkin. (Huges & Kidd & McNamara 2011, 187.)

Koska tutkimukseni mahdollisuudet ovat niin laajat, koen Practice as Research -tutkimusmenetelmän käytännöllisimpänä vaihtoehtona tätä työtä ajatellen. Olen itse yksi tutkimuksen kohteena oleva näyttelijä, tällöin reflektiivisyyden mahdollistava tutkimusmenetelmä tukee tätä. Jenny Huges, Jenny Kidd ja Catherine McNamara esittelevät artikkelissaan kolme erilaista soveltavan teatterin produktiota, joista *A Letter from Home* edustaa projektia, jossa vastataan selkeästi yhteen kysymykseen identiteetin, paikaltaan siirtämiseen ja osallisuuden yhteydestä esityksessä (Huges & Kidd & McNamara 2011, 187). Toisaalta tällainen laajuus saattaa antaa minulle liiankin vapaat kädet tutkimuksen analyysin edetessä ja se voi muodostua ongelmaksi. Toisaalta vapaus ajatella ja analysoida voi tuoda kiinnostavia asiayhteyksiä ja ajatuspolkuja.

Koska teatterin absurdit ja kokempohjaiset tulokset ovat haastavia tutkia, Practice as Research -metodi on tuottelias tapa tuoda uutta tietoa sosiaalisesta ja poliittisesta teatterista akateemisiin tarkoitukseen. (Huges & Kidd & McNamara 2011, 189). Kokempohjaisuus on suuressa osassa myös omaa tutkimustani. Kokempohjan muuttuvaisuuden vuoksi tulokset voivat olla toisessa saman aiheen tutkimuksessa olla erilaisia, eikä tutkimusta voi sellaisenaan toistaa lainkaan, joten akateemiseen tarpeeseen metodi on toimivin.

Voiko nykyisen, vapaan markkinatalouden riski olla se, että kaikki tuotteistetaan ja sen myötä esimerkiksi teatterin ja muun taiteen sitominen kaupallisuuteen lisää laatuvaatimuksia ja todistusohjaisen tutkimuksen arvoa? Tällainen

markkinatalouteen sitominen saattaa olla uhka teatterialan tutkimukselle ja tutkimuksen edistämistä kohtaan, koska todistusperusteisia tutkimustuloksia, jotka olisivat toistettavissa, on abstrakteilta aloilta vaikeaa saada. On mahdotonta tieteellisesti mitata persoonallisuuden, sosiaalisuuden, käyttäytymisen tai asenteellisen toiminnan osallisuutta teatteriprojekteissa. (Huges & Kidd & McNamara 2011, 189.)

Teatterilliset tutkimusmenetelmät helpottavat teatterin prosessien, esteettisten ja eettisten monimutkaisuuksien ja yhteiskunnallisten toimintojen tutkimuksia usein odottamattomilla ja häiritsevilla tuloksilla (Huges & Kidd & McNamara 2011, 189). Edellä mainituista seikoista johtuen tulokset saattavat vaihdella tai ulosanti näyttää erilaiselta, kuin mitä prosessin keskeneräisessä vaiheessa on saatettu huomata. Tällainen löydös tuli ilmi osana omaa tutkimustani, kun huomasin esityksessä tapahtuvien jännitteiden antavan erilaisen kuvan näyttelijäntyöstä, kuin näyttelijöiden haastatteluvastausten mukaan.

Todellisella taiteella ei ole mitattavissa olevaa arvoa - tai sen mittaaminen on vaikeaa - taide on jaoteltu kahteen osioon, sen taidolliseen tasoon ja tarkoitukselliseen tasoon, mutta molemmat niistä ovat abstrakteja ja siksi vaikeasti mitattavissa rahassa.

Ne, jotka toimivat tai muutoin tukevat käytettyä teatterikäytäntöä ja -tutkimusta, ovat usein itse huolissaan mahdollisuuksista ja ymmärryksistä, jotka syntyvät tällä alalla (Huges & Kidd & McNamara 2011, 191). Tällöin tutkimukset jäävät helposti teatteritaidetta tukeviksi ja puoltaviksi, eikä kriittistä tutkimusta välttämättä synny. Tutkimusmenetelmien käyttö saatetaan liittää yllättäviin konteksteihin ja piilottaa ammattitaitoiseen teatterintekoon. Sitoutuneiden tekijöiden odotukset saattavat vaikuttaa tutkimustulokseen. Kun tekijä on toiveikas tuloksensa suhteen, hänen kriittisyytensä saattaa hälventyä ja väitteensä vaikuttaa lopulliseen tulokseen. Toisaalta teatteriammattilaisten toiveet hyvästä lopputuloksesta saattaa hämätä tutkimuksen tekoa, eikä tällöinkään lopputulos ole luotettava ja tutkimuksen laatu kärsii. (Huges & Kidd & McNamara 2011, 192.)

Koska olen itse yhtenä haastatelluista ja esiinnyn videolla, joka on osa materiaaliani, saattaa tutkimustulokseeni vaikuttaa osallisuuteni. Aikaa on kuitenkin kulunut esiintymisestä sen verran, että uskoisin pystyväni oman työskentelyni objektiiviseen

tarkkailuun. Haasteeksi saattaa myös muodostua oma improvisaatiomyönteisyyteni ja se että olen kovin orientoitunut alalle ja teen improvisaatiota monesta eri tulokulmasta lähes päivittäin.

Ongelmapaikkana saattaa olla myös videon analysointi oman teatterini esityksestä ja se voi aiheuttaa puolueellisuutta. En kuitenkaan vertaa muita esityksiä omaamme ja koska esityksestä on pian jo kaksi vuotta aikaa, en usko, että näkemykseni on enää onnistumisentunteiden kyllästävä esitystä kohtaan. Reflektiivinen tutkimus ja eitodennettavissa oleva aihe ovat aina subjektiivisen kokemuksen aiheuttaman näkökulman alla.

3.2. Aineisto

Pro graduani varten haastattelin neljää erilaisen improvisaatioteatteritaustan omaavaa näyttelijää. Kaikki he näyttelevät kanssani samoissa ryhmissä, mutta toimivat myös muissa improvisaatioryhmissä. Kaikilla heillä on vuosien improvisaatiotausta ja paljon kokemusta improvisoinnista sekä vakituksessa ensemblessä, että keikkoja varten kasatuissa lyhyemmissä improvisaatioporukoissa. Tässä työssä käytän heistä nimityksiä N1, N2, N3 ja N4. N viittaa sanaan 'näyttelijä' ja termit ovat sukupuoleettomia, koska en koe sukupuolilla olevan merkitystä työn kannalta.

Haastattelujen lisäksi tutkin videomateriaalia kesän 2017 Finland International Improv Festivaaleilta, Tampereelta. Olin esiintymässä oman ryhmäni, Snorkkelin, kanssa englanniksi tapahtumassa. Tutkin sekä omaa näyttelijäntyötäni että koko ryhmän yhteistä tekemistä ja koitan etsiä tilanteita, joissa kokisin omalla kielellä toimivani toisin.

3.2.1. Haastattelut

Valitsin haastateltavat henkilöt kahdella eri tavalla; kaksi näyttelijää esiintyvät kanssani jatkuvasti Snorkkelissa ja ovat myös tallenteella, jota käytän aineistossani.

Toiset kaksi näyttelijää toimivat aktiivisesti improvisoijina Tampereen englanninkielisissä ryhmissä.

Taustatietona kysyin, miksi näyttelijät improvisoivat englanniksi ylipäätään, N1 vastasi seuraavasti:

Itse olen aina pitänyt kielistä ja varsinkin kun englanti ollut vahvimpia osa-alueita itsellä, niin sitä on halunnut päästä sellaiseen ympäristöön, jossa kielipäätään saa hyödyntää ja jolla saa leikkiä. Englannin aktiivinen käyttäminen improympäristössä on ollut itselleni luontevaa myös kansainvälisten ystävien vuoksi ketkä myös harrastavat samaa taiteenlajia. (N1 09.04.2018)

N1 kertoo improvisoinnin olevan väline arvo oman kielitaidon aktiiviseen ylläpitämiseen edelleen. Se on hänelle myös luonnollinen kommunikointikeino. Hänen vastauksessaan tulee myös ilmi tutkimuksen yksi tärkein yksityiskohta: kansainvälisyys.

Olen myös kokenut englanniksi improamisen lisäarvoksi, kun mietitään globaalia improyhteisöä - festivaaleja on ympäri maailmaa, samoin ryhmiä ja tiimejä, uusia ystäviä ja kontakteja - kaikkien heidän kanssaan on helpompaa jakaa yhteinen kieli englannin sekä "improjargonin" suhteen, kun niistä on suurimmaksi osaksi puhunut aina niiden englanninkielisillä sanoilla (esim. long form, short form, freeze tag, yms.)(N1 09.04.2018)

Joillekin improvisaation kansainvälinen yhteisö toimi motivoijana ja osa oli ”vain päätyntyt” improvisoimaan englanninkieliseen ryhmään. Englanti on kansainvälisissä tapahtumissa käytetty yhteinen kieli, jolloin eri maista koostuva improvisaatiojoukko kommunikoi yhdessä ainoastaan englanniksi. Tampereen vankka englanninkielinen improvisaatiokenttä on houkuttellut mukaansa improvisoijia aktiivisesti esimerkiksi opiskelijayhteisöjen joukosta, jolloin vaihto-opiskelijat ja suomalaiset opiskelijat ovat tottuneet kommunikoimaan englanniksi. YesImprov:n perustaja Trent Pancy on myös itse englanninkielinen, joten YesImprov -yhteisön kommunikointikieli on englanti tästäkin syystä.

Kaksi tavallisesti suomeksi improvisoivaa näyttelijää puolestaan kertoivat improvisoivansa englanniksi sen vuoksi, että Finland International Improv Festivalien yleiskieli oli englanti. Eikä heille englanninkielellä improvisointi ole ollut mahdoton

ratkaisu muutenkaan, koska kansainvälinen improvisaatioyhteisö myös velvoittaa siihen. (N2, N4 09.04.2018.)

Kysyin haastattelulomakkeessa (LIITE 1) näyttelijöiltä heidän taustoistaan ja millaisina näyttelijöinä he itseään ensisijaisesti pitävät. Tarkoitan sillä sitä, että onko näyttelijän ensisijainen reagointi-impulssi verbaalinen vai onko hänen helpompaa fyysistä reaktionsa, tai käyttää jotain muuta keinoa. Tähän asiaan huomion kiinnittäminen on mielestäni tärkeää siksi, jotta näyttelijä kiinnittää huomiota omaan tekemiseensä ns. tavanomaisissa lähtökohdissa, eli improvisoidessaan vailla esimerkiksi vieraan kielen tuomaa haastetta. Sillä tavoin on helpompi verrata oman käytöksensä muuttumista, kun vieras kieli on käytössä.

N2 kirjoittaa olevansa lähtökohtaisesti fyysinen näyttelijä. Hän on huomannut reagoivansa vastaanäyttelijöiden tekemiin tarjouksiin enemmän fyysisesti ja tunnetiloin. Häntä inspiroi toimintaan johtavat tarjoukset ja jo tapahtuneeseen muutosta tuovat tarjoukset. Kun käytössä ei ole oma äidinkieli, hän ei ole huomionnut sensuroivansa itseään, mutta osa mieleen tulleista asioista saattaa jäädä sanomatta kokonaan, tai tulee sanottua yksinkertaisemmin, kun tarpeeksi monipuolista sanavarastoa ei löydy. Tällöin esimerkiksi romanttisesta, jännitteisestä kohtauksesta saattaa tulla suoraviivaisempi ja 'kökömpi', eikä jännite välttämättä säily niin kiinteänä. (N2 09.04.2018.)

N3 pohjustaa taustojaan niin, että hän on verbaalinen reagoija lähtökohtaisesti. Hän perustelee sen sillä, ettei hän omaa näyttelijän koulutusta, vaan on improvisaationäyttelijä. Hän muistuttaa kuitenkin siitä, että hiljaisuus on myös näyttelijän 'teko' ja verbaalisesti hyvin vahva sellainen. Toki hiljaisuus on helppo viedä fyysiseksi teoksi; eleeksi tai ilmeeksi. Mainittakoon, että N3 on aloittanut improvisaatiouransa englanniksi ja siirtynyt suomenkieliseen ryhmään vasta paljon myöhemmin. Hän on löytänyt englanniksi improvisoivan yhteisön Tampereelta nopeammin. (N3 09.04.2018.)

Esimerkkinä N2 tuo esiin myös FIIF:n nauhoitteella olevan rehtorin puheen, josta hän kertoo, että omalla kielellä puheesta olisi luultavasti tullut monisyysempi, mutta

vieraalla kielellä näytellessä mentiin suoraan asiaan. Selviytymiskeinoinaan hukassa olevista sanoista N2 mainitsee miimikoinnin tai sen, että yrittää saada vastaanäyttelijän sanomaan kateissa olevan sanan. N2 mainitsee myös, että tietynlaisissa keikkatilanteissa hän saattaisi sanoa sana vaan Suomeksikin. (N2 09.04.2018.)

Niin ensimmäisellä, kuin toisellakin kielellä N3 mainitsee ensisijaiseksi tarpeekseen lavalla päästä mahdollisimman nopeasti jyvälle siitä, mitä vastaanäyttelijä tarkoittaa. Mikä on ydin tarjouksessa, jota ollaan antamassa. Jyvälle pääsy helpottaa ja nopeuttaa tarjoukseen tarttumista. Hän mainitsee myös itse tapanaan asetella ideansa mahdollisimman selkeästi määritellen. Henkilökohtaisesti N3 ei koe sensuroivansa kummallakaan kielellä muuta kuin kirosanoja lavalla. Muuta tietoista sensurointia hän ei koe tekevänsä. (N3 09.04.2018.)

N3:n selviytymiskeinoina on esimerkiksi: hän sanoo yleisön edessä suoraan ja rehellisesti, ettei muista sanaa, jota tarvitsee, käyttää kiertoilmaisuja tai hyödyntää improvisaation 'moka on lahja' -ajatusta ja ottaa väärinymmärrykset ja sanojen epäselvyydet osaksi syntyvää kohtausta tai niiden tuomat voitot osaksi omaa hahmoaan. (N3 09.04.2018.)

Tämä N3:n listan viimeinen selviytymiskeino nojautuu improvisaation peruseräiteisiin, 'joo, ja' -ajatteluun ja on tavallaan paljainta improvisaatiota, mutta tuo mukanaan kuitenkin jo N2:n mainitseman riskin kohtausten sisäisen fokuksen vieraantumisesta varsinaisesta tarinasta kummalluksiin, joita kielen ongelmista syntyy.

N4 mieltää itsensä improvisaatioesiintyjänä ja esiintyjänä muutenkin, hän ei rinnasta työtään näyttelijäntyöksi. Hän määrittelee itsensä mm. nopeaksi, keskeneräiseksi ja verbaaliseksi, mutta haluaisi olla fyysisempi. Inspiroivina tarjouksina, joihin hänen on helppo tarttua, hän kokee selkeät ja oletusympyrän sisällä olevat. Tällaiset tarjoukset ovat turvallisia. (N4 09.04.2018.)

N4 ei koe sensuroivansa itseään, vaikka improvisoisi vieraalla kielellä. Aiemmin vieraan kielen käyttäminen ajoi häntä fyysisempään suuntaan ja hän piti sitä hyvänä, mutta ajan kuluessa, kun kieli tuli tutummaksi, hän huomasi painivansa samojen

ongelmien kanssa, kuin suomen kielen käytössä lavalla ollessaan. Tosinaan toiminnasta tulee 'hitaampaa' ja 'kömpelöä' tai 'jotain jää tekemättä' siksi, ettei itse tule ymmärretyksi tai ymmärrä vastaanäyttelijää. Hän mainitsee tämän olevan kuitenkin vain sisäinen tunne, tekijän näkökulmasta. (N4 09.04.2018.)

Mikäli haettavaa sanaa N4 ei improvisoidessaan löydä, hän yrittää selittää sanan muuten tai "skippaa suosiolla koko jutun". N1:n huomio lyhyestä rehtorin puheesta vaikuttaa vastaavalta reaktiolta. N2 ja N3, joilla on taustaa englanninkielisessä ryhmässä ei tullut tällaista huomiota ollenkaan, syynä voi olla harjaantuneempi englanninkielen käyttö improvisaatiotilanteissa, jolloin näyttelijä ei sulje suutaan haasteiden ilmaantuessaan vaan pystyy kielellisestä harjaantumisestaan johtuen etsimään nopeita ratkaisuja. (N1, N2, N3, N4 09.04.2018.)

Kun kysyin näyttelijöiltä huomioita muiden näyttelijöiden improvisoinnista muulla kuin omalla äidinkielellään. N2 mainitsi teknisinä asioina sen, että puhenopeus hidastuu ja yksinkertaistuu, puhe saattaa muuttua myös töksähteleväksi. Näyttelijä saattaa vetäytyä syrjään ja siirtää enemmän vastuuta muille näyttelijöille. Töksähtely ja puheen hidastuminen saattaa viedä jännitettä kohtauksesta pois, siten tiputtaa tunnelmaa. (N2 09.04.2018.)

Mielenkiintoinen huomio N1:llä oli myös se, että vieraalla kielellä näytellessä komiikka saattaa valua metatasolle. Hän selventää tarkoittavansa sitä, että komiikka syntyy puheen tai kielen ongelmista - tai jos joku ääntää tahattomasti jonkin sanan väärin ja huumoria löydetään tästä aiheutuneesta tilanteesta. Kun koomillisuus ja kohtauksen fokus siirtyy näihin asioihin, ajatus itse kohtauksen sisällöstä jää toissijaiseksi ja tarinat saattavat jäädä kertomatta. (N1 09.04.2018.)

Metatasolle muuttuva komiikka tarkoittaa selkeää tarttumista toisaalta mokaan, jolloin mokaaminen on tuonut esitykseen mukanaan jotain uutta tai saattaa jopa muuttaa koko kohtauksen tai roolihenkilön suuntaa. Tässä tapauksessa mokaaminen ei tule tyrmätyksi, eikä esitykseen välttämättä jää negatiivista tunnelmaa mokaan ja sen tyrmäämisen ympärille.

Toisaalta mokaan esille tuova näyttelijä saattaa purkaa omaa epävarmuutta esiintymisestä ja korostaa vastaanäyttelijän epäonnistumista siitä syystä, että hän joko a) pääsisi loistamaan omalla oivaltavalla huomiollaan ja paremmalla kielitaidollaan tai b) saisi horjutettua vastaanäyttelijän turvallista olotilaa tuomalla esiin korostetusti hänen tekemänsä mokaan.

Se miten näyttelijä päättää toimia on tietenkin kiinni hänen omasta harkintakyvystään, mutta kielii helposti hänen epävarmuudestaan, jolloin ”helppo tie” pinnallisten, teknisten asioiden korostamiseen saattaa tuntua helpotukselta ja juonen seuraaminen jää hetkeksi.

N1 omaa sekä suomenkielisen, että englanninkielisen taustan, joten sanavarasto on hänellä laaja molemmilla kielillä. Improvisaationäyttelijänä häntä eniten miellyttää selkeät tarjoukset. Samoin kuin N3, hän pitää itseään verbaalisena näyttelijänä, koska ei omaa näyttelijän koulutustaustaa vaan on selkeästi improvisaationäyttelijä. (N1 09.04.2018.)

Sensuroimista N1 ei myöskään ole toiminnassaan huomannut, muuten kuin kiroilun osalta ja seksuaalissävyytteisissä ilmauksissa. Hän mainitsee helposti sensuroivansa myös voimakkaat tunneilmaisut suomeksi (esimerkiksi ’Minä rakastan sinua’), mutta kertoo sen johtuvan luultavasti siitä, ettei tällaisia viljellä Suomenkielessä kulttuurillisestikaan paljoa, eivätkä ne tunnu niin luonnollisesta sanoa, toisin kuin englanniksi. (N1 09.04.2018.)

Sanojen hukkumisesta ei N1:lla ole kokemusta, koska sekä suomen- että englanninkieli ovat hänellä vahvoja. Hän ei kuitenkaan osaa sanoa, mitä keinoja hän käyttäisi, jos improvisoisi esimerkiksi Ruotsiksi, silloin hän mainitsee ongelmallisena sen, että sanan selittäminen kiertoteitse saattaisi rikkoa itse kohtausta. Eli saman huolen, kuin N2:lla ja N3:lla kohtausten sisällön mahdollisesta katoamisesta. (N1 09.04.2018.)

Tunneilmaisun sensuroiminen omalla äidinkielellä tuntuu erikoiselta ratkaisulta, mutta toisaalta voimakkaiden tunneilmaisujen sanominen englanniksi on luontevampaa kulttuurille tyypillisten piirteiden vuoksi: on tavanomaisempaa esimerkiksi

englanninkielisessä (amerikkalaisessa) tosi-tv ohjelmassa nähdä ihmisten sanottavan voimakkaita tunneilmaisuja, kuin suomalaisissa. Mielenkiintoinen näkökulma on se, että ”pelkkä” kielen vaihtaminen voi vaikuttaa näyttelijän kultturi-uskolliseen käyttäytymiseenkin voimakkaasti. N1 kertoo varttuneensa lapsena Yhdysvalloissa, mikä saattaa vaikuttaa kulttuurilliseen huomioon voimakkaasti.

Kiihottavat tarjoukset inspiroivat N4:ää. Esimerkkinä hän mainitsee ranskan puhumisen, koska kielen kuunteleminen on hänestä ihanaa. Inspiroivina tarjouksina hän mainitsee myös oivaltavat ja spontaanit tarjoukset ja hetket - sellaiset, jotka todella syntyvät hetkestä ja kahden näyttelijän läsnäolosta ja kontaktista. Konkreettisina asioina N4 mainitsee lauluun kutsuvat ja ihmisten suhteita käsittelevät kohtaukset. (N4 09.04.2018.)

N4 mainitsee tarttuvansa tarjouksiin eniten ehkä verbaalisesti, mutta kuitenkin loppujen lopuksi niin kuin intuitio häntä siinä hetkessä ohjaa. Hän kuitenkin kirjoittaa olevansa reagoijana keskeneräinen ja treenaavansa sitä - hänestä saisi itsensä mukaan olla enemmän fyysistä reagointia myös käytössä ja siksi on menossa sitä kohti. (N4 09.04.2018.)

Katsojan ominaisuudessa ulkoisia huomioita tehnyt N1 on laittanut merkille, että vieraalla kielellä improvisoijat seisovat enemmän lavan reunalla ja saattavat aloittaa kohtauksia vähemmän, kuin improvisoidessaan äidinkielellään. Osa puhuu vähemmän, mutta kaikkien kohdalla puhe ei vähene; osa puhuu aivan yhtä paljon kuin omalla kielellään improvisoidessaankin, välittämättä siitä, miltä kieli kuulostaa lausuttuna. N1 mainitsee Suomen kielisen improvisaation olevan todella verbaalista, joka helposti tekee kielen suvereenin vaihtamisen mahdottomaksi. (N1 09.04.2018.)

Vertailun vuoksi halusin vastata kysymyksiin myös itse. Pyrkimykseni oli ottaa asema näyttelijänä, eikä tutkijana ja siten olla mahdollisimman objektiivinen. Huomasin pian kuitenkin pohtivani, vastaanko kysymyksiin toiveajattelun kautta siitä, millainen näyttelijä haluaisin itse olla.

1. Millainen näyttelijä olet? Millaiset tarjoukset inspiroivat sinua? Millaisilla tavoilla tartut tarjouksiin?

Olen näyttelijänä ylipäättään fyysinen. Minulle on helppoa ja se jopa helpottaa tekemistäni, kun saan fyysistä rooliä. Koen löytäväni rooliin myös luonnetta fyysisyyden kautta. Selkeät ja vahvat tarjoukset inspiroivat kaikista eniten. Epämääräisyys ja epävarmuus herättävät samoja tunteita itsessäni, siksi tartun mielelläni selkeisiin tarjouksiin. En osaa sanoa tarkkoja tapoja. Pääasiassa koitan mahdollisimman selkeästi vastata tarjoukseen, ehkä pyrin tuomaan tilanteeseen jotain yllättävääkin - jos sellaista syntyy. Pääasiassa kuitenkin pyrin vastaamaan vahvasti ja selkeästi. (Teinilä 06.12.2018.)

Tartutko toimeen ennemmin verbaalisesti vai fyysisin näyttelijäntyyön keinoin? Mistä arvelet sen johtuvan?

Tartun enemmän fyysisesti, ilmeä, elein. Se on minulle ominaisempaa. Olen saanut fyysisen teatterin koulutuksen ja siksi sen piiriin olen hakeutunutkin, että se tuntuu minulle ominaiselta näyttelijäntyyön metodilta. (Teinilä 06.12.2018.)

Millä tavalla olet toiminut, kun lähdet näyttämölle tarttuessasi tarjoukseen kun käytössäsi on vieras kieli? Entä tarjotessasi jotain, kun käytössä on vieras kieli?

Tartun tarjoukseen reaktiolla, reagoin siihen, mitä vastaanäyttelijäni on juuri sanonut tai tehnyt. Ilme tai tilanteeseen impulssina syntynyt ele ovat helpoimmat ja selkeimmät vaihtoehdot. Ja antavat muutaman sadasosasekunnin lisäaikaä miettiä, mitä sanoo... Vieraalla kielellä koen keinoksi hyödyntää myös omaa, sisäistä epävarmuuttani ilmaisussa joskus. Siitäkin voi tehdä hahmon. Teen mielelläni fyysisen tarjouksen. Säästän kielenkäyttämistä ja kuitenkin saan tehtyä selkeän, tarinaa rakentavan tarjouksen. Vieraalla kielellä improtessa jään helposti myös passiiviseksi näyttelijäksi, eli tartun ennemmin muiden tarjouksiin, kuin tarjoan omaa. Epävarmuuteni kielen kanssa aiheuttaa sen. (Teinilä 06.12.2018.)

Millä tavoin sensuroit itseäsi, vai sensuroitko, kun käytössäsi on vieras kieli? Eli jätätkö jotain tekemättä ja miksi, tilanteissa, joissa kieli rajoittaa?

Varmasti sensuroin, koska kieleni ei mielestäni riitä. Tiedostan kuitenkin, että tämä on vain sijaisongelma, oikeasti saisin itseni kyllä ilmaistua. Koen epäonnistuvani lausumisessa, joten pidän sitä ensisijaisena epävarmuuden lähteenä improtessani englanniksi. En myönnä jättäväni jotain tekemättä. Saatan luovuttaa yritettyäni. Saatan odottaa ja tarttua ennemmin muiden tarjouksiin, kuin tarjota itse. Mutta selkesti en jätä jotain tekemättä. (Teinilä 06.12.2018.)

2. Millä keinoilla kierrät sanomasta jonkin asian alkuperäistä sanaa, kun et tiedä sitä, mutta se olisi sanottava juuri silloin? Millaisia ovat fyysiset keinot? Entä verbaaliset keinot?

Piirrän esinettä ilmaan/miimikoin sen käyttötapoja tai miimikoin ja imitoin asiaa/esinettä mitä haen. Käytän 'ohittelevia' ja 'tsemppaavia' fraaseja, kuten "well, that thing, you know..." tai "I mean the thingie, which is needed to use that thingie...". Tai käytän muotoa kuvailevia sanoja ja termejä kuvaamaan hakemaani asiaa. (En voi väistää ajattelmasta sitä, että haluaisinko toimia niin, vai toiminko todella. Koen tämän kuitenkin selviytymiskeinona ja sellaisena, jota käyttäisin, mutta en muista yhtään konkreettista hetkeä, jolloin olisin käyttänyt tätä keinoa.) Olen myös suoraan kysynyt sanaa tai sanonut sen suomeksi kohtauksessa. (Teinilä 06.12.2018.)

3. Millaisia eroja olet huomannut näyttelijöiden toiminnassa, jos he toimivat omalla kielellään tai vieraalla kielellä, ollessasi katsojana?

En jaksa lakata ihastelemasta kanssaimprovisojien taituruutta kielen kanssa. Se johtunee omasta epävarmuudestani vieraalla kielellä improamisessa. Olen huomannut, että ainakin englanniksi myös elekieli osalla kollegoista muuttuu "amerikkalaisemmaksi". Väittäisin, että englannin kieliseen improvisaatioon ja kielen "fiilikseen" liittyy myös kulttuurillinen samaistuminen nähtyyn ja koettuun englanninkieliseen komediaan. Esimerkkeinä "Whose line is it anyway?" -sarja, jota voi seurata Youtubesta. Ja tunneilmallisimmat sanat on helpompi sanoa esimerkiksi englanniksi, kuin suomeksi - liekö tämä myös kulttuurillinen eroavaisuus? (Teinilä 06.12.2018.)

3.2.2 Esitystallenne

Tallenteella Finland International Improv festivaaleilta on Snorkkelin improvisoitu näytelmä, jonka tyylilajina oli romanttinen komedia. Improvisoitu näytelmä on kokonaan puhuttu englanniksi festivaalien yleisen kielen vuoksi. FIIF:lla kokoontuu improvisoijia ympäri maailmaa, joten kaikkiaan yhteisenä kielenä toimi englanti.

Juonellisesti esitys on looginen ja tarinallisesti noudattaa selkeää draaman kaarta. Alun kypsyttely ja ongelmat kasautuvat ja lopun yllätyskäänne juuri huippukohtan jälkeen ovat kuin aristoteelisessa draaman kaareissa. Näytelmä on n. 40 minuuttia pitkä. Käytössä oleva aika rajoitettiin meille järjestäjän toimesta ja loppua kohti järjestäjä sytytti merkkivalon palamaan, jotta saimme lavalle tiedon määräajan päättymisestä.

Heräsi kysymys, kuinka paljon mahdollisesti säilytimme Snorkkelille ominaista tapaa improvisoida vierasta kieltä käyttäessämme? Pystyimmekö vieraasta kielestä huolimatta säilyttämään realismin näyttelijäntyössä ja rauhallisen jännitteiden kasvattamisen sekä räjähtävät muutokset, jotka ovat ominaisia työskentelyllemme suomeksi, vai muuttivatko ne muotoaan vieraasta kielestä johtuen?

3.3. Puheen ja kielen merkitys improvisaatiossa

Puheteatterissa puheella ja kielellä on luonnollisesti valtava merkitys. Improvisaatioteatteria voidaan tehdä myös sanattomana, fyysisenä versiona, mutta tällaisten esitysten ja niiden kielen merkitys ei ole tämän tutkimuksen kannalta relevanttia.

3.3.1. Kieli ajattelussa ja kommunikaatiossa

Ihmisen toiminnan kannalta puhe, käsitteet ja symbolit toimivat ”psykologisina työkaluina”, joiden perustehtävä on toimiminen ajattelun välineenä. Kieli mahdollistaa ihmismielessä tapahtuvan tiedon käsittelyn. Käytettävissä olevan tiedon määrä moninkertaistuu kielen avulla ja toiminnan säätely ja ohjaaminen mahdollistuu kielen avulla. Myös vaikeiden ajattelutehtävien päättely, käsittely ja erilaisten käsitteiden käyttö ilmenee esimerkiksi sisäisenä puheena. Ainoastaan rutinoituneet toiminnot eivät tarvitse kielen tukea. Toinen perustehtävä psykologisilla työkaluilla on toimia kommunikaation välineinä. Toisin sanoen kielen avulla ihminen saa ja antaa ohjeita toisilta ja toisille. Kulttuurin luominen ja uudenlaisten sosiaalisten suhteiden luominen on ollut mahdollista yhteisen kielen avulla. Yhteinen kieli on mahdollistanut myös ainoastaan ihmisille ominaisen, ei-geneettisen, kulttuuriperimän jakamisen sukupolvelta toiselle. (Salo-Gunst & Vilkkö-Riihelä 1991, 102.)

Ihmisillä on käytössään kaksi toisistaan erillistä kieltä, jotka voivat olla yhteisymmärryksessä keskenään tai aivan ristiriidassa. Toinen kielistä on sanallinen ja

puhuttu, kielen alkuperällä (onko se englantia, ranskaa, suomea tai saksaa) ei ole sinänsä mitään merkitystä. Puhuttu kieli sopii ongelmanratkaisuun, sitä voidaan kirjoittaa ja sen avulla voidaan välittää tietoa. Salaperäisempi, 'kehonkieleksi' kutsuttu kieli on käytössämme tiedostamatta. Se ilmaisee asenteitamme, tunteitamme, emootioitamme ja tarpeitamme eli inhimillisiä puoliamme ja on erityisasemassa ihmisten välisten suhteiden luomisessa. Tämä kieli on enemmän erityisesti esittävän taiteen tekijöiden kiinnostuksen kohteena. Kehonkieltä ei suoranaisesti voi kirjoittaa muistiin. (Wilson 2003, 85.)

3.3.2. Kieli näyttämöllä ja improvisaatiossa

Puhutun tekstin merkitys on muuttunut teatterissa vuosien saatossa. Hans-Thies Lehmannin mukaan teksti ei tunnu nauttivan yhtä suurta arvostusta nykyteatterissa (draaman jälkeisessä teatterissa), kuin klassisessa juoniteatterissa. Hän mainitsee Stanislavskin jo todenneen, että teksti sinänsä on teatterille arvoton. (Lehmann 2009, 251-252.)

Näyttelijät ovat erilaisia ja improvisoivat taustoistaan käsin. Vaikka teatterissa enemmän jalansijaa olisikin fyysisen teatterin ja 'draamanjälkeisen teatterin' metodeilla, improvisaatioesiintyjät tulevat erilaisista lähtökohdista. Tällöin ei voida olettaa, että kaikilla olisi taustaa edes perinteisen teatterin näyttelijäntyön opiskelusta. Kuitenkin toisilla näyttelijöillä voi olla vahvakin kokemus - tai näyttelijä voi olla lahjakas. Monet improvisaatioharjoitukset perustuvat kommunikaatiotaitojen parantamiseen ja kehonkieleen ja fyysiseen näyttelijäntyöhön. Tällöin jokainen improvisaatiota harjoitellut esiintyjä tai näyttelijä omaa jonkin verran kokemusta replikoinnin taustalla olevan kommunikoinnin tarkkailijana.

Improvisaatioteatteri synnyttää tekstin tarpeeseen - viemään tarinaa eteenpäin. Uusi teatteri puolestaan syventää vanhaa ajatusta siitä, että näyttämön ja tekstin välillä vallitsee ristiriita. (Lehmann 2009, 251-252.) Ristiriidan synnyttäminen improvisaationäyttämöllä ei välttämättä tapahdu - ainakaan siinä mittakaavassa, miten sitä voidaan ohjata perinteisen teatterin puolella, mutta tarkoituksena olisi kuitenkin tuottaa tekstiä vain tarpeeseen. Tai vaihtoehtoisesti roolihenkilö saattaa olla

'lörpöttelijä', jolloin puheella täytetään esimerkiksi hahmolle tyypillistä tyhjän tilan pelkoa. Improvisaationäyttelijän tulisi tiedostaa tämä ja muiden tekemät tekstilliset tarjoukset ja aktiivisesti kuunnella, mitä on sanottu. Vain siten hän voi hyödyntää niitäkin tarinan edetessä. Lörpöttelijä saattaa esimerkiksi lipsautella tarinan etenemisen kannalta olennaisia tietoja väärissä tilanteissa. Tällöin lörpöttelijäroolin lörpöttely ei ole tarpeeton ominaisuus vaan selkeä osa käsikirjoitusta.

Kielet ja kulttuurinen tausta eroavat kuitenkin toisistaan ja kahden eri äidinkieltä puhuvan voi olla haastavaa improvisoida yhdessä mahdollisesti jopa ainoalla yhteisellä kielellä, jota kumpikaan ei puhu äidinkielenään, sillä kulttuurisidonnaiset sanonnat ja eleet voivat erota toisistaan. Tiina Syrjä kirjoittaa väitöskirjassaan, että henkilön jouduttua kriisiin kielen kanssa, hänen totuttu tapansa toimia tulee ravistelluksi ja hän menettää otteensa tuttuun. Se aiheuttaa kuitenkin kehollista nautintoa ja siten ristiriitaa. (Syrjä 2007, 183.) Aivot kokevat tuskallisena esiintymisen mukavuusalueen ulkopuolella ja kehollinen näyttelijä onnistuessaan kokee mielihyvää.

Kehonkieltä lukiessa on tärkeää erottaa biologiset, alkuperäiset eleet niistä, jotka on opittu kulttuurista. (Wilson 2003, 88.) Meillä on yhteisiä biologisia eleitä kulttuuritaustasta huolimatta. Tällaisia voi olla esimerkiksi hymy, itku, nälkään viittaava ele, jne. Improvisoidessa eri kulttuuritaustaisen vastaanäyttelijän kanssa biologisten eleiden paikkansapitävyyteen voi luottaa.

Puhuttu kieli sisältää itsessään jo kaikki kommunikaation vaiheet: aloituksen, muutoksen eli tarjouksen ja reaktion. Kehonkieli voi sisältää nämä vaiheet myös, mutta niiden tunnistamisen herkkyys on vastaanottajasta riippuvaista. (Aranguren 1967, 19.)

Syrjän väitöskirjassa haastateltujen näyttelijäntyön opiskelijoiden mukaan heillä oli pelkoja vieraan kielen käytössä. Moni mainitsi pelosta sen suhteen, että näytellessä keho vie ja kieli ei pysy perässä siksi että se on vierasta. Opiskelijat pelkäsivät mm. sitä, että unohtavat antaa merkityksiä tapahtuville asioille näyttämöllä. (Syrjä 2007, 207.) Improvisoinnissa uskon tämän pelon olevan yhtäläinen siinä määrin, että kehollinen näyttelijäntyö saattaa unohtua, kun kielen pohtimiseen menee valtavasti

aikaa. Toisaalta riemukas onnistuminen luo ylpeyttä ja itsetunnon parantumista, kun näyttelijälle tulee kokemus onnistuneesta esityksestä vieraalla kielellä. (Syrjä 2007, 209.)

Merkitystä on myös äänenpainoilla, kulttuurialkuperästä ja kielitaustasta huolimatta viestejä on mahdollista välittää käyttäen tiettyjä äänenpainoja. Äänen painotuksilla voidaan vaikuttaa myös näyttämöllä vallitseviin valtasuhteisiin ja ilmaista niitä. (Wilson 2003, 97-98.) Äänenpainoihin ja keholliseen näyttelijäntyöhön perustuu improvisaatioissa lähes kaikki ”gibberishaa”, eli siansaksaa, kielenä käyttämistä vaativat formaatit ja improvisaatiotekniikat. Gibberishaa voi lavalla puhua saman kulttuuritaustan omaavat näyttelijät, samoin kuin eri kulttuuritaustasta tulevat. Syrjän väitöskirjaan haastatellut oppilaat kuvasivat koko keholla kuuntelemisen kokemusta niin ettei selkeää mielikuvaa vastaanäyttelijän repliikistä ole koska kieltä ei ymmärrä, mutta keho virittyi kuuntelemaan tilannetta kaikilla aisteilla. Tällaista kokonaisvaltaista kuuntelemista ei Syrjän väitöskirjan mukaan opiskelijoilla tapahtunut suomenkielellä näytellessä. (Syrjä 2007, 212-213.)

Sanat eivät itsessään merkitse mitään, ne ovat ainoastaan työkalu viestin välittämistä varten. Sanoja voidaan tukea erilaisilla nyansseilla, hämärtää tai paljastaa assosiaatioita ja rytmittää esimerkiksi niin, että yhden sanan merkitys kasvaa lauseessa. (Aranguren 1967, 23-24.) Syrjä tuo väitöskirjassaan esiin myös sanojen metaforisia liukumia, toiset sanat saattoivat liukua kuulostamaan suomenkielisen saman kuuloisten sanojen kaltaisilta, vaikka merkitys oli täysin eri. Toiset sanat saattoivat muotoutua eri sanoiksi, mutta niiden merkitys ikään kuin laajentui tukemaan muuta tekstiä. (Syrjä 2007, 228.)

Emootioiden ja tunteiden arviointi kehollisen ilmaisun perusteella on monisyisten vihjeiden tulkitsemista ja niiden prosessointi on monelta osin tiedostamatonta. Wilsonin mukaan ’lahjakkailta’ näyttelijöillä on kyky ymmärtää näitä vihjeitä intuitiivisesti ja toimia niiden mukaan. Vihjeiden tutkiminen ja löytäminen on erityisen kiinnostavaa esiintyjille ja niiden ymmärtäminen auttaa myös luomaan niiden luomisen efektejä ja ymmärtämään mekanismia, joilla ne saadaan aikaan. (Wilson 2003, 98-99.) Itse olen enemmän sitä mieltä, että esiintyvä taiteilija voi oppia ja opiskella tunnistamaan kehonkielen herkimpiäkin ilmauksia. Näyttelijäntyön opetus

perustuukin (ainakin fyysisen teatterin puolella) tämän huomiokyvyn kehittämiseen. Harjoitellessamme improvisaatiota Improvisaatioteatteri Snorkkelin kanssa, pyrkimyksemme on, että vaikutumme nimenomaan vastaanäyttelijän kehon viesteistä.

Arangurenin mukaan tunneilmaisun on suuremmassa asemassa verrattuna kognitiiviseen, eli puhuttuun ilmaisuun, sillä kaikissa kommunikaatitilanteissa jokainen sana kantaa mukanaan jotain tunnetta, johon se on sidottu. (Aranguren 1967, 67.) Tunteiden tulkinta on ihmiselle ominaisempaa omalla kielellä kulttuurisesta taustasta huolimatta. Selkeillä nyansseilla puheessa voidaan herättää vastaanäyttelijässä tunteita, mutta vieraalla kielellä nuo nyanssit ei välttämättä onnistu ”niin kuin pitäisi”.

3.3.3. Kieli välineenä

Kielitieteilijöiden mukaan vieraan kielen opiskelijat oikeastaan vain toisintavat kielen ääntämistä. Äänteet muistuttavat kieltä äidinkielenään puhuvien äänteitä, toiset onnistuvat oppimisessa paremmin, kuin toiset. (Aranguren 1967, 63.) Improvisaatiolavalla, jos molemmat näyttelijät improvisoivat itselleen vieraalla, kolmannella, kielellä, ei kulttuuritaustaa voida juurikaan sitoa esitykseen. Työkaluina ovat lähestulkoon ainoastaan puhutut sanat, biologiset eleet, äänenpainot ja improvisoijan herkkyys. Toisaalta, jos äidinkielenään ko. kieltä puhuva henkilö olisi improvisaatiossa mukana, hänen etunaan olisi kulttuurillisen tausta tuoma etu. Syrjä tuo esiin väitöskirjassaan kuitenkin, että kielen täydellinen merkitys ei ole koskaan mahdollista täysin kääntää toiselle kielelle, koska merkitys sen kulttuurillisessa ilmaisussa äänenpainojen muodossa ja sisältö on mahdotonta sellaisenaan täysin kääntää. (Syrjä 2007, 229.) Merkitysten näyttämölliseen asettamiseen Syrjän opiskelijat tuntuivat kaipaavan myös ohjaajaa. (Syrjä 2007, 230.) Improvisoidessa vieraalla kielellä ei ole ohjaajaa joka näyttelijöitä voisi auttaa. Näyttelijät ovat siis yksinään ja improvisoidessaan yksin yhdessä lopputuloksen kanssa. Aivojen tarve rajatulle ja selkeälle otteelle (joka pitäisi aivot mukavuusalueella) saattaa herätä. Kun epätoivoisen tuntuista tilanteesta on selvitty, se aiheuttaa epämukavuusalueella olemisen jälkeistä mielihyvää.

Sanojen kaikkien tarkoitusten erotkin saattavat vaikuttaa eri kielitaustaisten improvisojien välillä. Esimerkiksi englanninkielen termi 'to take' muuntaa merkitystään eri kielestä riippuen. Esimerkiksi ranskalaiset opiskelijat ilmentävä termin halausotteella oman yläkehonsa ympäri. He eivät siis yritä ottaa jotain objektia, vaan 'ottavat jotain' yleisemmällä tasolla itselleen. Saksalaiset tarkoittavat omalla vastaavalla termillään, 'ich nehme', jonkin asian ottamista käteen, poimimista. Britit tarkoittavat samaisella termillä jonkin asian nappaamista tai tempaamista. Merkitysten ollessa niin erilaisia, tulee esimerkiksi runouden kääntämisestä haastavaa - miten voi saada saman lauseen tarkoittamaan jokaisella kielellä täysin samaa asiaa. Siitä syystä paras tapa kääntää tällaisia termejä universaaleiksi on tehdä ne miimisesti, tehdä niistä liikettä, jota verbaalinen toiminta ei voi koskaan yhtä hyvin tarkoittaa. (LeCoq 2001, 49.)

Kun lavalla on eri kansalaisuuksia edustavia improvisoijia ja heitä yhdistää englanninkieli ja biologiset, ei kulttuuriperimän mukana kulkevat eleet, on improvisointi kaikille yhtä haastavaa. Videotallenne, joka on osana aineistoani, on tallenne oman ryhmäni, Tampereen Improvisaatioteatteri Snorkkelin esityksestä. Kaikki Snorkkelin näyttelijät ovat samaa kansalaisuutta ja olemme harjoitelleet vuosia yhdessä. Ainoa muuttuja on täten kieli.

Vieraskielinen produktio nosti Syrjän väitöskirjan mukaan näyttelijäopiskelijoiden itseluottamusta tarttua jatkossa uusiin teatteriproduktioihin ja selviäminen näin haastavasta produktiosta oli lisännyt myös luottamusta omaan kehoon, ääneen ja he kokivat itsenäistyneensä näyttelijöinä. (Syrjä 2007, 277.) Koska perinteisen teatterin näyttelijöille tapahtui näin, on luultavaa, että improvisaationäyttelijöiden esiintyessä improvisaatioryhmänä vieraalla kielellä vahvistuu ryhmän yhteinen itseluottamus, mutta myös improvisaationäyttelijöiden henkilökohtainen itseluottamus ja rohkeus.

Syrjän väitöskirjan mukaan vieraalla kielellä tapahtuva näyttelemine nosti näyttelijän kokonaista energiatasoa. Tällöin kieleen tottuminen ei aiheuta keholle laiskistumista, eikä vieraan kielen puhuminen myöskään laiskista ääntämistä. (Syrjä 2007, 293.) Näyttelijä toimii kokonaisuutena, eikä ikään kuin "laiskoja hetkiä" tapahdu. Samoin improvisaationäyttelijänkin on oltava koko kehollaan läsnä tilanteessa, eikä sitä

sekoita kokeneelle improvisoijallekaan kehittyneet maneerit, koska jatkuvasti tulee olla tilanteen ja kielen tasalla.

3.4. Pohdintaa

Kahdessa aineistoni haastatteluista tuli selkeästi esiin, ettei improvisoijalla ole näyttelijäntyyön koulutusta ja yhdessä teatterialan koulutuksen saanut ja teatterialan ammatissa työskentelevä improvisoija mielsi itsensä enemmän esiintyjäksi, kuin näyttelijäksi. Improvisoitu esitys sisältää paljon esiintymistaitoa vaativia osuuksia, kuten juontaminen ja ylipäättään luonnollinen yleisön edessä olo. Koko esityksen ajan ei olla ainoastaan roolin takana. En erittele vastauksia kuitenkaan vastaajan ammatillisen taustan mukaan.

Ammattimaisesti toimivissa improvisaatioteattereissa esiintyjillä on mukana eräänlainen tietoisuus siitä, että esityksiä kohtaan on odotuksia ja teatterilla on tietty tuotannollinen vastuu. On tiedettävä, mikä on varmasti sellaista improvisaatiota, jota keikan tilaaja haluaa nähdä ja kuinka hänet ja muut katsojat saataisiin suositteluun teatteria muille tai tilaamaan teatterilta esityksen uudestaan. Keikkailu on teattereiden elinkeino jolloin ”vaivaannuttaviin” suorituksiin ei ole varaa.

Etenkin pitkää improvisoitua näytelmää tehtäessä näyttelijä toimii niin ikään esityksen näyttelijänä, kuin dramaturgina ja ohjaajana myös. Jotta hän pystyy luomaan yhdessä ensemblensä kanssa kokonaisen tarinan ja mahdollisesti tuomaan näytelmään aikaleikkauksia, simultaanisia, eli yhtäaikaista, kohtauksia ja ymmärtämään, mitkä tarinan osat tulisi viedä näytelmän aikana päätökseen, teatterilukutaito muodostuu korvaamattomaksi.

Huomasin, että on näyttelijästä riippuvaista, onko väliä sillä, miten joku sana ymmärretään. Kun näyttelijä käyttää jotain englannin kielistä sanaa, jonka ääntää mahdollisesti vähän eri tavoin kuin kuuluisi, on vastaanäyttelijästä kiinni, miten hän asiaan reagoi. Nokkela tarttuu sanan lausumiseen ja korostaa (tässä tapauksessa) mokaa ja mahdollisesti antaa väärinymmärryksen tapahtua. Toinen näyttelijä jatkaa

eteenpäin, ikään kuin mitään ei olisi tapahtunut ja keskittyäkseen tarinan kuljetukseen. Tällainen tarjous on persoonallisuus kysymys ja näin voi tapahtua myös omalla kielellä tehdyssä improvisaatioesityksessä. Ryhmän sisäiseen kulttuuriin kuuluvana tällainen naljailun ilmapiiri voi kertoa ironiasta ja siten ikävästä ilmapiiristä. Aina se ei kuitenkaan ole ainoa selitys, vaan tällainen koomillisuus esityksessä saatetaan nähdä myös esityksen voimavarana, vaikka se ei välttämättä kannattele juonta tai ole dramaturgisesti tärkeää. Ainoa ikään kuin positiivinen asia, mitä se saattaa tuoda dramaturgiaan, on jokin luonteenpiirre, mitä se mokanneen puhujan roolihahmosta saattaa kertoa: onko roolihenkilöllä esimerkiksi jokin puheominaisuus, joka saattaa aiheuttaa väärinymmärryksiä tai juonenkäänteitä tarinassa myöhemminkin?

Monet - varsinkin lyhyiden formaattien - improvisaatiotekniikat perustuvat näyttelijöiden hämmentämiselle niin, että kohtauksen sisällöntuotantoon voidaan vaikuttaa myös ulkopuolelta/se ei pääse kehittymään, vaan hauska syntyy hahmoille syntyvistä ominaisuuksista ja näyttelijöiden pulassa olemisesta ja pulasta selviytymisestä.

Kielellisen onnistumisen paine on kuitenkin olemassa, vaikka improvisaatiossa mokaileminen on juhlittu ja korostettu asia. Kollegani esiintyi FIIF:ssa 2018 yhdessä eri maista kotoisin olevien kanssa 'Film noir' -genren improvisaatioesityksessä. 'Film noir' on hyvin elokuvamainen tyylilaji ja sen roolihahmot perustuvat korkeastatuksisiin, vähän fyysisesti elehtiviin hahmoihin. Kielen rooli saattaa tällöin korostua statuksia ylläpitävänä ja tarinaa kuljettavana keinona. Hän koki esityksen jälkeen jääneensä jalkoihin, koska pelkäsi kielellisesti mokalla laskevansa esittämänsä hahmon statusta. Kun kysyin häneltä hänen ajatuksenjuoksustaan tilanteessa, hän kertoi, että kielellisesti hänen nokkeluutensa ei riittänyt tyylilajille ominaiseen mittaan. Sen seurauksena, että fyysinen staattisuus on ominaista tyylilajille myös, hän koki, ettei saa elehdittyäkään asioita esille tarpeeksi. Hän siis koki myös fyysisen elehtimisen tyylilajin rikkomisena ja sen vuoksi koki olevansa sidottu myös kielellisesti.

Epävarmuus saattaa aiheuttaa myös näyttelijän itsensä sensurointia. Kun sana, jota tarvitsisi, ei tulekaan mieleen sille sopivalla hetkellä, saattaa näyttelijä jättääkin

sanomatta koko jutun, tai sanoo jotain muuta, mitä oli ajatellut. Toisaalta improvisaation ”moka on lahja” -ajattelua noudattaen tällainen on tietenkin erittäin ok.

Haastatteluista ja videolta huomasin merkittävän ristiriidan: haastatteluissa improvisaationäyttelijät toivat esiin huomioitaan ilmaisun epävarmuudesta ja jopa syrjään vetäytymisestä, kun näyttelijällä ei ollut käytössä oma äidinkieli. Videolla katsojan näkökulmasta näyttelijäntyö kuitenkin syveni ja kohtauksissa rakentuvat jännitteet roolihenkilöiden välillä säilyivät purkautumattomina välillä jopa kauemmin kuin omalla äidinkielellä improvisoidessa. Tällainen saattaa kieliä näyttelijän sisäisestä epävarmuudesta, joka on esitystilanteessa kuitenkin ainoastaan näyttelijän pään sisällä. Ulospäin kaikki näyttäytyy vain näyttelijäntyönä. Yleisö täyttää mielessään ne aukot, joita näyttelijä sanallisesti jättää, eikä tarkkaile näyttelijää henkilönä ja käytä esitysaikaa sen pohtimiseen, mitä näyttelijän mielessä liikkuu.

Yksi näyttelijöistä kertoi videotallenteesta, että olisi mahdollisesti pitänyt rehtorin puheensa pidempänä, mutta koska kieli aiheutti rajoitteita, meni hän suoraan asiaan. Suoraan asiaan meneminen kuitenkin teatterin tiivistetyssä todellisuudessa ei ole tavatonta. Pidempi maalaaminen rehtorin puheessa olisi käyttänyt esitysaikaa enemmän ikään kuin turhaan. Dramaturgisesti on aina mielenkiintoisempaa, kun asiat etenevät jouhevasti ja koko ajan.

Yksi asia, minkä nostaisin esiin myös, on kulttuurillisten erojen vaikutus improvisoimiseen vieraalla kielellä. Mitä kuulija odottaa improvisoilta, kun kieli on englanti? Eräs näyttelijöistä toi esiin huomionsa siitä, ettei hänestä tunnu niin luontaiselta sanoa esimerkiksi rakkaudentunnustusta suomeksi, kuin englanniksi. Tästä voisi päätellä, että kielen mukana tuleva kulttuuri mahdollistaa esimerkiksi suurien tunteiden osoittamisen myös verbaalisesti helpommaksi. Mahdollista on myös se, että jos rakkauden tunnustus ei ole omalla äidinkielellä tehty, sen painoarvo ei ole välttämättä niin suuri ja siten sekoitettavissa realistisiin tunteisiin.

Kukaan vastanneista ei kerro improvisoivansa englanniksi suoranaisesta intohimosta englanniksi improvisoimista kohtaan vaan tuovat esiin ennemminkin käytännön syitä, esimerkiksi tiiviin englanninkielellä improvisoivan, kansainvälisen improvisaatioyhteisön. He eivät koe englannin kielen käyttöä ongelmallisena, vaan

kertovat sen helpottuvan käyttämisen myötä. Vastauksista ei käy ilmi, että itse vieraalla kielellä improvisoiminen toisi suurta onnistumisen tunnetta tai olisi varsinainen itseisarvo työskentelyssä. Englanti mahdollistaa kanssakäymisen muiden maiden improvisoijien kanssa ja on siksi pakollista.

Olen tutkimukseni myötä jäänyt miettimään, että onko teatterilaisuustauksella lopulta mitään tekemistä improvisaationäyttelijän valmiuksiin nähden? Muualla maailmassa on hyvin tyypillistä, että improvisaatioesiintyjät eivät ole ainoastaan näyttelijöitä, vaan esimerkiksi opettajia, psykologeja tai muiden ammattikuntien edustajia. Taustalla saattaa olla opintoja esimerkiksi draamakasvatuksesta tai ihan vain improvisaatioharrastajapohja. Sitä, mikä erottaa improvisaationammattilaiset ja -harrastajat keskenään, ei voida määritellä myöskään selkeästi. Selkeimpiä määrittelyperiaatteita luultavasti on se, työskenteleekö improvisoija palkalla vai esiintykö ilmaiseksi. Mahdollisesti myös vapaa-ajan käyttö voi mitata ammattilaisuutta: onko improvisaatioteatteritoiminta ainoa työ vai toimiiko improvisoija päivisin muussa ammatissa ja improvisoi ikään kuin vapaa-ajallaan. Ihminen saattaa myös tietoisesti tehdä valinnan ammattilaisuudesta improvisoijana: hän voi tietoisesti olla taloudellisesti riippumaton improvisaatiotyöstään ja suhtautua siihen harrastuksena, vaikka siitä maksettaisiin palkkaa, vaikka muuten teatteri tmv. yhteisö toimisi ammattimaisesti.

Vaikuttaako kaikki tämä vieraalla kielellä improvisoinnin laatuun, helppouteen tai vaikeuteen luulen, että riippuu improvisoijasta. Mikä on improvisoijan henkilökohtainen kompastuskivi. Jos näyttelijä kokee olevansa verbaalinen, hän saattaa tuoda itsensä rohkeasti esiin myös heikommalla kielellä, tai hän saattaa vetäytyä, kun pelkää ettei tule ymmärretyksi. Improvisaatioteatteriharrastajalla saattaa olla paljon vankemmat kielelliset valmiudet kuin improvisoivalla ammattinäyttelijällä - tai toisinpäin. Kuinka suuri yhteys on hyvän näyttelijyyden ja verbaalisen taituruuden välillä? Vaikuttaako kielen suvereeni osaaminen näyttelijäntyön tasoon lopulta ollenkaan? Mielestäni näyttelijäntyö ja kielitaito ovat kaksi eri asiaa, joihin molempiin improvisaationäyttelijän epävarmuus vaikuttaa: jos on epävarma improvisoijana, se vaikuttaa esiintymiseen tai jos on kielellisesti epävarman improvisoidessaan, se saattaa vaikuttaa puheeseen ja kielen käyttämiseen, mutta ne eivät vaikuta toisiinsa suoraan. Jos näyttelijä itse antaa kielellisen epävarmuuden vaikuttaa myös näyttelijäntyöhön

improvisaatiossa, se kertoo improvisaatorohkeudesta myöskin, eli harjoittelemalla improvisaatiota pääsee tällaisestakin eroon. Kielellisesti taitava, mutta näyttelijäntyöhön epävarmasti suhtautuva näyttelijä puolestaan ei välttämättä uskalla mennä lavalle niin paljon, että pääsisi käyttämään kielitaitoaan tai auttamaan muita kielitaidollaan. Jälleen ratkaisu on improvisaation harjoittelu ja siinä rohkaistuminen.

Fyysisesti nopeasti reagoiva näyttelijä ei välttämättä koe vierasta kieltä lainkaan rajoittavana tekijänä vaan syöksyy impulsseihin kehollisesti tekemään kaikkensa - toisaalta fyysinen näyttelijä saattaa mennä lukkoon, kun esityksen haaste onkin vieraassa kielessä ja tietoisuus sitoo hänen luovuutensa myös fyysisenä tekijänä. Jälleen pelko ymmärretyksi tulemisesta sitoo tekijää.

Jos vieraalla kielellä esitetyssä improvisaatiossa tulee tukala, kielen taitamisesta johtuva tilanne, on lopulta improvisaationäyttelijän improvisaatiotaidosta kiinni selviytyä tukalasta tilanteesta. Jos mokaamisen pelko ei ole valloillaan, improvisoija selviää kyllä tilanteesta kuin tilanteesta kuunnellen, ollen läsnä ja menemällä vaaraa kohti - vaikka kielitaito ei olisi näyttelijän vahvuus.

Lisäksi mainittakoon, että olen huomannut amerikkalaisen tyylin improvisoida olevan hyvinkin erilainen kuin suomalainen tyyli improvisoida. Amerikkalainen tyyli on nopeampi ja perustuu nokkeliin, oivaltaviin käänteisiin. Suomalainen tapa improvisoida on jonkun verran rauhallisempi ja pohdiskelevampi. Mahdollisesti pieni suomalaisen kulttuuriin sisältyvä negatiivisuuskin pulppuaa siitä helpommin läpi.

Yksi haastateltavistani viittaa tähän, kun kertoo helpommaksi englanninkielisessä improvisaatiossa sanoa ”I love you”, kuin suomeksi ”minä rakastan sinua”. Toisaalta suomalaisen kulttuurin pohdiskelevampi tapa tehdä antaa englanniksi näytellessä aikaa pohtia vastausta ja amerikkalainen nopeatempoisempi esitys saattaa sitoa tekijää epäonnistumisen pelkoon ja improvisoija jää lavan reunalle jumiin, eikä loikkaa impulssien perässä mukaan lavalle. Lämmittämisen tärkeys korostuu tässä ja etenkin ryhmä, joka ei tavallisesti ole yhdessä lavalla olisi tärkeää sitouttaa hyvin yhteen.

Haastattelujen perusteella ajattelin, että vieraalla kielellä improvisoidessa näyttelijöiden olisi haastavaa keskittyä rauhoittumaan ja vaikuttamaan toisistaan ja vaikuttamaan toisiinsa näyttämöllä. Ajattelin, että näyttelijät mahdollisesti pakenisivat hiljaisia hetkiä puhumalla paljon ja viemällä tarinaa kiireellä eteenpäin. Oletukseni osoittautui kuitenkin virheelliseksi: katsojan asemassa huomasin, että hiljaisia hetkiä ja vaikuttamista sekä vaikuttumista oli selkeästi nähtävillä esityksessä. Näyttämölle syntyi myös jännitteitä ja käänteitä, mielestäni jopa enemmän ja rohkeammin, kuin olen nähnyt joissain esityksissä, joita on tehty näyttelijöiden omalla kielellä. Se, mistä hiljaiset hetket tai jännitteen kohoaminen todellisuudessa johtui, jäänee näyttelijöiden omien mielten salaisuudeksi iäksi, sillä näyttelijä ei välttämättä muista, jos on tiukasti kaivanut samalla hetkellä mielensä sopukoista sopivaa sanaa tilanteeseen tai yrittänyt epätoivoisesti ymmärtää vastaanäyttelijäänsä. Pääasia mielestäni on, ettei näyttelijä tiputa ”epätoivon hetkellä” silti rooliaan vaan keskittyy, kuuntelee ja on läsnä. Siitä intensiivisyys syntyy.

4 Koetuksella näyttelijäntyö, asenne ja motivaatio

Kiehtovaa improvisaatiossa on sen ennustamattomuus; vaikka olisin suunnitellut jotenkin tarinan etenemistä, se todennäköisesti tulee muuttamaan suuntaansa jonnekin aivan toisaalle. En myöskään koskaan voi ennalta arvioida, millaisen roolin teen tai millaisia haasteita roolihahmoni kohtaa; saatan päätyä näyttelemään rakastunutta, sankaria, palvelijaa tai näytelmän ’pahista’, eli antagonistia. En ole sidottu 30-vuotiaan naishahmon stereotyyppiseen roolisuoritukseen. Ennalta-arvaamattomuus tekee improvisaatiossa kiehtovaa ja sen virkistävyys säilyy sekä esiintyjälle että katsojalle.

Improvisaatio on toimiva väline oman näyttelijäntyön kehittämisessä. Kyky reagoida nopeasti ja oivaltaa tarjouksia helpottaa näyttelijänä myös perinteistä teatteria tehdessä. Myös positiivinen asenne ja tarinaa eteenpäin kuljettava asenne tukee näyttelijän vapautta ja uskallusta kokeilla ja tarttua rohkeammin vastaanäyttelijöiden tarjouksiin. Viola Spolin kirjoittaa improvisaation kehittävän esimerkiksi näyttelijän intuitiota, joka usein mielletään ainoastaan ”lahjakkaiden” taidoksi. Tällainen intuitio syntyy ainoastaan spontaanisti, kun hetki on juuri oikea. (Spolin 1999, 3.)

Improvisaation harjoittelemisen myötä kehittyy taito sanoa tarjouksille ”kyllä” ja sitä myöten tunnistaa myös muut vaihtoehdot, tulla tietoiseksi määrittelemisen tärkeydestä ja samalla kehittyy taito olla määrittelemättä heti ja antaa asioiden määrittäjä merkityksellisiksi draaman edetessä. Taito hyväksyä asiat sellaisenaan, tuomitsematta kehittyy myös. (Koponen 2017, 87.) Taiteen kentällä luovuuden löytäminen ja ylläpitäminen on tärkeää, jotta taito säilyy. Minulle tällainen toiminta tietoisena säännöistä ja toisaalta ymmärtäminen vapaudesta ruokkii luovuutta ja tukee myös pedagogiaa. Sääntöjen avulla henkilö tulee tietoiseksi käsitteistä ja ottaa ne haltuun. Hän ymmärtää, mistä on kyse ja ohjenuorat selkeyttävät ajattelua. Säännöt itsessään eivät kuitenkaan tee ketään paremmaksi. Improvisoijan taito ei perustu improvisaation sääntöjen ”tankkaamiseen” ja osaamiseen. (Koponen 2017, 25.) Koponen jatkaa, että sääntöjen muistelemisen tarkasti saattaa jopa vaikeuttaa improvisointia ja tehdä siitä epämukavaa improvisoijalle itselleen ja yleisölle. (Koponen 2017, 26.) Kun improvisoija nauttii esiintymisestä, nauttii yleisökin. Väitän tämän toteutuvan myös perinteisen teatterin puolella: kun näyttelijä on harjoitellut tekstin ulkoa, opetellut näyttömölliset askelmerkit hän voi päästää niiden jatkuvasta tiedostamisesta irti ja keskittyä olemaan läsnä esityksessä. Säännöt ovat olemassa, mutta niiden aktiivisesta tiedostamisesta voidaan luopua.

Routarinne mainitsee improvisaation kehittäneen häntä näyttelijänä ja ihmisenä enemmän, kuin muut hänen kohtaamansa tekijät. Improvisaation kautta hän on kohdannut omia pelkojaan, hän on kyennyt tunnistamaan omat strategiansa näyttelijänä, kokeillut rohkeasti uusia. Hän kirjoittaa murtaneensa lukkojaan luovan työn tekijänä ja avanneensa ovia, joita ei muuten olisi tullut avanneeksi. Kaaoksen, keskeneräisyyden ja stressin sietokyky on kehittynyt ja uusi mokaamisen aarrearkku on auennut. (Routarinne 2004, 12.)

Luovuus vaatii tiettyjä läpikäyntejä, kuten alitajuiselle toiminnalle antautumista, joka voi johtaa uskomattomiin saavutuksiin. Ja silti, huolimatta artistiuden intuitiivisesta luonteesta, on oltava äärimmäisen selvillä syystä, miksi luo. Olisi oltava selvillä, mistä syystä jotain kohti hyökkää tai viekoittelee. (Bogart 2007, 30.) Motiivin säilyttäminen improvisaatiolavalla tulisi olla kaiken toiminnan lähtökohtana. Ilman motiivia roolihahmon etenemisestä tulee vaikeasti seurattavaa ja epäuskottavaa. Vaikka

motivaation syy voisi tarinan edetessä muuttuakin, sen lähtökohta olisi hyvä olla selkeä - ja sitä kautta muuttumisen syy selvillä. Oikeastaan kaikki taiteen tekeminen on merkityksetöntä, jollei siihen ole selkeää motiivia. Koko ryhmän motivaatio uutta formaattia tehdessä ja kaikissa esityksissä tulisi olla yhteinen, jotta improvisointi yhdessä olisi mielekästä. Siksi avoin keskustelu ja avoimuus tukee ryhmän toimintaa ja edesauttaa ristiriitatilanteiden tai näkökulmaerojen selvittämistä ja ymmärtämistä.

Näyttelijän henkilökohtainen asenne taiteentekemiseen toimii myös innostavana tekijänä. Olen yllätynyt törmätessäni negatiiviseen keskusteluun työnteosta teatteriammatissa, koska koen itse niin vahvasti teatterin olevan kutsumusammattini ja vaikka toisinaan työrupeama olisikin raskas tai tehtävissä oleva teos ei miellytä tekijää, ne tulisi käsitellä jollain muulla tavalla, kuin ikävällä puheella. Oma ajattelutapani on lähtökohtaisesti oppivainen teoksia kohtaan, joista en pidä, rooleja kohtaan, joita tehdessäni pidän haastavana tai haasteita asettavaa työryhmää kohtaan; mitä tämä tilanne voi minulle opettaa tästä tilanteesta tai itsestäni?

Jatkuva negatiivisen ilmapiirin lietsominen ja ironia, pilkka ja kyräily taiteellisten ryhmien sisällä saattaa lisätä epävarmuutta, epäluottamusta ja ahdistusta ja sitä kautta tappaa luovuuden. Epävarmuus improvisaatioryhmässä syö improvisaatiota esityksissäkin sisältä päin. Tietoinen harjoittelu improvisaation keinoin ja tietoisuus, rehellinen keskustelu puolestaan tukee luovuuden ilmapiiriä.

Improvisoiija on avoin ja utelias muita ihmisiä kohtaan ja etenkin ihmisen, jonka kanssa kulloinkin on vuorovaikutussuhteessa. Hän myös opettelee jatkuvasti päästämään menneestä tilanteesta irti ja aistimaan kaikin tavoin käsillä olevaa hetkeä ja siinä olevia elementtejä. Toisaalta lyhyt kestoinen muisti parantuu ja Koponen mainitseekin kykenevänsä muistamaan uuden ryhmän jäsenten nimet ensimmäisen opetuskerran jälkeen. (Koponen 2017, 319.) Asenne, joka valitaan missä tahansa hetkessä määrää ennalta ponnistuksen laadun ja menestyksen. Asennetta tulisi kehittää. Olisi hyvä tehdä tarkoituksen mukainen ja tietoinen, kuhunkin tilanteeseen sopiva valinta omasta asenteesta. Kirjailija Simone Weil on suositellut oman asenteen harjoittamista aina uuden tilanteen kohdatessaan niin, että suhtautuisi siihen kuin intohimojensa kohteeseen. Tämä on esimerkki asenteen valitsemisesta. Henkilökohtaisen asenteen valitseminen on yksi harvoja asioita elämän aikana, joihin

ihminen voi itse vaikuttaa. Oikea asenne voi pitää ihmisen lähempänä muutoksia ajassa, paikassa ja teoissa. (Bogart 2007, 93.)

Improvisaatioteatterin tekeminen vaatii avointa ja positiivista mieltä, valmiutta kehittyä ja tehdä yhteistyötä. Kaaoksen sieto ja muuttuvien tilanteiden sietäminen voi aiheuttaa jännittämistä ja kireyttä näyttelijöissä - tällaisen tunnistaminen ja kääntäminen voimavaraksi vaatii asennetta. Improvisoijalle välttämätön avoimuus aiheuttaa avarakatseisuutta kaikkia ihmisiä kohtaan, tittelit poistuvat ja ihminen kykenee näkemään ihmisen tittelin takana. Toisen ihmisen kunnioitus ihmisenä ja kokonaisvaltainen kuuntelu mahdollistaa tämän. (Koponen 2017, 320.) Vaikka käytössä olisi vieras kieli, asenne ratkaisee näyttelijäntyössä tässäkin; mikäli omistaudun ja antaudun improvisoinnille positiivista kautta, syntynyt teos palkitsee niin minut, kuin yleisönkin, jos pelkään ja tyrmään mokaamisen pelossa, ei improvisaatiota synny, ainoastaan jatkumo epämiellyttäviä ja vaivaannuttavia kohtaamisia lavalla vastaanäyttelijöiden kanssa.

Improvisointi luo puitteet yhteiselle, universaalille kielelle, joka hyväksyy, ei tunnista valtion tai kulttuurin rajoja ja rohkaisee yhteistyöhön ilman tuomitsemista ja tyrmäämistä, kulttuuritaustasta riippumatta. (Koponen 2017, 320.)

”We live under the illusion of getting it right” -Patti Styles

Improvisaatioesiintyjien tai -ryhmien erilaisten taitojen vertailu improvisaatiokentällä on erittäin kyseenalaista. Vertailupohjan tai taitotasovaatimuksen luominen improvisaatiokentälle on kaksisuuntainen asia: toisaalta se taistelee improvisaation filosofiaa vastaan ajattelusta, että ’moka on lahja’, ’joo’:n sanomisen tärkeydestä erilaisille tarjouksille ja ylipäätään maailmaa, jossa kaikki on sallittua ja näyttelijän tehtävä on ainoastaan kertoa tarinaa, se ei tunnu tukevan.

Improvisoijien laaja erottelu ja lokerointi voisi aiheuttaa kentälle enemmän harmia, kuin hyötyä; kilpailua, vertailua ja negatiivisuutta toisia kohtaan. Jo se, että ammatti-improvisaatioteatterit päättivät ajan olevan kypsä yhteisen kattojärjestön luomiselle (Suite Ry), nosti päätään keskustelu ammattilaisten ja harrastajien eriarvoistamisesta, vaikka minkäänlaista eriarvoistamisasetelmaa ei oltu luotu. Aihe osui herkkään

kohtaan sillä, kuka määrittelee improvisaatiokentällä lopulta, kuka on ammattilainen ja kuka harrastaja?

Yhtenäinen opetussuunnitelma varmistaisi sen, että improvisaatiota opettavilla henkilöillä olisi mahdollista olla jokin ajatus tai speksi siitä, mitkä asiat improvisoijille tulisi opettaa ja ennen kaikkea miten, eli improvisaation opetus tukisi improvisaation filosofiaa. Taitotaso, joka voitaisi näin tarjota improvisoijalle, olisi työkalupakillinen ennalta määriteltyjä asioita. Miten improvisoija improvisoidessaan soveltaa ja jalostaa, on jokaisen improvisoijan oma asia. Improvisoijille syntyisi oma käyttöteoriasa, he noukkisivat itselleen parhaimmat elementit käyttöön. Aivan kuten näyttelijät nykypäivänä ottavat metodikseen sen, joka heitä näyttelijöinä parhaiten palvelee.

Kun tietyt taidot ovat tarjolla kaikille, mahdollista olisi se, että kielellä, jota esiintyessä käytetään, ei olisi mitään merkitystä. Jokainen improvisoija tekisi kaikkensa tukeakseen toisiaan, eivät pelkäisi mokaamista niin paljon, että epävarmuus heijastuisi esityksessä turhina tyrmäämisinä tai itesesensuurina sekä sanoisi innostuen 'joo' tarjouksille ja veisi niitä eteenpäin. Improvisaation filosofiaa myötäillen jokainen vastaanäyttelijä osaisi myös tukea kielellisesti ei yhtä nokkelaa kollegaansa erilaisilla rohkaisevilla tavoilla, ilman tyrmäämistä ja mokien tarpeetonta korostamista, jolloin vastaanäyttelijä ei tunne itseään huonommaksi.

Ihanteellinen improvisaatioesitys kaipaa kuitenkin aina myös mokia, jotta yleisön mielenkiinto, näyttelijöiden pulaan joutuminen ja tuntuma todellisesta improvisaatiosta säilyy. Mokailun paikkoja varten on sitten olemassa erilaiset säännöt, rajoitteet ja kompastuskivet, joita erilaiset tekniikat tarjoavat. Esimerkiksi pitkän näytelmän esittäminen film noir -tyylilajissa.

Yleensä yleisö on improvisaatioesityksen puolella. Jos antaudumme vain katsomaan esitystä, seuraamaan tarinaa ja kuuntelemaan, aivomme täyttää kaikki käsikirjoituksen kysymysmerkit ja näemme lavalla kokonaisuuden. Perinteisen teatterin käsikirjoitusta lukiessa voi nähdä samanlaisia tulkinnanvaraisia ”aukkoja”, jotka ovat sittemmin ohjaajan tulkinnan varassa ratkaista. Improvisoija täyttää nuo paikat tai on täyttämättä improvisoidessaan.

Lainaamani Patti Stylesin lause, 'elämme illuusiassa, että kaikki menee oikein', on viittaus juurikin tähän - improvisojien tehtävä on kertoa tarina, jota ei etukäteen ole suunniteltu, sen edetessä tapahtuu mokia, tyrmäämistä, hyväksymistä ja näyttelijöiden keskinäistä tukemista, mutta yleisölle tarinasta tulee täydellinen ja juuri sellainen, kuin sen olisikin pitänyt olla. Lopputuloksesta ei voisi jättää mitään pois, muuten tarina olisi täysin eri. Ja täydellinen silloin sellaisena kokonaisuutena.

Improvisoiminen vieraalla kielellä on yksi näyttelijälle asetettu 'sääntö', este tai haaste, mutta improvisaatiotaidoilla sekin on täysin ylitettävissä: näyttelijä voi luottaa toisten tarjoamaan tukeen ja omiin taitoihinsa kuuntelijana, hyväksyjänä ja improvisojana. Tarinasta tulee silti sellainen, kuin sen olisikin pitänyt olla. Improvisoijan todellinen haaste on tässäkin tilanteessa omien kynnystensä ylittäminen ja omien taitojensa harjoittaminen. Kieli on vain yksi esityksen monista ilmaisun keinoista ja tarvittaessa esitys on mykkä.

Jotta improvisoiva yhteisö voisi improvisoida yhdessä, vaaditaan tekijöiltä avoimuutta toisilleen kielirajojen yli. Improvisoidessa aistit ovat auki ja kaikki valmiita vastaanottamaan ja antamaan parhaansa mukaan. Yhteisen mission ollessa niin vahva, ihminen toimii aktiivisesti yhteistyössä muiden kanssa sen eteen, eikä kielen anneta olla ylitsepääsemätön este. Improvisaation filosofia mahdollistaa silti saumattoman yhteistyön.

LÄHTEET

Kirjallisuus

Aranguren, J.L., Human communication, käänös Weidenfeld, G. and Nicolson Limited, Officine Grafiche Arnoldo Mondadori, Verona, 1967

Bogart, A., And then you act - making art in an unpredictable world, Routledge, New York, 2007

Bogart, A. Ohjaaja valmistautuu - seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista, suom. Arlander, A., Teatterikorkeakoulu, Like, Helsinki, 2004

Huges, J.&Kidd, J.&McNamara C., Kershaw, B. & Nicholson, H. edit, Research Methods in Theatre and Performance, Edinburgh University Press, 2011

Johnstone, K. Impro for Storytellers, Faber and Faber, London, 1994/1999

Johnstone, K. (with an introduction by Irving Wardle), Impro - Improvisation and the Theatre, Methuen Publishing Limited, Mackays of Chatham PLC, Chatham, Kent, 1989

Koponen, P. Improkirja. Otavan kirjapaino Oy, Keuruu, 2004

Koponen, P. Lupa Mokata - Improvisointi arjessa. Kustannus S&S, Helsinki, 2017

Korhonen, P., Østern, A-L (toim.), Katharsis - Draama, teatteri ja kasvatus, Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä, 2001

Koskenniemi, P., Osallistava teatteri, devising ja muita merkillisyyksiä, Opintokeskus Kansalaisfoorumi, 2007

LeCoq, J. (with Carasso, J-G. and Lallias, J-C., *The Moving Body - Teaching creative theatre*, transl. David Bradly, Routledge, New York, 2001

Lehmann, H-T., *Draaman jälkeinen teatteri*, Teatterikorkeakoulu, Like, Helsinki, 2009

Meyerhold, V., *Teatterin lokakuu*, suom. ja toim. Jänis, M., K. J. Gummerrus Oy, Jyväskylä, 1981

Niemistö, R., *Ryhmän luovuus ja kehitysehdot*, Palmenia kustannus, Helsinki, 6. muuttumaton painos, 2004

Oida, Y. & Lorna, M., *Näkymätön näyttelijä*, suom. Sipari, L., Like, Jyväskylä, 2004

Parviainen, J., *Hybris - dramaturgian filosofia*, WSOY, Vantaa, 2004

Pease, A., *Elekieli - Käytännön opas ei-verbaalisen viestinnän ymmärtämiseen*, suom. Nurmiluoto, T., Kauppiaitten Kustannus Oy, Mänttä, 1985

Peters, G., *The Philosophy of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago ja Lontoo, 2009

Routarinne, S., *Improvisoi!*, Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki 2004

Salo-Gunst, L.&Vilkko-Riihelä, A., *Psykologian opas*, WSOY, 3.Painos, 1991

Sinivuori, P.&T., *Esiripusta ablodeihin - opas harrastajateatteriohjaajille ja ilmaisuoasvattajille*, Atena kustannus Oy, Jyväskylä, 2.painos, 2001

Spolin, V., *Improvisation for the theatre*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 3. painos, 1999

Syrjä, T., *Vieras kieli suussa – Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa*, Tampereen yliopisto, Tampere, 2007

Vehkalahti, R., Leikkivä Teatteri, Gummerun kirjapaino Oy, Jyväskylä, 2006

Wilson, G.D., Esittävän taiteen psykologia, suom. Anne Toppi, Oy Unipress AB, 2. painos, 2003

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Stella Polariksen historiikki, Oittinen, T. & Litmanen, E., 1980-1990

Kirjoittajan omat muistiinpanot

LINKIT

Tampereen Improvisaatioteatteri Snorkkelin esitysvideo:

<https://www.youtube.com/watch?v=MZkRbLAkoS8&feature=youtu.be>

YesFinland Podcast:

Tuure Pitkänen Talks About The Development of The Improv Scene in Finland
(24.3.2018)

Juontaja: Trent Pancy, Vieras: Tuure Pitkänen