



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

Tanssielokuvan käsikirjoittaminen

Case: Gerbera

Anni Juusela

Opinnäytetyö
Toukokuu 2016
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Käsikirjoittaminen



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Käsikirjoittaminen

JUUSELA ANNI
Tanssielokuvan käsikirjoittaminen
Case: Gerbera

Opinnäytetyö 43 sivua, joista liitteitä 8 sivua
Toukokuu 2016

Opinnäytetyössä tutkitaan kerronnan keinoja tarinallisen tanssielokuvan käsikirjoittamisessa. Näkökulmana on tanssielokuvan käsikirjoittaminen silloin, kun käsikirjoittajana ei ole elokuvan ohjaaja tai koreografi. Tanssielokuvaan on yhdistelty perinteisen tanssillisen kerronnan lisäksi lyhytelokuvakohtauksia. Pyrkimyksenä on koota työhön tarinallisen tanssielokuvakäsikirjoittamisen käytäntöjä, joiden pohjalta tanssielokuvan voi rakentaa ja jotka tukevat tanssia tarinankerronnallisena elementtinä.

Työssä käydään läpi lyhytelokuvan dramaturgiaa ja sovelletaan sitä tanssielokuvan käsikirjoittamiseen. Työssä käsitellään myös tanssielokuvan käsikirjoittamista ja erityisesti sitä kuinka esimerkiksi tanssilähtöisen miljöökirjoittaminen, tanssilähtöisen toiminnan kirjoittaminen sekä rytmi vaikuttavat käsikirjoittamiseen. Työssä kuvaillaan myös non-verbaalisten eleiden ja liikekielen kirjoittamista sekä tunteiden kirjoittamista käsikirjoitukseen.

Tutkimuksessa päädyttiin johtopäätökseen, että tanssi ja perinteinen dramaturgia voivat tukea toisiaan hyvin, kun kiinnitetään riittävästi huomiota tanssin mahdollistamiseen.

Esimerkkinä käytetään Gerbera-tanssielokuvaa.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Programme in Film and Television
Scriptwriting

JUUSELA ANNI
Writing a Dance Film
Case: Gerbera

Bachelor's thesis 43 pages, appendices 8 pages
May 2016

This thesis deals with using different narratives when writing a script for a dance film. The aspect of the thesis is writing a script when the scriptwriter is not the director or the choreographer of the film. In addition to the traditional dance narrative the script also contains scenes of a short film. The aspiration in this thesis was to collect ways of how to write a story-based dance film in a way that writing a dance film is possible and so that the script supports dancing as a narrative element.

The thesis goes through the dramaturgy of a short film and uses it as a base for writing a dance film. The thesis also deals with writing a dance film and especially with how writing dance-based surroundings, dance-based action and rhythm have an effect on scriptwriting. The thesis also describes how to write nonverbal gestures, movement and emotional narrative in the script.

The conclusion of the study was that dance and traditional dramaturgy can support each other well when the dance aspect is taken into account.

The dance film Gerbera was used as an example through this thesis.

Key words: scriptwriting, dramaturgy, dancefilm, shortfilm

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	LYHYTELOKUVAN KERRONTA	7
	2.1 Tanssielokuvan ja lyhytelokuvan piirteitä	7
	2.2 Lyhytelokuvan draaman rakenne	8
3	TANSSIELOKUVAN KIRJOITTAMINEN	11
	3.1 Gerberan genre	11
	3.2 Tanssielokuva, musikaali	12
	3.3 Tanssilähtöinen kerronta Gerberassa.....	14
4	TANSSIELOKUVA JA LIIKE.....	16
	4.1 Teko-reaktio	16
	4.2 Koreografia.....	17
	4.3 Kehon kielen käsikirjoittaminen	17
	4.4 Nonverbaalisten eleiden käsikirjoittaminen.....	18
5	TANSSIELOKUVA JA TUNNE.....	22
	5.1 Katsojan tunnekokemus	22
	5.2 Tanssielokuvan henkilö ja tunne	24
	5.3 Sanaton tunne.....	25
	5.4 Tunteen mekaniikka.....	26
	5.5 Ohjaaja-koreografin ja käsikirjoittajan tunnetulkinnan vertailu	28
6	KÄYTÄNTÖJÄ TANSSIELOKUVAN KÄSIKIRJOITTAMISEEN.....	30
7	POHDINTA.....	32
	LÄHTEET.....	34
	LIITTEET	35
	Liite 1. Gerbera-käsikirjoitus versio 6.....	36
	Liite 2. Tunnevertailutaulukko	41

1 JOHDANTO

Hanna Lappalainen määrittelee opinnäytetyössään (2012) tanssielokuvaksi sellaisen audiovisuaalisen kokonaisuuden, jossa tanssi toimii tarinan eteenpäin kuljettamisen välineenä. Tanssi, joka esitetään tanssielokuvassa, ei ole pelkästään visuaalinen väliloikka, vaan tanssin avulla ilmaistujen tunteiden sekä tekojen on oltava valtaosa tarinankerrontaa.

Tanssielokuvalla ei tässä opinnäytetyössä tarkoiteta tanssia sisältävää musikaalielokuvaa tai elokuvaa, jossa tanssi on esitetty tanssina itsenään, kuten esimerkiksi vaikkapa tanssikoulusta tai yksittäisestä tanssijasta kertovaa elokuvaa. Ei myöskään videotaltiointia tanssiesityksestä. Sillä ei tarkoiteta myöskään dokumenttia, vaan fiktiivistä tuotosta.

Tässä opinnäytetyössä tanssielokuvaan on käsikirjoitettu draamallisia fiktioelokuvajaksosia, jotka kuitenkin on kirjoitettu tanssia ajatellen ja tanssi myös perustuu niihin. Tämä valinta johtuu aikaisemmasta kokemuksestani lyhytelokuvien kirjoittajana sekä siitä, että viimeisin projektini ennen tätä oli ollut tarinallisen musiikkivideon käsikirjoittaminen. En ollut käsikirjoittanut tanssielokuvaa aikaisemmin.

Opinnäytetyöni tutkii tarinallisen tanssielokuvan käsikirjoittamista ja kerronnan keinoja tanssielokuvan käsikirjoittamisessa. Näitä ovat perinteisen lyhytelokuvan dramaturgian lisäksi tanssillisuuden huomioiminen, tunnekaaren kirjoittaminen sekä nonverbaalisten eleiden huomioon ottaminen jo käsikirjoitusvaiheessa. Opinnäytetyöni tarkoituksena on pyrkiä tutkimaan ja löytämään keinoja siihen, miten näitä tulisi tanssielokuvaan kirjoittaa. Tavoitteena on koota tarinallisen tanssielokuvakäsikirjoittamisen käytäntöjä, joiden pohjalta tanssielokuvan voi rakentaa ja jotka tukevat tanssia tarinankerronnallisena elementtinä. Tavoitteena on myös oppia jotain uutta käsikirjoittamisesta juuri tanssielokuvan käsikirjoittamisen kautta.

Käytän tässä opinnäytetyössä opinnäytetyöni projektiosaa, Gerbera-tanssielokuvan käsikirjoitusta esimerkkinä. Gerberan ohjaaja-koreografina toimi Sara Kortelahti.

Gerbera (käsikirjoitus Liite 1) kertoo Konstan ja Maisan tarinan. Pari on tavannut toisensa nuorina tanssilavalla. Tanssiminen on heille yhä tärkeää vanhuudessa, mutta mitä sitten, kun Maisa halvaantuu osittain lantiosta alaspäin? Maisa masentuu ja Konsta tempautuu

sen myötä erilaiseen, surullisempaan elämän tanssiin, kunnes ratkaisu löytyy uimisesta. Kellumisen ja vesitanssin avulla yhteinen askel löytyy jälleen. Elokuva kertoo siitä, ettei saa luovuttaa ja että kaikkeen löytyy aina jokin ratkaisu. Tanssiosuudet elokuvassa ovat tulkintoja Konstan ja Maisan tarinan vaiheista sekä heidän tunteistaan.

Työni näkökulma on tanssielokuvan käsikirjoittaminen silloin, kun käsikirjoittaja ei ole tanssielokuvan ohjaaja tai koreografi.

Tarkastelen työssäni ensimmäisenä lyhytelokuvan kerrontaa, toiseksi tanssielokuvaa genreä sekä sen kirjoittamista. Kolmantena mukaan tulevat nonverbaalisten eleiden kirjoittaminen sekä neljäntenä tunnekaaren käsikirjoittaminen tanssielokuvaa Gerbera esimerkkinä käyttäen.

2 LYHYTELOKUVAN KERRONTA

2.1 Tanssielokuvan ja lyhytelokuvan piirteitä

Jotta voitaisiin avata tanssielokuvan kerronnan keinoja, on lähdettävä perusteista eli siitä, miten voi lyhytelokuvaa käsikirjoittaa. Tanssielokuva harvoin täyttää pitkän elokuvan kestoja ja se voitaneen luokitella lyhytelokuvaksi. Usein lyhytelokuvan kestoksi määritellään 1-15 minuuttia, mutta myös alle tunnin mittaista teosta voisi kutsua lyhytelokuvaksi.

Lappalaisen (2012, 9) mukaan tanssielokuva on pääasiassa lyhytelokuvaa ja siihen vaikuttavat sekä rahoitukselliset että sisällölliset syyt. Hän toteaa, että rahoitusta pitkään tanssielokuvaan on vaikea saada, koska tanssi abstrakteimmassa muodossaan kestää harvoin pitkää mitta. Hän huomauttaa tosin, että näyttämölle suunniteltu tanssiteoskaan kestää harvemmin yli tuntia. Nykyään tanssielokuvan rahoitustilanne on kuitenkin hieman parantunut. Esimerkiksi Suomen elokuvasäätiö (SES) tukee tanssielokuvaa ja se saattaa vaikuttaa siihen, että tulevaisuudessa niitä tehdään Suomessa enemmän.

Vieraillessani Loikka-tanssielokuvafestivaaleilla keväällä 2015 huomasin lyhyen keston kantavan ja tukevan tanssia sekä tarinaa paremmin. Pidemmät teokset tuntuivat menettävän tehoaan varsinkin silloin, kun tanssi esitettiin koko ajan samassa tilassa eikä varsinaista tarinaa ollut. Lyhytelokuvamaisempi kerronta ja tarinallisuus siis tuntuvat tukevan tanssielokuvaa hyvin.

Toisaalta lyhytelokuvan kerronta ei juurikaan poikkea pitkän elokuvan kerronnasta. Aikaa vain on vähemmän, siksi sekä henkilöhahmojen (samaistuttavuuden) rakentaminen että juonen tiivistäminen on haastavaa. Lyhytelokuva on taitolaji siinä missä pitkä elokuva antaa anteeksi enemmän. Lyhytelokuva on tiivistetty tarina, pitkässä elokuvassa tarinan kehittelylle on enemmän aikaa. Saara Cantell vertaa kirjassaan *Timantiksi tiivistetty* (2011) lyhytelokuvaa vitsiin. Vertauksen voisi tiivistää siten, että aivan kuin vitsi, lyhytelokuva on sitä parempi mitä yllättävämmän tai hauskemman käänteen se sisältää.

Pidempään keston varautunut yleisö saattaa hetken herpaantumisen jälkeen päästä jälleen tarinaan mukaan, mutta lyhytelokuvassa hitaaseen kerrontaan ei ole aikaa. Kuten Syd Field kirjassaan *Screenplay* (1984) esittää, ensimmäisten kymmenen sivun (kymmenen minuutin) aikana pitkässä elokuvassa pyrkimyksenä on saavuttaa yleisön mielenkiinto.

Lyhytelokuvassa tämä mielenkiinto on säilytettävä koko kymmenen minuuttia, koska se saattaa olla koko elokuvan kesto.

Yleensä yksi sivu valmista käsikirjoitusta vastaa noin yhtä minuuttia valmista elokuvaa. Tanssielokuvaa käsikirjoitettaessa on kuitenkin otettava huomioon koreografia, jonka kirjoittaminen sivuille ei välttämättä vastaa kyseistä kestoja. Varsinkaan silloin, jos koreografiaa muutetaan vielä kuvauspaikalla.

Seuraavaksi käsittelen (lyhyt)elokuvan kerrontaa tarkemmin.

2.2 Lyhytelokuvan draaman rakenne

Draamallinen rakenne tarkoittaa elokuvassa tarinallista ja juonellista tapahtumien sarjaa, joka sisältää päähenkilön tai henkilöitä. Näihin henkilöihin ja heidän tekoihinsa katsoja samaistuu. (Aaltonen, 2002, 51.)

Gerberan kerronta oli alusta alkaen tarinallisuuteen pohjautuvaa, koska oletettiin että se saattaisi tehdä elokuvasta helpommin lähestyttävän. Hanna Lappalainen (2012, 22) kuvailee omaa työskentelyään: ”Halusin tukeutua tarinan traditioon; en ole nähnyt järin monta kiinnostavaa tanssielokuvaa, joissa abstraktit hahmot tanssivat abstrakteissa tiloissa. Katsojalla on tarve samaistua, eikä tanssielokuva välttämättä tarjoa siihen helppointa maaperää.” Samaistumiseen auttavat myös henkilöt, jotka eivät jää pelkiksi tanssijoiksi.

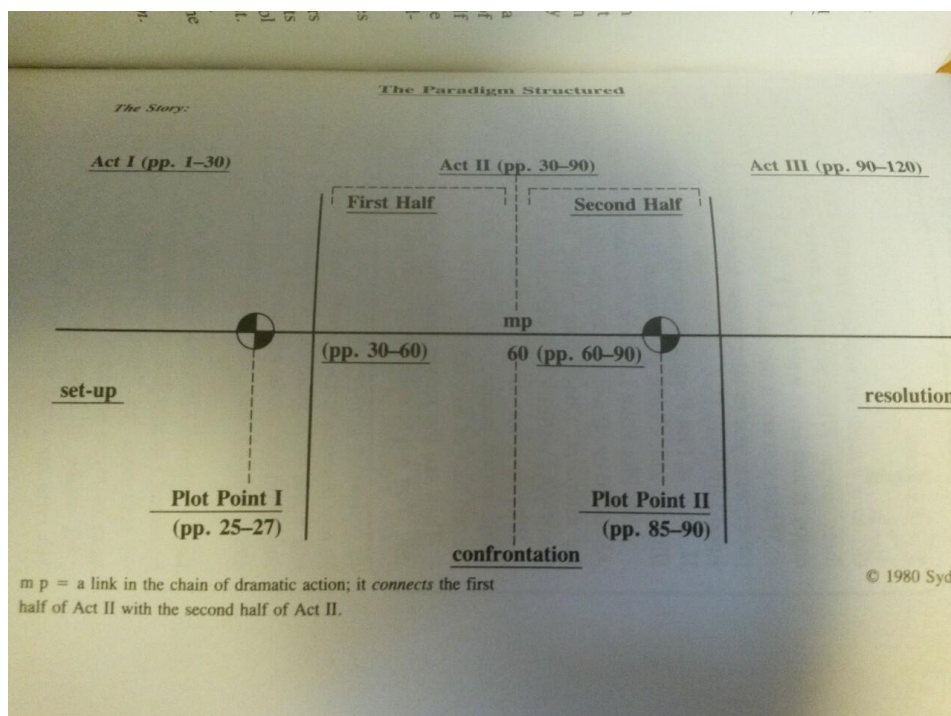
Rosenvallin ja Vacklinin (2015, 39) mukaan elokuvassa päähenkilön ulkoinen ongelma eli mitä henkilön on tehtävä saavuttaakseen päämääränsä synnyttää juonen, kun taas henkilön sisäinen ongelma eli millaiseksi henkilön on muututtava synnyttää tarinan. Gerberassa sekä Konsta että Maisa ovat päähenkilöitä. Maisan ulkoinen ongelma on selvittää halvaantumisen aiheuttamista esteistä ja sisäinen ongelma oppia olemaan näkemättä halvaantumista esteenä. Konstan ulkoinen ongelma on löytää keino Maisan piristämiseen ja sisäinen ongelma on olla altistumatta liikaa Maisan halvaantumisen aiheuttamalle masennukselle, jotta kummatkin pääsevät elämässä eteenpäin.

Gerbera noudattaa melko perinteistä draaman kaarta. Tämä draaman kaari etenee esimerkiksi Olssonin (2002, 64) mallin mukaan: alkusysäys, esittely, syventäminen, ristiriidan kärjistyminen, ratkaisu ja häivytyks.

Alkusysäys tarkoittaa tarinan ensimmäisiä tai jopa ensimmäistä kohtausta, jossa esitellään yleensä päähenkilö ja luodaan jo hieman taustaa esittelylle, eli sille miksi tarinaa kannattaa seurata. Mikä on se ”koukku”, konflikti, joka saa katsojan kiinnostumaan. Syventämisvaiheessa tarina etenee ja lisää asioita selviää. Yleensä tapahtumat kääntyvät huonompaan suuntaan, jolloin seuraa ristiriidan kärjistyminen, eli kohtaus, jossa ollaan pohjalla. Ratkaisuvaihe selvittää ongelmat ja häivytyks päätää elokuvan yleensä kohtauksella, joka tarinankerronnallisesti solmii kaikki juonilangat yhteen.

Perinteisesti draaman kaari voidaan sijoittaa eräänlaiselle janalle, jossa elokuva ensin jaotellaan kolmeen näytökseen. Ensimmäinen näytös sisältää alkusysäyksen ja ensimmäisen juonenkäänteen, toinen näytös on kehittelyä, keskikohta (midpoint) ja juonenkäännökakonen. Kolmas näytös sisältää häivytyksen.

Syd Field kuitenkin huomasi käsikirjoituksia tutkiessaan, että myös toisen näytöksen vaiheilla tuntuu tapahtuvan rakenteellisesti muita merkittäviä asioita, kuin yllä mainitut elementit. Fieldin luoma ”uusi juonikaavio” näyttää tältä:



Kuva 1, Syd Fieldin uusi juonikaavio (Field, 1984, 124.)

Hän jakaa toisen näytöksen kahteen draamalliseen yksikköön, jotka tukevat keskikohtaa sen molemmin puolin. Ensimmäinen puolisko johdattelee keskikohtaan, toinen puolisko ennakoii juonenkäänteä kakkosta. (Field 1984, 121–130.) Näin ”tyhjä väli” keskikohdan molemmin puolin saa merkityksen. Ne voi ajatella rakenteellisena apuna, kun tuntuu, että elokuvan toinen näytös laahaa ensimmäisen juonenkäänteeseen jälkeen. Esimerksi Gerberassa (Liite 1) Maisan käytös muuttuu yhä pahemmaksi. Toisen näytöksen aikana kehitellen näin juonta kohti riitaa. Riidan jälkeen jätin Konstan ja Maisan hetkeksi miettimään tekojaan ennen toisen juonenkäänteeseen esittämistä.

Fieldin malli auttaa draamallisen kaaren hahmottamista, joskin lyhytelokuvassa kaari saatetaan helposti kiirehtiä eli ratkaisevia juonenkäänteitä ei mietitä tarpeeksi. Jouko Aaltonen kertoo lyhytelokuvan dramaturgian haasteista. Hänen mukaansa lyhyessä kestossa draamallinen rakenne on vaikea, koska mahdollisuutta tarpeeksi perusteelliseen henkilöiden ja juonen rakentamiseen ei ole. Kymmenen minuutin aikana katsoja ei ehdi samaistua kovin vahvasti tarinan henkilöihin. Suuressa määrässä informaatiota lyhyen keston puitteissa on vaarana myös se, että tarinasta tulee tekosyy sisällön läpikäymiselle ja henkilöistä tulee vain tekosyitä juonen etenemiselle. (Aaltonen, 2002, 72.)

Draaman kaari Gerberassa etenee seuraavasti: Rakastuminen, Maisan halvaantuminen, totuttelu uuteen elämään, riita, Konstan oivallus vesitanssista sekä vesitanssi. Tämän lisäksi Konstan ja Maisan tunteita ja ajatusmaailmaa ilmaistaan tanssilla. Lyhyessä ajassa Aaltosen mainitsevat riskitekijät ovat vahvasti läsnä. Miten nämä vältetään tanssielokuvassa? Ohjeita voi löytää aloittamalla toisesta perusteesta eli siitä, kuinka juuri tanssielokuvaa voi kirjoittaa.

3 TANSSIELOKUVAN KIRJOITTAMINEN

3.1 Gerberan genre

Kuten johdannosta kävi ilmi, tanssielokuvalla tarkoitetaan sellaista audiovisuaalista tuotosta, jossa tanssi on kerronnan pääkeino. Entä silloin, kun on kyseessä tanssielokuvan ja lyhyen fiktioelokuvan välimuoto?

Mitchell Rose määrittelee tanssielokuvan olevan visuaalinen media, jonka sisältönä on juuri elokuvaa varten tarkoitettu tanssitaide tai jonka tarkoituksena on herättää tanssin kokemus (Rose 2011, Lappalaisen mukaan 2012, 4).

Tanssitaide suhteessa elokuvan ilmaisukeinoihin kuten kuvaamiseen on huomioitava siten, että vältytään siltä, ettei tanssista tule taltiointia vaan se on todella tarinalle ja elokuvalle tarkoituksellinen. Tanssin kokemuksen herättämistä voisi verrata siihen, asennoituuko katsoja katsomaan tanssia vai satunnaista liikettä. Lappalainen kirjoittaa (2012, 7) Valkolaan tukeutuen, että Derenin mielestä olemassa oli potentiaalinen elokuvatanssin muoto, jossa koreografia ja liikkeet suunniteltaisiin tarkkaan suhteessa kameran liikkuvuuteen ja sen ominaisuuksiin, ja teatterillisistä tanssikäsityksistä irtauduttaisiin.

Gerbera sisältää tanssia noin puolet pituudestaan (koko kesto 8 minuuttia) ja myös lyhytelokuvakohtaukset sisältävät tanssillista elehdintää, joten sitä voi vielä kutsua tanssielokuvaksi. Mihin tanssielokuva (Gerbera) sitten genrenä sijoittuu?

Lappalaisen mukaan tanssielokuva on genrenä lähellä taide-elokuvaa, lyhytelokuvaa ja musiikkivideota. Teoksia on monenlaisia: toiset ovat abstraktimpia, jotkut tarinankerronnisempia. Tanssigenre on usein nykytanssia, mutta muitakin tanssin muotoja käytetään. (Lappalainen, 2012, 9.)

Gerberassa tanssi on nykytanssia yhdistettynä valsahtavaan liikehdintään. En kirjoittanut tanssikohtauksia, vaan ne teki ohjaaja-koreografi Sara Kortelahti kirjoittamieni kohtaus-ten pohjalta. Annoin suuntaa-antavia toiveita tanssin olemuksesta, mutta Saralla oli päätösvalta lopullisiin liikkeisiin.

Lyhytelokuvan ja tanssielokuvan suhteesta olen jo kirjoittanut, mutta aiemmin mainittiin myös musiikkivideo, joten seuraavaksi käsittelem sen ja tanssielokuvan suhdetta.

Musiikkivideo on tietoinen itsestään ja käyttämistään ilmaisukeinoista, joita voivat olla esimerkiksi hidastukset ja efektit. Se hyödyntää vastaelokuvaa ja avantgardea ja rikkoo perinteistä kerrontaa esimerkiksi liikkuen vaivattomasti eri aikatasoilla tai tehden kerronnasta epäsäännöllistä ja katkeilevaa. (Aaltonen, 88, 2002.) Gerberassa efektejä käytettiin tanssikohtauksissa tehostamaan tunnetilan ja paikan muutosta esimerkiksi värimäärittelyn avulla, mutta leikkaus oli maltillista. Kerronta kuitenkin hyppi hieman mielen maailman ja todellisen maailman välillä. Pidettiin kuitenkin huolta siitä, että tunnemaailmassa tanssivat Maisa ja Konsta pysyivät tunnistettavina hahmoina draamallisissa kohtauksissa koko elokuvan ajan.

Nykyään tanssi on keskeisessä osassa monia musiikkivideoita, ja jotkut niistä vaikuttavat pieniltä tanssielokuvilta. Musiikkivideoissa kuva tehdään kuitenkin musiikki edellä; tanssielokuvassa tanssi on ensisijaista tai elementit ovat vähintäänkin tasavertaisia. (Lappalainen 2012, 8.) Gerberassa musiikin valmista versiota käytettiin vasta leikkausvaiheessa ja tanssi on koko ajan tasavertainen suhteessa kirjoittamiini elokuvakohtauksiin.

Tanssin, musiikin ja tarinan tasaväkisellä huomioimisella vältettiin osaltaan, ettei Gerberasta tullut musiikkivideota. Sara Kortelahti käyttää Gerberasta nimitystä ”tanssidraama”, mikä kuvaa hyvin tarinan ja tanssin suhdetta, mutta ilmaisu liittyy vielä tanssielokuvaan. Gerberaa voisi kutsua siis tanssielokuvaksi, jossa on tanssidraaman elementtejä. Seuraavissa luvuissa avaan tanssielokuvan käsikirjoittamista tarkemmin.

3.2 Tanssielokuva, musikaali

Tanssielokuvaa käsikirjoitettaessa toiminta on hyvä ajatella toteutettavaksi tanssin keinoin. Tällöin ohjaajan ja koreografin on helpompi luoda kohtauksiin sopivaa liikettä. On kirjoitettava siten, että ohjaajan ja koreografin on helppo luoda tilanteisiin tanssimaista liikehdintää, vaikka ne olisivatkin alun perin perinteisiä draamallisia kohtauksia.

Näiden kohtausten kirjoittamista voi verrata musikaalielokuvaan kirjoittamiseen, jossa Erin Brannigania (2011, 152) mukaillen: ”Yleisö seuraa koko ajan näyttelijöitä sellaisin silmin, että näyttelijä saattaa minkä tahansa arkisen toiminnon kautta puhjeta tanssimaan.

Sekä myös niin, että jokaisen eleen takana saattaa olla jonkinlainen tanssillinen, minikoreografillinen merkitys.” Tällä tarkoitetaan liikkeen olevan lähempänä niin sanottua arki-liikettä, kuten esimerkiksi viittaaminen tunnilla, mutta kun se sijoitetaan tanssielokuvaan ja tanssilliseen ympäristöön se voidaan tulkita minimaaliseksi koreografian osaksi.

Esimerkkinä tästä on Gerberan kohta 4. (Liite 1, sivu 1), jossa Maisan jalat pettävät. Se on helppo muuttaa tanssiksi romahtamisen liikkeellä.

Musikaalimainen kerronta ei kuitenkaan saa olla hallitsevassa asemassa. Musikaalissa tanssi sijoittuu tarinan lomaan ja sen aikana yleensä toteutetaan kohtausta, jossa laulu on tanssia suuremmissa asemassa. Aino Putaala kirjoittaa opinnäytetyössään (2014), että musikaalissa lyriikoiden tulisi kummuta hahmojen sisimmästä kuin dialogi. Ne käsitetään siis olennaisena osana tarinankerrontaa eikä pelkkä tanssi riitä. Tanssielokuvassa tanssin itsessään on oltava tätä dialogia, vuoropuhelua katsojan kanssa.

On tärkeää esitellä alkutilanne sellaisena, että katsoja tajuaa heti katsovansa tanssielokuvaa. ”En halunnut, että kukaan yleisöstä tuntisi itsensä petetyksi näyttelijöiden alkaessa yhtäkkiä tanssahdella kesken totutun oloisesti alkanutta fiktiivistä elokuvaa”, kirjoittaa Cantell (2011, 152). Tämän voi toteuttaa esittelemällä tanssin mahdollisimman varhaisessa vaiheessa. Kun tanssia on heti alussa, on luontevampaa liukua tanssista draamaan ja toisin päin.

Gerberassa tämä ratkaistiin siten, että koko juoni rakennettiin tanssin varaan. Rakkaustarina alkaa tanssilavalta tanssin lomassa, ja tanssi on osa pariskunnan elämää myös vanhuudessa. Oli tärkeää myös tehdä heti alusta asti selväksi se, että tunnemaailmassa tanssijat ovat Konsta ja Maisa nuorina. Tanssijat Gerberassa eivät ole vain tanssijoita, vaan ilmentävät päähenkilöitä. Tämä toteutettiin käyttämällä kukkaa, gerberaa osana puvustusta sekä leikkaamalla suoraan alun rakastumiskohtauksesta Konstan ja Maisan tanssimiseen keittiössä.

3.3 Tanssilähtöinen kerronta Gerberassa

Gerbera-elokuvan käsikirjoittamisen alussa oli pohdittava, mikä tekee kohtauksesta tanssillisen. Mikä visuaalinen ympäristö ja tarina tarjoavat parhaat puitteet tanssille? Oli todella keskityttävä kineettiseen ajatteluun, eli siihen miten näyttelijät liikkuvat annetussa tilassa, jos he eivät tanssi. Laahaako vai juoksenteleeko henkilö ympäriinsä? Sanat ovat käsikirjoittajan käsissä, mutta ohjaaja ja koreografi tekevät niistä omat tulkintansa. Tähän palaan tarkemmin luvussa 5.5. Sanoja kannattaa siis alusta lähtien käyttää ja muotoilla tarkasti ennen kuin taiteellinen vastuu syntyy muille elokuvan tekijöille.

Käsikirjoittajan on löydettävä tasapaino kuvien ja tanssin välillä. Tanssielokuvaa käsikirjoitettaessa on otettava huomioon useita tekijöitä, jotka eivät välttämättä nousisi mieleen lyhytelokuvaa käsikirjoitettaessa. Varsinkin silloin, jos käsikirjoittaja ei ole ohjaaja tai koreografi. Käsikirjoittaessani Gerberaa huomasin, että näitä tekijöitä ovat: tanssilähtöinen miljöö, tanssilähtöinen toiminnan kuvaus ja rytmi.

Tanssilähtöinen tarkoittaa tässä yhteydessä sitä, että käsikirjoittaja asettuu hetkeksi ohjaajan ja koreografian asemaan ja kirjoittaa siten, että tanssi on tarinan kanssa samalla lähtöviivalla ja käsikirjoitus mahdollistaa tanssin.

Tanssilähtöinen miljöö tarkoittaa kohtausten paikkaa mietittynä siten, että tilassa on mahdollista tanssia. Ahdas kellarikomero vaatii erilaista ilmaisuakin kuin laaja pelto. Gerberassa tanssi tapahtuu tanssilavalla ”muiston” maailmassa, mutta myös elokuvan muissa lokaatioissa on tanssahtelevaa liikehdintää.

Lappalainen, (12, 2012) kertoo: ”Kun katsoja uskoo, että hahmoilla on jotain tekemistä lokaation kanssa, eivätkä nämä ole pelkästään tulleet tanssimaan sinne, tulee kerronnasta uskottavampaa.” Gerberassa yksi tärkeimpiä lokaatioita on tanssilava, kirjaimellisesti tanssille tarkoitettu paikka. Se on elokuvassa sekä fyysinen lokaatio että henkinen mielenmaisema.

Kuvauspaikkoja kannattaa miettiä tanssin, ei pelkän visuaalisuuden kannalta. Tanssikohdat on tärkeää kirjoittaa tilaan, joka mahdollistaa tanssimisen. Tanssijat eivät pysty samanlaisiin suorituksiin betonilattialla kuin parketilla. (Lappalainen 2012, 33.)

Tanssilähtöinen toiminnan kuvaus on hahmojen tekojen kirjoittaminen siten, että minkä tahansa liikkeen ja eleen voi tarvittaessa ilmaista tanssilla tai tanssimaisesti. Esimerkiksi lautasten asettelu pöytään voidaan tehdä hyvin tanssillisella tavalla liikehtien riippuen liikkeen rytmistä ja liukuvuudesta suhteessa käytettyyn musiikkiin. Myös kameran liike voi olla tanssillista, mutta sen toteuttaa kuvaaja (ohjaajan pyynnöstä), ei käsikirjoittaja. Gerberassa tanssilähtöistä toimintaa on esimerkiksi Konstan juokseminen kotiin kohtauksessa 21 (Liite 1, sivu 5).

Rytmi on tärkeää tiedostaa jo käsikirjoitusvaiheessa. Tekstillä on tietty rytmi, kuten on myös musiikilla ja tanssilla. Rytmien tuo parhaiten esiin käsikirjoituksen lukeminen ääneen. Lauseiden pituudella on merkitystä. Kirjoittaako ytimekäs ”ulkona sataa lunta” vai ”pyryttää”. Aaltosen (2002, 99) mukaan myös musiikki tarjoaa aihiota tekstin rytmille, esimerkiksi musiikkivideo tai elokuva voi kulkea irtonaisesti improvisoiden kuin jazz.

Gerberassa musiikki tehtiin elokuvaan jälkikäteen, kuvauspaikalla oli ainoastaan demoversio tulevasta musiikista antamassa viitettä tanssin rytmityksestä. Sara Kortelahden mukaan tähän oli tiettyjä syitä. Käsikirjoituksen pohjalta tehtiin ensimmäinen musiikkidemo, joten musiikki oli vahvasti mukana jo koreografiaa tehdessä. Oli koko ajan tiedossa, että musiikki tullaan muokkaamaan ja se tulee muokkautumaan leikkausvaiheessa, koska musiikki ja elokuvan leikkaus vaikuttivat toinen toisiinsa ja rakentuivat yhdessä toisiaan tukien. Sen vuoksi käytössä alussa käytössä oli demo. Tempo oli kuitenkin jo tuossa vaiheessa lyöty lukkoon ja demo oli muutenkin hyvin samankaltainen kuin lopullinen versio musiikista. (Kortelahti, haastattelu 22.4.2016.)

Rytmin ottaminen huomioon jo käsikirjoitusvaiheessa on siis ensiarvoisen tärkeää niin tekstissä kuin tanssillisuuden tukemisessa. Tanssielokuvan käsikirjoittamiseen vaikuttavat myös muut tekijät, joita avaan seuraavissa luvuissa.

4 TANSSIELOKUVA JA LIIKE

4.1 Teko-reaktio

Fieldin (1984, 55) mukaan: ”Teot ovat hahmo – se mitä ihminen tekee, on se mitä hän on, ei se, mitä hän sanoo.” Fieldiä mukailleen tanssimisen voisi kuvitella tiivistyvän teesiin: ”Teen, siis olen.” Gerberassa oli alusta asti selvää, että hahmojen teot vaikuttaisivat elokuvaan paljon ja siksi tekojen sisältämä liike kirjoitettiin inspiraationa tanssille.

Aaltonen tuntuu olevan Fieldin kanssa samalla linjalla. Hänen mukaansa ihmisen toiminta, hänen reaktionsa, puheensa ja eleensä vaikuttavat siihen, minkälainen kuva henkilöstä muodostetaan. Myös muiden henkilöiden reaktiot ja suhtautuminen määrittävät henkilön luonnetta. (Aaltonen 2002, 51.) Näin ollen rakensin Gerberan hahmoja, Konstaa ja Maisaa enemmän reaktioiden kuin määrittävien luonteenpiirteiden kautta. Esimerkiksi kohtauksessa 9 (Liite 1, sivu 3) Konsta antaa Maisalle kukkia, mutta Maisa ei kiitä eikä hymyile. Konsta reagoi Maisan reaktioon ja lakkaa itsekin hymyilemästä.

Fieldin mukaan draama on konfliktia. Teko-reaktio on universumin laki. Jos hahmo tekee jotain käsikirjoituksessa, niin joku tai jokin tulee reagoimaan tai käyttäytymään siten että jotain tehnyt hahmo reagoi. Tällöin hahmo tekee uuden teon, joka synnyttää uuden reaktion. (Field, 1994, 161.) Näin ollen voi määritellä myös sen, että tanssin tanssielokuvassa ja jo sen käsikirjoitusvaiheessa soisi pohjatuvan teko-reaktio-teko malliin. Liike synnyttää toisen liikkeen.

Käsikirjoituksessa sanojen ja kohtauksen on annettava inspiraatiota tuolle liikkeelle. Sanojen viesti eli puhe saattaa mennä helpommin katsojalta ohi kuin liike. Aaltosen (116, 2002) mukaan esimerkiksi informaatiota tulisi jakaa eri tavoilla, ja niin ettei katsoja huomaa sitä. Hän kertoo, että toiminnan näyttäminen on aina tehokkaampaa ja asian piilottaminen dialogiin tai selostustekstiin menee paljon huonommin perille.

Gerberassa ei alun perin ollut lainkaan dialogia, koska teoilla ja tanssilla haluttiin ilmaista sanoja. Dialogi lisättiin kuitenkin myöhemmin näyttelijöiden pyynnöstä ja valmiissa elokuvassa äänet kuuluvat vain haipuvina äänteinä elokuvan musiikin lomassa. Ratkaisu muistuttaa osittain tanssielokuvaa ”Dance With Me”, joka esitettiin Loikka-festivaaleilla

2015 ja löytyy osoitteesta <https://vimeo.com/88974421>. Syvennän dialogittomuutta tarkemmin luvussa 5.3.

4.2 Koreografia

Tanssilla on yleensä tietty ohjeistus, koreografia. Tämä tarkoittaa suunnitelmallisia liikkeiden sarjoja, jotka esitetään tietyn ajan puitteissa.

Tanssielokuvassa koreografiaan vaikuttaa koreografian ja ohjaajan lisäksi myös leikkaaja. Ohjaaja voi tuki määrittellä leikkaajalle kohtauksia, joista tanssia leikataan, mutta koska kyseessä on elokuvan ilmaisukieli, on koreografian noudatettava tämän ilmaisukielen asettamia sääntöjä. Kuvaaja asettuu myös tiettyssä määrin koreografian asemaan, sillä on suuri ero otetaanko käden kaaresta kokonais- vai lähikuva. Ohjaajalla on vaikutusvaltaa tähänkin.

Tanssielokuvassa Gerbera ohjaajana sekä koreografina toimi sama henkilö. Tämä helpottaa koreografian hallintaa ja suunnittelua. Koska kyse on tanssidraamasta, koreografia pohjautui vahvasti käsikirjoitukseen. Ohjaaja-koreografi Sara Kortelahun mukaan käsikirjoituksen ja sen teemojen sekä musiikkidemon pohjalta hän lähti hahmottelemaan tanssin liikekieltä ja pikkuhiljaa koreografioita (Kortelahti, haastattelu 22.4.2016).

4.3 Kehon kielen käsikirjoittaminen

Toista voi puhutella liikkein, elein tai merkein. Nonverbaaliset eli sanattomat eleet ovat oleellinen osa kaikkea vuorovaikutusta, ja tietyissä tilanteissa ne ovat tärkeämpiä kuin verbaalinen vuorovaikutus. (Vacklin (2015, 119.)

Kehon jokainen liike ilmaisee jotakin, joka on joko helposti tulkittavissa tai sitten liikkeen merkitys on jossain syvemmillä. On katsottava sekä koko esitystä että yksittäisiä liikkeitä. Mikä sitten kattaa koko esityksen; miten yleisö pysyy tanssielokuvassa mukana?

Lappalainen ymmärtää vaatimuksen, että katsoja haluaa tunnistaa tanssin tanssiksi siten, että tanssi eroaa tarpeeksi totutuista arkiliikkeistä. Hänelle määritelmä ei kuitenkaan ole

olennainen. Pyykkien ripustaminen voidaan kokea yhtä paljon tanssiksi kuin piruetti, jos se tehdään tietoisesti ja oikeassa kontekstissa. Lappalainen käyttää tanssin sijaan mieluummin sanaa liike, joka on laveampi käsite. (Lappalainen, 2012, 26.)

Brannigan kirjoittaa eleiden käyttämisestä tanssielokuvan kerronnassa. Hänen mukaansa tietynlaista tanssielokuvaa voi kuvata ele-elokuvaksi (gestural cinema), joka tarkoittaa keholla tuotettujen eleiden käyttöä liikemateriaalina. Näissä tanssielokuvissa käytetään koreografioituja arkieleitä ilmaisemaan merkityksiä, luomaan mielleyhtymiä arkipäivään ja herättämään hahmon sekä tarinan kokemus. (Brannigan 2011, Lappalaisen mukaan 2012, 18.) Tanssia voi siis olla vain tanssielokuvassa yksinkertainen ele.

Samankaltaista arkieleisiin pohjautuvaa liikehdintää pystytään soveltamaan Gerberassa esimerkiksi kohtauksessa 12 (Liite 1, sivu 3.), jossa Konsta ottaa juoksuaskelia rullatuolin työntämisen lomassa, ja Maisa pysäyttää liikkeen äkäisin elein.

Ele on tarkoituksen näkyväksi tekemistä, ja eleellinen ilmaisu voi toimia dialogin vaihtoehdona tanssielokuvassa. Ihmisliikkeen ollessa pohjimmiltaan ilmaisullista, eletanssi voi tarjota vaihtoehdon narratiiviselle elokuvan muodolle (Brannigan 2011, 62–68, 91–94 Lappalaisen mukaan 2012, 18).

Tanssielokuvaa voisi tässä kohtaa verrata myös mykkäelokuvaan. Niissä samalla tavoin sanaton viestintä, esimerkiksi eleet, luotiin ja ohjattiin tarkasti kuljettamaan juonta, vaikka lomassa olikin usein selventäviä, repliikkejä sisältäviä tekstiplansseja. Nonverbaaliset eleet ovat sekä tanssin että tarinan kieltä.

4.4 Nonverbaalisten eleiden käsikirjoittaminen

Tanssissa suurin osa viestinnästä toteutetaan fyysisesti eli eleillä ja kehonkielellä. Vaikka tanssiteoksesta riippuen saattaa kasvojen ilme pysyä tyynenä, se voidaan tulkita kontekstista ja kehonkielen ilmaisusta riippuen esimerkiksi tyyneydeksi tai pidätetyksi raivoksi.

Tässä luvussa avaan nonverbaalisten eleiden kirjoittamista käsikirjoitukseen Gerberaa esimerkkinä käyttäen.

Kielijelppi-sivustolla nonverbaalinen viestintä määritellään tarkoittamaan viestinnän sanatonta ulottuvuutta kuten ilmeitä, eleitä ja kehonkieltä (Kielijelppi.fi, luettu 6.4.2016).

Kielijelppin artikkeli (6.4.2016) listaa nonverbaaliseen viestintään kuuluvia jaoteltuja aihepiirejä ja näistä tanssielokuvan ilmaisuun liittyvät parhaiten kinesiiikka ja haptiikka.

Kinesiikalla tarkoitetaan nonverbaalista viestintää, joka toteutuu kehoa käyttäen eleiden, liikkeiden ja kehonasennon kautta. Lisäksi sillä viitataan sellaiseen nonverbaaliseen viestintään, joka tapahtuu kasvonilmeiden tai silmien välityksellä (kuten hymyileminen, kulmien kohottaminen, katsekontaktin ottaminen tai sen vältteleminen, pupillien laajeneminen tai supistuminen). Ilmeiden ja eleiden avulla voidaan esimerkiksi ilmaista tunteita ja säädellä vuorovaikutusta. (Kielijelppi.fi, 6.4.2106.)

Kuten aikaisemmin mainitsin, tanssiessa ilmeet ja ilmeettömyys ovat usein tarkoituksellisia. Käsikirjoittamisvaiheessa ilmeiden kirjoittamista yleensä vältetään. Jos ilme on juonelle tarkoituksellinen, se voidaan kuitenkin kirjoittaa. Esimerkiksi Gerberan käsikirjoituksessa (Liite 1, kohta 1, sivu 1) Maisan hymy sekä Konstan vastaaminen siihen ilmaisevat rakastumista, tällöin toivottu reaktio on kirjoitettu käsikirjoitukseen eleen ja ilmeen kautta. Maisa hymyilee ja vetää Konstan tanssiin. Myös Konsta hymyilee.

Haptiikalla tarkoitetaan tapaa koskea vuorovaikutuskumppaneita ja koskettamalla viestimistä. Esimerkiksi kätelemine, halaaminen tai koskettamalla lohduttaminen ovat haptiikan piiriin kuuluvaa nonverbaalista viestintää. (Kielijelppi.fi, 4.6.2016.) Gerberan koreografia sisältää paljon haptiikkaa. Fyysinen yhteys ja sen puuttuminen ovat olennaisia osia sitä, esimerkiksi Konsta ja Maisa halaavat sekä käsikirjoituksessa että koreografiassa. Viitteitä alustavasta koreografiasta löytyy käsikirjoituksesta (Liite 1).

Tanssielokuvan liikekieltä käsikirjoitettaessa kannattaa ottaa huomioon liikkeen tai eleen vuorovaikutus tanssijan, mahdollisen näyttelijän sekä katsojan kanssa. Liike synnyttää tunnetta ja vuorovaikutussuhteen. Tästä esimerkkinä on Gerberassa kohta 14, jossa Maisa repii valokuvia. Repiminen on yleensä väkivaltainen ele, joten Konstan reaktiona säikähdyn kirjoittaminen on oikeutettua. Konstan vastareaktio on huutaminen, tanssi on elokuvassa koreografioitu kohtauksessa eri tahtiin meneväksi.

Kun kohtauksessa tapahtuva ele ja liike ovat tarpeeksi voimakkaita, niihin saattaa olla helpompi rakentaa koreografiaa. Minimalistinenkin arkiliike, esimerkiksi kahvikupissa lusikan pyörittäminen, voi koreografian käsissä taipua hurjaksikin pyörimiseksi. Tärkeää on liikkeen sisältämä liike itsessään, kuinka se on tanssielokuvaan käsikirjoitettu. Tällä tarkoitan mahdollisimman kuvaavaa sanaa halutulle liikkeelle. Repiikö vai raastaako hahmo jotakin, ero on hiuksenhieno, mutta synonyymeillä kannattaa leikitellä, jotta löytää toivottua liikettä parhaiten kuvaavan sanan.

Liikkeen tarkoitus on tärkeää tehdä selväksi käsikirjoitusta kirjoitettaessa. Miksi Maisa repii? Miksi Maisa ei paistaa valokuvakansiota maahan? Kysymys on edelleenkin valinnasta, jolla käsikirjoitusvaiheessa voidaan innoittaa koreografia ja elokuvan muita tekijöitä.

Vuorovaikutussuhteen tulkinnat ovat myös katsojan käsissä. Tajuaako käsikirjoituksen lukija tai elokuvan katsoja liikkeen tai nonverbaalisen eleen tarkoituksen? Jokainen tulkitsee tietenkin tavallaan, mutta jos nonverbaalisen eleen käsittäminen on olennaista kohtauksessa juonenkin kannalta, kannattaa valita mahdollisimman yleismaailmallinen ja samaistuttava ele.

Lappalaisen (2012, 18) mukaan usein tapahtumaympäristö on tunnistettava ja eleet perustuvat tuohon kontekstiin (esimerkiksi tervehtiminen, pukeutuminen), mutta niitä varioidaan tanssissa pois tutusta alkuperäisestä muodostaan. Tämä saattaa hankaloittaa eleen tulkintaa, mutta myös luoda eleelle uusia ulottuvuuksia ja merkityksiä.

Eleen ja tanssin tulkintaan vaikuttaa kuitenkin myös kulttuurikonteksti. Esimerkiksi Japanissa harvemmin kätellään, kumartaminen on yleisempi käytäntö. Ele on aina sidottu kulttuuriin, mutta sanojen puuttuessa useat eleet ovat kulttuurimuurin ylittäviä. Esimerkiksi lyöminen liitetään pääosin aggressioon, tällöin se on helppo lähtökohta aggressiiviselle tanssille.

Nonverbaalisen viestinnän eri merkkijärjestelmiin kuuluvat viestit esiintyvät usein kimpupuuntuneina sekä vahvasti verbaaliseen viestintään kietoutuneina, joten nonverbaalisen ja verbaalisen viestinnän erottaminen toisistaan on jo lähtökohtaisesti keinotekoista. (Kielijelppi.fi, 6.4.2016.)

Tanssissa eleet ja liike ovat oleellinen ilmaisukeino, eikä sanoja tarvita. Tanssi itsessään tuntuu antavan äänettämiä sanoja katsojan mieleen. Tanssielokuva Gerberaa käsikirjoittaessani näin kirjoitettujen liikkeiden kautta sanoja. Esimerkiksi kohtauksessa 13 Maisan vajoaminen tuntuu puhuttelevan surullisin ilmaisuin, koska aikaisemmin tanssi on ollut yhteistä eikä Maisa pystykään yhtäkkiä jatkamaan.

”Bacon kirjoittaa ns. affektiivisesta mimiikasta, jolla tarkoitetaan primitiivistä, refleksinomaista empatian tasoa, jolla pelkästään tunnetta ilmentävien kasvojen näkeminen synnyttää katsojassa vastaavan reaktion, vaikkei tämä edes tietäisi tarinallista kontekstia. Elokuvalle on kyky tuoda ilmeet esiin suurella kankaalla ja synnyttää näin empatiaa.” (Bacon 2000, Lappalaisen mukaan 2012, 28-29).

Näin ollen voidaan väittää, että nonverbaalisen eleen näkeminen juuri valkokankaalta tempaa katsojan mukaan kokemukseen. Tanssin nonverbaalinen ilmaisu voi olla helpommin ymmärrettävää elokuvan keinoja käyttäen. Tätä on esimerkiksi lähikuvan näyttämisen tanssijan kasvoista, mikä ei välttämättä tanssiesitystä katsottaessa ole mahdollista.

Kjell Sundtstedin mukaan vaiettaessa on mahdollista silti kertoa, mitä tunnemme. Pieni ele voi puhua paljon enemmän kuin suuri joukko sanoja ja olla suurta elettä aidompi ja todempi. Puhuttu dialogi on inhimillinen rakennelma, koska järki kontrolloi puhetta usein enemmän kuin spontaania fyysistä toimintaa, joka voi olla inhimillisen eläimellinen reaktio. (Sundtsted 2005, 251.)

On siis myös otettava huomioon liikkeen sisältämä tunne liikettä ja tanssielokuvaa käsikirjoitettaessa. Tunne voi myös olla yhtä sanaton, pelkkään eleeseen pohjautuva ja olla ilmaisultaan runollinen sekä tanssillinen. Seuraavassa luvussa avaan tunteiden käsikirjoittamista tanssielokuvaan esimerkiksi liikekieleen pohjautuen.

5 TANSSIELOKUVA JA TUNNE

5.1 Katsojan tunnekokemus

”Ennen toimintaa on tunne”, väittää Vacklin (2015, 446). Gerberassa toiminnan kautta ilmaistu tunne on tärkeä osa kerrontaa, koska Sara Kortelahti pohjasi koreografiaa Konstan ja Maisan tekojen lisäksi etenkin hahmojen kokemiin tunteisiin.

Vacklinin mukaan tunteet ovat elokuvan sydän ja sielu. Ne saavat elokuvan toimimaan, ja puhuttelevat katsojaa. Käsikirjoittajan tehtävä on kirjoittaa elokuvaan tunteita ja näin herättää, ylläpitää ja kuljettaa katsojan tunnekokemuksia. Päämääränä on manipuloida katsojan mieltä ja samalla rakentaa emotionaalisia hetkiä, joihin katsoja tempautuu mukaan. Fiktio luo katsojalle vertailukohteen faktalle. Fiktiota katsoja peilaa elämäänsä elokuvateatterin ulkopuolella. (Rosenvall & Vacklin 2015, 441 – 442.)

Vacklinin (2015, 163) mukaan elokuvaan mennään tuntemaan, liikuttumaan ja ajattelemaan. Koen käsikirjoittajana sekä katsojana oheisen väittämän todenmukaiseksi, koska harvemmin koen, että tapahtuma on sen aiheuttamaa tunnetta tärkeämpi. Käsikirjoittaja kuitenkin kirjoittaa käsikirjoitukseen juuri tapahtumien sarjan. Tällöin haasteeksi nousee se, miten käsikirjoittaja onnistuu sanoillaan vaikuttamaan jo käsikirjoituksen lukijan tunteisiin.

Kuten aikaisemmin olen väittänyt, tanssielokuvan tarinallisuus tekee siitä helpommin lähestyttävän. Tarina sisältää tunteita, siksi lähdin kirjoittamaan Gerberaan draamallisin rakenteita.

”Katsoessamme meidän ei pidä ajatella tapahtumien olevan elokuvaa. Kuin yhteisestä tekijöiden ja katsojien välisestä sopimuksesta olemme katsovinamme todellisuutta”, sanoo Aaltonen (2002, 52). Elokuvan ja tanssin maailmaan tempautuminen voivat tapahtua yhtä vahvan tunnekokemuksen kautta. Tanssiesitystä katsoessaan liikkeen sisältämä emootio välittyy aitona tunnekokemuksena myös katsojaan.

Mitä helpommin ihminen peilaa elokuvaa omaan elämäänsä, sitä onnistuneemmin tunteet välittyvät katsojalle. Tällöin käsikirjoitukseen ujutettu tunne on niin todenmukainen, että

se vaikuttaa vahvasti myös katsojaan saaden tämän kokemaan toivottu tunnetila. Robert McKeen (1998, 111) sanoin: ”Elämässä vastaavat tunnekokemukset saavat täyttymyksensä ajan kuluessa, mutta tarinan hetki on nyt. Taiteessa kokemus, tunne, on tärkeä juuri tapahtumisensa hetkellä.”

Käsikirjoittaja pystyy Vacklinin (2015, 443) mukaan kirjoittamaan parhaiten sellaisen tunnelatauksen, jolla on kirjoittajalle itselleen merkitystä. Jos kirjoittaja ei itse koe tunnetta, niin katsojakaan ei tunne mitään. Hän jatkaa, että kirjoittajan on itsensä kautta päästävä sisään muiden kokemuksiin tunteisiin ja muiden tapaan tulkita ja arvottaa maailmaa. Kjell Sundstedt (2005, 16) kertoo, että käsikirjoitettaessa kohtauksia ei saa etäännyttää itseään kirjoittamalla vain jostakin tapahtumasta. Käsikirjoittajan tulisi asettaa itsensä kohtaukseen mukaan ikään kuin eläisi sitä itse. Gerberaan tunnekaarta kirjoittaessani kävin läpi suvussani esiintyvää sairastapausta, jossa sairaus vaikuttaa isoäitini liikekykyyn.

Hyvä tapa saada itsensä kokemaan haluttu tunne ennen kuin luetuttaa käsikirjoitusta muilla on lukea teksti ääneen. Jos jokin kohta käsikirjoituksen edetessä ei aiheuta käsikirjoittajassa itsessään minkäänlaisia tunteita, niin sitä pitää muokata tai se voidaan poistaa kokonaan. Toisinaan poistaminen saattaa muuttaa koko käsikirjoituksen tunnekaarta, jolloin elokuva saattaa saada uuden suunnan.

Gerberassa oli leikkausvaiheessa poistumassa kohtauksesta 15 (Liite 1, sivu 4) kohta, jossa Maisa rullaa pyörätuolinsa eteiseen, mutta Konsta pukee takkia päälle, eikä käänny katsomaan. Kohtauksen osa oli tärkeä, koska halusin tehostaa Maisan pelkoa Konstan lähtemisestä. Maisa yrittää seurata pyörätuolilla ja pahoitella, mutta ei saa Konstaan yhteyttä. Konsta voi vain kävellä pois.

Rakennettaessa käsikirjoitukseen emotionaalista kaarta pyritään esittämään heti elokuvan alussa voimakas kohta, jolla herätetään katsojan tunteet sekä elokuvan tunnemaailma. Emotionaalista resonanssia eli tunnetta tuottava hetki voi käsittää tilanteen, konfliktin tai metaforan. (Vacklin 2015, 448.)

Tanssielokuva Gerbera alkaa orastavasta rakkaudesta. Sen ensimmäisessä kohtauksessa esiintyy myös rakkauden symboli: punainen gerbera. Kukan valitseminen oli huolellinen päätös, koska se on mukana koko elokuvan ajan ja käytin sitä kohtauksissa toistuvana elementtinä. Vacklinin (2015, 191) mukaan esineistä tulee jatkeita henkilöiden kehoille

ja mielille. Hän jatkaa korostaen, että suhteen henkilön ja objektin välillä on oltava vahva ja merkityksellinen. Kukasta, gerberasta muotoutui tanssielokuvassa metafora Konstan ja Maisan rakkaudelle. Rakkaus jatkuu läpi elämän ja kestää vastoinkäymiset. Kukka oli myös ratkaiseva elementti käänteessä, jossa Konsta keksii vesitanssin mahdollisuuden

5.2 Tanssielokuvan henkilö ja tunne

Kuten aikaisemmin mainitsin, lähdin rakentamaan Gerberan henkilöitä Konstaa ja Maisaa enemmän heidän tekojensa kuin sanojensa kautta. Vacklinin (2015, 449-450) mukaan: ”Tietty toiminta välittää tunteen tietyllä tavoin, kertoo eri asioita henkilöstä ja vie tarinan tunnetta tiettyyn suuntaan.” Tätä pyrin noudattamaan myös käsikirjoituksessani. Esimerkiksi kohtauksessa 21 (Liite 1), jossa Konsta alkaa kotiin juoksun lomassa tanssahdella ilmaisee innostumista ja suurta iloa.

Kohtauksella näytetään henkilöiden reaktiot johonkin ja tehostetaan näin elokuvan tunnelatausta, Vacklin (2015, 95) toteaa. Aikaisemmassa luvussa käsittelemäni teko-reaktiomalli soveltuu myös tunteen kuljetukseen. Jos hahmo ei reagoi toisen hahmon tunnepurkaukseen millään tavalla jää mieleen vain tyhjä, yksiulotteinen kuori.

Esimerkiksi Konsta säilyy pitkään hyvántahtoisena ja hyvántuulisena. Jos tämä olisi jatkunut koko elokuvan ajan, olisi katsoja pitkästynyt. Kun kiltin Konstan reaktio Maisan huutamiseen kohtauksessa 14 (Liite 1, sivu 4) on takaisin huutaminen, katsojan kiinnostus herää jälleen.

Jos esitellyille tunteille ei luoda uskottavaa pohjaa, on vaarana katsojan etääntyminen hahmosta. Field (1984, 54) kertoo, että hahmojen kautta katsoja kokee tunteita, hahmojen kautta katsoja liikuttuu. Käsikirjoituksessani pyrin kirjoittamaan Konstan ja Maisan siten, että katsoja kokisi myötätuntoa ja samaistuisi hahmoihin. Jos Maisa on apaattinen, vaikka Konsta yrittää piristää häntä kuten kohtauksessa 9 (Liite 1, sivu 3) herää katsojassa luultavasti sääli Konstaa kohtaan, mutta aikaisempien tapahtumien puitteissa (Maisan halvaantuminen) on Maisan apaattisuuskin uskottavaa.

5.3 Sanaton tunne

Fieldin (1984, 2) mukaan: ”Dialogi kommentoi tapahtumia, joskus on itse tapahtuma ja aina vie tarinaa eteenpäin.” Entä, jos dialogia ei ole tai sitä ei kuulla kunnolla?

Tanssielokuvassa *Gerbera* dialogi eli hahmojen välinen keskustelu jätettiin aluksi kirjoittamatta, mutta näyttelijöiden pyynnöstä lisäsin kohtauksiin puhetta. Esimerkkinä kohtaus 14, sivu 4, jossa Konsta ja Maisa riitelevät. Puhe myös äänitettiin ja sitä käytettiin myöhemmin *Gerberassa* hyvin vaimeana taustahälynä, äänteinä musiikin lomassa. Se ei kuitenkaan missään vaiheessa noussut elokuvan hallitsevaksi tekijäksi.

Vacklinin (2015, 442) mukaan on otettava huomioon, että kehonkieli välittää tunteita, dialogi tulee vasta sen jälkeen. Tämä tukee tunteen ja liikkeen välistä ilmaisua, kuten luvussa 4 kerroin.

Lappalainen kirjoittaa, että puheen poissaollessa toiminta nousee etualalle tarkkailun kohteeksi. Muoto vaatii katsojalta enemmän keskittymistä ja informaatioon joutuu kiinnittämään enemmän huomiota. Kun hahmo ei puhu, eikä tästä välitetä katsojalle sanallista informaatiota, välittyy hahmo enemmän tunnelmien ja mielikuvien kautta. Tanssielokuvassa tämä välittyy hahmon fyysisestä tavasta ilmaista itseään. (Lappalainen (2012, 31.)

Juuri siksi puheen vaimeus epäselvänä taustalla toimii *Gerberassa* ja tukee tanssielokuvaista tunnelmaa. Dialogia lisättiin näyttelijöille, mutta vaikkei sitä kuulla valmiissa elokuvassa huomasin sen auttavan katsojia ymmärtämään henkilöiden tunteita. Sanoista ei tarvitse siis saada selvää, mutta joskus pelkät äänteet tehostavat tunnevaikutusta katsojaan. Esimerkiksi Konstan ja Maisan riitelykohtauksessa 14 (Liite 1) huutamisesta tulee universaali vihan kieli, jota tanssi tukee.

Tanssielokuvassa *Dance With Me* dialogi kuullaan osittain samankaltaisena taustahälynä kuin *Gerberassa*, mutta se sisältää myös kahden henkilön välisen puhelun, joka kuullaan selvästi. Puhelu ja puhe tukee tässä tanssia, mutta myös sen pois jättäminen on tietoinen valinta.

Rytmittäminen ja dialogin lisääminen Gerberan valmiiden kohtausten lomaan oli haastavaa. Mykkä hahmo oli yhtäkkiä laitettava puhumaan. Tällöin tekstin tuottamisessa auttoi repliikkien puhuminen ääneen. Sillä voi testata, tuntuuko dialogi luonnolliselta vai ei.

Lappalainen (2012, 16) väittää David Hintonia mukaillen, ettei näyttelijöitä kannata pakottaa näyttelemään, vaan olisi suotavaa etsiä tunnetilaa kuvaava liike. Liike ja puhe ovat kuitenkin sidottuja toisiinsa ja näin ollen Gerberassa puheen lisääminen taustalle toimi.

Tanssielokuvassa myös musiikki vaikuttaa elokuvaan jo tekovaiheessa. Tanssi ei ole sidottu aikaan kuin valmiin musiikin puitteissa. Siksi on ensiarvoisen tärkeää, että musiikin kesto on tarkasti rajattu ja se todella sopii käsikirjoituksen tunnelmiin.

Käsikirjoittajan on kyettävä tekstillään välittämään nämä tunnelmat myös säveltäjälle. Aina musiikkia ei tarvita, mutta tanssin luoma tunne on vahvimmillaan silloin, kun se yhdistetään musiikkiin. Toisaalta myös juuri silloin, kun jonkin dramaattisen liikeradan aikana musiikki jääkin yhtäkkiä pois, saadaan aikaan hyvin vahva tunne-elämys. Katsoja elää tanssin mukana ja saattaa hyvinkin jättää vaikkapa hengittämättä täyden hiljaisuuden vallitessa lavalla, tai elokuvassa tanssin kohdalla, kun musiikki jää yllättäen pois.

5.4 Tunteen mekaniikka

Keskustunte on elokuvan päätunte, joita voi Vacklinin (2015, 447) mukaan olla vain yksi. Esimerkiksi katumus, romanttinen intohimo, syyllisyys tai hylkääminen ovat keskustunteita. Keskustunteelle on olennaista se, että katsoja tunnistaa kyseisen tunteen ja että sen varaan voi rakentaa elokuvan, jakson, henkilöt ja koko tv-sarjan puitteet. Keskustunteen takia katsoja reagoi elokuvaan emotionaalisesti.

Gerberan käsikirjoituksen muokkautuessa toteutettavaan muotoonsa sen tunnemaailma kiteytyi lopulta ajatukseen: ei saa luovuttaa. Vaikka Vacklin väittää keskustunteen sisältävän vain yhden tunteen, niin hain käsikirjoituksessani keskustunteelle eli ”ei saa luovuttaa”, periksi antamattomuudelle toista keskustunnetta eli luovuttamista. Näiden kahden tunteen välisestä jännitteestä syntyy elokuvaan sen tunteiden kirjo ja tunnekaari.

Tunteet itsessään ovat moninaisia ja niiden muodostaminen on ollut pitkälinen prosessi. Vacklinin mukaan tunteita on lukuisia ja monet tunteet sisältävät toisistaan poikkeavia

alalajeja. Tunteet ovat hyvin erilaisia ja ne voivat viitata reagoititapaan, asenteeseen, valintaan, yhteyteen tai olotilaan. Yksi tunne saattaa sisältää useita tunteita. Esimerkiksi masennus voi sisältää ahdistusta, arvottomuuden tunnetta, pelkoa, menetyksen tunnetta, epäonnistumista, syyllisyyttä, vihaa ja surua. (Vacklin 2015, 443.)

Vacklin lainaa psykologi Kari E. Turusta, jonka mukaan ihminen voi käyttää tunnetta eri tavoin. Esimerkiksi vihan avulla saatetaan hyökätä, puolustautua tai peittää muita tunteita. Tunteet myös muodostuvat eri tavoin. Valta voi synnyttää myös häpeän tunteen. Tunteet voivat sekoittua, olla päällekkäisiä ja jopa ristiriitaisia. (Turunen 2004, Rosenvall & Vacklinin mukaan 2015, 443.) Näin ollen millaisia tunteita sisältyy luovuttamiseen sekä sitä vastaan taistelemiseen?

Tarkemmin olen perehtynyt Gerberan käsikirjoituksessa esiintyneisiin tunteisiin luvussa 5.5, mutta lähdän rakentamaan luovuttamisen kokemisen tunnetta ja mikä sen synnyttää. Sen avaamiseen voidaan soveltaa Vacklinin esittämää tunteen mekaniikan teorian analyysiosaa.

Vacklin lainaa dramaturgi Jukka Asikaista, jonka mukaan tunteen voi analysoida ja pilkkoa osiin. Analysoinnin jälkeen tunteen osat kirjoitetaan kohtaukseen yhdistettynä toimintaan. Osat jäljittelevät kyseisen tunteen kaarta ja niiden tarkoituksena on saada esiin tietty tunne katsojassa. (Asikainen 2003 luentosarja, Rosenvall ja Vacklinin mukaan 2015, 449.) Tämä tarkoittaa sitä, että haettaessa esimerkiksi luovuttamisen tunnetta on ensin löydettävä luovuttamiseen sisältyvät tunteet. Näitä ovat esimerkiksi itseinho, suru, kyvyttömyys, voimattomuus, ärtymys ja väsymys. Jokaista näistä tunteista voi sisällyttää pieninä osina itse kohtauksiin.

Tanssielokuvassa Gerbera sijoitin luovuttamisen tunteet ensin Maisan kohtauksiin ja lopulta tartutin tunteet Maisan kautta Konstaan. Tämä alkaa kohtauksesta 12 (Liite 1, sivu 3) ja jatkuu, kunnes suunta kääntyy positiivisempaan suuntaan. Se tapahtuu kohtauksessa 19 (Liite 1, sivu 5), jossa Konsta keksii uuden ratkaisun tanssin jatkamiseen halvaantumisesta huolimatta.

Valittuun tarinaan valitaan siihen sopiva tunteen kuljetus. Vacklin esittää, että kun haluaa kertoa tarinan esimerkiksi itsekkäästä, elämää halveksivasta naisesta, joka sairastuu kuolemanvaaralliseen tautiin ja taisteltuaan sitä vastaan oppii arvostamaan elämää ja ihmisiä,

tarina etenee sairauden tahtiin. Tällöin tunteen kaari voi kehittyä järjestyksessä: itsekkyyks (alkuasetelma), shokki (oire), kauhu, (diagnoosi), toivo (prognoosi), masennus (sairaus), uusi toivo (hoito), ilo tai suru (parantuminen tai kuolema). (Rosenvall & Vacklin 2015, 445.)

5.5 Ohjaaja-koreografin ja käsikirjoittajan tunnetulkinnan vertailu

Vacklin (2015, 442) lainaa käsikirjoittaja Ruth Praver Jhavalaa, joka on sanonut, että näyttelijän on pystyttävä lukemaan käsikirjoituksesta siihen piilotetut hienovaraiset emotionaaliset painotukset tai sanoma ei välity katsojalle. Sama pätee myös ohjaajaan.

Opinnäytetyöni projektiosan ohjaaja ja koreografi Sara Kortelahti kävi pyynnöstäni läpi Gerberan käsikirjoituksen kuudennen version ja kirjoitti kohtausten oheen hänen mielestään kohtauksissa ilmeneviä tunteita kahden päähenkilön kautta.

Vertasin näitä omiin tarkoituspereini ja kehitin niiden pohjalta kohtauksin numeroidun taulukon (Liite 2), jossa keltaisella korostetut kohdat merkitsevät yhtenäistä näkemystä tunteista ja punaisella merkityt tunteet ovat toistensa synonyymeja tai lähellä toisiaan. Tyhjä, Saran vihreällä merkityt kohdat, omassa sarakkeessani merkitsevät tanssikohtia, joita en itse kirjoittanut, vaan jotka Sara kehitti käsikirjoitukseni pohjalta. Ne viittaavat aina edelliseen kohtaukseen, joten yhtäläisyydet on merkitty. Käsikirjoitus löytyy liitteestä 1.

Kohtauksia ja niiden tunteita verratessa on otettava huomioon se, ettei käsikirjoittaja saa kirjoittaa kohtauksiin varsinaisia tunteita niiden nimillä, vaan ilmaistu tunne on kirjoitettava kuviksi ja toiminnaksi. Kirjoitettu kieli on rikasta ja valitulla sanalla voi jo vaikuttaa tunnemaailmaan. Esimerkiksi rientääkö vai raahautuuko henkilö kohti toista? Esimerkiksi kohtauksessa 20, jossa Maisa teippaa rikki repimiään valokuvia takaisin kokoon halusin ilmaista katumusta. Myös ohjaaja on tulkinnut kohtauksen tunteen katumukseksi.

Käsikirjoittajan kirjoittaessa kohtauksia kuviksi jää niiden tulkinta ohjaajalle, joten aina tarkoitettu tunne ei ehkä osu yksiin sen alkuperäisen tarkoituksen kanssa. Tämä näkyy selkeimmin esimerkiksi kohtauksessa 9. Siinä Maisa ottaa pyörätuolissa vastaan Konstan hänelle piristykseksi ostamat kukat, mutta ei hymyile eikä kiitä. Sara on tulkinnut tämän

kohtauksen ilmaisevan Maisan osalta pitkästyneisyyttä ja ärtymystä. Oma tarkoitusperäni oli kirjoittaa kohtaukseen Maisan kokevan surun ja apaattisuuden tunnetiloja.

Kohtauksissa 6-11 rakentuu suurin tunnetilan poikkeuma Maisan kohdalla. Käsikirjoittajana minusta on mielenkiintoista huomata missä kohtauksissa olin onnistunut kirjoittamaan kohtaukset siten, ettei ollut vaikeaa tajuta rakentamaani tunnetta, ja missä kohdissa taas ohjaajan näkemys käsikirjoituksesta erosi eniten omastani.

Koen tämän kaltaisen käsikirjoituksen tunnetulkintavertailun hyödyllisenä käsikirjoittajalle varsinkin silloin, kun on elintärkeää kuljettaa tarinaa juuri tunteiden kautta, kuten Gerberassa. Tunteiden kautta kirjoittaminen saattaa tehdä myös mistä tahansa tanssielokuvasta toimivamman. On hyödyllistä käydä elokuvan tunnekaarta läpi ohjaajan ja mahdollisesti myös koreografin kanssa.

6 KÄYTÄNTÖJÄ TANSSIELOKUVAN KÄSIKIRJOITAMISEEN

Tanssielokuva on audiovisuaalinen kokonaisuus, jossa tanssi on kerronnan pääelementti, mutta lyhytelokuvan dramaturgian soveltaminen tanssielokuvaan saattaa tehdä siitä helpommin lähestyttävän ja ymmärrettävän kokonaisuuden.

Katsojalle kannattaa tehdä alusta alkaen selväksi, että kyseessä on tanssielokuva. Se voidaan toteuttaa ottamalla tanssi mukaan mahdollisimman varhaisessa vaiheessa.

Tanssielokuvaa käsikirjoitettaessa avainsana on tanssillisuus. Kohtaus kannattaa kirjoittaa siten, että se on kerronnaltaan, toiminnan kuvaukseltaan, miljööltään ja rytmiltään tanssia tukeva sekä toimii näin inspiraationa ohjaajalle ja koreografille. Arkiliike voi olla tanssillista, jos sen kirjoittaa tanssielokuvaan ajatuksena tanssillisuus. Tämä ajatus sisältää koreografisen ajattelumallin: Miten kirjoittaa liike kuvaksi ja toiminnaksi, jonka koreografi näkee selkeästi edessään tanssina.

Liike on olennainen osa tanssielokuvan kerrontaa. Sen ilmaisua voi hallita kirjoittamalla käsikirjoitukseen liikettä sisältävää toimintaa sekä nonverbaalisia eleitä. Nonverbaaliset eleet, liike ja tunne kulkevat käsi kädessä. Tanssielokuvassa liike itsessään voi synnyttää tunteen, mutta tunne antaa liikkeelle motiivin ja syyn. Reaktio-teko-mallia voi soveltaa sekä liikkeen, että hahmojen rakentamiseen.

Emotionaalinen resonanssi hahmojen, tanssin ja tarinan välillä tekee tanssielokuvan vaikutuksesta katsojaan voimakkaamman. Se voidaan saavuttaa etsimällä käsikirjoituksesta keskustunne, jonka pilkkominen osiin ja kirjoittaminen käsikirjoitukseen avaa tunnetta vähitellen ja johdattelee katsojaa läpi elokuvan tunnekaaren. Henkilöiden kokemat tunteet ovat tosielämään pohjautuessaan uskottavampia ja kun tunteet yhdistää reaktioon ja toimintaan tunteen voi helpommin muuttaa osaksi tanssia.

Tanssielokuvan musiikin tulisi tukea sekä tarinaa, että tanssia, koska musiikkiin liittyy vahva tunteellinen lataus ja sillä voi vaikuttaa teoksen rytmiin.

Dialogi ei ole avainasemassa tanssielokuvassa, ja olisi suotavaa, että se olisi vain tunteen tai liikkeen jatke, eikä hallitseva elementti.

Puhe on yleensä harkittua, mutta liike on tiedostamatonta ja ilmaisee näin puhetta tehokkaammin asioita, joita sanoilla ei saa avattua. Yksi kuva on tuhat sanaa, tanssielokuvassa yksi liike saattaa olla tuhansia tunteita. Tuhat tapaa kertoa tarina.

Yhteistyö etenkin ohjaajan ja koreografin kanssa antaa tanssielokuvan käsikirjoittajalle viitteitä siitä, kuinka tanssillisuutta käsikirjoituksessa voi kehittää. On hyödyllistä kommunikoida ja keskustella ohjaajan ja koreografin kanssa heti alussa, jotta kirjoitettu tarina ja tanssi pystyvät tukemaan toisiaan riittävästi

7 POHDINTA

Opinnäytetyöni kirjallisen osan ensimmäisenä tavoitteena oli koota tarinallisen tanssielokuvakäsikirjoittamisen käytäntöjä, joiden pohjalta tanssielokuvan voi rakentaa ja jotka tukevat tanssia tarinankerronnallisena elementtinä.

Ensimmäinen tavoite onnistui mielestäni hyvin, koska sain koottua lukuun 6 mainittuja käytäntöjä. Niitä löytyisi varmasti lisääkin, mutta koen, että se vaatisi muutaman erilaisen tanssielokuvan käsikirjoittamiskokemuksen. Esimerkiksi sellaisen, jossa tarinaa ei esitetä lyhytelokuvan muodossa ja se on tiiviimmin linkitetty tanssiin.

Toinen tavoite oli oppia jotain uutta käsikirjoittamisesta juuri tanssielokuvan käsikirjoittamisen kautta.

Kirjoittaessani Gerberaa sekä tätä opinnäytetyötä opin paljon sellaisia asioita, joita en ollut aikaisemmin ottanut yhtä paljon käsikirjoittaessani huomioon. Esimerkiksi opin sen, että nonverbaaliset eleet ja liike ylipäättään on suuremmassa asemassa käsikirjoituksessa kuin dialogi. Teot myös kertovat enemmän hahmoista kuin dialogi.

Opin, että vaikka käsikirjoittaja ei voi kirjoittaa tunteita käsikirjoitukseen kirjoittamalla että ”hahmo on surullinen”, hän voi kirjoittaa halutun tunteen mukaan juoneen sekä osaksi hahmon itseilmaisua sekä tekoja.

Opin myös sen kuinka tärkeää on pohtia tarkkaan mitä sanoja käsikirjoituksessaan käyttää, jotta sen välittämä tunnelma ja tarina avautuvat paremmin. Jos haluaa hahmon juoksevan lujaa, hänet voi kirjoittaa ryntäämään paikalle.

Aikaisemmin mainitsemani tiivis yhteistyö ohjaajan kanssa tulee varmasti olemaan hyödyllinen myös muissa käsikirjoittamisprojekteissa kuin tanssielokuvien kirjoittamisessa.

Olisin voinut tutkia tarkemmin musiikin vaikutusta kerrontaan sekä tanssielokuvan ja musiikkivideon suhdetta. Myös ohjaajan ja käsikirjoittajan tunnetulkinnan vertailua olisi voinut syventää.

Koen kuitenkin onnistuneeni työssäni ja toivon, että siitä on tarkoitukseni mukaisesti apua kaikille tanssielokuvan tekijöille, mutta etenkin käsikirjoittajalle ja ohjaajalle sekä koreografille.

LÄHTEET

Aaltonen, J. 2002. Käsikirjoittamisen työkalut; Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Branningan, E. 2005. Dancefilm: Choreography and the Moving Image. New York: Oxford University Press.

Cantell, S. 2011. Timantiksi tiivistetty: Kerronnalliset strategiat fiktiivisessä lyhytelokuvassa. Jyväskylä: Bookwell Oy.

Field, S. 1984. The Screenwriter's Workbook; Exercises and Step-by-Step Instruction for Creating a Successful Screenplay. New York: Dell Publishing.

Field, S. 1994. Screenplay, The Foundations of Screenwriting, A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script. New York: MJF Books.

Lappalainen, H. 2012. Liikkuen kuvassa: Koreografisen ja elokuvallisen kerronnan kohtaaminen tanssielokuvassa. Elokuvan ja television koulutusohjelma. Tampereen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 4.4.2016 <http://theseus.fi/handle/10024/46617>

McKee, R. 1998. Story. Great Britain: Methuen & Co Limited.

Putala, A. 2014. Laululyriikat elokuvamusikaalissa: Tutkimus ponnahduslautana oman musikaalin sanoittamiselle. Elokuvan ja television koulutusohjelma. Tampereen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 5.5.2016 <http://theseus.fi/handle/10024/85033>

Rosenvall, J. & Vacklin, A. 2015. Käsikirjoittamisen taito. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Sundstedt, K. 2009. Kirjoita elokuvaksi. Saarijärvi: Saarijärven Offset Oy.

Internet-lähteet:

Kielijelppi. <http://kielijelppi.virtamieli.fi/puheviestinta/nonverbaalinen-viestinta>. Luettu 6.4.2016.

Tanssielokuva Dance With Me <https://vimeo.com/88974421>, ohjaaja ja käsikirjoittaja Christina Molino. Katsottu 10.4.2016.

Haastattelu:

Sara Kortelahti, Facebook –keskustelu 22.4.2016

Franssila, P. & Wallin, M. 2010. Fysioterapia on potilaan ohjausta. Fysioterapia-lehti 5/2010, 5.

LITTEET

Liite 1. Gerbera-käsikirjoitus versio 6

1. INT. TANSSILAVA. -- ILTA

On vuosi 1975. KONSTA (21) seisoo tanssilavalla punainen gerbera napinlävessään ja pälyilee ympärilleen paria etsien. Kaikki paikan naiset ovat kuitenkin varattuja ja tanssivat jo muiden miesten kanssa. Konsta istuu yksin seinustalle.

Paikalle saapuva MAISA (20) huomaa Konstan ja ottaa kukan tämän napinlävestä laittaen sen hiuksiinsa hymyillen. Konstakin hymyilee. Maisa vetää Konstan tämän kädestä tanssilattialle.

Ihmiset alkavat kadota, haihtua ympäriltä kuin ilmaan, kun pari näkee vain toisensa. Konsta ja Maisa jäävät tanssimaan lavalle kahdestaan.

2. INT. KEITTIÖ. -- PÄIVÄ

Konsta (61) ja Maisa (60) tanssivat kotinsa keittiössä. Maisalla on punainen gerbera hiuksissaan. Konsta ottaa sen Maisan hiuksista.

Konsta valuttaa vettä kahvikuppiin ja laittaa gerberan siihen.

3. INT. MIELITANSSILAVA. -- ILTA

Konsta (21) ja Maisa (20) tanssivat onnellisina. He tanssivat tiiviisti kontaktissa toisiinsa. Tanssi on sujuvaa.

4. INT. KEITTIÖ. -- PÄIVÄ

Konsta ojentaa gerberaa kupissa Maisalle, jonka jalat pettävät yhtäkkiä ja kuppi kirpoaa otteesta särkyen.

5. INT. MIELITANSSILAVA. -- ILTA

Maisa kirpoaa Konstan otteesta. Konsta tanssii Maisan perässä, muttei saa tästä otetta.

6. INT. SAIRAALA. -- PÄIVÄ

Maisa makaa vuoteella ja katsoo jalkojaan. LÄÄKÄRI (35) auttaa Maisaa istumaan. Maisa yrittää nousta sängyltä, mutta joutuu tukeutumaan paljon lääkäriin eikä pääse oikein jaloilleen. Konsta katsoo vierestä.

2 (5)

7. INT. MIELITANSSILAVA. -- ILTA

Maisa liikuttaa kädellään toista kättään ja käsillään jalkoja. Ne jäävät niihin asentoihin, joihin hän ne siirtää. Konsta kävelee Maisan luo hitain askelin.

8. INT. KATU. -- ILTA

Konsta rullaa Maisaa pyörätuolissa kukkakaupan ohi. Konsta pysähtyy ja rullaa hieman takaisin.

9. INT. KATU. -- ILTA

Konsta tulee ulos kukkakaupasta valtavan gerberakimpun kanssa ja ojentaa sitä Maisalle. Maisa ottaa kimpun syliinsä, mutta ei hymyile eikä kiitä.

Konsta alkaa rullata Maisaa eteenpäin. Ei itsekään hymyile.

10. INT. MIELITANSSILAVA. -- ILTA

Konsta nostelee ja kantaa Maisaa. Maisa mukailee Konstan liikkeitä.

11. INT. KEITTIÖ. -- PÄIVÄ

Maisa istuu pyörätuolissa ja Konsta laittaa ruokaa.

Konsta nostaa lautasellisen ruokaa Maisan eteen, mutta tämä ei tartu haarukkaan ja ala syödä.

Gerberakimppu on kuihtunut maljakkoon.

12. EXT. PUISTO. -- PÄIVÄ

Konsta rullaa Maisaa pyörätuolissa puistossa. Vastaan tulee sauvakävelevä PARISKUNTA (55 ja 60). Pariskunta nauraa ja kävelee reippaasti samaan tahtiin. Maisa katsoo sivuun. Konsta myös.

Konsta ottaa muutaman juoksuaskeleen ja työntää tuolia lujempaa, mutta Maisa katsoo vihaisesti Konstaa ja tämä lopettaa juoksemisen.

3 (5)

13. INT. MIELITANSSILAVA. -- ILTA

Konsta nostelee Maisaa paikasta toiseen ja tanssii tämän ympärillä. Aina kun Konsta laskee Maisan jaloilleen Maisa alkaa tanssillisin liikkein vajota kohti maata.

14. INT. OLOHUONE. -- PÄIVÄ

Maisa istuu pyörätuolissa. Konsta istuu viereen nojatuoliin ja avaa valokuva-albumin.

Pari selaa sitä hetken rauhassa, kunnes vastaan tulee kuvia tanssilavalta.

Maisa raivostuu ja repii sivuja ja valokuvia. Konsta säikähtää ja yrittää estää tarttuen Maisaa ranteesta.

Maisa kohottaa huutavat kasvot Konstaan, mutta vaikenee, kun Konsta alkaa huutaa takaisin.

Konsta nousee ylös sohvalta ja jättää Maisan istumaan yksin revittyjen kuvien keskelle.

15. INT. ETEINEN. -- PÄIVÄ

Konsta pukee takkia päälleen. Maisa rullaa tuolin paikalle valokuva kädessään, mutta Konsta ei käänny katsomaan vaan lähtee ulos ovesta.

Valokuva suukosta tanssilattialla putoaa Maisan kädestä lattialle.

16. INT. MIELITANSSILAVA. -- ILTA

Konsta kääntyy pois Maisan luota. Maisa vajoaa lattialle. Maisa tanssii lattialla ja jää katsomaan Konstaa. Maisa kääntää katseensa pois Konstasta. Kumpikaan ei liiku.

17. EXT. KATU. -- PÄIVÄ

Konsta kävelee katua ensin kiivaasti, mutta askeleet hidastuvat. Lopulta hän pysähtyy kokonaan, kääntää päänsä ja huomaa olevansa kukkakaupan kohdalla.

18. INT. OLOHUONE. -- PÄIVÄ

Maisa istuu rullatuolissa ja katsoo sotkuista olohuonetta. Alkaa kerätä valokuvia lattialta.

19. INT. KUKKAKAUPPA. -- PÄIVÄ

Konsta kävelee kukkakaupassa ja huomaa gerberoiden kukkaosia kellumassa suuressa astiassa. Hän pysähtyy niiden ääreen.

20. INT. KEITTIÖ. -- PÄIVÄ

Maisa laittaa albumin pöydälle ja alkaa teipata kuvia kokoon itkien ja tärisevin käsin. Kukkakimppu on yhä kuolleen maljakossa.

21. EXT. KATU. -- PÄIVÄ

Konsta juoksee katua gerbera kädessään. Juoksu muuttuu vähitellen tanssahteluksi.

22. INT. MIELITANSSILAVA. -- ILTA

Konsta alkaa liikuttaa jalkojaan. Konstan koko keho liittyy tanssiin. Hän kääntää katseensa kohti Maisaa. Konsta alkaa tanssia kohti Maisaa.

23. INT. ETEINEN. -- PÄIVÄ

Konsta tulee sisään ovesta ja juoksee keittiöön kengät jalassa.

24. INT. KEITTIÖ. -- PÄIVÄ

Maisa näyttää albumia ja Konsta hymyilee. He halaavat tosiaan.

Halauksen jälkeen Konsta selittää jotain innoissaan ja rullaa Maisan pois keittiöstä.

25. INT. MIELITANSSILAVA. -- ILTA

Konsta ja Maisa ovat lattialla todella lähekkäin. Heidän katseensa kohtaavat.

26. INT. UIMAHALLI. -- PÄIVÄ

Maisan pyörätuoli on altaan reunalla. Maisalla on kellukkeet ja UIMAVALVOJA (30) auttaa häntä altaaseen Konstan kanssa.

Maisa näyttää vaivaantuneelta, ihmiset tuijottavat.

Konsta ottaa Maisan vastaan ja tämä huomaa kelluvansa pinnalla hyvin. Konsta ottaa paritanssimaisen otteen Maisasta.

Maisan jalat liikahuttavat vähän, kun Konsta tanssittaa häntä vedessä.

5 (5)

Maisa purskahtaa nauruun.

27. INT. MIELITANSSILAVA. -- ILTA

Konsta ja Maisa tanssivat lähellä toisiaan, yhdessä. Molemmat omilla jaloillaan. Tanssi on sujuvaa. Heidän välillään on tiivis katsekontakti.

Liite 2. Tunnevertailutaulukko

Kohtaus:	ANNI		SARA	
	Konsta	Maisa	Konsta	Maisa
1.	ujous epävarmuus pettymys yllättyminen toiveikkaus rakkaus	itsevarmuus ilo rakkaus	epävarmuus hämmennys rakkaus	itsevarmuus päättäväisyys rakkaus
2.	rakkaus, hellyys		rakkaus, kiintymys	
3.	-	-	rakkaus, kiintymys	
4.	pelko, säikähdytys		hätäannus pelästyminen	outo olo
5.	-	-	epätoivo halu auttaa	voimattomuus
6.	arkuus epäusko epätoivo	epäusko epätoivo ahdistus	avuttomuus suru empatia	pettymys epätoivo turhautuneisuus
7.	-	-		avuttomuus ahdistus viha turhautuneisuus
8.	innostus halu piristää	epäusko	halu piristää	pitkästyneisyys
9.	halu piristää rakkaus pettymys	suru apaattisuus	innostus pettymys	pitkästyneisyys, ärtyminen
10.	-	-	tukeminen	luovuttaminen alakulo
11.	huolehtivaisuus	alakulo apaattisuus	huolehtivaisuus halu auttaa	alakulo ärtymys piittaamattomuus
12.	epävarmuus innostus syyllisyys	alakulo ärtymys	tsemppaus piristämisen halu pettymys	pitkästyneisyys alakulo häpeä ärtymys
13.	-	-	huolehtivaisuus väsymys huolestuneisuus suru	voimattomuus alakulo luovuttaminen

14.	ystävällisyys nostalgisuus tunteellisuus turhautuneisuus äkäisyys viha	apatia kaipuu raivo säikähdys katumus epäusko	piristämisen halu ystävällisyys huolehtivaisuus turhautuneisuus suuttumus väsymys	pitkästyneisyys turhautuminen ärtymys suuttumus raivo hätäännys pelästyminen itsekkyyden taju
15.	ärtymys luovuttaminen	katumus	väsymys turhautuneisuus luovuttaminen	hätäännys
16.	-	-		epätoivo itsekkyyden taju itseinho kaipuu ikävä luovuttaminen
17.	ärtymys suru		neuvottomuus suru toiveikkaus	
18.		katumus suru		katumus
19.	oivallus		oivallus halu korjata tilanne pieni innostus	
20.		katumus suru		ikävä katumus rakkaus
21.	innostus toiveikkaus		innostus	
22.	-	-	rakkaus innostuneisuus toiveikkaus	
23.	innostuneisuus		innostuneisuus	
24.	anteeksianto rakkaus innokkuus	läheisyys anteeksianto hämmennys	rakkaus, huojentuneisuus, läheisyys, kiintymys	
		katumus	innostuneisuus	katumus
25.	-	-	rakkaus, yhteys, kiintymys	
26.	rohkeus varmuus tukeminen luottamus	epävarmuus vaivaantuneisuus epäily	varmuus rohkeus tukeminen rakkaus	vaivaantuneisuus epäily luottamus

	<p>onnellisuus</p> <p>rakkaus</p>	<p>rohkeus</p> <p>toivo</p> <p>onni</p> <p>rakkaus</p>	<p>ilo</p> <p>huojennus</p> <p>onnellisuus</p>	<p>uskallus</p> <p>ilo</p> <p>riemu</p> <p>rakkaus</p> <p>onnellisuus</p>
27.	-	-	onnellisuus, riemu, rakkaus	