

Jutta Kotala

Dancing Under Ice

Dramaturginen näkökulma tanssielokuvan tekoon

DANCING UNDER ICE

Dramaturginen näkökulma tanssielokuvan tekoon

Jutta Kotala
Opinnäytetyö
Kevät 2016
Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma, paritanssin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Jutta Kotala

Opinnäytetyön nimi: Dancing Under Ice - Dramaturginen näkökulma tanssielokuvan tekoon

Työn ohjaajat: Niina Susan Vahtola, Petri Hoppu

Työn valmistumislukukausi- ja vuosi: kevät 2016

Sivumäärä: sivut + liitteet: 46+1

Dancing Under Ice on taiteellinen opinnäytetyö, jonka tavoitteena on tutkia tanssielokuvan dramaturgisia valintoja ja niiden vaikutusta teoksen tanssikäsitykseen. Lisäkysymysten avulla tutkitaan vesielementin vaikutusta dramaturgiseen työhön sekä useamman eri roolin yhtäaikaista hallintaa opinnäytetyöprosessin aikana.

Tanssielokuva Dancing Under Ice yhdistää laitesukelluksen ja tanssin tanssielokuvallisin keinoin. Kuvaukset tehtiin syksyn 2014 ja kevään 2015 aikana, ja lopullinen teos valmistui lokakuussa 2015. Tutkimuksen aineistoja ovat kuvausten raakamateriaali, muistiinpanoni koreografi-tanssija-ohjaajan roolissa sekä lopullinen teos. Teoksen aihe muodostui halusta kokeilla tanssimista laitesukellusvarusteissa pää alaspäin jään alla sukeltaessa.

Tämä tutkimus on laadullista tutkimusta, jonka lähestymistapa on hermeneuttinen tutkimus. Analyysimenetelmänä käytetään tyypittelyä, jota tarkennetaan Aaltosen arviointimallin ja Olssonin mallin avulla. Dramaturgisen prosessin aikana tehtyjä valintoja verrataan teoreettisiin käsityksiin, ja pyrkimyksenä on selvittää valintoihin johtaneet syyt. Tutkimus on tapauskohtainen, ja tulokset perustuvat omiin kokemuksiini.

Tutkimus osoittaa editoinnilla olevan vaikutusta teoksen tanssikäsityksen syntyyn. Montaasitekniikkaa hyödyntämällä niin sanotun arkiliikkeen voi muuntaa tanssilliseksi liikkeeksi eli raakamateriaalin ei välttämättä tarvitse sisältää tanssillisia elementtejä. Tanssi voi olla sekä ihmisen että elottoman esineen tuottamaa, ja näyttämällä tapahtumat elottoman esineen näkökulmasta se henkilöityy ja tulee osaksi teoksen tanssikäsitystä. Veden alla kuvatessa roolien eriyttäminen helpottaisi prosessin sujuvuutta, sillä sukelluslaitteet rajoittavat liikkuvuutta siten, että oman liikkeen havainnointi vaikeutuu. Opinnäytetyöni luo taustateoriaa veden alla kuvattavalle tanssielokuvalle. Tutkimusta voi hyödyntää taustatietona veden alla kuvattavan elokuvan tanssikäsityksen muodostumiselle.

Asiasanat: Dramaturgia, tanssi, tanssielokuva, tanssikäsitys

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Program in Dance Teacher Education, Option of Partner Dance

Author: Jutta Kotala

Title of Bachelor's thesis: Dancing Under Ice – Dramaturgical Perspective in Screendance

Supervisors: Niina Susan Vahtola, Petri Hoppu

Term and year of completion: Spring 2016

Number of pages: 46+1

The purpose of this study was to examine dramaturgical choices in screendance and how these choices impact the dance itself. This study is thesis on artistic study and Dancing Under Ice, a video choreography filmed partially underneath a layer of lake ice, is its functional section. The video was filmed during fall of 2014 and spring of 2015 and it combines scuba diving and dancing. The project was finished in October of 2015 and after that it was performed in the Oulu University of Applied Science's show "Tanssia!". "Dancing Under Ice" has also been screened in the Luleå Tekniska Universitet of Sweden.

This study utilizes a qualitative method with a hermeneutic approach. The approach is a combination of Aaltonen's evaluation model and analysis methods defined by Olsson. Choices made during the dramaturgical process were evaluated in a theoretical order to clarify the reasons behind the decisions. The results and implications of this thesis are then discussed through reviewing the video material, examining notes and viewing the finished work

The aim of the study was to show that editing can affect the idea of dance in dance films. When using montage techniques, common gestures, actions and movements can be interpreted as a form of dance. Dancing can be performed by humans as well as lifeless objects. Events can be, for instance, shown from a lifeless object's perspective. This turns the object into an observer and thus makes it a part of the dance.

Keywords: Dramaturgy, dance, screendance, dance film, idea of dance

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT	8
2.1	Tutkimusmenetelmät ja -kysymykset.....	8
2.2	Aihetta koskeva aikaisempi tutkimus.....	10
3	KESKEISET KÄSITTEET	12
3.1	Dramaturgia.....	12
3.2	Tanssinäkemys	13
3.3	Tanssin näyttäytyminen videoissa.....	15
4	TANSSIA JÄÄN ALLA – HAASTEITA JA MAHDOLLISUUKSIA.....	18
4.1	Kohtausluettelo.....	18
4.2	Tarina ja musiikki.....	20
4.3	Kuvaukset.....	23
5	ANALYYSI JA TULOKSET	26
5.1	Dramaturginen työskentely.....	26
5.2	Materiaalin analyysi.....	31
5.3	Veden vaikutus dramaturgiaan.....	34
6	JOHTOPÄÄTÖKSET	36
6.1	Teoksen dramaturgiset valinnat	36
6.2	Teoksen tanssikäsitys	37
7	YHTEENVETO	39
	LÄHTEET.....	43
	LIITTEET	47

1 JOHDANTO

Dancing: A series of movements involving two partners, where speed and rhythm match harmoniously with music. – WALL·E: Define dancing

Tämä työ käsittelee Dancing Under Ice -teoksen dramaturgisia menetelmiä ja tanssikäsitystä, ja se on toteutettu tapaustutkimuksena. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää teoksen dramaturgiset valinnat ja syyt valintojen taustalla sekä selvittää, kuinka luoda tanssielokuva materiaalista, jonka liikemateriaalia ei välttämättä ole luotu tanssia silmällä pitäen. Tutkimuksessa tarkastellaan lisäksi usean eri roolin yhtäaikaista hallintaa ja sen onnistumista.

Aiheen valinnassa halusin yhdistää kaksi minulle tärkeää elementtiä: laitesukeltamisen ja tanssin. Vesi elementtinä on kiehtonut minua lapsuudesta asti. Lapsuuden kesät kuuluivat lähivesistöissä uiden ja akvaarioharrastus tempaisi mukaansa lähes 20 vuodeksi. Kuitenkin vasta muutama vuosi sitten pääsin osallistumaan laitesukelluksen peruskurssille, ja jo uima-allasharjoitteiden aikana mietin, kuinka kiehtovaa olisi yhdistää nämä kaksi elementtiä toisiinsa. Vesi mahdollistaa paljon sellaisia liikkeitä, joita on lähes mahdotonta toteuttaa maalla ja opinnäytetyön aihetta päättäessäni ajatus nousi uudelleen mieleen. Minulla ei ollut ennen opinnäytetyöprosessin alkamista aikaisempaa kokemusta elokuvan teosta tai jään alla sukeltamisesta, mutta halusin tarttua tilaisuuteen ja tehdä jotain ainutlaatuista, jotain mitä kukaan ei ole aikaisemmin tehnyt.

Teos Dancing Under Ice on opinnäytetyöni projektiosa, 7-minuuttinen tanssielokuva, joka valmistui lokakuussa 2015. Teos on kuvattu kokonaan veden alla, ja teoksen kokonaisuus sekä tanssikäsitys muotoutuivat vasta editointivaiheessa. Valmistumisen jälkeen teosta on esitetty joulukuussa 2015 sekä Oulun ammattikorkeakoulun Tanssia! -näytöksissä että Luleå Tekniska Universitetin Musikgöhskolanissa Ruotsissa. Teos on löydettävissä YouTubesta nimellä Dancing Under Ice (ORIGINAL)¹. Työssäni keskityn dramaturgisiin valintoihin ja niihin syihin, jotka johtivat ratkaisujen tekoon, ja jätän editoinnin erillisenä prosessina huomioimatta. Teos yhdistää tanssin ja laitesukelluksen tanssielokuvallisin keinoin, ja tapahtumaympäristön vuoksi se ei ole perinteisesti estradilla esitettävä tanssiteos.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=6pm1OYkYqmw&feature=youtu.be>

Olen katsonut paljon erilaisia elokuvia ja tanssiteoksia elämäni aikana. Olen huomannut, että saman tekijän eri teoksista voi löytää viitteitä tekijänsä sisäisestä maisemasta. Tekijä työstää metaforia erilaisten tapahtumien avulla ja hän ei välttämättä voi valita maisemaa, josta metaforat kumpuavat. Tällöin tekijän sisäisellä mielenmaisemalla on vaikutus tapaan, jolla hän rakentaa esittämänsä maailmaa. Tähän viittaa Ruohonen artikkelissaan Sinne ja takaisin: matka draaman maisemaan (2012, 36–37). Mielenmaisemani ilmentymä on löydettävissä teoksestani, ja se näyttäytyi minulle vasta analysointiprosessin aikana. Luulin tietäväni valitsemieni metaforien merkityksen editointiprosessin aikana, mutta analyysin aikana minulle paljastui metaforien todellinen tarkoitus. Havaintoni myötä tekemäni valinnat editoinnin aikana selkiytyivät ja löysin vastauksia havaintoihin liittyviin kysymyksiin.

Tanssinopettajana pyrin rohkaisemaan oppilaita löytämään oman tapansa liikkua. Tässä työssä tutkin tapoja, joilla liikkeestä saadaan luotua tanssillista ja tanssikäsityksen laajenemisen myötä kynnys ylittää oma liikkeellinen mukavuusraja helpottuu. Kuten Kolu (2012, 174) toteaa: ”Virheitä ei ole”, joten luodakseen uutta täytyy uskaltaa tehdä paljon uusia asioita löytääkseen sen kaikkein olennaisimman asian. Tämä työ on minun harppaukseni tuntemattomaan.

2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

Tutkimukseni tavoitteena on ymmärtää tanssielokuvan dramaturgisia valintoja teoksessa *Dancing Under Ice* mahdollisimman laaja-alaisesti. Tässä tutkimuksessa lähtökohtana on ollut teoksen ominaisuuksien, laadun ja merkitysten tutkiminen. Tieto muodostuu tutkijan omien havaintojen kautta, kuten kvalitatiivisessa tutkimuksessa lähtökohtaisesti on. Tutkimuksessani tarkastelen oman arvolähtökohtani kautta dramaturgisia valintoja ja sitä, kuinka ne korreloivat teoreettisten käsitysten kanssa. (Ks. Hirsjärvi & Huttunen 1995, 179–180; Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 161–164.)

2.1 Tutkimusmenetelmät ja -kysymykset

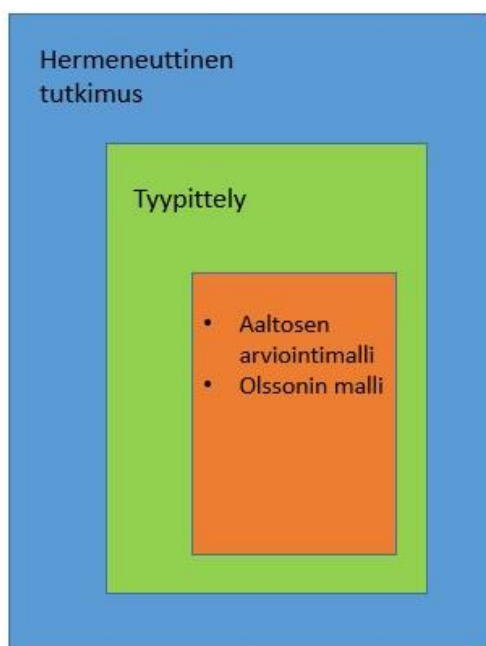
Draamallinen rakenne on tehokas tapa välittää viesti katsojalle, sillä se mahdollistaa katsojan osallistumisen tapahtumiin. Katsojalle draamallinen muoto on psyykkisesti palkitseva: mielihyvä syntyy elokuvan henkilöiden ja tapahtumien vaikuttavuudesta. Olennaista onkin se, mitä tapahtumia juoneen tarinasta on valittu ja miten ne on järjestetty. (Aaltonen 2003, 51.) Leikkauksen avulla ”pito-vaiheeseen” jätetty jännite aiheuttaa täyttymättömyyden tunteen, ja siten nousevaksi järjestetty psykologinen syntaksi ja dramaturginen kumulaatio pitävät katsojan kiinnostusta yllä (Reitala & Heinonen 2003, 26–27).

Tämän tutkimuksen tutkimusstrategiana käytetään tapaustutkimusta, joka on yksi kvalitatiivisen tutkimuksen lajeista. Tapaustutkimuksessa tutkitaan yksittäistä tapahtumaa, yksilöä tai rajattua kokonaisuutta käyttämällä eri menetelmillä hankittuja tietoja, jonka tapahtumia pyritään kuvaamaan ja selittämään pääasiassa miten- ja miksi-kysymysten avulla. Tyypillistä tapaustutkimukselle on valita yksittäinen tapaus tai joukko tapauksia, joiden tarkastelussa kiinnostuksen kohteena ovat prosessit. (Ks. Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 43–44; Hirsjärvi ym. 2009, 164; Koppa 2015, viitattu 25.3.2016.) Tapaustutkimus näyttäytyy työssäni opinnäytetyön toiminnallisena osana, jonka analysoinnissa käytetään tapaustutkimukselle ominaisesti erilaisia tiedonkeruu- ja analysointitapoja (ks. Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, 43–44).

Tutkimuksen lähestymistapa on hermeneuttinen tutkimus, jonka analyysimenetelmä on tyypittely (kuvio 1). Hermeneuttiselle tutkimukselle on ominaista kokemusten tulkintojen iteraatio: kokemus

tarkastelee kokemusta tuottaen uutta kokemusta. Käytettäessä tyypittelyä hermeneuttisen tutkimuksen analyysimenetelmänä aineistosta etsitään tyypittelyn avulla samankaltaisuuksia ja aineisto esitetään eräänlaisten mallien avulla. (Hannula, Suoranta, Vadén 2003, 31–33, 72; Eskola & Suoranta 1998, luku 4, Tyypittely.) Tyypittelyn apuvälineinä tässä tutkimuksessa toimivat Aaltosen arviointimalli ja Olssonin malli (kuvio 1). Jouko Aaltosen luomassa arviointimallissa teoksen dramaturgisten ominaisuuksien analysointi tehdään rakenteellisen analyysin avulla, jotta mahdolliset ongelmakohtaukset paljastuisivat ja teos näyttäytyisi katsojalle yhteneväisenä kokonaisuutena. Ruotsalaisen elokuvadramaturgin ja teoreetikon Ola Olssonin luoma malli on näytelmäelokuvaan sovellettu versio klassisen draaman rakenteesta. Mallin avulla klassinen draama jaetaan kuuteen eri vaiheeseen, joita ovat alkusysäys, esittely eli ekspositio, syventäminen, ristiriidan kärjistyminen, ratkaisu ja häivytyks. (Aaltonen 2003, 64–67, 134–137.)

Tässä tutkimuksessa Aaltosen arviointimallia käytetään koko prosessin ajan, sillä tutkimuksen tärkein sisältö muodostuu valintojen tutkimisesta: millä perusteella tietyt tapahtumat valittiin ja millä perusteella tietyt tapahtumat jätettiin pois teoksesta ja kuinka ne vaikuttavat prosessin etenemiseen. Kuvio 1 osoittaa tämän työn tutkimusmenetelmät ja niiden korrelaation. Tutkimuksen pääteemana on hermeneutiikka, jonka analyysimenetelmänä käytettävää tyypittelyä tarkennetaan Aaltosen ja Olssonin mallien avulla. Nämä kaksi mallia muodostavat tutkimuksen ytimen. Hermeneutiikka eri prosessivaiheissa mahdollisti kokemuksen syvällisen analyysin ja materiaalin kriittisen lähestymistavan.



KUVIO 1. *Dancing Under Ice* -teoksen tutkimusmenetelmät.

Tutkimuskysymykseni työlleni ovat seuraavat:

1. Millaisilla dramaturgisilla valinnoilla syntyi tanssielokuva *Dancing Under Ice*?
2. Millä tavoin tanssi näyttäytyy teoksessa *Dancing Under Ice*?

Lisäksi olen käyttänyt seuraavia lisäkysymyksiä:

3. Millä tavoin vesielementti vaikuttaa dramaturgiseen työhön?
4. Millä tavoin koreografian, ohjaajan ja tanssijan roolien yhtäaikainen hallinta tapahtui tanssielokuva *Dancing Under Ice* valmistusprosessin aikana?

2.2 Aihetta koskeva aikaisempi tutkimus

Koreografia, dramaturgia ja tanssielokuva ovat aiheita, joita on tutkittu paljon ja joille on olemassa teoriaperustaa. Suomessa on jopa mahdollista kouluttautua Taideyliopistossa koreografiksi ja dramaturgiksi (Taideyliopisto 2016, viitattu 25.3.2016). Kirsi Monni käsittelee artikkelissaan *Koreografia / esitys / osallisuus koreografian käsitettä ja sen muuttumista*. Hänen mukaansa koreografian käsite on laajentunut eli koreografia ei ole enää vain tanssinkirjoitusta ja tanssittua kompositiota vaan se ymmärretään myös avoimena käsitteenä liikkeen, esityksen, osallisuuden sekä todellisuuden tulkinnan ja tutkimisen näkökulmista. Terminä koreografia on arkipäiväistynyt: sanaa voi kuulla käytettävän metaforisena, esteettisenä ja toiminnallisena terminä niin taloudellisessa kuin poliittisessäkin retoriikassa. (Monni 2010, viitattu 25.3.2016.)

Maya Dereniä pidetään tanssielokuvan pioneerina, ja hänen töitään ja työskentelytapojaan analysoidaan tarkemmin *The International Journal of Screendancen* julkaisemassa *After Deren* -teoksessa (2013) eri kirjoittajien toimesta. Derenin toiminnan nähdään muuttaneen elokuvan maailmaa: hän käytti toistuvasti eri tekniikoita luodakseen uusia ja odottamattomia liikkeellisiä maaperiä, jotta esiintyjä voisi liittää ja rinnastaa ne omaan elämäänsä (Bench 2013, 6). Elokuvateknologian luomat mahdollisuudet efektien luomisessa saivat hänet innostumaan, sillä niiden avulla kaikkein mahdollisimmatkin asiat vaikuttaisivat oikeilta (Reynolds 2013, 12).

Mika Terävä on tehnyt pro gradu -tutkielman *Näytelmän rakennusaineet – Dramaturginen analyysi Ilosen talon näyttämöversiosta*, jossa hän on tarkastellut työstämänsä näytelmän dramatisointia.

Hän on kehitellyt dramaturgisen kehikon, jota voi käyttää tietynlaisena apuvälineenä erilaisten teatterin ja draaman genrejen dramaturgisten oletusten ja mahdollisuuksien tarkasteluun. (Terävä 2007, 1, 65, 68.) Halusin työssäni keskittyä enemmän tanssielokuvan dramaturgiseen puoleen ja ennen kaikkea siihen, kuinka teos muotoutuu lopulliseen muotoonsa vasta editointivaiheessa. Terävän teoksen dramaturginen rakenne pohjautuu eeppiseen dramaturgiaan, joten se eroaa omasta teoksestani rakenteen ja muodon osalta (ks. Terävä 2007, 64). Tapaustutkimuksena opinnäyte-työni on ainutlaatuinen: tanssia on kuvattu veden alla aikaisemminkin, mutta ei laitesukellusvarusteissa pää alaspäin jäätä vasten.

3 KESKEISET KÄSITTEET

Tässä luvussa käsittelen tutkimuksen kannalta olennaisia ilmiöitä ja käsitteitä. Tutkimus perustuu tiettyihin dramaturgisiin näkemyksiin ja käsityksiin tanssista. Noista keskeisimpiä ovat suljettu ja avoin draama, joita käsittelen alaluvussa 3.1. Tanssikäsitystä käsittelen alaluvussa 3.2.

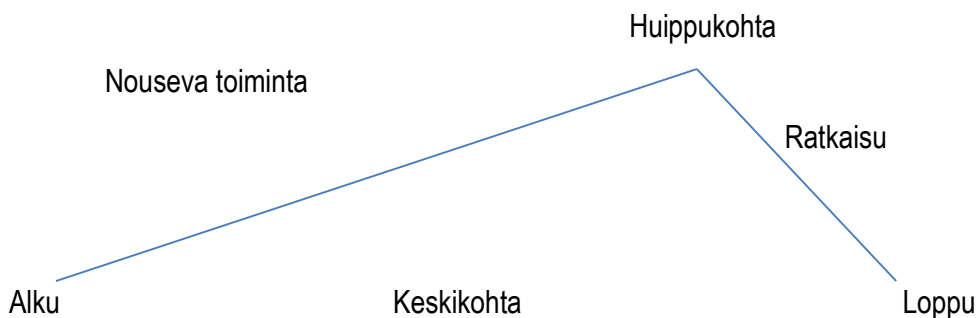
3.1 Dramaturgia

Kreikkalainen filosofi Aristoteles oli ensimmäinen, joka oivalsi dramaturgian ja tunne-elämyksen yhteyden jo 2300 vuotta sitten. Tämä oivallus on hänen kirjoittamansa Runousopin peruslähtökohta: tietynlainen dramaturgia kykeni tuottamaan katsojissa tietynlaisen tunne-elämyksen, jolle hän antoi nimeksi *oikeia hedone*, ”oikea nautinto”. Tämä tarkoittaa vakavalle draamalle ominaista mielihyvää, jossa tunne-elämys koostuu pelosta, säälistä ja katharsiksesta. (Hiltunen 1999, 13.)

Dramaturgia sanana merkitsee näytelmää, draamaa, ja käsitteenä se on oppi ohjelman tai elokuvan rakenteesta ja muodosta. Dramaturgian tavoitteena on esittää asiat siten, ettei katsoja pitkästy. Muun muassa Alfred Hitchcockin on sanottu kuvailleen draamaa elämänä, josta on leikattu pois kaikki tylsät kohdat. Draama jäljittelee inhimillistä käyttäytymistä, ja sen kiinnostavuus perustuu ihmisen kykyyn samaistua esitettyihin henkilöihin ja tapahtumiin. Kaikki teokset eivät kuitenkaan ole draamaa vaan draamallinen rakenne on vain yksi lähestymistapa. (Aaltonen 2003, 46.) Dramaturgia usein merkitsee teoksen tekijälle ja kokijalle eri asioita. Dramaturgia ilmenee teoksen tekijälle elementtien rajaamisena ja järjestämisenä teoksen muotoon, ja kokijalle dramaturgia tarkoittaa teoksen kokonaisuuden havainnoimista. (Snicker 2012, 48.) Dramaturgian kokonaisuus muodostuu alusta, keskikohdasta ja lopusta (Aristoteles 2000, 166). Samasta tarinasta voi tehdä lukuisia eri juonia: tarinan tehtävänä on kertoa mistä on kysymys (Aaltonen 2003, 53).

Yksi tunnetuimmista draamallisista malleista on klassinen draama, jota kutsutaan myös aristoteeliseksi tai suljetuksi draamaksi (Reitala & Heinonen 2003, 28). Kuviosta 2 käy ilmi klassisen draaman rakenne, jota teokseni noudattelee. Klassisessa draamassa on aina alku, keskikohta ja loppu, joiden aika ja tila ovat rajattuja (Hiltunen 1999, 195). Klassisen draaman rakenne on yhtenäinen: alussa esitettyihin kysymyksiin saadaan lopussa vastaus ja siten ristiriidat laukeavat (Reitala &

Heinonen 2003, 28). Klassiselle draamalle ominaista on nouseva toiminta: alussa yleisölle annetaan draaman ainekset ja näytelmän intensiteetti alkaa hiljalleen kiristyä kohti huippukohtaa. Huippukohta on draaman intensiivisin hetki, jonka jälkeen seuraa ratkaisu ja näytelmän lopetus. Nouseva elementti on jännitys ja huippukohta, joka on anagnorisiksen (totuuden valkeneminen) ja peripeteian (käännepaikka) yhdistelmä, ja se vapauttaa jännityksestä voimakkaimman jännityksen hetkellä. (Ks. Hiltunen 1999, 195, 203; Reitala & Heinonen 2003, 34.)



KUVIO 2. Klassisen draaman rakenne (Hiltunen 1999, 195.)

Toinen tunnettu draamamalli on avoin eli atektoninen draama, jossa ei ole yhtä selkeää huippukohtaa kuin klassisessa draamassa on. Avoin draamamuoto on eeppisempi, ja se voi koostua satumanvaraisilta tuntuvista tapahtumajaksoista, joissa ei välttämättä tule esille ongelman ratkaisua. Tunnetuimpia avoimen draamamuodon näytelmiä ovat muun muassa Shakespearen näytelmät sekä fragmentaariseen näytelmämuodolle tietä viitoittanut Georg Büchnerin teos *Woyzeck*. Fragmentaarisessa näytelmämuodossa kaikki draaman elementit eivät pitäydy aristoteelisessä kausaalilogiikassa tai ole välittömästi alisteisia kertomuksen keskeiselle konfliktirakenteelle. Erilaisia montaaiteknikoita käytetään avoimessa draamamuodossa, sillä ne mahdollistavat kohtausten välisen kommentoinnin ja joiden avulla saavutetaan metateatterillinen ulottuvuus. Puhtaasti suljettua tai avointa muotoa tapaa harvoin, käytännössä kyse on useimmiten erilaisten tapojen yhdistelmästä. (Reitala & Heinonen 2003, 28–29.) Teokseni dramaturginen rakenne on yhdistelmä klassista draamaa, fragmentaarista draamaa ja Olssonin mallia, joiden ilmentymistä teoksessa käsittelemän alaluvussa 5.1.

3.2 Tanssinäkemys

Tanssi käsitteenä ei ole yksiselitteinen. Tanssin merkitysulottuvuudet voivat olla laajempia tai suppeampia tarkastelutavasta riippuen, ja tanssin määritelmään vaikuttavat myös kulttuuriset aspektit. Se, mikä jollekin on tanssia, ei välttämättä ole sitä toiselle. (Hoppu 2003, 21.) Kaikessa tanssissa

on kyse ihmiskehon tuottamasta liikkeestä, mutta kaikki ihmiskehon tuottama liike ei ole tanssia (Tanssin tiedotuskeskus 2010, 4). Liikkeen määritelmä voi taas saada useita eri merkityksiä liikeopista aatteellisiin liikkeisiin tai liiketaloustieteeseen (Parviainen 2006, 9). Tanssiteoksen liikkeiden muodostamaa kokonaisuutta kutsutaan koreografiaksi, ja se kattaa sekä yksittäisen tanssijan että kaikkien tanssijoiden muodostaman kokonaisuuden (Tanssin tiedotuskeskus 2010, 7). Oma tanssikäsitykseni on laajentunut opintojeni myötä. Olen joutunut pohtimaan tanssin ja liikkeen välistä yhteyttä, minkä vuoksi halusin haastaa perinteistä tanssikäsitystä opinnäytetyöni toiminnallisessa osassa.

Tanssille on määritelty tutkimuksellisia päämääriä varten välttämättömiä ja riittäviä ehtoja eri tanssintutkijoiden toimesta, mutta yhtä ainoaa määrittelyä eivät tanssintutkijatkaan ole kyenneet luomaan. Yhtenäistä tanssintutkijoiden luomille määritelmille on liikkeiden rytmisyys: liikkeet eivät ole tavanomaisia motorisia toimintoja, vaan niillä on luontainen ja esteettinen arvo. Eri kulttuureissa tanssi on kytkeytynyt tiiviisti eri kulttuuri-ilmiöihin, ja jos tanssia tarkastellaan kulttuurisena liikemuotona, tanssi voitaisiin nähdä osana laajempaa liikkumisen kontekstia. Vaikka tanssille on luotu länsimaisten tanssintutkijoiden toimesta määritelmiä ja se on rajattu omaksi kokonaisuudekseen, se ei kuitenkaan ole ilmiö juuri missään muualla kuin länsimaissa. Esimerkiksi islamilaista rukoushetkeä tai japanilaista teeseremoniaa voidaan pitää hyvinkin tanssillisina. Tanssia voidaan tarkastella eri näkökulmista, ja tanssin ymmärtäminen vaatii aina myös kulttuurisen yhteyden ymmärtämistä. Huomio voidaan kiinnittää ulkopuolisten tekijöiden sijaan tanssivaan ihmiseen tai yhteisöön sekä näiden tuottamiin merkityksiin, ja tanssia voidaan selittää sillä, mitä varten se on olemassa. (Hoppu 2003, 19–22.)

Oma tanssinäkemykseni tässä projektissa on hyvin laaja. Teoksen tanssijoiden liikkeet perustuvat arkiliikkeisiin sekä niistä johdettuihin liikemateriaaleihin, jotka ovat rytmitetty musiikkiin. Kirsi Porkka on käsitellyt näytelmän henkilöitä artikkelissaan *Todellisuuksien kirjo: Henkilöt fiktiossa*, ja hänen näkemyksensä mukaan näytelmän henkilö voi olla muutakin kuin ihminen. Esimerkiksi lavasteen raottaessa katsojalle omaa todellisuuttaan siten, että katsoja näkee maailman hetken lavasteen näkökulmasta, tekee lavasteesta yhden näytelmän henkilöistä. (Porkka 2012, 60.) Näkemykseni pohjautuu Porkkan ajatuksiin: mikä tahansa liike voi olla tanssia, jos tanssija tai katsoja kokee sen niin, ja tanssi voi olla myös elottoman esineen tuottama liike. Hoppu on käsitellyt artikkelissaan amerikkalaisen Judith L. Hannan tanssikäsitystä, ja Hannan mukaan tanssia ovat liikkeet, joilla on luontaista ja esteettistä arvoa (Hoppu 2003, 20–21). Toisin kuin Hannan määritelmässä, minulle

tanssin estetiikan merkitys on kontekstisidonnaista: kaiken tanssin ei tarvitse olla teknisesti puhdasta ja kaunista ollakseen miellyttävää katsoa. Yhteistä minun ja edellä mainittujen tutkijoiden tanssikäsityksessä on liikkeen rytmi eli ilman liikkeellistä rytmiä tanssia on vaikea toteuttaa.

3.3 Tanssin näyttäytyminen videoissa

Tässä alaluvussa tarkastelen tanssielokuvan käsitettä ja ilmiötä sekä tulkintoja tanssielokuvan sisällöstä. Mielikuvat samasta elokuvasta saattavat olla erilaisia, sillä katsojat päättelevät tarinan näkemänsä perusteella. Elokuva itsessään ei kerro mitään, vaan tarina kirjoitettuna tai puhuttuna kertoo, mitä tapahtuu. Elokuvan tehtävänä on näyttää liikkuvia kuvia, joiden perusteella katsoja tekee tulkintansa. (Kiesiläinen 2009, 5.) Tanssielokuva yhdistää tanssi- ja elokuvataiteen, ja sille on ominaista taidelajillinen uudistuminen ja tuoreiden ilmaistapojen etsiminen. Tanssi koreografoidaan kameralle, ja sen vuoksi elokuvantekijän tulee kamerasen ja leikkaamisen avulla löytää jotain näyttämisen arvoista, jonka hän voi esittää katsojalle omana ainutlaatuisena havaintonaan. Tanssielokuva-termin alle mahtuu useita eri alakategorioita, ja uusia alakategorioita syntyy muun muassa elokuvateknologian kehittyessä. (Kiesiläinen 2009, 6; Koulukino 2014, viitattu 21.3.2016)

Animaatioelokuvassa Wall-E on tanssikohtaus ”Define Dancing”, jossa kaksi robottia tanssivat avaruudessa. Robotit lentävät avaruuden halki ja käyvät vuorovaikutteista keskustelua kehojen avulla reagoitensa liikkeisiin. Kohtauksessa kiehtovaa on niiden sukelluksenkaltaiset liikkeensä ja se, kuinka helposti liikkeet ja musiikki muodostavat kokonaisuuden ja sitä kautta tanssikohtauksen. (Wall-E: Define Dancing 2010, viitattu 6.6.2015.)

Basic Instinct -musiikkivideossa koreografia luodaan kokonaan editoinnin avulla. Tanssijoiden liike videossa on hidastettua, jotta vaatteiden, hiusten ja eri kehonosien liikkeet korostuisivat. Nämä elementit koostavat koreografian, ja tanssijoiden liike näyttää yhtenäiseltä, vaikka videossa ei ole selkeää tanssikoreografiaa vaan liike on koostettu pääasiallisesti erilaisista hypyistä. (The Acid - Basic Instinct 2014, viitattu 6.6.2015.)

Thierry De Meyn teoksessa Light Music käytetään käsien liikettä kuvaamaan musiikin antamia impulssuja, jotka heijastuvat myös takana olevalle kankaalle. Leikkauksen ja valaistuksen avulla käsien rooli korostuu ja luo mielikuvan siitä, että kädet soittavat musiikin juuri siinä hetkessä. Käsien

liike videossa on tarkkaa ja etenkin alkuvideosta pientä, joten katsojan huomio saadaan kiinnittymään käsiin. Tässä videossa kiinnostavaa on liikkeiden pienuus. Vaikka videossa liike on suhteellisen pientä, niin silti se on saanut suuren merkityksen ja video ei kaipaa isojen hyppyjen tai piruettien tuomaa tukea. (LIGHT MUSIC de Thierry De Mey, viitattu 6.6.2015.) Toisessa Thierry De Meyn teoksessa Silence Must Be! loppuosassa oleva käden hienovarainen liike on vangitsevaa, etenkin kun tanssija lopuksi kääntää katseen käden suuntaan vahvistaen näin käden tekemään liikettä (Silence Must Be! – Thierry De Mey 2011, viitattu 6.6.2015).

Weightless – Emotional freediving -videossa liikkeiden tempo on rauhallinen, mikä luo mielikuvaa painottomuudesta ja tapahtumien sijoittumisesta toiseen maailmaan. Videosta ilmenee märkäpukusukeltajan edut verrattuna kuivapukusukeltajaan tanssin näkökulmasta tarkasteltuna. Videon henkilö on ohueen märkäpukuun pukeutunut vapaasukeltaja, ja siten sukelluslaitteet ja puku eivät rajoita hänen liikkuvuuttaan, vaan hän voi hyödyntää kehon liikettä haluamallaan tavalla. Teoksessani tanssijoilla on kuivapuvut ja sukelluslaitteet, jonka vuoksi vastaavanlainen liikelaajuus oli mahdollista saavuttaa. Weightless – Emotional freediving -videon rauhallisuutta korostaa hengityskuplien puuttuminen. Sukeltajan liike on vähäeleistä, ja huomio kiinnittyy hänen kasvoihinsa vahvistaen mielikuvaa omassa maailmassaan olevasta henkilöstä. (Weightless – Emotional freediving 2011, viitattu 6.6.2015.)

Water Born TV on tehnyt kaksi vapaasukellusvideota An Enemy Is Born ja And Here We Must Run, joiden tarinat on rakennettu editoinnin avulla. Molemmissa videoissa on dramatisoinnin tukena hidastettua ja nopeutettua kuvamateriaalia, ja An Enemy Is Born -videossa musiikki rakentaa voimakkaasti tarinaa eteenpäin. Tässä videossa on hyödynnetty hyvin hengityskuplia ja hyllyn luomia mahdollisuuksia. Videon huippukohta sijoittuu videon loppupuolelle: intensiteettitasoa on kasvatettu musiikkia mukaillen loppuratkaisua lähestyen. And Here We Must Run käyttää musiikin lisäksi kertojan ääntä tarinan kuvittamisessa. Tässä videossa näkyy hyvin sukeltajan hiusten ja vaatteiden liike, jotka luovat unenomaisen tunnelman videoon, ja videossa käytetään enemmän yleiskuvaa ja kuvamateriaalia sukellusympäristöstä kuin An Enemy Is Born -videossa. (Ks. Episode 02. And Here We Must Run 2014, viitattu 6.6.2015; Episode 01. Episode one. Wreckage: An Enemy Is Born 2014, viitattu 6.6.2015.)

The Siltonsin videon koreografian voisi esittää lähes suoraan lavalla. Videossa on käytetty eri kuvakulmia elävöittämään videota, ja musiikin vaihdoksilla on korostettu eri tanssilajien vaihtumista.

Editointivaiheessa videota on nopeutettu, jotta sukeltajat näyttäisivät tanssivan normaaliin tempoon. (SCUBA Swing – Vol. 2: Underwater Dance Extravaganza 2014, viitattu 6.6.2015.)

Wall-E:n, Water Bornin ja Weightless Emotionsin videoille yhtenäistä on editoinnin merkitys. Teokset on rakennettu pienistä osasista, ja ne eivät ole perinteisiä estradilla esitettäviä tanssiteoksia. Kuvakulmilla ja niiden vaihdoilla on merkityksensä, ja pienillä yksityiskohdilla on rakennettu tarinaa eteenpäin. Teokset kumoavat fysiikan lakeja, joten ne eivät ole täysin samalla tavalla koreografisesti toistettavissa, ja siten niitä ei pystytä suoraan toisintamaan estradilla.

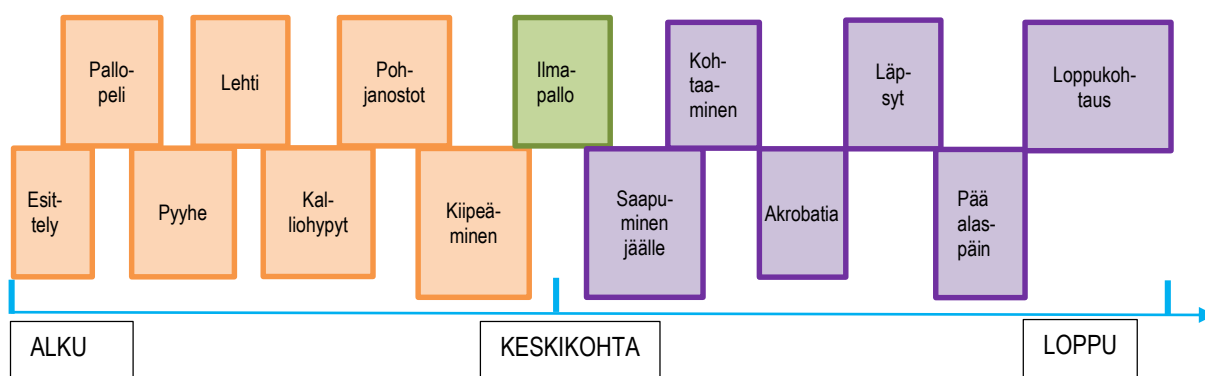
De Meyn Light Music ja The Siltonsin Scuba Swing Underwater Dance Extravaganza ovat estradi-teoksia, jotka on tallennettu videoformaattiin uusintakatselua varten. Näiden videoiden katselumukavuutta on lisätty eri kuvakulmista kuvatuilla otoksilla eli ohjaaja on saanut valita mitä haluaa katsojalle näytettävän. Näissä teoksissa dramaturginen työ usein on tehty jo koreografointivaiheessa, ja teokset olisivat suoraan toisinnettavissa estradilla. Silence Must Be! on esitystaltiointi yhdellä kameralla kuvattuna, ja se ei ole Kiesiläisen mukaan elokuva vaan toisenlainen versio kaukoputkesta (Kiesiläinen 2009, 11). Taltio on dokumentti esityksestä, kun taas tanssielokuva on itsenäinen teos (Koulukino 2014, viitattu 21.3.2016).

4 TANSSIA JÄÄN ALLA – HAASTEITA JA MAHDOLLISUUKSIA

Tämä luku käsittelee tutkimuksen etenemistä ja sen aineistoa. Alaluvussa 4.1 esitellään Dancing Under Ice -teoksen kohtausluettelo ja synopsis, ja alaluvuissa 4.2 ja 4.3 kerrotaan tarkemmin opinäytetyöprosessin kulusta.

4.1 Kohtausluettelo

Dancing Under Ice -teokseen muodostui lopulta 14 erimittaista kohtausta, joissa kuvakulman vaihdoksia on yhteensä 90 kappaletta. Teoksen jokaisessa kohtauksessa käytetään kuvakulmien vaihtoa tarinan elävöittämiseksi. Editointivaiheessa kuvat on pyritty leikkaamaan niin, että sen koko poikkeaisi edellisistä kuvista. Teoksen rakenne ilmenee alla olevasta kuviosta 3: alkuosa tapahtuu pohjalla (oranssit laatikot), siirtymäkohtausena sekä huippukohtana toimii ilmapallokohtaus (vihreä laatikko), ajallisesti Ilmapallokohtaus sijoittuu keskelle teosta jakaen teoksen kahteen yhtä pitkään kokonaisuuteen. Kuvio 3 ilmentää kohtausien limittymisen toisiinsa: limittymistä tapahtuu enemmän teoksen alkupuolella kuin loppupuolella.



KUVIO 3. Dancing Under Icen kohtausluettelo.

Pohjakohtaukset

Esittelykohtauksessa näytetään ilmakuplia, jotka liikkuvat jään pinnalla ja välivedessä. Tämän jälkeen kuvassa näkyy kaksi henkilöä, jotka pohjalla kävelen lähestyvät toisiaan. Kohdattuun toisensa he lähtevät kävelemään käsikynkässä eteenpäin.

Pallopelikohtauksessa punainen pallo putoaa kuvaruudun läpi. Henkilöt lyövät mailoilla punaista palloa vuorotellen.

Pyyhekohtaus alkaa kupolimaisten ilmakuplien liikkeellä kuvan yläreunaa kohden. Tämän jälkeen kohtauksessa vuorottelevat mustamaskisen henkilön käsien liikkeet ja käsien liikkeitä imitoiva pyyhkeen liike. Kohtauksen lopussa valkomaskinen henkilö hyppää pyyhkeen päällä päätyen maahan mahalleen.

Lehtikohtauksessa valkomaskinen henkilö lukee lehteä pyyhkeen päällä maaten, ja hänellä on vaikeuksia lehden sivujen kääntämisessä.

Kalliohyppykohtauksessa mustamaskinen henkilö hyppää ensin kalliolta alas valkomaskisen henkilön seurattessa häntä. Pohjalla seisova mustamaskinen henkilö ojentaa kädet perässä tulevaa hyppääjää kohden.

Pohjanostokohtauksessa henkilöt nostavat toisiaan eri tavoin.

Kiipeämiskohtauksessa valkomaskinen henkilö kiipeää kallion seinämää pitkin ylöspäin.

Siirtyminen

Kaksi henkilöä seisoo puisen rakennelman päällä, ja mustamaskinen henkilö antaa kolme palloa valkomaskiselle henkilölle. Ilmapallot lähtevät nostamaan valkomaskista henkilöä kohti taivasta, ja hän katoaa näkyvistä. Mustamaskinen henkilö ottaa kaksi palloa polkupyörän ohjaustangosta ja lähtee kadonneen henkilön perään. Kohtauksen lopussa kuvataan jään pintaa.

Jäänaluskohtaukset

Saapuminen jäälle -kohtauksessa kuvataan hetki jään pintaan osuvia kuplia, minkä jälkeen valkomaskinen henkilö saapuu jäälle. Hän katsoo ympärilleen, ja sen jälkeen hän alkaa hyppimään paikallaan. Toinen henkilö saapuu paikalle törmäten pää edellä jäähän ja hypähtää saapumisen jälkeen seisoma-asentoon.

Kohtaaminen -kohtauksessa mustamaskinen henkilö hypähtelee kohti valkomaskista henkilöä. Kohtaamisen jälkeen he hyppivät hetken yhtä aikaa ylös-alas.

Akrobatiakohtauksessa valkomaskinen henkilö työntää itsensä pois kuvasta kohti taivasta, ja saapuessaan takaisin henkilöt muodostavat erilaisia asentoja.

Läpsykohtauksessa henkilöt seisovat käsillään ja ponnistavat itsensä irti jään pinnasta. Leijumisen aikana henkilöt tekevät käsillään läpsyjä, ja kohtauksen lopussa he palaavat jään pinnalle.

Pää alaspäin -kohtauksessa henkilöt liikkuvat pää alaspäin jäätä vasten erilaisissa asennoissa. Kohtauksen lopussa mustamaskinen henkilö kääntyy seisoma-asentoon ja tekee ison hidastetun hypyn.

Loppukohtauksen alussa kuvataan hetki jään pintaa. Henkilöt ottavat toisiaan kädestä kiinni ja lähtevät hypähdellen liikkumaan eteenpäin pois kuvasta, joka tummuu vähitellen mustaksi. Tämän jälkeen tulevat lopputekstit ja äänimaailmana toimii ainoastaan bassorummun luoma rytmi.

4.2 Tarina ja musiikki

Opinnäytetyöprosessi lähti liikkeelle kuvaajan kartoittamisella keväällä 2014. Otin yhteyttä sukelluskuvaaja Juuso Mettälään, jonka töihin olin tutustunut jo aikaisemmin, ja ehdotin hänelle yhteistyötä. Laitesukellus on parilaji, ja opiskeltuani paritanssia halusin teoksessani olevan kaksi tanssijaa, jotta voisin yhdistää nämä kaksi minulle tärkeää maailmaa. Sukellusparin puuttuminen voi yllättävän haaverin sattuessa johtaa vakavaan onnettomuuteen, joten halusin teoksessani olevan kaksi tanssijaa myös turvallisuussyistä. (Ks. Vikman 2007, 283.)

Tanssijan valintaan vaikutti tanssijan sukelluskokemus ja ennakkoluulottomuus uusia asioita kohtaan, joten pyysin Ari Isolaa mukaan, sillä olen sukeltanut hänen kanssaan aikaisemmin. Alkuperäisen suunnitelman mukaan minä olisin pysynyt pelkästään koreografin ja ohjaajan roolissa koko tekoprosessin ajan, mutta aikataulullisten haasteiden vuoksi päädyin itse tanssimaan videolle. Tein

yhteistyösopimuksen Oulun Sukelluskeskuksen kanssa ja sain heiltä kuivapuvun käyttööni kuvausten ajaksi. Editoinnin minulle teki visuaalisen suunnittelun medianomiopiskelija Mikko-Pekka Karlin. Hän opetti minulle ensin editointiohjelman perusteet, jotta pystyin paremmin ymmärtämään ohjelman mahdollisuuksia ja rajoitteita.

Aloin suunnittelemaan tarinaa jäänalustanssia mielessä pitäen. Alustavan suunnitelman mukaan teoksen dramaturginen kaari noudattaisi tiukasti klassisen draaman rakennetta ja sillä olisi selkeä alku, keskikohta ja loppu. Samana aamuna, jolloin meillä oli ensimmäiset harjoitukset, sain lopullisen idean tarinaan: kesäpäivän toisintaminen, mutta sukeltajien perspektiivistä tarkasteltuna. Tarinan muuttuminen vaikutti tässä tilanteessa myös teoksen rakenteeseen. Tämän jälkeen teos koostuu yksittäisistä kohtauksista, jolloin joudun dramaturgisesti osittain luopumaan lineaarisesta rakenteesta ja käyttämään avoimen draaman epäaristoteelisia keinoja aristoteelisten päämäärien saavuttamisessa (ks. Reitala & Heinonen 2012, 28–29).

Minulta on usein kysytty, miksi haluan sukeltaa Suomessa ja vieläpä entisessä avolouhoksessa, jossa on vain kiviä katseltavana. Teoksellani halusin vastata leikkimielisesti tähän kysymykseen: sukeltajat tekevät veden alla samoja asioita mitä he tekevät maalla. Aristoteleen mukaan jäljittely, harmonian ja rytmin taju ovat ihmiselle luontaisia ja innokkuus jäljittelyyn erottaa meidät muista eläimistä. Tarkat kuvat todellisuudessa epämiellyttävistä asioista tuovat suurta nautintoa, ja jos kuvan kohde ei ole tuttu, mielihyvä syntyy jäljitelmän sijaan tekemistavasta, väristä tai muusta vastaavanlaisesta syystä. (Aristoteles 2000, 161–162.) Halusin käyttää tätä elementtiä teoksessani, jotta teos tarjoaisi tarttumapintaa myös sukellusta harrastamattomille.

Työstin ajatusta eteenpäin ja loin tarinalle kaksi näytöstä, joiden välissä on siirtymä: pohjalla tapahtuva toiminta ja jäätä vasten tapahtuva toiminta. Pohjanäytöksessä vietetään normaalia kesäpäivää: mennään rannalle, pelataan pelejä, luetaan lehtiä ja vietetään aikaa yhdessä. Siirtymässä tanssijalle annetaan ilmapalloja, jotka nostavat hänet ilmaan ja toinen tanssija lähtee pelastamaan häntä. Jäänäytöksessä molemmat tanssijat saapuvat jään alle, jossa viimeiset kohtaukset tapahtuvat. Teoksessa on kaksi eri maailmaa, joiden merkityksen halusin jättää katsojan pääteltäväksi. Suunnitteluvaiheessa kohtauksien rakenne tarkentui hermeneuttisen analyysin avulla. Hyödynsin Aaltosen arviointimallia kohtauksien analysoinnissa ja jokaisen kuvauspäivän jälkeen tein aina uuden analyysin, jonka avulla kokemukseni työstä syventyi.

Ensin ajatuksena oli kuvata kaikki kohtaukset jään alla, mutta turvallisuussyistä pohjakohtauksen ja siirtymäkohtauksen kuvaukset suoritettiin avoveden aikana. Jään alla sukeltaminen vaatii hie-
man toisenlaisia toimenpiteitä kuin avovesisukellus: esimerkiksi sukelluslaitteen tulee olla talvi-
sukellukseen soveltuva tyyppiä ja köysiyhteys pintaan on välttämätön, jotta sukeltajat löytävät
takaisin avannolle. Toteutimme jäänalussukellukset luolasukelluksen periaatteita noudattamalla,
missä sukellus tapahtuu kolmen hengen ryhmässä opasnarun näyttäessä reitin takaisin avannolle.
(Ks. Vikman 2007, 304–307, 313.) Kuvauksille varasin aikaa vuoden, sillä osa kuvauksista tapahtui
talviaikaan. Ainoa miellyttävä kuvauskuukausi talviaikana on maaliskuu, sillä päivät ovat tuolloin
lämpimiä ja varusteiden jäätyminen ei aiheuta ongelmia.

En halunnut käyttää teoksessani olemassa olevaa musiikkia, joten otin yhteyttä Adicus Ryan Gar-
toniin, joka lupasi tehdä minulle musiikin teostani varten tietokoneen avulla. Tilasin häneltä kolme
kappaletta, yhden kuhunkin kohtaukseen ja toivomuksena oli musiikin soljuvuus ja monikäyttöi-
syys. Halusin musiikin olevan sellaista, että siihen olisi helppo lisätä liikettä ilman, että se menee
häiritsevästi rytmin ulkopuolelle. Ensimmäinen tapaaminen oli heinäkuussa 2014, ja Garton oli teh-
nyt minulle muutamia ehdotelmia musiikkia varten.

Teoksessa on kolme eri musiikkikappaletta, ja halusin teoksen alkavan kolmijakoisella kappaleella,
sillä se loi minulle mielikuvan veden aaltomaisesta liikkeestä. Vesielementin luomien rajoitteiden
vuoksi halusin musiikin olevan rauhallisen tempoista ilman suuria painotuksia, sillä veden alla tem-
pon säilyttäminen olisi ollut vaikeaa, ellei jopa mahdotonta. Koko ajan sekä minulla että Gartonilla
oli mielessä erilaiset jousisoittimet, joten niistä muodostui kahden pidemmän kappaleen teemat.
Kappaleiden muut rakenteet syntyivät kokeilumenetelmällä: lähdimme kokeilemaan erilaisia rum-
pukompeja ja jousisoittimia, ja valitsin niistä itseäni eniten miellyttävät yhdistelmät. Siirtymän mu-
siikissa Garton soitti itse kitaraa, jonka hän muutti efekteillä veden alla soivan kuuloiseksi, kaiku-
vaksi äänimaailmaksi. Tästä pidin hyvin paljon: eräässä vaiheessa mietin, että koko teoksen olisi
voinut rakentaa pelkästään tämän äänimaailman varaan. Halusin kuitenkin pitäytyä alkuperäisessä
suunnitelmassa, sillä tuossa vaiheessa olimme työstäneet kahta muuta kappaletta niin pitkälle, että
niiden käyttämättä jättäminen olisi tuntunut tuhlaukselta. Halusin musiikin äänimaailman olevan
duurivoittoista, sillä tuolloin Suomessa tapahtui paljon sukellusonnettomuuksia enkä halunnut te-
oksellani voimistaa mielikuvaa vaarallisesta harrastuksesta. Jäänalusmusiikin loppupuolelle halu-
sin saada sydämensykkeen kuuloista äänimaailmaa, joka yhdistyi ajatuksissani elämänhaluun.

Huomasin, että minun oli hyvin vaikea ymmärtää musiikkia osakokonaisuutena. Minun täytyi kuulla se kokonaisuutena, jotta pystyin sanomaan mielipiteeni siitä. Esimerkiksi teoksessa toisena soivan kappaleen alussa soiva viulu oli yksittäisenä soittimena ensin kamalan kuuloinen, mutta soitinten lisäämisen jälkeen siitä tuli mielenkiintoista ja kiehtovaa. Tämä helpottui ajan myötä, kun teimme enemmän yhteistyötä: aloin ymmärtämään musiikkia eri tavoin.

4.3 Kuvaukset

Pidimme ensimmäiset harjoitukset kesäkuussa 2014 Oulussa Cross Move Companyn tanssialueella, jotta pääsimme työryhmän kanssa tutustumaan toisiimme. Harjoitusten aikana loimme erilaisten improvisaatioharjoitteiden kautta materiaalia veden alla kokeiltavaksi, ja iltapäivällä kävimme kokeilemassa luotua materiaalia veden alla. Samalla harjoittelimme liikkumista veden alla paritanssille ominaista veto-vastetta hyödyntäen. Tämän jälkeen emme pitäneet enää harjoituksia aikataulullisista syistä.

Ensimmäiset varsinaiset kuvaukset olivat syyskuun 2014 loppupuolella Oulussa sijaitsevalla Kaliosuon montulla. Olin tehnyt käsikirjoituksen kuvauksia varten, ja kuvauspaikalle tein erillisen laiminoidun kuvakäsikirjoituksen. Kävimme aina ennen jokaista kuvausta läpi kuvaussuunnitelman ja teimme siihen tarvittavia muutoksia ennen veteen menoa (liite 1). Mettälä ja Isola toimivat tuolloin ulkopuolisina avustajina, sillä kaipasimme myös toista näkökulmaa omaani lisäksi. Jokaisen kuvauksen jälkeen tein pieniä muutoksia käsikirjoitukseen ja kuvakäsikirjoitukseen sen perusteella, miten otot olivat onnistuneet. Esimerkiksi pyyhekohtauksen ensimmäisistä ostoista sain hyviä ideoita, jotka toteutimme seuraavana kuvauspäivänä.

Turvasukeltajien vähyys pakotti meidät muuttamaan jään alla tapahtuvia kuvaussuunnitelmia turvallisuussyistä. Emme saaneet jääkuvauksiin tarpeeksi turvasukeltajia, joten päätimme työryhmän kanssa, että akrobaattisia asentoja tehtäessä minulla oli räpylät, jotta pystyn auttamaan mahdollisessa ongelmatilanteessa paremmin. Tiesin tämän ratkaisun aiheuttavan päänvaivaa editointivaiheessa, mutta en halunnut ottaa turhaa riskiä sukeltaessa.

Kuvatessamme pohjan tapahtumia tanssijat saivat liikkua normaalissa pystyasennossa, mutta jäänaluskohdauksessa sekä tanssijat että kuvaaja olivat kuvaushetkellä pää alaspäin jätää vasten,

jotta teoksen loppuosaa varten jään pinta näyttäytyisi pohjana. Kuvassa 1 nähdään tilanne normaalista perspektiivistä: taivas on kuvan yläreunassa ja maa alareunassa.



KUVA 1. Kuvaustilanteessa turvasukeltajien näkymä (ruutukaappaus teoksesta Dancing Under Ice)

Kuvassa 2 nähdään tapahtumat tanssijoiden ja kuvaajan perspektiivistä. Jäätä vasten liikkumista helpotti oman perspektiivin hetkellinen muutos. Hylätessäni tosiasiallisen tiedon painovoiman suunnasta minun oli helppo mukautua uuteen ympäristöön ja ajatella jään alapuolta jäisenä maana.



KUVA 2. Kuvaustilanteessa kuvaajan näkymä (ruutukaappaus teoksesta Dancing Under Ice)

Parviainen (2006) käsittelee edellä kuvaamaani ilmiötä ruumista koskevana tietona ja kehollisena tietona. Hänelle ruumis tarkoittaa orgaanista, biologista ja fysiologista kokonaisuutta, joka toimii ihmisen tahdosta, ajattelusta ja tunteista riippumatta, ja keho on se osa ruumista, joka on tietoinen itsestään. Ruumillisesti oli tiedossa, että olen pää alaspäin ja painovoiman mukaisesti veri kerääntyy päähän. Kehollisesti toimiessani käänsin ajatusmallini ympäri ja jätin huomioimatta ruumiin to-

dellisen olomuodon, joten jäätä vasten seisomisesta tuli minulle normaali seisoma-asento. (Parvainen 2006, 70.) Tästä oli apua jäänaluskuvauksissa, sillä tuolloin minun ei tarvinnut ajatella sitä, miltä tämä näyttää, kun kuva käännetään toisinpäin vaan pystyin keskittymään siihen, mitä näin.

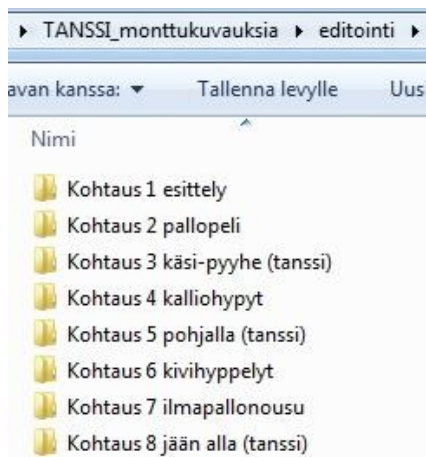
5 ANALYYSI JA TULOKSET

Teos *Dancing Under Ice* koostuu eri tasoissa tapahtuvista kohtauksista (pohja, välivesi ja jään alapuoli), ja sen aikakäsitys on tanssielokuvalla ominaisen epälineaarinen. Tanssielokuva mahdollistaa tapahtumien tarkastelun eri näkökulmista: tapahtumien sijainnit eivät ole ainoastaan fyysisiä, vaan ne voivat olla myös metaforisia. Elokuvallinen näkökulma voi sisällyttää tapahtumapaikkaan runollisuutta tai abstraktiutta sekä tehdä visuaalisia viittauksia emotionaaliseen olotilaan. Toisin kuin live-esityksissä, tanssielokuvan koreografia luodaan itsenäisistä koreografisista tapahtumista, jotka ovat olemassa samanaikaisesti. Ne eivät risteä, eivät välttämättä luo merkityksiä, kontekstia tai lineaarisuutta kuin vasta editointivaiheessa, jolloin materiaali järjestellään uudelleen. Elokuvalle syntyy editoinnin myötä oma aikakäsityksensä, joka sallii tapahtumien jatkuvan muuttumisen. (Rosenberg 2012, 29, 41.)

5.1 Dramaturginen työskentely

Aaltosen mukaan teoksen alku on tärkeä, sillä katsoja muodostaa mielipiteen teoksesta alun perusteella. Alun pitää herättää katsojan uteliaisuus, olla tehokas ja samalla olla katsojaa puhutteleva. Alun ei välttämättä tarvitse olla toiminnallinen ja vauhdikas kunhan se on jollain tapaa kiinnostava ja mukaansa imevä. (Aaltonen 2003, 119.) Tämän ajatuksen pohjalta lähdin rakentamaan teoksen dramaturgiaa. Halusin teoksen herättävän jokaisella katselukerralla uusia tulkintoja ja havaintoja sekä halusin teoksen sisältävän useampia eri merkityksiä.

Ennen editoinnin alkua minulla oli pääpiirteittäinen tarina valmiina ja olin valinnut käytettävät dramaturgiset mallit, joiden pohjalta aloin rakentamaan kokonaisuutta. Materiaalin valinnan jälkeen tein esieditoinnin tekemällä kohtausluettelon käsikirjoituksen pohjalta ja loin jokaiselle kohtaukselle oman kansion, jonne tallensin sopivaksi katsomani otot (kuva 3). Tein alustavan leikkauskäsikirjoituksen, jossa sain perusteltua muun muassa hansikkaiden värien vaihtumisen tason vaihteluiden avulla.



KUVA 3. Ensimmäinen leikkauskäsikirjoitus.

Aaltosen (2003) mukaan käsikirjoituksesta tehdään lähes aina uusia versioita ja kirjoittaminen vaatii sen vuoksi sitkeyttä. Käsikirjoitusta tehtäessä kirjoittajan tulisi miettiä, mitä hän haluaa teoksellaan kertoa katsojalle: tällöin tekijällä syntyy teokseen henkilökohtainen suhde. (Aaltonen 2003, 12.) Varsinaisen editoinnin alkaessa hylkäsin ensimmäisen leikkauskäsikirjoituksen osittain sen kohtauksien sisäisen laajuuden vuoksi. Kohtauksien juoni oli rönsyilevä: se keskittyi liikaa yksityiskohtiin ja en enää tiennyt mitä oikeastaan halusin kertoa. Ensimmäisen luonnostelman myötä tunsin päätyneeni umpikujaan, joten pyysin editoijaa esittämään oman näkemyksensä kohtauksien sisällöistä saadakseni uutta näkemystä. Tuntui mahdottomalta jättää esimerkiksi kivihyppelyt pois sillä niihin oli käytetty paljon aikaa kuvauksissa. Hänen esittämänsä näkemyksen avulla kokonaisuus alkoi hahmottua, ja kohtauksiin soveltuvat materiaalit siirrettiin musiikin oikeaan kohtaan.

Teoksen draamallinen rakenne muotoutui tarinan ja musiikin yhteisvaikutuksesta. Draamallisella rakenteella tulee olla etenemisliike, jotta katsoja kiinnostuu ohjelmasta (Aaltonen 2003, 47), ja leikkauksen avulla pystyn vaikuttamaan sen etenemisnopeuteen. Halusin teoksessa olevan positiivisen vireen, mutta järjestämällä materiaalin uudelleen olisin voinut tehdä teoksesta myös traagisen version. Esimerkiksi lisäämällä kalliohyppykohtaukseen kuplia ja vaihtamalla tanssijoiden liikkeiden järjestystä olisin voinut luoda katsojalle mielikuvan hukkumisesta. En kuitenkaan halunnut antaa katsojalle tällaista mielikuvaa, joten minun tuli harkita tarkkaan kuvien järjestystä kuitenkin jättäen tilaa katsojan omalle tulkinnalle tapahtumista.

Alla olevasta kuvasta (kuvio 4) käy ilmi Dancing Under Ice -teoksen dramaturginen rakenne. Alaluvussa 3.1 käsittelin draaman malleja, ja niihin pohjautuen teos on yhdistelmä klassisen draaman, fragmentaarisen draaman ja Ola Olssonin malleista. Klassisen draaman mukaisesti teoksessa on

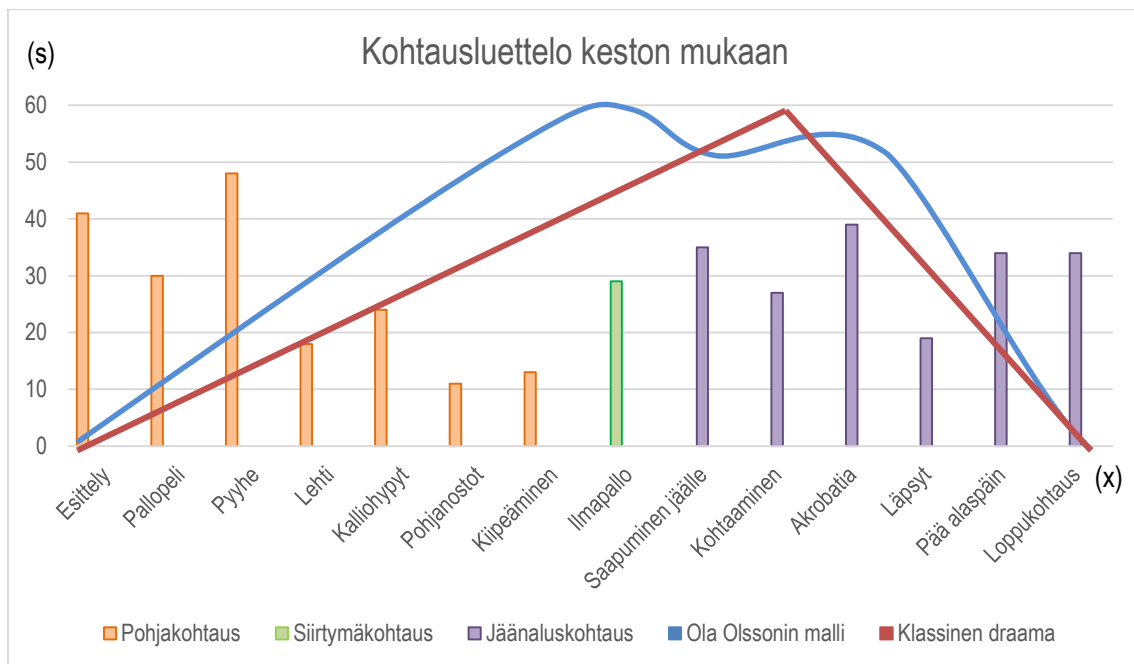
alku, keskikohta ja loppu, mutta selkeyttääkseni kokonaisuutta ja helpottaakseni dramaturgista työtä pilkoin klassisen draaman rakennetta pienempiin osasiin Ola Olssonin tekemän mallin avulla. Kohtausten teossa pyrin pitämään mielessäni fragmentaarisuuden salliman tapahtumien ilmeisen yhteyden puutteen, ja fragmentaarisuus toteutuu teoksessa itsenäisenä osana tarinan sisällä.



KUVIO 4. *Dancing Under Ice* dramaturginen malli.

Eepinen dramaturgia oli tämän prosessin alkuvaiheessa yksi mahdollinen draamamuoto sen painopisteiden takia: eepisessä dramaturgiassa katsoja toimii tarkastelijana, kohtaukset ovat itsenäisiä, tapahtumien kulku on mutkittelevaa, hyppäykset ovat sallittuja ja maailma otetaan vastaan sellaisena kuin se tulee eikä sellaisena kuin se on (Reitala & Heinonen 2003, 29, 43). Eepinen dramaturgia olisi antanut minulle enemmän vapauksia kohtausten sisältöjen yhdistämiseen, jos kuvattu materiaali ei olisi vastannut odotuksiani. Teoksen tarinan kannalta koin eepisen dramaturgian haasteelliseksi: minulle oli muotoutunut tietynlainen kuva tapahtumien etenemisestä ja tämän draamamuodon toteuttaminen ei tuntunut tarkoituksenmukaiselta

Kuvio 5 esittelee teoksen kohtausten järjestykset (x) ja kestot sekunneissa (s) sekä havainnollistaa kohtausten draaman mallien toteutumisen klassisen draaman ja Olssonin mallien avulla. Klassisen draaman mukaan teoksen huippukohtahan tulisi sijaita sen loppupuolella, ja teoksessa *Dancing Under Ice* tämä tarkoittaisi ajallisesti kohtausta, jossa tanssijat kohtaavat jään alla. Teoksen oikea huippukohta (ilmapallo) sijoittuu kuitenkin teoksen keskikohtaan (ks. 4.1 Kohtausluettelo, kuvio 3) ja toinen, hieman pienempi huippukohta (akrobatia) sijoittuu teoksen kultaisen leikkauksen jälkeen. Teoksen alkupuoli noudattelee Olssonin mallia ja sisältää huippukohtauksen, mutta teos poikkeaa mallista sen loppupuolella uuden huippukohtahan muodossa. Kuviosta nähdään myös, että kohtauksen kesto ei korreloi sen tärkeyden kanssa, vaan teoksen pisin kohtaus (pyyhe) sijoittuu teoksen alkuun ja se on selvästi pidempi kuin teoksen oikea huippukohta.



KUVIO 5. Teoksen draaman mallin toteutuminen.

Teoksen alkupuolen dramaturginen työ oli helppo tehdä, sillä minulla oli selkeitä ideoita siitä, mitä kussakin kohtauksessa tulisi suurin piirtein tapahtua ja mikä on kohtauksen tanssillinen elementti, joten materiaalin valinta oli nopeampaa. Koko teoksen huippukohtauksiksi valitsin ilmapallokohtauksen, joka sisältää äkkikäänteen ja kärsimyksen klassisen draaman mukaisesti: viaton ilmapallon antaminen johtaa tanssijan katoamiseen taivaalle (äkkikäänne) ja toinen tanssija joutuu tekemään ratkaisun pelastamisesta (kärsimys). Onneton tilanne sattui erehdyksen kautta, mikä tekee mies-tanssijasta samaistuttavan henkilön. Tanssin luomisessa halusin hyödyntää eri elementtien tuottamaa liikettä saman kohtauksen sisällä, ja näihin valintoihin palaan alaluvussa 5.2. Teoksen pohjakohtaukset noudattavat Olssonin mallia ja taulukko 1 selventää rakennemallin toteutumista teoksen alkuosassa. Taulukossa esitellään Olssonin mallin toteuttavat kohtaukset ja kuinka ne ilmenevät teoksessa.

TAULUKKO 1. Teoksen pohjakohtauksien draaman kaari Olssonin mallin mukaisesti (Aaltonen 2003, 64–67.)

Olssonin malli	Vaiheen tarkoitus	Kohtauksen nimi	Miten ilmenee teoksessa
<i>Alkususäys</i>	Johdattaa katsoja teoksen maailmaan.	Esittely	Alun kuplat.
<i>Esittely</i>	Katsojalle kerrotaan mistä ja keistä on kysymys.	Esittely	Henkilöiden kävelykohtaus.
<i>Syventäminen</i>	Tarkoituksena on saada katsojat samaistumaan elokuvan henkilöihin ja vaikeuden on tarkoitus herättää katsojassa sympatiaa henkilöä kohtaan.	Pallopeli, lehti	Mustamaskinen henkilö: pallopeli-kohtauksessa pallon laskeutumisen odottelu ennen lyöntivuoroa. Valkomaskinen henkilö: henkilö yrittää kääntää sivua, mutta sivut liimautuvat yhteen.
<i>Ristiriidan kärjistyminen (huippukohta)</i>	Toinen tekee jotakin, johon toinen reagoi ja toiminta etenee käännekohtaan.	Ilmapallo	Ilmapallon ojentaminen ja valkomaskisen henkilön katoaminen.
<i>Ratkaisu</i>	Konflikti saa päätöksensä.	Kohtaaminen	Henkilöiden kohtaaminen uudelleen jään alla.

Jäänaluskohtauksia varten minulla oli ainoastaan liikemateriaali-ideoita: minulla ei ollut selkeää visiota jäänaluskohtauksen tarinasta tai juonesta. Alkuosan rakenne oli muotoutunut jo aikaisessa vaiheessa, mutta halusin kokeilla jäänaluskohtauksien teossa Porkan mainitsemaa ”esityksen omaa halua” eli halusin selvittää millaisen rakenteen esitys haluaa (Porkka 2012, 62) fragmentaarista draaman mallia mukailen. Ajatuksena kohtauksissa oli tehdä asioita, joiden tekeminen maalla on vaikeaa tai jopa mahdotonta: esimerkiksi hyppääminen ilmaan ja siitä laskeutuminen hidastetusti tai pitkä läpsysarja ilmassa leijuen. Pohjan tapahtumat päättyivät tanssijoiden nousuun kohti pintaa ja sen jälkeen aloin esittää itselleni mitä- ja miten-kysymyksiä, joiden avulla kokonaisuus alkoi muodostua. Olin jaotellut jäänalusmateriaalin aihealueittain siten, että ne muodostivat pieniä liikkeellisesti yhteneviä kokonaisuuksia, minkä jälkeen esitin itselleni kysymyksiä (esimerkiksi ”Miten tanssijat kohtaavat ja mitä he tekevät silloin?”). Tämän jälkeen poimin näistä kokonaisuuksista sopivia palasia, jotka vastasivat kysymyksiini. Jäänaluskohtauksien valmistumisen jälkeen huomasin, että kohtausrakenne noudattelee löyhästi Olssonin mallia ja sen tietynlaiseksi huippukohdaksi muotoutui akrobatiakohtaus. Ajallisesti se ajoittuu jäänaluskohtauksien keskivaiheille, joten se ei noudattele täysin klassisen draaman rakennetta.

Analysoin Aaltosen arviointimallin avulla kohtauksien toimivuutta läpi koko dramaturgisen prosessin: ovatko päähenkilöt tarpeeksi samaistuttavia ja kiinnostavia, saako katsoja oikean määrän informaatiota oikealla hetkellä, tapahtuuko elokuvan myötä tarpeeksi kehitystä, onko jokaisella kohtauksella tarkoitus ja onko kokonaisuus loogisesti ja emotionaalisesti järjestetty (Aaltonen 2003, 134–135). Materiaalin runsaus nousi ongelmaksi teoksen painopistettä määriteltessä. Aaltonen käsittelee teoksessaan ”kill your darlings” -käsitettä, jonka mukaan ohjaaja usein rakastuu kohtauksiin, ja vaikka kokonaisuus vaatisi niiden poistamista, se voi olla vaikeaa. Huomasin, että aika auttaa ”kohtausrakkauteen” ja pienen ajan kuluttua aiemmin tärkeät kohtaukset tai tapahtumat eivät enää tunnukaan niin tärkeiltä ja ne on sen jälkeen helpompi jättää pois. (Ks. Aaltonen 2003, 147.)

Lopullinen tarina ja juoni alkoi hahmottua dramaturgisen työn edetessä. Teoksen alussa esitellään normaali maailma, jossa kesäpäivä kuluu eri aktiviteettien parissa. Viaton ilmapallon antaminen johtaa menetykseen ja valintojen tekemiseen. Teoksen loppupuoli tapahtuu toisessa maailmassa, joka mahdollistaa kummallisten asioiden toteutumisen. Se, millainen menetys on kyseessä, mitä valintoja tanssija tekee ja mihin hän päätyy, on katsojan päätettävissä.

5.2 Materiaalin analyysi

Tutkimuskysymysten pohjalta aloin analysoimaan teoksen tanssillista osuutta liittäen tulokset dramaturgiseen työhön. Teokseen päätyneet materiaalit valikoituivat eri syistä. Kuvauksissa kuvatus materiaalin joukossa on niin sanottua tavallista liikettä, mikä ei yksistään täytä tanssin määritelmää, mutta editointiprosessissa leikkauksen avulla valjastin sen luomaan tanssia ja muodostin teokselle sen oman tanssikäsityksen. Tavalliset liikkeet muuttuvat tanssiksi silloin, kun ne on valittu tietoisesti eikä niiden käyttö ole enää käytännön sanelema välttämättömyys. Liikkeet voivat olla osa liikkeellistä kokonaisuutta: niiden avulla halutaan ehkä luoda tietty tunnelma tai ne voivat kuvastaa tanssijan roolipersonaa. Tuolloin tavallisesta liikkeestä tulee merkityksellistä ja tietoista esillä oloa, joka tekee siitä tanssia. (Tanssin tiedotuskeskus 2010, 4–5.)

Pohjalla tapahtuvissa kohtauksissa tanssi ilmenee ihmisten lisäksi sekä elottomien esineiden ja ilmakuplien tanssina. Oleellista teoksessa on näyttää katsojalle pala jonkun toisen maailmasta ja luoda uusi näkökulma tuttuun sen sijaan, että keskittyisi siihen, onko näkökulma ihmisen, kuplan tai esineen (Porkka 2012, 61). Luvussa 3.3 käsittelemäni Wall-E -elokuvan tanssikohtaus ilmentää

Porkan mainitsemaa näkökulma-ajattelua. Robottien liike on tulkittavissa tanssiksi, vaikka elokuva on animaatio ja animoidut robotit ovat luokiteltavissa enemmän esineiksi kuin ihmisiksi. Basic Instinct -videossa (ks. luku 3.3) liikettä tarkastellaan tanssijoiden lisäksi myös vaatteiden ja hiusten näkökulmasta: kuvan hidastamisella katsojalle tarjotaan uudenlainen näkökulma liikkeen katsomiseen.

Teoksen materiaalin valinta alkoi tanssijoiden liikkeiden tarkastelulla. Aloin tarkastelemaan niitä kohtauksen juonta silmällä pitäen: miten kuvauksissa tehdyt ennalta sovitut liikkeet onnistuivat, mistä liike alkaa ja mihin se loppuu. Tämän jälkeen huomioin tanssijoiden tekemät tahattomat liikkeet: voinko koostaa tasapainon ylläpitämiseksi tehdyistä tai kommunikaatioon tarkoitetuista liikkeistä materiaalia kohtauksen sisälle? Esimerkiksi ensimmäisen kohtauksen kävelyssä tanssijoiden pään nyökkäys oli minusta kaikessa yksinkertaisuudessaan hieno tanssillinen liike ja ansaitsi päästä teokseen, vaikka kuvaushetkellä se oli vain ”kaikki ok?” -kysymys. Liikkeiden valintaan vaikutti myös sen esteettisyys. Vaikka liikkeen tarkoitus olisi ollut hyvä, mutta jos liike itsessään oli jollain tapaa vajavainen, jätin sen käyttämättä. Materiaalia oli paljon, joten jouduin rajaamaan sitä hyvin tiukoilla kriteereillä, jotta materiaalin seasta olisi löytynyt se kaikkein paras materiaali.

Halusin elottomien esineiden toimivan teoksessani sivuhenkilöinä, joten tavoittelin niiden henkilöitymistä kuvakulmien ja liikemateriaalin valinnan avulla. Tämä ilmenee selvimmin pallopelikohtauksessa: ensinäkemältä pallon liikkeisiin vedessä ei välttämättä kiinnitä sen enempää huomiota eikä sitä miellä tanssiksi, vaan pallo näyttyy vain pelivälineenä. Lähikuvien avulla katsojan huomio kiinnitetään pallon liikkeisiin, ja siihen, kuinka lyöntityyli vaikuttaa pallon liikkumistapaan, ja millä tavoin henkilöt reagoivat pallon liikkeisiin. Pallo paljastaa maailmansa katsojalle ja siten henkilöityy. (Porkka 2012, 61.) Lehtikohtauksessa taas tavoittelin De Meyn pienieleistä käsien liikettä vangitakseni katsojan huomion sekä henkilön käsiin että lehden sivuihin (ks. Silence Must Be! – Thierry De Mey 2011, viitattu 6.6.2015).

Elottomien esineiden ja ilmakuplien liikkeitä analysoin liikkeen kiehtovuuden ja kauneuden kautta. Liike yksistään ei ollut erityisen tanssillinen, mutta leikkauksen avulla valjastin liikkeet tanssiksi. De Meyn videon taustalle heijastetut valot eivät itsenäisenä elementtinä välttämättä tunnu kovin tanssillisilta, mutta yhdistettynä ne musiikkiin niiden liikkeen luonne muuttuu ja valot sekä tanssija muodostavat yhdessä tanssillisen kokonaisuuden (ks. LIGHT MUSIC de Thierry De Mey 2010, viitattu 6.6.2015). Ilmakuplat ovat minusta kauniita, joten aloin etsiä musiikista kohtia, joihin valitsemani ilmakuplavideot sopisivat parhaiten. Yksi valintaperuste oli kohdan vaikutus teoksen jännitteeseen:

onko kohtaan valittujen kuplien suunnalla, koolla tai niiden luomalla merkityksellä vaikutusta siihen. Jännite vaatii aina kaksi pistettä, joiden välille se muodostuu, ja jännitteen tehtävänä on kertoa tarinaa sellaisella tavalla, että katsoja haluaa tietää koko ajan lisää (Westerberg 2012, 66). Yhtäkkiä pallopelikohtauksessa kuvan läpi putoava punainen pallo herättää kysymyksiä siitä, mistä pallo tulee, minne se menee ja miksi se näyttäytyy tässä vaiheessa. Halusin myös ilmakuplien liikkeen ja musiikin korreloivan keskenään. Esimerkiksi alussa soivan elektronisen pianon aikana kuplien koko on pieniä, mutta elektronisen bassorummun myötä kuplien koko kasvaa ja kuplien putoaminen jäässä olevaan aukkoon ajoittuu musiikin iskuille. Musiikin rakenteen vaihtelu vaikuttaa ilmakuplien ja esineiden käyttöön myös myöhemmässä vaiheessa teosta: ne luovat jännitettä kohtauksien väliin täydentämällä musiikillisen fraasin. Ilmakuplien avulla halusin tavoitella samankaltaista rauhallisuuden tunnetta mikä välittyi Weightless Emotions -videolta (ks. Weightless – Emotional freediving 2011, viitattu 6.6.2015).

Liikkeiden valinnan jälkeen lähdin etsimään materiaalista pelkästään kauniita, jollain tavalla mielenkiintoisia tai merkityksellisiä liikkeitä. Tarkastelin materiaalia kokonaisuutena uudelleen: onko jokin jo aiemmin valitsemani video erityisen kaunis tai mielenkiintoinen tai näkykö taustalla jotain, mihin ei välttämättä ensimmäisellä katsomiskerralla kiinnitä huomiota. Esimerkiksi kalliohyppykohtauksen ensimmäisen hypyn taustalla näkyvä puusta rakennettu UFO tai ilmapallokohtauksessa pallossa oleva ”Love”-teksti jää monelta ensimmäisellä kerralla huomaamatta, mutta niiden huomaaminen myöhemmin antaa teokselle lisäarvoa. Yksi mielestäni kauneimmista kohtauksista teoksessa on kalliokiipeilykohtauksen ensimmäisessä kuva, jossa tanssijan ilmakuplat peittävät hetkeksi kameran linssin ennen tanssijan paljastumista. Paineilmapullon valkoinen väri ja ilmakuplat korreloivat värillisesti ja liikkeellisesti hyvin toisiinsa ja kohtauksen viimeisen kuvan perspektiivi on minusta mielenkiintoinen.

Sopivien kuvien löytämisen jälkeen minun täytyi miettiä niiden liikkeellinen jatkumo, kuinka kuvien yhdistäminen onnistuisi mielekkäällä tavalla. Tähän vaikuttivat kuvakoko, liikkeen suunta ja se, mitä kuvilla halusin kertoa. Esimerkiksi pyyhekohtauksen käsien liikkeistä löytyi kuvamateriaalia, jotka editoinnissa leikkautui hyvin yhteen. Alun perin käsien liikkeiden oli tarkoitus toimia omana kohtauksenaan, mutta materiaalia läpikäydessäni sain idean käden ja pyyhkeen vuoropuhelusta, jossa pyyhe imitoi käden liikettä. Ilmapallokohtaus poikkesi muista kohtauksista jo kuvausten aikana: kohtauksen koreografia muodostui kuvaushetkellä, joten editointivaiheessa kohtauksen luominen

oli helppoa, kun varsinainen tanssi oli jo valmiiksi olemassa. Taulukko 2 esittelee materiaalin valintaan vaikuttaneita tekijöitä, kun tarkastelukohteena oli liikkeen merkityksellisyys, kauneus ja tekniikka.

TAULUKKO 2. Materiaalin valintaan vaikuttaneita tekijöitä.

	Tanssijat	Ilmakuplat	Esine
<i>Merkitys</i>	Tanssijoiden reagoiminen toisiinsa tai tapahtumiin antaa liikkeille uusia merkityksiä. Käsien ojentaminen voi merkitä useampaa eri asiaa. Tanssijoiden suunnat tilassa luovat miellehtymän suurikokoisesta tapahtumaympäristöstä.	Kuplat esittelevät uuden ympäristön katsojalle. Kuplat toimivat siirtyminä. Kuplat luovat mielikuvia niiden lähteestä.	Esine toimii pallopelikohtauksessa liikkeen alullepanijana ja pyyhkekohtauksessa käy vuoropuhelua tanssijan kanssa.
<i>Kauneus</i>	Tietoiset asennot ja käsien liikkeet tekevät liikkeestä esteettistä. Tanssijoiden asemoituminen kuvaan suhteessa taustaan vaikuttaa kuvan miellyttävyyteen.	Suuret ja pienet ilmakuplat, joiden koko ja muoto pysyy samanlaisena koko kohtauksen ajan.	Pyyhkeen liike, pallon hidas putoaminen ja ilmapallojen eleeton liike tuo kuvaan rauhallisuutta. Pyyhkeen, pallon ja mailojen värit nousevat taustaa vasten kauniisti esille. Taustalla näkyvät esineet ja niiden sijoittuminen kuvaan vaikutti materiaalin valintaan.
<i>Tekniikka</i>	Liikkeiden teknillinen onnistuminen vaikutti niiden valintaan, jos koko liikettä ei voi käyttää niin voiko käyttää sen alkua tai loppua. Otosten ulkopuolella tapahtuvien liikkeiden käyttökelpoisuus, liikkuko jokin tietty kehonosa mielenkiintoisesti.	Kuulien esiintymistiheys vedessä tai jään pinnalla kytkettynä musiikkiin luo tanssillisen elementin.	Pyyhkeen tanssijasta riippumaton liike, joka on yhteydessä toisen tanssijan liikkeeseen. Pallon tasainen putoamisnopeus ja mailan taipuminen ennen palloon osumista on helppo rytmittää musiikkiin.

5.3 Veden vaikutus dramaturgiaan

Tanssielokuvan kuvaamisessa täytyy huomioida useita eri asioita, mutta veden alla elokuvan teosta tulee vielä hankalampaa ympäristönsä vuoksi. Jään alla kuvatessa tarvitaan kuvausryhmän lisäksi avustajia, jotka huolehtivat toiminnan turvallisuudesta, ja jään alla sukeltaminen vaatii erityistaitoja ja -varusteita. Vaikka tanssielokuva muotoutuu vasta editointi- ja jälkituotantovaiheessa yksittäisistä kohtauksista (Rosenberg 2012, 29), materiaalin tulisi olla kuitenkin käyttökelpoista, ja veden alla kuvatessa on enemmän muuttuvia tekijöitä kuin maalla kuvatessa. Laitesukellusvarusteilla sukeltaessa ilmakuplat saattavat tuottaa ongelmia editointivaiheessa, sillä ne paljastavat kuvan nopeuden muutoksen. Alaluvussa 3.3 käsittelin sukellusvideoita, ja vertailtaessa niitä Dancing Under Ice -teokseen huomaa ilmakuplien vaikutuksen teoksen kulkuun. Vapaasukellusvideoissa kuvan nopeuttaminen tai hidastaminen ei näyttäydä katsojalle selkeästi, sillä kuplat eivät paljasta nopeuttamista ja näin ollen kuvamateriaalilla pystyy leikittelemään enemmän editointivaiheessa. Halusin välttää kuplien nopeuden muuttumisen kesken kohtauksien, sillä koin ettei työ saa

lisäarvoa sen avulla. Normaalin tempoista kuvamateriaalia käyttämällä minun ei myöskään tarvinnut miettiä kuplien sijoittumista kuvaan niin tarkasti.

Kuvaukset piti ajoittaa eri vuodenaikoihin turvallisuuden vuoksi, ja vuodenaikojen vaihtelu onkin nähtävissä raakamateriaalissa muun muassa veden värin ja sameuden osalta. Tällä oli vaikutusta editointivaiheeseen: muutamia kohtauksia piti jättää teoksesta pois veden aiheuttaman sameuden vuoksi, vaikka kohtausta muuten olisi ollut käyttökelpoinen värien säätämisen avulla. Kuva 4 havainnollistaa veden sameuden vaikutusta dramaturgiseen työhön: samea kuvamateriaali erosi liikaa teoksen muista kuvista ja oli siten käyttökeltotonta.



KUVA 4. Veden laatu lokakuussa 2014 ja kesäkuussa 2015.

Alaluvussa 3.3 käsittelemäni sukellusvideot on kuvattu avoveden aikana ja sukeltajien varusteista päätellen vedet olivat videoiden kuvaushetkellä lämpimämpiä kuin Suomessa, ja sen vuoksi varustukseen ei tarvitse kiinnittää yhtä paljon huomiota kuin jään alla sukeltaessa tarvitsee. Avoveden aikaan kuvatessa kuvaukset on mahdollista ajoittaa lyhyen ajan sisälle, ja silloin veden laatu ei ehdi kuvausten välissä muuttua merkittävästi. Omassa työssäni tämä ei ollut mahdollista jääelementin vuoksi. Lisäksi alaluvun 3.3 videot on kuvattu pääosin pölyämättömällä hiekkapohjalla, kun taas Dancing Under Ice -teoksen kuvauspaikan pohjalla oli pölyävää maa-ainesta. Editointivaiheessa yritin kääntää vaikeudet voitoiksi esimerkiksi käyttämällä pölyä liikettä tukevana elementtinä.

6 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tutkimuksen tavoitteena oli selvittää teoksen *Dancing Under Ice* dramaturgiset valinnat ja se, kuinka materiaalista saadaan luotua tanssielokuva. Lisäksi tutkimuksen kohteena oli teoksen tanssikäsitys ja usean eri roolin yhtäaikainen hallinta.

6.1 Teoksen dramaturgiset valinnat

Ensimmäinen tutkimuskysymys käsittelee teoksen dramaturgisia valintoja. Tutkittuani dramaturgisia valintoja omien kokemuksieni ja lähdekirjallisuuden avulla voin todeta, että teoksen dramaturgisen rakenteen muodostumiseen vaikuttavat useat eri tekijät. Tanssielokuvaa tarkastellaan usein kokonaisuutena, ja keskittymällä dramaturgisen prosessin yksittäisiin osioihin voidaan saada uutta näkökulmaa teoksen luomiseen. Dramaturgisen analyysin avulla voidaan saada tietoa myös omasta sisäisestä maisemasta ja siitä, kuinka se näyttäytyy muille.

Teoksen dramaturgian luominen on prosessi: ensimmäinen versio on harvoin se toimivin, ja tämä toteutui myös teokseni kohdalla. *Dancing Under Ice*n oli tarkoitus noudattaa klassisen draaman mallia, mutta lopulta teoksen tarinan pohjalta muodostui yhdistelmä, joka sekoittelee klassista draamaa, fragmentaarista draamaa ja Ola Olssonin mallia. Dramaturgisten mallien valinta pääpiirteittäin ennen kuvausten alkamista helpotti kuvausten suunnittelua. Fragmentaarisuus mahdollisti kohtauksien vapaamman suunnittelun kun kohtauksien riippuvuussuhteita ei tarvinnut ottaa huomioon niin tarkasti.

Dramaturgisilla malleilla ja musiikin rakenteella oli vaikutusta teoksen kohtausjärjestykseen. Editoinnin alkaessa Ola Olssonin mallin tarkoituksena oli pilkkoa klassisen draaman rakennetta pienempiin osiin kokonaisuuden hallitsemiseksi. Pohjakohtaukset noudattelevat Olssonin mallia, sillä niille oli olemassa selkeä tarina, mutta jäänaluskohtauksille oli kuvausvaiheessa olemassa ainoastaan teema. Jäänaluskohtauksen tarina luotiin vasta editointivaiheessa, ja siinä vaiheessa Olssonin mallin ja fragmentaarisen mallin sekoittaminen tuntui parhaalta vaihtoehdolta. Jäänaluskohtaukset muodostuivat seuraavaa tapahtumaa koskevien kysymysten avulla, ja teos sai mahdollisuuden muodostaa itse itsensä materiaalin perusteella. Kohtauksien luonti oli materiaalilähtöistä ja sen ansiosta teoksella oli parempi mahdollisuus ilmentää minun sisäistä maisemaani paremmin.

Teoksen huippukohdan määrittely editoinnin alkuvaiheessa vaikutti teoksen draaman rakentamiseen: editointivaiheessa huomio keskittyi huippukohtaa edeltäviin kohtauksiin ja niiden järjestyksiin. Kohtausten sijoittelussa otettiin huomioon myös musiikin rakenne, musiikillisten fraasien loppua hyödynnettiin kohtausten limittymisessä toisiinsa. Musiikissa tapahtuvan muutoksen myötä oli helppoa luoda siirtymä seuraavaan kohtaukseen. Esimerkiksi pallon putoaminen (ks. alaluku 4.1) korreloi musiikin kanssa luoden yllättävän muutoksen.

Raakadatan analysoinnilla saatiin selville käytettävissä olevan materiaalin laatu ja määrä. Materiaalin valinnassa painottuivat liikkeiden kauneus, merkityksellisyys ja monikäyttöisyys. Vedessä liikkuvat ilmakuplat luovat erilaisia merkityksiä sen mukaan, mihin kohtaan ne halutaan laittaa, joten teoksessa leikitellään muun muassa kuplien sijoittelulla. Materiaalin valintaan vaikuttivat lisäksi liikkeen jatkumo ja sen vaikutus kohtauksen jännitteeseen, toimiiko liike itsenäisenä osiona vai siirtymänä.

Koko valmistusprosessin ajan käsikirjoittamisesta editointiin asti teoksen rakennetta arvioitiin ja siihen tehtiin tarpeelliseksi katsottuja muutoksia hermeneuttisen tutkimuksen mukaisesti. Jokaisen version valmistuttua kohtauksista arvioitiin niiden sisältö, ja jos sisältö ei vastannut odotuksia, sitä muutettiin tai se poistettiin jopa kokonaan. Rakennearvion avulla dramaturginen työskentely sai rajat, joiden mukaan toimia, ja siten kokonaisuuden hallinnasta tuli helpompaa.

6.2 Teoksen tanssikäsitys

Toinen tutkimuskysymykseni käsitteli teoksen Dancing Under Ice tanssinäkemyistä. Teoksen tanssikäsitys muodostui tanssijoiden, ilmakuplien ja elottomien esineiden muodostamasta liikkeestä. Tavallinen liike muuttuu tanssiksi, kun se rytmitetään kokonaisuuteen nähden sopivalla tavalla. Editointivaiheessa dramaturgiaa työstäessäni ymmärsin, että teos luo oman tanssikäsityksensä, jonka jälkeen kokonaisuus alkoi hahmottumaan laajemmin. Ymmärryksen laajetessa annoin itselleni enemmän vapauksia kohtausten suunnitteluun ja aloin kokeilla, millaiseksi kohtausten rakenne muodostuu, jos valitsen kuvia liikkeen lisäksi myös muilla kriteereillä.

Teoksen dramaturgisen työskentelyn aikana ilmeni, että liikkeiden tanssillisuuteen pystyi vaikuttamaan editoinnin avulla. Liikkeiden sommittelu musiikin kanssa kommunikoi kokonaisuudeksi

muutti tavallisen liikkeen tanssiksi huolimatta siitä, oliko kyseessä tarkoituksellinen tai tahaton liike. Tämä ilmenee teoksessa jäänaluskohtauksen akrobatiaosuudessa: nostajan tasapainoa ylläpitävät askeleet näyttävät teoksessa tanssillisina, sillä ne ajoittuvat musiikin iskuille, mikä luo valmiissa teoksessa mielikuvan liikkeen tarkoituksenmukaisuudesta. Tanssijoiden liike näyttäytyi vahvimpana tanssillisena elementtinä, ja se sisälsi sekä perinteiseksi luettavaa tanssitekniikkaa että arkiliikkeistä johdettua tanssia. Ilmakuplat ja elottomat esineet toimivat teoksessa sivurooleissa. Niiden liike näyttäytyy katsojalle eri näkökulmasta leikkauksen ansiosta. Liike antaa esineelle merkityksen: se muuttuu henkilöksi ja sitä kautta osaksi teosta. Tutkimuksen tuloksista käy ilmi, että vaikka liike itsessään ei olisi tanssillista, siitä voidaan tehdä tanssia editoinnin avulla. Tanssillisuuden ilmenemiseen vaikuttaa leikkauksen ja dramaturgian yhteistyö. Valitsemalla sopivan draaman mallin ja yhdistämällä siihen tarkoituksenmukaisen leikkauksen, tanssielokuva voidaan luoda montaaiteknikalla käytettävissä olevasta materiaalista. Tanssillisen elementin ei tarvitse olla suuri ja näyttävä ollakseen tanssia. Yksityiskohdat voivat olla monimerkityksellisempiä.

7 YHTEENVETO

Tutkimukseni tavoite oli osoittaa, että dramaturgisilla valinnoilla voidaan luoda tanssielokuva materiaalista, jota ei välttämättä ole luotu alun perin tanssia silmällä pitäen. Varsinainen tutkimusongelma käsittelee tanssielokuva Dancing Under Icen dramaturgisia valintoja sekä sen tanssikäsittystä. Olen käsitellyt tutkimusongelmaa myös lisäkysymysten avulla, jotka käsittelevät vesielementin vaikutusta dramaturgiseen työhön sekä useamman eri roolin yhtäaikaista hallintaa tekoprosessin aikana.

Tutkimus on tehty laadullisena tutkimuksena, jossa omat kokemukseni ovat keskiössä. Kuvauksissa kuvattu videomateriaali, muistiinpanoni koreografi-tanssija-ohjaajan roolissa sekä lopullinen teos toimivat tutkimusmateriaaleina, joita tarkastelin hermeneuttisen kehän ja tyypittelyn avulla. Tämä tutkimus on tapaustutkimus, joten saadut tulokset perustuvat omiin kokemuksiini ja niitä ei tule yleistää koskemaan kaikkia tanssielokuvan tekijöitä. Jos tämä tutkimus toistetaan toiselle jään alla kuvattavalle teokselle, tulokset saattavat korreloida nyt saatujen tulosten kanssa.

Teoksen objektiivinen arviointi osoittautui haastavaksi projektin eri vaiheissa eri syistä. Aluksi ideoita oli paljon, mutta teoksen pituus, kuvattu materiaali ja sen laatu rajoittivat käytettävissä olevia resursseja. Projektin kesto oli ajallisesti hyvin pitkä, joten loppuvaiheessa materiaalin työstäminen tuntui työläältä ja turhautuminen vaikutti sitä kautta teoksen laatuun. Teoksen laadullinen arviointi oli helpompi suorittaa hetki teoksen valmistumisen jälkeen. Pienen tauon jälkeen teosta tarkasteli eri näkökulmasta, kun siihen oli saanut hieman etäisyyttä. Mielenkiintoinen huomio koskee kohtausten merkityksen muuttumista: tauko vaikutti kohtausten metaforien tulkintaan.

Koreografian roolissa minulla oli selkeä visio siitä, mitä haluan tanssijoiden tekevän ja millä tavalla. Teoksella ei ollut tarkkaa koreografista materiaalia, vaan se koostui pääasiassa improvisaatiopohjaisesta liikemateriaalista. Jokaisella kohtauksella oli pieni tarina, jonka tanssijat saivat toteuttaa eleiden ja liikkeiden osalta parhaiten katsomallaan tavalla. Tanssijan roolissa toimiessani minulle selvisi suunnitelmieni vahvuudet sekä heikkoudet. Koreografina minulla oli paljon erilaisia ideoita, mutta tanssijan roolissa ollessani tunsin kehossani olivatko ideat toimivia vai eivät. Vahvuutena useammassa roolissa toimimisesta oli materiaalin hallinta: tiesin tarkkaan, mitä pitäisi olla tulossa, ja pystyin auttamaan toista tanssijaa kohtausten kanssa. Ohjaajan roolissa toimiessani tiesin etukäteen, mitä haluan kuvattavan, mistä kulmasta ja kuinka kuvausten tulisi edetä. Kuvausryhmä

toimi ulkopuolisena arvioitsijana ja viimeiset muutokset kuvaussuunnitelmiin tein yhteistyössä heidän kanssaan. Ohjaajan roolissa luotin kuvaajaan ja annoin hänelle vapautta toteuttaa myös omaa näkemystään kuvakulmien suhteen. Editoinnissa taas omat tuntemukset rajoittivat kuvamateriaalin valintaa. Jos jokin kohtaus oli tuntunut hyvältä tehdä, mutta ei näyttänyt siltä videolla, siitä oli vaikea luopua. Toisaalta taas omat epäonnistumisen tunteet kohtauksen kuvaushetkellä vaikuttivat editointivaiheessa. Oli vaikeaa kohdata kuvamateriaali objektiivisesti muistaessaan kuvaushetkellä kokemansa tunteet. Tässä asiassa auttoi aika: tunteet unohtuivat ja kuvamateriaalin potentiaali näyttäytyi uudella tavalla.

Teoksessa on muutamia onnistuneita kohtauksia dramaturgisesti tarkastellen. Kiipeämisessä ja ilmapallossa kohtauksien rytmi on toimiva, kuvakulmien vaihdoilla kohtauksien jännite pysyy yllä ja kohtauksien ulkoasu on kaunis. Loppukohtaus on kaikessa yksinkertaisuudessaan toimiva: tanssijoiden liike ei kaipaakaan kuvakulmien vaihdoksen tuomaa tukea. Teoksessa sain editoinnin avulla elotomien esineiden tanssin näyttäytymään mielenkiintoisella tavalla. Erittäin tyytyväinen olen pyyhekohtauksen luomaan tanssiin.

Materiaalin analyysin ja kirjoitusprosessin aikana on löytynyt asioita, joita olisin voinut tehdä toisin. Kuvaussuunnitelmat olivat liian laajoja, jonka takia kuvauksiin piti käyttää enemmän aikaa kuin oli suunniteltu. Kuvattu materiaali olisi voinut olla monipuolisempi kuvakulmien kannalta. Materiaali sisälsi lähikuvia, mutta editoinnin aikana ilmeni, että lähikuvia olisi saanut olla paljon enemmän. Dramaturgisen mallin valinnassa olisi ehkä kannattanut keskittyä yhteen malliin ja täydentää sitä hieman toisella mallilla. Tällöin teoksen kokonaisuus ja rakenne olisivat voineet olla selkeämpiä ja teoksesta olisi tullut tiiviimpi, ja dramaturgisen mallin toteuttamiseen olisi voinut keskittyä paremmin. Teoksen analyysi osoitti muutaman kohtauksen merkityksen jäävän epäselväksi. Esimerkiksi pää alaspäin-kohtauksessa (ks. alaluku 4.1) ei elokuvan myötä tapahdu tarpeeksi kehitystä, ja kokonaisuutta ajatellen sen olemassaololle ei ole selkeää syytä. Akrobatiakohtauksen puolella välissä ilmestyvien kuplien sisällyttäminen videoon tuntui editointivaiheessa toimivalta ajatukselta, mutta jälkikäteen tarkastellessa ne katkaisevat turhaan kohtauksen rytmin.

Halusin käsitellä teoksessa sekä pohjalla että jään alla tapahtuvat tapahtumat, mutta jälkikäteen ajateltuna teos olisi kannattanut jakaa kahteen erilliseen osaan. Ensimmäinen osa olisi katkennut ilmapallokohtauksen jälkeen jättäen loppuratkaisun avoimeksi, ja näin katsojan mielenkiinto jatkoosaa varten olisi saatu herätettyä. Toinen osa olisi koostunut pelkästään jäätä vasten tapahtumasta

toiminnasta, ja sillä olisi ollut oma täysin erilainen draaman kaarensa. Näin teoksien osioiden pituudet olisivat olleet lyhempiä, ja jännitteen ylläpitäminen olisi ollut helpompaa. Olisin mahdollisesti uskaltanut kokeilla rohkeammin myös erilaisia dramaturgisia malleja. Nyt teos noudattaa liian tiukasti valittua dramaturgista mallia ja siten materiaalin koko potentiaali jää hyödyntämättä. Jälkikäteen ajateltuna jäänaluskohtauksen luomisessa olisi voinut käyttää esimerkiksi eepistä dramaturgiaa ja näin luoda loppuosasta täysin yllättävä, surrealistinen osio. Jos tekisin tämän teoksen uudelleen, hyödyntäisin rohkeammin jo kertaalleen hylättyä materiaalia ja käyttäisin rohkeammin montaaiteknikkaa tanssin luomisessa.

Näiden päätelmien myötä on todettavissa, että dramaturgisilla valinnoilla voi vaikuttaa elokuvan tanssikäsityksen syntyyn. Näyttämällä katsojalle tapahtumia uudesta näkökulmasta tanssin käsite laajenee koskemaan myös teoksen elottomia esineitä. Tanssielokuvan laatuun voi vaikuttaa arvioimalla sitä eri prosessivaiheissa, mutta se ei automaattisesti tee tanssielokuvasta onnistunutta. Olen tyytyväinen prosessiin kokonaisuutena: se opetti minulle paljon tanssielokuvan teosta ja laajensi tanssikäsitystäni. Tulevaisuudessa aion jatkaa työskentelyä aiheen parissa, sillä aihe inspiroi minua edelleen ja haluaisin päästä työstämään tätä aihetta vielä syvällisemmin.

Oma kokemukseni koreografin, tanssijan ja ohjaajan rooleista antoi realistisen kuvan nykypäivän tanssitaiteilijan työstä. Useiden eri roolien hallinta oli haastavaa, mutta näkökulmia avartavaa. Tutkimuksen myötä tanssikäsityksen laajeneminen helpottaa koreografista työtäni tanssinopettajana etenkin lasten ja aloittelijoiden kanssa. Aloittelijoiden taitotaso voi rajoittaa esityskoreografiassa käytettävän tanssitekniikan vaikeustasoa, mutta tarkastelemalla tanssin käsitettä laajemmin saadaan arkiliikkeitä muokkaamalla aikaiseksi yksinkertainen, mutta näyttävä tanssillinen kokonaisuus. Huomioimalla suunnitteluvaiheessa teoksen dramaturginen malli ja sijoittamalla teoksen huippukohdan oikealle kohdalle, teokseen saadaan lisää syvyyttä.

Seuraavaa veden alla tapahtuvaa kuvausta varten roolien eriyttäminen helpottaisi projektin etene mistä. Koreografin ja tanssijan roolit sulautuvat helposti toisiinsa, mutta ohjaajan rooli olisi hyvä saada eriytettyä, sillä se mikä näyttää hyvältä maan päällä, ei välttämättä näytä hyvältä veden alla kuivapuku päällä ja jälkikäteen asian toteaminen videolta hidastaa prosessia. Tanssiminen kuivapuku päällä sukellusvarusteissa on kuin tanssisi jäykässä toppapuvussa umpihangessa painava reppu selässä, joten kehoa ja sen liikemahdollisuuksia ei voi hyödyntää samalla tavalla kuin maalla tanssiessa. Liikkeiden täytyy olla isoja ja selkeitä erottuakseen, mutta toisaalta veden noste mahdollistaa sellaisia liikkeitä, jotka ovat lähes mahdottomia tehdä maalla.

Lopuksi esittelen muutaman idean jatkotutkimuksille, jotka nousivat mieleeni opinnäytetyöprosessin aikana. Olisi mielenkiintoista tutkia sitä, kuinka tanssielokuvan tanssikäsitys ja tarina muuttuisivat, kun samasta materiaalista luotaisiin kaksi erillistä teosta muuttamalla kohtausten kuvien järjestystä ja kestoja. Myös kahden eri dramaturgisen mallin toteuttaminen samasta materiaalista olisi mielenkiintoinen tutkimus: millä tavalla tarina muuttuu käytettäessä esimerkiksi avointa tai suljettua draamaa.

Teoksen metaforien ilmentyminen tekijälleen tiettyjen ajanjaksojen välein voisi myös olla hyvä tutkimuksen aihe. Teokseni metaforat näyttäytyivät minulle uudenaikaisina, kun tarkastelin teosta uudelleen muutaman kuukauden kuluttua sen valmistumisesta, mutta tutkimuksessani ei otettu kantaa muuttumisen syihin. Olisi mielenkiintoista saada tietää, mitkä tekijät vaikuttavat metaforien merkityksen muuttumiseen. Silloin tämän tutkimuksen voisi tehdä laajemmalla otannalla ja tutkia, onko muuttumiseen vaikuttavilla tekijöillä mitään yhteistä.

Elokuvat luovat rajattomia mahdollisuuksia tanssin ilmaisuun, ja tanssielokuvien kirjo laajenee teknologian kehittyessä. Tanssielokuvat ovat loistava tapa tuoda tanssi lähemmäs tavallista ihmistä, sillä ne voivat vähitellen laajentaa tanssikäsitystä ja jopa inspiroida ihmisiä aloittamaan tanssiharrastuksen. Tanssinopettajana haluan kannustaa ihmisiä toteuttamaan omaa tanssillisuuttaan heille sopivalla tavalla. Ei ole väliä ilmeneekö tanssi tanssielokuvan tai fyysisen tanssin olomuodossa: kunhan vain uskaltaa yrittää.

LÄHTEET

Aaltonen, J. 2003. Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Helsinki: SKS.

Aristoteles. 2000. Retoriikka - runousoppi. Suom. S. Knuuttila, I. Niiniluoto & H. Thesleff. 2. painos. Helsinki: Gaudeamus Kirja.

Bench, H. 2013. Maya Deren: A Prologue. The International Journal of Screendance 3 (Fall), 6–11. Viitattu 28.3.2016, <http://journals.library.wisc.edu/index.php/screendance/article/viewFile/673/684>.

Episode 01. Episode one. Wreckage: An Enemy Is Born. 2014. Video. Viitattu 6.6.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=MHNtVbvqHjQ>.

Episode 02. And Here We Must Run. 2014. Video. Viitattu 6.6.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=1cUugWacayM>.

Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino. Viitattu 20.3.2016, <https://www.ellibslibrary.com/reader/9789517685047>.

Hannula, M., Suoranta, J. & Vadén, T. 2003. Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat. 23°45 niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Hiltunen, A. 1999. Aristoteles Hollywoodissa: menestystarinan anatomia. Helsinki: Gaudeamus.

Hirsjärvi, S. & Huttunen, J. 1995. Johdatus kasvatustieteeseen. Porvoo: WSOY.

Hirsjärvi, S. Remes, P. & Sajavaara, P. 2009. Tutki ja kirjoita. Helsinki: Tammi.

Hoppu, P. 2003. Tanssintutkimus tienhaarassa. Teoksessa H. Saarikoski (toim.) Tanssi tanssi - kulttuureja, tulkintoja. Helsinki: SKS, 19–22.

Kiesiläinen, I. 2009. Elokvakerronnan kolme perusasiaa. Pieni opas opettajalle ja opiskelijalle. Viitattu 18.3.2016, http://www.mystinenportaali.com/mediakasvatus/elokvakerronnan_kolme_perusasiaa.pdf.

Kolu, S. 2012. Devising, minä ja John Gage: tyhjän kirjoittamisesta. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä – Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 174.

Koppa. 2015. Tapaustutkimus. Jyväskylän yliopisto. Viitattu 25.3.2016, <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/tapaustutkimus>.

Koulukino. 2014. Tanssielokuva – tanssin ja elokuvan liitto. Viitattu 21.3.2016, <http://www.koulukino.fi/?id=610>.

LIGHT MUSIC de Thierry De Mey. 2010. Video. Viitattu 6.6.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=zVcPLNOSNhQ>.

Monni, K. 2010. Koreografia / esitys / osallisuus. Liikekieli.com. Viitattu 28.3.2016, <http://www.liikekieli.com/archives/222>.

Parviainen, J. 2006. Meduusan liike – Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa. Helsinki: Gaudamus.

Porkka, K. 2012. Todellisuuksien kirjo: henkilö fiktiossa. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä – Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 60–62.

Reitala, H. & Heinonen, T. 2003. Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja drama-analyysin ongelmiin. Helsinki: Palmenia-kustannus, 26–29, 34, 43.

Reynolds, L. 2013. Thresholds to the Imaginary. The International Journal of Screendance 3 (Fall), 6–11. Viitattu 28.3.2016, <http://journals.library.wisc.edu/index.php/screendance/article/viewFile/673/684>.

Rosenberg, D. 2012. Screendance. The International Journal of Screendance 3 (Fall), 6–11. Viitattu 28.3.2016, <http://journals.library.wisc.edu/index.php/screendance/article/viewFile/673/684>.

Ruohonen, L. 2012. Sinne ja takaisin: matka draaman maisemaan. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä – Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 36–37.

Saaranen-Kauppinen, A & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Viitattu 16.3.2016, http://www.fsd.uta.fi/fi/julkaisut/motv_pdf/KvaliMOTV.pdf.

SCUBA Swing – Vol. 2: Underwater Dance Extravaganza, 2014. Video. Viitattu 6.6.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=FnvebQ7PZkk>.

Silence Must Be! – Thierry De Mey. 2011. Video. Viitattu 6.6.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=azzYVclyAXs>.

Snicker, E. 2012. Ydinkuvasta kuvastoon. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä – Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 48.

Taideyliopisto. 2016. Teatterikorkeakoulu. Viitattu 25.3.2016, <http://www.uniarts.fi/teak>.

Tanssin tiedotuskeskus, 2010. Voiko hiipiminen olla tanssia? Viitattu 1.2.2016, www.danceinfo.fi/assets/Uploads/Voiko-hiipiminen-olla-tanssia.pdf.

Terävä, M. 2007. Näytelmän rakennusaineet – Dramaturginen analyysi Ilosen talon näyttämöversiosta. Jyväskylän yliopisto. Kotimainen kirjallisuus. Pro gradu-tutkielma. Viitattu 25.3.2016, https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/9011/URN_NBN_fi_jyu-2007565.pdf?sequence=1.

The Acid - Basic Instinct. 2014. Video. Viitattu 6.6.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=kOucrAFX810>.

Vikman, T. 2007. Sukellus. Helsinki: Sukeltajaliitto.

Wall-E: Define dancing HQ. 2010. Video. Viitattu 6.6.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=NPW3mvAN0Rc>.

Weightless – Emotional freediving. 2011. Video. Viitattu 6.6.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=jOM75l225Qg>.

Westerberg, P. 2012. Jännitteestä ja sen eri muodoista. Teoksessa P. Salminen & E. Snicker (toim.) Jumalainen näytelmä – Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like, 66.

LIITTEET

DANCING UNDER ICE KUVAUSSUUNNITELMA

LIITE 1

