

# **Objektit sanattoman teatterin kulmakivinä**

**Analyysi objektilähtöisestä taiteellisesta prosessista  
miimiesityksessä Volmar blue(s)**

Sonja Järvisalo

Examensarbete för dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Scenkonst, profilering fysisk teater

Vasa 2015



## **OPINNÄYTETYÖ**

Tekijä: Sonja Järvisalo

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Esittävät taiteet, Vaasa

Suunatutumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Fyysinen teatteri

Ohjaajat: Steina Öhman

Nimike: Objektit sanattoman teatterin kulmakivinä

---

Päivämäärä:05.03.2015 Sivumäärä:22

Liitteet: ei

---

### **Tiivistelmä**

Kirjallisessa opinnäytetyössäni tarkastelen objektilähtöistä työskentelytapaa sanattoman sooloesityksen työstämisessä. Syvennyn taiteellisen opinnäytetyöni miimiesitys Volmar blue(s)in valmistusprosessiin. Kerron kuinka prosessin aloituksessa käytin apuna rekvisiittaa ja kuinka rekvisiitasta muodostui esitykseni perusta. Käyn läpi vaihe vaiheelta, kuinka rakensin dramaturgian esineiden ympärille ja kuinka hyödynsin esineiden ominaisuuksia dramaturgiassa. Samalla kuvailen miten opinnäytetyössäni oleva tarina sihteeristä ja kahdesta tuolista muotoutui parisuhdemetaforaksi. Käsittelen myös miimiä tarinan kertomisen välineenä ja kerron kuinka loin miljöön ja visualisoin hahmon sielunmaiseman miimin keinoin. Kerron myös prosessiin liittyneistä haasteista ja miten niistä selvisin. Pohdin myös objektiteatterin elementtejä esityksessäni. Lopuksi arvioin opinnäytetyötäni ja pohdin objektien merkitystä sanattomassa teatterissa, jossa totean objektien olevan merkittävässä osassa sanattomassa teatterissa. Ilman niitä draaman luominen on käytännössä mahdotonta.

---

Kieli: suomi

Avainsanat: fyysinen teatteri, miimi, objekti, objektiteatteri

---

## EXAMENSARBETE

Författare: Sonja Järvisalo

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktningalternativ/Fördjupning: Fysisk teater

Handledare: Steina Öhman

Titel: Objekt som hörnstenar i ordlös teater

---

Datum:05.03.2015 Sidantal:22 Bilagor: inga

---

### Abstrakt

I mitt skriftliga slutarbete behandlar jag ett objektbaserat arbetssätt i en ordlös soloföreställning.

Jag fördjuper mig i arbetsprocessen under mitt konstnärliga examensarbete, mimföreställningen Volmar blue(s). Jag berättar om hur jag började processen med hjälp av rekvisita och hur rekvisitan blev grunden till min föreställning. Jag går stegvis igenom hur dramaturgin skapades utgående från användning av föremål och hur jag utnyttjade föremålets olika egenskaper i dramaturgin. Samtidigt beskriver jag hur en berättelse om en sekreterare och två stolar blev en metafor för ett parförhållande.

I mitt arbete behandlar jag också mim som ett verktyg för berättandet. Jag berättar om hur jag skapade miljön och visualiserade karaktärens inre värld med hjälp av mim. Jag går igenom olika utmaningar som jag stötte på under processen och hur jag bearbetat dem. Jag tar även upp de element från objektteater som jag använde i min föreställning.

Till slut utvärderar jag mitt arbete och funderar kring objektens betydelse i ordlös teater. Min slutsats är att, i en ordlös föreställning, är objekten skådespelarens bästa vänner. Utan dem är det i praktiken omöjligt att skapa drama.

---

Språk: finska

Nyckelord: fysisk teater, mim, objekt, objektteater

---

## **BACHELOR'S THESIS**

Author: Sonja Järvisalo

Degree Programme: Performing Arts

Specialization: Physical Theatre

Supervisors: Steina Öhman

Title: Objects as the Corner Stones of Non Verbal Theater

---

Date: 05.03.2015 Number of pages: 22

Appendices: none

---

### **Summary**

In my dissertation I examine the process of making an object-based solo act. The subject of my study is the working process used to create my artistic final work, Volmar blue(s), which is a mime act. I explain the use of props as the starting point of the process and how they become the basis of the act. I also examine the formulation of the dramaturgy around each object as well as how to successfully use the qualities of the object in question. Moreover, I explain the metaphor used to present the story of a secretary, using two chairs as props. I also further discuss mime as a narrative device and explain my use of this art form in creating the setting as well as visualising the inner world of the character. I also study the elements of object theatre in my act. Furthermore, I relate to the challenges I faced during the process, and how I worked passed them. I conclude with an evaluation of my work process and a reflection of the significance of objects in non-verbal theatre.

---

Language: Finnish

Key words: physical theatre, mime, non verbal theatre, object,

object theatre

---

## Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	1
2 Aloittamisen vaikeus ja kuinka siitä selvittiin – rekvisiitta avaimena taiteelliseen lukkoon .....	2
3 Tuoli, mutta millainen tuoli? Rekvisiitan valinta ja siihen vaikuttavat tekijät .....	4
4 Dramaturgian kehittäminen rekvisiitan ehdoilla .....	6
5 Miljööön luominen rekvisiittalähtöisesti miimin keinoin .....	8
6 Äänimaailma osana dramaturgiaa .....	10
7 Liikekielen kehittyminen Volmar blue(s)issa .....	11
7.1 Näyttelijä objektin käsittelijänä ja itse objektina.....	12
7.2 Tanssikoreografian rakentaminen esineen ehdoilla .....	14
8 Hahmon kehitys.....	16
8.1 Hahmon kehonkieli .....	16
8.2 Hahmon persoonan kehitys suhteessa tuoleihin .....	16
8.3 Hahmon ikä ja sen vaikutus näyttelijän työhön.....	17
8.4 Hahmon puvustus ja sen vaikutus kokonaisuuteen .....	18
9 Esine esiintyjänä .....	19
10 Yhteenvedo.....	20
Lähteet .....	22

## 1 Johdanto

Teatteri muistuttaa monella tapaa leikkimistä. Pieni lapsi etsii uusia leikkejä keksiäkseen jatkuvasti uusia objekteja – joko leikkikaluiksi tarkoitettuja tai jonkin aivan muun merkityksen ja käyttötarkoituksen omaavia. Esineiden ympärille lapsi luo oman mielikuvitusmaailmansa, ja usein muuttuu itsekin joksikin toiseksi. Lapsen tavoin myös näyttelijä voi hakea inspiraatiota esineistä. Kuten lapsen leikissä, voi esine tapahtumien edetessä jäädä sivurooliin, tai jopa unohtua kokonaan. Voi myös käydä niin, että koko esitys rakentuu tietyn esineen ympärille; aivan kuten leikistä joka kehittyy esimerkiksi mekon ympärille, tulee ”mekkoleikki”.

Taiteellinen opinnäytetyöni Volmar blue(s) oli ”tuolileikki”. Rakensin sooloesityksen kahden työtuolin ja niiden erilaisuuden varaan, käyttämättä lainkaan tekstiä. Esitykseni kantavana tekniikkana käytin miimiä<sup>1</sup>.

Tässä kirjallisessa opinnäytetyössäni tarkastelen prosessiani kehittää mielikuvitusmaailmani täydentämästä ”tuoli-leikistä” ymmärrettävä sanaton teatteriesitys. Sanattomalla teatterilla tarkoitan teatteria, joka ei sisällä lainkaan tekstiä. Kerron kuinka olen päässyt alkuun rekvisiittalähtöistä improvisaatiota hyödyntäen, ja kuvailen vaihe vaiheelta tämän työskentelytavan liikkeelle panemaa prosessia ja rekvisiitan luomia draamallisia ja teknisiä vaatimuksia. Käyn läpi rekvisiitan valinnan ja siihen vaikuttaneet tekijät. Dramaturgian kehittämistä käsittelevässä kappaleessa kerron kuinka löysin keinot rekvisiitan draamallisten elementtien hyödyntämiseen. Miljööni luomisesta miimin avulla kertovassa kappaleessa käsittelemme miimin valikoitumista esityksen kantavaksi tekniikaksi, sen merkitystä esityksessä ja sen mukanaan tuomia haasteita. Äänimaailmasta kertovassa kappaleessa käyn läpi äänimaailman eri osa-alueet ja niiden roolin dramaturgiassa. Liikekielen kehittymistä käsitellessäni kerron esityksen miimityyliin vaikuttaneista tekijöistä, ja esittelen miimin kaksi pääryhmää. Käyn läpi hahmon persoonan muodostumisen kannalta olennaiset asiat ja perustelen hahmon puvustuksessa tekemäni valinnat. Käsittelemme myös esineiden ja näyttelijän suhdetta ja merkitystä esiintyjänä. Lopuksi arvioin työtäni ja pohdin objektien merkitystä sanattomassa teatterissa. Puhun työssäni objektilähtöisestä teatterista ja työskentelystä. Objektilähtöisyydellä tarkoitan tapahtumien ja toiminnan perustumista objektin – eli tekemisen kohteen – ominaisuuksiin ja sen synnyttämiin reaktioihin.

---

<sup>1</sup>Kuvitteellisten esineiden tai asioiden visualisointi kehon ilmaisun luoman illuusion avulla

## 2 Aloittamisen vaikeus ja kuinka siitä selvittiin – rekvisiitta avaimena taiteelliseen lukkoon

Volmar blue(s) ei ollut alkuperäinen ideani taiteelliseksi lopputyökseksi. Aloittaessani lopputyöni työstämisen, oli minulla ajatus varsin poliittisesta esityksestä, jossa minun oli tarkoitus käyttää paljon itse tuottamaani tekstiä. Olin tehnyt alustavan kohtausluettelon ja suunnitellut dramaturgian valmiiksi, enää tarvitsi vain *tehdä* kohtaukset. Tuolloin minut kuitenkin valtasi täydellinen lamaannus, niin sanottu kynän puristamis -syndrooma. Mikään ideoimistani kohtauksista ei saanut visuaalista muotoa eikä tekstiä tahtonut syntyä, varsinkaan aikataulun mukaisesti. Tiesin mitä halusin sanoa, mutten tiennyt miten. Aiheeni tuntui myös liian monimutkaiselta kerrottavaksi ilman tekstiä. Huomasin, että ilman visuaalista ideaa ja ilman valmista tekstiä minulta puuttuivat raamit joiden varaan esityksen rakentaisin. Tämä vaihe kesti melkein viisi viikkoa; piehtaroin itsesäällissä ja ideoiden puutteessa, enkä nähnyt tilanteesta minkäänlaista ulospääsyä. Lopulta päätin yksinkertaisesti aloittaa alusta, ja niin sanotusti palasin juurilleni etsimään apua koulussa oppimistani metodeista.

Olen opiskeluaikani Yrkeshögskolan Novian fyysisen teatterin linjalla huomannut useita kertoja rekvisiitan olevan hyvä keino päästä alkuun.

Kun ei ole mitään minkä varaan lähteä rakentamaan esitystä, voi raameja hakea jostakin arkipäiväisestä objektista; esineen todellinen käyttötarkoitus, sen varioiminen ja näyttelijän leikkittely esineeseen ja sen käyttöön suhtautumisella synnyttävät välittömästi jonkinlaista draamaa, ja pikkuhiljaa hahmo ja tarina alkavat muotoutua.

Minulla ei ollut ulkopuolista ohjaajaa, ja ideointivaiheessa näyttelijän itsekriittisyys sokaisi minut monilta mahdollisesti ulospäin kiinnostavilta ja potentiaalisilta elementeiltä. Tästä syystä rekvisiitan kanssa improvisointi tuntui todella tyydyttävältä; se oli jotain konkreettista joka antoi minulle itseni lisäksi jotain muuta mihin keskittyä, eikä näyttelijän itsekriittisyys päässyt torpedoimaan ohjaajan työtä.

Koska työstin esitystäni tanssisalissa johon ei käytännön syistä ollut mahdollista tuoda paljon rekvisiittaa, hyödynsin inspiraation metsästys -improvisaatioissani niitä esineitä joita tilasta löytyi: tuoleja, pöytää ja teatterisermejä. Konkreettisen fyysisen käyttötarkoituksensa ja liikuteltavuutensa takia tuoli tuntui näistä esineistä hedelmällisimmältä rekvisiitalta. Leikkittelin erilaisilla tavoilla lähestyä tuolia, eri tavoilla istua sille ja erilaisilla istumisen ja tuolin käsittelyn herättämällä reaktioilla.

Alkuperäisessä ideassani päähenkilö oli nainen joka kamppailee oman feministi-identiteettinsä kanssa. Erään improvisaatioesimion päätteeksi keksin että tuoli voisi edustaa miestä ja miehen statusta naisen elämässä. Sain idean massiivisesta nojatuolista, niin sanotusta ”isännän tuolista”, perheen pään paikasta johon kukaan muu ei saa kajota. Tuo hetki oli käännekohta taiteellisessa prosessissani. Heti kun minulla oli jotain fyysisesti konkreettista jonka ympärille rakentaa fyysistä toimintaa, rattaat lähtivät liikkeelle.

Olennaista tässä projektissa oli, että olin tekemässä nimenomaan *fyysistä* teatteria, olihan kyseessä kuitenkin fyysisen teatterin koulutuksen taiteellinen opinnäytetyö. Tuolin tultua mukaan kuvioon, ajatus paikkaansa etsivästä vaimosta säilyi vielä jonkin aikaa. Leikittelin ajatuksella naishahmosta, joka palaa halusta istua isännän tuolissa, muttei uskalla uhmata puolisoaan, koska haluaa säilyttää mahdollisuuden piiloutua tarvittaessa tuolin massiivisen selkänojan taakse. Tekstin sijasta toimintaan perustuva draama tuntui itselleni mielekkäämmältä ja kiinnostavammalta, ja ajatus sanattomasta esityksestä alkoi houkutella. Tekstistä luopuminen toi minut uuden ongelman eteen:

Asetelma vaimosta ja miehestä tuntui liian kompleksiselta toteutettavaksi vain liikkeen keinoin ilman reagoivaa vastaanäyttelijää. Parisuhteeseen ja avioliittoon liitettävän kiintymyksen, seksuaalisuuden ja mahdollisen hoivavietin kuvastamista ei voinut sivuuttaa, muuten yleisö ei olisi ymmärtänyt että kyseessä on pariskunta. Mainittujen elementtien esittäminen pelkän miehen omistaman esineen avulla, ilman miestä itseään, tuntui vaikealta. Kun soppaan lisättiin vielä auktoriteettiasemasta kilpailu sekoittuneena turvan hakemiseen, tuntui tehtävä yksinkertaisesti mahdottomalta. Adam Darius kiteyttää syntyneen ongelman – ja ratkaisun – osuvasti:

”A playwright can delve deeply into complex relationship between a sister-in-law and her second cousin removed. In the more visual world of movement, this isn't possible unless one wants to recourse to copious programme notes.

What is clear in the mind of the creator, is often a very long distance from the comprehension of the spectator. To be simple and safe, stay away from sister-in-law's niece. There are many other relationships under the sun which lend themselves more easily to choreographer's narrative.” (Darius 1984, s. 62)

Päätin lähteä rakentamaan esitystä yksinkertaisen ja mahdollisimman konkreettisen tarinan varaan ja luovuin monimutkaisista verbaalista selitystä vaativista aiheista. Näin fyysinen ilmaisu olisi pääroolissa, ilman pelkoa siitä että yleisö ei ymmärtäisi esityksen sisältöä. Päätin kärjistää henkilöt isännäksi ja palvelijaksi, jota houkuttaa isännän ylellinen tuoli.



### 3 Tuoli, mutta millainen tuoli? Rekvisiitan valinta ja siihen vaikuttavat tekijät

Ilman tekstiä olin epävarma riittäisikö nojatuolissa tarpeeksi variaatiomahdollisuuksia jotta saisin rakennettua sen varaan kokonaisen esityksen. Lisäksi nojatuoli alkoi isäntä-palvelija-asetelmassa tuntua liian henkilökohtaiselta; nojatuolin yhdisti lepo hetkeen, mikä teki isännästä inhimillisen hahmon, mikä puolestaan heikensi auktoriteettiasemaa. Tarvitsin jotain johon kulminoituisi nimenomaan johtoasema ja auktoriteetti. Vaihdoin nojatuolin ”johtajan työtuoliin”. Selkeän auktoriteettiassosiaation lisäksi työtuoli tarjosi liikuteltavuutensa ja säädeltävyytensä ansiosta nojatuolia huomattavasti enemmän koreografisia elementtejä.

Tuolin vaihdoksen seurauksena miljöö vaihtui kodista työpaikaksi, ja luonnollisena jatkumona palvelija vaihtui työntekijäksi, tarkemmin sanottuna johtajan sihteeriksi. Heti tuoli-idean syntyessä minulla oli ajatus kohtauksesta joka olisi eräänlainen ylistystanssi johtajan tuolille; täysin epärealistinen kohtaus joka kuvastaisi sihteerin kokemusta siitä millaista elämä johtajan saappaissa – tai tuolissa – olisi. Huomasin pian, että jotta tämä ylistystanssi olisi perusteltu, tarvitsisin kontrastiksi sihteerin oman tuolin, joka ei tarjoaisi samanlaisia mahdollisuuksia. Valitsin sihteerin omaksi tuoliksi nelijalkaisen tuolin jossa ei ollut minkäänlaisia säätöominaisuuksia, jotta voisin todella herkutella johtajan tuolin monipuolisuudella.

Tuolloin dramaturginen suunnitelmani oli seuraava: sihteerä työskentelee aluksi omalla työpisteellään omalla tuolillaan, ja päätyy työtehtäviensä seurauksena esimiehensä tyhjään huoneeseen, jossa hän näkee esimiehen huomattavasti sihteerin tuolia näyttävämmän, pyörivän ja liikuteltavan tuolin. Sihteerä kokeilee salaa tuolia ja huumaantuneena sen ergonomisuudesta ihastuu tuoliin. Tämä saa hänet näkemään kuinka paljon parempaa elämä voisikaan olla. Palatessaan omalle työpisteelleen sihteerä ymmärtää, ettei se mitä hänellä itsellään on – nelijalkainen ja staattinen tuoli – olekaan juuri minkään arvoista. Sihteerä käy läpi moraalisen henkisen taistelun, palatako leikkimään tuolilla joka ei ole hänen omansa ja pahimmillaan riskeerata työpaikkansa vai pysyäkö lojaalina esimiehelle ja tyytyä omaan tuoliinsa. Lopulta sihteerä antaa periksi kiusaukselle ja palaa esimiehen huoneeseen. Tätä seuraa Disney-henkinen musikaalimainen tanssikohtaus tuolin kanssa. Koreografia perustuu pitkälti tuolin sujuvaan liikuteltavuuteen ja mekaanisiin ominaisuuksiin. Kyseessä on niin sanottu oodi täydelliselle työtuolille. Tanssi keskeytyy

sihteerin puhelimen sointiin joka pakottaa hänet palaamaan omalle työpisteelleen. Esimies saapuu töihin ja sulkee huoneensa oven perässään, erottaen näin sihteerin lopullisesti unelmatuolistaan. Sihteerä hyväksyy musertuneena, ettei hänen statuksellaan koskaan voi saada esimiehen tuolia. Hän vanhenee ja lopulta kuolee oman vaatimattoman työpisteensä ääreen – ilman että koskaan edes yrittää edetä urallaan, saavuttaa korkeampaa statusta ja sen tarjoamaa mahdollisuutta omaan ergonomiseen tuoliin.

Edellä mainitussa dramaturgiassa olisi ”mafiahenkinen” näyttävä nahkatuoli ollut ihanteellinen, sen luoman auktoriteettiassosiaation takia. Ergonomisesti muotoillussa, pyörillä varustetussa ja kalliin näköisessä ”mafiaapomon tuolissa” olisivat yhdistyneet arvokkuus ja statuksen mukanaan tuomat ylellisyydet. Sihteerin vaatimattomammaksi tuoliksi olisi kelvannut mikä tahansa yksinkertainen työtuoli.

Harjoittelin aluksi vanhalla Martelan työtuolilla, jossa oli monipuoliset säätöominaisuudet, mutta jonka ulkoasu ja pyörät olivat liian huonossa kunnossa esityskäyttöön. Tuoli oli myös aivan liian painava pienikokoisen ihmisen liikuteltavaksi yhdellä kädellä.

Harjoitustuolin ansiosta tiesin kuitenkin, minkälaista tuolia lähdin etsimään. Tai niin ainakin luulin.

Olen keskivertoa lyhyempi, minkä takia ison tuolin sulava liikuttelu tanssikohtauksessa osoittautui odotettua haastavammaksi. Sulavaliikkeiset mutta näyttävät tuolit eivät sopineet projektin budjettiin, enkä halunnut tinkiä koreografiasta, joten jouduin esimiehen tuolin kohdalla tyytymään arkipäiväisempään työtuoliin ilman nahkaverhoilua ja korkeaa selkänojaa. Tämä söi jonkin verran statusaspektia, ja teki tuolin säädeltävyydestä entistä olennaisempaa, koska nyt se oli ainoa asia joka teki esimiehen tuolista merkittävästi sihteerin tuolia paremman. Tuolin valinta ei muutenkaan ollut aivan niin yksinkertaista kuin olin toivonut, edullisimmat tuolit olivat tanssikohtausta ajatellen aivan liian kevyitä ja näin ollen epäturvallisia, tai niissä oli liian vähän säätöominaisuuksia. Tuoleja löytyi kahdenlaisilla eri pyörillä, ja edullisemmat pitivät kovaa meteliä tuolia liikuteltaessa. Jos tuolilla ei ollut painoa, oli liikuttelu todella vaivalloista ja epäsulavaa. En saanut esitystä varten apurahaa, joten kustannukset oli pidettävä minimissä. Lopulta minulla kävi tuuri ja löysin Ikean löytöpisteestä näytekappaleena olleen Volmar-työtuolin puoleen hintaan. Se ei ollut visuaalisesti täydellinen johtajan tuoli, mutta loppujen lopuksi siitä tuli täydellinen tuoli Volmar blue(s)iin.



*Ikean Volmar-tuoli Kuva: Ikea*

#### 4 Dramaturgian kehittäminen rekvisiitan ehdoilla

Suunnilleen tässä vaiheessa näytin esitykseni ensimmäistä kertaa ohjaavalle opettajalleni Soile Mäkelälle. Soile sai minut huomaamaan että esitys jäi esinetasolle; dramaturgia ei ollut täysin uskottava. Kohtauksessa, jossa sihteeri ensikertaa kohtaa esimiehen tuolin, tapaaminen rakentui aluksi sen pohjalta että sihteeri yksinkertaisesti näki tuolin, ja halusi uteliaisuuttaan kokeilla siinä istumista. Tämä olisi ehkä toiminut kiiltävällä nahkatuolilla, mutta vaatimattomammalla Ikean Volmar-tuolilla niin sanottu Wau-efekti jäi liian heikoksi, ja kohtaus jäi epäuskottavaksi.

Tanssikohtauksessa oli alusta asti romanttinen sävy, joka syntyi ihailun ja nautinnon assosioimisesta rakastumiseen. Tämän seurauksena katsoja rinnasti sihteerin tuolin ”omaksi puolisoiksi” ja esimiehen tuolin ”syrjähyppyksi”. Olin tästä hyvin tietoinen alusta asti, mutta yhdessä statusajatuksen kanssa kokonaisuus oli hieman sekava. Toisaalta sihteerin tuoli sai liian vähän huomiota parisuhdemetaforan muodostumiseksi kantavaksi teemaksi.

Volmar-tuoli ei ollut ulkoisesti erityisen näyttävä, mutta se oli todella monipuolinen ja miellyttävä liikutella. Päätin lähteä viemään esitystä voimakkaammin parisuhdekertomuksen suuntaan, ja rinnastaa Volmarin säädeltävyyden hurmaaviin ominaisuuksiin ja luonteenpiirteisiin. Parisuhdekertomukseen keskittyminen vaati että myös sihteerin omassa tuolissa täytyi olla jotakin rakastettavaa, muuten syrjähyppy Volmarin kanssa ei olisi millään tavalla merkityksellinen.

Soile ehdotti että valitsisin sihteerin tuoliksi vanhan mutta mukavannäköisen ”lempituolin”

ja että lisäksiin koreografiaan kohdan jossa nousisin tuolille seisomaan; näin sihteerin tuolin luotettavuus tulisi esiin, ja tuolin rinnastaisi selkeästi luotettavaan mutta tylsäköön kumppaniin, jonka kanssa on jo monia yhteisiä vuosia takana.

Muutin sihteerin ja Volmarin kohtaamista niin, että sihteeri istuu tuoliin kirjoittaakseen viestin esimiehelleen. Kynää kohti kurkottaessaan, ja tuolin liukuessa vaivattomasti kynää kohti ja takaisin, sihteeri ikään kuin vahingossa altistuu hänen tarpeisiinsa mukautuvan Volmar-tuolin viehätysvoimalle. Omalla tuolillaan työskennellessä sihteeri joutuu nousemaan ylös jokaista askareta varten, eikä tuolin korkeutta tai muita mittoja ole mahdollista säätää. Volmar-tuoli tarjoaa maistiaisen jostain sellaisesta, josta sihteeri ei ole koskaan osannut edes haaveilla. Ihastus vie jalat alta ja saa sihteerin näkemään omassa tuolissaan vain negatiiviset piirteet.



*Sihteerin ja Volmar-tuolin ensitapaaminen. Sihteeri käy läpi tuolin säätömahdollisuuksia. Kuva: Kari Rosenberg*

Muutin koko loppuratkaisun ja näin myös koko esityksen sanoman. Hyödynsin Soilen idean tuolille nousemisesta loppukohtauksessa; kun sihteeri on ymmärtänyt, ettei koskaan tule saamaan esimiehen tuolia, palaa hän syrjähyppyään häveten oman tuolinsa luokse jatkamaan töitään. Esityksessä toistui sihteerin työaskareista koostuva koreografia johon sisältyi mapin hakeminen hyllystä. Loppukohtauksessa tarvittava mappi onkin ylähyllyllä, johon sihteeri ei ylety. Saadakseen mapin, sihteerin täytyy nousta tuolille seisomaan. Silloin hän ymmärtää, että voidakseen tehdä työnsä kunnolla, tarvitsee hän nimenomaan oman staattisen ja luotettavan tuolinsa; pyörillä varustettu pyörivä Volmar ei mitenkään

sopisi hänen arkeensa. Oma vanha tuoli muuttuu sihteerin silmissä jälleen arvokkaaksi ja rakkaaksi.

## 5 Miljööön luominen rekvisiittalähtöisesti miimin keinoin

En alunperin lähtenyt tietoisesti rakentamaan miimiesitystä. Koska sihteerin suhde tuoleihin vaati tietyt kehykset, enkä halunnut lavalle muuta rekvisiittaa viemään huomiota tuoleilta, miimi valikoitui kuin itsestään koko esityksen kantavaksi tekniikaksi. Näin ollen lähes koko lava jäi tyhjäksi ja ylistystanssille Volmar-tuolin kanssa jäi reilusti tilaa. Tuolit toimivat vastaanäyttelijöinäni, ja lavasteet ja rekvisiitta syntyivät miimin keinoin.

Koko miljööön luominen pelkästään näyttelijän työllä oli haastavaa ja vaati paljon yksityiskohtien hiomista; kaiken lavalla tapahtuvan täytyi olla todella perusteltua ja jopa alleviivaavaa jotta yleisö pysyisi mukana kertomuksessa. Kaikki toiminnot olivat selkeässä syy-seuraus-suhteessa keskenään.



*Sihteerin työaskareita koostuvassa koreografiassa sihteerin arkistoi paperin mappiin. Kuva: Kari Rosenberg*

Tuolien sijoittelu, Volmar-tuoli lavalta katsottuna vasemmassa etuneljänneksessä ja sihteerin tuoli oikeassa takaneljänneksessä, antoi kiintopisteet kahdelle eri tilalle: esimiehen huoneelle ja aulalle joka toimi sihteerin työtilana. Jäi kuitenkin minun tehtäväkseni luoda miimin keinoin rajat näille kahdelle tilalle, ja määritellä mitä muuta

esityksen kannalta olennaista huoneissa oli. Sihteerin hahmon esittelevät rutiinit, kuten aamukahvi, tietokoneen näpyttely ja hiiren käyttö, puhelimeen vastaaminen ja soittopyynnön ylöskirjoittaminen sekä papereiden mapittaminen kertoivat yleisölle että ollaan toimistossa ja henkilö on toimistotyöntekijä. Samalla nämä askareet antoivat hahmolle motivaation esityksen käännekohtaan, eli esimiehen huoneeseen menemiseen ja Volmar-tuolin kohtaamiseen.

Harkitsin aluksi, että lavalla olisi ollut myös työpöydät, koska pelkäsin että pelkkä tuoli näyttäisi kummalliselta. Hylkäsin kuitenkin tämän ajatuksen nopeasti, koska pöydät olisivat haitanneet näkyvyyttä ja vieneet tilaa ja huomiota tuoleilta. Tämä tarkoitti kuitenkin sitä, että minun oli luotava miimillä myös pöydät, ja oltava tarkkana etten vahingossa esimerkiksi kävelisi pöydän läpi. Pöydän korkeuden pitäminen samana osoittautui yllättävän haastavaksi, ja vaikka määritelin itselleni kiintopisteitä (= missä suhteessa pöydän korkeus on omaan kehooni, esim. istuessa pöytä on hameeni vyötärökaistaleen korkeudella, seistessä pöydän päällä olevan käden kyynärpäähän täytyy olla suoristettuna äärimmilleen) en silti aivan onnistunut pitämään pöydän korkeutta vakiona. Sain asiasta toistuvasti palautetta sekä ohjaavalta opettajaltani että tarkkanäköisimmiltä katsojilta.

Esimiehen saapuminen työpaikalle toteutettiin ääniefekteillä; ulko-oven aukeamisella ja korkokenkien kopinalla, esimiehen huoneen oven avaamisella ja oven kiinni paukauttamisella. Oven sulkeminen paukauttaen oli dramaturgisesti merkittävä asia, joten oven olemassaolon pohjustaminen etukäteen oli tärkeä vaihe. Sihteeri kulki ovesta esityksen aikana useita kertoja, joten oli tärkeää huolehtia että ovi pysyi samassa kohdassa. Koin että pelkkä askelmäärään perustuva paikantaminen oli liian riskialtista, joten lopulta merkitsin lähes huomaamattomalla teipin palalla oven saranakohdan ja lavan keskikohdan, jossa minun oli määrä seistä ovea avatessani.

Oven sulkeutumisen jälkeisessä kohtauksessa sihteeri luo haikeita katseita kohti seinän takana olevaa Volmar-tuolia. Ajattelin perusteluksi riittävän, että sihteeri tietää tuolin olevan seinän takana. Sain kuitenkin ohjaavalta opettajaltani kritiikkiä, koska yleisölle näytti siltä, että sihteeri näki miimisesti luodun seinän läpi. Muutin fokustani niin että kaihoiset katseet kohdistuivat suljettuun oveen. Lisäsin myös kosketuksen suljettuun oveen, näin huomio kiinnittyi siihen asiaan joka erottaa sihteerin Volmar-tuolista, jolloin kokonaisuudesta tuli vaikuttavampi ja loogisempi.

Sama asia tuli esille loppupalautteessani. Kaihoisia katseita kohti Volmar-tuolia oli muissakin kohtauksissa, usein niin että sihteeri istui omalla tuolillaan ja haikaili kohti esimiehen avoimesta ovesta näkyvää tuolia. Vaikka yleisö ymmärsi että ovi oli auki, olisi

minun pitänyt kurottautua kurkistamaan avoimesta ovesta, nyt näytti siltä että näin vähintään oven karmien läpi.

## 6 Äänimaailma osana dramaturgiaa

Kaikki lavalla tapahtuva toiminta vaatii jonkinlaisen motivaation, ja motivaatio vaatii syntyäkseen jonkinlaisen alkusysäyksen, konkreettisen ulkoisen tekijän. Esimerkiksi ajatus tai tunne voi olla motivaatio toiminnalle, mutta tarvitaan jotain joka laukaisee ajatuksen tai tunteen. Usein alkusysäys voi tulla vastaanäyttelijän toiminnasta, tekstistä tai vaikka henkilön käsittelemästä rekvisiitasta. Koska Volmar blue(s) oli sooloteos jossa ei käytetty tekstiä, ja koska käytössäni oli minimaalisesti rekvisiittia ja halusin pitää miimin yksinkertaisena, päätin turvautua äänimaailmaan dominopalikoiden liikkeelle panossa. Esityksen äänimaailma koostui seuraavista äänikokonaisuuksista:

**Ääniefektit** – Hahmolle todelliset äänet, jotka ovat joko syy tai seuraus hahmon toiminnalle. Tällaisia ääniä olivat puhelimen sointi, oven avaamis- ja sulkemisääni sekä esimiehen saapuminen työpaikalle.

Puhelimen sointi toimi ratkaisevana ärsykkeenä läpi koko esityksen. Se oli luonteva valinta, koska päähenkilö oli sihteeri. Puhelinsoiton välittämä viesti antoi sihteerille alkuperäisen syyn mennä esimiehen huoneeseen, ja myöhemmin se toimi keskeyttäjänä joka pakotti sihteerin palaamaan omalle paikalleen.

Efektien käyttö vaati eniten teknistä hiomista, ja harjoittelua äänimehen kanssa.

Esimerkiksi esimiehen saapuminen ja kymmenen tahtia kestävä korkokenkien kopina, joka päättyi oven paukauttamiseen, piti ajoittaa todella tarkasti. Jos olin myöhässä tai ajoissa, reaktioni tai sijaintini muuttui epäloogiseksi. Tarkoitus oli että kuultuani esimiehen tulevan ovesta sisään lopetan puhelun, kirjoitan viestin valmiiksi, laitan kynän takaisin kuppiin ja juoksen muistilapun kanssa esimestä vastaan. Yrittäessäni seurata esimestä muistilapun kanssa tämän huoneeseen, esimies nappaa muistilapun kädestäni ja pamauttaa oven kiinni. Toisessa esityksessä sekosin laskuissa ja olin itse vasta esimiehen tervehtimisessä kun ovi jo paukahti kiinni. Sijaintini ja reaktioni eivät olleet järkevissä suhteissa ääniefektiin minkä vuoksi kohtaous kärsi huomattavasti. Tältä olisi varmasti välttytty jos olisin itse ottanut asiakseni harjoitella enemmän efektien kanssa. Yksin harjoitellessani minun oli vaikea totetuttaa täydellisen äänimaailman käyttö, joten efektien kanssa harjoittelu jäi aavistuksen liian huteralle pohjalle.

Koska esimiehen saapuminen oli toteutettu kokonaan ääniefekteillä, ja siihen sisältyi oven ääni, täytyi oven ääni ottaa mukaan kaikkiin muihinkin kohtauksiin joissa ovi suljettiin tai avattiin, muuten esimiehen ääniefektikokonaisuudesta olisi tullut liian irrallinen. Näissä kohtauksissa oli todella tärkeää että äänimies oli valppaana, koska oven avaamisen äänen täytyi olla loogisesti ajoitettu suhteessa miimiin, muuten syy-seuraus-suhde olisi ollut todella epäuskottava, jolloin kokonaisuus olisi lässähtänyt. Käytännössä tämä tarkoitti että minun oli ehdottoman tärkeää tehdä miimiset toiminnot joka kerta täsmälleen samalla tavalla, muuten äänimies ei pystyisi ennakoimaan efektin ajoitusta.

**Taustaääni** – Toimistoäänistä koostuva äänimatto joka reagoi hahmon sijaintiin tilassa, mutta johon hahmo ei reagoi. Toimisto ääni oli osa sihteerin oman työtilan äänimaisemaa, mutta se vaimeni aina sihteerin mennessä esimiehen huoneeseen ja loi näin erilaisen intensiteetin Volmar-tuolin – ”kielletyn hedelmän” – ja sihteerin kohtaamiselle. Halusin myös vahvistaa vaikutelmaa arkisesta toimistosta, sekä välttää liiallista, mahdollisesti raskasta hiljaisuutta esityksessäni.

Käytin äänimaton katkaisua myös efektinä loppukohtauksessa; esimiehen paiskatessa ovensa kiinni, ja näin erottaessaan sihteerin lopullisesti Volmar-tuolista, toimistoääninkin hiljenivät. Tämä ei ollut realistista, mutta halusin käyttää äkkihiljaisuutta korostamaan kohtauksen intensiteettiä ja sihteerin henkistä tyhjyyden tunnetta.

**Musiikki** – Musiikki oli esityksen maailmassa epätodellinen ääni joka kuvasti hahmon sielunmaisemaa. Herkkä klassinen musiikki säesti sihteerin kokemusta Volmar-tuolista tuolitanssin aikana. Käytin samaa musiikkia myös loppukohtauksessa, jossa sihteeri ymmärtää haluavansa juuri oman vanhan tuolinsa; saatuaan mapin ylähyllyltä sihteeri kantaa vanhan tuolinsa paikalleen, jolloin loppusoinnut tuolitanssi-kohtauksessa olleesta herkstä kappaleesta säestävät sihteerin oivallusta siitä että oma vanha tuoli on aivan yhtä arvokas kuin esimiehen Volmar-tuoli, ainoastaan eri tavalla.

## 7 Liikekielen kehittyminen Volmar blue(s)issa

Koska en ole miimin suhteen vielä erityisen harjaantunut ja halusin olla varma että yleisö ymmärtää mitä teen, keskityin Volmar blue(s)in miimiosuuksissa nimenomaan selkeyteen. Pidin miimin hyvin yksinkertaisena, pyrkien korostamaan olennaisinta, lisäämättä ylimääräisiä ”mausteita”. Tämä ei tarkoita että miimi olisi ollut realistista, päin vastoin.



Tässä kappaleessa käsittelen miimin kahta eri ryhmää sekä niistä johdettua tyylliteltyä tapaa käsitellä todellisia esineitä. Kaikki käsiteltävät tekniikat vaikuttivat Volmar blue(s)in yhtenäisen kehonkielen syntymiseen.

### 7.1 Näyttelijä objektin käsittelijänä ja itse objektina

”Through his movements, the mime creates two worlds. In one, he creates the illusion of a physical world that exists around him, in which there are objects for him to discover, people to meet and in which he walks and runs and finds a place for himself to stand. We shall call his ability to create this outer world from empty space: the Mime of the Object.” (Kipnis 1974, s. 65)

Maya Tångeberg-Grischiniltä saamani sekä Jacques Lecoqin<sup>2</sup> että aasialaisen teatterin perinteistä koostuva opetus on keskittynyt edellä mainitun sitaatin mukaisesti kuvitteellisten mutta konkreettisten asioiden ja objektien manipulointiin ja toimintaan jossa on konkreettisia vastavoimia. Tällaisia ovat esimerkiksi eripainoisten esineiden nostaminen, oven avaaminen, köyden vetäminen, portaiden kävely tai vaikkapa uiminen. Tångeberg-Grischin painottaa usein liikkeen pohjustuksen tai ”alkusoiton” merkitystä. Tällä tarkoitetaan liikettä edeltävää vastaliikettä. Ennen kuin esimerkiksi tartun kuvitteellisen pöydän päällä olevaan kuvitteelliseen kahvikuppiin, katson kuppia, jonka jälkeen nostan kättäni hieman vastakkaiseen suuntaan. Näin ”alkusoittoa” seuraava *varsinainen* liike – kahvikuppiin tarttuminen – korostuu ja selkeytyy. (Tångeberg-Grischin 2012 & 2013)

Tångeberg-Grischin rohkaisee miimillä leikkelyyn; liioittelemalla ja jopa täysin epärealistiseksi tyyllittelemällä näyttelijä voi alleviivata toimintaansa, tai ilmaista esimerkiksi hahmon suhdetta tai asennetta toimintaa kohtaan. Hyödynsin Tångeberg-Grischinin oppeja juuri korostaakseni toimintaani. Hyvä esimerkki on kohtaaminen jossa sihteerin avaa esimiehen huoneen oven: Juuri ennen kahvaan tarttumista, avatessani käteni, nostin koko käsivarttani hieman liioitellun korkealle, ja tarttuessani kahvaan laskeuduin vasemmalla jalallani pliéhen<sup>3</sup>. Kääntäessäni kahvaa alas nousin itse relevéhen<sup>4</sup> käden korkeuden pysyessä samana. Koko kehoon vaikuttavalla nousevalla liikkeellä korostin ranteen alaspäin suuntautuvaa itsessään kovin pientä liikettä. Työntäessäni oven auki palasin peruskorkeudelle ja ikäänkuin kaaduin ovesta sisälle. Hyödynsin vastaavia

<sup>2</sup>Ranskalainen teatteriopettaja, miimikko ja näyttelijä

<sup>3</sup>Baletin terminologiaa jolla tarkoitetaan tukijalan polven koukistamista

<sup>4</sup>Baletin terminologiaa joka tarkoittaa varpailleen nousua

todellisuudesta alkuperänsä saavia epärealistisiksi liioiteltuja ”alleviivauksia” läpi esityksen.

Tångeberg-Grischin peräänkuuluttaa opetuksessaan myös epäsymmetrisiä kehon painopisteen vaihteluun perustuvia asentoja, niiden ollessa ”symmetrisiä asentoja dramaattisempia ja visuaalisesti kiinnostavampia”. Tällaisten asentojen tavoittelu tuli esiin myös toisen miimiopettajani Reetta Honkakosken opetuksessa. (Honkakoski 2012 & 2014)

”- The second world is the one in which he himself is the subject, to begin with on a private stage, quite invisible to his audience. On that stage are his feelings, emotions, and the basis of the character he is creating. He must find a means to project this private space and its values outward so that it can be readily apparent to his audience. This we call the Mime of the Subject.” (Kipnis 1974, s.64)

Honkakosken opettamassa Etienne Decrouxin<sup>5</sup> kehittämässä tyylissä objektina ei ole manipuloitava esine, vaan näyttelijä itse. Manipuloijana toimivat hahmon ajatukset ja tunteet. Honkakosken kurssilla keskityimme tyyliteltyyn ilmaisuun erityisesti selkärangan artikulaatioita hyödyntäen, pyrkien ylläolevan sitaatin mukaisesti sisäisen maailman näyttämiseen ulospäin. Erilaiset kierrot, taivutukset, äärimmilleen viedyt painon siirrot, liikkeen rytmitykset ja aksentit loivat illuusion hahmon sisäisestä tunne- ja ajatusmaailmasta. Tästä kärjistettynä esimerkkinä etukumara rintaranka antaa hahmosta helposti surullisen tai alistuvan kuvan, kun taas taaksepäin taipuva rintaranka voi viestiä esimerkiksi ylpeydestä. Liikkeiden äärimmilleen vienti on tässäkin tekniikassa suuressa osassa. (Honkakoski 2012 & 2014)

Minulle henkilökohtaisesti käänteentekevä aspekti Honkakosken kurssilla oli miimin tarjoama mahdollisuus hyödyntää ilmaisussa myös täysin epärealistisia ja symbolisia liikkeitä, jopa akrobatiaa tai tanssillisia liikkeitä. Niinsanottu todellisuuden vastine tällaisille liikkeille löytyy tunnemaailmasta; mimiikan tyyliteltyssä maailmassa on täysin loogista että hahmo huonon uutisen kuullessaan vajoaa pöydän alle tärisemään, vaikka se olisikin täysin epärealistista. Tätä voisi verrata kielikuviin tekstissä; ”Hän kantaa harteillaan koko maailman ongelmia”, ”Kivi putosi sydämeltä” tai ”Minulla on perhosia vatsassa” ovat täysin absurdeja ja epärealistisia ajatuksia, mutta kuvaavat osuvasti tiettyjä tunnetiloja. (Honkakoski 2012)

Volmar blue(s)issa hyödynsin tätä oivallusta esimerkiksi kohtaauksessa jossa sihteeri ensikohtaamisen jälkeen haikailee Volmar-tuolin luokse; hahmo ryömiä sivuspagaatin läpi kärsivästi oman pettymyksen aiheuttaneen tuolinsa ali, ja moraalinsa kanssa

---

<sup>5</sup>Ranskalainen näyttelijä ja miimikko, corporeal mime -tyylin kehittäjä

kamppaillessaan ”jojoilee” kuin vanhaan tuoliin kiinnitetyn kuminauhan varassa kahden tuolin välillä.

Honkakosken kurssilla harjoittelimme myös todellisen esineen tyylliteltyä manipulointia. Huomasin yhtäläisyyksiä kuviteellisten objektien manipuloinnin kanssa. Myös todellista esinettä käsiteltäessä Tångeberg-Grinchinin kurssilta ennestään tuttu ”alkusoitto” eli varsinaista liikettä ennakoiva vastaliike oli mukana. Olennaista tekemässämme harjoitteessa oli selkärangan liioiteltu liikkuminen esineen käsittelyn luonnostaan tarjoamien liikeratojen mukaan, sekä lantion suunnan ja korkeuden varioiminen. Tämä harjoitus oli merkittävänä taustavaikuttajana rakentaessani Volmar blue(s)ia. Vaikka kaikki harjoituksen osa-alueet eivät toteutuneet, kyseinen tekniikka loi pohjan tavalleni käsitellä molempia tuoleja, ja liikekielelle jonka varaan rakensin tuolitanssin koreografian.

## 7.2 Tanssikoreografian rakentaminen esineen ehdoilla

Tuolitanssikohtauksen tarkoitus oli alleviivata tuolin sulavaa liikuteltavuutta ja sihteerin kokemusta siitä kuinka euforisen miellyttäväksi tuoli tekisi hänen elämänsä.

Parisuhdemetaforassa kohtaaminen rinnastui romanttiseen ja eroottiseen kokemukseen sulavakäyttöisen ja hurmaavan rakastajan kanssa.

Koska tarkoitus oli korostaa tuolin virtaviivaisuutta ja sulavuutta, oli tärkeää luoda illuusio siitä että myös tuoli tanssisi. Tämä tarkoitti käytännössä sitä että koreografiassa pitäisi olla jatkuva virtavuus eikä tuoli saisi missään tilanteessa olla täysin paikallaan. Tanssimisen piti saada näyttämään täydellisen vaivattomalta, niin että liikkeet vain tapahtuivat, ilman sen suurempaa ponnistelua.

Koreografian luominen vaati todella paljon improvisointia tuolin kanssa, ja vaikka tuolitanssi oli ensimmäisiä osia joita aloin työstämään, olisi se myös osa joka valmistui viimeisenä. Koska tuolia ei voinut esimerkiksi nostaa, ja koska minun oli oltava jatkuvassa fyysisessä kontaktissa tuolin kanssa pitääkseni sen hallitussa liikkeessä, jäi minulle loppujen lopuksi varsin vähän elementtejä joista koostaa kokonainen tanssinumero. Oli myös dramaturgisesti tärkeää että koreografia koostui asioista jotka olisivat loogisia toimintoja, asioita jotka olisivat rinnastettavissa rakastajan ominaisuuksiin mutta jotka olisivat loogisia käyttötapoja tai reaktioita tuolin ominaisuuksiin.

Näin ollen kaikki niin sanotusti pelkkään taituruuteen tai esteettisyyteen perustuvat liikkeet olivat poissuljettuja, kaikkien liikkeiden piti syntyä joko tuolin konkreettisesti aiheuttamasta liikkeestä tai tunteesta.

Leikittelin paljon tuolin rinnastamisella ihmiseen. Tutkin sen mahdollisuuksia liikkua samalla tavalla kuin ihminen, ja itseni mahdollisuuksia liikkua kuin tuoli. Kun tuolin selkänoja ja minun vartalon neliöni<sup>6</sup> liikkuivat samanaikaisesti samaan suuntaan, syntyi illuusio samankaltaisuudesta ja yhteenkuuluvuudesta. Olisin halunnut hyödyntää tätä illuusiota enemmän, koreografian demoversioissa oli mukana mm. rinnakkain kävelyä ja synkronoituja piruetteja. Ne jäivät kuitenkin lopullisesta koreografiasta pois, koska vaikka ne olivatkin mielestäni visuaalisesti kiinnostavia, oli pirueteissa aina riski että tuoli lähtisi hallinnastani ja virtaavuus katkeaisi. Tuoli oli sen verran painava, etten rinnakkain kävelyssäkkään koskaan voinut olla aivan varma, että tuoli todella lähtisi täsmälleen samaan suuntaan vartalon neliöni kanssa. Piruettikokeilut jättivät kuitenkin jälkensä lopulliseen koreografiaan hitaan ja hallitun yksinkertaisen ympärimenon muodossa, mikä sekini toimi mielestäni varsin tehokkaana efektinä.

Se tosiasia, että tuoli on alunperinkin suunniteltu myötäilemään ihmisen muotoa, helpotti ihmiseksi rinnastamista olennaisesti. Tuoli otti minut syliinsä, pyörimme käsi kädessä ympyrää ja tuijottelin tuolia silmiin.

Koska tuoli liikkui pyörien varassa liukuen, piti minunkin tavoitella ”liukuvaa” liikelaatua. Näin ollen esimerkiksi minkäänlainen hypähtely ei tullut kysymykseen. Kokeilin kyllä olisivatko tuolin avulla suoritettavat hyppyt olleet mahdollisia, mutta en löytänyt kokonaisuuteen sopivia ratkaisuja. Tuoli ei myöskään kyennyt korkeuden variointiin, joten matalampien tasojen käyttö jäi lähes olemattomaksi, lukuunottamatta koreografian eroottisinta kohtaa, jossa sihteerin valuu nautinnollisesti tuolia pitkin lattialle. Ylätasoa hyödynsin tuolin nostaessa minut ”arabesque-nostoon”<sup>7</sup>. Yhdelle jalalla seisomaan nouseminen liikkuvalla ja pyörivällä tuolilla oli koreografian tanssiteknisesti haastavin liike. Tasapainon säilyttämisen lisäksi oli tärkeää, että tuolin tekniset asetukset olivat oikein; jos tuoli ei olisi ollut ala-asennossa en olisi päässyt astumaan sille riittävän vakaasti, ja jos selkänojan lukitus ei olisi ollut päällä, en olisi voinut nojata kädelläni selkänojaan putoamatta tuolilta. Tuoli myös pyöritti minua sylissään: otin vauhtia pyörittämällä tuolia akselini ympäri, ja lopulta hyppäsin itse tuolin kyytiin yhden jalan polviseisontaan, ja kiersin toisen jalkani selkänojan ympäri, mikä antoi pyörytykselle lisävauhtia. Tässä riskinä oli että hameeni takertuisi käsinojaan, mikä tapahtuikin useita kertoja harjoitusten aikana. Syynä tähän oli käsinojien asetusten tarkoitukseton vaihtuminen, joka joskus seurasi vauhdikkaampien liikkeiden aiheuttamaa suurempaa

<sup>6</sup>Tanssinopetuksesta tuleva termi jolla tarkoitetaan hartioiden ja suoliluunharjojen muodostamaa torson suorakulmiota

<sup>7</sup>Baletin liikekieleen kuuluva nosto, jossa mies kannattelee naista tämän toisen jalan ojentuessa taakse, tukijalan ollessa suorana maata kohti

painetta pitäessäni kiinni käsinojista.

Lopullinen koreografia koostui tuolin säätöjen kertaamisesta ensikertaa romanttisemmalla asenteella, erilaisista tuolin pyöryksistä, liu'utuksista, tuolin kyydissä liukumisista ja tuolin kyydissä pyörimisistä. Lopulta varsin yksinkertaisesta kolmen minuutin koreografiasta muodostui yleisön vastaanoton perusteella varsin viihdyttävä kokonaisuus.

## 8 Hahmon kehitys

Tässä kappaleessa käsittelen sihteerin hahmon kehitystä, siihen vaikuttavia tekijöitä ja sen ominaisuuksien tarjoamia mahdollisuuksia ja vaatimuksia.

### 8.1 Hahmon kehonkieli

Alleviivaava, vain välttämättömään toimintaan keskittyvä toiminta johti siihen että sihteerin askareet toimistossa muodostuivat hyvin täsmällisiksi, mikä antoi myös sihteeristä itsestään hyvin säntillisen ja täsmällisen kuvan. Toki mielikuvaa vahvisti katsojan opittu kokemus ja mielikuva siitä, että stereotypiset sihteerit ovat täsmällisiä, koska ammatti itsessään vaatii sitä.

Alleviivaava miimityyli vaati tietynlaista käsivarsien jännitettä mikä tietoisesti lisäämäni liioitellun suoran ryhdin kanssa lisäsi vaikutelmaa kontrollista ja tietynlaisesta itsehillinnästä.

Halusin sihteerin olemukseen suorittajuutta ja ”hiirulaismaisuuutta”, jotta kontrollin tarve ja alempiarvoisuus esimieheen nähden korostuisi. Siksi valitsin hahmon kävelytyyliksi nopean ja lyhytaskeleisen kipittämisen, jonka johtava ruumiinosa oli pää. Hahmon rentoutuessa ja vapautuessa Volmar-tuolin vaikutuksesta, johtava kehonosa vaihtui rintakehäksi, jolloin hahmon olemus muuttui hengittävämmäksi.

### 8.2 Hahmon persoonan kehitys suhteessa tuoleihin

Sihteerin kontrolloiduksi ja täsmälliseksi muotoutunut perusolemus antoi paljon pelivaraa esityksen edetessä. Volmar-tuolissa istuessaan sihteerä rentoutui aivan eri tavalla kuin omassa työtuolissaan, ja intoutui Volmarin säätöominaisuuksien innoittamana jopa hassuttelemaan; sihteerä muuntui pyörivässä tuolissa mafiapomoksi, käsinojasta tuli pistooli

ja pisteenä i:n päälle sihteerin julkesi jopa nostaa jalat pöydälle. Koko sihteerin olemus muuttui leikkisämmäksi ja rennommaksi. Ihastus vei niin armottomasti mukanaan että hetkeksi sihteerin tyystin unohtaa omat työtehtävänsä, ja reagoi oman puhelimensa soidessa niin hitaasti ettei ehdi ajoissa vastaamaan. Suunnittelin että puhelusta myöhästyminen olisi ollut sihteerille nöyryyttävämpi ja raskaampi kokemus, mutta jouduin luopumaan ideasta, koska se näytti ulospäin siltä että sihteerin sai puhelimitse huonoja uutisia, mikä herätti katsojassa kysymyksiä jotka häiritsivät kokonaisuutta. Puhelu toimi kuitenkin herätyksenä, joka palautti sihteerin takasin todellisuuteen ja alkuperäiseen kehonkieleen. Tanssikohtaus tuolin kanssa kulminoitui ensitapaamisessa alkaneen muutoksen; hiusten avaaminen ja riskeihin heittäytyminen liukuen pyörivällä Volmar tuolilla läpi tilan toivat esiin sihteerin piilevän estottomamman puolen.

Kohtauksessa, jossa esimies on oven paukautuksella erottanut sihteerin Volmar-tuolista, palaa sihteerin häpeän tunteen ja hiusten sitomisen myötä jännityneeseen perusolemuksensa, johon kuitenkin sekottuu myös hieman alavetoisuutta. Sihteerin aloittaa jälleen työrutiininsa, tällä kertaa hyvin koruttomasti ja aikaisempaa realistisemmin; työn into on kärsinyt, jäljellä on katkeruuden värjäämä arkisuus. Tuolille noustuaan ja oivallettuaan ettei halua mitään muuta kun oman vanhan puutuolinsa, sihteerin olemus pehmenee ja muuttuu ikäänkuin välimuodoksi Volmarin herättämää rennompaa ja alun täsmällistä ja tarkkaa sihteeriksi. Kehonkieli palaa realistisemmasta versiosta tyyliä tyyliin. Esitys loppuu sihteerin istuessa rennosti ja tyytyväisenä omassa tuolissaan.

### 8.3 Hahmon ikä ja sen vaikutus näyttelijän työhön

Ajattelin aluksi, että haluaisin sihteerin olevan vähintään keski-ikäinen, vuosikymmeniä toimistossa työskennellyt rouva, joka edelleen pitää omaa yksitoikkoista työtään äärimmäisen merkityksellisenä. En kuitenkaan ajatellut hahmon ikää sen kummemmin rakentaessani kohtauksia ja koreografiaa, pitkälti siksi etten kokenut sen olevan dramaturgian kannalta erityisen merkityksellistä ja koska minulla yksinkertaisesti oli niin paljon muuta ajateltavaa miimin selkeyden ja loogisuuden kanssa.

Laiminlyödessäni hahmon iän ajattelun kehonkieltä rakentaessani, muotoutui liikekielestä ikäänkuin puolivanhingossa itselleni hyvin luonteva. Tietysti, sehän oli *minun* kehonkieltäni. Näin ollen hahmosta tuli loppujenlopuksi varsin nuori, vaikka pidättyväinen ja vanhahtava puvustus saattoikin lisätä muutaman vuoden. Loppujen lopuksi en kuitenkaan kokenut tätä ongelmalliseksi, vaan annoin itselleni luvan mennä siitä mistä aita

on matalin voidakseni keskittyä olennaisempiin asioihin.

Jälkikäteen ajateltuna iän ajattelu olisi antanut minulle yhden työkalun lisää; olisin voinut leikkiä Volmar-tuolin laukaisemalla ihastumisen nuorentavalla, ja vanhan tuolin todellisuuteen ja vanhuuteen palauttavalla vaikutuksella. Tämä olisi ollut mahdollista toteuttaa johtavaa kehonosaa radikaalimmin varioimalla. Pään sijasta sihteerin peruskulkua johtava kehonosa olisi voinut olla esimerkiksi polvet.

#### 8.4 Hahmon puvustus ja sen vaikutus kokonaisuuteen

Minulle oli tärkeää että puvustus antaisi hahmosta hillityn ja pidättyväisen mielikuvan, joten halusin käyttää maanläheisiä värejä. Ruskea hame saman sävyisen helminauhan, matalien valkoisten kenkien ja ylös asti napitetun keltaisen villatakin ja valkoisen puseron kanssa loivat mielestäni yhtenäisen kokonaisuuden joka pullonpohjalasien ja mitänsanomattoman tiukan kampauksen kanssa kuvastivat kantajansa järjestelmällisyyttä ja käytännöllisyyden ja kontrollin tarvetta.

Sain kengät vasta aivan harjoituskauden lopulla, ja olin siihen asti harjoitellut paljain jaloin. Oli varsin masentavaa huomata kuinka paljon tekniikkani kärsi kenkien käytöstä. Päätin kaikesta huolimatta käyttää kenkiä, koska mielestäni puvustus olisi ollut epälooginen ilman niitä. Kengät vaikuttivat kuitenkin sen verran paljon tasapainooni, että tulevia Volmar blue(s)in esityksiä varten aion hankkia jazztossut tai muut vastaavat tarkoitukseen paremmin soveltuvat jalkineet.

Kampauksen kannalta oli olennaista, että kampaus olisi helposti avattavissa ja uudelleen rakennettavissa. Käytin esityksessä niin sanottua ”hainhammasta”, mutta ratkaisu osoittautui puutteelliseksi; toisessa esityksessä kampaus aukesi väärässä kohdassa, ja kohtauksessa, jossa sihteerin oli tarkoitus päästää hiuksensa hulmuamaan tanssin lomassa, ”hainhammas” takertui hiuksiini ja vain puolet hiuksista aukesivat, mikä latisti efektiä merkittävästi.

Ajattelin, että hahmon esittelyn kannalta olisi tärkeää, että hahmon nähdessään ajattelee välittömästi sihteerii. Jälkikäteen ajattelin, että voisi olla mielenkiintoista kokeilla kuinka esitys toimisi jos olisin puvustuksessakin noudattanut samaa linjaa lavastuksen ja liikekielen suhteen, eli keskittynyt vain olennaiseen. Ehkä pelkkä tiukka nuttura yhdessä silmälasien kanssa olisi riittänyt viestimään sihteeriydestä, kentien olisin muuten voinut esiintyä vaikkapa neutraaleissa mustissa trikoissa. Lopulta tulin kuitenkin siihen tulokseen, että koska alleviivaus oli muutenkin vahvasti läsnä esityksessäni, halusin puvustuksella

korostaa sihteerin ja vanhan tuolin yhteensopivuutta, mikä pelkistetyllä puvustuksella ei olisi onnistunut.

## 9 Esine esiintyjänä

Tässä kappaleessa käsittelen esineteatterin piirteitä Volmar blue(s)issa. Puhuessani esineteatterista tarkoitan teatteria joka perustuu esineen ominaisuuksiin ja katsojan ennakkotietoihin esineen käyttötarkoituksesta, ja jossa näyttelijän ilmaisu ei välttämättä ole pääosassa. Tällaisessa teatterissa draama syntyy esineiden herättämistä assosiaatioista.

Object theatre does not have definition. It can be explained with the importance of the object and comparison with puppetry. “On one hand, objects are means of expression – like colour for the painter or a drum for the drummer. On the other hand the object carries its own story in itself that can be integrated into the play. Unlike in drama theatre, where the actor creates only from himself, with his own voice, body, mimic” (Ulrike-Kirsten Hanne „Eindrücke eines Seitensprunges“ Das Andere Theater, 2003). Object theatre plays with mixture of those two – inside the object and outside the object. Objects are not animated, as in puppetry. They are given life by charging. (Kalda 2012, s.5)

Volmar blue(s)in draama rakentui hyvin yksinkertaisten elementtien varaan, luottaen katsojan mielikuvitukseen ja kykyyn rinnastaa lavalla nähtävä esineistä kertova tarina ihmissuhdedraamaan. Tuolit eivät esittäneet mitään, ne todella olivat vain tuoleja. Ne eivät heränneet henkiin, kuten esineet nukketeatterissa animoitaessa tekevät, eikä niillä tehty mitään mikä ei olisi ollut perusteltavissa ihmisen todenmukaisella tuolin käytöllä, joskin tätä rajapintaa venytettiin äärimmilleen. Silti katsojat näkivät lavalla vanhan, tylsän mutta luotettavan puolison ja menevän ja hurmaavan nuorukaisen jonka kanssa sihteeri sortuu syrjähyppyyn. Näyttelijän toiminta ja ilmaisu oli toki ratkaisevassa osassa, mutta todellisuudessa draama syntyi heti valojen syttyessä, jo ennen kuin näyttelijä edes saapui lavalle; yleisö näki taka-alalla vanhan puisen ja värittömän työtuolin, joka on kuitenkin aikoinaan ollut tuolien parhaimmistoa, ja etualalla – ikäänkuin piittaamattomana vanhan tuolin olemassaolosta – sähkönsinisen, pehmustetun ja säädeltävän modernin Volmar-tuolin. Jokainen katsoja oli varmasti joskus elämässään kokeillut molempia tuolia vastaavia istuimia, ja pystyi näin muodostamaan mielikuvan vanhan tuolin staattisuudesta ja kovuudesta ja uuden tuolin ergonomisuudesta. Vanha ja huono - uusi ja hyvä -asetelma muodostui siis katsojien kokemuspohjan, esineiden ominaisuuksien ja tilaan asettelun seurauksena. Volmar-tuolin ollessa tunnistettavasti työtuoli, oli myös toimistotyö osa



asetelmaa jo ilman näyttelijää. Näin ollen voidaankin sanoa että Volmar blue(s) edusti miimin lisäksi myös esineteatteria, esineiden muodostaessa ison osan tarinaa täysin itsenäisesti. Funktio näyttelijän olemassaololle esineiden kertomassa tarinassa oli kärjistettynä vain muistuttaa yleisöä siitä minkä kaikki jo tiesivät: pyörivän tuolin päälle ei ole turvallista nousta seisomaan, joten vanha tuoli on omalla tavallaan yhtä hyvä kuin uusi. Todelliset esineet loivat alkuasetelman Volmar blue(s)ille. Mihin tuolit eivät olisi pystyneet ilman näyttelijää ja tämän heittäytymistä hahmon tunteiden manipuloimaksi objektiksi, oli omistussuhteen ja sen aiheuttaman ”ruoho on vihreämpää aidan toisella puolen” -ajattelun ja samastuttavan parisuhdemetaforan luominen. Tärkeää näyttelijän kertomassa tarinassa oli hahmon oivallus siitä että juuri hänen tarpeisiinsa juuri vanha nelijalkainen tuoli oli *se oikea*. Tuolit eivät myöskään olisi itsenäisesti kyenneet kertomaan, että tuolille ylipäättänsä tarvitsee nousta. Tähän tarvittiin näyttelijän mimiikan avulla luomia muita objekteja, joiden käsittelyyn perustuva toiminta loi hahmolle tarpeen nousta tuolille.

## 10 Yhteenveto

Kun tarkastelen esitystäni jälkikäteen, voin rehellisesti sanoa että onnistuin objektilähtöisellä, vain olennaisinta korostavalla lähestymistavalla luomaan omasta mielestäni todella loogisen kokonaisuuden, josta en dramaturgisesti muuttaisi mitään. Tuolien kertoma tarina heräsi henkiin, ja keskittyessäni tapahtumien ja ilmaisun loogisuuteen ja motivointiin, esityksen juonikulusta tuli uskottava ja tätä kautta samastuttava. Samaistuttavuus puolestaan teki esityksestä viihdyttävän ja jopa liikuttavan. Prosessin jälkeen ymmärrän, että objektit ovat sanattomassa teatterissa esiintyjän parhaita ystäviä, enkä tarkoita tällä ainoastaan Volmar blue(s)in kaltaista selkeästi objektilähtöistä teatteria. Draama visualisoituu hahmon reaktioiden vaikuttaessa hahmon tapaan toimia, ja toiminnalle tarvitaan aina kohde. Objektilla ei siis tarvitse tarkoittaa vain esineitä, vaan mitä tahansa tekemisen kohdetta, kuten esimerkiksi tilaa tai vaikka ihmistä.. Sillä, ovatko objektit todellisia vai miimisesti luotuja, ei ole merkitystä, vaikka niillä onkin hyvin erilaiset esiintymisvalmiudet. Se millä on merkitystä, on objektien perin pohjainen tutkiminen ja niiden esittämien ehdotusten ja vaatimusten kuunteleminen. Stanislavski piti keskeisenä että tutkiessaan jokapäiväisiä toimintoja, kuten esimerkiksi kynällä kirjoittamista, tulee näyttelijän tutkia kokonainen sarja siihen liittyviä osatekijöitä: miten henkilö ottaa raskaan kynän käteensä, miten hän sitä koskettaa, miten hän jännittää kättänsä jottei kynä putoaisi, miten kynää tulee painaa jotta siitä tulee mustetta. Lopulta

näyttelijä saa aikaan jotain ilmeikästä, joka arkielämässä on jo itsestään olemassa.

(Grotowski 1989, s.101)

Tekstin puuttuessa näyttelijän tapa käsitellä objekteja saa äärimmäisen suuren narratiivisen arvon. Tapa käsitellä kynää, esimerkiksi kirjettä kirjoittaessa, voi taitavasti varioituna kertoa uskomattoman paljon vaikkapa hahmon suhteesta kirjeen sisältöön, sen kirjoittamiseen ja vastaanottajaan.

Esiintyjä voi myös itse olla objekti, mutta silloin tarvitaan ulkoinen tai sisäinen objektiin vaikuttava tekijä. Tämä vaatii kuitenkin usein jonkinlaista pohjustamista, mikä puolestaan vaatii ulkoisten objektien apua.

Samastuttavaa lopputulosta tavoiteltaessa on tärkeää huomioida objektin asettamat rajat.

Objektin herättämien reaktioiden tulee olla suhteessa objektin ominaisuuksiin, ellei esiintyjän tietoisesti ole tarkoitus ylireagoida tai toimia epäloogisesti. Kohtaus, jossa sihteerin ensikertaa näkee Volmar-tuolin, oli hyvä esimerkki; pelkkä nykypäivänä varsin standarditasoisen tuolin näkeminen ei ollut riittävä perustelu niin sanotulle wau-efektille. Tarvittiin kokemukselle altistuminen, että sihteerin mielenkiinnon herääminen tuolia kohtaan saatiin uskottavaksi.

Sain myös konkreettisen opetuksen siitä että sanatonta teatteria tehtäessä yksinkertaiset hahmojen väliset suhteet ovat käyttökelpoisempia, kuin monimutkaista verbaalista selitystä vaativat ihmissuhdekiemurat. Jälkimmäisten välittäminen yleisölle on haastavaa, ja jättää esitykseen helposti aukkoja, jotka haittaavat kokonaisuuden ymmärtämistä. On parempi tarkastella mikä kyseisessä suhteessa on relevanttia, ja etsiä yksinkertaisempi vastine. Kaiken kaikkiaan, oman kokemukseni mukaan sanattomassa teatterissa yksinkertaisuus on valttia.

Haluan lopuksi jakaa Commedia dell'arte -opettajaltani Micke Klingvallilta oppimani muistisäännön ja neuvon, joka toimi mottonani läpi koko taiteellisen prosessin: KISS – Keep It Simple Stupid.

## Lähteet

Darius Adam 1984, Adam Darius Method – A practical handbook for all performing artists,  
Lontoo:

Latonia publishers

Kipniss Claude 1974, The mime book, Colorado Springs: Meriwether Publishing Ltd

Tångeberg-Grischin Maya, 2012, 2013 Yrkeshögskolan Novian fyysisen teatterin  
opiskelijoiden miimikurssi, Sonja Järvisalon henkilökohtaiset muistiinpanot

Honkakoski Reetta, 2012, 2014, Yrkeshögskolan Novian fyysisen teatterin opiskelijoiden  
corporeal mime -kurssi, Sonja Järvisalon henkilökohtaiset muistiinpanot

Kalda Kadri 2012; „I don't like puppets!“ C. Carrignon - Reasons and inspiration for  
founding object theatre. Bachelor's Thesis (TUAS) Degree Program in Performing Arts,  
Puppet Theatre

Grotowski Jerzy 1989, Kohti köyhää teatteria, Helsinki: Like