

Pia Koponen

STEREOTYYPPEJÄ, KARIKATYYREJÄ VAI JOTAIN AIVAN MUUTA?

Roolien rakentaminen ja rakentuminen improvisoiduissa koko illan pitkissä näytelmissä

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto, lokakuu 2006

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

KOPONEN, PIA: STEREOTYYPPEJÄ, KARIKATYYREJÄ VAI JOTAIN AIVAN MUUTA? Roolien rakentaminen ja rakentuminen improvisoiduissa koko illan pitkissä näytelmissä

Pro gradu -tutkielma, 77 s., 27 liitesivua

Teatterin ja draaman tutkimus

Lokakuu 2006

Tarkastelen improvisoitua koko illan pitkää näytelmää pro gradu tutkielmassani roolien rakentamisen ja rakentamisen näkökulmasta. Selvitän, mikä määrittää roolin ja missä vaiheessa rooli määrittyy. Päähuomioni keskittyy yleisesti improvisoitujen näytelmien dramaturgisiin rakenteisiin, replikointiin ja ihmisten omiin maneereihin. Käsittelen työssäni myös tyyllilajien (komedia, tragedia) vaikutusta tarinoihin ja näytelmien henkilöihin. Huomioin työssäni muusikoiden ja valomiesten osuuden näytelmän rakentamisessa ja sitä kautta henkilöiden muodostumisessa. Pohdin ryhmän vuorovaikutussuhteiden vaikutusta lopputulokseen ja niitä seikkoja, jotka vaikuttavat stereotyyppisten roolitusten syntyyn esitystilanteessa.

Improvisoiija on näytelmän aikana käsikirjoittaja, ohjaaja ja näyttelijä. Näiden roolien päällekkäisyys on yksi selitys improvisoitujen näytelmien henkilöiden säröisyydelle ja hajanaisuudelle. Improvisaatioteatteri edustaa osittain täysin omaa genreä, jolla on oma vahva suprastruktuurinsa, ja josta ei välttämättä edes tarvitse päästä eroon.

Tutkielmaa leimaa voimakkaasti Keith Johnstone improvisaatiometodi siitä syystä, että Suomessa vallalla oleva improvisaatioteatterikulttuuri pohjautuu hänen opetuksiinsa ja näin ollen myös oma käsitykseni asioista perustuu Johnstoneen teorioihin.

Avainsanoja: improvisointi, improvisaatioteatteri, teatteri, Keith Johnstone, rooli, henkilö, stereotyyppi

| | | |
|-----------|---|-----------|
| 1. | JOHDANTO | 1 |
| 1.1. | TUTKIMUSKYSYMYKSET | 3 |
| 1.2. | TUTKIMUSAINEISTO | 4 |
| 1.3. | KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELYÄ | 7 |
| 2. | KEITH JOHNSTONEN METODI | 10 |
| 2.1. | PERUSKÄSITTEISTÖ | 11 |
| 2.2. | STATUKSIEN KEINULAUTA ROOLIN RAKENNUSAINEENA | 14 |
| 2.3. | MUITA EVÄITÄ HENKILÖHAHMON RAKENTAMISEEN | 15 |
| 2.4. | IMPROVISOITUJEN NÄYTELMIEN DRAMATURGIASTA | 16 |
| 3. | IMPROVISOIJAN MONET ROOLIT | 19 |
| 3.1. | NÄYTTELIJÄ | 20 |
| 3.2. | KÄSIKIRJOITTAJA | 22 |
| 3.3. | OHJAAJA | 25 |
| 3.4. | SUMMA SUMMARUM | 27 |
| 4. | ROOLIN RAKENTAMINEN JA RAKENTUMINEN | 28 |
| 4.1. | LAJITYYPIT ROOLIHAHMOJA TUOTTAMASSA | 35 |
| 4.2. | TARINAN JA ROOLIHAHMON SUHDE | 39 |
| 4.3. | NÄYTTELIJÄN 'MINÄ' PONNAHDUSLAUTANA | 42 |
| 4.4. | SANATON VIESTINTÄ JA TULKINNAT | 45 |
| 4.5. | TYÖRYHMÄ TEKIJÄNÄ | 49 |
| 4.6. | STEREOTYYPIT – UHKA VAI MAHDOLLISUUS? | 55 |
| 5. | ROOLIEN RAKENTUMINEN AINEISTOSSA | 59 |
| 5.1. | ROOLIHAHMON SYNTYMÄHETKI | 61 |
| 5.2. | TARINAN FOKUKSEN TUKEMINEN | 63 |
| 5.3. | MÄÄRITTELIJÄNÄ MINÄ ITSE | 67 |
| 5.4. | MÄÄRITTELIJÄNÄ KANSSANÄYTTELIJÄ | 71 |
| 6. | YHTEENVETO | 75 |
| | LÄHTEET | 79 |
| | LIITTEET | 85 |
| | LIITE 1. STATUKSET | 85 |
| | LIITE 2. FAST FOOD STANISLAVSKI ELI JOHNSTONEN LISTAT | 86 |
| | LIITE 3. ROOLIAOT TALLENNETUISSA ESITYKSISSÄ | 87 |
| | LIITE 4. KOLME KOHTAUSTA | 89 |
| | LIITE 5. TALTIOINTIEN PURKULOMAKE PFISTERIN KAAVION POHJALTA | 95 |
| | LIITE 6. TOHTORI BERNSTEINEN HENKILÖHAHMON KEHITYS KOHTAUKSITTAIN. | 96 |
| | LIITE 7. ESITYSTEN PERUSTIEDOT | 103 |
| | LIITE 8. KOHTAUSANALYYSI STATUKSIEN JA REAKTIOIDEN VALOSSA. | 104 |

1. JOHDANTO

Keväällä 2005 pohdimme Improvisaatioteatteri Snorkkelissa (improvisaatioteatteriryhmässä, johon kuulun) omia manerejamme näyttelijöinä. Kirjoitin silloin itsestäni näin:

Tyypillisimmät tekemäni hahmot: pikkutyttö ja viettelevä/eroottinen nainen. [...] Dubbauskohtauksissa on tapahtunut kaksi kertaa niin, että minulle annetaan ääneksi ”hönkäilevä lolita”. Molemmilla kerroilla kuvittelin, etten tarjoa mitään...[...] Noista kahdesta ääripäästä on tullut kenties niin tuttuja ja turvallisia, että siinä vaiheessa kun on jostain syystä epävarma fiilis, niin taipuu tekemään tarinaa niiden kautta. [...] Maneereja on!! Pikkutyöllä on aina isot silmät ja hän näpertää paidan helmaa. Viettelevä nainen ketkuua ja kädet ovat lähellä kasvoja. Puhetapani ovat aina samanlaisia. Taitaa olla niin, että kaikki hahmoni rakentuvat tavalla tai toisella alastatuksen ominaisuuksista, vaikka edustaisivatkin vähän korkeampaa statusta. Äijämäisemmillä tyypeillä menee heti kädet taskuun, tulee purkka suuhun, työntyy lantio eteenpäin ja menee polvet notkolleen. (Pia Koponen 2005)

Juoni ja luonne ovat läheisessä yhteydessä toisiinsa. Katsojan eläytymisen kannalta on oleellista, millainen henkilöahmo on tapahtumien keskiössä. Roolihahmon tulee Aristoteleen mukaan olla moraalisesti hyvä, mutta ei liian täydellinen. (Aristoteles IX (Hohti suom. 1997), 171.) Mitä enemmän kyseinen näytelmän henkilö muistuttaa meitä katsojia, sen helpompi häneen ja tarinaan on samastua (Aristoteles IX, 171–172). **Ari Hiltunen** muistuttaa kirjassaan *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia.* (1999), että samastumisen kannalta on tärkeää ymmärtää, että katsojat eivät pidä itseään pahoina ihmisinä. Näin ollen henkilöahmojen tulee olla hyviä ja johdonmukaisia. (emt. 49.)

Improvisaatioteatterissa roolityö tehdään yleisön silmien edessä valmistelematta. Silloin näyttelijällä on lisäetua siitä, että hän pystyy rikkomaan totuttuja stereotyyppioita esimerkiksi jonkin typologian avulla. Kyky rikkoa stereotyyppioita puolestaan edellyttää, että asianosainen tunnistaa ne esimerkiksi kohtaustyöskentelyssä sekä itsestään että toisesta.

Improvisaatioteatterilla on kaksi päämuotoa: lyhyet tekniikat ja koko illan pitkät tekniikat (long forms). Erot on mahdollista määritellä tekniikoiden keston ja yleisön osallistumisen määrän avulla. Lyhyet esitystekniikat tai niin sanotut teatterikisatekniikat kestävät muutamasta minuutista kymmeneen minuuttiin, ja illan aikana yleisöltä kysytään useita aiheita esimerkiksi kohtausten alkutilanteiksi. Koko illan pitkissä improvisaatioteatteriesityksissä yleisö sen sijaan pääsee antamaan esitykselle esimerkiksi vain otsikon. Yleisö osallistuu esityksen kulkuun aktiivisesti siis ainoastaan alussa, muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta.

Koko illan pitkä tai puolipitkä improvisaatioteatteriesitys kestää kaikkinsa puolesta tunnista kahteen tuntiin. **Carol Hazenfield** määrittelee, että mikä tahansa esitys, joka kestää yli kymmenen minuuttia, edustaa pitkää improvisoitua näytelmää (Hazenfield 2002, 179). Internetissä sijaitseva Wikipedia määrittelee koko illan pitkät seuraavasti:

An improv performance structure that is play-like in that it attempts to use an overall theme, may have recurring characters, and attempts to build a story or narrative arc within itself. (www.chicagoimprov.org)

Suomessa tehdyissä koko illan pitkissä improvisoiduissa näytelmissä ei ole mitään rakennetta, joka toistuisi sellaisenaan. Dramaturgia muodostuu kohtaus kerrallaan, eivätkä tapahtumat aina etene kronologisesti. Silti improvisoiduista koko illan pitkistä on kokemukseni perusteella löydettävissä monia toistuvia piirteitä. Esityksistä on erotettavissa lähes aina selkeä alku, keskikohta ja loppu. Paha saa useimmiten palkkansa eli loppu on onnellinen ja draaman kaari suljettu. Ensimmäisellä puoliajalla luodaan aikaan kaaos, toinen puoliaika keskittyy lankojen yhteen vetämiseen. Ihmissuhteet, ja usein parisuhteet, ovat näytelmän keskiössä. Tarinat ovat kauhutarinoita, selviytymistarinoita, seikkailutarinoita, sankaritarinoita tai rakkaustarinoita. Tarinat ovat harvoin tyyllilajiltaan yhtenäisiä. Tyyllilaji voi vaihtua kesken kaiken. Tarinat sijoittuvat pääasiassa tähän päivään. Tiettyyn historialliseen aikakauteen sidotut tarinat toistavat yleisön valittuun aikakauteen liittyviä ennakkokäsityksiä.

Roolijaoissa huomaa, että mukana on usein koominen parivaljakko tai vähintään yksi hahmo, joka keventää tunnelmaa ”gägeilyllä” tarvittaessa. Hahmot ovat yleensä a) saman ikäisiä kuin esiintyjät itse, b) selkeästi nuorempia kuin esiintyjät itse tai c) selkeästi vanhempia kuin esiintyjät itse. Samalla näyttelijällä voi olla yhden illan aikana useita eri rooleja. Henkilöhahmot luodaan pääasiassa ulkoisilla elementeillä, esimerkiksi muuttamalla ääntä, ottamalla jokin maneeritai lisäämällä ilmaisuun jokin fyysinen, hahmoa leimaava elementti. Näyttelijöiden tekemät tyypit ja henkilöhahmot pysyvät ulkoisilta piirteiltään harvoin samoina läpi näytelmän. Esimerkiksi ääni tai roolin maneerit saattavat muuttua kohtauksien aikana täysin toisenlaiseksi. Kevyt vitsailu ja ennen kaikkea tilannekomiikka kuuluu esityksiin improvisaation perusluonteen ansiosta

Luonnollisesti on olemassa formaatteja, jotka määrittelevät esityksen ja tarinan runkoa, ja jopa tarinassa esiintyviä henkilöhahmoja hyvinkin tarkkaan. Maailmalla kenties tunnetuin ja käytetyin koko illan pitkien formaatti on *Harold*, jossa esityksen rakenne on määritelty yksityiskohtaisesti etukäteen¹.

¹ Kyseisestä formaatista löytyy tarkempi kuvaus **Charna Halpernin** ja **Del Closen** kirjasta *Truth In Comedy. The Manual of Improvisation*. (1993). Se on kuvattu lyhyesti myös Pia Koposen *Improkirjassa* (2004) sivulla 269. Muita olemassa olevia pitkien improvisaatioiden formaatteja luetellaan esimerkiksi netissä, osoitteessa:

Puhun tämän tutkielman aikana improvisaatioteatterista impron, ja koko illan improvisoiduista näytelmistä myös koko illan pitkinä. Tarkoitan koko illan pitkillä improvisoituja näytelmiä, joissa on väliaika ja joiden kokonaiskesto on noin kaksi tuntia.

1.1. Tutkimuskysymykset

Improvisaatioteatteria voi tutkia esiintyjän, ryhmän, lopullisen esityksen ja yleisön kokemusten näkökulmasta. Oma rajaukseni on tutkia pro gradu tutkielmassani improvisoitua koko illan pitkää näytelmää roolien rakentumisen ja rakentamisen näkökulmasta. Mikä määrittää roolin ja missä vaiheessa rooli määrittyy? Kuinka suuri vaikutus esityksen mahdollisella tyylilajilla on hahmojen kirjoon? Entä kuinka paljon ryhmän sisäiset hierarkiat ja vuorovaikutussuhteet vaikuttavat lopputulokseen? Toistaako ryhmä tietoisesti tai tiedostamattaan jotain tiettyjä roolituksia esityksen sisällä? Kuinka mahdolliset stereotyyppit olisi mahdollista purkaa?

On olemassa useita improvisaatioteatterin koulukuntia, jotka opettavat improvisointia toisistaan poikkeavista lähtökohdista. Toiset pitävät tärkeänä sitä, että näyttelijä on sidottu roolissaan omaan sukupuoleensa ja toiset puolestaan opettavat, että jokainen näyttelijä voi määritellä roolinsa tai tulla roolissaan määritellyksi myös vastakkaisen sukupuolen edustajaksi. Tiedostan koulukuntien näkemysten välisten erojen läsnäolon ja niiden vaikutuksen, mutta en pureudu niihin tässä sen enempää. Päähuomioni keskittyy yleisesti improvisoitujen näytelmien dramaturgisiin rakenteisiin, mahdollisiin tyylilajeihin ja niiden vaikutuksiin tyyppien syntyyn, replikointiin, ihmisten omiin manereihin ja roolien rakentumiseen.

Mielenkiintoisen lisän tutkimukseen tuo se, ettei improvisoija ole esitystilanteessa pelkästään näyttelijä. Hän on myös käsikirjoittaja ja ohjaaja. Tästä syystä roolin rakentumisen tutkiminen repliikkien, fyysisen toiminnan ja muiden tarinankerrontaan liittyvien perusperiaatteiden kautta nousee keskiöön ja tulee perustelluksi. Rooli ja tarina nivoutuvat tiiviisti yhteen, joten joudun pohtimaan tutkielmani aikana myös dramaturgisia kysymyksiä. Pureudun aiheeseen tarkemmin

www.chicagoimprov.org/wiki/index.php?title=Longforms#.23. Harold-formaatista on olemassa erilaisia variaatioita, joissa kaikissa ei ole ihan niin tiukka sabluuna kuin alkuperäisessä.

luvussa 4, missä keskiöön asettuvat muiden muassa lajityypit roolihahmojen muodostajina, sanaton viestintä osana roolityötä ja työryhmän vaikutus kokonaisuuteen.

1.2. Tutkimusaineisto

Olen perehtynyt improvisaatioteatteriin intensiivisesti vuodesta 1998 osallistumalla useille kursseille sekä Suomessa että ulkomailla ja olen opettanut sitä useille ryhmille vuodesta 1999 lähtien. Tämän lisäksi olen tehnyt improvisaatioteatteria käsittelevät tutkielmat Mikkelin ammattikorkeakoulun kulttuurin ja nuorisotyön koulutusyksikölle sekä Suomen Nuorisopistolle (Mli). Elokuussa 2004 julkaistiin kirjani *Improkirja. Mitä yhteistä on filosofialla, pullopersesialla ja vapaalla pudotuksella?* (Like). Se pureutuu suomalaisen improvisaatioteatterin historiaan, teoreettiseen taustaan ja itse lajiin ilmiönä mm. teatterin, kasvatuksen ja jokapäiväisessä elämässä tarvittavien vuorovaikutustaitojen näkökulmista.

Tutkimusaineistoni koostuu kirjallisuuden ja artikkelien lisäksi osasta² sitä haastattelumateriaalia, jonka kokosin vuosina 2001–2004 kirjaani varten, Improvisaatioteatteri Snorkkelin esitysten taltioinneista keväältä 2006 ja omista kokemuksistani. Aineistoa täydentävät omat muistiinpanoni esityskaudelta, **Jussi Ollilan**³ haastattelu sekä **Harri Huttusen** ja **Janne Longan** vastaukset kyselyyni⁴. Valitsin Ollilan haastateltavakseni siitä syystä, että hän oli itse mukana kaikissa tutkimukseni kohteena olevissa näytelmissä. Muut haastattelut on tehty toista tarkoitusta varten, eikä minulla näin ollen valitettavasti ole oikeutta siteerata niitä tässä yhteydessä muuten kuin nimettöminä, paljastamatta puhujien henkilöllisyyttä. Käytän nimettöminä siteeraamistani haastateltavista kirjain ja numeromerkintöjä n1, n2, n3, n4 ja m1 dosentti **Pia Hounin** väitöskirjaa mukaillen (Houni 2000, 78). Kirjain n kertoo vastaajan olevan nainen ja kirjain m mies. Numerot on asetettu jokaisen vastaajan kohdalle satunnaisesti ja niiden funktio on vain erottaa haastatellut toisistaan. Kaikki viisi valittua näyttelijää toimivat aktiivisesti freelancenäyttelijöinä ja heillä on useiden vuosien kokemus improvisaatioteatterin tekemisestä.

² Poinin tähän tutkielmaan vain ne haastattelut, joiden vastaaja oli tehnyt jossain vaiheessa itse koko illan pitkiä improvisoituja näytelmiä.

³ Ollila on Improvisaatioteatteri Snorkkelin jäsen.

⁴ Kyselypaperi lähti jokaiselle Improvisaatioteatteri Snorkkelin jäsenelle sähköpostitse, mutta vain Huttunen ja Lonka vastasivat.

Keith Johnstonelta on ilmestynyt kolme kirjaa, joita olen käyttänyt tutkielmassani. Vain ensimmäisenä ilmestynyt *Improvisation in the Theatre* (1979) on käännetty suomeksi: *Impro. Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen.* (1996; suom. Routarinne Simo). Koko illan pitkiä improvisoituja näytelmiä käsittelevää englanninkielistä kirjallisuutta on olemassa todella niukasti. Tämä on valitettavasti määrittänyt lähdeostosten valintaani merkittävästi. Aineistossa on mukana improvisaatioteatterin puolelta Carol Hazenfieldin kirja *Acting on Impulse* (2002), joka käsittelee nimenomaan pidemmän tarinan rakentamista. **Mick Napierin** kirjasta *Improvise. Scene from the Inside Out.* (2004) ammensin pitkään improvisoineen näyttelijän ja ohjaajan ajatuksia kohtausten rakentamisesta ja improteknikoiden hyödyntämisestä myös muissa kuin lyhyissä esitystekniikoissa.

Mielestäni improvisaatioteatterissa käytetyt kohtausten leikkaustekniikat muistuttavat monesti televisiosarjojen tai elokuvien käyttämiä tekniikoita. Toki poikkeuksia on ja teatteritila asettaa rajoitukset kokonaisuudelle. Saksalainen teatterintutkija, professori **Manfred Pfister** toteaa teoksessaan *The Theory and Analysis of Drama* (1977/1993), että draama ja elokuvat ovat rakenteellisesti läheisessä suhteessa olevia variaatioita samasta kerronnan tavasta (emt. 24). Tähän vedoten tulen viittaamaan tutkielmassani myös TV-draamoja ja -viihdettä käsitteleviin tutkimuksiin ja teoksiin.

Tarkoitukseni oli pureutua tarkemmin yhteen taltioiduista esityksistä. Olin kuvitellut ennen näytelmien taltiointia, että pystyisin purkamaan nauhalta repliikkien lisäksi yksityiskohtaisesti kunkin näyttelijän ilmeet, eleet ja asemoinnit. Todellisuudessa kamera oli pakko sijoittaa niin kauas näyttämöstä, että kasvot menivät epätarkoiksi. Kuten **Erika Fischer-Lichte** on todennut, en voinut todellisuudessa analysoida itse esitystä, vaan ainoastaan sitä käsitteleviä dokumentteja (Fischer-Lichte 2005, 115). Olin pakotettu keskittymään aineistossa ainoastaan äänien, vuorosanojen ja esitetyn tarinan vaikutuksiin.

Samasta syystä päädyin kokoamaan empiirisen materiaalini kolmesta, yksittäisestä kohtauksesta, jotka ovat aineistossani myös litteroituna versiona. Päädyin näihin seuraavista syistä: ensinnäkin halusin valita yhden kohtauksen, jossa olen itse mukana. Näin minun olisi mahdollista lisätä analyysiin itsetutkiskelun kautta omia näkemyksiäni siitä, mitkä seikat vaikuttivat roolin rakentumiseen. Toisin sanoen, minun olisi mahdollista tehdä näkyväksi asioita, jotka eivät ole näkyvissä ulkopuoliselle millään tavalla. Toiseksi halusin ottaa mukaan kohtauksia, jossa on vastakkain nainen ja mies, nainen ja nainen, ja mies ja mies. Kolmanneksi kriteeriksi asetin sen, että kukin henkilö esitellään siinä katsojille ensimmäistä kertaa. Kaikki kolme kohtausta on poimittu

näytelmästä *Kesken kaiken*, joka oli kauden viimeinen esitys. Syy tälle oli, että siinä näytelmässä oli kohtauksia, jotka palvelivat tarkoitustani parhaiten.

Aineistoni kaikki esitykset ovat Improvisaatioteatteri Snorkkelin tuotantoa ja ne on taltioitu Ahaateatterilla, Tampereella keväällä 2006⁵. Esityksiä oli yhteensä viisi ja niiden yläotsikkona oli ”Kylässä”. Improvisaatioteatteri Snorkkeli on tehnyt koko illan pitkiä improvisoituja näytelmiä kevästä 2002 alkaen.

Yleisö osallistui näytelmän tekoon määrittelemällä ensimmäisen puoliajan alussa näytelmälle nimen sekä ehdottamalla kullekin näyttelijälle tarinaelementtejä⁶, joita heidän tuli käyttää jossakin muodossa esityksen aikana. Lisäksi katsojat saivat päättää näytelmän ensimmäisen kohtauksen tapahtumapaikan. Lavastus oli yksinkertainen. Näyttämöllä oli yksi sohva, matto, yksi pöytä ja kaksi tuolia. Puvustusta eikä mitään muutakaan rekvisiittaa ollut laisinkaan. Valomiehenä esityksessä toimi Aki Kaukovirta ja muusikkona toimi Juhani Valkama⁷ ja Antti Granlund⁸.

Mitään ei ollut sovittu ennalta. Kaikki syntyi siinä hetkessä yhdessä improvisoiden. Esityksessä oli noin 15–20 minuutin mittainen väliaika, jonka aikana näyttelijät ja muusikko pitivät niin sanotun koontipalaverin. Toisin sanoen he kertoivat esiteltyt roolihenkilöt, niiden väliset suhteet, sen mitä tarinan tasolla oli siihen mennessä tapahtunut, mitä yleisölle on kenties luvattu ja mitä elementtejä ei ollut vielä käytetty. Kuten Reetta Jokinen toteaa omassa pro gradu työssään, väliaikaneuvottelun tarkoituksena on saada aikaan yhteinen tulkinta siitä, mitä näytelmän ensimmäisellä puoliajalla on tapahtunut ja mitä roolihahmoja yleisölle on siihen mennessä esitelty (Jokinen 2004, 11).

Toinen puoliaika käynnistyi niin, että näyttelijät kertoivat yhdessä yleisön kanssa esiin tulleiden henkilöahmojen nimet sekä elementit, joita ei ollut vielä esityksen aikana käytetty. Sen lisäksi yleisö sai valita kaksi näytelmän henkilöä, jotka kohtasivat toisensa ensimmäisessä kohtauksessa.

Musiikin analysointi jälkikäteen on mielenkiintoista. Esitystilanteessa sitä ei huomaa, vaikka se luonnollisesti vaikuttaa näytelmän kulkuun ja roolihahmojen rakentumiseen alitajuisesti. Tarkastelen muusikon ja valomiehen osaa prosessissa luvussa 4.5.

⁵ 30.3.2006 ”Auringonpimennys”, 31.3.2006 ”Kehäkettu” ja 1.4.2006 ”Kesken kaiken”.

⁶ Esimerkiksi esityksessä *Kesken kaiken* näyttelijät pyysivät yleisöltä yksitellen mm. erilaisia sanoja. Suluissa on esitykseen valittu elementti. Jokin esine (oikea, punainen kumisaapas), jokin eläin (simpanssi), jokin väri (oranssi), jokin tunnetila (katumus), jokin kulkuväline (polkupyörä), jonkun ihmisen kuvallinen henkilökortti (kuvassa oleva ilme näyttelijän käytettäväksi jossakin kohdassa).

⁷ Esityksessä *Auringonpimennys*.

⁸ Esityksissä *Kehäkettu* ja *Kesken kaiken*.

Halusin siirtää nauhoitettujen esitysten katsomisen siihen vaiheeseen, kun pohjatyö olisi kokonaan tehty ja lähestymistapa olisi kirkkaana mielessäni. Päätöksen pitäminen tuntui kuitenkin mahdottomalta. Ainoa syy, miksi halusin alun perin toimia näin, oli se, etten antaisi aineiston liikaa vaikuttaa kokonaisuuden muodostumiseen ja teoreettisten lähtökohtien valintaan. Työskentelyn edetessä perustelu tuntui teennäiseltä. Olinhan ollut itse tekemässä esityksiä ja tiesin suurin piirtein, mitä odottaa. Näin ollen taltiointien analysointi käynnistyi jo työn alkumetreillä, ja pääsi vauhtiin keskivaiheilla, jolloin vihdoinkin sallin itselleni esitysnauhojen katsomisen.

Valitsin aineistosta tiettyjä tarkastelun kohtia ja suljin siten automaattisesti osan pois. Kohtausten tulkintaan vaikuttavat oma kokemukseni niistä esiintyjänä sekä myöhemmin taltiointien katsojana.

1.3. Käsitteiden määrittelyä

Rooli tarkoittaa henkilön osaa näytelmässä, oopperassa, elokuvassa tai muissa sellaisissa. Psykologian puolella roolilla viitataan ihmisen elämänasenteeseen, joka vaihtelee tilanteiden mukaan. Se on yksilön ryhmässä esittämä osa. Rooli voidaan määritellä myös käyttäytymisenä, joka on tyypillistä tietyssä asemassa olevalle henkilölle tai jota häneltä odotetaan. (Turtia 2001, 844.)

Richard Dyer määrittelee *henkilöhahmon* seuraavasti: henkilöhahmo on fiktiivinen ihmis-, eläin- tai mielikuvitusolento, joka kuljettaa tarinaa, eli joka tekee tai jolle tehdään asioita (Dyer 1979, 100). Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa, että inhimilliset - ulkoapäin liitetyt - piirteet eivät tee henkilöstä ihmistä.

Fiktiivinen henkilö on ensinnäkin pelkkä idea, joukko ideoita. Se on todellakin vain kuva, tai harha, mutta ilman alkuperää. Se on kuva, joka ei esitä mitään muuta kuin on. Silti se on esittävä kuva, koska jokainen henkilö on esitys itsessään, läpikotaisin. Eikä se muuta olekaan kuin esitys, yhtä esitystä vaan. [...] Henkilö on sepite, symboli, metafora, metonymia tai jotain muuta. (Hotinen 2002, 361–362.)

Syd Fieldin (1994) mukaan henkilöhahmo on mahdollista käsittää näkökulmana, asenteena, persoonallisuutena, käyttäytymisenä, paljastuksena (revelation), identifiointina ja toimintana. Nämä kaikki seitsemän määritettä liittyvät saumattomasti toisiinsa ja lomittuvat keskenään. (Field 1994, 36–41.)

Pfister erottaa toisistaan käsitteet *näytelmän henkilöhahmo* (dramatic figure), *persoon*a (person) ja *henkilö/henkilöhahmo* (character). Hän määrittelee näytelmän henkilöhahmon ympäristönsä sidoksissa ja ainoastaan ympäröivän todellisuuden kautta olemassa olevana, toimiensa kautta määriteltynä ja täysin itsestään annetun informaation mukaisena kokonaisuutena. Pfister muistuttaa, että todellisessa elämässä henkilöön liitetyt asiat kuten nimi, ei kerro hänestä mitään, kun taas näytelmän henkilöhahmolle annettu nimi saattaa määrittellä häntä hyvinkin pitkälle. (Pfister 1993, 161.)

Hotinen tekee merkittävän huomion siitä, että niin sanotussa tunneilmaisussa henkilöhahmon skaala on paljon laajempi kuin ihmisen. Hän viittaa ihmiseen, joka käyttäytyy siten kuin hänen ikäisenään ja hänen taustallaan on todennäköistä. (Hotinen 2002, 363.) Kinnunen toteaa, että näytelmän henkilöt kuvailevat toisiaan luonnetermein. Samalla he myös arvottavat kuvailemiaan ominaisuuksia. (Kinnunen 1985, 209.)

Puhe henkilöhahmon luonteen uskottavuudesta tai epäuskottavuudesta, liioittelusta, karikatyyristä tai muista samankaltaisista lisämääreistä on ymmärrettävä Kinnusen mukaan ensisijaisesti niin, että jokin henkilö on uskottava näytelmän maailman normistossa (Kinnunen 1985, 213). Kinnunen ottaa mukaan myös *tyypin* käsitteen, joka eroaa luonteesta käyttäytymisen ennustettavuudessa. Hän kirjoittaa:

Jos henkilön käyttäytyminen voidaan täydellisesti ennustaa, on kyseessä tyyppi. Jos käyttäytyminen on vaihtelevaa, vaikeasti ennustettavaa ja suhteellisen yllättävää, kyseessä on luonne. (emt. 219.)

Käytän tässä tutkielmassa rinnakkain roolihahmon, henkilöhahmon ja roolihenkilön käsitteitä merkitsemässä samaa asiaa.

Stereotypia tulee kreikkalaisesta sanasta 'typos', joka tarkoittaa mallia. Stereotypia merkitsee kaavamaisuutta, jäykkämuotoisuutta ja vahvaa yksinkertaistamista. Psykologian puolella sanaa käytetään myös kuvaamaan samojen toimintojen sairaalloista toistamista. *Stereotypoiminen* merkitsee puolestaan samaan kaavaan puristamista ja yleistämistä. Näin ollen *stereotyyppi* on kaavoihin kangistunut käsitys jostakin. (Turtia 2001, 931.) Bacon muistuttaa, että stereotyyppioihin liittyy tietty moraalinen arveluttavuus siitä syystä, että niiden myötä mukaan tulee usein sosiaalisiin luokkiin, etnisiin ryhmiin, seksuaalisiin vähemmistöihin ja muihin ryhmiin liittyviä ennakkoluuloja (Bacon 2004, 61).

Elokuvatähtien tutkijan Richard Dyerin (2002) mukaan stereotyyppioilla tuotetaan itsestään selviltä ja yleisesti hyväksytyiltä vaikuttavia käsityksiä tietyistä sosiaalisista ryhmistä. Dyer viittaa **Orrin E. Klappin** jaotteluun, jossa erotetaan sosiaaliset tyypit ja stereotyyppit toisistaan. Ne rakennetaan samankaltaisesti käyttäen hahmon luonnehtimiseen vain muutamia piirteitä, mutta niiden käyttötavat ovat erilaiset. Ero on helpointa hahmottaa suhteessa juoneen. Sosiaalisilla tyypeillä voi olla lukuisia erilaisia rooleja, mutta stereotyyppit ”kantavat aina muassaan implisiittistä kertomusta, joka on kirjoitettu sisään niiden representaatioon”. (Dyer 2002, 50–51.) Dyer toteaa, että sosiaalisen tyyppin ja stereotyyppin välisessä jaottelussa on kyse aste-erosta. Stereotyyppin funktioista tärkein on Dyerin mukaan tarkkojen raja-aitojen ylläpitäminen. Toisin sanoen ne määrittelevät, kuka on rajojen sisä- ja kuka ulkopuolella. (emt. 52.) Ne tekevät näkymättömästä näkyvää ja muuntaa epävakaita asiat pysyviksi ja eriytyneiksi (emt. 53).

Juha-Pekka Hotinen toteaa omassa kirjassaan, että stereotyyppit liittyvät käsityksiimme ihmisestä. Stereotyyppinen ihmiskuva ei johdu Hotisen mukaan tekijöiden inhimillisistä heikkouksista, vaan sekavasta käsitteellisestä maaperästä ja inhimillistämisen mekaniikasta itsestään. (Hotinen 2002, 361). Rajaankin tässä Dyerin lailla näkökulmani stereotyyppeihin ihmisten representoimisen muotona, vaikka sanaa käytetään viittamaan muiden muassa myös ajatuksiin, käyttäytymiseen ja tapahtumapaikkoihin (Dyer 2002, 55).

Karikatyyri pohjautuu myöhäislatinan sanaan ’caricare’, joka tarkoittaa lastata tai syyttää. Suomessa se määritellään henkilön luonteenomaisia piirteitä korostavaksi tai johonkin aiheeseen kantaottavaksi pilakuvaksi. (Turtia 2001, 456.)

2. KEITH JOHNSTONEN METODI

Suomessa vallalla oleva improvisaatioteatterikulttuuri pohjautuu Keith Johnstonen opetukseen⁹. Johnstone tuli Suomeen ensimmäisen kerran vuonna 1983, jolloin Tampereen yliopiston näyttelijäntyönlaitoksen opiskelijat osallistuivat hänen kurssilleen. Improvisaatioteatteri sai omana lajinaan tuulta siipiensä alle kuitenkin vasta vuonna 1990, jolloin Tytti Oittinen kutsui Johnstonen Espoon Teatteriin. Kurssille osallistuneet näyttelijät jatkoivat improvisoinnin harjoittelemista ja edelleen kehittämistä ja tekivät pioneerityötä lajin parissa. Vuosien kuluessa osa joukosta lopetti tai siirtyi muihin tehtäviin. Jäljelle jääneistä näyttelijöistä muotoutui Improvisaatioteatteri Stella Polaris, joka vahvisti rivejään aina vuoteen 1999 saakka. (Koponen 2004, 140–183.) Ryhmä on vienyt Johnstonen oppeja eteenpäin aktiivisesti ympäri Suomea. Tällä hetkellä esimerkiksi kaksi heistä, **Tiina Pirhonen** ja **Kari-Pekka Toivonen** toimivat Teatterikorkeakoulun vakituisina lehtoreina.

Improvisaation voi määritellä monella tavalla. Itä-Anglian yliopiston draaman professori **Anthony Frost** ja saman yliopiston draaman ja kirjallisuuden opettaja **Ralph Yarrow** esittävät kirjassaan *Improvisation in Drama* (1990) yhden määritelmän. He kuvaavat sitä taidoksi käyttää kehoa, tilaa ja kaikkia inhimillisiä apukeinoja fyysiseen idean, tilanteen ja hahmon spontaaniin ilmaisemiseen ja vastaamalla sen hetkiseen tilanteeseen suunnittelematta sitä etukäteen. Frostin ja Yarrowin mukaan improvisaatio on kaiken esittävän taiteen perusta. (emt. 1.)

Etymologisesti termin 'improvisaatio' alku on latinan sanassa *imprōvisus*, joka tarkoittaa odottamatonta, äkkiarvaamatonta ja ennalta näkemätöntä (Salmi & Linkomies 1981, 143). Vanhan sivistyssanakirjan mukaan improvisaatio on valmistelematta tekaistu puhe tai jokin muu hengentuote, tuokiokyhäelmä (Hagfors & Manninen 1946, 79). Uusi sivistyssanakirja vuodelta 1989 kertoo, että improvisaatiossa on kyse valmistamatta, usein itse esitystapahtuman kuluessa luodusta runosta, puheesta tai musiikkiesityksestä (Aikio 1989, 282).

Todellinen improvisaatio on sitä, että mennään näyttämölle ja esiinnyttään ilman minkäänlaista valmistautumista tai etukäteen suunnittelemista (Halpern, Close 1993, 13).

⁹ Muitakin koulukuntia on olemassa. Niistä esimerkkinä *Second City*, joka jatkaa **Viola Spolinin** ja hänen poikansa **Paul Sillsin** jalanjäljissä. En ole valitettavasti päässyt henkilökohtaisesti tutustumaan kyseisellä metodilla toteutettuihin koko illan pitkiin improvisaatioteatteriesityksiin muuten kuin kirjallisuuden ja aiheesta julkaistujen nettiartikkelien välityksellä, joten joudun jättämään sen tarkastelun tässä tutkielmassa vähemmälle.

Mielestäni Gary Izzon interaktiivisen teatterin käsite *temenos* sopii erinomaisesti käytettäväksi improvisaatioteatterin yhteydessä kuvaamaan sitä tässä ja nyt -tilaa, jonka improvisaatio vaatii tapahtuakseen. *Temenos* tulee kreikan kielestä sanasta *temno*, joka tarkoittaa 'leikata', ja se merkitsee erotettua aluetta. Muita merkityksiä ovat uhrilehto, kreikkalaisen temppelin ympäristö ja temppelialue. (Turtia 2001, 974.) Käsitteen on ottanut käyttöön yksi interaktiivisen teatteriformaatin isähahmoista, ohjaaja, kirjailija ja opettaja **Gary Izzo**, joka määrittelee sen kirjassaan *The Art of Play - The New Genre of Interactive Theatre* (1997). Interaktiivinen teatteri alkaa *temenoksen* luomisesta (Izzo 1997, 15).

Temenos on paikka, jonka sisällä vallitsevat tietyt säännöt. Näin ollen niin näyttämö ja leikkikenttä kuin alttari ja oikeussalikin voidaan määritellä *temenoksen* avulla. Tila ikään kuin täytetään *temenoksella* eli luottamuksella olemassa oleviin ja tilassa vallitseviin sääntöihin, asioihin, elementteihin ja uskomuksiin.

Vaikka *temenos* ei ole pyhä uskonnollisessa mielessä, sitä kohtaan tule osoittaa samanlaista kunnioitusta. [...] *Temenosta* ei luoda ainoastaan fyysisessä maailmassa, vaan se on olemassa myös mielessä. Tarkkaile lasta, joka leikkii yksin ja saatat melkein tuntea hänen mielensä *temenoksen*. (emt. 9.)¹⁰

Improvisaatioteatterissa *temenos* täytetään yhteisten pelisääntöjen kautta yleisön ehdotuksilla, tarinoiden kertomisella ja kertakäyttöisellä teatterilla. Yksi perustavanlaatuinen ohje, jonka Keith Johnstone antaa improvisoijille on, että älä tyrmää parisi tekemiä tarjouksia (Pierse 1995, 25). Lausetta voisi jatkaa, että kun tyrmäät, tuhoat *temenoksen* ja impro eli niin sanotusti yhteinen leikki kuolee.

2.1. Peruskäsitteistö

Johnstone omistaa suuren osan työstään taistelulle sellaista pelkoa vastaan, joka saattaa sokaista esiintyjät esimerkiksi niin, etteivät he näe ja hyväksy ulkopuoliselle, passiiviselle katsojalle

¹⁰ oma suomennos. "Thus *temenos* is a sacred spot, not in the religious sense, but in the sense that it is a thing regarded with the same respect and reverence accorded holy things. [...] A *temenos* not only is created on the physical world but exists, too, in the mind. Observe child alone at play and you can almost feel his or her *temenos* of the mind." (emt. 9.)

itsestäänselviä tarjouksia tai ideoita (Koppett 2001, 9). Johnstonen metodin lähtökohtana on ollut tehdä kaikki toisin mitä hänelle on aikoinaan opetettu (Johnstone 1979/1996, 9-10).¹¹

I admired actors who were 'alive', moment by moment [...], so I pinned up a list of "Things My Teachers Stopped Me From Doing" and used it as a syllabus. My teachers had felt obliged to destroy our spontaneity, using techniques that had proved effective for hundreds of years, so why not reverse their methods? (Johnstone 1999, xi.)

Johnstone myöntää jatkavansa Spolinin työtä, joka puolestaan kiittää useista oivalluksistaan Stanislavskia (Spolin 1963/1994, ix). Yhteys Stanislavskin ja Johnstonen välillä on näin ollen ilmeinen.¹²

Johnstonen oppien peruskäsitteet: *hyväksyminen*, *tyrmääminen* ja *statukset*, muodostavat yhden olennaisimmista osista improvisoinnissa ja sen harjoittelemisessa. Käsitteistön kautta ohjaajalla, oppilailla ja improvisaatioryhmillä on yhteinen sanasto, jonka avulla heidän on helpompi toimia (Pierse 1995, 18). Improvisaatioteatterissa ei ole kyse mistään salatieteestä. Telepaattisilta vaikuttavat vuorovaikutustilanteet selittyvät vain ja ainoastaan *tarjouksien hyväksymisellä*. Se takaa toiminnan jatkumisen. (Johnstone 1996, 99.) Improvisaatioteatterin harrastaja oppii nopeasti toimimaan spontaanisti, kuuntelemaan toista ja elämään hetkessä ilman asioiden tai tapahtumien suunnittelua etukäteen. Säännöt, jotka on tehty rikottaviksi, harjoitellaan erilaisten leikkien ja pelien muodossa.

Tarjouksista puhuttaessa on kyse kaikesta, mitä voi sanoa tai tehdä. Pieni ele, yksi sana tai ilme riittää. Johnstone kehottaa näyttelijöitä ajattelemaan, että parisi tekee sinulle koko ajan tarjouksia ja sinun tehtäväsi on vain huomata ne ja reagoida niihin. Ole kiinnostunut kaikesta, mitä parisi tekee. (Johnstone 1999, 210.) *Tarjousten tyrmääminen* on Johnstonen määritelmän mukaan yksi aggression muodoista. Toisten toiminnan tukahduttamista tapahtuu koko ajan jokapäiväisessä elämässä. (Johnstone 1996, 93.) Tyrmäämällä esitetyt ideat improvisoitu kohtaaminen ja sen myötä tarina kuolevat.

Statuksilla tarkoitetaan valta-asemien tasoja ja niille ominaisia piirteitä, nokkimisjärjestyksiä, jotka tulevat selkeimmin ilmi nimenomaan vuorovaikutussuhteissa. Käsite tulee ymmärtää siis ennen kaikkea jonain sellaisena mitä me teemme, eikä jonakin mitä me olemme (Johnstone 1996, 33).

¹¹ Näkemys tuo mieleen Grotowskin kirjoitukset negatiivisesta tekniikasta, jota hän käytti Laboratoriateatterissaan. Se perustuu siihen, että näyttelijä selvittää omat esteensä eli sen, mikä häntä häiritsee ja mikä aiheuttaa vastustusta, ja etsii sen jälkeen oman, henkilökohtaisen harjoitustavan, jolla esteet on mahdollista poistaa (Grotowski 1993, 37–38). Grotowskin ajatusten taustalla on myös Stanislavski (emt. 36).

¹² Prosessiluontoisuus on keskeistä sekä Stanislavskin työskentelymetodissa (Benedetti 1993, 9) että Keith Johnstonen opeissa. Jotain samaa on myös heidän tyylissään kirjoittaa. Sekä Stanislavskin *Luonteen kehittäminen. Näyttelijäntyö II* (1948/1970) että Johnstonen *Improv for Storytellers* (1976/1999) lähestyvät aihetta erilaisten, muka tapahtuneiden oppituntien kuvailujen kautta.

Johnstone kirjoittaa myös siitä, että statukset ovat tilasidonnaisia. Hän perustelee tätä esittämällä muutamia esimerkkejä ihmisten asennoista kuten pelkokyyrystä, jossa henkilön tila ei virtaa mihinkään ja kerubiasennosta, joka vastaavasti avaa kaikki kehon pinnat ja näin henkilön avautuu muille (Johnstone 1996, 56; 58).

Statuksien opettaminen on kiinteä osa improvisaatioteatterikoulutusta. Statukset on jaettavissa joko yksinkertaisesti ylä- ja alastatukseen tai tarkemmin esimerkiksi neljään lohkoon: iloinen ylästatus, aggressiivinen ylästatus, iloinen alastatus, negatiivinen alastatus (Taulukko 1; katso tarkemmin liite 1). Luonnollisesti kaikki variaatiot näiden välillä on käytettävissä.

| | YLÄSTATUS | ALASTATUS |
|---------------------|-----------------------------|---------------------------|
| POSITIIVINEN | ILOINEN YLÄSTATUS | ILOINEN ALASTATUS |
| NEGATIIVINEN | AGGRESSIIVINEN YLÄSTATUS | NEGATIIVINEN ALASTATUS |

Taulukko 1. Johnstonen statukset

Kun ylästatuksinen ihminen liikkuu, hän tekee sen hitaasti, uljaalla ryhdillä hallitusti ja runsaasti tilaa käyttäen. Puhuessa hänen päänsä pysyy paikoillaan, ääni on kuuluva ja selkeä, katsekontakti on intensiivinen ja suora, ja silmien räpyttely on verikkaista. Vastaavasti alastatuksen omaava ihminen on jatkuvasti pienessä liikkeessä, hän pitää kädet lähellä kasvoja ja korjailee koko ajan hiuksiensa ja lasiensa asentoa. Tällaisen henkilön puheesta saa hädin tuskin selvää, hän käyttää paljon välisanoja ja -äänteitä ja kerronta on nopeatempoista ja hyvin hiljaista. Katsekontaktin luominen on lähes mahdotonta, vaikka positiivisella alastatuksella halua siihen riittäisikin. Tulee muistaa, että nämä ovat karkeita yleistyksiä, eikä kukaan edusta pelkästään yhtä statusta. (Johnstone 1996, 40–41.)

Mitä lähempänä vuorovaikutuksessa keskenään olevien ihmisten statukset ovat toisiaan, sitä vaivattomammin ja luonnollisemmin heidän kommunikointinsa sujuu. Johnstone käyttää asiasta nimitystä kineettinen tanssi (Johnstone 1999, 232). Omalla käytöksellään voi myös laskea tai nostaa toisen ihmisen statusta. Armeijassa statukset ovat selkeästi käytössä: alokkaan statusta lasketaan sekä fyysisellä että henkiselällä tasolla. Tosin vaikka ihmiset edustaisivat ulkoisesti samaa statusta, eroja saattaa syntyä puheen sisällöllisellä tasolla. Esimerkiksi sarjakuvissa käytetään juuri näitä keinoja: viimeisen ruudun repliikki vesittää aiemmat kaksi. (Koponen 2004, 49.)

Sari Siikander määrittelee statukset Katja Lampisen tekemässä haastattelussa sanoilla muodollinen ja epämuodollinen. Hän kuvaa osuvasti, kuinka ihminen piiloutuu muodollisen statuksen taakse esimerkiksi työpaikallaan.

Rakennamme kasvoille ikään kuin rationaalisuuden naamion ja mietimme, että kaikki on hyvin, kun kukaan ei tiedä, mitä ajattelemme (Lampinen 2006).

Epämuodollinen on luonnollisesti edellä kuvatun statuksen vastakohta. Johnstone käyttää statuksia harjoituksissaan keinona rohkaista näyttelijöitä totuudenmukaiseen käyttäytymiseen sekä varmistaa, että vuorovaikutus tapahtuu sekä näyttelijöiden että näyttelijöiden ja katsojien välillä (Johnstone 1994, 124–125).

2.2. Statuksien keinulauta roolin rakennusaineena

Johnstonen statusharjoitukset saivat alkunsa, kun hän pohti, mitkä olisivat heikoimmat mahdolliset henkilön toiminnalle asetetut päämäärät. Lisäargumenttina oli, että päämäärien tuli olla sellaisia, joita henkilöahmoilla olisi todellisuudessa voinut olla. Harjoitusten kautta Johnstone oppilaineen oivalsi, että jokainen intonaatio ja liike ilmaisevat statusta ja, ettei mikään toiminta ole sattumanvaraista tai täysin päämäärätöntä. (Johnstone 1996, 30.) Toisin sanoen, ei ole olemassa tapaa olla neutraali (emt. 34). Syntyy ”keinulauta” -periaate: kun toinen nostaa omaa statustaan, toisen status laskee (emt. 35).

Johnstone toteaa, että statuksista puhuttaessa pitäisi puhua dominoinnista ja alistumisesta, mutta myöntää saman tien, että sellainen lähestyminen herättäisi oppilaissa vastustusta. Hän tähdentää, että käsitettä käyttäessä on ymmärrettävä ero sosiaalisen ja esitetyn statuksen välillä. (Johnstone 1996, 33.)

Statuksiin liittyy kiinteästi katsekontakti, sen kesto ja tapa katsoa toista. Johnstone kiteyttää, että mikäli henkilö jättää toisen huomioimatta, henkilön oma status nousee. Mutta jos kyseinen henkilö katsoo takaisin, status laskee. (emt. 39.) Johnstone esittelee kirjassaan myös muita niin sanottuja temppuja, joilla improvisoija voi muunnella statustaan. Yksi toiminto saattaa laukaista muut automaattisesti, kuten jalkaterien asento tai pään pitäminen puhuessa paikoillaan. (emt. 41.)

Komedia ja tragedia toimivat Johnstonen mukaan pääosin samalla periaatteella kuin statukset. Komediasa näyttelijä laskee omaansa tai toisen statusta ilman, että katsojien tarvitsee tuntea sääliä

heitä kohtaan. (Johnstone 1996, 36.) Tragediassa teemaksi nousee korkeastatuksisen henkilöhahmon poistaminen.

Kun hyvin korkean statuksen omaava henkilö poistetaan, kaikki tuntevat mielihyvää kokiessaan siirtyvänsä yhden askelman ylöspäin. Siksi tragedia on aina käsitelty kuninkaita ja prinsejä ja siksi meillä on erityinen korkeastatuksinen tapa näytellä tragediaa. (Johnstone 1996, 38.)

Johnstone toteaa, että on todennäköistä, että ihminen ehdollistuu esittämään sitä statusta, joka toimii hänen mielestään tehokkaana puolustusmekanismina. Jos henkilöä pyytää esittämään niin sanottua väärää statusta, hän tuntee olonsa suojattomaksi. (emt. 41.) Sama logiikka voisi tulla kyseeseen myös esitystilanteessa.

2.3. Muita eväitä henkilöhahmon rakentamiseen

Kaikki Johnstonen kehittämät harjoitukset perustuvat hänen omiin teoreettisiin näkemyksiinsä. Keskeisenä ajatuksena on näyttelijän huomion jakaminen useaan eri asiaan samanaikaisesti, jolloin improvisointi joiltain osin helpottuu. Kun näyttelijä on pakotettu keskittymään esimerkiksi siihen, ettei hänen vuorosanoissaan esiinny lainkaan k-kirjainta, hänen on mahdotonta suunnitella toimintaansa eteenpäin.

Johnstone on kiinnostunut myös naamiotyöskentelystä, jonka kautta hän yhdistää harjoitteisiinsa elementtejä, joita käytetään muualla jonkinasteiseen transsiin¹³ pääsemiseksi (Johnstone 1996, 156). Johnstone mieltää transsin osaksi näyttelijäntyötä (Johnstone 1996, 151). Hänen mukaansa monet näyttelijät kertovat jakaantuneista tietoisuuden tiloista tai muistinmenetyksistä.

Improvisoijat saattavat väittää, että he ovat normaalissa tietoisuuden tilassa improvisoidessaan, mutta heillä on usein muistissaan odottamattomia aukkoja, jotka huomaa vain tarkasti kyselemällä. (emt. 152.)

Roolin tai henkilöhahmon rakentamisen avuksi Johnstone käyttää muiden muassa harjoitusta¹⁴, jossa ihminen valitsee itselleen jonkin eläimen ja alkaa jäljitellä sen ulkoisia piirteitä mahdollisimman tarkasti. Harjoituksessa leikitellään esimerkiksi sillä, että ihmiset ovat ”eläimiä”,

¹³ Johnstone kirjoittaa: ”Transsiin voi päästä myös luopumalla tavanomaisesta verbaalisuuteen perustuvasta kommunikaatiosta. Saman asian (esim. mantran) toistuva laulaminen tai hokeminen tai ajatusten keskittäminen yksittäisiin sanoihin toimii tehokkaasti.” (Johnstone 1996, 156.)

¹⁴ Kyse ei ole todellakaan Johnstonen omasta harjoituksesta. Johnstone kertoo saaneensa idean siihen opettajakollegaltaan, Vernon Hicklingiltä, ja lisää sitten, että itse ajatus on ikivanha. (Johnstone 1996, 181.) Hän on ainoastaan lisännyt siihen ajatuksen ”hiiripoliisista”, joka tulee pyydystämään alueelle pesiytynyttä hiiriperhettä. Perhe koettaa siis viimeiseen saakka peittää olevansa hiiriä.

mutta käyttäytyvät mahdollisimman inhimillisesti. Vain jotkin pienet asiat paljastavat, että on kyse eläimistä. Harjoitus rakennetaan niin, että lopulta esimerkiksi hiiriperhe paljastuu kun heidän suojansa putoavat pois ja he ”muuttuvat” kokonaan hiiriksi. (emt. 279.)

Teatterikisatekniikoista käyttökelpoisimpia ovat roolien ja hahmojen rakentamista ajatellen sellaiset, jotka rajoittavat esimerkiksi verbaalista ilmaisua ja lisäävät sitä kautta fyysistä toimintaa. Esimerkiksi näyttelijän tulee keskittyä sanomaan vain yksi repliikki koko kohtauksen aikana, tai hän saa puhua vain kun on fyysisessä kosketuksessa kanssänäyttelijäänsä.

Muita esimerkkejä Johnstonen käyttämistä harjoituksista, joita hän käyttää apuna roolin rakentamisessa ovat mantrat¹⁵, listat (esim. Fast Food Stanislavski¹⁶), tunteikkaat ruumiinosat, tunneäänit, sekä harjoitus, jossa käytetään seksuaalista halua hyväksi. Siinä näyttelijän tulee ajatella esimerkiksi puhetta pitäessään, että hän haluaa rakastella kaikkea, mitä hän näkee, kuitenkin niin, että kukaan kuulijoista ei huomaa mitään erikoista. Tuloksena on Johnstonen mukaan luonnolliselta vaikuttava henkilö, jolla on katsojiin kiinteä kontakti.

Kaikki yllämainitut lähestymistavat ovat näyttelijäntyön perusteisiin liittyviä, eivätkä sinänsä tarjoa teatterikentälle mitään, mitä ei olisi jo tehty. Koin kuitenkin tärkeäksi tuoda ne tässä esille, jotta piirtyy selkeästi näkyviin, miltä pohjalta Johnstonen oppeja noudattavat improvisoijat lähtevät rakentamaan rooleja ja sitä kautta myös itse tarinaa.

2.4. Improvisoitujen näytelmien dramaturgiasta

Johnstone määrittelee, että draamassa on kyse ylivallasta ja alistumisesta. Hän uskoo myös, että tarinoiden on mahdollista saavuttaa rakenne purkamalla itsensä osiin. Katsojat haluavat Johnstonen mukaan nähdä näyttelijän muuttuvan ja vaikuttuvan näyttämön tapahtumista. (Johnstone 1994, 2.) Näihin näkemyksiin perustuvat mm. statuksiin keskittyvät sekä tarinankerrontaa kehittävät harjoitteet.

¹⁵ Näyttelijä hokee mielellään esimerkiksi: ”minä rakastan/vihaan sinua” tai toistaa jotakin itselleen tuttua lastenlorua (Johnstone 1999, 270–273).

¹⁶ Siinä näyttelijöille jaetaan erilaisia listoja, joihin on koottu tyypillisiä asioita, joita esimerkiksi sankari tekee sosiaalisissa tilanteissa. Samoin listoihin on kerätty asioita, joita ihminen tekee yrittäessään viettelä toisen henkilön. Liitteenä on muutama Johnstonen kirjasta poimittu esimerkki (LIITE 2).

Kat Koppett on tiivistänyt kaksi päälinjaa, miten improvisaatioteatterin harrastajat perehdytetään tarinankerronnan saloihin. Ensimmäiseksi kehoitetaan kysymään, mitä tapahtuu seuraavaksi? Seuraava askel opettaa, että tarina syntyy rutiinin luomisesta ja sen rikkomisesta.

Johnstone explains this in terms of establishing "platforms" or boring, familiar situations, and then introducing a "tilt" or surprising shift. Del Close and Charna Halpern talk about setting up a relationship and an environment and then introducing some kind of "event", which changes the status quo.

Vaikka sanasto vaihtelee, perusidea on täysin sama. (Koppett 2001, 70–71.)

Johnstone opettaa tarinankerrontaa odotushorisontin, lupauten pitämisen ja asioiden oikeutetuksi tekemisen kautta (Johnstone 1999, 79–81). Hän painottaa, että kohtauksen alussa on oltava tyyni hetki, jonka aikana päähenkilö esitetään katsojille normaaleissa olosuhteissa. Sen jälkeen sama henkilö näytetään jossakin hänelle vieraassa tilanteessa tai paikassa. (Johnstone 1994, 42.)

Pääsääntöisesti improvisoidut koko illan pitkät noudattavat aristoteelista tarinankaavaa, jossa on selkeä alku, keskikohta ja loppu. Takaumat, simultaanikohtaukset, monologit, solilogit ja laulut ovat yleisiä kerronnan keinoja. Usein improvisoiduissa näytelmissä on onnellinen loppu, jossa kaikki langat solmitaan yhteen. Luonnollisesti poikkeuksia on.

Kat Koppett toteaa, että yleistäen kaikki länsimaisen kulttuurin tarinat toistavat kaavaa, joka opetetaan myös improvisaatioteatterin harrastajille:

Olipa kerran...

Joka päivä...

Mutta eräänä päivänä...

Siitä syystä / Sen vuoksi...

Siitä syystä / Sen vuoksi...

Siitä syystä / Sen vuoksi... (toistetaan tarvittava määrä)

Kunnes lopulta...

Siitä päivästä lähtien...

(Tästä tarinasta opimme sen, että... (vapaaehtoinen)). (Koppett 2001, 71.)

Tarinalla pitää olla aina syy, miksi se tulee kerrotuksi. Yksinkertaiset lyhyet improteknikat kuten sana kerrallaan -tarina päättyy usein lauseeseen: "Tästä tarinasta opimme sen, että..." Johnstone opettaa, että kaiken voi ja kaikki tulee tehdä oikeutetuksi myöhemmin. Sama pätee niin lyhyissä tekniikoissa kuin koko illan pitkissä. Jälkimmäisissä se kulkee mukana sekä kohtaustasolla että tarkasteltaessa kokonaisuutta.

Johnstone opettaa, että tarinan sisältö on sen rakenteessa eli siinä mitä tapahtuu, ei siinä mitä henkilöahmot sanovat. Hän vertaa tarinoita uniin ja toteaa, että molempia on yhtä vaikea tulkita, ja

että tulkinta vaihtelee tulkitsijan mukaan. (Johnstone 1996, 110.) Tarina on muutakin kuin sarja tapahtumia (emt. 111). Improvisoijille on tuttu lause: tiedät vain, missä olet kulkenut. Johnstone kehottaa moneen kertaan muistamaan esiteltyt tapahtumat ja elementit, ja käyttämään niitä tarinan aikana uudelleen (Johnstone 1996, 116). Tuosta näkökulmasta improvisoitu koko illan pitkä on paras mahdollinen tapa kertoa tarinoita – siinä toistuvat tarinan henkilöt ja miljööt useaan kertaan.

Koko illan pitkiä tehdessä tulee suuri kiusaus suunnitella asioita etukäteen, rakentaa aasinsiltoja eli käsikirjoittaa tarinaa eteenpäin. Nuo kaikki ovat asioita, jotka Johnstonen mukaan tuhoavat tarinan. Ainakin välitön vuorovaikutus loppuu ja improvisointi lakkaa. Kuten yksi haastattelemani henkilö totesi, koko illan pitkien tekeminen sotii jollakin tasolla Johnstonen improvisoinnin perusperiaatteita vastaan. Vaikka Johnstonella ei ole ollut mahdollisuutta tehdä itse koko illan pitkiä näytelmiä, ja vaikka hän ei näin ollen anna niille vilpitöntä hyväksyntäänsä, perusperiaatteet toisen ideoiden ja tarjousten hyväksymisestä, ja niiden edelleen kehittämisestä ovat selkeästi näkyvillä koko illan pitkiä tehdessä. Kun vaarakohdat ovat tiedossa, niitä osaa kiertää ja uskaltaa heittäytyä täysin tyhjän päälle tyhjällä päällä.

Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan koko illan pitkien tekemistä yksittäisen improvisoijan näkökulmasta. Sitä kautta on helpompi hahmottaa, miksi esimerkiksi kiusaus kontrolloida muita ja kerrottavaa tarinaa on niin suuri.

3. IMPROVISOIJAN MONET ROOLIT

Teatterilavalla maailma esiintyy jonkun (kirjailijan, ohjaajan, näyttelijän, puvustajan, lavastajan jne.) tulkitsemana. Teatteriin kuuluu tiivistäminen. [...] [T]eatteri ilmaisumuotona pyrkii kiteyttämään kulttuurille ja ajalleen olennaisimpia teemoja. Teatteriesityksessä näyttelijä on merkki ja näyttelemisen toimintana on merkityksillä ladattua tietoista toimintaa. (Hakkarainen 1995, 4.)

Perinteisessä, käsikirjoitukseen perustuvassa teatteriesityksessä näyttelijä tuntee oman roolihenkilönsä, hallitsee kohtauksien sisällöt sekä omat vuorosanansa, ja tietää, mitä tulee tapahtumaan missäkin kohdassa. Hän tietää kanssänäyttelijöiden roolit ja niiden suhteen omaan henkilöhahmoonsa, ja hän ymmärtää lähes kaikki roolihenkilönsä toimintaa ohjaavat sisäiset tavoitteet. Kun improvisoija aloittaa kohtauksen, hän ei tiedä mitään edellä mainituista asioista. Näyttämöstä voi tulla mitä tahansa, ja näyttelijä voi esittää lähes minkäläistä roolihahmoa hän itse haluaa. Mahdollisuudet ovat rajattomat. (Mullaney 2001.)

Usean roolityön päällekkäisyys improvisaatioteatterissa aiheuttaa sen, että improvisoija on samanaikaisesti näyttelijä, käsikirjoittaja ja ohjaaja (Koppett 2001, 79). Lähestyn roolin rakentamista ja rakentumista siten, että avaan aiheita ensin näyttelijäntyön, sitten käsikirjoittajan ja viimeiseksi ohjaajan näkökulmasta. Pohdin kolmen roolin keskeisiä piirteitä sellaisina kuin ne käsitetään toisistaan irrallisina. Lopuksi asetan elementit päällekkäin ja tarkastelen yhtälöä kokonaisuudessaan.

Valitsin peilikseni muiden muassa hollantilaisen näyttelijän ja ohjaajan **Elly Konijn** tekemän tutkimuksen. Siinä hän on jäljittänyt neljä erilaista tavoitetta, joihin näytellessä tulee keskittyä ja jotka ovat löydettävissä implisiittisesti eri teatteriteoreetikoiden kirjoituksista (artikkelissa *The Actor's Emotions Reconsidered: A psychological task-based perspective*) 2002, 62). Kyse on Stanislavskin oppien variaatiosta, taso-metaforasta, johon professori **Hanna Suutela** viittaa omassa väitöskirjassaan (Suutela 1999, 154).

Tulen vertailemaan myös Judith Westonin, David Mametin ja Robert Cohenin näkemyksiä näyttelijäntyöstä (tietoisena siitä, että valintani sekä seuraavat että ohjaavat vahvasti omia, tämänhetkisiä ajatuksiani aiheesta). Perustelen Westonin, Mametin ja Cohenin valintaa sillä, että kukin edustaa näyttelijäntyötä hieman eri näkökulmista. Weston kirjoittaa suoraan kameranäyttelijöille, Cohen periaatteessa teatterissa toimiville näyttelijöille ja Mamet provosoi lukijaa näiden kahden tahon välillä kyseenalaistaen koko näyttelijän koulutuksen merkityksen.

Merkittävä yhdistävä (ja samalla valintani tietyllä tavalla ”kyseenalaistava”) tekijä, myös Johnstoneen kohdalla, on Konstantin Stanislavski ja hänen teoriansa, joka näin ollen ansaitsisi suuremman huomion kuin tulen sille antamaan tämän työn aikana. Olen tietoinen, että edellä mainittujen kirjojen helppo saatavuus suomen kielellä on ohjannut valintojani.

Aihetta olisi mahdollista tarkastella myös **Eric Bernen** transaktioanalyysin pohjalta tai Jungin kollektiivisen tajunnan käsitteen avulla. Sivuutan ne tässä kuitenkin siitä syystä, että Bernen analyysimallissa ei mielestäni tarjoa tarpeeksi Johnstoneen status-ajattelusta poikkeavaa kulmaa asiaan ja Jungin kollektiivinen tajunta ei sinänsä kuulu yksittäisen näyttelijän roolin rakentamisprosessiin. Aihe olisi keskeisempi, mikäli tarkastelisin koko illan pitkien tarinoiden kaavoja ja tehtyjä dramaturgisia valintoja esimerkiksi psykologisesta näkökulmasta.

3.1. Näyttelijä

Näyttelijän työstä on olemassa teorioita, jotka määrittelevät, työskenteleekö näyttelijä sisältä ulospäin (eläytyvä lähestymistapa) vai ulkoa sisäänpäin (tekninen lähestymistapa). Toisin sanoen erona on, keskittyykö näyttelijä niin sanotusti roolin kokemiseen vai asettaako hän itsensä roolin ulkopuolelle. (Wilson 1997, 67.) Improvisaatioteatterissa näyttelijä joutuu väkisinkin käyttämään molempia, jolloin se ei mielestäni voi edustaa puhtaasti vain toista niistä. Kun improvisoija on samanaikaisesti käsikirjoittaja, ohjaaja ja näyttelijä, hän ei voi täysin keskittyä esimerkiksi roolihahmon sisäisiin ajatuksiin tai tunteisiin.

Robert Cohen toteaa kirjassaan *Näyttelemisen mahti* (1986), että lähes kaikki toimintamme on kommunikaatiota, ”tai ainakin sen funktio on kommunikatiivinen” (emt.7). Hän jatkaa, että kaikkea kommunikaatiota yhdistää se, että siihen sisältyy tietoinen tai tiedostamaton tarkoitus vaikuttaa esimerkiksi muiden asenteisiin ja käyttäytymiseen (emt. 8.). Cohen mainitsee yhdeksi näyttelemisen ongelmaksi sen, että näyttelijällä on väärä (liiallinen) tietoisuus itsestään, tai sen kun näyttelijä kuuntelee (vain) itseään (emt. 13). Samoilla linjoilla on Judith Weston, joka painottaa vastaanäyttelijän kuuntelemisen tärkeyttä useassa kohdassa (esim. Weston 1996/1999, 103).

Dosentti Pia Houni viittaa väitöskirjassaan **Richard Müller-Freienfelsiin**, joka on todennut, että hyvä näyttelijä ei teeskentele. Toisin sanoen näyttelijä ei koskaan ilmaise mitään, mitä hän ei

sisimmässään koe roolinsa avulla. (Houni 2000, 43.) David Mametin mielestä näyttelijällä on näyttämöllä ainoastaan välittääkseen näytelmän yleisölle.

[Y]leisö näkee illuusion näyttämöllä. Luodakseen tämän illuusion näyttelijän ei tarvitse kokea mitään. Hänen ei ole pakko ”tuntea” sen enempää kuin taikurin tarvitsee kutsua yliluonnollisia voimia. (Mamet 1997/2002, 15.)

Mamet korostaa, että yleisö saapuu teatteriin kokeakseen tunteita ja pohtii sitten, mikä katsojaa liikuttaa (emt. 35). Hän vastaa itselleen, että meitä koskettaa teatterissa ja elokuvissa vilpittömästi ja ainoastaan se, miten tavalliset ihmiset tekevät parhaansa epätavallisissa olosuhteissa. Tällä hän viittaa näyttelijöihin, jotka ovat pakotettu toimimaan tavallisuudesta poikkeavasti päämääränsä saavuttamiseksi. (emt. 36.)

On totta, että näyttämöllä toiminta ei suoraan vastaa sitä miten toimimme omassa elämässämme. Jos näyttelijä kuitenkin pyrkii mahdollisimman luonnolliseen ja aitoon ilmaisuun, kameran edessä tai teatterin lavalla, hänen täytyy ymmärtää muutamia asioita sekä ihmisten toiminnasta¹⁷ että heidän välisestä vuorovaikutuksesta. Weston muotoilee asian mielestäni osuvasti puhumalla sellaisten valintojen etsimisestä, jotka ovat objektiivisia, näyteltäviä ja vangitsevat näyttelijän oman alitajunnan niin, että hän voi olla ”tässä hetkessä, ajatella oikeita ajatuksia ja tuntea oikeita tunteita” (Weston 2002, 121).

Tosiasia on, että ihmiset ajattelevat jatkuvasti, ja näyttelijät ovat ihmisiä. Näyttelemisen ongelmat eivät ratkea sillä, että näyttelijät lakkaavat ajattelemasta, vaan sillä, että he oppivat tietämään, mitä ajatella. (Cohen 1986, 13.)

Ajatusten ja tunteiden ”oikeellisuus” ovat niin ympäröiväisiä ilmaisuja, että ne on pakko määritellä tarkemmin jos niitä aikoo käyttää. En käytä tätä työtäni noiden käsitteiden avaamiseen tietoisena siitä, että puhe tunteiden luonnollisuudesta nivoutuu välittömästi johonkin ideologiaan tai estetiikkaan. Tyydyn toteamaan lyhyesti (viljelemällä monta uutta määrittelyä kaipaavaa käsitettä), että ymmärrän ne tässä yhteydessä ihmiselle luonnollisina ajatuksina ja emootioina, jotka syntyvät orgaanisesti, pakottamatta, osana yksilön omaa todellisuutta.

Cohen ja Weston puhuvat ajattelun *suuntaamisesta* osana näyttelijäntyötä (Cohen 1986, 13; Weston 1999, 133). Mamet on samoilla linjoilla ja toteaa, että mieltä voi ohjata, mutta sitä ei voi pakottaa (Mamet 2002, 18). Mametin näyttelijä ei ole älyllinen, eikä hän tuo omia tunteitaan näyttämölle. Hän toimii näytelmän synnyttämien tunteiden varassa sen sijaan, että pyrkisi peittämään esimerkiksi hämmennystään. Mamet kirjoittaa:

¹⁷ Esimerkiksi Weston kirjoittaa, että kaikki olennot liikkuvat sitä kohti mitä tarvitsevat. Hän jatkaa: ”Roolihenkilön päämäärä (objective) on se, mitä hän haluaa toisen tekevän, ja toimintaverbi se, mitä hän tekee saadakseen haluamansa. Molemmat ovat ”pyrkimyksiä” (intention), joita joskus kutsutaan ”emotionaaliseksi pyrkimykseksi”. (Weston 2002, 126 – 127)

Ensiksikin, vaikkeet sitä uskokaan, kaikki tunteet ovat näytelmän synnyttämiä, ja toiseksi, vaikkeivät ne olisikaan, siihen mennessä kun tunnet jotakin, yleisö on jo ehtinyt nähdä sen. (emt. 44.)

Tämä on muistamisen arvoinen asia improvisaatioteatterissa.

Judith Weston kirjoittaa virheistä ja niiden tekemisestä osana näyttelijän ohjaamista hyvin johnstonemaiseen ja samalla freudilaiseen sävyyn. Hän väittää, että virheessä puhuisi joskus piilotajuntamme ja siksi meidän tulee kuunnella sitä ja jopa innostua siitä (Weston 1999, 21). Weston kirjoittaa myös mielestäni osuvasti siitä, kuinka jonkin asian hyväksyminen ja salliminen vapauttaa kokonaisilmaisua (emt. 91).

Totean Cohenin, Mametin ja ennen kaikkea Westonin kirjoitusten perusteella, että luonnollisen vaikutelman antava ja ”todenmukainen” näyttelijäntyö on fokuksen suuntaamista vastaanäyttelijään oman roolin puitteissa niin, että on valmis muuttumaan ja vaikuttumaan hänen toiminnastaan. Toiseen lavalla olijaan kohdistuva tavoitteellinen toiminta määrittää henkilöhahmoa, luo jännitteitä ja illuusion siitä, että näyttelijät näyttelevät jotakin tunteita. Todellisuudessa lavalla ollessa ja näytellessä ei tarvitse tuntoa yhtään mitään. Improvisaatioteatterissa näyttelijä on tunteiden tulkitsija, toimija ja objekti, fyysinen ja näkyvä osa teatteriesitystä.

3.2. Käsikirjoittaja

Hyvä käsikirjoittaja tuntee välineensä. Hän hallitsee elokuvakerronnan periaatteet, osaa kertoa kuvilla ja äänillä. Parhaiten näitä oppii katsomalla elokuvia, kirjoittamalla käsikirjoituksia sekä osallistumalla ohjelman valmistusprosessiin [...] Käsikirjoittajalla tulee olla myös journalistisia perusvalmiuksia: riittävä yleissivistys, kyky omaksua uusia asioita ja hahmottaa erilaisia aiheita. Hänen on myös osattava hankkia lisää tietoa. Ja tietysti käsikirjoittajan on pystyttävä ilmaisemaan ajatuksensa kirjallisessa muodossa. (Aaltonen 2003, 11–12.)

Jouko Aaltonen toteaa kirjassaan *Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas* (2003), että käsikirjoituksen tehtävänä on hahmottaa kokonaisuutta, kommunikoida tilaajan tai muun ulkopuolisen tahon kanssa, kommunikoida työryhmän kanssa ja arvioida, kuinka paljon aikaa ja rahaa toteutus vaatii. (emt. 13–14.) Noista neljästä kohdasta ainoastaan kokonaisuuden hahmottaminen ja kommunikointi työryhmän kanssa pätevät suoraan myös improvisoidun koko illan pitkän teossa. Tosin kommunikointi ulkopuolisen tahon kanssa voidaan käsittää improvisaatioteatterissa myös vuorovaikutuksena yleisön kanssa, jolla on merkittävä osuus kokonaisuuden muodostumisessa. Palaan tähän luvussa 4.1.

Improvisaatioteatterissa improvisoija on aina jossain vaiheessa hetken näyttämön sivulla tarkkailemassa tapahtumia. Tavallaan hän irtautuu silloin näyttämötodellisuudesta ja samastuu katsojaan. Tämän perusteella viittaa Henry Baconin luettelemaan näkemyksiin siitä, kuinka katsoja seuraa kerronnan etenemistä. Samoin kuin katsoja, improvisoija observoi jatkuvasti näyttämön tapahtumia sekä itse näyttämöllä ollessaan että sen sivustalla odotellessaan. Bacon esittää kaksi, toistensa kanssa jatkuvassa vuorovaikutuksessa olevaa tapaa havainnoida maailmaa: joko 'alhaalta ylös' tai 'ylhäältä alas'. Toisin sanoen, teemme johtopäätöksiä aistimustemme perusteella tai niin, että odotuksemme ja taustatietomme ohjaavat ja rajoittavat observointiamme. Aikaisempi tietämyksemme ja kokemuksemme organisoituvat Baconin mukaan skeemoiksi eli mentaalisiksi malleiksi. Ne jäsentävät havaintojamme ja auttavat niiden ymmärtämisessä. Skeemat muuttuvat uusien kokemusten myötä. (Bacon 2004, 47.)

Hyvät käsikirjoitukset ovat monimutkaisia, koska ne vihjaavat rikkaasta piilomaailmasta eikä asioita selitetä puhki (Weston 1999, 200).

Field määrittelee kaksi tapaa, jolla näytelmän käsikirjoituksen luomista voi lähestyä.

- 1) Keksi ensin idea, ja kehitä vasta sitten ideaan sopivat henkilöhahmot.
- 2) Luo ensin henkilöhahmo, ja anna tarinan syntyä sen tarpeista, tavoitteista ja toiminnoista. (emt. 44.)

Tulen pohtimaan tätä syvällisemmin luvussa 4.2. Tyydyn toteamaan tässä, että on tyypillisempää, että improvisoiduissa koko illan pitkissä syntyvät ensin henkilöhahmot. Tarina kumpuaa sen jälkeen kuin itseksensä.

David Mamet viittaa kirjassaan **Eisensteiniin** ja tämän teoriaan elokuvan vaikuttavuudesta. Hänen mukaansa todellinen voima on siinä, että katsoja luo mielikuvan näkemänsä perusteella. Toisin sanoen, katsoja kertoo näin tarinan itselleen. (emt. 16.) Myös Weston kirjoittaa, että tarinassa yleisöä ei kiehdo näyttelijän tunteet vaan se, mitä roolihenkilö tekee tunteelleen. Toisin sanoen katsojaa kiinnostaa vain se, mitä tapahtuu seuraavaksi. (Weston 1999, 53.)

Ainoa, mikä erottaa katsojan improvisoijasta näyttämön sivulla seisomisen hetkellä on, että improvisoijan vastuulla on osallistua näyttämön tapahtumiin ja toimia tekemiensä hypoteesien pohjalta ja kehittää tarinaa tarvittaessa eteenpäin. Improvisoidessa vaarana onkin, että improvisoijan käsikirjoittaja-rooli vie niin sanotusti mukanaan, jolloin hän päätyy kertomaan asioita niiden näyttämisen sijaan (Koppett 2001, 79). Jouko Aaltonen kiteyttää kirjassaan, että kirjoittajan tehtävä

on kertoa, mitä kuvassa tapahtuu (Aaltonen 2003, 114) ja improvisoidessa se tapahtuu näyttämällä, toimimalla näyttelijän ominaisuudessa.

Jouko Aaltonen esittää, että kuka tahansa, kenellä on hieman mielikuvitusta ja ”riipaus loogista jäsentelykykyä”, oppii käsikirjoittajaksi (Aaltonen 2003, 11). Tämä pätee myös improvisaatioteatteriin. Ongelmanratkaisutaidot ovat keskeisessä asemassa esitystä rakentaessa ja ilman uskoa omaan mielikuvitukseen hyppy tyhjän päälle on täysin mahdotonta. Syd Fieldin mukaan kirjoittaminen on kokemuksellinen prosessi, jonka voi oppia vain aktiivisella harjoittelulla. Hän lisää, että vaikeinta kirjoittamisessa on tietää, mitä pitäisi kirjoittaa. (Field 1994, 5.) Field kannustaa unohtamaan oman työn arvostelun hyväksi tai huonoksi.

It might take years for you to ”see” your script objectively. If at all. [...] It is what it is. (Field 1994, 254.)

Suurin ero improvisoidun ja perinteisen käsikirjoittamisen välillä on mahdollisuus tehdä yksi tarina vain kerran. Normaalistihan käsikirjoittaja hioo näytelmätekstiä ja luo siitä useita versioita (Aaltonen 2003, 11). Yhtälailla improvisoinnissa asioita ei tarvitse välttämättä osata ilmaista kirjallisessa muodossa lainkaan, vaikka osa improvisaatioteatterin ohjaajista¹⁸ kannustaakin ryhmäläisiään tekemään erillisiä kirjoitusharjoituksia. Muilta osin ohjeet ovat sovellettavissa myös improvisaatioteatterin puolelle. Oma yleissivistys määrittää osittain, millaisia tarinoita on mahdollista kertoa. Mikäli ei ole kiinnostunut esimerkiksi politiikasta, on hankalaa rakentaa tarinaa, jossa oma roolihenkilö ottaisi oikeasti kantaa tämän hetken polttaviin kysymyksiin. Toinen asia on, pystyykö tällainen henkilö tukemaan muiden poliittista tarinaa ja osallistumaan kerrontaan siinä muodossa. Kokonaisuus on kuitenkin osiensa summa.

[...] kirjoittajalla ja tekijällä tulisi kuitenkin olla jokin henkilökohtainen suhde käsiteltävään asiaan. Käsikirjoittajan pitäisi aina kysyä itseltään, ”mitä *minä* haluan kertoa katsojalle”. (Aaltonen 2003, 12.)

Oman haastavuutensa improvisoidun koko illan pitkän tekemiselle tuo se, että koko ryhmä toimii käsikirjoittajana. Tarina tehdään yhdessä ja jokaisen pitää sitoutua siihen niin, että se tuntuu omalta. Johnstone kehottaa improvisoijia välttämään omaperäisyyttä ja tyytymään sen sijaan keskinkertaisuuteen (Johnstone 1999, 64). Oppi sisältää sen, että minulle itsestään selvä asia ei välttämättä ole kansanäyttelijälle tai yleisölle itsestäänselvyys. Näin ollen oma ”keskinkertaisuus” tuottaa improtilanteessa persoonallista ja kiinnostavaa otetta kerrontaan.

¹⁸ Esimerkiksi Mick Napier mainitsee kirjassaan harjoituksen, joka keskittyy ainoastaan dialogin tuottamiseen kirjoittamalla. (Napier 2004, 123–124) Samoin Kat Koppettin kirjasta löytyy kirjoitusharjoitteita improvisaatioteatterin tekijöille. (Koppett 2001, 195–198) Hänen kurssillaan tutustuin itse ensimmäisen kerran kirjoitusharjoitusten hyödyllisyyteen improvisoinnin näkökulmasta.

Totean, että improvisaatioteatterissa käsikirjoittaja on kaikki se, mitä improvisoijan tietoinen minä ajattelee ja millaisia ideoita hän lähtee tuottamaan näyttelijän kautta tilanteisiin. Improvisoija rakentaa tarinaa yhdessä muiden kanssa, jolloin hän ei yksin käsikirjoita kuin osan esitystä kerrallaan. Improvisaatioteatterissa käsikirjoittaminen on dialogin tuottamista, toimintojen näkyväksi tekemistä ja laulamista – laulujen sanat ja laulun funktio toimivat niin sanottuina pelinappuloina, joilla kokonaisuutta voi varioida. Käsikirjoittajana improvisoija näkee ja kuulee kaiken, kun taas näyttelijän esittämä roolihenkilö näkee ja kuulee vain ne asiat, jotka tukevat tarinan fokusta.

3.3. Ohjaaja

Perinteisesti ohjaaja on yleisön paikalla ja viimeistelee, karsii ja rytmittää eri tekijöiden tuotokset katsojalle mieluisaksi kokonaisuudeksi (Hotinen 2002, 186). Hänen tulee hallita aihe ja visio (Leppäkoski 2001, 155), ja miettiä kuvakerronnallisia ja teknisiä ratkaisuja (Aaltonen 2003, 114). Hotinen kiteyttää, että ohjaus huolehtii eri ilmaisulajeille sellaisen kontekstin, että verbaalisen ja ei-verbaalisen välinen vuorovaikutus voi tapahtua (Hotinen 2002, 196). Judith Westonin lause: ”Ymmärtääkseen käsikirjoitusta ohjaajan täytyy pystyä operoimaan siinä olevien roolihenkilöiden piilomaailmalla, uskoa siihen, luoda sitä lisää ja luottaa siihen.”(Weston 1999, 199) sopii mielestäni erinomaisesti improvisaatioteatterin maailmaan.

Ohjauksen metateksti on Hotisen mukaan kirjoittamatonta. Se ilmenee erilaisina valintoina, jotka koskevat näyttelemistä, visuaalista maailmaa, rytmisiä ja näiden välisiä suhteita. Metatekstiä on vaikea havaita, sillä se on olemassa ainoastaan tekemisen ja vastaanottamisen ketjussa. Hotinen viittaa tekstissään ranskalaiseen strukturalistiin ja semiootikkoon Patrice Pavis’in, sekä hänen vastaukseensa kysymykseen: mitä ohjaus antaa näytelmälle? Pavis virittää näkyville kolmen ulottuvuuden välisen jännitteen, joista jokainen leimaa lopputulosta, valmista esitystä, omalla tavallaan. Näitä ovat *autotekstuaalinen ohjaus*, *ideotekstuaalinen ohjaus* ja *intertekstuaalinen ohjaus*. (Hotinen 2002, 195.) Otan ne mukaan pohdintaani siitä syystä, että improvisoijan tapa jäsentää kokonaisuuksia ohjaa myös hänen tapaansa rakentaa henkilöhahmoja ja sitä myötä tarinoita.

Autotekstuaalinen ohjaus pyrkii Hotisen tiivistelmän mukaan selvittämään näytelmän sisäiset mekanismit, sen sisäisen logiikan ilman, että se etsisi mitään viittauskohteita tekstin takaa. Vastaavasti *ideotekstuaalisessa ohjauksessa* poliittinen, sosiaalinen ja psykologinen piiloteksti on tärkeimmässä asemassa. Tällainen ohjaus tuottaa esityksen, jossa yleistämällä tehdyt johtopäätökset ja analyysi ovat keskeisessä asemassa. *Intertekstuaalinen ohjaus* sijoittaa jokaisen uuden esityksen yhdeksi tulkintojen sarjaan ja toimii näin ollen kahden edellä mainitun asenteen välissä ikään kuin indikaattorina. (Hotinen 2002, 195–196.)

Väitän, että improvisaatioteatterissa ohjaus on selkeimmin autotekstuaalista monestakin syystä. Improvisaatioteatterissa näyttelijä on ohjaaja, joka pystyy ohjaamaan vain omaa toimintaansa sanan varsinaisessa merkityksessä. Muusikolla on valta ohjailta kokonaisuutta melodioilla, niiden välittämällä tunnelmilla ja ääniefekteillä. Valomies ohjaa kokonaisuutta erilaisilla valoleikkauksilla ja valotilanteilla. Nämä ovat luonnollisesti sidoksissa käytössä olevaan valokalustoon ja esitystilaan. Joskus kokonaisuus luodaan pelkillä perustilanteilla, jolloin valomies voi vain joko sytyttää tai sammuttaa salin valot.

Ainoastaan ääneen sanotut ja kanssaimprovisoijien (näyttelijät, muusikko ja valomies) hyväksymät ideat ja tulkinnat ovat päteviä kokonaisuuden kannalta. Kokonaisuus syntyy pala kerrallaan. **Marvin Carlsonin** esittämä määrittely siitä, että ohjaaja tarkkailee esityksen kehitystä oletetun katsojan paikalta ja muokkaa vaikutusta sen mukaisesti, miten tällaisen katsojan voi odottaa suhtautuvan kokonaisuuteen (Carlson 2005, 63), nivoutuu mielenkiintoisesti henkilöhahmojen rakentumisen näkökulmaan. Improvisaatioteatterin perspektiivistä se nimittäin sisältää huomion yleisön vaikutuksesta lopullisen esityksen muotoon myös henkilöhahmojen ja -tyyppien osalta. Palaan tähän tarkemmin luvussa 4.1.

Hetkiä, jolloin ohjaajan rooli on selkeimmin näkyvillä, ovat ne, kun improvisoija lanseeraa toiminnallaan muille jonkin improteknikan. Näistä käytettiin taltioiduissa esityksissä esimerkiksi tekstitystä¹⁹ tai hidastusta²⁰.

¹⁹ Tekstitys toimii niin, että kaksi näyttelijää tekee kohtauksen käyttämällä gibberish-kieltä/siansaksaa ja kaksi muuta juoksee näyttämön edestä ja sanoo heidän repliikkinsä suomeksi.

²⁰ Useat impro-ohjaajat opettavat, että kaikki väkivalta-kohtaukset tulee tehdä hidastetusti (slow motion) jo pelkästään näyttelijöiden oman turvallisuuden vuoksi. Hidastetun liikkeen käyttö on myös yleinen tehokeino.

3.4. Summa summarum

Mitä ihmismäisemmäksi teatteri mielletään eli mitä enemmän sitä inhimillistetään, mitä enemmän henkilöitä käsitellään ihmisinä, sitä tyhmemmäksi, jäykemmäksi ja naurettavammaksi teatteri muuttuu. (Hotinen 2002, 360.)

Onko improvisaatioteatterissa mahdollista saavuttaa toistuvasti eläytymisen tila, jota Stanislavski kuvailee omassa teoksessaan:

Myönteisessä mielessä olin oma katsojani samalla kun toinen puoli luontoani eli minulle vierasta nälviän elämää. [...] Sellainen kahdentumisen tila ei millään tavoin häirinnyt, vaan päinvastoin auttoi luovaa työtä, kannusti ja lietsoi sitä. (Stanislavski 1970, 36)

Jos näyttelijä on kirjoitetun tunteen tulkki ja välikappale ilman, että hänen tarvitsisi todellisuudessa tuntea mitään itse ja ohjaajan tehtävänä on huolehtia, että kokonaisuus välittyy katsojalle, niin miten improvisoijan on ikinä mahdollista tehdä tuo kaikki itse olemalla näyttämöllä pelkästään vuorovaikutuksessa toiseen ihmiseen? Weston voisi vastata: tekemällä yhden asian kerrallaan.

Roolien päällekkäisyys on varmasti yksi selitys sille, miksi improvisoitujen näytelmien henkilöhahmoista ei aina tule kovin ehjiä. Notkuvapolvisesta teinityöstä saattaa tulla näytelmän aikana esimerkiksi hiuksiaan nypläävä teinityttö. Tekninen suorittaminen kenties korostuu enemmän ja poikkeuksia lukuun ottamatta tuottaa yksiulotteisempia rooleja kuin mihin näyttelijä muuten pystyisi. Keskeistä tarinankerronnan kannalta on, että roolihahmo kokee voimakkaita tunteita sen sijaan että improvisoija itse olisi täysin saman tunteen vallassa. Johnstone muistuttaa, että jos antaa tilaa oikeille esimerkiksi pelon tunteille, tarinan uhkaavia tilanteita ei uskalla kohdata, eikä kohtausta etene (Johnstone 1999, 130).

On myös huomattava, että kun sama näyttelijä esittää saman esityksen aikana useita eri rooleja, hänen täytyy pitää ne jollakin tavalla selkeästi erillään toisistaan. Tämä siksi, että improvisoiduissa koko illan pitkissä on harvoin käytössä rekvisiittaa, joka määritteli henkilöhahmoja suoraan. Tällaisia esityksiä on toki tehty. Esimerkiksi jyväskyläläinen improvisaatioteatteriryhmä Joo käyttää huiveja, hattuja ja takkeja apuna, ja oma ryhmämme Improvisaatioteatteri Snorkkeli toteutti Teatterikesässä 2006 kaksi esitystä²¹, joissa naisnäyttelijät olivat pukeutuneet kukallisiin tai ruudullisiin kesämekkoihin ja miehet vastaavasti flanellipaitoihin ja teemaan sopiviin housuihin. Rajaavatko improvisoijan valinnat roolin A kohdalla jotakin automaattisesti pois hänen esittämältään roolilta B?

²¹ Esitykset pidettiin Komedia-teatterin pienellä ulkonäyttämöllä, Kiljusen herrasväen lavasteissa perjantaina 11.8. ja lauantaina 12.8. klo 22.00–24.00. Mukana oli molemmissa näytelmissä muusikon lisäksi yhteensä seitsemän näyttelijää.

4. ROOLIN RAKENTAMINEN JA RAKENTUMINEN

On suuri ero siinä, etsiikö itsestään ja valikoi itsestään roolin kanssa analogisia tuntemuksia vai jääkö omaksi itsekseen ja muuttaa roolia oman itsensä mukaiseksi (Stanislavski 1970, 36).

Tässä luvussa tarkastelen roolin rakentamiseen ja rakentumiseen vaikuttavia tekijöitä eri näkökulmista. Pyrin pureutumaan aiheeseen sisältä ulospäin ja ulkoa sisänpäin. Toisin sanoen puran osiin näyttelijän keinot rakentaa roolinsa tekstilähtöisessä teatterissa ja vertaan niitä improvisaatioteatteriin. Miten lajityypit ohjaavat roolien syntymistä? Mikä on työryhmän osuus henkilögallerian rakentumiselle ja mahdollisten stereotyyppien ja manereiden toistumiselle esityskerrasta toiseen? Mitkä asiat ohjaavat assosiaatioiden syntymistä? Ja kuinka suuri osa sanattomalla viestinnällä on roolien rakentumisessa?

Bacon esittää, että kognitiivisen psykologian innoittamana on alettu korostaa luonnollisen havaitsemisen ja arkiymmärtämisen osuutta elokuvan henkilöiden hahmottamisessa (Bacon 2000, 173). Hän jatkaa, että katsoja määrittelee henkilöiden ensimmäisenä esille tulleiden piirteiden perusteella. Hän lisää, että hahmojen keskeiset piirteet liittyvät usein henkilön ammattiin. Kun tietyt piirteet toistuvat tarinan aikana, henkilöstä tulee ehjä ja kiinteä. (emt. 176.)

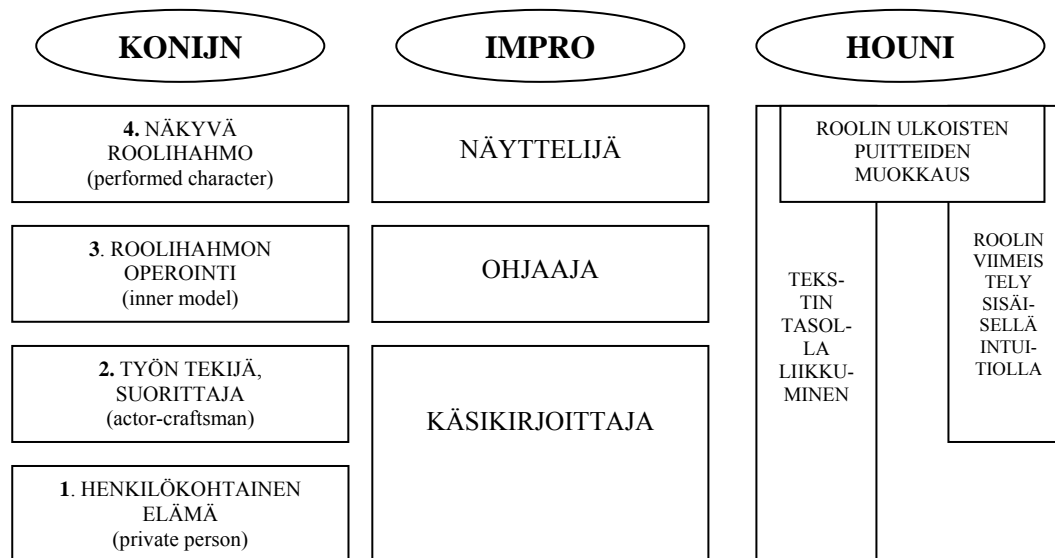
Bacon ottaa kirjallisuustieteestä mukaan käsitteet: ohuet ja pyöreät henkilöt. Ohuilla henkilöillä on vain vähän luonteenpiirteitä (Bacon 2000, 174), kun taas pyöreillä henkilöillä ja useita ja jatkuvasti muuttuvia piirteitä. Monimuotoisuudesta johtuen pyöreät henkilöt vaikuttavat kaikin puolin todenmukaisemmilta kuin ohuet henkilöihahmot (Bacon 2000, 176). Keskeistä on, että pyrimme – sekä elokuvissa että omassa elämässämme – ymmärtämään henkilöiden sisäisiä tiloja, motivaatioita ja pyrkimyksiä heidän ulkoisen käyttäytymisensä perusteella (Bacon 2000, 173).

Henkilöhahmojen rakentamisen näkökulmasta etenkin lyhyen teatterikisa-muodon oireena vaikuttaisi olevan, että naiset tekevät usein ns. helppoja rooleja kuten tyttöystävä, vaimo, huora ja äiti. Kirjan *Something Like a Drug* mukaan (Foreman & Martini 1995) naista on käytetty myös pelkkänä miesten kohtaamisen tarpeistona (emt. 140). Tosin lukemani ja kokemusteni perusteella uskon, että naisten roolien kapea-alaisuus ei ole läheskään niin suuri meillä Suomessa kuin se on ulkomailla. Universaali totuus lienee, että sukupuolten keskinäinen epätasapaino improvisoiduissa kohtauksissa johtuu näyttelijöiden epävarmuudesta kanssänäyttelijöitä ja itseään kohtaan.

Konijnin mukaan on olemassa neljä erilaista tavoitetta, joihin näyttelijän tulee työssään keskittyä. Ensinnäkin näyttelijän tulee luoda sisäinen malli roolihahmon aiotusta tunteesta. Toiseksi

tavoitellaan vakuuttavia ja uskottavia tunneilmaisuja. Kolmantena näyttelijän on kyettävä toistamaan roolihahmon käyttäytyminen, myös tunneilmaisun osalta. Viimeiseksi näyttelijän täytyy kyetä luomaan illuusio siitä, että tunneilmaisu on spontaania ja verrattavissa ”tosielämään”. (Konijn 2002, 64.) Ensimmäinen ja viimeinen tavoite kuuluvat Konijnin mukaan harjoitusvaiheeseen, kun puolestaan kolmas ja neljäs toteutuvat parhaiten esitystilanteessa (Konijn 2002, 78). Improvisaatioteatterin näkökulmasta asettelu on mielenkiintoinen. Vaikka lajiin kuuluu aktiivinen harjoittelu, se ei ole harjoittelemista samassa merkityksessä kuin tekstilähtöisessä teatterissa.

Näyttelijäntyöhön liittyvä näkemys, jonka Konijn esittää, ja joka on mielestäni suhteellisen oleellinen etenkin improvisaatioteatterissa, on se, että näyttelijä työskentelee näyttämöllä ollessaan ”eri tasoilla”. Peilaan tasoja suoraan improvisaatioteatteriin ja dosentti Pia Hounin esittämiin näkökulmiin (kuvio 1).



Kuvio 1. Elly Konijnin ja Pia Hounin näkemysten peilailua improvisaatioteatterin näyttelijän näkökulmasta.

Ensimmäisellä tasolla vaikuttaa näyttelijän henkilökohtainen elämä. Toisella tasolla näyttelijä on työn tekijä, joka pyrkii parhaaseen mahdolliseen suoritukseen. Kolmannella tasolla näyttelijä operoi roolihahmonsä sisäisen mallin mukaan, jonka hän on luonut mielikuvituksessaan. Neljännellä ja viimeisellä tasolla näyttelijä toimii näyttämöllä roolihahmona, jonka hän on tehnyt olemassa olevaksi. Jokaiseen tasoon liittyvät tietyt tunteet. (Konijn 2002, 64–65.)

Improvisaatioteatterin näkökulmasta Konijnin tasot vastaavat lähes suoraan improvisoijan eri rooleja esityksen aikana eli tapoja, jolla improvisoiva näyttelijä operoi näytelmän kulkua ja osallistuu sen tekemiseen. Käsikirjoittaja-improvisoija ammentaa materiaalia henkilökohtaisesta elämästään ja luo konkreettisesti tekstiä. Roolihahmoa muokkaa repliikkien lisäksi sisäinen ohjaaja-

improvisoiija, joka pyrkii hahmottamaan kokonaisuutta katsojan kannalta. Viimeisenä on näyttelijä-improvisoiija, joka tekee lopullisen, yleisölle näkyvän roolihahmon. Luonnollisesti hän on improvisoiija-käsikirjoittajan lailla konkreettisen työn tekijä.

Dosentti Pia Houni esittää väitöskirjassaan *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. (2000) kolme keskeistä elementtiä, jotka toistuvat näyttelijöiden roolityössä:

1. Tekstin tasolla liikkuminen
2. Roolin ulkoisten puitteiden muokkaus
3. Roolin viimeistely sisäisellä intuitiolla

Houni tähdentää, että kyseessä ei ole mikään yksiselitteinen malli, vaikka mainitut seikat ovatkin yhteisiä työvaiheita hänen haastattelemlleen näyttelijöille. Tekstin tasolla liikkumisella tarkoitetaan roolianalyysin tekemistä erilaisilla siihen soveltuvilla tekniikoilla. (emt. 204.) Roolin ulkoisten puolten muokkaus on toisin sanoen roolihahmon fyysistämistä, sille tunnistettavien piirteiden löytämistä esimerkiksi muita ihmisiä tarkkailemalla ja niitä soveltamalla (emt. 205). Kolmantena mainittu roolin viimeistely sisäisellä intuitiolla on keskeisessä asemassa kokonaisuuden kannalta. Se ikään kuin vetää analyysin ja materiaalin keräämisen aikana löytyneet asiat yhteen. (emt. 207–208.)

Houni puhuu roolihahmon ”tunnustelusta” (emt. 205), ja kiteyttää roolin rakentamisen seuraavasti:

Roolin rakentaminen onkin eräänlaista sosialisatioprosessia kielen ja ajatuksen maailmasta, identifioitaviin seikkoihin siirtymistä sekä näiden toimivaksi yhdistelmäksi tekemistä. (emt. 206.) Hän lisää, että tekstin analysointi ja roolihahmon fyysistäminen ovat työvälineitä, joita näyttelijät muokkaavat itselleen sopiviksi koulutuksen ja itse työn tekemisen kautta. Houni muistuttaa, että samalla ne ovat kulttuuristen kertomusten omaksumista omaksi sisäiseksi tarinaksi. (emt. 206.) Kyse on jokaisen näyttelijän omasta, henkilökohtaisesta prosessista, jossa ”tunteet määrittävät havaitsemista ja havaitseminen määrittää tunteita” (emt. 208).

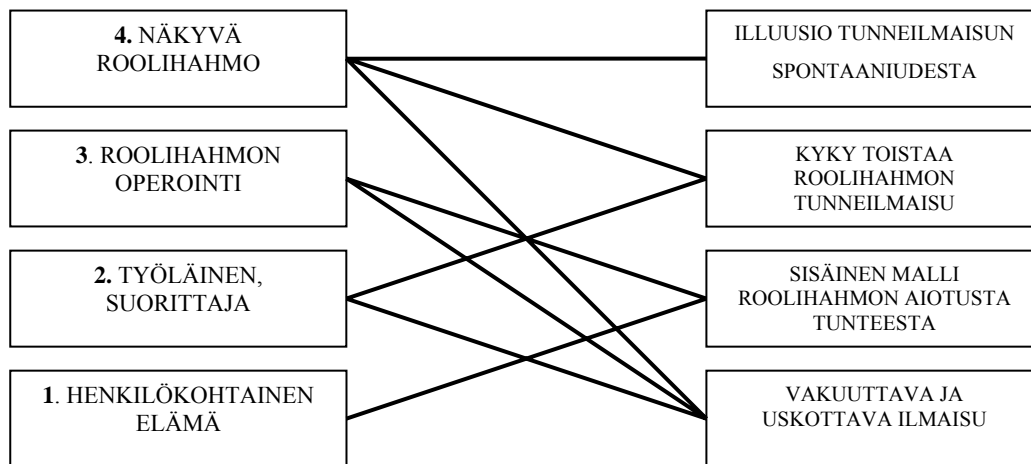
Hänen [näyttelijän] intuitionsa, taidetyönsä, ovat toteutuksia, eivät jäännöksiä, kuten Sparshott (1982, 365) huomauttaa. [...] Vaikutelmat korostavat läpinäkyvyyden läsnäoloa, kun taas intuitio ja ilmaisu kytkeytyvät tunteiden ja transformaation kierteisiin. Tekniikan vaatimukset ruumiillistuvat paitsi edellisten yhdistelminä, myös roolin ulkoisten puitteiden avulla. (Houni 2000, 209.)

Pia Hounin koonti asioista, jotka ovat läsnä roolin rakentamisesta, lokahtavat näkemykseni mukaan yhteen muiden lähestymistapojen kanssa (kuvio 1.). Näyttelijä-improvisoiija muokkaa roolin ulkoiset puitteet kuntoon, ohjaaja- ja käsikirjoittaja-improvisoiija toimivat tekstin tasolla ja roolin viimeistely peilautuu Konijnin ”työn tekijään”, roolihahmon operointiin ja lopulta näkyvään roolihahmoon. Improvisoiijan näkökulmasta viimeistely sisäisellä intuitiolla on kaiken kokoava ja

koossa pitävä voima, joka aktivoi näyttelijän, ohjaajan ja käsikirjoittajan toimimaan yhdessä. Kuvio selventää mielestäni sitä palettia, jonka parissa improvisoija painii esityksen aikana tauotta.

Kun eri tasoja tarkastelee lomittain ja soveltaa niitä Konijnin tutkimuksen tavoitelähtöiseen näyttelemisprosessiin (task-based model of the acting process) (Konijn 2002, 79), improvisoijan määrittely käsikirjoittajaksi, ohjaajaksi ja näyttelijäksi samanaikaisesti tuntuu luontevalta ja kenties jopa kiteyttää näyttelijäntyöstä jotakin perustavanlaatuisia (kuvio 1). Lavalle astuvasta ihmisestä tulee näyttelijä, kun hän ryhtyy esittämään tai lausumaan tekstiä, joka on hänen omaansa tai jonkun toisen ihmisen käsialaa. Sanat ja teot määrittävät voimakkaasti sitä, millainen kuva hänen roolistaan piirtyy katsojille. Eläytyminen ei ole pakollista. Myös se, miten hyvin näyttelijä onnistuu häivyttämään ohjauksen (ulkopuolelta tulleen tai oman kontrollinsa), vaikuttaa illuusion spontaaniuteen ja siten lopputulokseen.

Kun Konijnin tasoja ja tavoitteita (Kuvio 2) ajattelee puhtaasti improvisaatioteatterin kautta, huomaa, että ne tarjoavat oman ehdotuksensa improvisoijan roolinrakennustaitojen kehittämiseen ohjaajan näkökulmasta.



Kuvio 2. Elly Konijnin näkemysten tarkastelua kokonaisuutena. (Konijn 2002, 79.)

Keskenään yhtä tärkeät osa-alueet painottavat samoja asioita eri tavoin. Kuvion pohjalta on mahdollista luoda useita eri sabluunoita improvisaatioteatterikurssien ja omien harjoitusten vetämiseen. Konijnin lähestymistapa vahvistaa käsityksiäni improvisaatioteatteriin liittyvien taitojen opettamisesta. On lähdettävä liikkeelle yksilön omista tunteista ja kokemuksista, ja siirryttävä vasta sitten harjoittelemaan tarinan ja roolin rakentamista.

On mahdotonta sivuuttaa eri koulukuntien eroja näyttelijäntyössä ja niiden vaikutusta roolien rakentamiseen ja rakentumiseen. Glenn Wilsonin kirjassa *Esittävän taiteen psykologia* (1997) on

taulukko, jossa vertaillaan eläytyvää ja teknistä lähestymistapaa toisiinsa.²² Wilson nimittää suhtautumistapoja myös sisäiseksi ja ulkoiseksi siitä syystä, että koulukuntien pääasiallinen ero on hänen mukaansa se, työskenteleekö näyttelijä sisältä ulospäin vai ulkoa sisälle päin. Toisin sanoen keskittyykö näyttelijä roolin kokemiseen vai asettaako hän itsensä yleisön asemaan niin, että hän näkee roolin sen näkökulmasta? Kysymys toistuu usein monissa keskusteluissa ja pohdinnoissa.

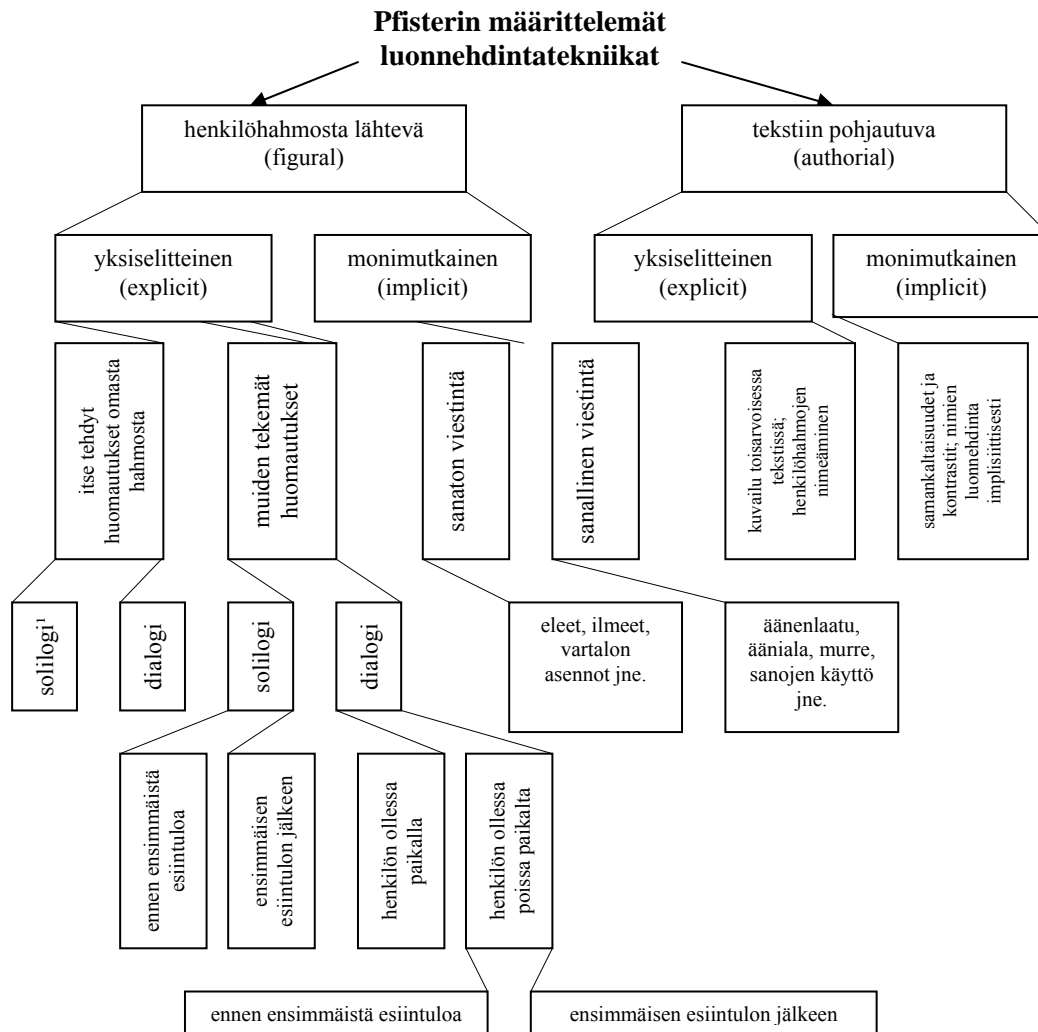
| ELÄYTYVÄ | TEKNINEN |
|--|---|
| Huomio kiinnitetään roolihahmon sisäisiin ajatuksiin ja tunteisiin. | ”Henkinen näkökulma” on ulkoinen, eli yleisön näkökulma. (Sivussa seisominen itseään katsoen.) |
| Liittyy Stanislavskin ja Strasbergin ”metodiin”. | Liittyy ranskalaiseen koulukuntaan (Delsarte) ja joihinkin brittiohjaajiin, esimerkiksi Guthrieen ja Oliveriin. |
| Tärkeimpänä pidetään rehellisyyttä. | Tärkeimpänä pidetään kommunikaatiota yleisön kanssa. |
| Suosii ”tunnemuistiin” pohjautuvaa valmistelua, roolihahmon analyysia, improvisaatiota ja itsekseen puhumista. | Roolin luominen pohjautuu mallioppimiseen, palautteeseen, kuriin, kehonkieleen ja yleisön tarkkaavuuden manipulointiin. |
| Sopii erityisesti avantgardistiseen teatteriin ja intiimiin elokuvatyöhön. | Sopii klassisiin näytelmiin, oopperoihin ja eppisiin elokuviin. |

Taulukko 2. Wilsonin tekemä yhteenveto näyttelemisen eläytyvän ja teknisen lähestymistavan välisistä eroista. (Wilson 1997, 67.)

Vertailu tekee mielestäni näkyväksi, kuinka improvisaatioteatteri itsessään ei kuulu suoraan kumpaankaan taulukkoon valituista koulukunnista vaan sijoittuu ääripäiden välille, risteilee niiden välimaastossa ja ammentaa materiaalia molemmista. Tummensin taulukosta ruudut, jotka täsmäyvät mielestäni improvisoijiin. Näyttelijöiltä edellytetään improvisaatioteatterissa rehellisyyttä ja läsnäoloa samoin kuin vuorovaikutusta yleisön kanssa. Tunnereaktioiden ei kuitenkaan välttämättä tarvitse olla täysin ”aitoja”, tärkeintä on tuottaa katsojille elämys tarinan ja näyttelijöiden välisen vuorovaikutuksen kautta. Roolien luominen on näyttelijäkohtaista. Tarpeet määrittävät keinot. Olisikin mielenkiintoista tutkia, edustavatko improvisaatioteatterin parissa toimivat näyttelijät omasta mielestään jompaakumpaa lähestymistapaa.

²² Wilson on jättänyt taulukossaan huomioimatta muiden muassa **Bertolt Brechtin**, joka ansaitsisi tulla mainituksi ja toisi oman lisänsä kokonaisuuteen eppisen näyttelijän ja V-efektin myötä (Brecht 1967/1991, esim. 121; 123; 153). Brecht sijoittuu selkeästi improvisaatioteatterin vastapariksi. Siinä missä Brecht pyrkii vieraannuttamaan yleisön tunteet näyttämötapahtumista, improvisaatioteatteri pelaa katsojien reaktioilla joko suoraan tai epäsuorasti. Joudun rajaamaan mielenkiintoisen sivujuonteen tutkielmastani pois työn laajuuden vuoksi.

Etenen esiintyjän omien lähtökohtien selvittämisestä itse esitystilanteeseen ja siihen kuinka roolit oikein rakennetaan improvisoiduissa koko illan pitkissä näytelmissä. Manfred Pfister (1993) kuvaa kirjassaan näytelmän henkilön määrittelytekniikoita (Kuvio 3).



Kuvio 3. Pfisterin näkemys roolihahmon luokittelutekniikoista. (Pfister 1993, 185.)

¹ solilogi = henkilön yksinpuhelua (erityisesti näytelmässä); puhe paljastaa hänen ajatuksensa. Puhetta ei kohdisteta kenellekään ja se on kestoltaan lyhyempi kuin monologi. (Pearsall (toim.) 2002, 1366.)

Perustavanlaatuinen kriteeri henkilöhahmon rakentumisessa on Pfisterin mukaan, tuleeko roolia kuvaileva informaatio muilta esityksen henkilöiltä vai itse tekstistä. Sen jälkeen tulee määritellä, miten informaatio on tuotu esille: eksplisiittisesti vai implisiittisesti. Kaikki eksplisiittiset roolihahmon luonnehdintatekniikat ovat verbaalisia, ja ne ovat jaettavissa kahteen kategoriaan: joko henkilöhahmon omaan kuvailuun tai ulkopuolelta tulevaan kommentointiin. (emt. 184.)

Roolihahmo voi kuvailla itseään tietoisesti joko monologissa tai dialogissa. Tosin on muistettava, ettei näin saatu informaatio ei ole millään muotoa objektiivista tai kokonaisvaltaista. (Pfister 1993, 124.) Pfister jakaa monologit vielä solilogeihin, jotka eroavat monologeista pääasiassa pituutensa lisäksi sen mukaan, että niillä ei pyritä vaikuttamaan kehenkään muuhun näytelmän henkilöön. Kyseessä on lyhyt yksinpuhelu, jonka henkilöhahmo voi pitää joko yksin ollessaan tai muiden läsnä

ollessa kuitenkin niin, että muut eivät kuuntele solilogin pitäjää eivätkä näin ollen reagoi tai vaikutu sanoista millään tavalla. Sisältö ilmentää henkilön ajatuksia sillä hetkellä ja määrittää näin hänen hahmoaan. (emt. 127.)

Implisiittiset, roolihahmosta lähtevät luonnehdintatekniikat käyttävät vain osittain sanallista ilmaisua hyväkseen. Henkilöhahmo esitellään sen mukaan, mitä ja miten hän puhuu, sekä millainen hänen olemuksensa ja käytöksensä on. (emt. 190.) Näyttelijän omat fyysiset ominaisuudet ja taidot asettavat hänen esittämälleen roolille tietyt rajat ja määräävät siten muiden muassa hahmon eleitä ja ilmeitä, sekä niistä saatavia vaikutelmia (emt. 192).

Yksiselitteiset, tekstiin pohjautuvat tekniikat Pfister esittelee lyhyesti. Hän mainitsee kaksi pääluokkaa: kuvailu toisarvoisessa tekstissä – esimerkiksi ohjeet ohjaajalle sekä henkilöhahmojen nimeäminen (Pfister 1993, 194). Vastaavasti edellistä monimutkaisempiin, tekstiin pohjautuviin tekniikoihin kuuluvat muiden muassa nimien tulkinnalliset merkitykset. Henkilöhahmolle annettu nimi voi olla oikeasti olemassa oleva, realistinen ja uskottava, mutta se voi sisältää myös jonkin piilomerkityksen, joka määrittää nimen kantajaa. (Pfister 1993, 194–195.)

Tärkein tekstiin pohjautuva, implisiittinen luonnehdintatekniikka on tuoda esille henkilöhahmojen väliset samankaltaisuudet ja vastakohtat. Tämä voi tapahtua esimerkiksi tavallisen replikoinnin kautta tai sitten niin, että näytelmän eri henkilöt näytetään esimerkiksi simultaanisesti samankaltaisessa tilanteessa. Jälkimmäisessä esimerkissä roolihahmot määrittyvät sen mukaan, miten he reagoivat näytelmän tapahtumiin. (Pfister 1993, 194–195.)

[T]he figures are contrasted with each other and are thus characterised implicitly, in such a way as to establish a clear pattern of situational or thematic correspondences. (emt. 195.)

Roolien syntyyn ja edelleen rakentumiseen improvisoidussa esityksessä vaikuttavat useat päällekkäiset asiat. Yleensä illuusiot ja henkilöhahmot luodaan ainoastaan äänen, liikkeen, toiminnan ja vuorovaikutuksen kautta. Keskeistä on, mitä tarjouksia näyttelijä hyväksyy toiselta näyttelijältä. Usein kohtaukseen tuodaan useita elementtejä samanaikaisesti, jolloin osa tarjouksista ja ideoista joudutaan väistämättä hylkäämään. Tekstiä ei voi analysoida etukäteen ja materiaali kaikkia tarinan kautta esille tulleita roolihahmoja varten on kerätty suurella haavilla läpi elämän.

Yksi mielenkiintoinen seikka, joka mielestäni leimaa henkilöhahmojen rakentumista improvisoiduissa näytelmissä on se, että jokainen hahmo tulee näyttämölle ikään kuin sivuhenkilönä. Aaltosen mukaan sivuhenkilöt esiintyvät usein vain lyhyen ajan, heistä ei piirretä niin syviä ja perusteellisia henkilökuvia kuin päähenkilöistä ja luonne ja rooli hahmotetaan muutamien yksityiskohtien avulla (Aaltonen 2003, 56). Kun tähän lisätään seikka, jonka jo

mainitsin aiemmin eli se, että sama näyttelijä esittää saman illan aikana useita eri rooleja, kokonaisuudesta tulee haastava. Jokainen rooli pitää erottaa toisistaan ja näin hahmoista muotoutuu väkisinkin, ainakin aluksi, sarjakuvamaisia ja karikatyyrimäisiä. On improvisoijan omista taidoista kiinni, pystyykö hän syventämään rooliaan tarinan edetessä.

Kohtauksen aikana tehdyt valinnat muokkaavat lopputulosta yksi kerrallaan. Olisikin syytä pohtia, mikä ohjaa valintojamme? Olenko tottunut näkemään tietyn ihmisen tekemät eleet aina samanlaisina tai olenko esimerkiksi peräti sokaistunut toisen, verbaalisesti lahjakkaan näyttelijän tekemille fyysisille tarjouksille? Suunnitteleeko alitajunta tarinaa kaikesta huolimatta eteenpäin siinä määrin, etten havaitse kuin omia ideoitani jollakin tavalla tukevat tarjoukset?

On myös mielenkiintoista pohtia, käytetäänkö improvisoiduissa koko illan pitkissä enemmän eksplisiittisiä vai implisiittisiä tapoja määritellä omia ja muiden henkilöitä? Onko jokin luonnehdintatekniikka, jota ei hyödynnetä improvisaatioteatterissa laisinkaan?

4.1. Lajityypit roolihahmoja tuottamassa

[...] tyyli on näytelmän kollektiivinen tunnusmerkki (Cohen 1986, 135).

Tyyliin liittyviä seikkoja ei saa käsitellä dogmaattisesti, ei edes sellaisten tyyllilajien kohdalla, jotka näyttävät tavanomaisimmilta ja ”vakiintuneimmilta” (Cohen 1986, 167).

Improvisaatioteatteri sisältää oman tyylinsä lisäksi poimintoja myös muista tyyllilajeista. Näin ollen mikään tyyllilaji ei yleensä ilmene niin sanotusti puhtaana, vaikkakin tunnistettavana. Toistaako improvisoitu koko illan pitkä sitten jotakin tyyllilajia tietoisesti tai tiedostamattaan? Jos näin on, sitovatko lajityypit näyttelijöitä tuottamaan alitajuisesti tyyllille uskollisena joitakin tiettyjä rooleja?

Kun tiettyjä konventioita ja manereita on riittävä määrä, ne oikeuttavat Kinnusen mukaan teoksen nimeämisen muiden muassa klassiseksi, realistiseksi, romanttiseksi, eepiseksi tai vailla sopivaa luokitusta olevaksi (Kinnunen 1985, 91). Dramaturgi **Anne Raatikainen** toteaa omassa pro gradu tutkielmassaan (2001), että TV-draaman lajityypin tunnistaminen on edellytys katsojan katsomisnautinnon syntymiselle (emt. 4).

Saksalainen teatterintutkija **Gustav Freytag** on laatinut Aristoteleen *Runousoppia* mukailevan draaman kaavan, jossa on viisi vaihetta (Aaltonen 2003, 63). Ruotsalainen elokuvadramaturgi ja teoreetikko **Ola Olsson** on luonut klassisen draaman rakenteesta oman mallin, jonka mukaan elokuva jakautuu kuuteen vaiheeseen (Aaltonen 2003, 64). Kun rinnalle sijoittaa vielä Johnstonen opetuksissaan käyttämän nelijaon improvisoidun kohtauksen rakenteesta, yhtäläisyydet tulevat selvästi esille (Taulukko 3.). Näin ollen voi sanoa, että improvisaatioteatterissa tehdyt kohtaukset noudattavat yleensä aristotelista traditiota.

| FREYTAG | OLSSON | JOHNSTONE |
|-------------------------------|---------------------------|--------------------|
| ekspositio eli esittelyjakso | alkusysäys esittely | asian esittely |
| ristiriidan ilmaantuminen | | |
| komplikaatio eli kehittäminen | syventäminen | asian kehittäminen |
| kriisi tai klimaksi | ristiriidan kärjistyminen | ongelma |
| loppuratkaisu | ratkaisu | ongelman ratkaisu |
| | häivytykset | |

Taulukko 3. Draaman kaavojen vertailua Freytagin, Olssonin ja Johnstonen kesken.

Aarne Kinnusen mukaan ainoastaan draama on jaettu kahteen eri ryhmään: tragediaan ja komediaan. Hän lisää, että ne eivät ole toisensa poissulkevia vastakohtia, vaikka niistä löytyy piirteitä, joiden kautta molemmat voi määrittellä. (Kinnunen 1985, 157.) Cohen toteaa, että useat tekijät vaikuttavat siihen, millainen näytelmän maailma on ja millainen sen *tyyli*²³ on. Henkilöhahmon tietyn tyyliset eleet ja asusteet, sekä ryhti ja ulkonainen olemus voivat määrittellä näytelmän tyylilajia. (Cohen 1986, 157.)

Jotta voisimme oppia näyttelemään jollakin erityisellä tyylillä, meidän on aluksi ymmärrettävä, millainen on näytelmän maailma, millaiselle aikakaudelle se on sijoitettu, millainen on se tapahtumapaikka, millaisia sosiaalisia ja poliittisia olosuhteita se kuvaa sekä mitkä ovat ne ennakkoehdot, jotka kirjailija on asettanut henkilöilleen. (emt. 158.)

Näiden asioiden ymmärtäminen luo perustan, mutta se ei pelkästään riitä. Cohen tähdentää, että tyyli on opittua käytöstä, ja siksi sen omaksumiseen kuuluu opetus, jäljitteleminen ja oppiminen yrityksen ja erehdyksen kautta. (emt. 159.) Yritän seuraavaksi ymmärtää muutamia yleisimpiä teatterin ja draaman lajityyppejä ja tyylilajeja, ja pohdin sitten, miten improvisaatioteatterin oma

²³ Tyyliin ja näytelmän maailmaan vaikuttavina asioina Cohen mainitsee kirjassaan muiden muassa historiallisen aikakauden (johon näytelmä sijoittuu), yhteiskuntaluokat (joihin näytelmän henkilöt kuuluvat tai haluavat kuulua), ja näytelmäkirjailijan omalle ajalle ominaisen teatteri-ilmaisun (Cohen 1986, 145–146).

tyyli vaikuttaa henkilöhahmojen rakentumiseen. Nimitykset tragedia ja komedia saavat edelleen katsojan odottamaan näytelmältä tiettyä emotionaalista sävyä, tietyn tyyppisiä henkilöhahmoja ja jopa tietynlaisia teemoja ja rakenteita (Carlson 2005, 67).

Sivistyssanakirjan mukaan *tragedia* on murhenäytelmä (Turtia 2001, 997). Kinnunen asettaa tragedialle joukon ehtoja, jotka määrittävät sen toteutumista. Yksi pääehdoista on pessimistinen maailmankatsomus. Tragediassa maailma on täynnä voimia, jotka sotkevat suunnitelmat ja saavat ihmiset tekemään järjettömiä tekoja. (Kinnunen 1985, 160.) Traaginen ei voi kuitenkaan esiintyä fatalisessa maailmassa, jossa ihminen luottaisi kohtaloonsa ja olisi sitä mieltä, että kaikki tapahtuu niin kuin tapahtuu ilman, että siihen voisi vaikuttaa millään tavalla (Kinnunen 1985, 162).

Keskeistä on, että tragediassa henkilöllä on alussa moraalisesti hyvä aikomus, mutta lopputulos on moraalisesti paha (Kinnunen 1985, 180). Tragedian sankarin kohtalo on Kinnusen mukaan väistämätön ja niissä sankarin oma päätös ja valinta ratkaisevassa kohdassa ovat välttämättömiä (Kinnunen 1985, 164–165). Näin moraalinen maailmanjärjestys järkkyy, jolloin lisävaatimukseksi tulee, että tragediassa maailman tulee olla sellainen, joka voi suistua tasapainosta (Kinnunen 1985, 173–174). Kinnunen muistuttaa, että *katharsis* liittyy tiiviisti tragedian käsitteeseen. Hän kiteyttää:

Tragedia merkitsee siis sitä, että sen tapahtumia seuratessa ensin kauhu ja valitus (emootiona) nousevat intensiteetiltään huomattavasti normaalia korkeammiksi, [...] mutta tragedian päättyessä ja päätyttyä ne palautuvat normaalin intensiteetin tasolle. (Kinnunen 1985, 167–168.)

Tragedioiden juonet ammennetaan tutuista legendoista, myyteistä ja historiallisista tarinoista (Carlson 2005, 67).

Komedia määritellään sivistyssanakirjassa huvinäytelmäksi, joka sisältää huumoria ja päättyy onnellisesti (Turtia 2001, 491). Kinnusen mukaan komedia on yleismaailmallinen, toisin kuin tragedia (Kinnunen 1985, 160). Sen henkilö on ylimielinen korostetun tietoisesti ja hänen tekonsa perustuvat hänen luonteeseensa, ei tietämättömyyteen kuten tragediassa. Tyypillistä on, että komedian henkilöhahmo ei muutu näytelmän aikana. (Kinnunen 1985, 199.) Hän ei tunnista pahaa ja tekee useita vääriä johtopäätöksiä, jolloin hän sortuu erehdystensä seurauksena yhä syvemmälle (Kinnunen 1985, 200–201). Komedialle on kehittynyt Carlsonin mukaan huomattavan johdonmukainen petkutusten ja rakkausjuonien kerronnallinen rakenne, johon liittyy tietty valikoima henkilöhahmoja (Carlson 2005, 67).

Komedian henkilöhahmo edustaa usein tyyppiä, jonka teot ovat ennustettavissa (Kinnunen 1985, 220). Päinvastoin kuin tragediassa, komediassa henkilön aikomus on paha, mutta lopputulos on siitä huolimatta moraalisesti hyvä (Kinnunen 1985, 202). Joka tapauksessa se, mikä lopulta määrää,

onko kyseessä tragedia vai komedia, on Kinnusen mukaan *suprastruktuuri*. Sillä tarkoitetaan sävyä, jolla teos esitetään ja jolla se tulkitaan. (Kinnunen 1985, 158.)

Suprastruktuuri tarkoittaa lukea yhtäikaa teoksen konstruktio ja maailma (elämä) sekä se *genre*, johon kirjailija on teoksensa perustellusti liittänyt: komedia, farssi, tragedia. (Kinnunen 1985, 208.)

Suprastruktuurin käsitteeseen voi mielestäni rinnastaa **Hans Robert Jaussin** *odotushorisontin*, joka perustuu kolmeen tekijään:

- 1) genren tuttuihin normeihin tai sisäiseen poetiikkaan,
- 2) implisiittisiin suhteisiin kirjallisuushistoriallisesta ympäristöstä tuttujen teosten kanssa (intertekstuaalisuus) sekä
- 3) fiktion ja todellisuuden vastakohtaisuuteen. (Carlson 2005, 62.)

Olisi turhaa ja harhaanjohtavaa yrittää luetella minkä tahansa pysyvästi konventionaalisen tyylin alkeita ja normeja, sillä nämä tyylit eivät ole lopultakaan niin pysyviä ja konventionaalisia. (Cohen 1986, 168.)

Improvisaatioteatteri ei edusta puhtaasti mitään tyylilajia. Väitän edellä esitettyihin määritelmiin vedoten ja yhdessä muutaman haastattelemani henkilön kanssa, että improvisoidut koko illan pitkät ovat kokonaan oma genrensä. Vaikka olen ollut mukana tekemässä esimerkiksi film noir -tyyppistä pitkää improvisoitua näytelmää, joka pysyi suhteellisen tarkasti omassa tyyliissään, en usko, että on kovin yleistä pysytellä vain yhdessä tyylilajissa yhden esityksen aikana.

Improvisaatio sisältää erilaisia sudenkuoppia. Eräs haastattelemani henkilö kertoi huomanneensa, että esimerkiksi lyhyemmissä improvisoiduissa kohtauksissa tietty tekniikka saattaa laukaista lähes automaattisesti tietyn tarinan kaavan ja sitä kautta tietyn tyylilajin. Kokenut improvisoija tunnistaa tilanteen ja estää kulkemisen tutun ja turvallisen kautta.

Etä sittenhän on esityksiä, jotka on sillisalaattia ja on hauskaa vaan räimiä [...]. Mutta se on sitten taas sen esityksen tyylilaji. [...] siinä me ei mun mielestä olla vielä kauhean taitavia, että me uskallettaisiin pysyä siinä tyylilajissa, mikä on tullakseen vaan meillä on tarve jotenkin rikkoa se. (n2)

Improvisaatioteatteriesitys kuten koko illan pitkä näytelmä on erittäin herkkä yleisön läsnäololle ja reaktioille. Väitän, että improvisaatioteatteriin tullut katsoja lukee voimakkaasti näyttelijöiden eleitä ja ilmeitä lajityypille ”sopivina”. Improvisaatioteatteriin edelleen voimakkaasti liitettävät ennakkoluulot ohjaavat kokonaisuutta salakavalasti katsomon puolelta. Lopputulokseen vaikuttaakin, kuinka alttiita improvisoivan ryhmän jäsenet ovat yleisön reagoineille.

[M]un mielestä me vieläkin tehdään [...] koko ajan short cut -tyyppisesti. Se häiritsee mua [...]. Eli periaatteessa meillä on koko ajan sama tyylilaji jollain tasolla. [...] [M]ä haluaisin, että me

tunnistettaisiin enemmän alusta saakka, että hetkinen, [mistä tai kenestä] tämä näytelmä kertoo. [...] ja kaikki tukee sitä yhtä tarinaa. (n4)

Henkilöiden hahmottumisessa on Henry Baconin mukaan selviä eroja eri moodien ja lajityyppien välillä (Bacon 2000, 176). Hän toteaa, että valtavirtaelokuva käyttää hyväkseen katsojien taipumusta tyyppitellä ihmisiä heidän ulkoisten tunnusmerkkien ja fysiologisten tyyppien perusteella. Tällaisten tulkintojen tekeminen edellyttää luonteenpiirteiden kategorisointia. (Bacon 2000, 174.) Turvautuminen vakioisiin ja konvention mukaisiin henkilöihahmisiin, juonenkehittelyihin ja lavastuksiin eli *transtekstuaalinen motivaatio* (Bacon 2004, 61) on vaarana ja samalla mahdollisuutena improvisaatioteatterissa sekä lyhyissä että pitkissä näytelmissä.

Bacon muistuttaa, että henkilöihahmon psykologinen monipuolisuus ja selkeä tyyppittely toimivat usein samanaikaisesti esityksen aikana (Bacon 2000, 177). Hän jatkaa, että lajityypistä riippumatta henkilöiden status kuvitteellisessa maailmassa ja kerronnassa määräytyy osittain myös sen mukaan, mitä toiset henkilöt heistä sanovat (emt. 178). Perinteisen teatterin lajijärjestelmän ennakoitavuus on Carlsonin mukaan läheisessä yhteydessä draaman henkilöihahmojen selkeään ennakoitavuuteen. Lokerointi itsessään synnyttää joukon stereotyyppioita ja yleistyksiä, jotka eivät välttämättä tee oikeutta kullekin tyyliilajille.

4.2. Tarinan ja rooliuhahmon suhde

Näyttelijä ja rooliuhenkilö eivät tule koskaan hallitsemaan mitään tyyliä täysin, he eivät koskaan saavuta täydellistä lepotilaa (Cohen 1986, 169).

Raatikaisen mukaan lajityypin tunnistamisen lisäksi katsojan on saatava tietoa ympäristöstä, henkilöistä, lähtötilanteesta sekä päähenkilöiden reaktioista tapahtumiin, jotta hän voi ryhtyä rakentamaan omia hypoteesejaan siitä, mitä tulee tapahtumaan (Raatikainen 2001, 12). Henry Bacon (2000) esittää, että katsoja mieltää tarinan lähes tiedostamattaan tietyn kerronnallisen peruskaavan mukaan:

- 1) ympäristö ja henkilöiden esittely
- 2) lähtötilanteen selvittäminen
- 3) tapahtumien liikkeelle lähtö
- 4) päähenkilöiden reaktiot tapahtuneeseen ja sen pohjalta päämäärien asettaminen
- 5) päämäärän saavuttamista hidastavat tai estävät tapahtumat

6) lopputulos

7) reaktiot lopputulokseen. (emt. 48.)

Aarne Kinnunen esittelee kirjassaan *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha*. (1985) **George Bakerin** asettamat klassiset *eksposition* eli alkuasetelman vaatimukset. Niiden mukaan alussa tulee mahdollisimman nopeasti käydä ilmi a) keitä henkilöt ovat, b) missä henkilöt ovat, c) milloin kaikki tapahtuu ja d) mitkä ovat nykyiset ja menneet henkilöiden väliset suhteet. (Kinnunen 1985, 98.) Vaatimuksista kaksi ensimmäistä on selkeästi esillä Viola Spolinin tavassa rakentaa improvisoituja kohtauksia. Hänelle on tyypillistä niin sanottu ”missä, kuka ja mitä” -ajattelu. Jokainen harjoitus lähtee liikkeelle näiden kolmen asian sopimisesta ryhmän kesken. Ryhmä päättää yhdessä, missä kohtaus tapahtuu, keitä kohtauksessa on ja mitä he tekevät. (Spolin 1994, 224.) Spolin esittää ajatuksen, että vaikka tarinasta ei tulisikaan kokonainen, on aina mielenkiintoista katsoa, miten näyttelijät toimivat (Spolin 1994, 223).

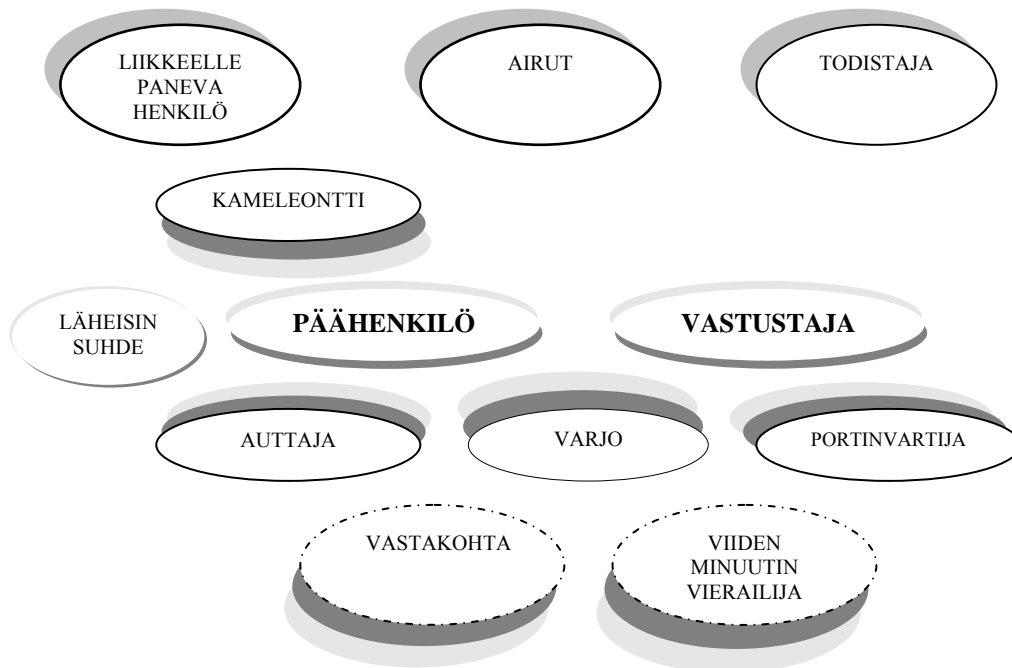
Pfister muistuttaa, että nimenomaan annetun informaation puute stimuloi katsojia tekemään omia hypoteesejaan näytelmän henkilöahmoista (Pfister 1993, 188). Asioiden näyttäminen (showing) rohkaisee katsojia pohtimaan tarinan kulkua itsenäisesti enemmän kuin asioiden kertominen (telling) (Pfister 1993, 190).

Marvin Carlson huomauttaa, että yleisön yhteisen reaktion paine saattaa pakottaa yksittäisen katsojan jäsentämään ja tulkitsemaan kokemustaan tavalla, jota hän ei ehkä yksin olisi tullut ajatelleeksi. Esimerkiksi yksittäinen repliikki tai toiminta saattaa saada yleisön reaktion kautta täysin toisenlaisen merkityksen, mihin näyttelijä tai ryhmä pyrki. (Carlson 2005, 65.) Kun tätä tarkastelee improvisoijan perspektiivistä, havaitsee, että improvisoija, ollessaan näyttämön sivulla ikään kuin ohjaajan roolissa, on alttiina nimenomaan tuolle yleisön paineelle tulkita ja jäsentää kokonaisuutta tietyllä tavalla. Tämä puolestaan saa hänet tekemään esitystilanteessa omaa tai toisten roolihenkilöitä koskevia valintoja, jotka a) mukailevat voimakkaasti yleisön toiveita ja b) joko vahvistavat tai heikentävät ryhmän sisäisiä roolijakoja ja tyypittelyjä.

Kerronnallisiin koodeihin perehtyneet **Vladimir Propp** ja **A.J. Greimas** ovat löytäneet monista kerronnallisista rakenteista tiettyjä henkilösuhteiden peruskuvioita ja niitä vastaavia *aktanttimalleja*²⁴. (Greimas 1966/1980, 198–199.) **Inkeri Korhosen** (VTM) ja **Katja Oksasen** (Valt.yo, Sosiologian laitos, Helsingin yliopisto) mukaan aktanttimallilla tarkoitetaan narratiivisen

²⁴ Propp laati aktanteista luettelon: 1) roisto (villain), 2) lahjoittaja (varustaja) (the donor (provider)), 3) auttaja (the helper), 4) etsitty henkilö (ja hänen isänsä) (the sought-for person and her father), 5) liikkeellelähettäjä (the dispatcher), 6) sankari (the hero), 7) valesankari (the false hero). (Greimas 1980, 199.) Sivuutan asian tässä, mutta Propp ja Greimas olisi ehdottomasti huomioitava ja käsiteltävä tarkemmin mahdollisessa jatkotutkimuksessa.

kieliopin peruskaavaa. Aktantit ovat yleisiä, kaikissa tarinoissa toistuvia suhdekategorioita. (Korhonen & Oksanen 1997, 57.) Yksi tapa tarkastella improvisaatioteatteriesityksen aikana tapahtuvaa tyypittelyä on käsitellä sitä esimerkiksi Greimasin aktanttimalleja mukaillen kahdentoista erilaisen henkilökategorian avulla (Kuvio 4). Variaatiota ovat käyttäneet ainakin Ola Olsson ja Christopher Vogler. Henkilökategorioita ovat päähenkilö, vastustaja, auttaja, liikkeellepaneva henkilö, portinvartija, airut, kameleontti, todistaja, varjo, vastakohta, läheisin suhde ja viiden minuutin vierailija. (Aaltonen 2003, 56.)



Kuvio 4. Aaltonen tekemä yhteenveto kahdentoista erilaisesta henkilökategoriasta. (Kuva itse sommiteltu)

Tarinan liikkeelle paneva henkilö, jonka toiminta käynnistää tapahtumasarjan, juonen ja vie juonta eteenpäin, tulevia tapahtumia ennakoiva ja päähenkilön elämää muuttava *airut* sekä tapahtuman tai tilanteen näkevä *todistaja* ovat kaikki henkilöihahmoja, jotka välittävät katsojalle tietoa. Samoin päähenkilön *läheisin suhde* toimittaa samaa virkaa. Hänen kautta on helppoa välittää katsojille päähenkilön ajatuksia tarinan aikana. Päähenkilölle kontrastin luova *vastakohta*, ja toiminnan keskeyttävä, yleisölle hengähdystauon tarjoava *viiden minuutin vierailija* ovat usein koomisia tyyppejä. Vastakohta ja vierailija eroavat toisistaan merkittävämminkin siinä, että viiden minuutin vierailija on nimensä mukaisesti läsnä usein vain yhdessä kohtauksessa.

Auttaja voi joko antaa päähenkilölle ohjeita tai osallistua itse taisteluun vastustajan kanssa. Hänessä ei tapahdu tarinan aikana olennaista kehitystä. Puolestaan henkilöä, jossa tapahtuu samantapainen kehityskaari kuin päähenkilössä, kutsutaan *varjoksi*. Se voi olla joko negatiivinen (esim. päähenkilön pimeä puoli, usein roisto) tai positiivinen (päähenkilön potentiaaliset, toteutumattomat mahdollisuudet). Varjo haastaa sankarin matkallaan, jonka vuoksi ei ole yksinkertaista erottaa

varjoa *vastustajasta*. *Portinvartija* sen sijaan on usein selkeästi vastustajan liittolainen. Hän testaa päähenkilöä ja pyrkii estämään tämän etenemisen. Myös muotoaan muuttava henkilö, *kameleontti*, tuo tarinaan epäilystä ja jännitystä paljastuessaan esimerkiksi vastustajan lailla huijariksi, roistoksi tai vakoilijaksi. (Aaltonen 2003, 56–61.)

Erilaisten henkilökategorioiden tunteminen edesauttaa niiden hyödyntämistä osana tarinan rakentamista. Tosin tällöin tarinasta tulee väistämättä ”sankarin myyttinen matka”, jota esimerkiksi Ari Hiltunen kuvaa omassa kirjassaan *Aristoteles Hollywoodissa* (1999). Toisin sanoen tarinan kaava mukailee helposti tuttuja draaman kaavoja, joita valtavirtaelokuvatkin hyödyntävät. En halua kuitenkaan arvottaa asiaa niin, että perinteisten kaavojen seuraaminen olisi paha asia tai sellainen, jota tulisi karttaa. Painotan ennen kaikkea asioiden tiedostamisen tärkeyttä ja sitä kautta eri mahdollisuuksien kokeilua.

Oli mielenkiintoista, että haastattelemani Jussi Ollila kuvaili pitkien tarinoiden kehityskaarta ryhmässään niin, että alussa he tekivät paljon jännitys- ja seikkailukertomuksia. Nykyisin tarinat käsittelevät enemmänkin parisuhteita tavalla taikka toisella. Tämä olisi selkeä jatkotutkimuksen kohde. Toistuuko kaava kaikissa ryhmissä? Onko esimerkiksi Improvisaatioteatteri Stella Polaris, joka on tehnyt koko illan pitkiä näytelmiä Suomessa kauimmin, havainnut samanlaisen kehityskaaren omassa toiminnassaan? Entä millaisiksi improvisoidut näytelmät muuttuvat jos ja kun tekijät haastavat itsensä ja toisensa rikkomaan mahdollisia totuttuja toimintatapoja? Onko se edes mahdollista maailmassa, missä kaikki on jo tehty ainakin kerran? Näistä pohdinnoista on luontevaa siirtyä tarkastelemaan näyttelijän ’minän’ vaikutusta roolien rakentamiseen ja niiden rakentumiseen.

4.3. Näyttelijän ’minä’ ponnahduslautana

Teatterin historiassa ei ole koskaan ollut aikakautta, jolloin näyttelijöiden ja tietyyntyyppisten roolien välillä ei olisi ollut selvää vastaavuussuhdetta (Carlson 2005, 69).

Ovatko improvisoidun koko illan pitkän näytelmän henkilöt rinnastettavissa ulkoisessa todellisuudessa eläviin ja vaikuttaviin ihmisiin, kenties lähes suoraan roolin luoneeseen näyttelijään, vai ovatko ne niin sanotusti pelkkiä roolihahmoja? **Michael L. Quinn** viittaa artikkelissaan *Celebrity and the Semiotics of Acting* (1990) Prahan koulukunnan teorioihin (the Prague School

theory; emt. 154) ja toteaa, että jokainen näyttämöllä tapahtuva toiminta sisältää aina sekoituksen esiintyjästä, hänen henkilökohtaisista ominaisuuksistaan, näyttämöhahmosta ja roolihahmosta (emt. 155). Pia Houni kirjoittaa, että näyttelijän ja roolin suhteeseen sisältyy paljon metaforiikkaa: rooli edustaa hänen mukaansa toista persoonallisuutta, identiteettiä, jotka on mahdollisuus rakentaa ja johon voi paeta (Houni 2000, 42). Henkilöhahmo on ainoastaan ihmistä representoiva hahmo.

Hotinen esittää, että henkilön inhimillistäminen näyttämöllä tapahtuu tuttuuden kautta. Hän jatkaa, että henkilöä inhimillistävä näyttelijä toimii vain oman käsityskykynsä ja ihmiskuvansa varassa. Näin ollen näyttelijä projisoi henkilöihin omia tiedollisia ja psykologisia stereotyyppioitaan. (Hotinen 2002, 361.) Pia Hounin aineisto osoittaa, että roolin perusteet lähtevät näyttelijän omasta kokemuksesta, elämäntilanteista ja tunteista, joita on mahdollista hyödyntää työssä. Roolityöskentelyn kautta on Hounin mukaan mahdollista käsitellä omaa emootioiden kartastoa. (Houni 2000, 210.) Dennis Diderot muistuttaa, että näyttelijä ei ole itse kuvaamansa henkilö, vaan hän näyttää sitä niin hyvin, että katsoja kokee näyttelijän siksi roolihenkilöksi, jota hän esittää. (Houni 2000, 187).

Bacon viittaa Bordwellin teokseen *Narration in the Fiction Film* ja toteaa, että mikä tahansa narratiivi nojaa aina vastaanottajan käsitykseen maailmasta ja hänen aikaisemmin kohtaamiensa narratiivien tuntemukseen (Bacon 2004, 48). Hän esittää, että katsojan kyky tulkita näkemäänsä ymmärtääkseen, mistä henkilöhahmojen toiminnassa on kyse, on osittain peräisin todellisesta elämästä. Bacon lisää, että audiovisuaalisten teosten katsominen saattaa vaikuttaa tapaan, jolla todellisen elämän kokemuksia jäsennetään. (emt. 49.) Marvin Carlson lisää, että näyttelijä on aina jossain määrin oman ruumiinsa ulkonäön ja kykyjen vanki. Hän esittää mielenkiintoisen väitteen, että näyttelijät ja näyttelijättäret, jotka esitetään kullakin aikakaudella teatterissa halujen kohteena, vastaavat suurelta osin eri aikakausien maskuliinisen ja feminiinisen kauneuden ihanteita. (Carlson 2005, 70.)

Carlsonin väitettä ja roolien rakentumista improvisoiduissa kohtauksissa on kiehtovaa peilailta toisiinsa myös Jouko Aaltosen käsikirjoitusoppaan valossa, missä todetaan, että sankarin roolihahmot ovat katsojan toivemien ilmentymiä: rohkeita, jaloja, toimivia, älykkäitä, seksikkäitä ja huumorintajuisia. Aaltonen lisää, että hyvässä sankarissa on särmää. (Aaltonen 2003, 57.)
Voisiko tässä olla selitys sille, miksi tietyt henkilöt esittävät tai miksi heille lankeaa toistuvasti sankarin tai päähenkilön roolit improvisoiduissa koko illan pitkissä?

Se, että Johnstonen opit pohjaavat Stanislavskiin, ei tunnu lainkaan vieraalta, kun muistaa, että Stanislavskin näkemyksen mukaan näyttelijän tulee käyttää omia tunteitaan ja kokemuksiaan roolityössä (Stanislavski 1948/1970, 46). Ei voi kieltää, etteivätkö ensimmäisenä mieleen tulevat asiat toistaisi niitä asioita, jotka ovat näkyvimmin läsnä oman käsityksemme mukaan ympäröivässä maailmassa ja yhteiskunnassa – siinä piirissä, jossa itse pyörimme. Rikkaus tulee näiden ”piirien” yhteentörmäyttämisestä, johon Johnstonekin kannustaa: itselle arkinen ja tavallinen asia on toiselle hyvin ainutlaatuista ja originellia.

Itsessä olevat luonteenpiirteet ja tavat toimia tulevat helposti esille improvisaatioteatterissa, jossa hitaammallakaan ihmisellä ei ole periaatteessa aikaa ajatella liikoja. Haastattelemani näyttelijä Jussi Ollila määritteli itseään näyttelijänä seuraavasti:

Reaktiot on yleensä improssa nopeampia kuin ajatus, mikä ei välttämättä aina ole hyvä asia. Mutta sitte joskus se voi olla hyvä asia, mutta ei välttämättä aina. [...] Huomaan joskus tuottavani ihan tosielämässäkin – paitsi improssa ja teatterissa – niin semmoista materiaalia, joka on aivan käsittämätöntä. [...] Se on ehkä vaan semmonen hajamielinen luonne ja sit se helposti tulee [...] varsinkin improssa, niin se on semmosta tietynlaista reaktionopeutta, jolla on vahvuutensa mutta ehkä myös heikkoutensa joskus. (Jussi Ollilan haastattelu 21.7.2006)

Muutamit haastattelemani improvisoijat kertoivat, että he haastavat itsensä ennen esityksen alkua kokeilemaan jotakin heille uutta roolihahmoa edes yhdessä kohtauksessa. Hempeitä rooleja tehnyt näyttelijä päätti tehdä roisin tyyppin ja kohtauksissa jatkuvasti muita ohjaillut henkilö päätti kokeilla niin sanottuna matkustajana olemista.

Toisaalta kokeilunhalu saattaa kuihtua kokoon ryhmän muiden jäsenten toimesta.

[M]ä haluaisin, että ne roolit on jotain muutakin kuin vaan sitä gägeilyä. [...] on kauhean vaikea, kun meillä on erilaisia intohimoja ryhmän sisällä, niin on hirveän vaikea pitää jotenkin omasta, oikeasta näyttelemisestä kiinni. Jos siihen samaan kohtaukseen [...] tulee esimerkiksi [X] [...] ja tekee jotakin pärnua. [...] että me ollaan ihan eri tyylilajeissa, niin sitten tulee semmonen, että (huokaisu) hyväksy, mutta että kumman ehdoilla? Mikset sä hyväksy tätä mun? Ja sitten tulee semmosia, että miksi sä taas tuot ton?(n2)

Muut voivat myös lukea tutun näyttelijäkollegan tekemät tarjoukset toistuvasti samalla kaavalla ja tyrmentä näin hänen pyrkimyksensä laajentaa ilmaisurepertoariaan. Toisaalta myös se, tekeekö näyttelijä työtään fyysisesti vai pääasiassa puheilmaisun kautta, vaikuttaa roolien rakentumiseen. Siirrynkkin seuraavaksi pohtimaan roolien rakentamista sanattoman viestinnän näkökulmasta.

4.4. Sanaton viestintä ja tulkinnat

Keith Johnstone muistuttaa kirjassaan *Impro. Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen*. (1996) muun muassa siitä, kuinka ihmiset reagoivat toistensa kasvoihin vaistomaisesti (emt. 150).

Pulleat posket ja korkea otsa näyttävät laukaisevan meissä vanhemmuuden tunteita. Yritämme olla järkeviä ja vakuutella, että ”eihän kukaan voi mitään ulkonäölleen”, ja silti luulemme tietävämmme kaiken Lumikista ja noita-akasta tai Ohukaisesta ja Paksukaisesta vain heidän ulkonäkönsä perusteella. (emt. 150.)

Toimittaja Kristiina Harjulan kirjoittamassa artikkelissa *Sanojen väkevät mausteet* (2006) sanaton viestintä jaetaan kahteen kategoriaan: *ekstrakieleen* ja *parakieleen*. *Parakieleen* kuuluvat tauot, puheen rytmit, painotukset, nopeus tai hitaus, äänen väri, karkeus, käheys ja voimakkuus. Turun yliopiston keskinäisviestinnän dosentti, **Jukka-Pekka Puro** mukaan tässä sanattoman viestinnän alueessa virhetulkintojen mahdollisuus on erityisen suuri. Äänen voimakkuus, nopeus ja korkeus vaikuttavat kuulijaan voimakkaasti. Esimerkiksi korkeaäänisellä johtajalla ei Puron mukaan ole paljon mahdollisuuksia päästä telakkateollisuuden johtajaksi. *Ekstrakieli* tarkoittaa puolestaan kaikkea sitä, miten ihminen asettautuu suhteessa toiseen, miten hän elehtii ja ilmehtii. (Harjula 2006, 28.)

Nonverbaali kommunikointi on mahdollista jakaa myös useaan pienempään osaan ja jokainen osa täydentää toisiaan. Judee K. Burgoon, David B. Buller ja W. Gill Woodall viittaavat kirjassaan *Nonverbal Communication. The Unspoken Dialogue* (1996) monessa kohdassa siihen, kuinka esimerkiksi kaikki käsimerkit, eleet ja näiden koodien tulkinnat ovat opittuja (Burgoon, Buller ja Woodall 1996, esim. 36). He mainitsevat, että nonverbaali kommunikointi tulee ennen verbaalista kommunikointia ja että siihen luotetaan enemmän kuin verbaaliseen ilmaisuun (Burgoon, Buller ja Woodall 1996, 6). Kun sanallinen ja sanaton viesti ovat ristiriidassa, uskomme usein sanatonta (Kaukinen 2004, 7).

Nonverbaalit koodit eli viestinnän lajit on mahdollista jakaa muutamaankin kategoriaan. Niitä ovat: kinesiikka, proksemiikka, haptiikka, kronemiikka ja paralingvistiikka (Burgoon, Buller ja Woodall 1996, 18). Lista voidaan lisätä myös prosodiikan eli prosodian, artifaktit eli merkkikielen kuten vaatetus, kampaukset ja tuoksut, ja ympäristötekijät kuten rakennukset ja tekstiilit (Waaramaa 2005).

Kinesiikalla tarkoitetaan kansankielellä kehon kieltä, ”body language”, johon kuuluvat kaikki eleet, ilmeet, liikkeet, asennot ja katse. *Proksemiikka* tarkoittaa ajankäyttöä ja etäisyyksiä muista ihmisistä sekä henkilökohtaisella tasolla että kulttuurisesti ymmärrettynä. *Haptiikka* tarkoittaa koskettamista. *Kronemiikalla* tarkoitetaan ajankäyttöä. *Paralingvistiikan* tyypillisiä piirteitä ovat puolestaan yskähdykset, huokailut, nauru ja erilaiset täyteilmaisut kuten ”hmm”, ”öö” ja ”öhöm”. *Prosodiikka* tarkoittaa kaikkea muuta äänellistä ilmaisua paitsi kieltä. Tähän ryhmään kuuluvat esimerkiksi intonaatiot, painotukset, tauotukset, äänenkorkeudet ja puhenopeudet.

Prosodiikkaan liittyy niin sanottu frekvenssikoodi, jonka mukaan korkea taajuus äänessä signaloi alisteisuutta ja äänen haltijan pientä kokoa. Vastaavasti matala äänentaajuus signaloi dominanssia, uhkaa ja puhujan/ääntelehtijän suurta kokoa. (Waaramaa 2005.) Tämä on kiinnostava linkki Johnstonen status-ajatteluun, johon palaan vielä tuonnempana tässä luvussa.

Kontekstilla ja ympäristöön sidoksissa olevilla koodeilla on merkitystä kommunikointiin (emt. 109). Esitystoiminnan puolella ympäristöllä on valtava merkitys. Improvisaatioteatteri lähtee liikkeelle ”tyhjältä”. Kun näyttelijä rakentaa kohtauksia, hänet on pakotettu lukemaan toisia näyttelijöitä ja luottamaan omaan intuitioonsa. Alitajunta on voimakkaasti läsnä ja assosiaatiot tuottavat materiaalia, joista tarina lähtee muodostumaan pala palalta. Tyhjä tila on kuitenkin täysin mahdoton saavuttaa. Teatteritila itsessään tuottaa tietynlaisen tunnelman. Valot ja musiikki vaikuttavat voimakkaasti, samoin kanss näyttelijöiden vaatteiden materiaalit ja värit. Olisikin kiehtovaa kokeilla muiden muassa vaatteiden vaikutusta käytännössä tekemällä esimerkiksi kolme esitystä pelkillä valkoisilla asusteilla.

Burgoonin, Bullerin ja Woodallin mukaan on kolme asiaa, jotka ovat keskeisiä, kun muodostamme käsitystämme toisista ihmisistä. Ensinnäkin meillä on tapana muodostaa käsityksemme muista ihmisistä nopeasti ja automaattisesti sekä tehdä erilaisia johtopäätöksiä heistä. Toiseksi käsityksemme muista perustuvat usein ulkoisiin ja sanattomasti ilmaistuihin ominaispiirteisiin. Kolmantena Burgoon, Buller ja Woodall toteavat, että tekemämme johtopäätökset saattavat olla virheellisiä. Virhearvioinnit ovat yleisiä varsinkin silloin, kun sekä henkilö että tilanne ovat meille ennestään vieraita. (Burgoon, Buller & Woodall 1996, 251.)

Väitän, että Johnstonen status-ajatteluun perehtyminen auttaa ihmistä kehittämään kykyään lukea muiden ihmisten sanatonta viestintää. Ainakin asiaan tutustuminen herkistää olemaan tietoinen

toisen nonverbaalista kommunikoinnista. **Tuula Kinnarinen** kirjoittaa artikkelissaan (2005), että kykymme ymmärtää toisiamme on todennäköisesti pohjimmiltaan hermostollinen²⁵.

Richard Dyer tekee mielenkiintoisen huomautuksen katseen vaikutuksesta sosiaalisten sukupuolten roolien ja miehisen vallan rakentumiseen ja ylläpitämiseen. Hän viittaa **Nancy M. Henleyhin**, joka on paljastanut tutkimuksissaan, kuinka nonverbaalinen kommunikaatio on sekä osoitus miesten ja naisten välisistä suhteista että keino, jolla näitä suhteita pidetään yllä. Ei ole kyse siitä, kuka katsoo, vaan siitä, miten katsotaan. Dyer tiivistää, että ylivalta välittyy, kun katsotaan toisen ihmisen ohi kun häntä kuunnellaan. Vastaavasti tuijotus luo valta-aseman ja pitää sitä yllä. (Dyer 2002, 100.) Kuvaukset ovat suoraan verrannollisia Johnstonen status-määreisiin. Asian lähestyminen sukupuolten näkökulmasta tuo runsaasti lisää materiaalia roolien rakentumisen ja rakentamisen tarkasteluun. Käsikirjoitukseen perustuvassa esityksessä tämän kaltaiset asetelmat on helpompi murtaa kuin hetkessä syntyvässä improvisaatioteatterissa. Onko tehtävä kuitenkin täysin mahdoton?

Näyttelijän oma habitus tuottaa tietyn vaikutelman. Tulkintoja tehdessä assosiaatiot ovat merkittävässä osassa. Nykysuomen sanakirja määrittelee assosiaation näin:

Psyk. Sielullinen toiminta, jossa mielle itsestään tuottaa tajuntaan toisen mielteen, miellelyhtymä, (uud.) kytkeymä. (Sadeniemi 1966, 125.)

Assosiaatiot liittyvät siihen, mihin olemme tottuneet ja oppineet. Meille tutut asiat tulevat ensimmäisinä mieleen esimerkiksi mielestämme niihin viittaavista asioista, tapahtumista ja esineistä. Yksi mielestäni mielenkiintoinen tapa tarkastella roolien rakentumista improvisoiduissa koko illan pitkissä näytelmissä, on pohtia asentoja ja niihin liittyviä tyypillisiä ilmaisumalleja. William T. James (1932) on luokitellut asennot neljään päätyyppiin (Taulukko 5.).

| | |
|---|---|
| LÄHESTYMINEN valpas ja eteenpäin nojautuva; vetovoiman tunteminen | VETÄYTYMINEN lähestymisen vastakohta johon sisältyy erilaisia negatiivisia suuntautumisia, esimerkiksi pois vetäytyminen tai pois päin kääntyminen |
| LEVITTÄYTYMINEN ylpeä tai omahyväinen, siihen sisältyvät pysty pää ja rinta sekä avoimet raajat; sosiaalinen valta | KOKOONPURISTUMINEN masentunut, alakuloinen, nuokkuva; alistuminen |

Taulukko 5. Asentojen neljä päätyyppiä William T. Jamesin mukaan. (Wilson 1997, 106–107.)

²⁵ Tuula Kinnarisen mukaansa aivoissamme on simulaattori, joka tiedostamatta seuraa muiden eleitä ja liikkeitä, ja luo kehoomme toiminnon, joka toisessa on käynnissä (emt. 22). Peilisolut matkivat liikkeitä, tuntoaistia ja tunteita (emt. 20). Peilisolujen kautta olisi erittäin mielenkiintoista tutkia assosiaatioiden syntyä ja sitä kautta improvisaatioteatterin olemusta. Sivuutan sen kuitenkin tässä omana, eriteltyinä alueena, ja keskityn sanattomaan viestintään kokonaisuutena.

Noita neljää tyyppiä nimitetään myös lämpimäksi, kylmäksi, hallitsevaksi ja alistuvaksi. Tyypittely on verrattavissa lähes suoraan Johnstonen status-määrittelyihin. Selvennän vertailua pienellä taulukolla (Taulukko 6.):

| JAMES | | JOHNSTONE |
|--------------------|------------|--------------------------|
| LÄHESTYMINEN | LÄMMIN | POSITIIVINEN YLÄSTATUS |
| LEVITTÄYTYMINEN | HALLITSEVA | AGGRESSIIVINEN YLÄSTATUS |
| VETÄYTYMINEN | KYLMÄ | NEGATIIVINEN ALASTATUS |
| KOKOONPURISTUMINEN | ALISTUVA | POSITIIVINEN ALASTATUS |

Taulukko 6. Jamesin tyypittelyn ja Johnstonen statusmääreiden vertailua.

Jamesin tekemät määrittelyt asennoille tukevat Johnstonen statuksia. Vaikka Johnstone liittyy statuksien opetukseen ennen kaikkea ulkoiset piirteet, ne ovat saaneet muiden muassa Tytti Oittisen kautta lisämääreitä itsensä arvostamisen näkökulmasta (liite 1.). Positiivinen ylästatus arvostaa itseään sekä muita. Hänellä on myös usein hyvä itsetunto. Vastaavasti negatiivinen alastatus ei arvosta itseään eikä muita, ja kaiken lisäksi hänellä on heikko itsetunto. Aggressiivinen ylästatus arvostaa itseään, mutta ei muita. Hänen itsetuntonsa on kohdillaan kun taas positiivisella alastatuksella on itsetuntonsa kanssa tekemistä. Hän arvostaa ainoastaan muita ihmisiä. (Koponen 2004, 262.)

Persoonallisuuden sijoittaminen johonkin tiettyyn ruumiinosaan on Johnstonen mukaan kulttuurisidonnaista. Hän esittää, että useimmat eurooppalaiset sijoittavat 'minänsä' päähän siitä syystä, että heille on opetettu, että ”he ovat yhtä kuin aivonsa”. Asian tarkastelu 'minän' sijoittamisen näkökulmasta on erittäin mielenkiintoinen. Johnstone viittaa kirjoituksissaan Mihail Tshehoviin, joka on kehottanut oppilaitaan käyttämään mielen sijoittamista apuna roolihahmon rakentamisessa (Johnstone 1996, 179) tähän tyyliin:

Asettakaa pehmeä, lämmin, ei liian pieni keskus vatsanne alueelle ja saatatte löytää hahmon, joka on itsetyytyväinen, karkea, hiukan raskas ja jopa huvittava. Asettakaa pieni, kova keskus nenänne kärkeen ja muututte uteliaiksi, tiedonjanoisiksi, nuuskiviksi ja jopa tungetteleviksi. Siirtäkää keskusta jompaankumpaan silmäänne ja huomataks, kuinka nopeasti te näytätte muuttuvan ovelaksi, juonikkaaksi ja ehkä tekopyhäksi. (Johnstone 1996, 180.)

Improvisoidussa esityksessä kukin edellä kuvatuista ajatusleikeistä toimisi yksittäisenä tarjouksena kanssanäyttelijälle, josta hän tekisi sitten oman tulkintansa. Muistan edelleen yhden esityksen, jossa

tyylilajina oli kauhu. Lähdin tulemaan näyttämölle nykivänä zombie-robottina ja ehdin hädin tuskin näyttämölle, kun toinen näyttelijä määritteli minut sanomalla ”ai hei mummo, kiva kun pääsit tulemaan!”. Omasta ideastaan on osattava luopua, muuten tarina kuolee. Säilytin kuitenkin fyysisen nykimisen myös mummon roolissa, eli tein oman tarjoukseni hyväksyttäväksi sitä kautta. Voi todeta, että sanaton viestintä ohjaa vahvasti mielikuviamme ja osaltaan myös stereotyyppien syntymistä (Kaukinen 2004, 6).

Täyteilmaisut, eleet, ilmeet, asennot, etäisyydet ja taukojen paikat ovat kaikki muiden koodien rinnalla ilmaan heitettyjä ideoita, joihin improvisoija voi tarttua joko omassa tai toisen toiminnassa. Tulkinnat ovat sidoksissa omaan tietoon ja kokemuksiin, ja näin ollen esimerkiksi harjoitustilanteessa syntynyt hahmo saattaa pulpahtaa näyttämölle myös esitystilanteessa. Työhönsä leipiintynyt improvisoija saattaa jopa tietoisesti käyttää muissa esityksissä luotuja henkilöhahmoja improvisoidessaan toistuvasti. Tutut kanssaimprovisoijat voivat tuottaa aina samankaltaisia assosiaatioita ja siten samankaltaisia määrittelyjä toisen roolihahmoista. Ensemblella on suuri merkitys kokonaisuuden kannalta. Se pitää yllä tai latistaa ryhmän jäsenten intoa ja rohkeutta heittäytyä tyhjän päälle, haastaa itsensä rikkomaan rutiineja henkilöiden ja sitä kautta tarinoiden luomisessa ja kannustaa kokeilemaan uusia asioita esitystilanteessa.

4.5. Työryhmä tekijänä

[K]yllä siinä on vieläkin sietämistä sillä epämukavuuden ja turvattomuuden tunteella, joka johtuu siitä, että on toisten armoilla ja toisten vaikutuspiirissä, eikä voi ikään kuin itse olla ohjaksissa oman toimintansa suhteen niin joskus hyvin konkreettisella tavalla.(m1)

Esitykset tuotetaan usein oman ryhmän voimin. Improvisaatioteatteri-tapahtumien yhteydessä järjestetyt työpajat ja esitykset kokoavat samoihin esityksiin jäseniä useista eri ryhmistä. Tällöin esitysformaatti perustuu tavalla tai toisella lyhyiden improvisaatioteatteritekniikoiden varaan. Samoin ryhmällä voi olla palveluksessaan ulkopuolinen ohjaaja, joka huolehtii esityksen kulusta ja hoitaa mahdollisen illan juontamisen. En ole kuitenkaan törmännyt tähän käytäntöön muissa kuin lyhyisiin improvisaatioteatteritekniikoihin perustuvissa esityksissä.

Ryhmäkoot vaihtelevat neljän ja kahdenkymmenen välillä. Improvisaatioteatteri Snorkkelissa on yhteensä 16 jäsentä, joista kaksi on muusikkoa. Ryhmässä ei ole vakituista valomiestä tai äänitekniikkaa. Ryhmiin otetaan uusia jäseniä harvakseltaan. Esimerkiksi Improvisaatioteatteri

Stella Polaris ei ole ottanut uusia jäseniä näyttelijäkaartiinsa vuoden 1999 jälkeen – tosin tänä vuonna sillä saralla todennäköisesti tapahtuu muutoksia.

Ryhmä toimii yhdessä, luo omat sääntönsä ja tutustuu toisiinsa. **Outi Mäenpää** toteaa *Katso* -lehden (15/2002) haastattelussa, että ryhmä pakottaa näkemään omia ratkaisumalleja ja haastaa yksilön samalla kehittämään omia heikkouksiaan (Rytinki 2002, 15/2002, 13). **Sari Siikander** huomauttaa osuvasti mainostelevisiion Helmi-sivustoille antamassa haastattelussaan, että yhtäkään improvisaatioesitystä ei syntyisi, jos lavalla olisi vain yksilöitä. Lopputulos syntyy tiimityönä. (Lampinen 2005; www.mtv3.fi.) Aktiivisen harjoittelun myötä luodut säännöt murenevät pala kerrallaan, ja lopulta vain keskeisimmät perusasiat ja käsitteet ovat jäljellä. Tässä vaiheessa näyttelijöille on saattanut muodostua jonkinlainen kuva toisista ryhmänjäsenistä improvisoijina. Tuntuu, että toisten kanssa on helpompi tehdä töitä kuin toisten²⁶. Käytäntö²⁷ osoittaa, että mitä kokeneempi ja taitavampi improvisoija on, sen helpompi hänen on improvisoida kenen tahansa kanssa riippumatta siitä, kuinka kauan kyseinen ihminen on harrastanut lajia.

Robert Cohen vertaa kirjassaan *Näyttelemisen mahti* näyttelemistä urheilukilpailuihin.

[A]nnetuissa olosuhteissa säännöt ovat ehdottomat ja ulkopuolisia siedetään hädin tuskin, jos laisinkaan. Ja koska säännöt ovat ehdottomat, energia käytetään annetuissa olosuhteissa pelin voittamiseksi, sitä ei tuhлата yritykseen muuttaa sääntöjä. Tästä voimme päätellä, että toimintaa ympäröivät annetut olosuhteet sen sijaan, että ne pirstoisivat toiminnan intensiivisyyden, kiihkeyden ja siihen sisältyvät tunnelataukset, tehostavat niitä. Tämä pitää paikkansa myös teatterin kohdalla. (Cohen 1978/1986, 6.)

Rinnastus ei sinänsä ole uusi varsinkaan kun puhutaan teatterikisa-muotoisesta improvisaatioteatterista. Mielenkiintoista on, että Cohenin havainto todentaa sitä, että improvisaatioteatterin ”pelisäännöt” tuottavat tietynlaiset olosuhteet joiden voisi olettaa tuottavan tietynlaisen lopputuloksen. Esimerkiksi roolihahmojen sivupersoonien tuominen keskelle improvisoitua näytelmää niin, että ne esimerkiksi tekisivät simultaanikohtausta päähenkilön kanssa, on lähes mahdotonta, sillä improssa lähes kaikki näyttämölle tuodut elementit ja asiat on otettava niin sanotusti tosissaan.

Toimiessaan yhteisten pelisääntöjen mukaan improvisaatioteatteri ei voi olla subjektiivista siinä mielessä, että kokonaisuus olisi vain yhden ihmisen kertoma ja rakentama. Kukin koko illan pitkä

²⁶ Mahdolliset vaikeudet yhteistyössä johtuvat erään haastattelemani henkilön mukaan esimerkiksi siitä, että: ”ei halua improvisoida toisen kanssa jos toinen on niin peloissaan, ettei se ikään kuin vuorollaan ota vastuuta. Tai jos toinen on niin haltioissaan omasta tekemisestään, että ei kuuntele. Mutta eihän nämä ole persoonan pysyviä ominaisuuksia. Ei ne liity henkilökemioihin mitenkään”(m1)

²⁷ Viitataan tässä True Fiction Magazinen, sanfransicolaisen ammattilais-improvisaatioteatteriryhmän näyttelijöihin, jotka nousevat lavalle tasa-arvoisina aloittelijoiden kanssa esimerkiksi *micetro*-formaatilla toteutetuissa illoissa. *Micetro* on leikkimielinen improkilpailu (game), jossa 15–20 osallistujaa suorittavat joukon erilaisia teatterikisatekniikoihin pohjautuvia tehtäviä ja saavat niistä yleisöltä pisteitä. Ideana on löytää illan paras improvisoija. (kts. tarkemmin Koponen 2004, 271–272.)

esitys valmistuu esitystilanteessa kohtausta kohtaukselta. Kukaan ei tiedä, mitä on tulossa tai miten tarina päättyy. Mitään ei ole sovittu ennalta. Mitään, mitä on aikaisemmin tehty, ei tehdä uudelleen – ainakaan tietoisesti. Näyttelijät haastavat itsensä ja toisensa jokaisessa esityksessä aina uudelleen. Poimin tähän otteen eräästä haastattelusta, jossa improvisoija kertoo konkreettisen esimerkin siitä, miten henkilöhahmo muovautuu esityshetkellä usean eri muuttujan kautta. Koska lainaus on pitkä, olen muokannut sen luettavampaan muotoon.

Minulle tulee viime syksystä 2001 mieleen yksi esitys, jossa olin tulossa lavalle nuorena, murrosikäisenä kundina. Näyttelijät X ja Y olivat valmiina näyttämöllä. X oli ollut aikaisemmin minun äitini. Samaan aikaan kun olin menossa sisään nuorena poikana, Y:ltä tuli päällekkäinen tarjous. Hän sanoi: ”minä kuulen, että ovella on joku. Se on varmastikin tyttärempä sulhasen vanhemmat”. Kun kuulen tämän, olen jo näyttämöllä nuoren pojan hahmossa. Ja minut määritellään keski-ikäiseksi mieheksi, jolla on vielä vaimo mukana – eikä minulla ollut ketään siellä vieressä. Siksi muutin nuoren pojan hahmon keski-ikäisen miehen hahmoksi ja sanon, että: ”ikävä kyllä vaimoni ei päässyt tulemaan”. En muista mistä impulssista Y ja X hämmentyvät jotenkin, jonka vuoksi minä vaihdoin kesken kaiken takaisin siihen pojan rooliin. Olin tässä vaiheessa jo aivan tilassa, että mitä minä teen? Sitten minä vaihdoin roolini takaisin aikuiseksi mieheksi ja sanoin muistaakseni, että: ”valitettavasti vaimoni ei suostunut tulemaan tänne, koska hän pitää teitä täydellisinä moukkina” – tai jotain. Perustelin sen, ja sitten perustelin hahmoni muutoksen sanomalla, että ”niin, olen muuten näyttelijä ammatiltani ja anteeksi tämä pieni välikohta. Minulla on joskus kiusallinen tapa harjoitella roolejani sosiaalisissa kohtaamisissa”. Se oli ihan hirvittävä kokemus. Se oli kuulemma ollut hirveän hyvän näköistä ja yleisö ulvoi naurusta ja kaikilla oli hauskaa. Siitä tuli hyvä juttu, mutta se prosessi ei suinkaan ollut miellyttävä. Joskus niitä yllätyksiä tulee niin nopeaan tahtiin, että siinä on sulattelemista.²⁸(m1)

On olemassa improteknikoita, kuten ”käsikirjoittaja”, jossa yksi ihminen esittää kirjailijaa ja ikään kuin kertoo oman tarinansa niin kuin parhaaksi näkee. Näyttelijät toimivat ”käsikirjoittajan” ohjeiden mukaan ja lisäävät sekaan ainoastaan repliikkejä. Käytännössä tuokin tekniikka toimii kaksisuuntaisesti ja impron peruseräotteita noudattaen: ”käsikirjoittaja” heittää omia ideoitaan ilmaan, muut näyttelijät hyväksyvät ne ja lisäävät niihin hieman omaansa. Noista lisäyksistä ”käsikirjoittajan” paikalla oleva henkilö voi jatkaa tarinaa siihen suuntaan kuin hänestä hyvältä tuntuu esimerkiksi tekemällä aika- tai paikkaleikkauksen tyyliin: ”samaan aikaan ministeri Kainulaisen parvekkeella...”

²⁸ Alkuperäinen versio: ”Mulle tulee viime syksystä [2001]mieleen yks esitys, jossa mä olin tulossa nuorena poikana, semmosena murrosikäisenä kundina niiku fyysinen ilmasu oli sen mukasta ja selkeenä tyyppinä tulossa lavalle, kun siellä oli (naisen nimi) ja (miehen nimi) oli näyttämöllä. Ja (naisen nimi) oli aikasemmin ollu mun äiti. Mutta mä menin sisään tekemään tän tarjouksen nuorena poikana. Ja samaan aikaan tuli päällekkäinen tarjous (miehen nimi), että ”minä kuulen, että ovella on joku. Se on varmastikin tyttärempä sulhasen vanhemmat”. Samaan aikaan kun mä oon jo näyttämöllä, mä kuulen tän. Jolloin mulla on se nuoren pojan hahmo ja mut määritellään keski-ikäseks mieheks, jolla on vielä vaimo mukana – eikä mulla ollu ketään siellä vieressä, jolloin mä muutan sen nuoren pojan niiku keski-ikäseks miehen hahmoks ja sanon, että ”ikävä kyllä vaimoni ei päässyt tulemaan”. Ja mä en muista mistä impulssista se sitte niiku jotenkin noi (nimi) ja (nimi) hämmenty ja jotenkin ja näin ja sit mä vaihdoin takasin siihen pojaks, kesken kaiken. Ja olin tässä vaiheessa jo aivan tilassa, että ei vittu, että mitä mä teen tässä. Ja sit mä vaihdoin takasin siiheks aikuiseks mieheks ja tota, mä en muista tuliko siihen sit vaimoks joku vai sanoiks mä, että se – muistaakseni siinä oli jotain tämmöstä sisältöä, että valitettavasti vaimoni ei suostunut tulemaan tänne, koska hän pitää teitä täydellisinä moukkina – tai jotain. Perustelin sen ja sit mä perustelin sen mun hahmon muutoksen sanomalla, että ”niin, olen muuten näyttelijä ammatiltani ja anteeksi tämä pieni välikohta. Minulla on joskus kiusallinen tapa harjoitella roolejani sosiaalisissa kohtaamisissa”. Et se sai perustelunsa. Se oli ihan hirvittävä kokemus. Se oli kuulemma ollu hirveen hyvän näköstä ja yleisö ulvoi naurusta ja kaikil oli hauskaa. Ja siit tuli hyvä juttu, mut se prosessi ei suinkaan ollu niinkun välttämättä miellyttävä. Et kyl se on... Joskus niitä yllätyksiä tulee niin nopeaan tahtiin, et siinä on sulattelemista.”

Tekijäkeskeisyys on sinänsä mielenkiintoinen näkökulma improvisoitujen esitysten rakentumiseen. Se, kuinka pitkälle näytelmään osallistuvien ryhmänjäsenten ja koko ryhmänkin arvot määrittelevät sen, millaisia tarinoita tehdään ja kerrotaan, olisi kokonaan uuden tutkimuksen paikka, joten jätän sen tässä käsittelemättä. Sen sijaan kiinnitän huomiota vielä muusikon ja valomiehen osuuteen kokonaisuuden kannalta.

Henry Bacon luettelee joukon käsitteitä, joiden avulla musiikin ja sen sävyn suhdetta muuhun kerrontaan on mahdollista hahmottaa. Niistä ensimmäisenä hän mainitsee *parafraasin*, jolla tarkoitetaan musiikin käyttöä kuvan ja tarinan esittämien asioiden vahvistajana tai sävyttäjänä. *Polaroinnilla* viitataan tilanteeseen, jossa musiikki on luonut oman tunnelmallis-kerronnallisen ulottuvuuden kuvaan ja tarinaan nähden. Kolmas käsite, *kontrapunkti*, tarkoittaa musiikin sommittelemista kuvaa ja tarinaa vastaan. Toisin sanoen elementit luovat toisistaan poikkeavia tunnelmia, vaikutelmia ja merkityksiä. Vaikka Bacon puhuu elokuvamusiikista, samat asiat on siirrettävissä myös teatterin puolelle.

Tarkempaan määrittelyyn Bacon tarjoaa avuksi käsitteet *diegeettinen* ja *ei-diegeettinen* musiikki. Näistä ensimmäisen hän jakaa vielä objektiiviseen ja subjektiiviseen. Diegeettisen musiikin lähde on aina elokuvan luomassa kuvitteellisessa maailmassa ja vastaavasti ei-diegeettinen musiikki on pelkästään taustamusiikkia. Objektiivisesta diegeettisestä musiikista on kyse silloin, kun joku soittaa tai laulaa, tai musiikki kuuluu radiosta. Subjektiivinen diegeettinen musiikki tarkoittaa henkilöihahmon tajunnassa soivaa musiikkia. (Bacon 2002, 236.)

Bacon viittaa kirjassaan **Aaron Coplandiin**, joka jakaa elokuvamusiin tehtävät karkeasti viiteen osa-alueeseen. Näitä ovat: 1) luoda tunnelmaa, 2) alleviivata henkilöihahmojen psykologisia tiloja, 3) toimia taustan täydentäjänä, 4) luoda tuntua jatkuvuudesta ja 5) ylläpitää jännitystä ja saada lopulta aikaan vaikutelma sulkeumasta. Tehtävät voivat toteutua myös samanaikaisesti. (Bacon 2002, 238.)

Bacon tarkastelee musiikkia myös **Jerrold Levinsonia** mukailleen narratiivisesta näkökulmasta. Narratiivinen musiikki voi tuoda esimerkiksi esille tai selventää piirteitä henkilöiden luonteesta tai tunnetiloista, tai asiantiloja ja niihin liittyviä seikkoja, jotka eivät muuten tulisi esille. (Bacon 2002, 239.) Vastaavasti ei-narratiivinen musiikki voi ”saada elokuvan tapahtumat vaikuttamaan elämää suuremmilta ” ja syventää siten tapahtumien merkitystä. Se voi myös ohjata katsojaa suhtautumaan

esitettyihin tapahtumiin halutulla tavalla tai ehdollistaa katsojaa niin, että hän samastuu kokonaisuuteen tunnetasolla helpommin. (Bacon 2002, 240.)

Väitän, että improvisaatioteatterissa näyttelijä lopulta määrittelee musiikin toimintansa kautta. Muusikko voi tehdä sokkotarjouksia, tukea näyttelijän tekemiä tarjouksia esimerkiksi puhjeta laulamaan tai vahvistaa näyttämön tunnelmia omalta osaltaan. Tosin Levinsonin luetteloa tarkastellessa tulee todenneeksi ääneen ne kehittämismahdollisuudet, joita improvisoiduissa koko illan pitkissä olisi musiikin ja äänimaailman puolella. Miten improvisoija poimii muusikon tekemiä tarjouksia esityksen aikana. Toisin sanoen, miten musiikki vaikuttaa ihmisiin?

Musiikki vaikuttaa ihmisiin monella eri tavalla. Musiikin tahti voi esimerkiksi rauhoittaa fysiologisia rytmejä. Wilson kiteyttää, että nopea ja äänekäs musiikki nostaa sykettä ja aiheuttaa jännityksen tunnetta. Vastaavasti hitaalla ja edelleen hidastuvalla musiikilla on rentouttava vaikutus. (Wilson 1997, 148.) Improvisaatioteatterin kannalta mielenkiintoinen näkökulma on musiikin rytmin säilyminen myös useiden minuuttien mittaisten taukojen aikana. Asiaa on tutkinut muiden muassa **David Epstein**.

Musiikki vaikuttaa tunteisiin tuomalla mieleen emotiivisia ajatuksia. Musiikki voi Wilsonin mukaan jopa edustaa suoraan yksinkertaistettuja ja liioiteltuja versioita sellaisista signaaleista, jotka herättävät tunteita. (Wilson 1997, 150.) Wilson on jakanut assosiaatiotasot kolmeen osaan: suorat ääniassosiaatiot (jäljittely), kanavien väliset assosiaatiot (vertautumiset) ja ehdollistuneet assosiaatiot (oppiminen). Suorista ääniassosiaatioista on esimerkkinä myrskyn elementtien hyödyntäminen muissa yhteyksissä herättämään pelkoa tai jännitystä ilman, että kuuliija on tietoinen luonnonäänistä, joihin musiikki viittaa. Kanavien välisiä assosiaatioita kuvaa selkeimmin se, että ihminen ymmärtää esimerkiksi, että duurit ovat ”kirkkaita ja avoimia” ja mollit ”murheellisia ja salaperäisiä”. (Wilson 1997, 151.)

Ehdollistuneilla assosiaatioilla tarkoitetaan mielle yhtymiä aikaisemmin kuultujen musiikkijaksojen ja niiden kuulemisaikana tapahtuneiden asioiden välillä. Wilson esittää, että useat säveltäjät hyödyntävät tätä niin, että varhaisessa kohtauksessa suhteellisen neutraalilta vaikuttaneelle teemalle annetaan emotionaalinen merkitys siihen mennessä, kun siihen viitataan jälleen esityksen loppupuolella. Wilson viittaa Wagneriin, jonka tekniikkana oli antaa roolihahmoille, esineille, tunteille ja ajatuksille musiikillisia avainfraaseja, jotka esiintyivät toistuvasti niiden yhteydessä koko teoksen ajan. (Wilson 1997, 152–153.)

Kolmas asia, joka todistaa musiikin vaikutuksia ihmiseen, ovat sävellajit (Wilson 1997, 159). Wilsonin mukaan jotkut oopperasäveltäjät ovat käyttäneet sävellajeja edustamaan tunteita suhteellisen loogisesti. Sävellajien väliset suhteet vastaavat myös eri tunteiden psykologista läheisyyttä esimerkiksi seuraavasti:

C = pelastus G = rakkaus D = intohimo A = ahdistus E = menetys

Menetys on kaukana pelastuksesta, mutta rakkaus on pelastuksen ja intohimon välimuoto ja niin edelleen. (Wilson 1997, 160.)

Olisi todella kiehtovaa purkaa improvisoitujen koko illan pitkien musiikkikappaleet osiin tällä kaavalla ja katsoa, löytyykö sieltä mahdollisesti jotakin vastaavuuksia. Tämän kaltainen jatkotutkimus edellyttäisi muusikoiden haastattelua ja useampien taltiointien tarkastelua.

Musiikki vaikuttaa improvisoijaan esitystilanteessa usein alitajuisesti, eikä soittimella tuotettujen tunnelmien todellista vaikutusta kohtausten sisältöihin ja roolihahmojen käyttäytymiseen hahmota ennen kuin katsoo esitystä jälkikäteen nauhalta. Soitin, jonka äänen variointimahdollisuudet ovat vähäiset – esimerkiksi kitara tai tavallinen piano – asettaa omat rajoituksensa muusikolle ja sitä myötä näyttelijöille. Samalla se leimaa koko esityksen äänimaailmaa. Syntetisaattoriakaan ei yksin takaa monipuolista esitystä ja upeita lauluja.

Valoista vastaavalla henkilöllä tosin saattaa olla hänestä riippumattomia rajoitteita enemmän kuin muilla esitykseen osallistuvilla ihmisillä. Kukin esitystila on omanlaisensa ja ryhmällä käytössä oleva valokalusto ohjaa lopputulosta. Myönnän, että valomiehen tekemien tarjousten tunnistaminen esitystilanteessa on minulle lähes mahdotonta. Ainoastaan todella kirkkaat valot, kuten näytelmässä *Kesken kaiken*²⁹ tai selkeät pimennykset toimivat. Selkeät värivalot vaikuttavat näyttämön tunnelmiin, mutta harvoin suoraan improvisoijaan. Parhaimmillaan valot tukevat jotakin näyttämöllä esiin nousutta ideaa tai impulssia ja tuovat katsojalle sitä kautta tarinaan oman merkittävän osansa. Valoimprovisointi on aivan oma osa-alueensa, johon ei tietääkseni ole perehtynyt kovinkaan monta henkilöä tällä hetkellä Suomessa.

Kaikki, mitä olen tämän tutkielman aikana puhunut improvisoivan näyttelijän haasteista esimerkiksi rikkoa tutut rutiinit, pätee myös muusikkoon ja valomieheen. Improvisoiva ryhmä on kuin bändi, joka on yhtä vahva kuin porukan heikoin lenkki. Jos ensemblella on keskenään ristiriitaisia tavoitteita tai jos kaikki eivät ole yhtä halukkaita kehittämään toimintaansa, lopputulos jää vaisuksi. Harjoittelemattomuus näkyy katsomon puolelle erittäin helposti. Jatkuvan harjoittelun puolesta

²⁹ Näytelmän ensimmäisen puoliajan lopussa näyttämön etuvalot syttyivät täydellä teholla päälle. Kiiteltävämme valomiestä väliajalla hienosta leikkauksesta, meille selvisi, että valo-ohjaus olikin mennyt rikki ja aiheuttanut efektin. Vika saatiin korjattua ja esitys jatkui väliajan jälkeen normaalisti.

puhuu myös seuraava luku, jossa pureudun asian ytimeen: ovatko improvisoitujen näytelmien roolit pelkkiä kuvajaisia, stereotyyppisiä tai karikatyyreja?

4.6. Stereotyytit – uhka vai mahdollisuus?

Toistoa, oman kehon ja mielikuvituksen rajallisuutta impro-tilanteessa on vaikea hahmottaa. Karikatyyreissä sen huomaa parhaiten. (Janne Longan haastattelu 15.8.2006)

Merja Hakkarainen toteaa omassa tutkimuksessaan, että oman taiteilijaidentiteetin takaaminen voi johtaa jähmettyneisiin ruumiin tyyppisiin (Hakkarainen 1995, 84). Asia korostuu mielestäni improvisaatioteatterissa, jossa näyttelijällä ei ole olemassa mitään valmista. Tiedän tapauksen, jossa näyttelijä itse olisi valmis laajentamaan repertoariaan, mutta yleisö tekee sen mahdottomaksi. Katsojat ovat tottuneet näkemään kyseisen henkilön tietynlaisissa rooleissa ja niinpä he tulkitsevat kaikki hänen tekonsa samalla kaavalla.

Hakkarainen toteaa myös, että varsinkin perinteisessä draamassa naisten roolihahmot ovat lokeroituneita. Asiaa on mielenkiintoista pohtia improvisaatioteatterissa, jossa sukupuoli on mahdollista määritellä esitystilanteessa miksi tahansa. Tyydyn tarkastelemaan naisrooleja tässä vain pintapuolisesti, sillä aihe on liian laaja käsiteltäväksi tämän tutkielman puitteissa.

Lesley Ferris on tehnyt perinteisen näytelmäkirjallisuuden naisrooleista jaottelun, jossa hän jakaa ne neljäksi arkkityypiseksi naishahmoksi (Taulukko 7.):

| | |
|---|--|
| <p>KATUVA HUORA; nainen on sekä kaunis että paha; pahuus ilmenee etenkin seksuaalisuudessa. Lopuksi nainen katu tekojaan ja on valmis hyvittämään kaiken.</p> | <p>MYKKÄ SANKARITAR; nainen on syrjäanvetäytyvä marttyyri.</p> |
| <p>ITSEPÄINEN NAINEN; nainen on yleensä paha nainen, joka uhkaa vallitsevia normeja. Hahmoon liittyy anarkistista voimaa, ja se kyseenalaistaa miesten nauttimat oikeudet.</p> | <p>KULTAINEN TYTTÖ; nainen on energinen, iloinen ja itsenäinen poikatyttö, joka hallitsee omaa elämäänsä, mutta on kokematon. Tehtävänä on roistomaisen miehen muuttaminen kunnan aviomieheksi ja siten sosiaalisen todellisuuden parantaminen.</p> |

Taulukko 7. Naisroolit näytelmäkirjallisuudessa Ferrisin mukaan. (Hakkarainen 1995, 80–81.)

[M]ust tuntuu, että suomalaiset naiset eroaa siinä ronskiudessaan kaikkein eniten kaikista muista maista. Et' meillä ei oikein oo mitään tabuja. Ei normaalielämässä eikä näyttämöllä, jos vertaa ihan yleisesti. (n1)

[M]ä haluan mun improani laajentaa syvyysuuntaan. Että nyt on tehty hassua pikkutyttöä [...]. Mä haluaisin näytellä ikäisiäni aikuisia naisia, joilla on koko kaari, kaikki spektrin värit. Ja silti se voi olla komiikkaa! Mulla ei ole mitään komiikkaa vastaan. Minä jos kuka olen viihteen puolestapuhuja numero yksi. En tarkoita, että meidän pitäisi tehdä synkkiä, draamallisia itkunäytelmiä – ei – mutta jotenkin viedä roolitöitämme oikeesti ammattinäyttelijän tasolle. Että impro on muutakin kuin sitä keikalla tehtävää hiphapheijaa – hassu nenä, hassu hattu -huumoria. (n2)

Ohjaaja ja näyttelijä Mick Napier, tarttuu kirjassaan stereotyyppien ongelmaan. Hän esittää syyksi toistuville, samankaltaisille valinnoille sen, että ihmiset assosioivat hyvin samalla tavalla (Napier 2004, 73). Hän esittää joukon konkreettisia ohjeita, joiden avulla roolihahmoja on mahdollista syventää improvisaatioteatterissa. Napier kannustaa improvisoijia yllättämään itsensä valitsemalla vastakohtan ensimmäiseksi mieleen tulleelle määrittelylle (emt. 74). Hän muistuttaa, että tietyt roolityypit saattavat olla hyviä aikansa, mutta ennemmin tai myöhemmin ne eivät enää toimi.

[O]ne does not have a finite "number" of characters. [...] These characters are based on every life experience they've ever had, everything they feel about the world, and everything they've ever seen. Improvisers only have to do anything in the beginning of the scene, and those characters will find them. (emt. 22.)

Mummut tulee helposti ja kalkattavat naiset, mutta ne on ihan tämmösiä luonnekysymyksiä sitte taas. Että puheliaitten tyyppien roolit niiku lähtee liukumaan nopeemmin. [...] Kauheinta on sitten kun yleisöltä kysytään, että mikäs tää on perhe Virtasessa niin aina [toivoo mielessään], että älkää sanoko mummo – please, älkää sanoko mummo. Tää on ihan vaan naiseuskysymys. Sillä ei oo impron kanssa mitään tekemistä. [...] Kyllä mä omasta mielestäni teen monenlaisia [rooleja]. Tai että jos vaikka ois äiti, niin se äiti ei oo aina semmonen tavallinen äiti. (n3)

Toinen Napierin esittämä keino stereotyyppien välttämiseksi, ja syvien ja rikkaiden hahmojen aikaansaamiseksi on erityisten ja omalaatuisten yksityiskohtien lisääminen henkilöahmon ääneen, sanoihin ja fysiikkaan (emt. 76). Samaan kategoriaan menevät myös henkilökohtaisen esineen tai maneerin käyttäminen osana henkilöahmon rakentamista. Ne auttavat improvisoijaa rikkomaan totutut kaavat ja luomaan siten todenmukaisia hahmoja kohtauksiin (Napier 2004, 82–83). Lisäisin tähän listaan tunnemuutosten käyttämisen ja vaikuttumisen. Lyn Pierse kuvaa yhtälöä osuvasti:

offer + yield = action + reaction (Pierse 1995, 117).

offer + blocked breath = blocked offer

offer + breathing = yielding (Pierse 1995, 161.)

Tehty tarjous ja sen hyväksyminen tarkoittaa samaa kuin toiminta ja siihen reagoiminen. Tarjous ja hengityksen pidättäminen sen jälkeen merkitsee suoraan tyrmättyä tarjousta, kun taas tarjous ja vapaa hengittäminen viestivät tarjouksen hyväksymisestä ja sille antautumisesta.

Kaikki kiteytyy Johnstonenkin käyttämään lausahdukseen siitä, kuinka improvisoijan tulee olla jatkuvasti tietoinen esille tulleista asioista. Napier painottaa erityisesti tätä kirjassaan.:

The lights came up and you are improvising and you said: "Ah, Saturdays." What do you do now? [...] [C]hill out and merely check out what you did – in a real literal way. Like, "Oh, I just said 'Ah, Saturdays' kinda' bored and I'm looking out." That's it. [...] No speculation, no selfjudgment, no seeking answers to questions, no worrying about what ifs. [...] Because you've just created your character's road map to the scene. (Napier 2004, 24–25.)

Tapa, jolla henkilö esittää asiansa, merkitsee enemmän kuin puheiden sisältö. Tämä luo mielenkiintoisen väännön totutun sanattoman viestinnän ja improvisoinnin välille. Laji kannustaa kuuntelemaan ja tarkkailemaan nonverbaalia kommunikointia. Tosielämässä juuri tämänkaltainen toiminta aiheuttaa virhetulkintoja ihmisten välillä. Se, että näyttelijä tiedostaa, millä energialla hänen roolihahmonsasi esiintyi edellisessä kohtauksessa ja millaisia tunteita hän toi itsestään esille, on avuksi henkilöhahmon rakentamisessa ja stereotyyppien rikkomisessa koko illan pitkässä näytelmässä. Tällöin on selvää, että seuraavassa kohtauksessa kyseisestä hahmosta esitetään katsojille toinen, häntä määrittävä luonteenpiirre. (Napier 2004, 83.)

[T]untuu että olen tehnyt ainakin jo kaksi kertaa aika hitaalla käyvän aikamiespojan ja toisaalta pari kertaa myös äärikorkean bisnesmiehen/mafioson. Toki nuo vahvemmat muistuvat paremmin mieleenkin kun ne ovat niin vahvoja ja siten jääneet selkeästi mieleen. (Huttunen 2006)

Joskus me kärvisteltiin, että kun on samoja rooleja, että jotain pitäisi keksiä kunnes me sitten hyväksyttiin se. Ja siihen voi löytää toisen näkökulman ja se on se, että ne hahmot, jotka toistuu, on ittelte niin rakkaita. Ne on niiku omia hahmoja, joille on niiku sallittavakin kasvaa ja kehittyä ja pysyä siinä mukana ja tulla uudelleen ja uudelleen vierailemaan niissä tarinoissa. (m1)

Konkreettinen ohje itselle voisi olla päätös, että tulee sisään joka kohtaukseen esimerkiksi erilaisella tunnetilalla kuin aiemmissa kohtauksissa. Samaa ohjetta voi toki soveltaa myös lyhyissä teatterikisatekniikoihin pohjautuvissa esityksissä.

Hazenfield esittelee kirjassaan useita harjoituksia, joista voi olla apua roolihahmojen monipuolistamiseen ja syventämiseen. Esimerkiksi yhdessä niistä sama roolihenkilö kohtaa joka kohtauksessa eri tyyppin kuin edellisessä (Hazenfield 2002, 180). Näin muutos ohjataan tapahtumaan kanssanäyttelijän kautta, häneltä lähtevästä impulssista. Yksi toinen harjoitus puolestaan keskittyy puhtaasti yksilöön. Siinä toiminnan keskus sijoitetaan eri puolille kehoa. (Hazenfield 2002, 114.) Harjoite vaikuttaisi olevan suoraan Tshehovilta. Linkki on mielenkiintoinen yhteys Hazenfieldin ja Johnstonen välillä.

Stereotyyppiset roolit voivat olla mahdollisuus varsinkin koko illan pitkissä improvisoiduissa näytelmissä jos näyttelijät ovat itse tarkkoina ja tiedostavat, mitä ovat tekemässä. Mitä pidempää

improvisoi, sitä haastavammaksi laji muodostuu, jos improvisoija niin itse haluaa. Stereotyyppien ja itselle tutujen roolihahmojen toistaminen on helppo tapa mennä lavalle, tehdä tilanne niin sanotusti vaarattomaksi itselleen, mutta se ei ole ainoa tapa. Lajiin perehtyneet improvisoijat tarjoavat useita vinkkejä, miten tavoilleen uskollinen näyttelijä pääsee eroon kiinnipinttyneistä tottumuksistaan.

5. ROOLIEN RAKENTUMINEN AINEISTOSSA

Tulen tämän luvun aikana tarkastelemaan lähemmin roolien rakentamista ja niiden rakentumista nimenomaan Improvisaatioteatteri Snorkkelin kevään 2006 esityskauden kolmessa viimeisessä esityksessä. Kohteenani ovat erityisesti näytelmän *Kesken kaiken* kolme kohtausta sekä kyseisessä esityksessä tekemäni roolin, Tohtori Bernsteinin koko kehityskaari.

Tallennetut esitykset on purettu tässä tutkielmassa ensin kokonaisuudessaan hyödyntämällä Pfisterin luonnehdintatekniikoiden kaaviota. Tein siitä oman sovelluksen (Liite 5), jossa keskityin ainoastaan henkilöahmosta lähteviin määrittelytapoihin yhtä poikkeusta lukuun ottamatta: kirjasin ylös myös nimet, jotka Pfisterillä sijoittuvat tekstiin pohjautuviin tekniikoihin.

Seuraavaksi luetteloin kaikista esityksistä henkilögalleriat, määrittelin kunkin aiheen/aiheet ja teeman ja kuvailin esityksiä kokonaisuuksina muutamalla lauseella (Liite 7.). Laadin vielä kohtausluettelon jokaisesta näytelmästä hahmottaakseni ne rakenteiden ja juonen kuljetusten osalta. Taulukoinnin, roolitusten listaamisen ja yleiskuvailun jälkeen aineistosta oli helpompaa poimia kohtaukset, joihin saattoi pureutua tarkemmin.

Lisäsin tässä vaiheessa valintakriteeriksi, että mukana olisi vain yksi niin sanotusti valtavirtaa edustava kohtaus. Näin ollen kaksi muuta edustaisi jollakin tavalla poikkeavaa tapaa tehdä henkilöhahmojen määrittelyjä improvisoiduissa koko illan pitkissä näytelmissä. Tämä osoittautui kuitenkin muiden asettamieni kriteerien myötä mahdottomaksi, joten kaikki valitut kohtaukset edustavat omalla tavallaan improvisaatioteatteria tyypillisimmillään. Päätöstäni tuki pedagoginen näkökulma: halusin selvittää, millainen on niin sanottu perus-improkohtaus ja miten sitä voisi kehittää? Toisin sanoen, miten voin harjoittaa sekä omia että kurssilaisteni dramaturgisia taitoja tässä asiassa?

Ensimmäisessä valitsemassani kohtauksessa esiintyivät italialaisen viinitilan pehtoori Carlos Berlucconi ja viinitilalla töissä oleva suomalainen Viljakainen. Kohtauksen aikana pehtoori tekee Viljakaisesta yhteistyökumppaninsa. Toinen valitsemani kohtaus leikkasi edellisen kohtauksen ja alkoi osittain päällekkäin sen kanssa. Siinä esiteltiin ensimmäistä kertaa sekä aviopari Pekka ja Raisa että Pekan sisko Pirjo. Puheen tasolla mainittiin myös Pekan ja Pirjon isä. Kohtauksen edetessä tuli ilmi, että Pekalla on paha yskä ja että hän polttaa vaimoltaan salaa. Kolmannessa kohtauksessa esiteltiin kaksi varakasta ystävätärtä nimeltä Elisabeth ja Birgit, jotka olivat lomailemassa Italiassa

Elisabethin asunnolla. Mukaan tuli myös Elisabethin hyvin koulutettu koira, Sergei. Kohtauksen loppuun mennessä oli tullut selväksi, että naiset päättivät hankkia Elisabethille oikean palvelijan ja nauttia samalla etelän lämmöstä sinkkuina.

Usein esiintyjällä ei ollut yleisön eteen astuessa ideaa siitä, millainen hänen henkilöhahmonsakaan on. Rooli muotoutui vasta vuorovaikutuksessa toisen näyttelijän kanssa tai toiminnan käynnistyttyä. Määrittelyt tehtiin tallennetuissa esityksissä pääsääntöisesti dialogissa kanssänäyttelijän kanssa. Oli hieman yleisempää, että improvisoijat lisäsivät yksityiskohtia toistensa rooleihin kuin se, että esiintyjä olisi itse luonnehtinut omaa henkilöhahmoaan dialogin aikana. Itse tehtyjen ja muiden tekemien huomautusten tekeminen omasta roolihahmosta oli yhteensä yleisempää kuin muiden Pfisterin listaamien luonnehdintatekniikoiden hyödyntäminen. Luonnollisesti poikkeuksiakin oli. Ilokseni saatoinkin huomata, että henkilöhahmot määrittivät itseään myös puhtailla solilogeilla. Usein solilogi laulettiin.

Kohtaukset, joissa henkilö on esitelty ennen ensimmäistä esiintuloaan muiden roolihenkilöiden replikoinnissa, olivat todella harvinaisia. Onneksi yksi sellainen kuitenkin löytyi tallennetuista esityksistä, joten pääsin pohtimaan, miksi vastaavia ei mahdollisesti nähdä useammin improvisoiduissa koko illan pitkissä näytelmissä. Olen tietoinen, että kovin rohkeiden ja voimakkaiden yleistysten tekeminen näin suppean otannan perusteella on mahdotonta. Näin ollen heitän vain kysymyksen ilmaan: onko yleisempää esitellä henkilöt ensimmäisen kerran reaaliajassa kuin etukäteen muiden roolihahmojen puheissa?

Oli hämmentävää huomata, että ne esitykset, jotka tuntuivat tehdessä täysin absurdeilta, epäloogisilta ja peräti juonettomilta, olivat katsomiskokemuksena kiehtovimpia ja erittäin loogisia. Esimerkiksi näytelmä nimeltä *Kehäkettu* vaikutti esiintyjän näkökulmasta vielä esityksen päättymisenkin jälkeen sekavalta ja huonolta, kun taas videolta katsottuna rakenne toimi ja palaset loksahelivat luonnollisesti yhteen. Havainto vahvistaa sen, että katsoja täyttää puuttuvat osat tarvittavilta osilta ja tekee siten tarinasta ehjän.

Tekniikka, jota esityksissä käytettiin ja joka ei mielestäni sovi suoraan yhteenkään Pfisterin kaavion kohtaan, on ajatusäänien hyödyntäminen. Siinä improvisoija asettuu toisen näyttelijän taakse ja puhuu ääneen tämän näyttelemän henkilöhahmon sisäiset ajatukset. Tavallisessa tekstilähtöisessä esityksessä ajatusäänet ilmaistaisiin todennäköisesti solilogin muodossa, mutta koska improvisaatioteatterissa valmista käsikirjoitusta ei ole, määrittelyt tekee toinen näyttelijä. Kyse ei ole kuitenkaan dialogista, sillä ajatusäänet eivät välttämättä kommentoi suoraan toisen roolihahmon

puheita. Esimerkiksi näytelmässä *Auringonpimennys* Keijon (Harri Huttunen) ajatusääni (Kati Niemi) toteaa: ”Minä olen mahtava mies! Minä olen mahtava mies!” Huomautettakoon, että tekniikka aiheuttaa usein koomisia tilanteita. Esimerkiksi samassa näytelmässä ajatusääni (Kati Niemi) ilmoittaa Keijolle (Harri Huttunen) ratkaisun hetkellä, että: ”Sä olet nyt omillas’!”

Tulen purkamaan aineistoa neljän päänäkökulman kautta. Tarkastelen ensin roolihahmon syntymähetkeä luvussa 5.1. ja sen jälkeen tarinan ja henkilöahmon suhdetta luvussa 5.2. Puran aineiston ensin luvussa 5.3. niiltä osin, joissa näyttelijä määrittelee itse itsensä ja sitten luvussa 5.4. niiden kohtausten kautta, joissa keskeiset määrittelyt tulevat kanssanäyttelijältä. Analyysini etenee kussakin alaluvussa deduktiivisesti eli yleisestä yksityiseen. Toisin sanoen tutkin kaikkia esityksiä ensin yleisesti, sitten kolmen valitsemani esimerkkikohtauksen kautta, ja lopuksi pohdin asiaa sekä omien että haastateltavieni kokemusten pohjalta.

5.1. Roolihahmon syntymähetki

Tietyt tavat rakentaa roolia ja siten tarinaa eteenpäin toistuivat kaikissa kolmessa esityksessä. Tarkastelu paljasti improvisaatioteatterille ominaisen piirteen. Näyttelijä tulee kohtaukseen ja tarjoaa jotakin sanattomasti (esimerkiksi eleet, ilmeet tai asennot) tai sanallisesti (esimerkiksi jokin tietty äänenlaatu, ääniala tai murre), joka on mahdollista tulkita usealla eri tavalla. Paikallaan polkeminen, kävely lavan etureunaan tai käsien avaaminen ovat irrallisia toimintoja, jotka käynnistävät roolihahmon syntymisen vaikka improvisoijalla itsellään ei ole vielä tietoa, millainen lopputuloksesta tulee. Näyttelijä tulee tehneeksi jotakin, jonka kanssanäyttelijä määrittelee sanallisesti kyseisen henkilöahmon piirteeksi tai muuten häntä määritteleväksi ominaisuudeksi.

Oli mielenkiintoista tarkastella kolmen valitun kohtauksen rakentumista. Niissä toistuneet rakennuspalikat olivat samankaltaisia, mitä Pia Houni esitti väitöskirjassaan. Ensimmäisenä oli tekstin taso, sen jälkeen luotiin roolin ulkoiset puitteet ja kokonaisuus viimeisteltiin intuition voimin. (Houni 2002, 204–208.) Kokoan tulkintani pieneksi taulukoksi (Taulukko 8.):

| KOHTAUS 1. | KOHTAUS 2. | KOHTAUS 3. |
|---|---|---|
| <u>toiminta</u> : polkeminen | <u>toiminta</u> : pöydän kattaminen | <u>toiminta</u> : nauru |
| määrittely + nimeäminen | määrittely + nimeäminen | nimen määrittely |
| suhteen määrittely | tilanteen määrittely | henkilöhahmon määrittely |
| laajennus: paikan määrittely | laajennus: lisämääreitä henkilöhahmoille | tilanteen määrittely |
| laajennus: lisämääreitä henkilöhahmoille | suhteen määrittely laajennus: lisämääreitä henkilöhahmoille | laajennus: lisämääreitä henkilöhahmoille |

Taulukko 8. Kohtausten rakentuminen kolmessa valitussa pätkässä.

Löytämäni kaava mukaili Johnstonen oppeja. Tekemäni havainto mukaili pienin variaatioin myös Bakerin eksposition vaatimusta, että alussa on määriteltävä ketä, missä, milloin ja se, mitkä henkilöiden väliset suhteet ovat. Kohtaukset alkoivat toiminnalla, jatkuivat perusmäärittelyiden ja sen jälkeen lisämääreiden tekemisellä. Kohtauksissa 2. ja 3. kolmas henkilö tuli mukaan määrittelemään kohtauksessa jo olleita henkilöitä. Pekan ja Raisan tapauksessa (kohtaus 2.) se oli Pekan sisko ja Birgitin ja Elisabethin kohdalla (kohtaus 3.) Sergei-koira. Yleistäen voisi sanoa, että aineiston perusteella kohtaukset, joissa henkilö(t) esitellään ensimmäistä kertaa, ovat rakenteeltaan hyvin samanlaisia.

Toinen seikka, jota en olisi tullut edes ajatelleeksi jos en olisi haastatellut kollegaani Jussi Ollilaa, oli se, kuinka voimakkaasti improvisoijan omat intohimot vaikuttavat roolihahmojen syntyyn.

[S]itte oli joka esityksessä melkein oli joku sivuhahmo, jonka mä tein tarkoituksella sen jälkeen kun mä olin luonut sen kantavan hahmon ensin. Yleensä se meni aina siinä järjestyksessä, että ensin teki sen pääroolin itselleen, ja sitte [totesi, että]: jahas, tämäkään ei vielä riitä minulle, että nyt tehdään koira tähän juttuun tai tarjoilija tähän.. En mä tiedä mistä se tarve tulee. [E]hkä se vastuu painaa siinä kantavammassa roolissa niin paljon, että sitten tekee vielä yhden irratteluroolin, jolla ei ole tavallaan mitään merkitystä tarinan kannalta. Että pystyy käymään yhdessä tai kahdessa kohtauksessa kun ei malta olla pois sieltä näyttämöltä. (Jussi Ollilan haastattelu 21.7.2006)

Näkökulma korostaa mielestäni osuvasti lajin luonnetta. Vaikka Ollila tulikin esimerkiksi juuri Birgitin ja Elisabethin kohtaukseen koiraksi niin sanotusti huvin vuoksi, se syvensi omalta osaltaan tilanteessa jo olleita vanhojen rouvien hahmoja antamalla heille lisämääreen.

Ollila vahvisti näkemykseni siitä, että roolin syntyyn vaikuttaa oman toiminnan lisäksi se, kenen kanssa näyttämöllä on. Hän kertoi oman kokemuksensa siitä, kuinka toisten ihmisten kanssa tekee

helpommin alastatusta ja toisten kanssa ylästatusta. Mielenkiintoista oli, että Ollila totesi tekevänsä sivuhahmoista fyysisempiä ja selkeämpiä tyyppisiä kuin päähahmot, jotka ovat hänen kohdallaan lähempänä näyttelijää itseään ja omaa olemista.

Impulssi mennä lavalle tulee oman kokemukseni perusteella yleensä esityksen rytmistä. Kun seison lavan reunalla, totean esimerkiksi, a) että meneillään oleva kohtaaminen pitää leikata tai, b) että kukaan muu ei mene lavalle valojen noustua. Näytelmässä *Kehäkettu* aloituskohtaamisessa ollut mallinukke oli puhdas assosiaatio yleisön antamasta sanasta 'näyteikkuna'. Samassa esityksessä TET-tytöt syntyivät, kun edellinen kohtaaminen leikkautui ja meidän piti perustella, miksi hahmomme olivat myös seuraavassa kohtaamisessa. Samoilta asennoilta annettiin uusi merkitys. Ensimmäinen impulssi vaikuttaa myös siihen, syntyykö rooli ensin ulkoisesti fyysisen ilmaisun kautta (eläkeläinen *Kehäkettu*-näytelmässä) vai puheen ja replikoinnin kautta (Tohtori Bernstein).

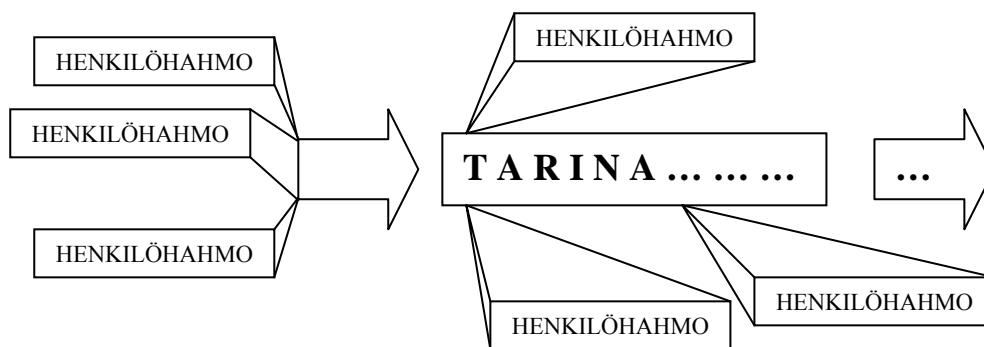


Kuvio 5. Henkilöhahmon syntyyn vaikuttavat seikat aineiston pohjalta.

Tyypillistä vaikutti olevan, että henkilöhahmot syntyivät ensin implisiittisesti. Sen jälkeen lisämääreet annetaan eksplisiittisesti (Kuvio 5.). Toisin sanoen improvisoija määrittelee kanssänäyttelijänsä implisiittiset tarjoukset oman tulkintansa ja syntyneen assosiaation kautta.

5.2. Tarinan fokuksen tukeminen

Oli yleistä, että tarina lähti käyntiin vasta henkilöhahmojen esittelyn jälkeen. Etenemistä voi kuvata seuraavanlaisella kuviolla (Kuvio 6.):



Kuvio 6. Henkilöhahmojen rakentumisen ja tarinan suhde improvisoiduissa koko illan pitkissä näytelmissä.

Alkutilanteessa improvisoijalla ei ole mitään tietoa tarinasta. Hän luo roolihahmon yksin tai yhdessä kanssänäyttelijänsä/kanssänäyttelijöidensä kanssa. Siitä käynnistyy tarina. Usein improvisoiduissa koko illan pitkissä on monia tarinan alkuja ja fokuksipisteitä, joihin on mahdollista tarttua. Kun tarinan runko alkaa selvitä, mukaan tulee henkilöhahmoja tarvittaessa täydentämään kokonaisuutta. Kolmessa tallennetussa esityksessä täydentäviä henkilöhahmoja olivat esimerkiksi tarjoilijat³⁰, lääkärit tai sairaanhoitajat³¹ sekä miksaajat, äänitarkkailijat³². Kertojan roolit tehtiin joko selkeästi kuten *Kesken kaiken* -näytelmässä, jossa Jukka Lindström juoksi lavan läpi ja kertoi tarinaa eteenpäin, tai epäsuorasti kuten *Kehäketussa*, jossa oli sekä Talk shown isäntä että toimittaja, jotka molemmat toivat tarinaan lisää materiaalia, kertasivat mennyttä ja selvensivät jo tapahtuneita asioita.

Jos tarinan fokus on epäselvä, joku fokusta tukemaan tullut hahmo saattaa päätyä itse koko esityksen keskipisteeksi. Näin tapahtui esimerkiksi *Kehäketussa*, jossa TET-tytöt olivat alun perin tarkoitettu puhtaasti sivurooleiksi. On yleistä, että henkilöhahmot esitellään reaaliajassa. Toisin sanoen roolit määritellään, kun heitä esittävät näyttelijät ovat lavalla. Tosin yhdessä taltioiduista esityksistä, näytelmässä *Kesken kaiken*, Pekan isän henkilöhahmo nousi suoraan tarinan tarpeista. Isän mukaantulo on samalla esimerkki tilanteesta, jossa henkilö esitellään muiden repliikeissä jo ennen tämän virallista ensiesiintymistä.

Pirjo: Isä kuoli keuhkohtaumaan.
 Raisa: Niin, mut se [Pekka] ei vaan halua puhua siitä. Niiku heti se ohittaa sen ja on silleen niiku, että ei täs mitään, keskitytään olennaiseen.
 [...]

³⁰ jokaisessa yksi; *Auringonpimennys* → Tarjoilija Kalle, *Kehäkettu* → Hovimestari Johan ja *Kesken kaiken* → Tarjoilija Luici

³¹ *Auringonpimennys* → kirurgi, kandidaatit ja psykologi, *Kesken kaiken* → sairaanhoitaja

³² *Auringonpimennys* ja *Kehäkettu*

Raisa: Mä luulen, että se teidän isän kuolema oli sille niin kova paikka, että – niin se teidän isähän oli tupakkamiehiä.

Isä näytettiin yleisölle vasta esityksen loppumetreillä. Kohtauksessa hän varoitti poikaansa Pekkaa Tohtori Bernsteinista. Isään viittaamisen myötä myös keuhkohtaumasta ja yskästä tuli yksi keskeisistä elementeistä lopullisessa tarinassa.

Joskus tarinaan tuodaan sitä tukevia henkilöitä, joilla ei ole todellista informaatioarvoa kokonaisuuden kannalta. Tämä kuuluu lajiin. Esimerkiksi näytelmässä *Auringonpimennys* esiintynyt kirurgi ja lauma lääkärikandidaatteja olisivat voineet tarvittaessa ja tarinan niin vaatiessa nousta myöhemmin merkittävimiksi hahmoiksi.

Yksi mielenkiintoinen ja täysin omaan tulkintaani pohjaava huomio on se, mitä se, että sama näyttelijä esittää useita rooleja, saa aikaan lopputuloksessa. Esimerkiksi näytelmässä *Kesken kaiken* Jaakko Väisänen esitti ainoastaan Venäjän mafian jäsentä, sekä henkilöä, joka peittelee ihmiset lakanalla heidän kuolemansa jälkeen. Missään vaiheessa ei määritelty, onko roolihahmoja kaksi vai onko kyse samasta henkilöahmosta. Jos hahmot tulkitaan yhdeksi ja samaksi, tarinassa korostuu mielestäni se, kuinka Venäjän mafia ja Tohtori Bernstein olivat vaikuttaneet kuolleiden roolihahmojen elämään.

Tarinan selkeys tai vastaavasti sekavuus vaikuttavat luonnollisesti lopputulokseen. Useat haastattelemiini improvisoijat toteavat, että he tietävät ”sisäisellä intuitiolla”, milloin lavalle pitää mennä ja millaista henkilöahmoa kokonaisuus kaipaa. He lisäävät, että asia pätee tosin vain silloin, kun tarina on selkeä.

Mikäli asiat ja juonet ja hahmot ovat hajallaan ja epävarmoja, on aika vaikea rakentaa selkeää hahmoa. Vaikka se saattaisikin auttaa muita näyttelijöitä ja kokonaisuutta selkenemään. (Harri Huttusen kirjallinen haastattelu 15.8.2006)

Tarina voi vaikuttaa myös tyylilajiin, jolla kokonaisuus rakentuu. Jos ryhmä ei sitoudu tunnistamaan mahdollista lajityyppiä, eikä tue sitä, syntyy automaattisesti näytelmä, jossa useat tyylit menevät sekaisin. Toisaalta siinä piilee osa lajin viehätystä. Eräs esitystämme katsonut, improvisaatioteatteria itse harrastanut nainen kommentoi sitä seuraavasti:

[K]iitos perjantaisesta Kuutamokeikasta!³³ [...] Hauska kohtaaminen, täyttä surrealismia (kuten impro aika usein onkin)!

³³ Kyse oli Teatterikesän off-ohjelmiston esityksestä perjantaina 11.8.2006. Kuutamokeikka oli kahden esityksen yläotsikko, samoin kuin tutkielman aineiston otsikko: Kylässä.

Tarkastelen seuraavaksi kolmea valitsemaani kohtausta tyyliuuntien ja tyyllilajien näkökulmasta. Ensimmäisessä kohtauksessa (kohtaus 1.) viinitila, Italia ja herra-palvelija -asetelma viittaavat mielestäni romanttiseen realismiin. Mikäli kohtausta tarkastelee yhdessä koko esityksen kanssa ja tekee määrittelyt pelkkien henkilöhahmojen perusteella, voi puhua melodraamasta.

Toinen kohtaus (kohtaus 2.) on mielestäni selkeästi arki-realismia, joka saa esineiden uudelleen määrittelyn kautta surrealistisia piirteitä. Se on yksinkertainen ja informatiivinen tilannekuvaus pariskunnan kotoa. Kolmas kohtaus (kohtaus 3., näytelmän yhdeksäs kohtaus) poikkeaa kahdesta edellisestä hyvin voimakkaasti monesta syystä. Henkilöhahmot ovat kärjistettyjä tyyppisiä, joilla on selkeitä, karikatyyrimäisiä eleitä ja ilmeitä. Naiset Birgit ja Elisabeth määrittävät keskiluokkaa varakkaammiksi, jolloin tyyllilaji voisi olla saippuaoopperaa. Kohtaus saa romanttisia tunnusmerkkejä varsinkin siinä vaiheessa, kun Elisabethin koira Sergei paljastuu yliluonnollisen lahjakkaaksi ja hyvin koulutetuksi eläimeksi. Tyyliuunnaksi vahvistuu romantiikka viimeistään kohtauksen loppuvaiheille, kun naiset puhkeavat laulamaan haaveillen kaipuustaan aurinkoon.

Kun kohtauksia käsittelee toisistaan irrallisina osina, tuntuu mahdottomalta, että ne olisivat samasta näytelmästä. Toisaalta tyyllilajien moninaisuus määrittää koko esitystä ja tekee siitä omanlaisensa melodraaman, joka ei noudata orjallisesti mitään määreitä.

Mun mielestä on olemassa oma tyyllilajinsa ja se on impronäytelmä. Se on [...] periaatteessa realismia, joka venyy ja vanuu sitten aina mihin sattuu. [...] Elikkä periaatteessa ne [impronäytelmien juonet] lähtee aina jostain arkisesta maailmasta, mutta sitten siihen tulee jotain [...] fantasia-aineita. Siinä tarinassa ei olla niin sidoksissa siihen alkulähtökohtaan kuin periaatteessa normaalissa teatterissa. (Jussi Ollilan haastattelu 21.7.2006)

Juuri tähän Johnstone kannustaa sanomalla: ”[E]stablish your Hero in an orderly universe, and then make it chaotic.” (Johnstone 1994, 42).

Improvisaatioteatteria leimaa jollakin tasolla oma suprastruktuurinsa, josta se tuskin tulee koskaan pääsemään eroon. Ainakin yleisön niin sanottu kouluttaminen tässä mielessä tulee viemään vuosia. Tarkoitin tällä sitä, että improvisaatioteatterin lajina on totuttu liittämään tietty komiikka. Koomiset piirteet syntyvät muiden muassa yllättävistä tilanteista, nimien unohteluista ja väärin kuulluista repliikeistä, joilta ei voi välttyä kun valmista käsikirjoitusta ei ole olemassakaan.

Joskus on hyvä tehdä ”vaan” näytelmä ja katsoa, mihin se menee. Ja joskus sitten [on hyvä] asettaa kehyksiä. Mutta kehykset on ehkä aina enemmän lähtökohtia improssa. Jos se kehys on tarpeeksi vahva, niin kuin kohtauksessakin platform on tarpeeksi vahva. Silloin se ei yleensä houkuttele semmoisiin suuntiin, jotka menee ulos odotushorisontissa. [J]os se tyyllilaji saadaan jo alussa niin vahvaksi katsojille sekä tekijöille, niin sitten siinä varmasti pysytään ihan luonnollisesti. Mutta jos se ei ole vahva heti alussa, niin silloin se tarina ehkä kimpoileekin helpommin. (Jussi Ollilan haastattelu 21.7.2006)

5.3. Määrittelijänä minä itse

Koska edustan improvisoijaa, joka tekee omaa henkilöhahmoaan koskevat määrittelyt pääasiassa itse, otan yhden oman roolisuoritukseni suurennuslasin alle tämän luvun aikana. Valitsin kohteeksi Tohtori Bernsteinin³⁴, joka paljastui tarinan aikana saatananpalvojaksi ja Venäjän mafian yhdeksi keskushahmoksi, ja joka on malliesimerkki tavastani jyrätä näyttelijänä muiden yli. Roolihahmon avausrepliikki oli: ”Te olette siis tupakoineet salaa yli 30 vuotta...” Vastaparina kohtauksessa oli Pekka (Jukka Lindström), jolle oli lanseerattu aikaisemmin salatupakoinnin lisäksi paha yskä. Kohtauksen aikana Pekka suostuu kokeilemaan vaihtoehtoista hoitomuotoa yskäänsä ja sopii tapaamisen tohtori Bernsteinin kotiin seuraavalle illalle. Samassa tilanteessa roolihahmoni saa nimensä.

Käytän hetken nimen määrittämisen ja määrittelyn tarkasteluun. Nimi Bernstein ei herättänyt minussa esitystilanteessa assosiaatioita mihinkään suuntaan. Jälkikäteen ajatellessa tilanne olisi tarjonnut herkullista materiaalia erilaisten intertekstuaalisten viitteiden käyttämiseen. Olisin voinut käyttää jollakin tavalla esimerkiksi yhteyttä säveltäjään ja kapellimestariin, Leonard Bernsteiniin ja *West Side Storyyn*, tai Orson Wellesin elokuvassa *Citizen Kane* esiintyneeseen Mr. Bernsteiniin. Olisi sinänsä mielenkiintoista tarkastella, olisivatko edellä mainitut asiat voineet vaikuttaa alitajuisesti roolihenkilön syntyyn. Samoin olisi kiehtovaa pohtia, miten paljon pelkällä sukunimellä kutsuminen määrittelee yleisesti henkilöhahmon rakentumista. Sivuutan nämä aiheet kuitenkin tässä ja jatkan Bernsteinini tarkastelua puhtaasti esityksen dialogin ja toiminnan pohjalta.

Seuraavan kerran Bernstein niin sanotusti tilattiin näyttämölle, kun Pekka koputti oveen. Kohtauksen aikana tuli esityksen ainoa repliikki, joka määritteli tohtorin hahmoa ja joka ei tullut minun omasta suustani. Pekan kysymys: ”Miksi teillä on täällä pentagrammi?” ohjasi hahmon kehittymisen suuntaa voimakkaasti siitä hetkestä eteenpäin. Tosin olin tarjonnut ilmeillä ja muulla käytökselläni, että tohtori ei ole ihan tavallinen, kiltti ja kuuliainen kansalainen. Silmien pyörittely, käsin hierominen yhteen ja hieman käheä ääni saattoivat tuottaa Jukalle impulssin sanoa näkemänsä jollakin tavalla ääneen. Jo pelkästään se, että sanoin yhden 3,14 minuutin mittaisen kohtauksen aikana yhteensä 205 sanaa kun vastaanäyttelijäni käytti ainoastaan 33 sanaa, kertoo jotakin aggressiivisesta tyylistäni tehdä määrittelyjä. Toki tyyli teki tässä osaltaan tohtori Bernsteinista sen, mitä hän oli eli käskävä, voimakastahtoinen ja itsetietoinen ”oppinut nainen”, kuten hän itse itseään määritteli.

³⁴ Esityksessä nimeltä *Kesken kaiken*. Kaikki kohtaukset litteroituna versiona liitteenä. (LIITE 6.)

Kolmas kerta, kun tohtori Bernstein astui lavalle, paljasti ensimmäisen kerran kontaktin venäjän mafiaan. Aikaisemmin venäläisten miesten kanssa esiintynyt naispomo (Anu Raipia) lähti kohtausten alussa tohtori Bernsteinin vastaanotolta sanoen: ”Kiitos avusta, palataan asiaan myöhemmin. Kiitos tohtori.” Vaikka naispomoa ei määritelty tilanteessa mitenkään, hänen fyysinen ilmaisunsa oli sama kuin edellisessä kohtauksessa, jossa hänet nähtiin. Tosin impron luonteeseen sopien hän olisi voinut olla kuka tahansa, mutta tuo oli minun tulkintani. Bernsteinin kolmas kohtaus syvensi sekä tohtorin että Pekan henkilöahmoja.

Bernstein: (Pekalle) Te kiellätte itseltänne aivan liian monia asioita. Tälläkin hetkellä te tunnette suunnatonta halua minua kohtaan, mutta te pidätte itsenne aisoissa. Te olette koko ikänne ehkäissyt elämän itseltänne. (nousee ylös ja kävelee Pekan ympärillä) Onko oikein, että te ette halua lasta? (Pekka nyökkää, Bernstein levittää kätensä ja päästää tyytyväisen ”minähän tiesin” -äänen) Onko oikein, että te pelkätte historian toistavan itseään?

Pekka: On. Minä en halua omalle lapselleni isäni minulle langettamaa kohtaloa. [...]

Pääpiirteissään hahmo säilyi muuttumattomana loppuun eli kuolemaansa asti. Noudatin siinä mielessä Mick Napierin ohjeita, että pysyin näkökulmassani (Napier 2004, 79) ja syvensin henkilöahmoa lisämääreillä (emt. 82). Tästä esimerkkinä kohtaus, jossa tuli esille, että tohtori Bernstein osaa puhua venäjää. Impulssi siihen tuli aikaisemmasta kohtauksesta, jonka alussa Anun hahmo, oman tulkintani mukaan Venäjän mafian naispomo lähti tohtorin vastaanotolta.

Bernstein jäi ohueksi tyypiksi syystä, että hänen jokainen esiintulonsa ilmensi samaa tunnetilaa. Tohtori oli joka kerta hyvin aggressiivinen, luihu ja negatiivisesti virittynyt henkilö, jota eivät muiden touhut hetkauttaneet. Tarina olisi kenties ollut täysin toinen, jos Bernstein olisi saapunut näyttämölle yhden kerran täysin vaisuna, ujona ja vaivaantuneena.

Tyypillisiä tapoja, kuinka näyttelijä määrittelee omaa henkilöahmoaan ensimmäisen kohtausten alussa, on aineiston perusteella kolme:

1. Improvisoiija määrittelee itsensä aloittamalla jonkin fyysisen toiminnan, joka määrittelee samalla tilaa, jossa hän toimii, tai ilmentämällä omalla fysiikallaan muuten roolihahmonsa statusta.
2. Improvisoiija määrittelee itsensä kertomalla nimensä ja lisäämällä siihen jonkin ominaisuuden.
3. Improvisoiija määrittelee itsensä määritellessään kanssanäyttelijää. Tästä erinomainen esimerkki on repliikki: ”Hyvää pekanpäivää rakas pikkuveli!”³⁵.

³⁵ Esityksestä nimeltä *Kesken kaiken*.

Se, miten improvisoijat määrittelevät omaa rooliaan edelleen kohtauksen aikana, tapahtuu aineiston perusteella yleisimmin verbaalisella tasolla ja niin, että esille tuodut elementit pyritään säilyttämään. Tämä on täysin ymmärrettävää. Sen lisäksi, että improvisoija esittelee henkilöhahmon yleisölle, hänen täytyy tehdä siitä selkeä kuva omaan päähänsä, jotta siihen voi palata tarvittaessa myöhemmin tarinan edetessä. Haastetta lisää, että jokaisella improvisoijalla on keskimäärin kaksi eri roolia kunkin esityksen aikana. Huomasin omista roolisuorituksistani sen, että esittämäni henkilöhahmot olivat joka esityksessä kärjistetyksi toistensa vastakohtia (Taulukko 9.).

| <u>ESITYKSEN NIMI</u> | <u>ROOLIT</u> | |
|-------------------------|----------------------------|----------------------------|
| | <u>POSITIIVINEN STATUS</u> | <u>NEGATIIVINEN STATUS</u> |
| <i>Auringonpimennys</i> | Tanssija Mimmi | Auttava puhelinpsykologi |
| <i>Kehäkettu</i> | Stand Up koomikko Lucielle | TET-teinityttö Pirre |
| <i>Kesken kaiken</i> | Rikas sinkkunainen Birgit | Tohtori Bernstein |

Taulukko 9. Omien roolien tarkastelua statuksien näkökulmasta. Vastakkain positiivinen ja negatiivinen status.

Olin pohtinut omista esitysmuistioistani, että kenties kohdallani ääripositiiviset ja ilomieliset rikkaat rouvat syntyivät alitajuisesti vastakohtaksi edellisen illan esityksen teinitytöille. Yhteistä rooleille oli, että ne syntyivät vahingossa. Molempien piti jäädä sivuhenkilöiksi, mutta toisin kävi. Vanhat rouvat syntyivät hetkessä, jossa kannoin Kati Niemen apuna pöytää sivuun ja yhtäkkiä huomaamme, että olemme valokeilassa, jolloin oli pakko lähteä tekemään tyyppejä. Teinitytöt saivat alkunsa, kun olimme Niemen kanssa mallinukkeina edellisen kohtauksen näyteikkuna-kohtauksessa, emmekä ehtineet poistumaan ennen seuraavan kohtauksen alkua. Seisominen seuraavan kohtauksen taka-alalla tuli näin perusteltua.

Kun tekemiäni rooleja tarkastelee statuksien näkökulmasta, paljastuu myös yksi mielenkiintoinen seikka: henkilöhahmoni ilmentävät aina jollakin tavalla ylästatusta (Taulukko 10.).

| ESITYKSEN NIMI | ROOLIHENKILÖ | STATUS |
|--------------------------------|----------------------------|------------------------|
| <i>Auringonpimennys</i> | Tanssija Mimmi | positiivinen alastatus |
| | Auttava puhelinsykologi | negatiivinen ylästatus |
| <i>Kehäkettu</i> | TET-teinityttö Pirre | negatiivinen ylästatus |
| | Stand Up koomikko Lucielle | positiivinen ylästatus |
| <i>Kesken kaiken</i> | Rikas sinkkunainen Birgit | positiivinen ylästatus |
| | Tohtori Bernstein | negatiivinen ylästatus |

Taulukko 10. Omien roolien tarkastelua statuksien näkökulmasta. Vastakkain ylä- ja alastatukset.

Jopa Tanssija Mimmi käytti korkeampaa statusta kuin hänen kämppiksensä Kaarina siitäkin huolimatta, että luokittelen hänet kokonaisuutena alastatukseksi. Toisaalta esimerkiksi rikas Birgit käytti paljon alastatuksen eleitä. Muu ilmaisu, kuten puhe ja tilan käyttö tekivät hänestä kuitenkin ylästatuksen edustajan suhteessa muihin kuin ystävättäreensä Elisabethiin nähden.

Koominen esimerkki siitä, kuinka improvisoija määrittelee itseään, vaikka määritteleeekin jotakin toista roolihenkilöä, on esimerkiksi kohtaus, jossa Jussi Ollila nimesi Sakari Kukkosen toisen henkilöahmon Kalleksi tämän ollessa toisaalla. Juju oli siinä, että Ollila esitti molempia rooleja itse. Kun Kalle ja Sakari kohtasivat, Ollila perusteli aina toisen henkilön pois lavalta siksi aikaa niin, että hänen oli mahdollista esiintyä vain yhtenä hahmona kerrallaan.

Harri Huttunen, kanssanäyttelijäni Improvisaatioteatteri Snorkkelista totesi kyselyvastauksessaan, että halu säilyttää roolihahmo ehjänä läpi esityksen aiheuttaa sen, että siitä rakennetaan vahva ja selkeä. Näin henkilöahmo on ”helpompi muistaa ja pitää.” Hän toi esiin myös, mikä vaikuttaa omaan suoritukseen esitystilanteessa ja sitä kautta roolien rakentamiseen:

Omassa, turvallisessa porukassa tehtäessä on olo, että voi tehdä mitä vain ja muu porukka selviää siitä. Toisaalta on kauhea huoli siitä, ettei aivan pitkän näytelmän alkuvaiheessa, kun muutenkin on hankalaa ja hakemista, rasita muiden päitä liikaa aivan absurdilla ja ”liian vaikealla” (liian vaikeasti kokonaisuuteen sisällytettävällä) hahmolla. (Harri Huttusen kirjallinen haastattelu 15.8.2006)

Olisikin mielenkiintoista pohtia, mikä on todella tyhjän päälle heittäytymisen ja kaverin auttamisen välinen suhde improvisaatioteatteriesityksessä. Voiko tässä lajissa olla liian kohtelias? Aiheuttaako

koko illan pitkien tekeminen liiallista oman ja muiden työn analysointia ja sitä kautta irtautumista improvisoinnin ”alkuperäisestä” olemuksesta³⁶?

Tiedostan nyt, että tapani tehdä määrittelyt improvisoidessa mahdollisimman nopeasti kohtauksen alussa on keino tehdä tilanne niin sanotusti vaarattomaksi itselleni. Onnekseni sain huomata, että käytän tasaisesti sekä dialogin muodossa tehtyjä että sanattoman viestinnän kautta esiintuotuja kuvailuja. Kahdessa esityksessä kolmesta esittämäni roolihahmo oli keskeisessä roolissa lopullisen tarinan kannalta. Samoin kahdessa kolmesta tein hyvin karrikoituja, suuria eleitä käyttäviä hahmoja. Jotain kertonee, että esitys, jossa en ollut tapahtumien keskiössä ja jossa roolini ei toistanut mitään karikatyyriä tai stereotyyppiä, oli omasta mielestäni kaikista onnistunein heti esityksen jälkeen.

5.4. Määrittelijänä kanssanäyttelijä

On herkkua kun omat mielikuvat ovat samoja kuin vastaanäyttelijän, joka ehtii määritellä hahmoni tietynlaiseksi. (Harri Huttusen kirjallinen haastattelu 15.8.2006)

Olen viitannut useasti tutkielmani aikana statuksiin, joten aineiston purkaminen niiden avulla tuntuu luontevalta. Laadin taulukon (Liite 8.), johon sijoitin kolmen valitsemani kohtauksen alkurepliikit. Taulukossa on eriteltynä statusmuutokset ja mahdolliset reaktiot tunnetasolla. Vaihtoehtoina vaikuttumis-sarakkeessa on, että henkilö muuttui jotenkin (ei välttämättä tunnemuutos), pysyi täysin muuttumattomana tai reagoi jollakin tunteella vastaanäyttelijänsä repliikkiin tai tekoon. Taulukointi paljasti mielenkiintoisen asian kohtauksista ja roolien rakentumisesta.

Vanhat rouvat, jotka mielsin jo katsomiskokemuksen yhteydessä ohuiksi ja stereotyyppisiksi henkilöhahmoiksi, nostivat ja laskivat repliikeillään kanssanäyttelijänsä statusta kaikista selkeimmin. He myös reagoivat toistensa puheisiin ja tekemisiin voimakkaimmin tunnetasolla. Vastaavasti kokemukseni mukaan arkipäiväisin kohtausta eli Pekan ja Raisan kohtausta paljasti, että siinä tapahtui hyvin vähän selkeitä oman tai toisen statuksen nostamisia tai laskemisia. Pari pyrki enemmänkin pitämään statukset toisiaan vastaavina, kuten normaalissa elämässä teatterin ulkopuolella toimitaan. Samassa Pekan ja Raisan kohtauksessa tapahtui aloituksessa

³⁶ Filosofinen pohdinta on kiehtovaa, mutta tässä kohdin turhaa. Jätän kysymyksen ilmaan: mikä on improvisoinnin ja improvisaatioteatterin syvin ja ”alkuperäinen” olemus?

henkilöhahmoissa vähiten muutoksia. Kun vaikuttuminen toisen repliikeistä tapahtui, se tehtiin tunnetasolla. Henkilöt itsessään pysyivät muuttumattomina.

Viljakaisen ja pehtoorin kohtaaminen oli edellisten väliltä. Miehet tekivät paikoittain hyvin selkeitä statusmuunteluita ja asetelma herra – palvelija tuli katsojalle selväksi ja säilytti muotonsa. Kaikki kolme kohtausta noudattivat hyvin pedantisti Johnstonen oppeja kohtauksen perusteiden eli ”platformin” rakentamisen näkökulmasta. Rutiinit luotiin, eikä niitä ryhdytty vielä ensimmäisten repliikkien kohdalla rikkomaan. Sekä ensimmäisessä (Viljakainen – pehtoori) että toisessa (Pekka – Raisa) kohtauksessa statusasetelmat hakivat muotoaan, mutta vakiintuivat lopulta omiin uomiinsa kun taas kolmannessa vanhojen rouvien kohtauksessa statusasetelma oli alusta saakka hyvin selvä. Molemmat naiset edustivat omalla tavallaan samaa, korkeaa statusta, mutta laskivat hetkittäin toisen statusta ilman, että tämän status olisi romahtanut täysin.

Tästä voisi tehdä rohkean yhteenvedon, että stereotyyppiset, voimakkaat henkilöhahmot, jotka edustavat selkeästi jotakin tyyppiä, edustavat omaa statustaan alusta asti eivätkä todellisuudessa muuta sitä mihinkään. Vastaavasti luonnollisemmat, mahdollisuuksia täynnä olevat pyöreät henkilöhahmot hakevat paikkaansa suhteessa toiseen ja muuttuvat monella tavalla kohtauksien aikana. Tarkastelen vielä hetken esityksiä statuksien kautta.

Tyypillinen esimerkki statuksen muuttumisesta kohtauksen aikana on poiminta yhdestä *Auringonpimennys* -näytelmän kohtauksesta:

- Lissu: Me tehtiin Keken kanssa just semmonen uus prototyyppi. Sellanen jalka, joka on tehty lasikuitumuovista.
- Sakari: Joo joo... kuulostaa mielenkiintoiselta...
- Keijo: Se on paljon kevyempi ku noi vanhat semmoset... (unohtaa sanan, seuraavat kaksi repliikkiä tulevat samanaikaisesti:)
- Sakari: Proteesit...?
- Lissu: (Keijolle) Proteeseiksi sanotaan.
- Keijo: Niin! Vanhat proteesit. (Pientää asentoon = avaa jalat vierekkäin, tuo käden sohvan selkänojalta syliinsä) Mä oon niin, mä oon niin alottelija vielä, että mä en näitä ammattisanastoja osaa vielä. (laittaa kädet puuskaan kropan eteen)
- Lissu: (naurahtaen) Niin...

Ensin sohvalla leveästi istunut ja rehvakkaasti esiintynyt Keijo (Harri Huttunen) laskee statustaan ensin fyysisesti ja sitten sanallisesti muiden täydennettyä hänen lauseensa. Lissun hahmo laskee Keijon statusta entisestään naurahtamalla toisen selittelyille ja toteamalla yksioikaisesti ”Niin...”

Statusmuutos jäi leimaamaan kyseistä hahmoa loppunäytelmän ajaksi, ja se saavutti huippunsa, kun Keijo joutui pomonsa alistamaksi seksiorjaksi useiden viikkojen ajaksi.

Status on vain yksi keino määritellä toista henkilöahmoa. Tyypillisiä tapoja, kuinka kanssänäyttelijä määrittelee toisen improvisoijan henkilöahmoa ensimmäisten kohtausten alussa, on aineiston perusteella kolme:

1. Improvisoija määrittelee toisen fyysisen toiminnan, käytöksen tai muun sanattoman viestinnän sanallisesti. Esimerkiksi *Kesken kaiken* -näytelmän avauskohtaus, joka lähti liikkeelle yleisön antamasta verbistä. Verbiksi annettiin 'polkea'.

Molemmat näyttelijät lähtevät liikkeelle samanaikaisesti. Harri (myöhemmin Viljakainen) tulee lavan keskelle ja alkaa polkea maata, Jussi (myöhemmin pehtoori Carlos Berluconi) tulee polkien miimisesti polkupyörällä. Jussi kaartaa pyörällään Harrin edestä ja tekee jarrutusäänen.

Viljakainen: No niin, viinitilan pehtoori sieltä tuli pyörällä.

Pehtoori: (nousee satulasta) Tulin katsomaan, miten täällä Viljakainen polkee.

Viljakainen: (jatkaa polkemistaan puheen aikana) Hyvin shiraz-rypäleet³⁷ polkeutuu.

2. Improvisoija määrittelee toisen puhuttelemalla häntä jollakin nimellä ja lisäämällä siihen jonkin ominaisuuden. Esimerkiksi näytelmässä *Auringonpimennys* Keijo-niminen henkilö määrittelee lavalla yksin laulaneen henkilön³⁸ sanomalla: ”Miltäs on Kalevi tuntunut ukkomiehen elämä?” Tai vastaavasti näytelmässä *Kesken kaiken* Pekka tokaisee: ”Ootko sä leiponut Raisa, rakas vaimoni, kakkua?”

3. Improvisoija määrittelee toisen määritellesään itseään. Esimerkiksi näytelmässä *Kesken kaiken* Elisabeth sanoo Birgitille: ”Hei, mä luen sua ku avointa kirjaa.” Samalla kun Elisabeth nostaa omaa statustaan kertomalla, kuinka taitava hän on tulkitsemaan toista ihmistä, hän esittää väitteen, että Birgit ei peittele ajatuksiaan tai tunteitaan. Tai näytelmässä *Auringonpimennys* Sakari vertaa itseään Keijoon: ” Mä olin vähän enemmän semmonen pilvilinnojen rakentaja.” Repliikki sisältää sen, että Keijo ei haaveillut eikä polttanut pilveä yhtä paljon kuin hän.

Neutraalina esiintynyt henkilöahmo voi saada lisämäärittelyjä itselleen monella tavalla. Improvisaatioteatterille on tyypillistä, että improvisoija niin sanotusti mokaa kesken kohtauksen esimerkiksi unohtamalla jo esille tulleita elementtejä, henkilöiden väliset suhteet tai jonkin toisen roolihahmon nimen. Kun näyttelijä-käsikirjoittaja sitten ryhtyy paikkaamaan tapahtunutta, hän tulee usein määritelleeksi itseään tai toista roolihahmoa sen kautta. Esimerkiksi näytelmässä

³⁷ Mielenkiintoinen anekdootti on, että shiraz-rypäleitä viljellään ensisijaisesti Australiassa ja Ranskassa (www.uncork.com.au/tidbits10.htm).

³⁸ Kalevia, myöhemmin Sakari Kukkosta, ei ollut ennen tuota vielä määritelty laisinkaan.

Auringonpimennys tapahtui ”moka”, että Sakaria esittänyt Jussi Ollila kuuli tai käsitti Harri Huttusen tarjoaman ukkomiehen määrittelyn väärin. Lopputulos osoittaa improvisaatioteatterin perimmäisen luonteen siitä, kuinka ”moka on lahja”:

Keijo (Harri Huttunen; hahmo esiteltiin ensimmäisen kerran edellisessä kohtauksessa) kävelee sisään ja istuu sohvalle leveästi, toinen käsi sohvan selkänojalla.

Keijo: Miltäs on Kalevi tuntunut ukkomiehen elämä?
Sakari: (naurahtaen) Ihan hyvältä, ihan hyvältä. Vapaus! (levittää kätensä ja iskee nyrkeillä ilmaan) Vapaus.
Keijo: Vapaus?
Sakari: Niin.
Keijo: Jaaha.
Sakari: Mä saan tehdä mitä mä haluan, mä voin laulaa – mä voin laulaa!
Keijo: No et sä poikamiehenä pystyny laulamaan?
Sakari: No siis (naurahtaa, yleisö nauraa) vapaus (kävelee, heristää oikeaa sormeaan) on suhteellinen käsite.
Keijo: Niin...
Sakari: Sä et voi olla vapaa ennen kuin sä sitoudut johonkin.
Keijo: Aivan.

Kaikki edellä mainitut esimerkit ovat luonnollisesti tulkintoja. Ne kuvastavat sitä tarjouten sekamelskaa, jonka improvisoija kohtaa kun hän rakentaa kohtausta ilman käsikirjoitusta. Jos esimerkiksi Birgit olisi tarttunut edellisen impulssin sijasta lauseeseen, jossa toinen ilmoittaa lukevansa häntä kuin avointa kirjaa, ja reagoi siihen vaikka suuttumalla täysin tai masentumalla, tarina olisi ollut täysin toinen. Nyt kun moinen lausahdus kuitattiin kevyellä huitaisulla, se määritteli vain lisää ystävättärien välistä suhdetta.

Janne Lonka, kanssänäyttelijäni Improvisaatioteatteri Snorkkelista, heitti kyselyvastauksessaan ilmaan mielenkiintoisen näkökulman siitä, että henkilöhahmojen määrittelyistä suurin osa tapahtuu väliajalla. Se, että ryhmä kertoo roolien nimet ja heitä määritelleet asiat vaikuttaa varmasti lopputulokseen. Esityksen ja tarinan fokus kirkastuu, ja sitä kautta oma henkilöhahmo ja sen suhde kokonaisuuteen vakiintuu. Hän totesi myös, että jos kyseessä on isossa fokuksessa oleva hahmo, sen määrittäminen on helpompaa.

[Y]leensä vastaanäyttelijätkin ovat tekemättä tarjouksia, jotka vaikeuttavat hahmon asemaa tarinassa (varsinkaan sellaisia, jotka muuttavat hahmon luonnetta tai fyysistä habitusta merkittävästi). (Janne Longan haastattelu 15.8.2006)

6. YHTEENVETO

Olen käsitellyt tutkielmassani sitä, ovatko improvisoitujen koko illan pitkien näytelmien roolit stereotyyppisiä, karikatyyreja vai jotain aivan muuta. Olen pohtinut, toistavatko henkilöhahmot kerrasta toiseen kaavoihin kangistuneita käsityksiä ja ennakkoluuloja. Ovatko improvisoidut roolihenkilöt sarjakuvamaisia pilakuvia? Tutkielman otsikko toistaa valitettavasti stereotyyppisiin ja karikatyyreihin liittyviä vähätteleviä ja negatiivisia mielikuvia. Samalla se pyrkii lokeroimaan improvisaatioteatterin joksikin yhdeksi, pysyväksi esittävän draaman muodoksi. Miksi improvisaatioteatteri ei saisi olla hetkentaiteena sellaista kuin se on? Miksi innokas alan harrastaja haluaa purkaa spontaanit teot osiin ja analysoida niitä joka puolelta?

Keith Johnstone on itse ollut jo pitkään huolissaan siitä, kuinka hänen opettamansa ryhmät palaavat aina jossain vaiheessa takaisin niin sanottuun perinteisen teatterin tekemiseen. Tendenssi viimeistellyn esityksen jäljittelyyn on jopa kyseenalainen improvisaation yhteydessä, sillä se sisältää implisiittisesti pyrkimyksen välttää virheitä, joka sotii suoraan improvisaatioteatterin peruseriaatteita vastaan. Stereotyyppien ja karikatyyrien esittämistä ja niiden käyttämistä improvisoiduissa koko illan pitkissä ei tule mielestäni arvottaa.

Kaikki Keith Johnstonen opit eivät sovellu sellaisinaan koko illan pitkien improvisoitujen näytelmien tekemiseen. Esimerkiksi kehoitus välttää aasinsiltojen rakentamista on erittäin ristiriitainen kun ajattelee tarinan rakentamista. Koko illan pitkissä improvisoiduissa näytelmissä on eduksi, ettei kaikkia lankoja solmita yhteen saman tien. Improvisaatioteatterissa kerrottu tarina on keskiössä. Usein tarina saa alkunsa näytelmän alkupuolella synnytyistä henkilöhahmoista. Siinä mielessä improvisaatioteatteri toistaa vahvasti aristoteelista näkemystä, että luonteet ilmennetään tekoina (Aristoteles, 164). Improvisaatioteatteri luottaa samastumiseen ja hyödyntää juonelle perustuvia draaman keinoja kuten jännitys, äkkikäänneet ja paljastukset (Esslin 1980, 138).

Improvisaatioteatterin juuret ulottuvat *commedia dell'arte*n, jossa näyttelijä oli keskiössä. Jokainen näyttelijä erikoistui esittämään ainoastaan yhtä henkilöhahmotyyppiä (Mantzius 1923, 286). Roolihenkilöiden kuvaukset olivat nimiä myöten hyvin tarkkoja ja sisääntulot ja poistumiset oli määrätty ennakolta (emt. 288). Henkilöhahmoja olivat esimerkiksi nuori rakastavainen pari, vanha isä tai aviomies, hänen ystävänsä oppinut tohtori, kerskaileva sotilas sekä joukko palvelijoita (Esslin 1980, 133).

Vaikka Johnstonen jalanjäljissä kulkeva improvisaatioteatteri³⁹ haastaa nykyään näyttelijät tekemään mahdollisimman monia, toisistaan poikkeavia roolihahmoja, taustalla on kiehtovalla tavalla ihmisten tyyli tehdä asioita totuttujen maneerien kautta. Näin ollen voi väittää, että jokaisessa ryhmässä on ainakin yksi commedia dell'arten aikainen ”nuori pari”, ”vanha isä” tai ”oppinut tohtori”. Kun rinnalle nostaa tekijöiden omat havainnot siitä, että tiettyjen ihmisten kanssa tekee yleensä tietynlaisia rooleja, voi kärjistäen esittää teesin, että improvisaatioteatteri on nykyajan commedia dell'arte. Lienee kuitenkin sattumaa, että esimerkiksi aineistooni kuuluneessa näytelmässä *Kesken kaiken* esiintyi (pinnallista tulkintaa hyödyntäen) aviopari (Pekka ja Raisa), isä (Pekan isä), oppinut tohtori (tohtori Bernstein), joukko palvelijoita (Sergei-koira, tarjoilija Luici ja sairaanhoitaja) ja kerskaileva sotilas (sekä Valeri Popov että Niederstam). Olisi oma tutkimuksensa, kuinka usein nämä henkilöahmotyypit toistuvat ja kuinka usein samankaltaiset roolit lankeavat samoille näyttelijöille.

Yksi kohta Stanislavskin teoksessa *Luonteen kehittäminen. Näyttelijäntyö II.* (1948/1970) toi tutkielmaani uuden kiehtovan näkökulman, jota en ollut aikaisemmin tullut ajatelleeksi:

[H]etkellinen luopumiseni roolista ja todellisen persoonallisuuteni paljastaminen korosti ennestäänkin roolin luonteenomaisia piirteitä ja tulkintaani siitä (emt. 34).

Improvisaatioteatteriesityksissä on yleistä, että näyttelijä niin sanotusti putoaa roolistaan esimerkiksi jonkin tapahtuneen moka vuoksi. Koska lajiin kuuluu improvisoijien toisteleva lause: ”moka on lahja”, näyttelijä paikkaa tilanteen nopeasti jollakin tavalla. Kuitenkin tuo niin sanottu putoaminen tuo kokonaisuuteen oman viehätöksensä ja luo omalla tavallaan sillä hetkellä esitetylle roolihahmolle jonkin lisämääreen, joka saattaa selkiyttää kokonaisuutta sekä katsojalle että esiintyjälle. Näin tapahtui kahdessa tutkielmani aineistossa olleessa näytelmässä, *Auringonpimennys* ja *Kesken kaiken*.

Improvisaatioteatterin yksi sudenkuoppa vaikuttaisi Stanislavskia mukaillen olevan se, että näyttelijä tyytyy lainaamaan tekniikkansa ja tyyliä muualta, jolloin ”luonnehdinta ja tulkinta syntyvät korkeimmalta taholta määrätyn rituaalin mukaan” (Stanislavski 1970, 37). Väite sisältää näkemyksen siitä, millaista niin sanotun hyvän improvisoinnin pitäisi olla. Samaan hengen vetoon totean, että vaatimus tavoitella ”hyvää” improvisaatioteatteria on mahdoton ja turha. Improvisointi lakkaa samalla hetkellä kun sille esitetään vaateita, millaista sen pitäisi olla. Valmistellun esityksen ihannointi ei mielestäni suoraan kehitä itse lajia millään tavalla.

³⁹ Maailmalla on olemassa muita koulukuntia, jotka tekevät improvisoituja koko illan pitkiä näytelmiä toisenlaisista lähtökohdista kuin suurin osa Suomessa toimivista improvisaatioteatteriryhmistä. Heillä saattaa olla sovittu ennakolta valmiiksi esimerkiksi se, ketkä esittävät näytelmän rakastavaisia ja ketkä toimivat niin sanottuna subrettiparina.

[M]iksi meidän kaikkien itse asiassa pitäisikään mennä jotain tiettyä semmoista, tietyllä tavalla persoonatonta, yleispätevää improajaa kohti, päinvastoin kun me voisimme hyväksyä omat vahvuutemme ja heikkoutemme, ja yrittää jotenkin niin kuin elää niitten kanssa ja tiedostaa ja sitten ehkä pikku hiljaa kehittää niitä. (Jussi Ollilan haastattelu 21.7.2006)

Samalla kun puhun rosoisen tekemisen puolesta, kannustan toisaalla alan harrastajia kehittämään taitojaan ja haastamaan itsensä muiden muassa roolien rakentamisessa. Ehkä vaarana tässä onkin se, että täydellisyys tavoittelu ja toisaalta kannustus heittäytyä rohkeasti tyhjän päälle sekoittuvat keskenään. Itsensä haastaminen ja se, ettei tyydy toistamaan tuttuja manereita kerrasta toiseen pakottaa luomaan uutta ja antaa esimerkiksi uudelle henkilöahmolle tilaa syntyä. Roolihahmojen monipuolistaminen ja hiominen eivät näin ollen ole synonyymeja lopputuloksen ”parantamiselle”. Improvisoinnin harjoittelu ja improvisointitaitojen kehittäminen ei tarkoita viimeistellyn esityksen tavoittelua samassa mielessä kuin tekstilähtöisessä teatterissa.

Olen varma siitä, että ihminen Govorkovista syntyy kokonainen sukupolvi luonnerooleja, mutta näyttelijä Govorkovista ei synny mitään uutta, koska hänen ammattitevalikoimansa on hämmästyttävän rajoittunut ja äärimmäisen kulunut (Stanislavski 1970, 38).

Improvisoidessaan näyttelijä toimii vahvasti assosiaatioidensa varassa ja artikuloi ulos omia havaintojaan toisesta näyttelijästä ja erilaisten ideoiden linkittymisestä esitettyyn kokonaisuuteen. Jos assosiaatio tuottaa stereotyyppisiä ratkaisuja, se ei vielä välttämättä tarkoita, että esimerkiksi lopputulos olisi laadultaan huono. Kenties tarina kaipaa juuri ennakkoluuloja vahvistavaa, totuttuja kaavoja toistavaa henkilöahmoa. Näyttelijä voi myös syventää tuttuja manereita toistavaa roolihenkilöön rikkomalla omilla valinnoillaan alussa esiin nousseet ennakkokäsitykset. Toki rinnalla on vahvasti oma näkemykseni siitä, millaista hyvän näyttelijäntyön tulisi olla. Olen samaa mieltä Stanislavskin kanssa siitä, että teeskentely ja kevytmielinen suhtautuminen itseensä näyttelijänä ja työn tekeminen ”sinne päin” ei ole suositeltavaa (Stanislavski 1970, 39). Improvisoijan pitää uskoa roolihaamonsa ja innostua siitä, jotta se herää henkiin ja saa osakseen katsojien kiinnostuksen.

Stanislavski on kirjoittanut, että ellei ulkonainen hahmo ilmennä sisäistä luonnetta eikä sielunrakennetta, näyttelijän roolihaamo ei voi tavoittaa yleisöä.

Ulkonainen karakterisointi selittää, kuvittaa ja siten välittää katsojalle roolin näkymättömän sielunkuvion. (Stanislavski 1948/1970, 19.)

Stanislavski esitti, että fyysinen ilmaisu, roolin ulkoinen tulkinta syntyy itsestään, mikäli näyttelijä on luonut sisäisen sielunrakenteen oikein (emt. 19). Vaikka improvisoidut näytelmät eivät aina luo kovin pyöreitä ja syvällisiä rooleja, esityksen tapahtuminen siinä hetkessä sellaisenaan yhden ainoan kerran ja tarinan juonen polveileminen vaativat katsojan keskittymistä ja sitä kautta samastumista näytelmään ja sen henkilöahmoihin.

Minun kohdallani suurin ongelma on, etten ole näyttelijä. Olen esiintyjä, joka on aina jonkin verran itsensä ulkopuolella. Tiedostan tekemiseni liian hyvin, jolloin lopputulos ei voi olla mitenkään kiinnostava. Toisaalta ollessani englantilaisen käsikirjoittajan ja näyttelijän **Tim Crouchin** kurssilla⁴⁰ näyttämöllä omana itsenäni, ilman roolin suomaa turvaa, muutuin katsojien mielestä mielenkiintoiseksi. Ehkä minun pitäisi keskittyä kertomaan tarinoita ja tukemaan toisten kohtauksia. Crouch muistutti, kuinka katsoja luo lopulta roolihenkilön hänelle kerrottujen, kyseistä henkilöahmoa koskevien faktojen perusteella sellaiseksi, että se tukee kokonaisuutta. Näyttelijän ei tarvitse välttämättä itse olla esittämänsä tunteen vallassa. Hänen tarvitsee vain olla läsnä siinä hetkessä, olla ikään kuin lojaali häntä katsomaan tulleita ihmisiä kohtaan, ja uskoa siihen, mitä hän kertoo tai tekee. Se riittää. Ehkä siten kysymys maneerien, stereotyyppien ja karikatyyrien toistuvuudesta jäisi lopullisesti unholaan improvisaatioteatteria koskevasta keskustelusta.

Olisi erittäin mielenkiintoista tutkia tarkemmin improvisojien henkilökohtaisia tapoja luoda roolihahmoja nimenomaan koko illan pitkissä improvisoiduissa näytelmissä. Tämän kaltaisen jatkotutkimuksen tekeminen vaatisi joko strukturoitujen tai puolistrukturoitujen teemahaastattelujen tekemistä heti esityskauden jälkeen niin, että esiintyjillä olisi mahdollista analysoida omaa suoritustaan tallenteiden avulla. Näin heillä olisi tuoreessa muistissa esimerkiksi, miten he lähtivät tekemään kohtausta, mitkä seikat tekivät heidän hahmostaan sellaisen kun siitä tuli ja millaiset asiat vaikuttivat heidän omasta mielestään siihen, kuinka roolihenkilö nivoutui tarinaan. Tutkimus voisi tarjota materiaalia oman opetuksen kehittämiseen ja avata uusia näköaloja lajia kohtaan.

⁴⁰ TNL järjesti kyseisen kurssin Tampereen teatterikesässä 11.–12.8.2006.

LÄHTEET

Painetut lähteet

Aristoteles IX (suom. Hohti Paavo 1997). *Retoriikka. Runousoppi.* Gaudeamus. Helsinki

Bacon Henry 2004. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki

Benedetti Jean 1993 (suom. Kurtén Martin & Mäkelä Heikki). *Johdatus Stanislavskiin.* Teatterikorkeakoulun painatuskeskus. Helsinki. Alkuperäinen teos: *Stanislavski. An Introduction.* A Methuen Paperback. Methuen. London.

Berne Eric 1964. *Games People Play.* Grove Press, Inc. New York.

Brecht Bertolt 1967/1991 (suom. Kolehmainen Anja, Paalanen Rauni ja Valle Outi). *Kirjoituksia teatterista.* Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 14. VAPK-kustannus. Helsinki. Alkuperäinen teos: *Schriften über Theater;* herausgegeben von Werner Hecht, Henschelverlag

Byckling Liisa 2001. Studio kotina. Mihail Tshehov – energian ja mielikuvituksen metodikko. Teatteri-Lehti 8/2001. s. 39–41

Carlson Marvin 2005. *Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen.* (s. 60–82:) Koski Pirkko (toim.) 2005. *Teatteriesityksen tutkiminen.* Like. Helsinki

Cohen Robert 1978/1986. *Näytteleminen mahti.* Tampereen yliopisto. Koillismaan Kirjapaino Oy. Kuusamo

Dyer Richard 1979. *Stars.* BFI, London

Dyer Richard 2002. *Stereotyyppien rooli.* (s. 45–56:) Dyer Richard 2002: *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa.* Tampere: Vastapaino. Alunperin ”*The Role of Stereotypes*”(s. 11–18:) Dyer Richard 1993. *The Matter of Images. Essays on Representations.* London and New York: Routledge.

Dyer Richard 2002. *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa.* Tampere: Vastapaino. Alunperin ”*The Role of Stereotypes*”(s. 11–18:) Dyer Richard 1993. *The Matter of Images. Essays on Representations.* London and New York: Routledge.

Esslin Martin 1980. *Draaman perusteet.* Gummerus. Jyväskylä.

Fischer-Lichte Erika 2005. Teatterin historiankirjoitus ja esitysanalyysi: kaksi eri alaa, samanlaiset lähestymistavat? (105 – 125:) Koski Pirkko (toim.) 2005. *Teatterin ja historian tutkiminen.* Like. Helsinki

Field Syd 1994. *Screenplay. The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step*

Guide from Concept to Finished Script. A Dell Trade Paperback. Dell Publishing. New York.

Foreman Kathleen & Martini Clem 1995. *Something Like a Drug. An Unauthorized Oral History of Theatresports*. Red Deer College Press. Alberta. Canada

Greimas A. J. 1966/1980. *Strukturaalista semantiikkaa*. (suom. Tarasti Eero) Gaudeamus Ab. Helsinki. Alkuperäinen teos: *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Librairie Larousse. Paris

Gwinn Peter with additional material by **Charna Halpern 2003.** *Group Improvisation. The Manual of Ensemble Improv Games*. Meriwether Publishing LTD. Colorado

Harjula Kristiina 2006. Sanojen väkevät mausteet. Hyväterveys. Helmikuu 2006, s. 28–29

Hazenfield, Carol 2002. *Acting on Impulse. The Art of Making Improv Theater*. Coventry Creek Press. Berkeley. Kalifornia. USA

Hiltunen Ari 1999. *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia*. Hanki ja jää. Gaudeamus. Helsinki.

Hotinen Juha-Pekka 2002. *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Like Kustannus. Helsinki

Houni Pia 2000. *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Väitöskirja. Teatterikorkeakoulu, näyttelijäntyönlaitos. Acta Scenica. Yliopistopaino. Helsinki

Izzo Gary 1997. *The Art of Play - The New Genre of Interactive Theatre*. Heinemann Drama. Portsmouth. USA

Johnstone Keith 1976/1999. *Impro for Storytellers*. Faber and Faber Limited. Lontoo

Johnstone Keith 1994. *Don't Be Prepared*. Loose Moose Theatre Company. Calgary. Alberta. Kanada

Johnstone Keith 1979/1996. *Impro. Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen*. (suom. Routarinne Simo) Yliopistopaino. Helsinki. Alkuperäinen teos: *Improvisation in the Theatre*. 1979

Kinnarinen Tuula 2005. Peilisolut auttavat ymmärtämään muita. Tiede 8/2005. s.18–22

Kinnunen Aarne 1985. *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha*. WSOY. Juva

Konijn Elly 1994/2000/2002. *The Actor's Emotions Reconsidered: A*

psychological task-based perspective. (s. 62–81:) Zarrilli, Phillip B. (toim.) 1995/2002. *Acting (Re)Considered*. Routledge. Lontoo.

Koponen Pia 2004. *Improkirja. Mitä yhteistä on filosofialla, pullopersesialla ja vapaalla pudotuksella.* Like. Helsinki

Koppett Kat 2001. *Training to Imagine. Practicaö Improvisational Theatre Techniques to Enhance Creativity, Teamwork, Leadership, and Learning.* Stylus Publishing. Virginia

Korhonen Inkeri & Oksanen Katja 1997. *Kertomuksen semiotikka.* (s. 54–71:) Sulkunen Pekka & Törrönen Jukka (toim.) 1997. *Semioottisen sosiologian näkökulma. Sosiaalisen todellisuuden rakentuminen ja ymmärrettävyys.* Gaudeamus. Yliopistokustannus University Press. Tampere

Korhonen Pekka & Østern Anna-Lena (toim.) 2001. *Katarsis. Draama, teatteri ja kasvatus.* Atena Kustannus Oy. Jyväskylä

Koski Pirkko (toim.) 2005. *Teatteriesityksen tutkiminen.* Like. Helsinki

Koski Pirkko (toim.) 2005. *Teatterin ja historian tutkiminen.* Like. Helsinki

Leppäkoski Raila 2001. *Ohjaaminen – mystiikan ja matematiikan välissä?* (s. 151–161:) Korhonen Pekka & Østern Anna-Lena (toim.) 2001. *Katarsis. Draama, teatteri ja kasvatus.* Atena Kustannus Oy. Jyväskylä

Mamet David 1997/2002. *Tosi ja epätosi. Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle.* Hakapaino. Helsinki

Mantzius Karl 1923. *Näyttämötaiteen historia I.* Suomen Näytämöiden Liitto. Tampere

Napier Mick 2004. *Improvise. Scene from the Inside Out.* Heinemann. Portsmouth.

Oittinen Tytti 1980. Akat asialla. Teatteri-lehti 11–12/1980, 4–8.

Pierse Lyn 1995. *Theatresports Down Under.* Improcorp Australia Pty Ltd. Australia Random House Group Ltd. Lontoo

Pfister Manfred 1977/1993. *The Theory and Analysis of Drama.* Cambridge University Press. New York. Alkuperäinen teos vuonna 1977: *Das Drama*

Pearsall Jydy (toim.) 2002. *The Concise Oxford English Dictionary.* Tenth Edition, Revised. Oxford University Press. New York

Quinn Michael L. 1990. *Celebrity and the Semiotics of Acting.* New Theatre Quarterly. Vol. VI, No. May 22, 1990, 154–161

Rytinki Pasi 2002. Sano se improvisoiden. Katso-lehti 15/2002, 12–14

Sadeniemi Matti (päätoim.) 1966. *Nykysuomen sanakirja. Osat I ja II. A–K.* Suomalaisen

kirjallisuuden seura. WSOY. Helsinki

Spolin Viola 1963/1994. *Improvisation for the Theater. A Handbook of Teaching and Directing Techniques.* Northwestern University Press. Evanston, Illinois.

Stanislavski Konstantin S. 1948/1970 (suom. Heino Ulla-Liisa). *Luonteen kehittäminen. Näyttelijäntyö II.* Kustannusosakeyhtiö Tammi. Alkuperäinen teos: *Rabota aktera nad soboj II.*

Suutela Hanna 1999. *Millä asialla ollaan? : Viimeiset kiusaukset Sakari Puurusen ohjaamana 1975-1984.* Espoo.

Turtia Kaarina 2001. *Sivistyssanat.* Otava. Helsinki

Weston Judith 1996/1999. *Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan.* Kustannusosakeyhtiö Nemo. Taik julkaisut. Helsinki

Wilson Glenn D. 1997. *Esittävän taiteen psykologia.* (suom. Toppi Anne) Kustannusosakeyhtiö Puijo. Kuopio

Vogler Christopher 1998. *The Writers Journey. Mythic Structure for Writers.* Michael Wiese Productions. 2 edition

Zarrilli Phillip B. (toim.) 1995/2002. *Acting (Re)Considered.* Routledge. Lontoo

Painamattomat lähteet

Hakkarainen Merja 1995. *Naisnäyttelijän ruumiillisuus – naisen ruumiin ja ruumiillistuneen Naisen jännitteitä.* Pro gradu. Yleinen kirjallisuustiede. Draamalinja. Tampereen yliopisto.

Jokinen Reetta 2004. *”Sinähän kutsuit Jumalaa” ja muita yllätyksiä. Hermeneuttinen tutkimus improvisoidusta näytelmästä leikin tilana.* Pro gradu - tutkielma. Taidekasvatuksen oppiaine. Jyväskylän yliopisto.

Kaukinen Ruut 2004. Kulttuurien välinen viestintä työyhteisössä. ETMO-projekti.
www.kio.fi/dman/Document.phx/~public/Etmon+julkiset/Koulutusmateriaali/Open+open+pdf?folderId=~public%2FEtmon+julkiset%2FKoulutusmateriaali&cmd=download

Koponen Pia 2000. Kurssimuistiinpanot. Loose Moose Summer School. Calgary, Kanada.

Koponen Pia 2002. Kurssimuistiinpanot Sex & Violence -kurssilta. BATS (Bay Area Theatrespors) Summer School. San Francisco, USA.

Lampinen Katja 2006. *Moka on lahja.* 12.1.2006
www.mtv3.fi/helmi2005/ihmisuhteet/artikkeli.shtml/417812?uusimmat_ihmissuhteet

Mullaney Kevin 2001. *The Fundamentals of Agreement.*
www.improvresourcecenter.com/essays/01072001.html

Raatikainen Anne 2001. *Hei, kuka toi on? Aristoteelinen ekspositio 90-luvun pitkissä sarjadraamoissa.* Pro gradu. Taideaineiden laitos. Teatterin ja draaman tutkimus. Tampereen yliopisto.

Waaramaa Teija 2005. Nonverbaali viestintä. Puheviestinnän perusopinnot.
Luentomuistiinpanot.

www.ericberne.com/transactional_analysis_description.htm

www.chicagoimprov.org/wiki/index.php?title=Long_form

www.uncork.com.au/tidbits10.htm

Haastattelut

Tätä tutkielmaa varten tehdyt nauhoitetut haastattelut:

Ollila Jussi 2006, Improvisaatioteatteri Snorkkeli, 21.7.2006 Tampereella

Tätä tutkielmaa tehdyt kirjalliset kyselyt:

Huttunen Harri 2006, Improvisaatioteatteri Snorkkeli 15.8.2006

Lonka Janne 2006, Improvisaatioteatteri Snorkkeli 15.8.2006

Kirjaani varten tekemät haastattelut, joita olen hyödyntänyt tutkielmassani:

tutkielmaani lainatut otteet ovat poimintoja haastatteluista, jotka tein kirjaani varten vuosina 2000–2004 ympäri Suomea. Haastateltavia oli yhteensä 68, joista tässä otteita viideltä freelancenäyttelijältä (n1, n2, n3, n4, m1). Aineisto on tekijän hallussa.

Anikari Tuuli, Improvisaatioteatteri Ars Peukinen, 27.4.2002

Eloranta Teijo, Improvisaatioteatteri Stella Polaris, 27.4.2002

Grönroos Henrik, Improvisaatioteatteri Stjärnfall, 1.3.2002

Havas Sari, Improvisaatioteatteri Stella Polaris 5.10.2002

Hyttinen Jami, Improvisaatioteatteri Stella Polaris 15.3.2002

Jokinen Reetta, Improvisaatioteatteri Joo, 20.4.2002

Koivula Krista, Improvisaatioteatteri Joo, 20.4.2002

Kuosmanen Kirsti, Improvisaatioteatteri Stella Polaris 8.3.2002

Kämäräinen Marko, Improvisaatioteatteri Joo, 20.4.2002

Leskinen Antti, Improvisaatioteatteri Irtohirvi, 8.2.2002

Lindström Jukka, Improvisaatioteatteri Snorkkeli, 4.5.2002

Mäenpää Outi, Improvisaatioteatteri Stella Polaris, 20.5.2003

Mäkelä Esko, Improvisaatioteatteri Ars Peukinen, 2.3.2002

Pirhonen Tiina, Improvisaatioteatteri Stella Polaris, 1.3.2002

Perttula Heli, Improvisaatioteatteri Snorkkeli, 4.5.2002

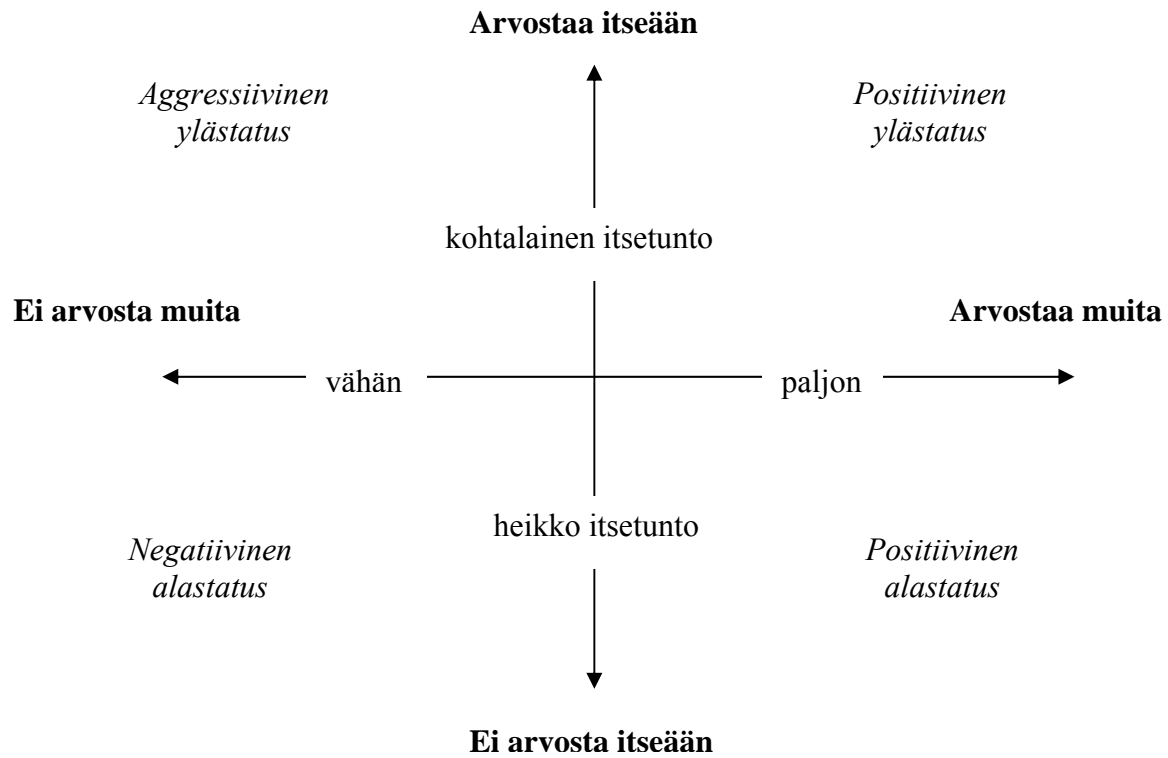
Rejström Micke, Improvisaatioteatteri Stella Polaris, 1.8.2002

Routarinne Simo, Improvisaatioteatteri Stella Polaris, 28.2.2002 / 8.9.1998
Rönkä Päivi, Improvisaatioteatteri Ars Peukinen, 2.3.2002
Ryökäs Osku, Improvisaatioteatteri Ars Peukinen, 2.3.2002
Siikander Sari, Improvisaatioteatteri Stella Polaris, 9.8.2003
Siltala Sami, Improvisaatioteatteri Joo, 20.4.2002
Stirkkinen Elina, Improvisaatioteatteri Stella Polaris, 16.1.2002
Terävä Mika, Improvisaatioteatteri Joo, 20.4.2002
Toivonen Kari-Pekka, Improvisaatioteatteri Stella Polaris, 26.2.2003
Zilliacus Tobias, Improvisaatioteatteri Stella Polaris, 11.4.2003

LIITTEET

LIITE 1. STATUKSET

Statukset⁴¹ määriteltynä arvostuksen ja itsetunnon vahvuuden mukaan:



Yllä olevasta taulukosta tekemäni versio, jota käytän opetuksessani:

| | Arvostaa muita | Ei arvosta muita |
|---------------------------|------------------------|--------------------------|
| Arvostaa itseään | Positiivinen ylästatus | Aggressiivinen alastatus |
| Ei arvosta itseään | Positiivinen alastatus | Negatiivinen alastatus |

⁴¹ Kuvio on Tytti Oittisen laatima, ja siitä on tarkempia tietoja kirjassani. (Koponen 2004, 262–263.)

LIITE 2. Fast Food Stanislavski eli Johnstone listat

I separate the men from the women, and ask each group to write out a To-Seduce-a-Person-of-the-Opposite-Sex list. [...] Here are two such lists:

To Seduce a Man

- Smile
- Be vulnerable
- Be breathless
- Move sensually
- Say "yes" a lot
- Be mysterious
- Move close to him
- Candelit dinner
- Admire his taste
- Flatter his ego
- Pose sexually
- Sit close, with legs tucked away from him
- Undulate subtly
- Be happy
- Rapt attention
- Tease
- Ask him to dance
- Loosen clothing

To Seduce a Woman

- Make her laugh
- Be athletic
- Get her drunk
- Be rich
- Hold eye contact
- Give personal info
- Beg, plead, weep, grovel
- Touch her breasts (accidentally)
- Be boyish
- Be worried you might be gay
- Lock door
- Apologize for being aroused
- Offer money
- Tie to bed
- Strip
- Moan and rub against the furniture

Even "joky" instructions (from me), like "lock door" and "offer money", can create strong situations. (Johnstone 1999, 292–293)

To Be Thought a Hero

- Have a weapon.
 - Be on a quest.
 - Be attacked.
 - Detect dangers.
 - Display strength, athleticism.
 - Have firm resonant voice.
 - Have an uninhibited laugh.
 - Keep head still when you speak (be high status).
 - Smile a lot – flash teeth.
 - Give bold stares. [...]
- (Johnstone 1999, 346–347)
- (Johnstone 1999, 344)

To Show Someone They're Boring

- Yawn.
- Interrupt.
- Change subject
- Complain they always say the same things.
- Know what they're going to say.
- Ignore them.
- Beat head against the wall.
- Ask them to leave. [...]

AURINGONPIMENNYS

Johtajatar Riikkiluoma / Riekkiluoma.....Mari Pöllänen
Proteesipajan työntekijä Liisa / **Lissu Kukkonen**.....**Kati Niemi**
Proteesipajan työntekijä Keijo.....Harri Huttunen

Laulaja Kalevi / **Sakari Kukkonen**.....**Jussi Ollila**

Tanssija Mimmi (jalkaproteesi).....Pia Koponen
Viulunsoittaja Kaarina Mikkonen (käsiproteesi).....Heli Perttula

Tarjoilija Kalle, Matador Night Way.....Jussi Ollila
Baarimies Make.....Harri Huttunen

Kirurgi.....Harri Huttunen
Kandi Matias.....Mari Pöllänen
Kandidaatti nro 1.....Heli Perttula
Kandidaatti nro 2.....Pia Koponen

Mikseri Sepi.....Harri Huttunen

Auttava puhelin / psykologi.....Pia Koponen

KEHÄKETTU

Vaateliikkeen omistaja, Marja Karppanen.....Anu Raipia
Vaateliikkeen omistajakollega Pirjo.....Mari Pöllänen

Elokuvatähti **Yrjö ”the screen” Mäkiyylhä**.....**Jussi Ollila**

Kansanedustaja **Herra Holm**.....**Harri Huttunen**

Jaakoppi, eläkeläinen.....Jussi Ollila
Birgit, eläkeläinen.....Anu Raipia

TET-tytöt:

Henna / myöhemmin Helena.....**Kati Niemi**
Pirre.....**Pia Koponen**
Tanssiva Urpo.....Mari Pöllänen

Hovimestari Johan.....Rami Saarijärvi
Televisiotuottaja, manageri Timo Jouko Karppanen.....Rami Saarijärvi
elokuva-rock mogul.....Anu Raipia

Elokuvatähti Natasha.....Kati Niemi
Elokuvatähti Tatjana.....Mari Pöllänen

Talk show isäntä Pasi.....Harri Huttunen
Stand up koomikko Lucielle.....Pia Koponen

Tampere-tv:n toimittaja.....Mari Pöllänen
kuvaaja 1.....Anu Raipia
kuvaaja 2.....Rami Saarijärvi
äänimies ja maskeeraaja Käkälä.....Jussi Ollila

mallinukke.....Pia Koponen
mallinukke.....Kati Niemi
mallinukke.....Harri Huttunen

KESKEN KAIKEN

Viinitilan pehtoori **Carlos Berluconi**.....**Jussi Ollila**
Viinitilan aupair **Petri Viljakainen**.....**Harri Huttunen**

Pekka.....**Jukka Lindström**
Raisa, Pekan vaimo.....Kati Niemi
Pirjo, Pekan sisko.....Anu Raipia
Pekan ja Pirjon isä.....Harri Huttunen

Venäjän mafia:

Valeri Popov, mafian jäsen.....Jaakko Väisänen
Niederstam, mafian jäsen.....Jukka Lindström
nais”pomo”.....Anu Raipia
Tohtori Bernstein / Rubenstein.....Pia Koponen
Antikristus-poika-lapsidemoni.....Jussi Ollila

Birgit.....Pia Koponen
Elisabeth.....Kati Niemi
Sergei-koira.....Jussi Ollila

Luciano-ravintolan omistaja.....Kati Niemi
Tarjoilija Luici.....Jukka Lindström

sairaanhoitaja.....Anu Raipia

Kertoja.....Jukka Lindström
tulkki A.....Anu Raipia
tulkki B.....Jukka Lindström

1. kaksi miestä, tyypillinen kohtaaminen improvisoidussa koko illan pitkässä näytelmässä

KESKEN KAIKEN

(näytelmän ensimmäinen kohtaaminen; aloitusverbi yleisöltä: ”polkea”)

Molemmat näyttelijät lähtevät liikkeelle samanaikaisesti. Harri (myöhemmin Viljakainen) tulee lavan keskelle ja alkaa polkea maata, Jussi (myöhemmin pehtoori Carlos Berluconi) tulee polkien miimisesti polkupyörällä. Jussi kaartaa pyörällään Harrin edestä ja tekee jarrutusäänen.

Viljakainen: No niin, viinitilan pehtoori sieltä tuli pyörällä.

Pehtoori: (nousee satulasta) Tulin katsomaan, miten täällä Viljakainen polkee.

Viljakainen: (jatkaa polkemistaan puheen aikana) Hyvin shiraz-rypäleet polkeutuu.

Pehtoori: Kyllä.

Viljakainen: Hmm...

Pehtoori: Viljakainen...

Viljakainen: Noo, pehtoori?

Pehtoori: Nyt kun olet kolmatta vuotta, kolmatta kesää meillä polkemassa, niin ajattelin, että haluaisin tarjota sinulle lisää luottamustehtäviä.

Viljakainen: (lopettaa tepastelun)

Pehtoori: Sinä pääset tynnyritsemään sitä viiniä myös.

Viljakainen: (jatkaa taas polkemista puheen aikana) Mahtava juttu!

Pehtoori: Kyllä, haluan laajentaa sinun vastuualuettasi. Minä haluan, että meistä tulee yhteistyökumppaneita. (ojentaa kätensä kätelläkseen, Viljakainen ei huomaa)

Viljakainen: Tekö todella uskotte, että minä voisi olla hyvä tynnyritsijä – tynnyröitsijä – (lopettaa polkemisen) vai mikä se sana onkaan?

Pehtoori: Tynnyritsijä.

Viljakainen: Tynnyritsijä. (naurahtaa) Selvä.

Pehtoori: Meillä täällä Etelä-Italiassa on hieman erilainen murre kuin Pohjois-Italiassa.

Viljakainen: Aivan. (nousee pois polkemisastasta)

Pehtoori: Sisilialaiset – me sisilialaiset olemme aina olleet hieman erilaisempia kuin muut, muut italialaiset.

Viljakainen: Aivan.

Pehtoori: (katsoo Viljakaista, naurahtaa) Viljakainen.

Viljakainen: Minä olen täällä aupairina – aupairina olen ollut täällä viinitilalla kolme vuotta jo. (siirtyy kauemmaksi)

Pehtoori: Vaimoni kuoleman jälkeen minä olen kaivannut yhteistyökumppania.

Viljakainen: Aivan.

Pehtoori: Itse ensin ajattelin, että kenties uusi emäntä voisi olla se oikea ratkaisu, mutta kun sellaista ei löytynyt...

Viljakainen: Te olette hieman kranttu, pehtoori hyvä.

Pehtoori: Minä en... Minä pidän naisista kuten hyvästä viinistä.

Viljakainen: Aivan.

Pehtoori: Bugeen pitää olla kohdallaan.

Viljakainen: Kyllä.

Pehtoori: Mutta nyt kolmatta kesää kun olet täällä töissä, niin ajattelin tarjota sinulle yhteistyökumppanuutta. Haluatko tulla osakkaaksi Berluconin Viiniin?

Viljakainen: (kättelee ja kumartaa) Se olisi kunnia pehtoori.

Pehtoori: (kättelevät edelleen) Jospa minä hurautan tuonne päätalolle ja pistän kahvit tulemaan niin otetaan siinä ekspressot ja...

Jukka Lindström kantaa pöydän etunäyttämölle.

Viljakainen: Minä lähden soittamaan heti koti-Suomeen nämä ihanat uutiset.

Pehtoori: No niin, nähdään.

Viljakainen: Kiitos pehtoori.

.....

2. nainen ja mies (+ kolmas näyttelijä, nainen), tyypillinen kohtaaminen improvisoidussa koko illan pitkässä näytelmässä

KESKEN KAIKEN

(näytelmän toinen kohtaaminen)

Jukka (myöhemmin Pekka) tuo pöydän ja kaksi tuolia näyttämön etualalle.

Pekka: (korjaa hiuksiaan ja suoristaa pöytäliinaa) Kaikki on valmista. (suoristaa liinaa läpi pöydän) Liina on suorassa. (Kati – myöhemmin Raisa, tulee kumisaappaan kanssa) Moi!

Raisa: (asettaa punaisen kumisaappaan keskelle pöytää) Moi.

Pekka: Ihania kukkia! (korjailee kukkia maljakossa = saappaassa)

Raisa: Eiks oo... (naurahtaa)

Pekka: Voih... mahtavaa. (siirtää hieman tuolia) Mä käyn Raisa hakemassa ton kahvin tuolta (menee näyttämön sivulle) Ihan hetki.

Raisa: Okei Pekka. (istuutuu tuoliin, huutaa sivustalle) Pekka!

Pekka: (sivustalta) No?

Raisa: Tuo ne paremmat kupit.

Pekka: Mä tuon.
Raisa: Hyvä.
Pekka: (tulee kantaen tarjotinta ja kahvikannua) Jaaha, täältä tulee. Kupit on tossa tarjottimella.
Raisa: (ottaa kupit ja laittaa ne pöydälle) Noin.
Pekka: Ja tässä on höyryävän kuuma termospullo (asettaa sen pöydälle) sisältä toki vain, mutta kuitenkin. (hieroo käsiään yhteen) Ai ai... (istuutuu tuoliin) Nyt saa vieraita tulla.
Raisa: Kyllä.
Pekka: (yskii)
Raisa: No... (nousee tuolistaan, menee Pekan viereen)
Pekka: Kauhee ku... (yskii edelleen)
Raisa: Onks ne noi kukat?
Pekka: (takoo rintaansa) Emmä tiedä. (Yskäisee) No, unohdetaan se. Kohta vieraita tulee Pekan päivää viettämään!
Raisa: Noni. – Kakku! (juoksee näyttämän sivustalle)
Pekka: Ootko sä leiponut Raisa, rakas vaimoni, kakkua?
Raisa: (sivustalta) Olen.
Pekka: (nousee tuolistaan ilahtuneena) Voi että!
Raisa: (tulee ja kantaa kakun pöytään) Ja arvaapas mitä on kuorruksessa?
Pekka: Kinuskia!
Raisa: Joo – kyllä.
Pekka: Voi vitsi! Ai että! (tulee vaimonsa luo, suutelevat) Oih, kinuskia! Saako ottaa pienen palan?
Raisa: No ota nyt sitten.
Pekka: (maistaa sormella kakusta, imeskelee sormeaan) Mmmmm – ihanaa. Aivan loistavaa.
Raisa: Ja sitte muistat, että tänään et sitten syö liikaa tuota kakkua.
Pekka: Muistan.
Raisa: Muistat mitä se liika sokeri sulle tekee.
Pekka: Muistan. Kyllä. Ei liikaa kakkua tänään.
Ovikello soi: ”ding dong.”

Pekka: Jaahas jaahas (kaivaa henkilökortin rintataskustaan; kortti on sama, jonka Jukka pyysi yleisöltä esityksen alussa) Hymy.

Ovikello soi: ”ding dong”

Raisa: Hyvä että on tommonen aito ja pehmeä hymy.

Pekka: (avaa oven) Tervetuloa! (Anu – myöhemmin Pirjo, astuu sisään)

Pirjo: (antaa lahjan Pekalle) Hyvää pekanpäivää pikkuveikalle! (halaa Pekkaa ja antaa pusut molemmille poskille) Terve pikkunen...

Pekka: Ihanaa. Voi, autorata! (Pirjo menee halaamaan Raisaa)

Raisa ja Pirjo: MOI!

Raisa: Ihana Pirjo ku pääsit tulemaan.
Pirjo: Joo.
Pekka: Mä meen viemään tän autoradan heti tonne lasten tai siis omaan huoneeseeni... (lähtee)
Pirjo: (iloisesti) Kinuskikakkua... (vakavoituu Pekan mentyä) Miten sen yskä? (istuutuu tuolille)
Raisa: Se on ihan kamala. Se pahenee koko ajan. Se yrittää olla niiku siinä ei olis mitään, mutta...
Tai mä en oo ihan varma, voisko se olla noista kukista, vai tuliks se ihan vaan, että... Se on kato ku innoissaan on taas...
Pirjo: Isä kuoli keuhkohtaumaan.
Raisa: Niin, mut se ei vaan halua puhua siitä. Niiku heti se ohittaa sen ja on silleen niiku, että ei täs mitään, keskitytään olennaiseen.
Pirjo: Se ei halua puhua siitä. (nousee ylös tuolista)
Raisa: Ei.
Pirjo: Okei, kai meidän pitää sitte olla niiku mitään ei olis tapahtunu.

Pekka juoksee näyttämön takaosasta toiselle puolelle lavaa ja tulee etureunaan, sytyttää tupakan ja alkaa polttaa.

Raisa: Aivan.
Pirjo: Se on semmonen.
Raisa: Mä luulen, että se teidän isän kuolema oli sille niin kova paikka, että – niin se teidän isähän oli tupakkamiehiä.
Pirjo: Ei kai Pekka enää polta. (Pekka tumpkaa tupakan)
Raisa: Eeei, kyl se on lopettanu sen jo aikoja sitten. (Pekka ottaa pastillin taskustaan, laittaa sen suuhunsa ja alkaa imeskellä) Heti kun saatiin kuulla, et sillä on kans keuhkoissa tukkeuma kasvamassa, ni kyl se lopetti. (Pekka testaa hengityksensä hajua hönkäilemällä kämmeneensä)
Pirjo: No mutta sä oot laittanu kahvia ja kakkua... (Pekka lähtee juoksemaan samaa reittiä takaisin, mitä tulikin)
Raisa: Kinuskikakkua Pekalle – ja nyt tänään juhliitaan ja...
Pirjo: Onko muita tulossa?
Raisa: Joo, meille on tulossa kaikki ystävät tänne.
Pirjo: Kaikki ystävät.
Raisa: Joo.
Pirjo: Vitsi.
Valot pimeiksi.

.....

3. kaksi naista, tyypillinen kohtaaminen improvisoidussa koko illan pitkässä näytelmässä

KESKEN KAIKEN

(näytelmän yhdeksäs kohtaaminen; ensimmäinen kohtaaminen, jossa rikkaat rouvat esitellään)

Kati (myöhemmin Elisabeth) kantaa tuolit pois lavalta edellisen kohtaamisen jäljiltä. Minä (myöhemmin Birgit) ja Kati kannamme pöydän pois näyttämön edestä sivustalle, näyttämövalo jää päälle, katsomme toisiimme ja teemme pientä, hymistelevää naurua. Tulemme lavalle.

- Birgit: (korkealla, nasaalimaisella äänellä) Ihanaa, ihanaa, ihanaa! Tosi ihana Elisabeth, että sä lähdit mun kanssa...
- Elisabeth: Sul on niin tiukka toi sun suuaukko, että mä en saa aina selvää. Mitä sä sanoit?
- Birgit: Meinasin sanoa äsken jotain, mutta en sano sitä vaan sanon sinulle jotakin muuta sanon sen, että ihanaa Elisabeth olla täällä reissussa sun kanssa!
- Elisabeth: Joo (heittää hiuksiaan) mä aattelin, et sä tykkäisit tost' meidän villasta tääl Italiassa.
- Birgit: Tää on aivan hurmaava! (nauravat)
- Elisabeth: Älä viitti! Ootsä to-, tykkäätsä?
- Birgit: Joo-o!
- Elisabeth: Ihanaa. Kuule, mä aattelin, että... (huomaa maton ja korjaa sen) Ai kamala ku o jääny huonosti toi meidän matto tässä terdellä.
- Birgit: (järkyttyneenä) Eiks sulo o palvelijaa!?
- Elisabeth: No ei oo, ku nää italialaiset on kato vähä sellasii, et kato sinulle ku sä lähet takas hoomiin elikäs kotiin, niin ne lähtee vetään. Ni sit joka kerta (heittää hiuksiaan) uudell' reissull' pitää palkata joku uus tyyppi.
- Birgit: Hei me hommataan tän reissun aikana sulle joku muu tänne hoitaa mattoja. Et sä voi rasittaa ittees' tollailailla, että sä...
- Elisabeth: No älä! Siis mä uuvuin ihan täysin tost' äskösest'. (heiluttelee kättä kuin viuhkaa kasvojen edessä)
- Birgit: Otetaan vähän viiniä.
- Elisabeth: Otetaan.
- Birgit: Onks sull' sitä ihanaa...?

Sergei-koira (Jussi Ollila) konttaa sisään, läähättää ja tulee sohvan viereen.

- Elisabeth: Se on Sergei, mun koira.
- Birgit: (istuutuu sohvalle ja taputtaa reittä) Ihanaa. Tänne!
- Elisabeth: Mä jätän sen aina tänne...
- Birgit: Ihanaa... (silittelee koira)
- Elisabeth: ...sinulle ku mä lähen ku ei voi noihin palvelijoihin luottaa. (Sergei kiipeää Birgitin syliin.)
- Birgit: Ihanaa. Ohhoh!
- Elisabeth: Tää on tämmönen sylikoira.
- Birgit: Ihana. (Sergei rauhoittuu molempien syliin)
- Elisabeth: Se on tosi kallis rotu.

Sergei: Hau!

Birgit: Siltä tuntuu. (Sergei nousee Elisabethin viereen sohvalla ja läähättää)

Elisabeth: Mees johki ny Sergei... (koira tottelee)

Birgit: Osaaks Sergei tuoda viinii?

Elisabeth: Sergei (koira palaa Elisabethin luo) – ootas kato – Sergei, hae drinkki! Drinkki! (koira lähtee saman tien) Viinit on viel hankalii ku niis on ne korkit, mut drinkkei se osaa.

Birgit: Ihanaa!

Elisabeth: Se osaa miksata.

Birgit: Ihanaa!

Elisabeth: Joo, se ottaa vaan silleen (näyttää samalla kun kertoo) sheikkerin suuhun ja ravistaa.

Birgit: Ihanaa.

Elisabeth: Että se on fantsu koira. Ja niit koulutetaan Australiassa.

Birgit: Ihanaa.

Elisabeth: Joo.

Birgit: (nojautuu sohvan selkänojaa vasten) Tää ilmasto saa mut jotenki ihan niiku vallattomaks'!

Elisabeth: (avonaisin silmin) Hö, no laula!

Birgit: (nauraen) Vitsi, sä tiedät just mitä mun tekee mieli.

Elisabeth: Hei, mä luen sua ku avointa kirjaa.

Birgit: Mä tiedän. Muistaks sä tän? (pianosta lähtee soimaan taustakomppi, Birgit alkaa veivata hartioita) Mä haen vähän fiilistä.

Elisabeth: Ei mitään kiirettä.

Birgit: (jatkaa veivausta) Vielä hetki...
Kun aurinkoon mä itseni rahtaan, niin ohikulkijat vain sekoaa.
Siks pysyttelen sinkkuna, et on mahdollisuudet avoinna.
Vain hullu itsensä laatikkoon pakottaa.
(nauravat, Birgit taputtaa Elisabethiä olalle:) Sitte kertsiiin mukaan.

Elisabeth: Okei. (laulavat yhdessä:)
Aurinkoon – mä kaipaän niin, (Sergei tulee juomien kanssa sohvan eteen)
Aurinkoon – mä kaipaän niin,

Sergei: Hau hau!
Aurinkoon – mä kaipaän niin, (naiset ottavat juomat)

Sergei: Hau hau hau hau.

Birgit: *Ulkolaisiin, kuumiin tunteisiin.* Ihanaa.

Elisabeth: Ihanaa – kippis!

Birgit: Kippis! (juo lasista)

Elisabeth: Kiitti Sertsu!

.....

näytelmässä: KESKEN KAIKEN

1.) Ensimmäinen esiintulo

- Bernstein: (kävelee lavalle ”pidellen” lehtiötä ja kynää) Te olette siis tupakoineet salaa yli 30 vuotta?
- Pekka: (tulee lavalle) Joo.
- Bernstein: No mutta hyvänen aika, mitenkä te olette onnistuneet pitämään sen salassa? (istuvat tuoleille)
- Pekka: Hyvin helposti. (”ottaa” paitansa rintataskustaan rasian ja näyttää sitä Bernsteinille) Mynthonit – hengitys ei haise. Parveke ja tyhmä vaimo.
- Bernstein: Mutta nyt teillä on joku ongelma, te tulitte tapaamaan minua?
- Pekka: No, minulla on ollut yskää viime aikoina.
- Bernstein: Niin... (tekee muistiinpanoja, katsoo Pekkaa - tauko) Sekö paljastaa?
- Pekka: Kyllä, se paljastaa. (katsoo kaukaisuuteen)
- Bernstein: Minulla saattaa olla ratkaisu.
- Pekka: Niinkö? (nojautuu kohti Bernsteinia)
- Bernstein: Mutta se ei ole ihan tavanomainen.
- Pekka: (nojautuu taaksepäin) Ahaa...
- Bernstein: Ja jos te päädytte käyttämään sitä, niin... sopiiko ihan Pekka, pekattelen?
- Pekka: Mmm...
- Bernstein: ...että se jää sitten meidän väliseksi?
- Pekka: Kyllä se sopii rouva...
- Bernstein: (”kohottaa” takinliepeessään kiinni olevaa nimikylttiä kohti Pekkaa)
- Pekka: Bernstein.
- Bernstein: Tulkaa minun luokseni yhdeksältä huomenillalla niin... kyllä se yskä siitä lähtee. (nousee tuolilta)
- Pekka: (nousee tuoliltaan) Minä tulen. (kättelevät)
- Bernstein: Loistavaa.
- Pekka: Kiitos.
- Bernstein: Kiitos.

2.) Bernsteinin kotona

- Pekka: (lukee ovikylttiä) Rubenstein.
- Bernstein: (avaa oven) Ihanaa, että pääsitte tulemaan. Astukaa peremmälle.
- Pekka: (katsoo ovesta sisälle) Oi! Teillä on ihanasti sisustettu asunto. Eteinen varsinkin.
- Bernstein: Se kuuluu Rubensteinin sukuun. Mennään tänne salongin puolelle, jos voin pyytää. (menevät keskemmälle lavaa)
- Pekka: Kiitoksia. (katselee ympärilleen ihastellen) Oih!
- Bernstein: Ja mennään suoraan asiaan. Jääkää siihen seisomaan.

Pekka: Teillä on todella paljon kirjoja.

Bernstein: Minä olen oppinut nainen. Olkaa hyvä ja mene siihen seisomaan. Ottakaa rennosti. Katsokaas, (ottaa kirjan kirjahyllystä ja avaa sen) varsinkin tässä Fiddelin kirjoittamassa teoksessa kerrotaan juuri asiasta, joka saattaa olla teillä se ongelma. Tavalliset lääkärit väittävät, että kyse on keuhkon ahdistumasta tai jostakin tulevasta tukkeumasta – olenko oikein...? (kääntyy pois päin ja nostaa käden päänsä vierelle odottaen vastausta)

Pekka: Kyllä.

Bernstein: Mutta oikeasti kyse on jostakin sellaisesta, että teitä (laittaa kirjan pois), Pekka, painaa henkilökohtaisella tasolla jokin asia, jota ette ole vielä tiedostanut. (ryntää Pekan toiselle puolelle seisomaan) Ja nyt, tänä iltana, me puserramme sen teistä eroon, irti ja esille.

Pekka: Kuulostaa mielenkiintoiselta. Mitä minun pitää tehdä?

Bernstein: Minulla on tässä laatikko (osoittaa laatikkoa ja avaa kannen)

Pekka: Laatikko?

Bernstein: Siinä on piikkejä. Menkää siihen seisomaan. Nyt. Olkaa hyvä. Ottakaa kengät toki pois ensin, vaikutus... (alkaa heilutella sormiaan ja pyöritellä silmiään)

Pekka: (riisuu kenkiään) Onkohan tässä mitään järkeä?

Bernstein: On! Minä olen oppinut nainen.

Pekka: (huomaa jotakin seinällä kenkiään riisuessaan) Miksi teillä on pentagrammi?

Bernstein: (kääntää Pekan kasvot takaisin laatikon suuntaan) Keskittykää olennaiseen.

Pekka: (ottaa toisen kengän pois jalastaan, nousee laatikkoon tohtorin avustuksella)

Bernstein: Eräs suuri opettaja on kertonut – sinne vaan Pekka – on sanonut, että antakaa sen tunteen vain tulla, niin silloin se syykin tulee. Päästätte sitä ääntä, jonka se tunne teissä synnyttää, ja se tulee sieltä esille. Mikä teitä todellisuudessa painaa ja kuristaa (tarttuu Pekkaa kurkusta kiinni) suorastaan. Yskä on kuristus täällä, minä otan sen (ääni muuttuu demonimaiseksi) pois! Painakaa niitä jalkoja sinne piikkeihin.

Pekka: (huutaa suoraa huutoa)

Bernstein: (menee Pekan taakse ja painaa tätä hartioista alaspäin) Eikö mene?! (karjuu ja jatkaa painamista) No, mikä teitä ahdistaa? Nooooo?!

Pekka: Isä! Isä!

Bernstein: (irrottaa otteensa) Minä tiesin sen. (nostaa Pekan ylös ja pois laatikosta)

Pekka: (kaatuu maahan selälleen)

Bernstein: Tästä on hyvä jatkaa. Tulkaa huomenna samaan aikaan. Tiedätte jo reitin. (nytkäyttää niskaansa, muuttaa asentoaan, ääni palautuu ennalleen) Oli ilo työskennellä kanssanne. (Sulkee laatikon.) Menen tekemään muistiinpanoja. Reitin tiedätte. (Viittaa kädellä ja poistuu.)

Pekka: (ottaa kenkensä lattialta ja konttaa pois)

3.) Bernsteinin talolla – osa 2.

naispomo: Kiitos avusta, palataan asiaan myöhemmin, kiitos tohtori.

Bernstein: Ilo oli olla avuksi. Tiedättekin reitin. (lähtee poistua kseen)

Pekka: (koputtaa oveen)

Bernstein: (yleisölle:) Täsmällinen. Siitä minä pidän. (menee avaamaan oven, sanoo Pekalle:) Tulette takaovesta – erinomaista. (sulkee oven, Pekka könnkää sisälle.) Kuinka haavanne jaksavat?

Pekka: (yrittää vastata)

Bernstein: Makuulle! Vilkaisen niitä nopeasti.

Pekka: (menee makuulle)

Bernstein: (nostaa Pekan jalan, ottaa kengän pois ja katsoo jalkapohjaa) Veri valuu edelleen. (katsoo Pekkaa ja taas jalkaa, sanoo Pekalle:) Pieni hetki... (nuolee miehen jalkapohjaa kaksi kertaa ja pudottaa jalan maahan, sanoo Pekalle:) Miltä olonne on tuntunut viime aikoina?

Pekka: No täytyy kyllä sanoa, että henkilökohtaisella rintamalla hieman huonosti.

Bernstein: (auttaa Pekan istumaan)

Pekka: Mikä minulla on? Mikä täällä on täällä keuhkoissa ja miten se tulee pois?

Bernstein: (kyykistyy Pekan viereen) Te kiellätte itseltänne aivan liian monia asioita. Tälläkin hetkellä te tunnette suunnatonta halua minua kohtaan, mutta te pidätte itsenne aisoissa. Te olette koko ikänne ehkäissyt elämän itseltänne. (nousee ylös ja kävelee Pekan ympärillä) Onko oikein, että te ette halua lasta? (Pekka nyökkää, Bernstein levittää kätensä ja päästää tyytyväisen ”minähän tiesin” -äänen) Onko oikein, että te pelkääte historian toistavan itseään?

Pekka: On. Minä en halua omalle lapselleni isäni minulle langettamaa kohtaloa.

Bernstein: (ottaa jotain suustaan ja ojentaa kätensä kohti Pekkaa) Ottakaa tämä nuuskamälli. Syökää se.

Pekka: (syö mällin)

Bernstein: (ottaa tuolilta pullon) Paljastakaa käsivartenne. (Bernstein täyttää ruiskeen pullon sisällöllä) Ei kysymyksiä. (työntää neulan Pekan käsivarteen)

Pekka: Mitä minä olen teille velkaa?

Bernstein: Maksun aika tulee kyllä. (taputtaa käden suonta) Tiedätte reitin...

Pekka: (kaatuu maahan)

4.) Pekan siskon vierailu Bernsteinin luona

Pirjo: Tohtori Bernstein!

Bernstein: Hyvää päivää.

Pirjo: Mua kaduttaa nyt hirveesti se, mitä mä oon menny tekemään Pekalle. Se on muuttunu ihan hirveesti ja mä oon ehkä liikaa vaikuttanu sen elämään.

Bernstein: Mutta niinhän me sovittiin.

Pirjo: Mutta nyt on kyse lapsesta!

Bernstein: (ilahtuneesti) Nii-in.

Pirjo: Hei, mä annoin sulle jo meidän isän.

Bernstein: (laittaa kynän ja lehtiön pöydälle, lähestyy Pirjoa)

Käynnistyy simultaanikohtaus: toisaalla Pekka isänsä kanssa

Bernstein: On tiettyjä asioita, joista tehdään sopimukset. (ääni muuttuu jälleen demonimaiseksi, nojaa pöytään) Ja on tiettyjä asioita, joissa ne pidetään. Katumus on tässä vaiheessa aivan turha.

Pirjo: Anteeksi.

Bernstein: (kiertää Pirjon taakse) Minä luulin, että sinä työnhupakko tiesit, mihin sinä ryhdyit.

Pirjo: Mä olin silloin työnhupakko, nyt mä olen yli 50.

Bernstein: (painaa Pirjon alas) Raha puhuu. On aina puhunut Bernsteinin suvussa, ei kai tällaista lukaalia muuten pystyssä pidettäisi. Jos pyydät minua lopettamaan operaatio Pekan, niin minun täytyy saada jotain tilalle... Ja lapsi ei olekaan mikään pikku juttu.

Leikkautuu uuteen simultaanikohtaukseen: Pekka löytää isänsä päiväkirjan:

Pekka: Mitäs täällä on...? Isän päiväkirja.

Bernstein: Ottakaa nuo piilolasit ja menkää. Saatte päivän aikaa.

Pirjo: Ihminen... Mun täytyy löytää joku ihminen.

Pekka jatkaa päiväkirjan lukua. Luku päättyy sanoihin: ”Kirottu olkoon tohtori Bernstein!”

Raisa: (juoksee keskelle lavaa, maton päälle ja huutaa) Kirottua! Lapsivesi tulee! Onko tässä laitoksessa lääkäriä?

sairaanhoitaja: Rouva ottaa nyt ihan rauhallisesti vain. Tää on kuule tuhansia vuosia naiset on synnyttänny. Pötkölleen vaan. Siin on käsi. (auttaa Raisan makuulle, tohtori Bernstein on saapunut paikalle) Onko miehenne mukana vai?

Raisa: Ei oo ketään, mä oon yksin.

Bernstein: Et ole yksin, minä jatkan tästä. (synnytys käynnistyy)

hoitaja: Nonnii ja rouva hengittää syvään.

Jussi Ollila juoksee lapseksi ja ”syntyy” Katin jalkojen välistä.

hoitaja: Noin.

Raisa: (naurahtaen) Sieltä tuli lapsi.

hoitaja: Iso poika. (kääntää lapsen syliinsä ja taputtelee selkää) Pikkusen vielä kun ääntä saadaan ni...

Lapsi: Äiti!

hoitaja: Noin. Reipas poika, kymmenen pisteen lapsi. (Bernstein ojentaa kätensä ja hoitaja ohjaa lapsen hänelle) Ja se meni sinne...

Bernstein: Minä jatkan tästä. (vie lapsen pois)

Lapsi: Äiti!

Bernstein: Sepä se.

Jaakko Väisänen tulee peittelemään Katin hahmon

sairaanhoitaja: Isä meidän ja niin pois päin... (lähtevät)

5. Venäjän kontaktit julki (heti edellisen kohtauksen jälkeen)

Bernstein kävelee lavalle ja puhuu kännykkään gibberish-venäjää. (Huom. gibberish ei ole sanatarkasti litteroitu kirjain kerrallaan.)

- Bernstein: Niez Popov. Nieturskala, salu taruzhna?
Popov: Nie krimizla...
- Bernstein: Bernstein! –
Popov: A Bernstein! Krizili mitniski.
- Bernstein: (venäläisellä korostuksella) Mjiten sjuunnitellma etjenee?
Popov: Nie, nietris kobo...
- Bernstein: (pamauttaa nyrkillä pöytään) Szietrimilla botoska!
tulkki A: (juoksee tekstitys-tekniikalla lavan editse) Se sika!
Popov: Namanitri bla ska minigtsi.
- tulkki B: (tekstittäen) Olemme tällä hetkellä hankkimassa Viljakaisen jalkoja.
Bernstein: Trashna...
tulkki A: Ne pitäisi olla jo täällä.
- Popov: (huutaen) Nitris kizrada!
tulkki B: Minä tiedän, että te tarvitsette sen siihen pyhään viiniin.
- Bernstein: Tri blinismi rabolizna, trasbat jooga.
tulkki A: Teillä on päivä aikaa tai kaikki kuolevat.
Popov: Nibra nabor mitsi kizna...
- tulkki B: Rouva Bernstein pistää meidän koville!
Bernstein: Da – ja dushna lami trinuzab.
tulkki A: Kyllä, se on minun tehtäväni.
- Popov: (alistuneesti) Tras niemibi.
Bernstein: (nostaa yksitellen sormia nyrkistä esiin) Trishna lasnabi, brisnaka toushni, labasti triigla u tashna. (Popov laittaa käden kurkulleen.)
tulkki A: Toimikaa tai te kaikki neljä kuulette.
Popov: Trisniza fier gi laza...
tulkki B: Kaikki neljä – ei voi olla totta!

6. Mafia koolla

Niederstam ja Popov tulevat näyttämölle kumisaappaan kanssa voitonriemuisina, Bernstein ja naispomo liittyvät seuraan.

- Niederstam: Boboslavaz lergshaman – Bernstein!
Popov: Trislewogila madesha – a Bernstein!
naispomo: (kumartaa ja ojentaa kätensä kohti saapasta, Bernsteinille) Lashna.

Niederstam: Slabo rubja – brumm brumm (tekee miimisesti moottorisahan käynnistyksen ja nauraa)
Bernstein: (keinuttaa lasta) Litnaspruja...
Popov: De Babebe?
Bernstein: Bebe sga lushna...
naispomo: Aaa bebe...
Popov: Trinis laba birja.

Bernstein nostaa saappaan iskeäkseen pöydällä makaavaa lasta ja karjuu, Jussi Ollila eli lapsi tulee ja taputtaa selkään.

Lapsi: Äiti. (näyttää pöytää ja menee siihen makuulle)
Popov: Abornizsisja?
Bernstein: Triblzgimja bragotziga.
Lapsi: (taputtaa käsiään yhteen) Uudestaan! (Bernstein uhittelee kohotetulla saappaalla, lapsi taputtaa käsiään yhteen) Uudestaan! (Bernstein toistaa uhittelun vielä kerran, lapsi nauraa) Uudestaan!
Bernstein: Trashna lizna.

Lapsi irvistää ja hymyilee samanaikaisesti ja näyttää käsimerkkiä, jossa peukalo, etusormi ja pikkurilli ovat pystyssä.

Bernstein: Lusbaj nago. (ojentaa saappaan ”pojalleen”)
Popov,
Niederstam ja
naispomo: Brishnajbla!
Bernstein: Dram blaga. (ottaa miimisen aseensa ja ampuu venäläiset)

Lapsi nauraa ja Bernstein karjuu, poistuvat yhdessä.

7. Viimeinen kohtaaminen

Lapsi saapuu näyttämölle nauraen ilkeästi ja näyttäen käsimerkkiä.

Viljakainen: Tämähkö on sinun poikasi?
Pekka: Kyllä.
Lapsi: (kääntyy lavan sivureunaan päin) Uudestaan! (nauraa) Uudestaan! (Bernstein saapuu)
Pekka: Häntä pystyy uhkaamaan vain sinun jaloillasi. Siksi hän halusi ne, ettei meillä ole asetta sitä vastaan. Itse antikristus! Missä ne jalat ovat?
Pirjo: (saapuu paikalle juosten) Pekka, tossa on sulle piilolinssit. Näillä sä näät kaiken. Mä en voi auttaa muuten. Anna palaa.

Kohtaus muuttuu hidastetuksi. Pekka näkee jalat ja juoksee niitä kohti. Bernstein ampuu – ohi, Viljakainen väistelee matrix-liikkeillä. Lapsi ampuu kädellään – ohi. Pekka ampuu toisella jalalla Lapsen ja Bernsteinin. Jalat palautuvat Viljakaiselle.

Pekka: Me teimme sen!

Viljakainen: Me teimme.

LIITE 7. Esitysten perustiedot

AURINGONPIMENNYS 30.3.2006

6 näyttelijää; yhteensä 14 eri roolihahmoa

Puolen päivän aikaan teimme parin tunnin treenit, jolloin keskityimme fokuksen tukemiseen ja kohtausten aloituksiin. Ennen esitystä lämmittelimme biisien ja hulluttelun voimin.

- esityksessä oli paljon kahden hengen kohtauksia
- langat nivottiin lopussa yhteen
- kaikki henkilöt liittyivät jollain tavalla toisiinsa
- lopetus ei ollut perinteinen onnellinen loppu

aihe: uuden proteesin kokeileminen, esteiden voittaminen, rakkaus ja rakkaudettomuus; kaikki ovat samanarvoisia

teema: Hyväksytäänkö ihminen sellaisena kuin hän on?

KEHÄKETTU 31.3.2006

7 näyttelijää; yhteensä 23 eri roolihahmoa

Puolen päivän aikaan treeneissä keskityimme aloituksiin. Tuntia ennen esitystä lämmittelimme kontakti- ja liikeimprolla.

- esityksessä oli paljon joukkokohtauksia, tilaa tehtiin toiminnan kautta
- näyttelijät tekivät hyvin fyysisiä rooleja, määrittelyt tehtiin itse ensisijaisesti fysiikan kautta
- kaikkia elementtejä ei sidottu esityksen aikana toisiinsa, paljon avoimia kohtia

aihe: TET-tyttöjen valtaannousu videoiden avulla, maailmanvalloitus

teema: Kenellä on valta vaikuttaa?

KESKEN KAIKEN 1.4.2006

7 näyttelijää; yhteensä 20 eri roolihahmoa

Puolen päivän aikaan pidetyissä treeneissä teimme kohtauksia ja keskityimme pitämään hauskaa. Lämmittelyharjoituksissa ennen esitystä teimme kunnan äänenavaukset Jaakon johdolla ja lauloimme muutamia biisejä, sekä irrottelimme kunnolla.

- esityksessä oli pääasiassa kahden hengen kohtauksia
- lopetus oli todella perinteinen onnellinen loppu, jossa paha sai palkkansa
- kaikki langat nivottiin yhteen

aihe: Venäjän ja Italian mafioiden valtataistelu, maailmanvalloitus

teema: Saako paha saa palkkansa?

LIITE 8. Kohtausanalyysi statuksien ja reaktioiden valossa.

KOHTAUS 1.

| REPLIIKKI | | STATUKSET | | REAKTIO / VAIKUTTUMINEN x = muuttuu, 0 = sama, + = tunnereaktio |
|--------------|---|-------------|----------|---|
| | | Viljakainen | Pehtoori | |
| Viljakainen: | No niin, viinitilan pehtoori sieltä tuli pyörällä. | ↑ | - | |
| Pehtoori: | Tulin katsomaan, miten täällä Viljakainen polkee. | - | ↑ | |
| Viljakainen: | Hyvin siras-rypäleet polkeutuu. | ↑ | ↓ | 0 |
| Pehtoori: | Kyllä. | - | - | 0 |
| Viljakainen: | Hmmm... | - | - | 0 |
| Pehtoori: | Viljakainen... | - | ↑ | 0 |
| Viljakainen: | Noo, pehtoori? | ↓ | - | 0 |
| Pehtoori: | Nyt kun olet kolmatta vuotta, kolmatta kesää meillä polkemannsa, niin ajattelin, että haluaisin tarjota sinulle lisää luottamustehtäviä. | ↓ | ↑ | 0 |
| Viljakainen: | (lopettaa tepastelun) | - | - | X |
| Pehtoori: | Sinä pääset tynnyritsemään sitä viiniä myös. | - | ↑ | 0 |
| Viljakainen: | (jatkaa taas polkemista puheen aikana) Mahtava juttu! | ↓ | - | + |
| Pehtoori: | Kyllä, haluan laajentaa sinun vastuualuettasi. Minä haluan, että meistä tulee yhteistyökumppaneita. (ojentaa kätensä kätelläkseen, Viljakainen ei huomaa) | ↑ | ↑ ↓ | X |
| Viljakainen: | Tekö todella uskotte, että minä voisi olla hyvä tynnyritsijä – tynnyritsijä – (lopettaa polkemisen) vai mikä se sana onkaan? | ↓ | ↑ | X |
| Pehtoori: | Tynnyritsijä. | - | ↑ | 0 |

KOHTAUS 2.

| REPLIIKKI | | STATUKSET | | REAKTIO / VAIKUTTUMINEN x = muuttuu, 0 = sama, + = tunnereaktio |
|-----------|--|-----------|-------|---|
| | | Pekka | Raisa | |
| Pekka: | (korjaa hiuksiaan ja suoristaa pöytäliinaa) Kaikki on valmista. (suoristaa liinaa läpi pöydän) Liina on suorassa. (Kati – myöhemmin Raisa, tulee kumisappaan kanssa) Moi! | - | | |
| Raisa: | (asettaa punaisen kumisappaan keskelle pöytää) Moi. | - | - | |
| Pekka: | Ihania kukkia! (korjailee kukkia maljakossa = saappaassa) | - | - | + |
| Raisa: | Eiks oo... (naurahtaa) | - | ↓ | + |
| Pekka: | Voih... mahtavaa. (siirtää hieman tuolia) Mä käyn Raisa hakemassa ton kahvin tuolta (menee näyttämön sivulle) Ihan hetki. | - ↓ ↑ | - | + |
| Raisa: | Okei Pekka. (istuutuu tuoliin, huutaa sivustalle) Pekka! | - ↓ | ↑ | 0 |
| Pekka: | (sivustalta) No? | - | - | 0 |
| Raisa: | Tuo ne paremmat kupit. | - | ↑ | 0 |
| Pekka: | Mä tuon. | - | - | 0 |
| Raisa: | Hyvä. | - | - | 0 |
| Pekka: | (tulee kantaen tarjotinta ja kahvikannua) Jaaha, täältä tulee. Kupit on tossa tarjottimella. | ↓ ↑ | ↓ | 0 |
| Raisa: | (ottaa kupit ja laittaa ne pöydälle) Noin. | - | ↑ | 0 |
| Pekka: | Ja tässä on höyryävän kuuma termospullo (asettaa sen pöydälle) sisältä toki vain, mutta kuitenkin. (hieroo käsiään yhteen) Ai ai... (istuutuu tuoliin) Nyt saa vieraita tulla. | ↑ | - | 0 |

KOHTAUS 3.

| REPLIIKKI | | STATUKSET | | REAKTIO / VAIKUTTUMINEN <small>x = muuttuu, 0 = sama, + = tunnereaktio</small> |
|------------|--|-----------|-----------|--|
| | | Birgit | Elisabeth | |
| Birgit: | (korkealla, nasaalimaisella äänellä) Ihanaa, ihanaa, ihanaa! Tosi ihana Elisabeth, että sä lähdit mun kanssa... | - | - | + |
| Elisabeth: | Sul on niin tiukka toi sun suuaukko, että mä en saa aina selvää. Mitä sä sanoit? | ↓ | ↑ | 0 |
| Birgit: | Meinasin sanoa äsken jotain, mutta en sano sitä vaan sanon sille jotakin muuta sanon sen, että ihanaa Elisabeth olla täällä reissussa sun kanssa! | ↓ | ↑ | + |
| Elisabeth: | Joo (heittää hiuksiaan) mä aattelin, et sä tykkäisit tost meidän villasta tääl Italiassa. | - | ↓ | 0 |
| Birgit: | Tää on aivan hurmaava! (nauravat) | - | - | + |
| Elisabeth: | Älä viitti! Ootsä to-, tykkäätsä? | ↑ | ↓ | + |
| Birgit: | Joo-o! | - | - | 0 |
| Elisabeth: | Ihanaa. Kuule, mä aattelin, että... (huomaa maton ja korjaa sen) Ai kamala ku o jääny huonosti toi meidän matto tässä terdellä. | - | ↓ | 0 / X |
| Birgit: | (järkyttyneenä) Eiks sulo o palvelijaa!? | ↑ | ↓ | + |
| Elisabeth: | No ei oo, ku nää italialaiset on kato vähä sellasii, et kato sille ku sä lähet takas houmiin elikäs kotiin, niin ne lähtee vetään. Ni sit joka kerta (heittää hiuksiaan) uudel' reissull' pitää palkata joku uus tyyppi. | ↑ | ↓ | + |
| Birgit: | Hei me hommataan tän reissun aikana sulle joku muu tänne hoitaa mattoja. Et sä voi rasittaa ittees' tollailailla, että sä... | ↑ | ↓ | + |
| Elisabeth: | No älä! Siis mä uuvuin ihan täysin tost' äskösest'. (heiluttelee kättä kuin viuhkaa kasvojen edessä) | - | ↑ | + |