

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutus

Tanssinopettajan erikoistumisala

2020

Anniina Ukkonen

## MIIMAHTAVA TANSSIESITYS

– Nykytanssin ja miimin yhdistäminen soolokoreografiassa

Anniina Ukkonen

## MIIMAHTAVA TANSSIESITYS

– Nykytanssin ja miimin yhdistäminen soolokoreografiassa

Tämä tutkielma on osa Turun Taideakatemian (AMK) tanssinopettajan tutkintoon liittyvää opintokokonaisuutta. Opinnäytetyön taiteellinen osuus on soolokoreografia *Miimahtava tanssiesitys*. Teos toteutettiin videotallenteena.

Tutkielma käsittelee koreografisen prosessin kulkua nykytanssin ja miimin yhdistämisessä. Työn tavoitteena on levittää tietoisuutta miimistä tanssin kentällä. Kirjoittajan uusien koreografisten lähestymistapojen löytäminen ja oman liikekapasiteetin haastaminen ovat toimineet opinnäytetyön yhtenä lähtökohtana.

Tässä tutkielmassa käsitellään miimin aihepiiriä, kuten historiaa, tekniikkaa ja merkittäviä henkilöitä. Kolmannessa luvussa käsitellään miimin esiintymistä länsimaisen taidetanssin historiassa. Neljäs luku on prosessikuvaus kirjoittajan koreografisesta työstä eli soolokoreografiasta. Taiteellisen työn prosessikuvauksessa kirjoittaja avaa koreografiaprosessin taustaa ja kertoo koreografiaprosessin aikana ilmenneistä yhteistöistä sekä koreografian rakentumisesta. Prosessikuvauksen jälkeisessä pohdintaluvussa kirjoittaja tuo yhteen soolokoreografiaprosessin aikana heränneitä ajatuksia ja päätelmiä.

Tutkielmasta ilmenee, että nykytanssia ja miimiä voi yhdistellä soolokoreografian sisällä. Tutkielman tärkeimpänä havaintona on ollut huomata, miten kahden eri taiteenlajin yhdistäminen voi saada aikaan uusia lähestymistapoja tanssitaiteen tekemiseen.

### ASIASANAT:

miimi, pantomiimi, nykytanssi, koreografia, prosessikuvaus

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Department of Dance

2020 | 34 pages

Anniina Ukkonen

## MIIMAHTAVA TANSSIESITYS

– Combining contemporary dance and mime in a solo choreography

This study is written as partial fulfillment of the Dance Teacher Degree / Bachelor of Dance, at the Turku University of Applied Sciences. The artistic choreographic part of the degree is a solo choreography *Miimahtava tanssiesitys*. The artistic part was filmed in spring 2020.

This thesis covers the choreographic process of combining contemporary dance and mime. The aim of this study is to spread awareness about mime in the dance field. Deepening the author's choreographic thoughts and challenging the spectrum of movements have also served as a starting point of this thesis.

The thesis discusses the topic of mime, such as history, technique and significant mime artists. In the third chapter the writer presents how mime appears in the history of western art dance. The fourth chapter is a process description of the writer's choreographic work, a solo choreography. In the process description of the artistic work the writer examines the background of the choreographic process and presents the collaborations during the process and building up the choreography. In the final chapter the writer reflects upon the choreographic process.

The outcome of the artistic thesis is that it is a possibility to combine contemporary dance and mime in a solo choreography. The main conclusion of this study is that combining two different art forms can bring new possibilities towards an approach to create art of dance.

### KEYWORDS:

mime, pantomime, contemporary dance, choreography, process description

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>5</b>
<b>2 MIIMIN HISTORIASTA, HENKILÖISTÄ JA TEKNIIKASTA</b>	<b>7</b>
2.1 Pantomiimi ja miimi	7
2.2 Commedia dell'arte	8
2.3 Miimin käsitteitä	10
2.3.1 Fix point ja toc	10
2.3.2 Vastaliike ja painonsiirto	11
2.3.3 Rytmi ja fokus	12
2.4 Miimitekniikoita ja tärkeitä henkilöitä	13
2.4.1 Jacques L. ja Lecoq-pedagogiikka	13
2.4.2 Etienne D. ja Corporeal mime	13
2.4.3 Marcel Marceau	14
2.4.4 Miimi Suomessa ja Adam Darius	15
<b>3 MIIMIN YHTEYDET TAIDETANSSIIN</b>	<b>16</b>
<b>4 TAITEELLISEN TYÖN PROSESSIKUVAUS</b>	<b>20</b>
4.1 Koreografisen prosessin taustat	20
4.2 Yhteistyöt koreografisen prosessin aikana	22
4.3 Koreografian rakentuminen	27
4.4 Yhteenveto	30
<b>5 POHDINTA</b>	<b>32</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>34</b>

## 1 JOHDANTO

Tässä opinnäytetyön kirjallisessa osassa tutkin miimin ja nykytanssin yhdistämistä. Tutkin, miten nykytanssiin voisi sisällyttää miimin elementtejä tai päinvastoin, miten miimitekniikkaa voisi varioida tanssillisilla elementeillä. Sanaton ilmaisu pantomiimin kautta on aina kiehtonut minua ja olen kokenut jonkinlaista sympatiaa miimikkoja kohtaan. Miimikoissa minua on kiehtonut erityisesti tietynlainen melankolisuus ja mysteeri siitä, mitä valkoisen maalatun naaman taakse oikein kätkeytyy. Taiteenlajina miimi kiehtoo myös sen fyysisyyden vuoksi, omaperäisen tarinankerronnan sekä kehollisuuden kautta.

Opinnäytetyön myötä haluan tuoda tanssin kentälle uusia näkökulmia tanssitaiteen tekemiseen ottaen vaikutteita toisesta taiteenlajista ja ravistella tämänhetkistä käsitystä nykytanssin taidemuodosta. Haluan luoda jotain uutta ja innovatiivista, haastaa itseäni tanssin tekijänä ja löytää uusia väyliä ja tapoja luoda liikettä. Pyrin myös kehittämään omaa ammatillista identiteettiäni tanssin tekijänä. Työn tavoitteena on levittää tietoisuutta miimistä tanssin kentällä ja pohtia, voiko miimiä ja tanssia yhdistää yhtenäiseksi taideteoksi.

Oma kiinnostukseni miimiin on syntynyt korkeakouluopintojen aikana työskennellessäni ensimmäisellä vuosikurssilla soolotyön parissa. Tuolloin miimin yhdistäminen tanssiteokseen jäi vain ajatuksen tasolle, mutta kirjallisen opinnäytetyön lisäksi syvennyn aiheeseen nyt myös käytännön tasolla taiteellisessa opinnäytetyössä, soolokoreografiassa *Miimahtava tanssiesitys*. Selatessani pääkaupunkiseudun kurssitarjontaa opintojeni aikana, huomasin tanssiteatteri Auracon järjestävän miimikursseja Helsingissä ja päätin mennä kokeilemaan. Ensimmäinen miimikurssi oli vasta ensimmäisen vuosikurssin soolotyön jälkeen ja miimi itsessään oli minulle lajina vielä uusi. Kurssin myötä kiinnostukseni miimin ja nykytanssin yhdistämisestä sekä halu tehdä kokeilu omien taitojeni puitteissa voidaan katsoa alkaneen.

Opinnäytetyö koostuu kirjallisesta osasta ja soolokoreografiasta, jonka koreografioin itselleni. Opinnäytetyöprosessin yhteydessä olen haastatellut tanssija-miimikko Kati Lehtolaa ja vaihtanut ajatuksia myös draamapedagogi Tiia-Mari Mäkisen sekä Taideakatemian teatteriopettaja Ari Ahlholmin ja hänen opetusryhmänsä kanssa. Työn

pääasialliset kirjallisuuslähteet ovat Salervon tutkielma, Makkosen Länsimaisen taidetanssin historiaa ja Lecoqin The Moving Body.

Aloitan työni avaamalla miimin aihepiiriä laajemmin. Kerron commedia dell'artesta ja käsitteistä kuten pantomiimista ja miimistä sekä keskeisistä tekniikoista ja henkilöistä. Kolmannessa luvussa tutkin miimin suhdetta länsimaisen taidetanssin historiaan. Tämän jälkeen kerron prosessikuvauksessa opinnäytetyön taiteellisen osan eli soolokoreografian luomisprosessista sekä prosessissa käytettävistä harjoitteista ja metodeista. Viidennessä luvussa summaan, mitä olen prosessin aikana oppinut ja minkälaisia ajatuksia se on herättänyt.

## 2 MIIMIN HISTORIASTA, HENKILÖISTÄ JA TEKNIIKASTA

Tässä luvussa syvennyn tarkemmin miimin taidemuotoon. Avaan miimin ja pantomiimin käsitteitä ja pohdin, mitä eroa niillä on. Kerron miimin historiasta aina commedia dell'arten kautta nykypäivään asti ja nostan esiin muutamia tärkeitä henkilöitä, jotka ovat olleet kehittämässä miimiä taiteenlajina. Käsittelen miimin tekniikkaa ja siinä käytettäviä tärkeimpiä elementtejä. Lisäksi tarkastelen syvemmin kahta miimitekniikkaa ja pedagogiikkaa, jotka ovat edelleen käytössä myös nykypäivänä.

### 2.1 Pantomiimi ja miimi

Pantomiimi on sanatonta ilmaisua, jossa eleet korvaavat sanat. Pantomiimia hyödynsivät muun muassa huvipuistojen esiintyjät, joiden täytyi tulla ymmärretyksi meluisassa ympäristössä (Lecoq 2000, 107). Rooman valtakunnan aikoihin roomalaisen miimin rinnalle syntyi pantomiimi, *all-miming* eli kaiken imitaatio. Tässä taidemuodossa esiintyjä kutsuttiin tanssijoiksi ja taidemuotoa tulkinnalliseksi tai selittäväksi tanssiksi. Esiintyjien puhumattomuutta tukivat esiintyjien käyttämät naamiot. Tunnelmaltaan pantomiimiesitykset olivat synkempiä ja vakavampia kuin iloiset ja hilpeät miimiesitykset. (Felner 1985, 23.) Pantomiimikkojen suuaukottomat naamiot tukivat varmasti esityksen melankolista tunnelmaa.

Miimin käsite on laaja ja sitä on vaikea laittaa johonkin tiettyyn lokeroon, sillä miimiä on varmasti yhtä paljon, kuin miimikkoja ja miimin tekijöitäkin on. Dictionary.com -sivustolla miimi määritellään tekniikaksi ja taiteeksi, jossa esiintyjä kuvailee hahmoa, ajatusta tai tunnelmaa kehon eleiden ja liikkeiden kautta. 1900-luvun merkittävimmät taiteilijat miimin taidemuodon kehittäjinä ovat muun muassa Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau ja Jacques Lecoq (Felner 1985, 15).

Mutta missä vaiheessa miimistä kehkeytyi oma taidemuotonsa? Antropologit Marcel Jousse ja Alison Jolly uskoivat, että entisaikana historiassamme halu kommunikoida on tapahtunut ensin kehollisesti, kun sanat ja puhe ovat vielä puuttuneet taidoistamme (Felner 1985, 16). Miimi ei tarkoita kuitenkaan hiljaisuutta, vaan sanatonta ilmaisua. Miimi tarkoittaa tekniikkaa, jolla luodaan illuusiot ja jossa käytetään koko kehoa hyväksi eri illuusioissa, kuten seinän näyttämässä ja vetämisessä. Mimiikka sen sijaan tarkoittaa vain kasvojen ilmeitä ja käsien eleitä. <sup>2</sup>

--- <sup>2</sup> Miimikko Kati Lehtolan haastattelu 10.4.2020.

Mitä eroa on sitten miimillä ja pantomiimilla? Miimikko Kati Lehtola määrittelee miimin ja pantomiimin eron niin, että pantomiimi on konkreettisempaa, eleiden ja ilmeiden avulla tapahtuvaa tarinankerrontaa, kun taas miimi keskittyy enemmän kehon ja tunteiden ilmaisuun ja voi olla pantomiimin ilmaisua abstraktimpaa. Sekä miimissä että pantomiimissa hyödynnetään molemmissa illuusiota, eli esiintyjä voi luoda kehollaan ja toiminnallaan illuusion esimerkiksi esineistä, tilasta tai asioista. (Lehtola 2018.)

Monet nykypäivän miimitaiteilijat saattavat kutsua omaa taidettaan termillä *contemporary mime*. Esimerkiksi taiteilijoiden lyhyiden teosten eli *étudien* aiheet voivat liittyä niin arkisiin tilanteisiin, kuin luonnon eri elementtien kuvaamiseen. Usein näissä teoksissa ei nähdä myöskään raitapaitaista tai valkoista maalia kasvoilleen maalannutta miimikkoa. Asioiden kuvaaminen voi olla paikka paikoin paljon abstraktimpaa, mikä yleinen mielikuva raitapaitaisen miimitaiteilijan kerronnasta voi olla. Miimin taidemuoto siis elää ja kehittyy sen mukaan, missä ajassa elämme tämän hetken, nykypäivän miimitaiteilijoiden kautta.

## 2.2 Commedia dell'arte

Miimin syntyyn on vaikuttanut olennaisesti vanha italialainen teatterimuoto, commedia dell'arte. Commedia dell'arten perinteeseen kuuluu ennalta ohjeistettu improvisaatio sekä pysyvien, tuttujen roolihahmojen käyttö. Markkinoiden toreilla ja ruhtinashoveissa esiintyneet ammattinäyttelijöiden ryhmät kiersivät esiintymässä commedia dell'arten parissa 1500-luvun puolivälistä alkaen. Ohjelmistoon kuului muun muassa fantasianäytelmiä ja tragedioita. Aiheet olivat peräisin kansantarinoista, historiallisista kertomuksista, antiikin komedioista sekä renessanssinovelleista. Commedia dell'arten esitykset perustuivat pitkälti improvisaatioon, jonka materiaali kuitenkin pohjautui ennalta opeteltuihin osiin. Näitä osia olivat esimerkiksi erilaiset ulkoa opetellut tekstit ja fraasit sekä akrobaattiset temput. (Salervo 1984, 2–4.)

Commedia dell'arten synnystä ei ole tarkkaa tietoa, mutta sen katsotaan syntyneen Pohjois-Italian kaduilla. Salervon (1984) mukaan sillä on joitakin yhteisiä piirteitä esimerkiksi antiikin Rooman pantomiimin kanssa (Salervo 1984, 17–18, 10).



Commedia dell'artessa esiintyy jo vakiintuneet roolihahmot, jotka toistuvat näytelmissä vielä tänäkin päivänä. Miespuoliset hahmot voidaan jakaa yhdeksään pääryhmään ja kymmenes pääryhmä on naisten esittämät hahmot. Miesten hahmoja olivat mm. palvelija Harlekiini, lemmenkipeä saituri Pantalone ja sotilas il Capitano. Naisnäyttelijöille ei sen sijaan ollut pysyviä roolihahmoja, vaan naisnäyttelijän oma persoonallisuus määritteli roolia. Naiset eivät myöskään yleensä käyttäneet naamioita. Koska samat hahmot toistuivat näytelmästä toiseen, oli tärkeää, että hahmojen kasvot oli peitetty aina saman tyyppisillä hahmoja kuvaavilla puoli- tai kokonaamiolla, jotta hahmot olivat tunnistettavissa. Koska kasvojen ilmeitä ei pystyttykään käyttämään ilmaisussa, oli hahmon ilmaisu löydettävä joltain muuta kautta. Näin commedia dell'arten näyttelijät kehittivät erittäin taitaviksi akrobaateiksi ja miimikoiksi. (Salervo 1984, 22, 4–5, 20.)

Salervo puhuu erityisestä taidosta *näytellä naamioita*. Koska kasvojen ilmeitä ei voitu nähdä, esiintyjien ilmaisu olisi jäänyt liian köyhäksi ja naamioita ei oltaisi otettu käyttöön, ellei vahvaa miimiperinnettä olisi ollut. Naamiotyöskentelystä puhuessa Salervo on myös nostanut esiin tutkielmassaan venäläisen teatteriohjaaja ja -johtaja Vsevolod Meyreholdin sanat. Meyreholdikin korosti esiintyjän loistavien teknisten keinojen hyödyntämistä tämän johdattaessa katsojaa luomaansa maailmaan. (Salervo 1984, 20, 79.) Dialogista huolimatta miimin roolia näytelmien kannattavana tekijänä ei siis voida aliarvioida.

Vaikka kaikki hahmotyypit käyttivät vahvasti kehoaan ilmaisuvälineenä, toiset hahmot saivat käyttää erityisesti miimikon kykyjään. Esimerkiksi hahmo il Capitanon eli kapteenin näyttelijän tärkeimpinä ominaisuuksina kerrotaan olevan koomisuus ja nämä näyttelijät olivatkin taitavia erityisesti akrobatiasa ja mimiikassa. Eräs kuuluisa Capitano nauratti yleisöään yhtämittäisesti yli puoli tuntia vain näyttelemällä pelästynyttä sanomatta sanaakaan. Hahmoista Pedrolino eli palvelija ei sen sijaan käyttänyt naamioita, vaan hänen kasvonsa oli värjätty valkoiseksi (Salervo 1984, 46, 50). Hänen hahmonsa ulkonäöstä voi siis nähdä joitakin viittauksia pantomiimiin. Pitkälti improvisaatioon pohjautuneessa näytelmässä oli myös hetkiä, jolloin jokin akrobaattinen temppu tai miiminen vitsi katkaisi näytelmän kulun. Tätä toimintaa kutsuttiin nimellä *lazzi*. Lyhyen tilanteen tarkoituksena oli pitää yleisön mielenkiintoa edelleen yllä, antaa pieni huokausuhetki muille näyttelijöille tai toimia siirtymänä paikallaan junnaavassa improvisaatiossa. Usein jokainen näyttelijä oli kehittänyt ja

opetellut oman temppunsa, joka saattoi olla esimerkiksi kuvitteellisen karpäsen nappaaminen ja syöminen lennosta. (Salervo 1984, 67–68.)

Commedia dell'arten tärkeinä elementteinä toimivat värikäs puvustus sekä musiikin, laulun ja tanssin yhdistäminen. *Skenarioissa* eli käsikirjoituksissa löytyy tanssimiseen liittyviä ohjeita ja tanssivia hahmoja on kuvattu erilaisin piirroksin. (Salervo 1984, 82–83.) Siispä myös tanssi linkittyi vahvasti commedia dell'arteen, sillä esitykset sisälsivät koreografisia ja musiikillisia elementtejä. Hahmojen lisäksi kokonaisuuteen kuului aina myös Ballerina (tanssijatar) ja Canterina (laulajatar), jota näytteli yleensä sama henkilö. Canterina-Ballerinan tehtävänä oli viihdyttää katsojia väliajalla.

Myös useimpien hahmojen repertuaariin kuului tanssiminen. Commedia dell'arte ei jäänyt vain italialaiseksi tähdenlennoksi; niin länsimainen nukketeatteri, englantilainen ja moderni pantomiimi, sirkuspellet, mykän elokuvan koomikot kuin klassinen balettikin ovat Salervon mukaan saaneet vaikutteita commedia dell'artesta. Commedia dell'arten taidemuodon hiipuesssa 1700-luvulla sen rinnalle nousi esimerkiksi kaupallinen sirkus Englannissa klovniperinteineen. (Salervo 1984, 6–8, 102.)

### 2.3 Miimin käsitteitä

Seuraavaksi kerron miimin tekniikassa esiintyvistä termeistä, kuten fix pointista ja toc-liikkeestä sekä avaan muun muassa vastaliikkeen ja fokuksen vaikutuksista miimitekniikkaan.

#### 2.3.1 Fix point ja toc

Yksi miimissä käytettävä tärkeä työväline on fix point, joka tarkoittaa suomennettuna kiintopistettä. Fix point on fokus, johon katsojan huomio pyritään suuntaamaan. Esimerkiksi jonkun esineen näyttämisesä fix point ilmenee samanaikaisesti sekä esiintyjän käsissä että esineessä. Mikäli esiintyjä liikuttaa käsiään, myös esine liikkuu. Jos sen sijaan esiintyjä pitää käsiään paikallaan, myöskään esine ei liiku. <sup>3</sup> Miimikko Kati Lehtola painotti omassa opetuksessaan kursseillaan, joihin myös itsekin osallistuin, fix pointin yhteydessä tärkeitä avainsanoja, jotka olivat muoto, paino ja funktio. Miimisiä esineitä kuvatessa on tärkeä tehdä selväksi itselle, minkä muotoinen tai kuinka painava esine on ja mikä on sen funktio. Esiintyjä voi myös päättää

mielessään esineen ulkonäön, materiaalin tai värin. Näiden asioiden havainnoiminen ja havainnollistaminen selkeyttää mielestäni halutun viestin kertomista katsojille.

Toc eli aksentti näkyy miimissä niin liikkeen alussa, että lopussa ja luo selkeyttä halutun mielikuvan luomiseen. Tästä esimerkkinä seinän näyttäminen. Kämmenen asettamisessa kuvitellulle seinälle, esiintyjä asettaa kämmenen ilmaan aksentoiden ja niin, että liikkeessä tapahtuu selkeä pysähdys. Tämän lisäksi liikkeen pysähdysten aikana esiintyjä pyrkii jännittämään koko kämmen aina kämmenen alaosasta sormiin saakka. Näin katsojalle tehdään selväksi, missä kohtaa seinä on ja pyritään vahvistamaan sitä illuusiota, että kämmen todella pysähtyy kuviteltua seinää vasten. Toc-liikkeelle ei ole suomennettua termiä, mutta mielestäni se kuvastaa hyvin tätä aksenttia, sillä toc kuulostaa aivan siltä, mikä ääni liikkeestä voisi kuvitella syntyvän.

Toc voi olla kuitenkin myös eri tyylinen, esimerkiksi aaltomainen liike, jolloin aksenttia ei välttämättä huomaa. Katsoja ei voi siis välttämättä huomata aksenttia, mutta mikäli aksentti eli toc puuttuu liikkeestä, sen kyllä huomaa.<sup>4</sup> Esiintyjän on siis oltava hyvin tietoinen, milloin toc-liikettä tarvitaan, jolloin asia välittyy katsojille saakka. Fix point ja toc-termi ilmenevät esimerkiksi Etienne Decrouxin tekniikassa.<sup>5</sup>

### 2.3.2 Vastaliike ja painonsiirto

Vastaliikkeen käyttö miimissä on tärkeässä osassa illuusioiden luomisessa. Liike tarvitsee toteutuakseen usein vastaliikkeen ja vastaliike voi korostaa halutun tapahtuman tai tilanteen ilmaisemista. Esimerkiksi miimisen pallon heittämisessä esiintyjä tarvitsee vastaliikettä. On tapahduttava jonkinlainen vauhdinotto, jotta katsoja saa mielikuvan siitä, miten pallon heittämiseen otetaan vauhtia, pallo lähtee lentämään kämmenestä korkealle ilmaan palautuen taas takaisin nyrkkiin. Toisena hyvänä esimerkkinä voidaan ajatella kuvitteellisen seinän työntämistä. Tarvitaan vastaliike eli toc, jotta keho saa liikkeeseen voimaa, mistä ammentaa seinän työntämiseen. Tässä tapauksessa vauhdinotto eli toc tapahtuu esimerkiksi rintakehästä. Myös painonsiirto on tärkeä apuväline miimikolle. Painonsiirto ja painopiste voivat viestiä jotain katsojalle. Painonsiirto auttaa esimerkiksi fix pointissa seinän työntämisessä.

---<sup>3, 4, 5</sup> Miimikko Kati Lehtolan haastattelu 30.1.2020.

Voimankäyttöä seinän työntämisessä käsien lisäksi voidaan korostaa myös alavartalosta, jolloin painonsiirtoa ja painopistettä viedään myös alaraajoihin, jolloin työntämisen voimakkuus korostuu. Painonsiirtoa käytetään hyväksi myös esimerkiksi kuvitteellisen köyden vetämisessä, miimikävelyissä tai tikapuiden kiipeämisessä.

### 2.3.3 Rytmi ja fokus

Tekemisen rytmitys ja rytmittäminen tuo selkeyttä, mutta myös viestii katsojalle jotain esiintyjän tai tilanteen tunnelmasta. Rytmien avulla voidaan pitää yllä tilanteen intensiteettiä tai rikkoa sitä. Miimikon tempoltaan kiihtyvä köyden veto viestii katsojalle jotain tilanteesta, jossa rytmien lisäksi tilanteen tulkitsemista tukee toki esiintyjän muu yleinen olemus. Verkkainen, vaivalloisen näköinen miimikävely kertoo sen sijaan omalta osaltaan tilanteen tunnelmasta ja miimikon pyrkimyksistä. Rytmien avulla voidaan vaikuttaa tapahtumien intensiteettiin teoksen sisällä ja muuttaa tunnelmia jopa ääripäästä toiseen. Mielestäni esiintyjän on tärkeää tiedostaa rytmien vaikutukset teoksen tunnelmaan, tapahtumien etenemiseen sekä aiheen viestimiseen katsojille.

Niin kuin tanssissa, myös miimissä esiintyjän fokus on tärkeä työkalu. Fokusta voidaan käyttää kuitenkin hyvin eri tavoin miimissä kuin nykytanssissa. Miimissä esiintyjän fokuksen eli katseen kohdistaminen tukee ja selkeyttää usein toimintaa. Fokusta käytetään tukena niin fix pointissa jonkun esineen ja sen toiminnan kuvailemisessa, kuin halutun tunteen ja tunnelman ilmaisemisessa katsojalle. Miimikon fokus harvoin harhailee epämääräisesti tilassa esityksen aikana, ellei se ole toki niin ennalta sovittu. Avaan ajatuksiani fokuksen käytöstä miimiesityksessä ja sen eroavaisuuksia nykytanssijan katseen käyttöön neljännessä luvussa prosessikuvauksen yhteydessä.

Katseen käyttöön linkittyy usein vahvasti myös kasvojen ilmeiden käyttö katseen tukena. Silmät eivät ole suinkaan ainoa kohta kasvoissa, jotka ilmaisevat jotain katsojalle. Vaikka miimissä käytetään hyvin vahvasti hyödyksi kehoa ja sen ilmaisevuutta, myöskin kasvoille on jätetty paljon tilaa tukea kehon liikkeiden kautta tapahtuvaa ilmaisua. Itse mieltäisin miimikon täysin ilmeettömät kasvot muuten humoristisen kehonkäytön parissa melkein pelottavaksi.

## 2.4 Miimitekniikoita ja tärkeitä henkilöitä

Seuraavaksi syvennyn tarkemmin kahteen miimipedagogiikkaan, Etienne Decrouxin kehittämään Corporeal Mime -tekniikkaan sekä Jacques Lecoqin omaa nimeään kantavaan Lecoq-pedagogiikkaan. Lisäksi kerron tarkemmin muutamasta tunnetuimmasta henkilöstä miimin saralla, Jacques Lecoqista, Etienne Decrouxista, Marcel Marceausta ja Adam Dariuksesta sekä heidän vaikutuksistaan miimin kehittymiseen omana taiteenlajinaan.

### 2.4.1 Jacques L. ja Lecoq-pedagogiikka

Jacques Lecoq syntyi vuonna 1921 Pariisissa ja kuoli tammikuussa 1999. Lecoq perusti oman koulun The International Theatre Schoolin vuonna 1956 Pariisiin. Lecoq syventyi opetuksessaan eri aihealueisiin kuten tragediaan, melodraamaan, commedia dell'arten, klovneriaan ja bouffoniin eli hovinarreihin (Lecoq 2000, 3–15).

Kirjassa *The Moving Body* (Lecoq 2000) Lecoq käyttää tekstissään miimiin liittyviä termejä, jotka ovat figurative mime, cartoon mimen, action mime, melomime, mimage, mimodynamic, open mime ja storytelling mime (Lecoq 2000, 177–178). Kyseiset termit kuvaavat Lecoqin tekniikassa esiintyviä metodeja. Lecoq käytti pedagogiikassaan monia erilaisia harjoitteita, kuten esimerkiksi improvisaatioharjoitteita. Improvisaatiossa ideana saattoi olla esimerkiksi jonkin elementin, kuten tulen, värin tai muodon ilmaiseminen kehollisesti. (Lust 2003, 101.)

Lecoq kertoo kirjassaan analysoivansa kehon liikkeitä kolmen luonnollisen liikkeen perusteella, joita esiintyy myös jokapäiväisessä elämässä. Näitä liikkeitä ovat aaltoliike (undulation), käänteinen undulaatio (inverse undulation) sekä eclosion, raa'asti suomennettuna kuoriutumisen. Näitä termejä avaan tarkemmin prosessikuvauksen yhteydessä. *Tout Bouge*, suomennettuna *kaikki liikkuu* on sanonta, jonka kerrotaan olevan Jacques Lecoqin periaate hänen pedagogiikassaan (Lecoq 2000, 10). Mielestäni Lecoqin sanonta pätee hyvin nykyäänkin miimin maailmaa kuvatessa.

### 2.4.2 Etienne D. ja Corporeal mime

Muun muassa miimikoksi ja näyttelijäksi tituleerattu, 1900-luvun modernistiksikin kutsuttu Etienne Decroux oli kiinnostunut näyttelijöiden kehollisen ilmaisun

potentiaalista ja opetti metodiaan perustamassaan koulussa Pariisissa vuodesta 1940 vuoteen 1985 saakka (Lust 2003, 67; Leabhart 2007, 3). Aluksi Decroux opetti *illusion pantomimea*, eli pantomiimia illuusioita luoden, mutta siirtyi pikkuhiljaa *ruumiilliseen miimiin* eli *corporeal mimeen* (Lust 2003, 69).

Verrattuna perinteisempään pantomiimiin, Corporeal mime on tekniikkana ei-narratiivista ja abstraktimpaa, usein myös tunnelmaltaan dramaattista. Decrouxin liiketekniikka on hyvin keskustalähtöistä. Corporeal mime -tekniikassa esiintyjän keho on jaettu kuuteen eri osaan: pää, kaula, rintakehä, torso, lantio ja jalat. (Leabhart 2007, 3, 115.) Eri kehonosien erittely ja tiedostaminen tuo selkeyttä esiintyjän liikkeiden artikuloimiseen ja isolaatioihin.

Decrouxin miimissä koko kehoa käytetään tunteiden ja ideoiden kuvaamisessa. Decroux erotteli usein tanssin ja miimin toisistaan omassa ilmaisussaan. Decroux käytti omassa tekemisessään hyväksi erityisesti esimerkiksi painonkäyttöä ja painovoimaa tehokeinoinaan miimin draamallistamisessa ja pulmatilanteiden luomisessa. Edward Nye (2011) kuvailee Decrouxin liikkumisen olevan liikelaadultaan jatkuvaa. Tanssin ja miimin suhteeseen liittyen Decrouxin mielestä tanssissa tanssijan mieli on harmoniassa hänen kehonsa kanssa, toisin kuin miimissä. Tämän myötä Decrouxin mielestä on kyllä mahdollista tanssia spontaanisti, muttei tehdä miimiä spontaanisti. (Nye 2011, 92–93.)

Ymmärrän Decrouxin väitteen siten, että tanssissa mielen ja kehon yhteyden myötä tanssijan on mahdollista päästä vapaalta tuntuvaan flow-tilaan. Miimissä sen sijaan mieli on tietyllä tavalla eroteltava kehon toiminnoista. Mieli on tietoinen kehon liikkeistä, mutta mielen liikkeet ja kehon toiminnot pysyvät erillään toisistaan, eivätkä liikaa dominoi toinen toistaan. Decrouxin myös kuvaili tanssia lyyriseksi taiteeksi, kun taas miimiä näyttämötaiteeksi (Lust 2003, 72).

### 2.4.3 Marcel Marceau

Marcel Marceau, oikealta nimeltään Marcel Mangel, syntyi vuonna 1923 ja kuoli vuonna 2007. Tämä monille tuttu raitapaitainen hahmo oli pantomiimitaiteilija, joka sai oppinsa muun muassa Etienne Decrouxilta. Marceau loi tyylin, joka pohjautui Decrouxin tekniikkaan, mutta lisäksi hän yhdisteli sekä pantomiimia että miimiä. Marceaun ehkä tunnetuin hahmo oli klovni Bip, johon Marceau sai innoitusta Charlie Chaplinin kulkurihahmosta. Marceaun taidetta ihailtiin kotimaansa Ranskan lisäksi myös

esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Japanissa ja Marceaun on kerrottu toteavan, ettei pantomiimi tunne kansallisuuksia tai rajoja. Hänen myös katsottiin pitäneen pantomiimitaidetta elossa melkein pä yksin aina toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina. Marceau perusti Pariisiin oman pantomiimikoulun École Internationale de Mimodrame de Paris'n vuonna 1978. (Lust 2003, 84; Yle 2008.)

#### 2.4.4 Miimi Suomessa ja Adam Darius

Miimin historiaa Suomessa on haastavaa tutkia, sillä aiheesta ei löydy juurikaan kirjallista tietoa. Pantomiimia nähtiin esitettävän Helsingissä Rautatien torin tuntumassa lokakuussa 1869, jolloin esitettiin Kalevalaan perustuvaa pantomiimia. Kirjailija Sven Hirnin mukaan esitys ei kuitenkaan saanut suurta innostusta suomalaisen yleisön puolelta. Vuonna 1891 Suomessa esitettiin myös vesipantomiimia, joka sisältyi sirkusesitykseen. (Hirn 2010, 16.)

Historiasta löytyy kuitenkin yksi tärkeä nimi myös kotimaassamme toimineista miimitaiteilijoista, jonka haluan nostaa esiin. Adam Darius, yhdysvaltalainen miimitaiteilija (s. 1930 New York, k. 2017 Espoo), asui vuodesta 1994 Suomessa. Darius aloitti tanssiopintonsa 14-vuotiaana baletilla ja sai oppinsa monilta sen ajan tunnetuilta venäläisiltä balettianssijoilta. Darius aloitti uransa balettianssijana sekä koreografina, mutta 60-luvulla hän alkoi siirtyä pois baletista kehittäessään omaa, miimin ja ekspressiivisen tanssin tekniikkaansa. Darius esiintyi ympäri maailmaa ja koreografioi ja ohjasi useita eri tanssiteoksia sekä fyysisen teatterin esityksiä. Darius oli mukana perustamassa The Mime Centre -koulua Lontooseen vuonna 1978. (Darius 1984 alkusanat; Helsingin Sanomat 2017.) Darius perusti koulun myös Helsinkiin vuonna 1994. <sup>6</sup>

---<sup>6</sup> Miimikko Kati Lehtolan haastattelu 10.4.2020.

### 3 MIIMIN YHTEYDET TAIDETANSSIIN

Tässä osiossa tutkin, mitä viittauksia miimistä löytyy länsimaisen taidetanssin historiassa. Tarkastelen, miten miimi on näkynyt 1700-luvun toimintabaletissa, 1800-luvulla romanttisessa baletissa ja 1900-luvun kokeellisissa baleteissa sekä vapaan tanssin koreografioissa.

Tanssia ja pantomiimia nähtiin jo antiikin Kreikasta alkaen esimerkiksi näytelmien yhteydessä. Mytologisia aiheita käsittelevän burleskiteoksen eli satyyrinäytelmän keskeinen tanssi *sikinnis* piti sisällään muun muassa akrobaattisia osia ja liioiteltuja eleitä. Tanssin osuus antiikin näytelmissä kuitenkin hiipui vähitellen, mutta Rooman valtakunnassa näyttämötanssin yksi keskeisimmistä hahmoista oli pantomiimitanssija eli *pantomimus*. Suuaukotonta naamiota pitävä pantomiimitanssija esitti itse kaikki roolit ja kuvaili oman aikansa tapahtumia ja ihmisiä tai otti aiheensa esimerkiksi antiikin mytologiasta. Orkesteri säesti pantomiimitanssijaa, joka ilmaisi itseään tanssin ja eleiden kautta ottaen vaikutteita *kheironomiasta*, kreikkalaisten kehittelemästä elekielestä. Taitava pantomiimitanssija tarvitsi asukseen vain viitan ja käytti kehonsa eri osia raajojaan hyödyntäen luoden erilaisia hahmoja. (Makkonen 1996, 12–13.)

Kristityt eivät kuitenkaan sulattaneet pantomiimitanssijoiden taiteen muuttumista enemmän viihteelliseksi, jonka seurauksena tanssijat joutuivat jättämään suuret kaupungit ja siirtyivät kiertelemään esityksillään eri puolilla Eurooppaa 500-luvulla jKr. Makkosen mukaan myös hieman myöhemmin keskiajalta löytyy mainintoja pantomiimiin liittyvistä tansseista. (Makkonen 1996, 12–13.) Jo hyvin varhain pantomiimikot lähtivät siis tien päälle, kuten myös myöhemmin keskiajan jälkeen 1500-luvulla *commedia dell'arten* esitysten yhteydessä.

Miimi näyttäytyy osaltaan myös historian balettiperinteessä. *Commedia dell'arte* sekä englantilaisten ja ranskalaisten teatteriryhmien kiertävät pantomiimiesitykset toimivat suurena vaikuttajana myös 1700-luvulla toimintabaletissa. Toimintabalettia saatettiin kutsua monella eri nimellä, esimerkiksi *ballet d'action*, *ballet-pantomime*, *pantomimische Ballett*, *ballo pantomimo*, *choreodramma*, sekä monella muulla eri termillä. Toimintabalettien teemat olivat usein mytologisia tai historiallisia (Nye 2011,



43, 54). Laulun ja runojen avulla hoidetut kerronnalliset tehtävät esityksessä haluttiin nyt korvata tanssin ja liikkeen kautta pantomiimia hyödyntäen.

Toimintabaletin tärkeimpiä koreografeja olivat muun muassa englantilainen John Weaver, tanssijatar Marie Sallé sekä Jean Baptiste de Hasse. John Weaverin koreografioimassa baletissa *Marsin ja Venuksen rakkaudet* tanssijat ilmaisivat toimintaansa ja tunteitaan eleiden ja ilmeiden kautta kehollisesti, eikä tyypillistä laulettua laulua tai tekstiä käytettykään. Maria Sallé taas kohautti vieraillessaan sooloesityksellään Lontoossa. Sallé esitti koreografiassa patsasta ja tanssin tarina pohjautui kreikkalaiseen taruun. Tässäkään tanssissa ei tarvittu puhetta tai laulua, vaan Sallé tanssi hiukset vapaana, kasvot näkyvissä. Tanssi kohahdutti ehkä sen vuoksi, kun siihen aikaan tanssijat käyttivät vielä naamiota kasvojen ilmeiden peittämiseksi. Jean Baptiste de Hasse sen sijaan koulutti tanssijoitaan ilmaisemaan itseään niin commedia dell'arten hahmojen, tai pantomiimikkojen tapaan. Toimintabaletteja nähtiin paljon näyttämöillä 1700-luvun lopussa. Toimintabaleteissa tanssikohtaukset ja miimiset kohtaukset siis käytännössä vuorottelivat keskenään ja tanssin ja miimin määrät vaihtelivat koreografien mieltymysten mukaan. (Makkonen 1996, 36–38, 42.)

Toimintabalettien jälkeen 1800-luvun romanttisissa baleteissa nähtiin myös vivahteita miimistä. Esimerkiksi ranskalaisentyisen tanssija-koreografi Marius Petipan baleteissa näkyi klassisen tanssin ja karakteritanssikohtauksen lisäksi myös miimisiä hetkiä. 1900-luvulle tultaessa miimiä saatettiin käyttää jo uudella tavalla baletin rinnalla. Tanssija-koreografi Mihail Fokin, joka oli kiinnostunut tanssin lisäksi myös muista taiteenlajeista, myös kritisoi itse Petipan tyyliteltyä ja keinotekoista mimiikkaa. Fokin halusi korvata esimerkiksi käsien miimiset eleet koko kehon käytettävällä ilmaisulla. Muutenkin Fokin halusi ravistella romanttisia baletteja Marius Petipan kaavamaisesta otteesta. 1900-luvulla nähtiin paljon myös kokeellisia baletteja, kuten Vaslav Nijinskyn *Faunin iltapäivä* ja *Kevätuhri*. Taiteilija Jean Cocteaun käsikirjoittama baletti *Parade* sisälsi ja hyödynsi baletin lisäksi aikansa eri viihdemuotoja, kuten mykkäelokuvia, ragtime-musiikkia ja sirkustemppeja. Esityksessä hyödynnettiin myös mimiikkaa, sillä taikurin hahmo esitti erilaisia taikatemppeja liioitelluilla liikkeillä ja miimisillä eleillä. Esityksen pikkutyön hahmo taas jäljitteli mykkäelokuvista tuttua Charlie Chaplinin kävelyä. (Makkonen 1996, 63, 72–74, 87.)

1800-luvun lopulla baletin lisäksi myös vapaan tanssin kentällä nähtiin vahvasti eleihin pohjautuvaa ilmaisua. Esimerkiksi Francois Delsarte oli ranskalainen eleilmaisun tutkija, jonka metodi vaikutti uuden tanssin kehitykseen. Metodin keskeisenä ideana oli ilmaista tunteita kehon eleiden ja liikkeiden kautta. Delsarte tutki kehon eri osien ilmaisevuutta ja erittelyä. Tutkimuksen myötä tehtiin fyysisiä ele- ja asentoharjoituksia, jotka ilmaisivat jotakin tiettyä inhimillistä tunnetta tai asennetta. (Makkonen 1996, 96.) Mielestäni Delsartin metodissa on paljon samaa, mitä miimissäkin. Esiintyjän läsnäolo, sisältä päin lähtevä tunne ja sen ilmaiseminen kehon eleiden ja olemuksen kautta on tärkeä elementti myös miimikon ilmaisussa.

Saksalainen koreografi Kurt Jooss loi 1930-luvulla koreografian *The Green Table*, tanssiteatterimaisen teoksen, jossa leikiteltiin miimisten eleiden kanssa (Makkonen 1996, 114). Teoksessa osalla tanssijoista oli kasvoillaan naamiot ja koreografiassa miimin ja tanssin välinen raja oli häilyvä. Osalle tanssijoista puvustukseen kuului myös valkoiset hanskat. Lisäksi esimerkiksi 1920-luvun modernin tanssin ajan kuuluisan, groteskeja tanssikirikatyyliä esittäneen tanssijan Valeska Gertin teoksia on kuvailtu muun muassa sosiaalikirittiseksi pantomiimiksi (Makkonen 1996, 116).

1900-luvulla modernin tanssin rinnalle nousseesta, Yhdysvaltojen mustien orjien tansseista kehittyneestä jazztanssista löytyy termi *isolaatio*, joka on tuttu myös miimin puolelta. *Isolation* eli eriyttäminen tai erittely on tärkeä elementti jazztanssissa. Niin ikään miimissä kehon liikkeiden erittelyä voidaan käyttää jonkun illuusion luomisessa tai tapahtuman, tunteen tai tunnelman kuvailemisessa. 1900-luvun yhdessä vapaan tanssin tyyliuuntauksessa, saksalaisessa tanssiteatterissa nähtiin tanssin rinnalla elementtejä miimistä. Esimerkiksi koreografi Pina Bauschin teoksissa voitiin nähdä niin tanssia, puhetta kuin miimisiä eleitä (Makkonen 1996, 177–178). Bausch oli tienraivaaja tanssiteatterin parissa ja myös nykypäivän koreografit tanssiteatterin parissa saattavat lisätä Bauschin jalanjäljissä teoksiinsa miimisiä eleitä ja ottaa teoksiinsa vaikutteita miimistä. Etenkin jos esitys sisältää tanssin lisäksi puhetta tai vaikkapa esityksen kohderyhmään kuuluvat erityisesti lapset, voidaan tanssin tai puheen lisäksi ilmaisun tueksi tuoda miimisiä eleitä.

Vapaan tanssin lisäksi baletilla on oma, pitkä historiansa kehityksessä omaksi tanssiperinteeksi, mutta miimi on ehkä hieman yllättävästikin kulkenut baletin rinnalla pitkään, aina 1700-luvun toimintabaleteista 1800-luvun romanttisen baletin kautta

nykypäivään asti. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka eri aikojen balettikoreografit ovat keskustelleet, jopa väitelleet siitä, mikä on mimiikan ja miimin rooli baletissa. Tulkitsisin argumentoinnin niin, että osa koreografeista on halunnut tuoda tanssin lisäksi teokseen erillisiä miimisiä kohtauksia korostaakseen ja selkeyttääkseen asian ilmaisemista sekä painottaa katsojalle, mitä esiintyjä yrittää kertoa. Toiset koreografit ovat sen sijaan kokeneet tanssista irrotetut miimikohtaukset liian päälleliimattuina ja pyrkineet sisällyttämään miimisiä eleitä tanssiin, jolloin lopputulos on voinut olla ilmaisun kannalta abstraktimpi.

## 4 TAITEELLISEN TYÖN PROSESSIKUVAUS

Tässä osiossa avaan opinnäytetyöni taiteellisen osan eli *Miimahtavan tanssiesityksen* kulkua. Prosessikuvauksessa avaan taideteon lähtökohdat, yhteistyöt koreografisen prosessin aikana, koreografian rakentumisen sekä yhteenvedon siitä, mitä havaintoja tein taideteon prosessin aikana. Etsin vastausta kysymyksiini, miten nykytanssiin voisi lisätä elementtejä miimistä, kasvaako oma kapasiteettini luoda liikettä ja löydäkö jotain uutta ja innovatiivista tanssitaiteen saralle.

### 4.1 Koreografisen prosessin taustat

Kirjallisen opinnäytetyöni aiheen päätettyäni suuntasin ajatuksiani myös tulevan opinnäytetyöni taiteelliseen osuuteen. Pohdin, miten tutkimani aihealue, miimin ja nykytanssin yhdistäminen lopulta muotoutuisi, eli minkälaisen lopputuloksen saisin aikaan näiden kahden elementin yhdistämisellä. Aivan alussa, ennen aiheen parissa improvisointia ja soolokoreografian materiaalien luomista ajatuksekseni nousi, että soolostani tulisi kohtalaisen abstrakti teos, jossa keskittyisin enimmäkseen miimin ja nykytanssin yhdistämiseen liikelähtöisesti ja kehollisesti niin, etten pyrkisi hahmopainoitteiseen ilmaisuun.

Soolokoreografia ei ollut minulle kontekstina uusi, sillä ennen opinnäytetyön taidetekoa olin koreografioinut itselleni kolme sooloteosta. Kaksi ensimmäistä sooloteostani, jotka esitin Suomen Kansallisoopperan balettioppilaitoksen ammatillisessa koulutuksessa opiskellessani, saivat inspiraationsa Suomen luonnosta. Lapin vaarat, suo ja mystinen tunnelma toimivat inspiraation lähteenä myös liikemateriaalin luomisessa. Tässä vaiheessa koreografioissani ei näkynyt vielä viittauksia miimiin, vaan teokset pysyttelivät vahvasti nykytanssin tyylisuunnan alla. Kolmas soolokoreografiani, ammattikorkeakoulun ensimmäisellä vuosikurssilla esitetty *Klinkussa*, pyristeli sen sijaan pois aiemmista luontoteemoista. Kuten jo aiemmin johdannossa kerroin, miimin tuominen liikemateriaaliin jäi tällä kertaa vain ajatuksen tasolle. Viittaukset miimiin ja pantomiimiin näkyivät kuitenkin valkoiseksi ja nukkemaiseksi maalattujen kasvojen myötä. Muuten koreografiassa liikuttiin pitkälti abstraktin liikekielen parissa. Erona aiempiin soolokoreografioihin oli toki myös se, että tässä koreografiassa esiinnyin ja

tanssin nukkemaisen hahmon kautta, kun aiemmissa soolokoreografioissa tulkituin luontoteemaa liikkeellisesti abstraktimmin.

Opinnäytetyön lähtökohdat aiempiin soolokoreografiaprosesseihin oli erilainen sen suhteen, että tällä kertaa minulla oli opeteltavana itselleni tutun nykytanssin lisäksi täysin uusi taiteenmuoto. Koin tärkeäksi pyrkiä sellaiseen lopputulokseen, jossa nykytanssi ja miimi olisivat teoksessa yhdenvertaisia ja balanssissa toisiinsa nähden. Prosessin alussa tämä tuntui mahdottomalta yhtälöltä, sillä olihan miimitekniikan kapasiteettini paljon pienempi, kuin nykytanssin liikekapasiteettini. Tietyllä tapaa miimitekniikan sisällyttäminen tanssiin, tai toisin päin miimin rikkominen tanssillisilla elementeillä, osin myös rajasi tai ainakin johdatteli liikekieltä tiettyyn suuntaan. Tämä taas antoi tietyt raamit sille, minkä tyyppistä liikemateriaalia nykytanssin saralta haluaisin juuri kyseiseen teokseen sisällyttää.

Aivan tyhjästä koreografiaprosessiin ei toki hypäty tanssiliikemateriaalin tuottamisen suhteen, sillä kaiken pohjana on oma liikekieleni. Oma liikekieltä tuntuu olevan haastavaa pohtia ja sanallistaa, sillä usein nykytanssia tanssiessani päällimmäiseksi kokemukseksi itselleni jää, miltä liike tuntuu, eikä se, miltä liike näyttää. Oma tanssitaustaani voin valottaa sen verran, että aloitin tanssimisen baletilla 5-vuotiaana. Baletti on kulkenut rinnallani aina tähän päivään asti ja murrosikäisenä mukaan noussut nykytanssi on tuonut omaa maustetta tanssi-ilmaisuuni. Monet itseään nykytanssijoiksi titureevat tanssijat joilla on balettitaustaa, ovat tietoisia siitä, että varhain kehoon iskostettu tekniikka nostaa välillä päätään myös tässä paikoin vapaammassa tanssilajissa. Tekniikka voi toimia pohjana tanssijan liikkumiselle, mutta tekniikasta huolimatta nykytanssissa tanssijan liikkumisesta voi erottaa mielestäni tämän uniikin tavan liikkua. Oma, luonnollisin tapa tanssia voi kertoa mielestäni jotain myös tanssijan persoonallisuudesta.

Luonnehtisin omaa tapaani liikkua ja tanssia nykytanssin kontekstin alla pehmeäksi ja virtaavaksi. Luonnollisimmin kehostani tulee sitkeää ja jatkuvaa liikettä, raajoihin ulottuvaa energiaa sekä välillä kevyempää, välillä maadoittuneempaa liikettä. Itselleni luonnollisen, pehmeän ja virtaavan liikekielen myötä miimin terävä ja aksentoitu tyyli toi kuitenkin haasteita miimitekniikan opettelemiseen ja tuottamiseen. Tästä kerron vielä lisää myöhemmin prosessikuvauksen seuraavassa luvussa.

Nykytanssi, niin kuin monet muutkin taiteen lajit ovat toki aina kytköksissä elettyyn aikaan. Tänä päivänä pinnalle noussut sosiaalinen media ja muutenkin kehittynyt teknologia tuo mukanaan omia tyyliuuntauksia ja kokeiluja perinteisten, livenä tapahtuvien tanssiesitysten rinnalle muun muassa tanssielokuvien kautta sekä virtuaalimaailman hyödyntämisen myötä tanssiteoksissa. Itse koen, että kehittyneen teknologian lisäksi tällä hetkellä Suomen nykytanssikentällä pinnalla on erityisesti todella fyysinen, akrobaattisia osuuksia ja jopa temppeja sisältävä nykytanssi. Toki nykytanssin kentän esityksissä pääsee näkemään myös paljon muuta ja erilaista liikettä kuin akrobaattista ja eläimelliseksiin tituleerattua tanssimista.

Koen kuitenkin, että tämäntyyppinen virtaus on tällä hetkellä nousussa nykytanssin rintamalla niin esitysten, kuin kurssien muodossa. On mielestäni hienoa, jos tanssija pystyy käyttämään koko kehonsa fyysistä kapasiteettia liikeilmaisudessaan. Opinnäytetyöni aiheen tiimoilta pääsen myös itse haastamaan omaa liikekapasiteettiani käytännön tasolla. Oma tekemiseni esimerkiksi miimiä tehdessä ei näytä välttämättä yhtä fyysiseltä ja intensiiviseltä, kuin vaikka akrobatiaa sisältävät nykytanssiessitykset. Molemmissa tapauksissa perusidea on kuitenkin mielestäni sama: kuinka kanavoin liike-energian ja voimankäytön eri kehonosiin niin, että saan aikaan haluamani liikkeen tai liikekombinaation, oli se sitten ukemi tai kuvitteellisen köyden vetäminen.

#### 4.2 Yhteistyöt koreografisen prosessin aikana

Ennen opinnäytetyön taiteen luomisen aloittamista lokakuussa 2019, kartoitin eri esittävän taiteen tekijöitä niin Turussa, kuin pääkaupunkiseudulla, joilla voisi löytyä osaamista miimistä. Sain tietooni muutamia tekijöitä Taideakatemian teatterilinjan aineopettajan Ari Ahlholmin sekä Aura of Puppetsin yhteyshenkilön kautta, joihin otin yhteyttä. Halusin yrittää löytää henkilöitä, jotka voisivat ensisijaisesti auttaa miimin tekniikassa, jonka koin olevan itselläni vielä tässä vaiheessa hyvin alkutekijöissä. Samalla halusin myös ottaa selvää, kuinka paljon Turussa tai pääkaupunkiseudulla toimii aiheesta kiinnostuneita tekijöitä ja miten miimi näkyy heidän työssään.

Omatoimista harjoittelua tukivat syksyllä 2019 järjestetyt fyysisen teatterin tiiviskurssit. Osallistuin fyysisen komiikan kurssille Vantaalla sekä Turun ylioppilasteatterin järjestävälle The Art of Movement -kurssille, jossa tehtiin harjoitteita Lecoq-pedagogiikan pohjalta. Fyysisen komiikan kurssilla ei käyty läpi varsinaisesti

miimiä, vaan keskityttiin soolotyöskentelyyn sekä työskentelemiseen elottomien elementtien, kuten esineiden kanssa. Kurssilta jäi kuitenkin käteen hyviä vinkkejä ja ajatuksia muun muassa esiintyjän läsnäoloon, jännitteen synnyttämiseen ja rytmin ylläpitämiseen liittyen.

Turun ylioppilasteatterin järjestämällä The Art of Movement -kurssilla opettajana toimi teatteriohjaaja ja -opettaja, draamapedagogi Tiia-Mari Mäkinen. Kurssilla käytiin läpi Lecoq-pedagogiikan oppeja. Mäkinen oli valinnut yhden päivän kestäväälle tiiviskurssille Lecoq-pedagogiikasta muutamia elementtejä, joita ehdimme kokeilemaan. Harjoittelimme muun muassa fyysistä ilmaisua, jännitteitä, toimintoon reagoimista ja tekemisen rytmittämistä. Mäkinen esitteli commedia dell'artessakin tutut termit undulaation ja eclosionin. Lecoqin pedagogiikan 21 liikkeestä hän oli valinnut meille kolme, joita kävimme tarkemmin läpi. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka kehon pienet liikkeet, fokuksen vaihdokset ja painopiste vaikuttavat esiintyjän lavapreesensiin. Esiintyjän tietoisuus omasta toiminnasta ja tekemisen rytmittäminen loivat katsojalle selkeyttä.

Lecoq-pedagogiikasta löytyi muutama termi ja harjoite, jotka koin tärkeiksi pitää mielessä myös omassa miimityöskentelyssä soolokoreografian parissa. Mielestäni kyseiset ajatusmallit vaikuttavat myös siihen, miten kehon liikkeiden järjestys vaikuttaa liikkeen tai tapahtuman tulkitsemiseen katsojan näkökulmasta.

Undulaatio tai aaltoliike (undulation) on Lecoqin mukaan kaiken liikkumisen perusta. Esimerkkinä termille Lecoq antoi mielikuvan tilanteesta, jossa veteen puhalletaan ja aalto liikkuu miltei huomaamattomasti. Toisena esimerkkinä Lecoq kertoi undulaation tapahtuvan lantion alueella ihmisen kävellessä. Aaltomainen, jatkuva liike on undulaatiota. Kokeilimme undulaatiota, eli tätä jatkuvaa, aaltomaista liikettä myös Tiia-Mari Mäkisen Lecoq-kurssilla. Käytännössä undulaatioharjoite tapahtui niin, että aloitimme tekemään aaltomaista liikettä kehollamme lähtien seisaalteen kumarasta asennosta selkä pyöreänä, suoristimme kehon pitkäksi ja rullasimme selän notkon kautta takaisin kyyryasentoon. Inverse undulation taas tapahtuu käänteisesti. Siinä liike alkaakin päästä, jolloin jokin ulkoinen impulssi, kuten näköhavainto saa liikkeen aluille katseen kautta ja liike jatkuu luonnollisesti tämän näköhavainnon johdattelemana.

Lecoq antoi käänteiselle undulaatiolle esimerkin tilanteesta, jossa henkilö näkee vähän kauempana ilmassa lentävän linnun, jota hän lähtee seuraamaan katseellaan. Lintu

käy laskeutumassa matalalla, mutta jatkaakin taas lentämistä horisonttiin. Henkilö seuraa linnun liikkeitä katseellaan, eli liikkeen impulssi lähtee päästä. (Lecoq 2000, 77.)

Jos undulaatioissa kehon liikkeen impulssi lähtee joko seisten alavartalosta tai katseen kautta pääjohtoisesti, eclosionissa liikkeen impulssi lähtee keskivartalosta. Eclosion aloitetaan aivan pienestä kehon suppuasennosta kyykystä avautuen niin, että lopulta päädytään seisomaan suureen X-asentoon. Eclosionin tavoitteena on liikkua yhdestä asennosta toiseen ilman taukoja ja niin, että jokainen kehon osa seuraa samaa rytmiä. Sekä jalkojen, että käsien avautuminen olisi pyrkimys ajoittaa niin, että ne valmistuvat yhtäaikaaisesti X-asentoon. (Lecoq 2000, 78.)

Mielestäni kyseiset termit ja liikeradat ovat kytköksissä ilmaisuun. Pohdin paljon opinnäytetyön taidetekoa työstäessäni impulsseja ja sitä, missä järjestyksessä keho reagoi niihin. Useammassa kohtaa esiintyjänä minun oli mietittävä tarkkaan ja tehdä selväksi ainakin itselleni, miten ja missä järjestyksessä liike etenee kehossani, jotta haluamani asian ilmaiseminen olisi myös katsojalle mahdollisimman selkeä.

Syksyn omatoimisten harjoitussessioiden ”porkkanana” toimi tapaaminen teatteriopettaja Ari Ahlholmin kanssa, jonka johdolla nukenkäsittelyn teatteriopiskelijat tulivat seuraamaan harjoituksiani marraskuun lopussa. Tätä silmällä pitäen olin pyrkinyt luomaan pieniä pätkiä ja liikeaihoita improvisaation pohjalta sekä miettimään kysymyksiä, mitä haluaisin tältä ryhmältä kysyä, erityisesti miimin tekniikkaan liittyen. Nukketeatterin tekemisessä on pitkälti samoja sääntöjä kuin miimissä, ja avoin harjoitus osoittautuikin ainakin itselleni äärimmäisen hyödylliseksi omaa treenaamista silmälläpitäen.

Tapaamisessamme näytin ryhmälle harjoittelemiani liikeaihoita eli erityisesti miimiä, kuten seinän näyttämistä, pallonheittoa, köydenvettoa, miimikävelyitä ja pienen tilan näyttämistä. Näytin, miten olin tutkinut ja kehollistanut kyseisiä elementtejä ja Ahlholmin johdolla ryhmäläiset saivat kommentoida, mitä näkivät tekemisessäni, tuliko viesti tarpeeksi selkeästi yleisölle sekä miten ja millä keinoin pystyisin parantamaan ja selkeyttämään tekemistäni. Monessa kohtaa tärkeiksi työkaluiksi miimin tekemisessä nousivat muun muassa selkeä fokus, rytmi ja sen hyödyntäminen, kehon impulssit sekä painon ja maadoittumisen käyttäminen.



Teimme yhdessä havaintoja siitä, kuinka esimerkiksi kuvitteellisen seinän työntämisessä sekä pallon heittämisessä ilmaan tärkeinä tekijöinä toimivat muun muassa vastaliikkeen sekä rytmin muutoksen hyödyntäminen. Köyden vetämisessä tärkeänä elementtinä mielikuvan luomisessa toimi taas selkeä fokus ja köyden "näkeminen", eli selkeä näyttäminen sen suhteen, miten ja missä köysi liikkuu. Ryhmä havainnoi, kuinka fokuksen selkeys on äärimmäisen tärkeää myös muun muassa pallon heittämisessä. Pallon heittämisen mielikuvan luomisen toisena tärkeänä osatekijänä toimi myös rytmi ja rytminmuutoksen hyödyntäminen liikkeessä. Pohdimme myös sitä, millä mentaliteetilla fokusta käytetään miimissä. Tanssijana olen välillä tottunut niin sanottuun "nykytanssikatseeseen" tai "blank" -katseeseen eli tyhjään ja neutraaliin fokukseen. Tässä tapauksessa fokuksen seuraa luonnollisesti mukana tanssiessa, mutta en oikeastaan suuntaa fokusta mihinkään tarkasti, toisin sanoen "en näe mitään". Miimissä sen sijaan tyhjä ja ilmeetön katse harvoin tukee liikettä, mielikuvan rakennusta tai illuusion luomista.

Oman tekemiseni myötä havahtuin siihen, kuinka oma, luonnollinen intuitio jonkin impulssin resonoinnin järjestyksestä kehossa, saattoi olla väärä nyt miimiä tehdessä. Useimmissa tilanteissa reagoin intuitiivisesti johonkin impulssiin keskustalähtöisesti. Uskon, että keskustan kautta reagoiminen tuli luonnostaan juuri tanssijan identiteettini kautta. Kuitenkin miimissä esimerkiksi pään päällä olevan katon putoamisen näyttämässä käsien koskettaessa kuvitteelliseen kattoon, reagoiminen ei tapahtunutkaan itselleni luonnollisesti keskivartalosta lähtien, vaan eri kehonosien liikkuminen ja kehon impulssien järjestys tuleekin itselleni hieman epäluonnollisessa järjestyksessä. Tämä oli asia, jota en olisi ilman ryhmän huomioita osannut varmaankaan havainnoida omassa tekemisessäni.

Olin pohtinut oman tekemiseni myötä myös paljon illuusion merkitystä miimissä ja keinoja sen hyödyntämiseen. Punnitsin paljon illuusion pitämisen ja purkamisen sääntöjä miimissä esimerkiksi yhden teoksen aikana. Koska ajatukseni oli käyttää montaa eri miimin elementtiä ja miimistä esinettä teoksessani, mietin paljon, pitäisikö esimerkiksi jokin esine säilyttää lavalla koko teoksen ajan, vai voisinko purkaa tai unohtaa jonkin illuusion tai esineen teoksen tapahtumien siirtyessä eteenpäin. Keskustelimme tästä myös Ahlholmin ja nukenkäsittelyryhmän kanssa ja tulimme siihen lopputulokseen, että jotakin illuusiota, kuten esinettä tai tilaa ei saa unohtaa tai särkeä, ellen ensin jollain tavalla pura illuusiota. Ryhmäläiset tekivät havaintoja myös

siitä, että miimin maustaminen tanssilla tai jonkin miimisen tilanteen rikkominen vapaammalla liikkeellä ei välttämättä riko näytettävää illuusiota, vaan vain maustaa ja tyyllittää sitä. Tämä oli osaltani tarpeellinen havainto, sillä se liittyi suoraan yhteen koko opinnäytetyöni pääkysymyksistä: voiko miimiä ja nykytanssia yhdistää yhtenäiseksi taideteoksi, tai voiko miimiä ja tanssia erotella selkeästi toisistaan?

Työskennellessäni opinnäytetyön soolokoreografian parissa keväällä 2020, tapasin tanssija-miimikko Kati Lehtolan harjoituksieni yhteydessä. Lehtola auttoi työskentelyäni miimin teknisten elementtien harjoittamisessa ja toteuttamisessa ja jaoin yleisesti ajatuksia aiheen tiimoilta. Ennen ensimmäistä tapaamistamme olin pohtinut, mihin miimitekniikkaan oma tekemiseni oikein pohjautuu. Lehtolan kanssa käytyjen keskustelujen myötä sain varmuuden siitä, että hänen harjoittamassaan miimitekniikassa on elementtejä Etienne Decrouxin tekniikasta, sekä toki myös monista muista koulutuksessaan saamistaan miimitekniikoista. Usein miimissä, kuten myös nykytanssissa, taiteilija voi hyödyntää ja yhdistellä oppimiaan tekniikoita ja käyttää niitä keskenään sekoittaen omassa tekemisessään. Oli kuitenkin mielenkiintoista havaita, että varmasti myös omassa tekemisessäni näkyy elementtejä Decrouxin miimitekniikasta, jota olen Lehtolan kautta oppinut.

Esitin Lehtolalle kysymyksiä niin miimin tekniikkaan kuin historiaankin liittyen ja keskustelimme vapaasti aiheen tiimoilta. Miimin tekniikkaan liittyen sain pienten korjausten ja huomioiden avulla paljon selkeyttä omaan tekemiseeni ja välineitä itsenäiseen harjoitteluun sekä tekniikan oikeaoppiseen toteuttamiseen. Keskustelimme Lehtolan kanssa miimissä käytettävistä tärkeistä elementeistä. Nämä olivat pitkälti samoja, joita olimme Ahlholmin ja teatteriryhmäläistenkin kanssa nostaneet esiin: esimerkiksi vastaliike, impulssi ja maadoitus.

Teknisistä elementeistä erityisen tärkeäksi tekijäksi nousi toc-liike. Toc-liikkeessä tarvittava terävä liikelaatu toi kuitenkin myös haasteita omaan tekemiseeni. Kuten jo aiemmin pohdin omaa liikekieltäni nykytanssin raameissa, itselleni luonnollisin tapa liikkua on tehdä pehmeää, sitkeää ja virtaavaa liikettä. Miimissä tarvittavaa terävyyttä, aksenttisuuutta ja jännittyneisyyttä täytyi alkaa oikein toden teolla harjoitella, jotta saisin itselleni luonnollisen, soljuvan liikkeen rinnalle myös erilaista liikelaatua illuusioiden selkeyden ylläpitämiseksi.

Miimin tekniikan lisäksi olin utelias kuulemaan miimin perinteistä, historiasta ja mahdollisista säännöistä. Miimi, kuten muutkin esittävän taiteen lajit, omaavat tiettyjä perinteitä, jotka ovat historian myötä muokkautuneet tai joita on lähdetty tietoisesti muokkaamaan nykypäivän kontekstiin. Miimissä esimerkiksi valkoiseksi maalatut kasvot ja raitapaita voidaan katsoa perinteiksi. Koreografiaprosessin myötä olin pohtinut, miten haluan näitä perinteitä kunnioittaa tai päinvastoin, soveltaa ja rikkoa?

Nykypäivänä voi nähdä varmasti sekä perinteisempää että abstraktimpaa ja kokeilevampaa miimiä, mutta perinteisen miimin säännöt ovat hyvin yksinkertaiset: itseensä tai lattiaan ei saa koskea. Jos esiintyjä haluaa nostaa esimerkiksi jonkin kuvitteellisen esineen lattialta, pieni ilmarako on säilytettävä lattian ja kämmenen välissä, jotta illuusio säilyy. Tai esimerkiksi köyttä vetäessä kämmenien sisään on kuviteltava köysi niin, että sormet eivät koske toisiinsa, vaan ilmarako säilyy sormien välissä, vaikka kuvittelusta köydestä pidetään kiinni. Tai jos esiintyjä haluaa ottaa taskustaan jotain, on kuvitteellinen tasku esitettävä yleisölle, eikä omaan, oikeaan housun taskuun suositella koskettavan. Mutta, säännöthän on tehty rikottaviksi.

Soolokoreografian äänimaailmaa pohtiessani päätin jo hyvin varhaisessa vaiheessa, että pyrin löytämään muusikon, joka voisi säveltää teokseen musiikin. Koin, että kyseiseen koreografiaan olisi liian haastava löytää musiikkikappale tai monta erilaista kappaletta, jotka sopisivat yhteen ja näin kannattelisivat teoksen tapahtumia ja kulkua tarpeeksi hyvin. Onnekseni löysin muusikon, johon olin säännöllisesti yhteydessä soolotyön saralla. Helmikuussa 2020 sain vihdoin kuulla ensimmäisiä raakileita hänen teokseen säveltämistään demoista. Sävellyksen eteneminen ja musiikin rakenteen suunnittelu puski myös minua pohtimaan soolokoreografian kokonaisrakennetta. Rakenteen suunnittelun myötä sain kuitenkin selkeytettyä itselleni ne miimiset esineet ja kohtaukset tapahtumineen, jotka haluaisin ja pystyisin mahduttamaan juuri tähän teokseen.

#### 4.3 Koreografian rakentuminen

Aloitin opinnäytetyön taiteellisen osan liikeaihioiden luomisen lokakuussa 2019. Aluksi yritin ensin palauttaa mieleen, mitä olin aiemmilla miimikursseilla oppinut miimin tekniikasta. Kävin läpi omia muistiinpanojani, tutkin hieman kirjallisuutta ja aloin tekemään miimiä omiin muistikuviiin ja kokemuksiini pohjaten. Kävin itsenäisesti läpi

oppimiani asioita, kokeilin miten esimerkiksi käsien fix pointit luonnistuvat. Jo aivan ensimmäisissä harjoitussessioissa lisäsin miimiin vivahteita tanssista, eli toisin sanoen pyrin rikkomaan jotain tiettyä miimiteknistä liikettä ja maustamaan sitä vapaammalla liikkeellä. Näissä ensimmäisissä harjoituksissa huomasin, miten aiemmista epäilyistäni huolimatta löysin paljon eri variaatioita siitä, miten miimiä voisi muunnella. Olin ajatellut, että koska oma miimitekniikkani oli vielä tässä vaiheessa hyvin alkeellista, jopa teknisesti vajavaista, löysin kuin itsestään erilaisia reittejä, miten saisin varioitua miimitekniikkaa tanssiin. Tämä havainto tuntui myös inspiroivalta ja pyrinkin olla ajattelematta liikaa, minkälainen liikekombinaatio voisi onnistua, vaan kokeilen eri variaatioita ja liikeaihioita käytännössä improvisaation kautta.

Marraskuussa jatkoin jälleen sooloteoksen työstämistä itsenäisesti tanssialissa. Toistin jo aiemmin kehittelemiäni liikeaihioita, jotka olivat pitkälti lyhyitä miimitekniikkapätkiä. Lisäsin näihin liikekokeiluihin yhä enemmän tanssillisuutta ja pyrin käyttämään liikkuessani monia eri tasoja. Tässä vaiheessa tuntui, että olin jo valmis menemään liikkumisessani pystyasennosta enemmän alatasoon lattiatasolla, joka toi taas uusia ulottuvuuksia ja ideoita liikevariaatioihin. Lisäksi kokeilin, mitä ideoita miimihanskojen pitäminen joko molemmissa, tai vain toisessa kädessä voisi synnyttää. Tämä idea herätti ajatuksia liikkeen toispuoleisuudesta. Pohdin, voisiko käsi, jossa miimihanska on, tuottaa liikettä miimiin pohjautuen ja toinen käsi ilman hanskaa taas vapaammin ja tanssillisemmin.

Tässä vaiheessa pohdin myös, minkälainen rakenne teokseen tulisi ja olisiko soolokoreografiani enemmän komediallinen vai vakavampi teos. Punnitsin eri vaihtoehtoja ja pidin näitä asioita mielessäni myös materiaalia työstäessäni. Tammikuussa 2020 oli jälleen aika jatkaa soolotyötä pienen tauon jälkeen, kun teos oli muhinut mielessäni joululoman ajan. Tässä vaiheessa keskityin erityisesti teoksen rakenteen suunnitteluun, liikemateriaalin luomiseen suhteessa musiikkiin sekä jo teokseen valikoitujen miimielementtien kertaamiseen ja vahvistamiseen.

Aiempiin koreografioihini verrattuna teoksen rakentuminen tuntui erilaiselta materiaalin luomisen suhteen. Tällä kertaa en luonutkaan tanssiteosta, jossa ilmenevä liike voidaan laittaa pelkästään nykytanssin kontekstin alle. Koreografia muotoutui sen sijaan valikoimani miimitekniset elementit edellä. Tämä toi sekä haasteita, että helpotusta teoksen luomiseen. Miimin teknisten elementtien valikoituminen rajasi ja

selkeytti teoksen lopullista kokonaisrakennetta, jonka myötä myös teoksen punainen lanka sekä teoksen sisällä tapahtuvat tunnelmavaihtelut selkenivät. Nämä rajaukset toivat myös vapautta luoda liikettä juuri näiden raamien sisäpuolella. Teoksen työstäminen oli aiempiin koreografioihini verrattuna erilaista myös teoksen narratiivisuusteeman myötä. Tavoitteenani ei ollutkaan luoda pelkästään abstraktia liikettä, vaan tuoda lavalle erilaisia tunteita ilmentävä ja kertova hahmo. Tämä ehkä tanssiteatteriinkin kallistuva lähestymistapa vei teosta tiettyyn suuntaan.

Koko prosessin ajan teoksen koreografisina työkaluina toimivat liikeimprovisaatio sekä valittujen miimitekniisten elementtien harjoittelu toiston kautta. Kuten jo aiemmin mainitsin, koreografian kokonaisrakenne hahmottui erityisesti teoksen muusikon kanssa kommunikoimisen myötä. Teoksen miimitekniiset elementit eli miimiesineet olivat tuttuja Auracon järjestämiltä tiiviskursseilta ja ne valikoituivat sen mukaan, mitkä koin teoksen rakenteen kannalta sopivimmiksi sekä realistisimmiksi toteuttaa omista lähtökohdistani. Improvisaation hyödyntäminen sen sijaan toi laajasti eri vaihtoehtoja ja mahdollisuuksia nykytanssin ja miimin yhdistämiseen, liikemateriaalin varioimiseen sekä liikemanipulaatioon. Liikkeiden yhdistelemiseen sekä liikepätkien valikoitumiseen lopulliseen teokseen vaikutti suuresti musiikki. Halusin, että liikkeen ja musiikin suhde ja linkittyminen toisiinsa tulisi näkyviin teoksessa.

Teoksen työstäminen eteni kronologisessa järjestyksessä ja loin teoksen liikemateriaalia suurimmaksi osaksi yhdessä musiikin kanssa. Suurimpana apuvälineenä teoksen luomisessa toimi peili. Toisin kuin aiemmissa soolokoreografioissani, peilin hyödyntäminen toimi huomattavana apuvälineenä erityisesti miimiosuuksien koreografioinnissa sekä harjoittelemisessa. Toisaalta pystyin irtautumaan peilistä erityisesti niissä kohdissa, jolloin lähdin rikkomaan ja varioimaan miimiä tansillisilla elementeillä. Tuolloin liike kumpusi sisältäpäin, enkä kokenut peiliä näissä kohtaa niin tärkeäksi työkaluksi. Päätin myös jo hyvin varhaisessa vaiheessa, että jättäisin tietoisesti vähemmälle eri miimitaiteilijoiden esitysten ja videoiden katsomisen internetistä, kuten YouTubesta. Halusin luoda teoksen omien tämänhetkisten taitojen ja tietojen pohjalta ja niin, että liikemateriaalin luominen tapahtuisi suurimmaksi osaksi omien liikekokeiluiden ja liikemanipuolaation kautta.

Koreografiaprosessi koki käännekohdan maaliskuussa 2020, kun COVID-19 eli koronavirus levittäytyi Suomeen. Epidemia sotki niin soolon harjoitusaikataulun kuin

vaaransi opinnäytetyöesitysten eli Köydet irti! -festivaalin toteutumisen. Vaihtoehtoiset opinnäytetöiden esitystavat muokkasivat myös teoksen työstämistä valmiiseen muotoon ja epävarmuus mahdollisuudesta harjoitella ja työstää teosta toivat niin turhautuneisuuden kuin surun tunteita pintaan.

Haastavimmaksi asiaksi koronavirusepidemian lisäksi koreografiaprosessin aikana koin erityisesti miimitekniikan harjoittelemisen ja toteuttamisen haluamaani muotoon. Vaikka teokseen valikoidut miimiosuudet olivat teknisesti helpoimmasta päästä, tuntuivat ne haastavalta toteuttaa, sillä enhän ollut ammattimiimikko vaan ammattitanssija. Raivasin siis erityisesti aikaa miimitekniikan harjoitteluun ja työstämiseen koreografiaprosessin aikana. Haasteet toivat mukanaan kuitenkin myös mahdollisuuksia. Koreografiaprosessin myötä koin miimin tuomat haasteet hyvin inspiroivina. Nyt minulla oli mahdollisuus haastaa itseäni tanssin tekijänä ja käyttää monipuolisesti omaa luovuuttani ja mielikuvitustani sekä liikekapasiteettiani tämän itselleni vielä uuden lajin myötä.

#### 4.4 Yhteenveto

Teokseni *Miimahtava tanssiesitys* oli pitkäjänteisen prosessin tulos. Kahta eri esittävän taiteen muotoa, nykytanssia ja miimiä yhdistämällä sain aikaan soolokoreografian, josta pystyi tunnistamaan näiden kahden elementin varioimisen teoksen sisällä. Teoksen toteutus haastoi omaa fyysistä kapasiteettiani sekä koreografista ajatteluani. Pystyin hyödyntämään omia, opittuja taitojani miimitekniikasta ja sisällyttämään ne teokseen yhdenvertaiseksi tanssin rinnalle.

Huolimatta teoksen toteuttamisesta videotallenteena Köydet irti! -festivaalin sijaan, sain sisällytettyä videoon samaa intensiteettiä ja läsnäoloa, mitä olisin tuonut myös live-esiintymiseen. Sain tuotua omaa, sitkeää ja virtaavaa liikelaatuani tarkan ja aksentoidun miimitekniikan rinnalle. Pystyin tuomaan teokseen miimitekniisiä elementtejä omien lähtökohtieni puitteissa ja muokkaamaan niitä vapaamman, tanssiksi luokiteltavan liikkeen kautta. Aiemmistä soolokoreografiaprojekteistani poiketen lähdin työstämään teosta luontoteemojen sijaan hahmon kautta ja sain luotua teokseen monia eri tunnetiloja ja tuntemuksia kokevan hahmon. Tämä narratiivisuusteema säilyi mukana läpi teoksen.

Teoksen tärkeänä osatekijänä toimi liikkeen lisäksi musiikki. Muusikkoni sävellys tuki teoksen sisällä ilmeneviä tunnelmia ja vei osaltaan juonta eteenpäin. Yksinkertaisena säilynyt puvustus, valkoiset miimikäsineet ja mustat vaatteet tukivat teoksen aihetta ja antoivat tilaa liikkeen ilmaisevuudelle. Kaiken kaikkiaan soelokoreografiaprosessi haastoi minua luomaan teoksen itselleni uusista lähtökohdista ja auttoi kehittämään omaa ammatillista identiteettiäni tanssin tekijänä.

## 5 POHDINTA

Opinnäytetyöni tavoitteena oli tuoda uusia näkökulmia tanssitaiteen tekemiseen, kehittää omaa ammatillista identiteettiäni ja ennen kaikkea pohtia, voiko nykytanssia ja miimiä yhdistää yhtenäiseksi taideteoksi. Opinnäytetyön myötä halusin haastaa itseäni tanssitaiteen parissa ja löytää uusia tapoja luoda liikettä. Työn yhtenä tavoitteena oli myös levittää tietoisuutta miimistä tanssin kentällä.

Opinnäytetyön myötä perehdyin miimin historiaan, viittauksiin miimistä länsimaisen taidetanssin historiassa ja syvennyin taideteon luomisprosessiin käytännön tasolla tanssisalissa. Sukelsin miimin maailmaan omista lähtökohdistani ja tämänhetkisten tietojeni nojalta ja tiedonjanoni miimin suhteen kasvoi entisestään prosessin aikana.

Olenaisin opinnäytetyön myötä noussut havainto on se, että nykytanssin ja miimin elementtejä on mahdollista yhdistellä keskenään koreografian sisällä. Vaikka pyrin rakentamaan opinnäytetyön taiteellisen osan niin, että miimi ja nykytanssi ilmenisivät tasavertaisesti teoksessa, tuntui sen toteutus silti haastavalta. Omat lähtökohtani tanssin tekijänä ja miimitekniikan osaajana olivat erilaiset, joten myös teos muokkautui sen mukaan.

Tämän myötä pohdin paljon, miten pystyin toisaalta rikkomaan ja soveltamaan opittua miimitekniikkaa, ja miten taas saisin sisällytettyä tanssillisempiin osuuksiin välähdyksiä miimistä ja mimiikasta. Tämä haastoi todella omaa koreografista ajattelua ja sen myötä pääsin käyttämään monipuolisesti omaa liikekapasiteettiäni ja etsimään uusia väyliä luoda liikettä. Tulokseksi syntyi soolokoreografia, jossa katsoja voi nähdä tunnistettavia elementtejä sekä nykytanssista, että miimistä. Vielä opinnäytetyöprosessin aikana en kokenut ehtiväni levittää tietoisuutta miimistä tanssin kentällä, mutta koen sen mahdollisuuden olevan avoinna valmiin opinnäytetyön taiteellisen työn kautta.

Koen, että pääsin kehittämään omaa ammatillista identiteettiäni opinnäytetyön kautta ja tuomaan osaltani uusia näkökulmia tanssitaiteen mahdollisuuksiin ja kehittämiseen. Opinnäytetyöprosessi ruokki uteliaisuuttani sen suhteen, että haluan ehdottomasti jatkossakin tutkia kyseistä aihealuetta taiteen kautta. Opinnäytetyön myötä pohdin, millainen taiteellisen työn lopputulos olisi syntynyt, mikäli osaamiseni miimin parissa olisi ollut suhteessa yhtä vahvaa, kuin osaamiseni nykytanssin parissa. Voi olla, että



tulen saamaan vastauksen tähän kysymykseen jossain vaiheessa tulevaisuudessa aiheen parissa uudelleen toimiessani.

Tämän työn myötä opin luottamaan rohkeasti omaan taiteelliseen visioon ja heittäytymään osittain omalle epämukavuusalueelle syventymällä itselleni uuden ja haastavan aihealueen pariin. Opinnäytetyöprosessin kautta olen punninnut suhdettani nykytanssiin ja ottanut haasteen vastaan, osaanko tanssijana asettua miimikon hankojen vietäväksi. Prosessin myötä olen päässyt hetkeksi pois totutuista normeista ja antanut tilaa jollekin uudelle ja kiehtovalle, mikä on ruokkinut haluani tehdä jatkossakin omaperäistä tanssitaidetta.

## LÄHTEET

Darius, A. 1984. *The Adam Darius Method. A technical and practical handbook for all performing artists.* First published in Great Britain 1984 by Latonia Publishers. Printed and bound in Great Britain by Butler & Tanner Ltd, Frome and London.

Dictionary.com. Mime. Viitattu 9.3.2020.

<https://www.dictionary.com/browse/mime?s=ts>.

Felner, M. 1985. *Apostles of Silence. The Modern French Mimes.* Printed in the United States of America.

Freundlich, T. 2017. *Arvostettu tanssija-koreografi Adam Darius 1930–2017.* Helsingin Sanomat 15.12.2017.

Hirn, S. 2010. *Nukketeatterimme varhaisvaiheet.* Suomalaisen kirjallisuuden seura. Sastamala 2010.

Leabhart, T. 2007. *Etienne Decroux. Routledge performance practitioners.* First published 2007 by Routledge.

Lecoq, J. 2000. *The Moving Body. Teaching creative theatre.* Translated from *Le Corps Poétique* by David Bradby. First published in French by Actes Sud-Papiers 1997. First published in Great Britain in 2000 by Methuen Publishing Limited.

Lehtola, K. 2018. *Sekaisin sanastosta. Ovatko miimi ja pantomiimi taidealoina sama asia?* Miiminen blogi. 11.9.2018. Viitattu 9.3.2020. <https://miiminen.blogspot.com/2018/09/sekaisin-sanastosta-ovatko-miimi-ja.html>

Lust, A. 2003. *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond. Mimes, Actors, Pierrots, and Clowns. A Chronicle of the Many Visage of Mime in the Theatre.* Published in the United States of America by Scarecrow Press, Inc.

Makkonen, A. 1996. *Länsimaisen taidetanssin historiaa.* Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Nye, E. 2011. *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet D'action.* Printed in the United Kingdom at the University Press, Cambridge.

Salervo, E. 1984. *Commedia dell'arte. Tutkielma.* Teatterikorkeakoulu.

Yle 2008. *Pantomiimitaiteilija Marcel Marceau on kuollut.* Uutiset. Kulttuuri. Viitattu 7.4.2020. <https://yle.fi/uutiset/3-5802885>.