



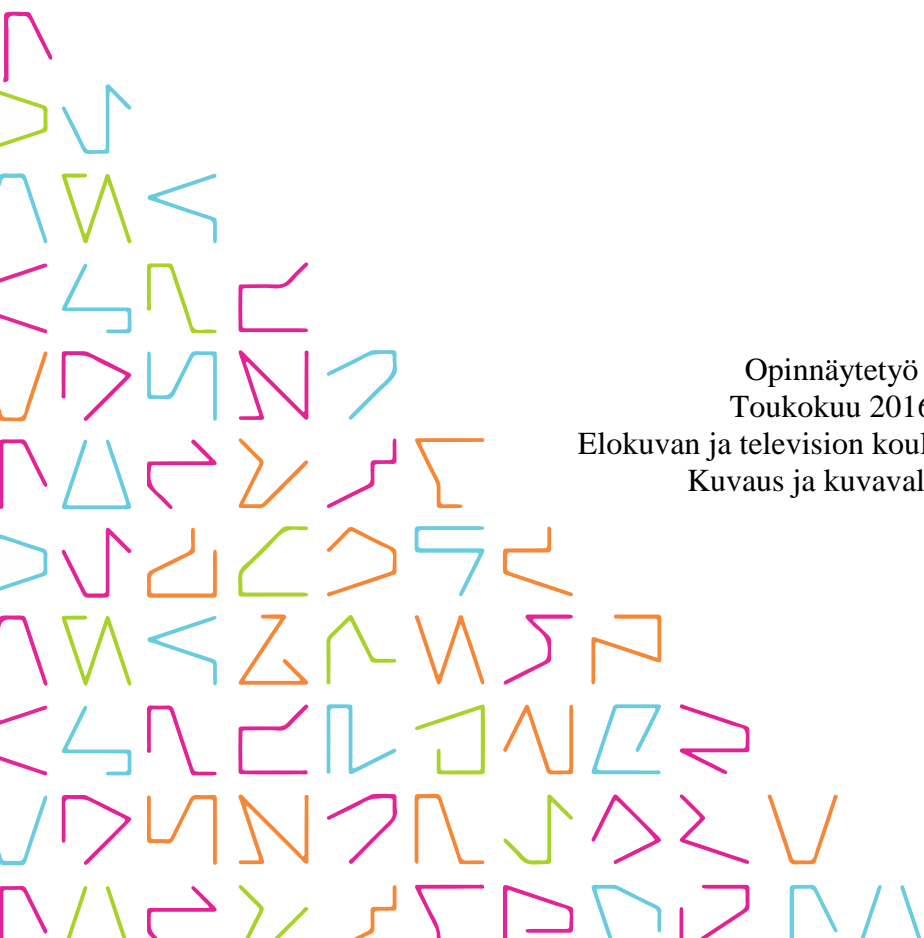
TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

## TANSSIVA KUVA

Elokuvallisten elementtien vaikutus koreografiaan  
tanssielokuvassa

Sara Kortelahti

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2016  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Kuvaus ja kuvavalaisu



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Kuvaus ja kuvavalaisu

KORTELAHTI, SARA:

Tanssiva kuva  
Elokuvallisten elementtien vaikutus koreografiaan tanssielokuvassa

Opinnäytetyö 42 sivua, joista liitteitä 0 sivua  
Toukokuu 2016

---

Tässä opinnäytetyössä perehdyttiin tanssikoreografian ja elokuvallisten elementtien yhdistämiseen tanssielokuvassa. Tarkastelun kohteena oli etenkin se, millä tavalla kameran läsnäolo vaikuttaa tanssin havainnointiin ja kuinka liikettä on mahdollista muokata elokuvallisin keinoin.

Tarkastelun kohteena oli tanssielokuva *Gerbera*, jonka avulla etenkin kuvauksen ja koreografian vaikutusta toisiinsa tarkkailtiin koko elokuvaprosessin ajan. Sen kautta pyrittiin löytämään keinoja, joilla koreografinen ja kuvauksellinen suunnittelu saadaan tukemaan toinen toisiaan. Aihetta tarkasteltiin koreografian näkökulmasta, mutta myös kuvaajan ja ohjaajan läsnäolo tanssielokuvan vaikutukseen otettiin huomioon.

Yksiselitteisiä vastauksia sille, miten yhdistää tanssillinen koreografia elokuvallisiin elementteihin parhaalla mahdollisella tavalla, ei pystytty tässä opinnäytetyössä löytämään. Sellaisia elementtejä, jotka vaikuttavat laadukkaaseen tanssielokuvaan, pystyttiin kuitenkin tuomaan esille.

---

Asiasanat: tanssielokuva, koreografia

## **ABSTRACT**

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Film and Television  
Cinematography and Lighting

**KORTELAHTI, SARA:**

Dancing Picture

Effect of Cinematic Elements to Choreography in a Dance Film

Bachelor's thesis 42 pages, appendices 0 pages

May 2016

---

Combining dance choreography and cinematic elements in a dance film was the subject of this thesis. The focus was especially on how the presence of the camera affects the observation of the dance and how the motion can be adjusted by cinematic ways, was speculated.

The effect filming and choreography have on each other was observed through the entire filming process of the dance film Gerbera. The objective was to find ways of making choreographical and pictorial planning support one another. The subject was observed from the viewpoint of a choreographer, but the effect the presence of a cinematographer and a director has on the process was taken into account.

Definite answers for how to combine dance choreography with cinematic elements in the best way could not be found in this thesis. However, some elements which do have an effect on successfully creating a high-quality dance film could be disclosed though.

---

Key words: dance film, choreography

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	TYÖN LÄHTÖKOHDAT .....	6
2.1	Tanssielokuva .....	6
2.2	Projekti <i>Gerbera</i> .....	7
3	KOREOGRAFIA .....	10
3.1	Koreografia käsitteenä .....	10
3.2	Koreografian luominen .....	11
3.2.1	Koreografian rakenne.....	13
3.2.2	Liikekieli ja liikemateriaali .....	14
3.2.3	Koreografian suhde äänimaailmaan.....	15
3.2.4	Ilmaisuvoima.....	16
4	KAMERA JA KOREOGRAFIA.....	17
4.1	Tanssielokuvan tekijöiden välinen vuorovaikutus.....	17
4.1.1	Ohjaajan ja koreografian yhteistyö .....	18
4.1.2	Ohjaaja-koreografian ja kuvaajan yhteistyö .....	20
4.2	Kamera liikkeen tallentajana .....	21
4.2.1	Kamera muokkaa kolmiulotteisesta liikkeestä kaksiulotteisen.....	21
4.2.2	Kameran valitsee tarkastelun kohteen.....	23
4.3	Koreografia kameran linssin läpi .....	27
4.3.1	Kameran vaikutus koreografiaan .....	28
4.3.2	Liikkeen estetiikka kamerassa.....	29
4.4	Mahdollisuudet ja rajoitukset.....	32
4.4.1	Leikkauksen käyttö liikkeen muokkaamisessa .....	34
4.4.2	Kuva valitsee, mitä näytetään ja mitä jätetään näyttämättä .....	35
5	KAMERAN JA SILMÄN VÄLINEN ERO TANSSIN HAVAINNOINNISSA .....	36
5.1	Tanssin aistiminen elokuvassa ja näyttämöllä .....	36
5.2	Kameran läsnäolon vaikutus koreografian luomisprosessiin.....	37
6	POHDINTA.....	38
	LÄHTEET.....	40

## 1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni pohdin tanssielokuvan koreografisen sekä elokuvallisen suunnittelun vaikutusta toinen toisiinsa. Käytän esimerkkielokuvana lopputyönä tekemäämme tanssielokuvaa *Gerbera*. Keskityn opinnäytetyössäni *Gerberan* tanssillisten osuuksien tarkasteluun sekä niiden suunnitteluun liittyviin tekijöihin. Tavoitteenani oli tutkia, mitkä tekijät vaikuttavat tanssielokuvan koreografioiden suunnitteluun ja miten toteuttaa tanssielokuva niin, että elokuvalliset ja tanssilliset elementit tukevat toinen toisiaan parhaalla mahdollisella tavalla. Elokuvallisilla elementeillä tarkoitan elokuvan tekemiseen käytettyjä teknisiä keinoja sekä elokuva-alalle vakiintuneita lainalaisuuksia. Tarkoituksena oli löytää lisää informaatiota tanssielokuvien tekemisestä sekä niiden koreografisesta suunnittelusta.

Hannele Jyrkän toimittama kirja *Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön* (2005) sekä Aino Sarjen, Ulla Halosen ja Päivi Pakkasen toimittama *Kirjoituksia koreografiasta* (1998) ovat toimineet opinnäytetyössäni pääasiallisina lähteinä koreografioiden tarkastelua varten. Molemmat kirjat ovat kokoomateoksia tanssialan ammattilaisten artikkeleista. Lisäksi olen käyttänyt lähteinä elokuva-alan kirjallisuutta. Kirjallisuuden lisäksi hankin tietoa lehtiartikkelien, kuten Jaana Parviaisen *Elävä tanssiesitys ja tanssielokuva: ontologisen eron pohdintaa* (2000), Tanssin Tiedotuskeskuksen nettisivujen sekä aiemmin kirjoitettujen opinnäytetöiden avulla. Myös oma kokemukseni niin tanssin kuin elokuvan alalta näkyy opinnäytetyössäni oman pohdinnan muodossa.

Määrittelen aluksi tanssielokuvaa ja esittelen tanssielokuva *Gerberan* kertoen lyhyesti sen tuotannon eri vaiheista. Tämän jälkeen perehdyn koreografiaan ja siihen vaikuttaviin tekijöihin sekä sen luomisprosessiin. Tämän jälkeen tarkastelen ohjaajan, koreografian sekä kuvaajan yhteistyötä tanssielokuvassa ja pohdin kameran sekä muun elokuva-tekniikan vaikutusta nähtyyn liikkeeseen ja koreografian lopputulokseen. Lopuksi vertailen kameran ja silmän välistä eroa tanssin havainnoinnissa vertaillen näyttämöteoksen ja tanssielokuvan olemusta sekä pohdin, kuinka kameran läsnäolo vaikuttaa koreografian syntymiseen.

## 2 TYÖN LÄHTÖKOHDAT

### 2.1 Tanssielokuva

Tanssielokuvia on tyyliltään lähes niin monta kuin on tekijääkin. Tanssielokuva on lajityypiltään laaja, mutta toisaalta vielä niin nuori, että sen yksiselitteinen määrittely on lähes mahdotonta. Mitchell Rose (2011) mukaan englanninkielisiä nimiä tanssin ja elokuvan yhdistelmälle on monia: *Dance on Camera, Dance for Camera, Dance for the Camera, Dance Media, Screendance, Cinedance, Videodance, Dance-video, Dance-film*. Suomenkielessä puhumme lähinnä tanssielokuvasta. Tanssielokuva on kuitenkin terminä ongelmallinen, sillä se voi yhtä hyvin tarkoittaa niin kaupallista musikaalielokuvaa kuin taiteellista nykytanssielokuvaa tai mitä tahansa siltä väliltä.

Tässä opinnäytetyössä en erittele tanssielokuvan tyylilajeja sen tarkemmin, vaan keskityn koreografian näyttäytymiseen kamerassa, oli elokuva luonteeltaan minkälainen tahansa. Esimerkkinä käyttämäni tanssielokuva *Gerbera* sisältää sekä draamallisia että tanssillisia kohtauksia.

Tanssin Tiedotuskeskuksen mukaan (danceinfo.fi) kaikki kehon tuottama liike ei ole tanssia, mutta kaikki tanssi on kehon tuottamaa liikettä. Tanssielokuva on siis elokuva, jossa kaikki tapahtuva liike on koreografioitua ja siten tarkkaan harkittua. Jokainen liike on perusteltu ja merkityksellinen, sillä juuri liikkeet rakentavat elokuvan maailmaa ja tuovat sen näkyväksi elokuvan katsojalle. Kameran edessä esiintyvien henkilöiden liike suhteessa kameraan ja toisiinsa ei ole ainoa asia, joka on tarkoin määritelty, vaan lisäksi heidän tapansa liikkua ja käyttää kehoaan liikkeen aikana on tarkkaan harkittua ja koreografioitua.

Jorma Uotinen (2005, 65) kirjoittaa artikkelissaan, että tekijä sanoo sanottavansa aina taidemuodolleen liittyvien välineiden avulla riippumatta siitä, mikä taidemuoto on kyseessä. Kun siis yhdistämme kaksi eri taidemuotoa, tanssin ja elokuvan, on käytettävissämme kaksinkertainen määrä välineitä. Toisaalta tekijöiden on tunnettava nämä kaksi taiteen alaa hyvin, jotta voivat hyödyntää niiden vapauksia, mutta toisaalta toimia niitä rajoittavien tekijöiden kanssa ilman ongelmia.

## 2.2 Projekti *Gerbera*

Kirjallinen opinnäytetyöni liittyy tiiviisti opinnäyteprojektina toteuttamaamme lyhytelokuvaan *Gerbera*. Toimin ohjaajana ja koreografina tanssielokuvassa, joka on yhdistelmä tanssillisia ja draamallisia kohtauksia. Nämä kaksi maailmaa yhdistyvät elokuvassa muodostaen tarinallisesti ja tyyllillisesti omanlaisensa kokonaisuuden. Elokuvan koreografiat koostuvat siis pienistä koreografiapätkistä, joita leikataan ristiin draamallisten osuuksien kanssa. Keskityn tässä kirjallisessa opinnäytetyössä juuri noiden tanssillisten elokuvakohtausten tarkasteluun sekä niiden koreografioiden rakentamiseen. Tarkastelen myös koreografiaa kameran linssin läpi tarkasteltuna.

*Gerbera*-tanssielokuvan tekeminen lähti käyntiin tammikuussa 2015, kun päätimme lähteä tekemään koulun lopputyönä tanssielokuvaa. Kasasimme työryhmän ja lähdimme pohtimaan elokuvamme aihetta. Alkuideoinnin jälkeen kaksi käsikirjoittajaamme alkoivat kirjoittaa käsikirjoitusta, josta muu työryhmä, etenkin minä ja tuottajamme annoimme palautetta. Käsikirjoittajat jatkoivat työtänsä ja yhdessä kävimme läpi käsikirjoituksen eri versioita ja niihin tulevia muutoksia. Vähitellen tarina muokkaantui lopulliseen muotoonsa, jonka pohjalta lähdimme rakentamaan elokuvaa. Käsikirjoitusvaiheessa keskityttiin draamallisten kohtausten kirjoittamiseen. Tanssilliset kohtaukset liittyivät niin tiiviisti draamallisiin kohtauksiin sekä niiden tunnetiloihin, että koreografiat vaikuttuivat niistä. Koreografina yritin kuvailla käsikirjoittajillemme, minkälaista liikettä mihinkin kohtaukseen tulee. Suunnitelmat muuttuivat kuitenkin elokuvaprojektin aikana niin merkittävästi, että lopullinen versio käsikirjoituksen tanssillista osuudesta kirjoitettiin vasta koreografioiden valmistuttua.

Elokuvamme säveltäjät tekivät käsikirjoituksen pohjalta musiikkidemon, jonka ympärille lähdin tarinan pohjalta tekemään tanssikoreografioita. Koreografioiden suunnittelussa tuli ottaa huomioon myös elokuvan draamalliset osuudet ja tanssien sulava lomittuminen niihin. Ohjaaja-koreografina minulla ei ollut mielessä siis pelkästään elokuvan tanssillinen kokonaisuus vaan myös draamallinen kaari ja kahden erilaisen maailman sulautuminen yhdeksi elokuvakokonaisuudeksi.

Aloin rakentamaan tanssikoreografioita improvisaation pohjalta. Minulla oli työvälineinä käsikirjoitus ja sen teemat sekä musiikki. Näiden työvälineiden avulla lähdin hahmottelemaan liikekieltä ja elokuvan tanssillista tyyliä. Koska elokuvassa tanssijoita oli kaksi ja koreografiat oli tarkoitus rakentaa pääosin kahdelle hengelle, kutsuin erään ystäväni kanssani tanssisalille, jotta pystyin hahmottelemaan kuinka tanssijat liikkuvat suhteessa toisiinsa. Kuvasin tanssiamme ja muokkasin sen pohjalta koreografiaa visuaalisesti ehyemmäksi. Kamera oli siis minulla työvälineenä koreografioita suunnitellessani alusta asti. Nähtyäni koreografiat kameran kautta, pystyin muokkaamaan niitä kuvaukselle suotuisammiksi niin, että liikemateriaali antaa kuvaukselle mahdollisimman hyvät lähtökohdat, mutta myös niin, että kuvaus saa koreografian parhaat puolet esiin.

Kun koreografiat valmistuivat valmiiksi kokonaisuuksiksi, järjestimme elokuvan tanssijoiden kanssa harjoituksia, joissa opetin heille elokuvaan tulevat koreografiat. Tanssijoiden harjoituksissa muokkasimme koreografioita vielä sulavammiksi ja sopivammiksi tanssijoille ja heidän luontaiselle liikekielelleen. Osa koreografioista jopa syntyi lopulta vasta harjoituksissa tanssijoiden kanssa. Tanssijat siis olivat myös itse rakentamassa koreografioita.

Kun olimme saaneet tanssit harjoiteltua, elokuvamme kuvaaja saapui tanssisalille katsomaan harjoituksiamme ja kuvasi kaikki koreografiat kameralla. Noiden kuvattujen tanssien pohjalta laadimme yhdessä kuvaajan ja leikkaajan kanssa kuvasuunnitelman kuvauspäiviä varten. Tarkastelimme koreografioita kameralla kuvatuista pätkistä ja pohdimme, mistä suunnasta ja millä kuvakoolla mikäkin kohta tanssista näyttäisi hyvältä. Näiden ajatusten pohjalta ja leikkauksellisen rytmin huomioon ottaen laadimme kuvasuunnitelman, jonka pohjalta kuvauspäivät rakentuivat. Päätimme kuitenkin ottaa suurimman osan kuvakoista ja –suunnista master-ottoina. Kuvasimme siis pääsääntöisesti koko koreografiapätkän aina jokaisessa suunnittelemassamme kuvassa, vaikka tarkoituksena olisikin ollut käyttää kyseistä kuvaa vain tietyssä kohdassa. Näin varmistimme sen, että meillä oli jälkitöissä leikkausvaraa ja mahdollisuus rakentaa tanssikohdat usealla eri vaihtoehdolla lopulliseen muotoonsa.

Kuvauksissa toimimme pääsääntöisesti laatimamme suunnitelman pohjalta. Joitakin suunnitelmia jouduimme aikataulullisista tai muista käytännöllisistä syistä muuttamaan. Jälkitöissä tapahtui kuitenkin koreografioiden uudelleenrakentaminen, kun kokosimme



kuvatun materiaalin tarinallisesti toimivaksi kokonaisuudeksi. Leikkaajamme leikkasi tanssia oman näkemyksensä mukaan ja yhdessä kävimme läpi leikattuja versioita. Pyy-simme leikkausversioista palautetta myös muilta. Palautteiden ja oman näkemyksemme pohjalta muokkasimme elokuvan leikkausta kohti sen lopullista muotoa. Samalla ko-reografinen kokonaisuus ja liikkeiden yhdistyminen toisiinsa luoden tanssillisen koko-naisuuden hahmottuivat valmiiksi elokuvaksi.

### 3 KOREOGRAFIA

#### 3.1 Koreografia käsitteenä

Sarjen, Halosen ja Pakkasen mukaan (1998, 15) tanssin luomisen prosessi eli koreografointi on perusta kaikelle esittävälle tanssille. Koreografia voi olla tarkkaan mietitty askelkuvio. Se voi olla myös improvisaatiota, mutta usein silloinkin sen taustalla on sovittuja periaatteita. Voidaan päätellä, että koreografia toimii tanssiteokselle siis ikään kuin karttana tai käsikirjoituksena, johon tukeutuen tanssija rakentaa ilmaisunsa ja tulkintansa. Vaikka koreografia olisi joka kerta samanlainen, ei tanssija kuitenkaan pysty toistamaan liikkeitä uudelleen täysin samanlaisena (Parviainen 2000, 92). Sari Lievonen (1998, 33-34) muistuttaa esseessään, ettei tyhjentävää selitystä sanalle koreografia on tuskin olemassa. Lievosen mukaan koreografia on eräänlaista ruumiillista kirjoittamista, jossa liikkeistä kasautuu sanojen tapaan ikään kuin kokonaisia lauseita. Painettu teksti tallennetaan tiettyyn muotoon, jolloin lukija voi nähdä sen samanlaisena kerta toisensa jälkeen. Koreografia kuitenkin elää jatkuvasti. Vaikka tanssi toistuisi näennäisesti samana kerrasta toiseen, ei ole olemassa kahta identtistä toistoa.

Koreografia ei kuitenkaan ole sama asia kuin tanssiteos, vaan se on osa sitä. Pohdintaa siitä, onko koreografia väline tanssijalle vai onko tanssija suunnitellun liikemateriaalin palvelija, voidaan käydä. Väistämättä koreografia ja tanssija kuitenkin vaikuttavat toistensa olemukseen.

Oman kokemukseni mukaan koreografian tulee luoda tanssijalle hyvä pohja ilmaisuvoimaista esitystä varten. Jos tulevan teoksen tanssija on koreografian tiedossa, pitää hänen mielestäni ottaa tanssijan vahvuudet ja heikkoudet huomioon liikemateriaalia luodessaan. Esimerkiksi *Gerbera*-tanssielokuvan koreografioita rakentaessani pidin jatkuvasti mielessäni tanssijoiden taustan, luontaisen liikekielen sekä olemuksen. Koin, että minulla on koreografina velvollisuus antaa parhaat mahdolliset eväät tanssijoille tunteiden ilmaisuun, niin liikkein kuin ilmein. Muiden koreografioita paljon tanssineena tiedän itse, että parhaiten oman ilmaisuvoiman saa mukaan tanssiin silloin, kun koreografia antaa siihen hyvät edellytykset. Tanssijan tulee siis ottaa liikekieli haltuunsa. Hän ikään kuin kääntää liikekielen omaksi liikkeekseen. Tätä kutsutaan koreografian sisäis-

tämiseksi. Tanssijan velvollisuus on toki olla muuttamatta koreografiaa, jos itse koreografi ei häneltä sitä erikseen vaadi. *Gerbera*-tanssielokuvassa muutamassa kohtauksessa halusin itse muuttaa koreografioita harjoitusvaiheessa sellaisiksi, että ne istuivat paremmin tanssijoiden omaan ilmaisuun ja luontaiseen liikekieleen sekä yhteiseen kemiinaan. Toisinaan koreografia muokkaantuu siis tarkoituksenmukaisesti tanssijoidensa mukaan.

Jyrki Karttunen (2004, 94) kirjoittaa artikkelissaan, että muotojen ja raamien luominen teokselle on koreografin tehtävä. Tanssija on se, joka saa koreografian elämään ja synnyttää raameille sisällön. Myös Mirja Tukiainen (2003, 61) korostaa, että lopullinen teos rakentuu ja tulee näkyväksi esiintyjensä kautta. Heidän kauttaan teos alkaa kommunikoida katsojiansa kanssa. Voidaan ajatella, että tanssikoreografian rakentamisessa sekä valmiin teoksen havainnoinnissa todella tärkeässä asemassa ovat juuri tanssijat. Koreografi antaa heille työkalut ja voi ohjata heidän ilmaisuaan haluamaansa suuntaan. Lopullisen tulkinnan koreografiasta ja koko tanssin näkyväksi yleisölle tekee kuitenkin itse tanssija. Elokuva tehdessä tanssijat siis luovat tarinalle sisällön, jota muut elokuvan tekijät käyttävät materiaalina omaa työtänsä varten. Katsojalle näkyvät tekijät ovat juuri tanssijat, mutta muut elokuvantekijät voivat muokata tapaa, jolla tanssijat ja heidän liikkeensä näyttyvät katsojalle.

### **3.2 Koreografian luominen**

Koreografian luominen on aina prosessi. Vastausta kysymykseen siitä, mikä on oikea tapa lähteä rakentamaan koreografiaa, on kuitenkin mahdotonta löytää. Havukka (1934, 3, 11–12) kirjoittaa Mary Hougbergiin tukeutuen, että alkusysäyksenä tanssille voi olla niin musiikki, liike, runous, kuvaamataiteet kuin voimakas luontokokemuskin (Suhonen 2005, 17). Tanssin ja koreografian luominen voi siis lähteä liikkeelle mistä vaan ajatuksesta tai ideasta. Koreografin on tärkeää olla avoin ulkoisille ärsykeille ja herkkä pienimmillekin tuntemuksille. Se mahdollistaa koreografian luomisen prosessin käynnistymisen myös jostakin arkisesta asiasta. Välillä koreografillakin saattaa olla edessään tilanne, että liikemateriaalin olisi valmistuttava tanssijoille, mutta inspiraatio tuntuu olevan kateissa eikä koreografia meinaa syntyä. Silloin mielen avoimuus ja pienestäkin asiasta liikkeelle lähteminen saattaa olla apuna liikemateriaalin kehittymiselle.

*Gerbera*-tanssielokuvaa koreografioidessani juuri aloittaminen tuntui kaikkein vaikeimmalta. Minulla oli mielessäni selkeä ajatus siitä, minkälaisia kokemuksia ja tunteita haluan koreografian tuovan esiin. Tuntui kuitenkin vaikealta lähteä kuvaamaan liikkein juuri näitä ajatuksia. Koska tanssielokuvamme käsikirjoituksessa oli tunteita todella paljon, päätin helpottaa työtaakkaani valitsemalla yhden tunnetilan ja elementin elokuvasta. Kuuntelin tanssielokuvan musiikkidemoa ja aloin kokeilemalla kehitellä liikkeitä valitsemani tunnetilan pohjalta. Käsikirjoitus ja musiikki olivat siis suurina innoittajina, mutta toisaalta myös antoivat suunnittelulle ja ideoinnille raamit, joiden sisällä liikkua. Pian koreografia alkoi hahmottua aivan kuin itsestään. Jo valmistuneet koreografian osiot auttoivat uusien osioiden luomisessa ja antoivat suuntaa koko koreografialle. Kun sain koreografisen prosessin käyntiin, valmistui koko koreografia yllättävän helposti ja luovasti kokonaisuudessaan.

Koreografi Arja Raatikainen (2004, 178) pohtii samankaltaisia teemoja artikkelissaan. Hänen mukaansa uuden työn käynnistyessä aistit tarkkailevat jatkuvasti ympäristöä ja ajatukset alkavat etsiä lähestymistapaa koreografiaan. Tunnelma on kaoottinen. Kun ajatukset alkavat pikkuhiljaa selkiytyä, alkaa prosessi, joka pitää työn liikkeellä. Usein juuri ensimmäisen liikkeen synnyttäminen on vaikeinta. Jokaisen koreografian luominen on omanlaisensa prosessi eikä sen kulkua voi etukäteen ennustaa. Alpo Aaltokoski (2003, 74) kuvailee, että jokainen koreografia on uusi alku ja uudenlainen haaste, jossa vanhat työvälineet eivät välttämättä toimi. Kokemuksen myötä taidot työstää asioita ja soveltaa työvälineitä lisääntyvät, mutta jokainen kerta teos kuitenkin ikään kuin luo itse itsensä. Koreografian on siedettävä tietämättömyyttä.

Tiina Bortstén (1998, 55) muistuttaa teatterikoreografioinnissa tärkeän seikan olevan se, ettei koreografi ohjaa liikettä ennen ajatusta. Esiintyjän liikkeellä täytyy siis olla draamallinen motivaatio, eivätkä jalat vain kuljeta ajatusta. Samaa ajatusta voidaan soveltaa tanssielokuvan koreografointiin. Jokaisella liikkeellä on merkitys ja lähtökohta, miksi juuri se liike tapahtuu. Käsikirjoitus ja draamallinen kaari motivoivat liikettä ja sen laadua. Jokainen liike kertoo katsojalle uutta informaatiota elokuvan maailmasta.

### 3.2.1 Koreografian rakenne

Koreografian rakenne on selkärankana tanssiteokselle. Näen koreografian rakenteen toimivan liikemateriaalin ääriviivoina. Se antaa koreografian olemukselle suunnan. Rakenne luo liikkeille tietynlaiset rajat ja antaa niille mahdollisuudet. Muut osiot värittävät teoksen lopulliseen, aistikkaaseen ja värilliseen muotoonsa, mutta rakenne luo kokonaisuudelle vankan pohjan. Koreografian liikekieli voi vaikuttaa etukäteen suunnitellusta rakenteesta, mutta lopullinen rakenne koreografialle muotoutuu vasta sen valmistuttua. Koreografian rakenne ja sen elementit vaikuttavat siis toinen toisistaan.

Tanssin Tiedotuskeskuksen mukaan ([danceinfo.fi](http://danceinfo.fi)) koreografian rakenteeseen vaikuttaa itse liikkeiden lisäksi niiden suunnat ja niihin käytettävä voima. Lisäksi tanssijoiden liike suhteessa tilaan ja toisiinsa määrittävät koreografian rakennetta. Koreografian rakenne taas vaikuttaa suoraan koko teoksen rakenteeseen. Jokaisella tanssiteoksella on olemassa jonkinlainen rakenne, mutta katsojat voivat kokea sen hyvinkin monella eri tapaa. Sekä konkreettiset että sisällölliset rakennusaineet kuuluvat koreografian rakenteellisiin elementteihin. Käänteet, kohokohdat ja suvannot muodostavat rakenteellisen kokonaisuuden teoksen alun ja lopun välille. ”Tanssin rakenne voidaan ymmärtää pinnaksi, missä tanssin ilmaisu tulee näkyväksi.” (Välipakka 1998, 146.) Rakennetta voidaan siis pitää tietynlaisena tukipylväänä tanssille. Se muotoutuu koreografian rakentuksessa, mutta samalla kantaa tanssin läpi teoksen. Tanssin eri osiot ja elementit yhdistyvät rakenteen avulla toinen toisiinsa.

Koreografiaa ja sen rakennetta luodessa on otettava huomioon sen käyttötarkoitus ja kohderyhmä. Tulee muistaa, että etenkin teoksen alku ja loppu ovat katsojan mielenkiinnon kannalta erittäin tärkeitä. Tanssin alku saa katsojan joko kiinnostumaan teoksesta tai sitten menetettyä katsojan mielenkiinnon. Ensivaikutelma ratkaisee sen, millä asenteella katsoja jatkaa teoksen vastaanottamista. Koreografian loppu taas on se, mikä katsojalle jää mieleen esityksestä. Jos tanssiteoksen loppu tuottaa katsojalle pettymyksen, latistaa se tunnelman koko katsojakokemuksesta. Jos taas tanssiteoksen loppu on toimiva ja parhaassa tapauksessa yllättää katsojan positiivisesti, nostaa se koko koreografian uusiin ulottuvuuksiin. Myös tanssiteoksen jääminen katsojan mieleen on tällöin todennäköistä. Se, mitä tapahtuu koreografian alun ja lopun välillä, ei ole tietenkään yhdentekevää. Taitava koreografia pitää katsojan jatkuvassa otteessaan. Toimiva koreo-

grafia ei välttämättä tarkoita harmonista ja silmää miellyttävää kokemusta. Toisinaan ristiriitainen ja yllättävä tanssiteos voi saada katsojan hurraamaan ihastuksesta.

### 3.2.2 Liikekieli ja liikemateriaali

Liisa Priha (2003, 207) kertoo, kuinka jokaisella tanssijalla on liikekieli jo ikään kuin varastossa, josta se poimitaan käyttöön. Oma liikekieli riippuu siitä, mitä lajeja ja kenen opissa tanssija on harjoitellut. Prihan artikkelin pohjalta voidaan päätellä, että myös koreografi hyödyntää usein jo ennestään tuntemaansa liikekieltä koreografiaa luodessaan. Tanssin Tiedotuskeskuksen ([danceinfo.fi](http://danceinfo.fi)) mukaan koreografian oma tapa luoda liikettä on helppo havaita tarkastelemalla saman tekijän eri teoksia. Usein niissä toistuvat samankaltaiset elementit, joista voi oppia tunnistamaan koreografian tyylin. On kuitenkin muistettava, että toisinaan koreografikin voi lähteä tietoisesti hakemaan omalle tyylilleen epätyypillistä liikettä ja sitä kautta löytää ehkä aivan uudenlaisen lähestymistavan koreografian rakentamiseen.

Erilaiset tanssin suuntaukset siis vaikuttavat koreografian syntyyn merkittävästi. Useimmiten koreografiaa luodessa teoksen tanssilaji on jo määritelty. Tällöin määritelty laji vaikuttaa koreografian liikekieleen ja liikkeiden tekniikoihin merkittävästi. Todellisuudessa lajien rajat ovat kuitenkin häilyviä ja lajit saavat jatkuvasti vaikutteita toisistaan. Vaikutteiden tuomisella lajirajojen yli voidaan saada aikaan entistä mielenkiintoisempaa liikekieltä. Oman kokemukseni pohjalta uskallan väittää, että liikekielen rakentaminen tanssielokuvalla on vapaampaa kuin esimerkiksi koreografian työstäminen jonkin tietyn tanssilajin kisoja varten. On toki muistettava, että myös yhden tanssilajin sisällä on todella monta erilaista liikekielellistä mahdollisuutta. Samalla kun valinnan vapaus tuo mahdollisuuksia, tuo se myös vaikeutta päättämiseen siitä, minkälaista liikekieltä koreografiaan halutaan.

Aina koreografia ei ole pelkästään perinteisenä pidettyjä tanssiliikkeitä. Myös liikkumattomuus ja esimerkiksi tavallinen kävely voivat olla tanssimista ja siten osa suunniteltua koreografiaa. Etenkin nykytanssielokuvissa arkisten liikkeiden tuominen koreografiaan on hyvinkin yleistä. Koreografian rakentamisessa tulee siis miettiä, minkälaista

liikekieltä teoksessa haluaa käyttää. Liikekieli määrittelee sen, minkälaista konkreettinen liikemateriaali ja yksittäiset liikkeet koreografiassa ovat.

### 3.2.3 Koreografian suhde äänimaailmaan

*Gerbera*-tanssielokuvan koreografioiden rakentamisessa musiikki oli minulle suurena inspiraation tuojana. Musiikki saa omat aistini herkistymään ja antaa ideoita liikemateriaaliin. Musiikin erilaiset iskut, tasot ja vaihtelut ovat loputon valintojen maailma, josta voi valita ne elementit, joita haluaa koreografiassa hyödyntää. Musiikki luo mahdollisuuksia, vaikka toisinaan se myös rajoittaa tietyllä tapaa koreografian luomista. Samalla kun musiikki toimii inspiraation tuojana, antaa se koreografialle tietynlaiset reunaehdot. Koreografia tulee rakentaa musiikki ja sen vaihtelut huomioiden. Toisinaan koreografi haluaa kuitenkin uhmata musiikin asettamia rajoja tarkoituksen mukaisesti, ja toisissa tilanteissa musiikki voidaan säveltää juuri tiettyä koreografiaa varten. Joka tapauksessa musiikin olemassa olo tai olemattomuus on huomioitava koreografian rakennusprosessissa.

*Gerberan* alkutyövaiheessa käsikirjoituksen pohjalta tehtiin musiikkidemo, joka toimi koreografioiden suunnitteluvaiheessa inspiraationa ja työvälteenä. Varsinainen musiikki sävellettiin ja äänitettiin kuitenkin vasta kuvausten jälkeen elokuvan jälkitöissä. Näin musiikki pystyttiin säveltämään juuri sellaiseksi, kun elokuva sen tarvitsi. Eli sen lisäksi, että musiikilla oli suuri vaikutus koreografiaan, muotoutui musiikki lopulliseen muotoonsa koreografian ja muun elokuvan kuvallisen, tarinallisen sekä leikkauksellisen rytmin ja tunnelman mukaan.

Kari Pirilän ja Erkki Kiven (2010, 97) mukaan musiikin tehtävänä elokuvassa on tukea draamaa ja tarinallisia käännekohtia. Musiikilla ja äänimaailmalla luodaan elokuvaan jatkuvuutta sekä vahvistetaan emotionaalista kokemusta. Voidaan olettaa, että musiikin avulla pystytään vahvistamaan katsojan tunteita ja kohtausten sisällöllistä merkitystä. Tanssin Tiedotuskeskuksen mukaan ([danceinfo.fi](http://danceinfo.fi)) liikkeen ja musiikin suhde koreografiassa on merkityksellinen. Jotkut koreografeista hyödyntävät musiikin jokaisen iskun koreografiassaan, kun taas toisen haastavat musiikin aivan erilaisilla tanssiliikkeillä.

Aina koreografian äänimaailma ei välttämättä ole musiikkia. Se voi oikeastaan olla mitä vaan ääniä tai täyttä hiljaisuutta. (danceinfo.fi.) Teoksen äänimaailmalla on suuri vaikutus valmiiseen elokuvaan. Koreografian ja äänimaailman suhde muuttuu yhdeksi kokonaisuudeksi tanssielokuvan valmistuessa, sillä ne vaikuttavat toisistaan ja vaikuttavat siten myös niin katsoja kuin tanssijan kokemukseen koreografiasta.

### 3.2.4 Ilmaisuvoima

Tanssi on ainutlaatuista liikettä, jota on vaikea kuvailla muilla ilmaisukeinoilla. Esimerkiksi tanssin selostaminen sanoin ei anna koreografiasta ja liikkeestä oikeaa kuvaa. Tämä on suuri ongelma tanssielokuvaa tehdessä. Koska elokuva perustuu käsikirjoitukseen, voidaan helposti olettaa että tanssielokuvan koreografia pohjautuu kirjoitettuun tekstiin. Kun sanoja puetaan liikkeiksi, on vaihtoehtoja toteutustapaan lukuisia. Kirjoitettua tekstiä voi kuitenkin olla vaikea pukea liikkeeksi sanasta sanaan ilman että lopputulos muuttuu yhtään alkuperäisestä ideasta. Koreografia on kuitenkin aina tulkinta alkuperäisestä ajatuksesta tai tarinasta. Toisaalta tanssielokuvan koreografina voin todeta, että teksti on lähtökohtana ja inspiraation lähteenä koreografialle. Se ei siis ole koko totuus, vaan vain pieni osa lopputuloksesta. Kun käsikirjoitus on tanssielokuvan koreografian lähtökohtana, saattaa se helpottaa muun työryhmän hahmottamista elokuvallisesta kokonaisuudesta ja tarinasta pelkkää nähtyä liikettä paremmin. Vaikka käsikirjoitus ei siis pysty kuvaamaan ikinä täysin nähtyä tai koettua liikettä, voi se kuitenkin helpottaa elokuvatyöryhmän jäseniä hahmottamaan tarinallista kokonaisuutta. On kuitenkin muistettava, että aina tanssielokuvan lähtökohtana ei välttämättä ole käsikirjoitus.

Tanssi ilmaisutapana mahdollistaa omanlaisensa rajattoman tulkinnan esimerkiksi dialogiin verrattuna. Liikkeessä vain ihmiskeho ja mielikuviutus ovat rajoina. Toisaalta tanssin katsojalla on todella monta eri vaihtoehtoa tulkita liikkeitä. Tekijöiden sanoma ei siis välttämättä selviä katsojalle yhtä selkeästi kuin dialogista, mutta oma tulkinta saattaa koskettaa katsojaa aivan omalla tavallaan. Pakkanen (1998, 124) kuvailee tanssia kaikille ihmisille yhteisenä kielenä, jota kaikki voivat ymmärtää riippumatta iästä, sukupuolesta tai ihonväristä. Voidaan siis päätellä, että tanssi voi toimia kohtaamispisteenä, yhdistävänä tekijänä, erilaisille ihmisille. Tanssi on universaali ja siten ainutlaatuinen tapa ilmaista tunteita ja ajatuksia.



## 4 KAMERA JA KOREOGRAFIA

### 4.1 Tanssielokuvan tekijöiden välinen vuorovaikutus

Elokuvan tekemisessä on kyse työryhmän yhteistyöstä, jossa jokainen alansa erityisosaaja tuo oman panoksensa projektiin. Jokaisen työpanos vaikuttaa sekä yhteisön työilmapiiriin että elokuvan lopputulokseen. Saumaton yhteistyö elokuvan tekijöiden kesken on välttämätöntä elokuvan valmistumisen ja halutun lopputuloksen saavuttamisen kannalta. Työryhmät ovat usein suuria ja kun kyseessä on taiteellinen elokuva, on haluttu päämäärä ja haettavat tavoitteet tuotava selkeästi kaikkien tekijöiden tietoisuuteen.

Riina Hyytiän (2004, 185) mukaan elokuva-alalla toimivan tekijän on tärkeää kokea olevansa hyväksytty. Luottamuksellisen suhteen syntyminen yhdessä työskentelevien henkilöiden välille vaatii aikaa, mutta varmasti edistää ammatillisia valmiuksia. Kun tekijät tuntevat toisensa, uskalletaan toiselle sanoa todelliset ajatukset eikä omien mielihyväkäs peittelyyn mene turhaa aikaa. Monet elokuvan ammattilaiset pyrkivätkin työskentelemään samojen tekijöiden kanssa, vaikka projektit vaihtuvat. Voidaan olettaa, että avoin keskustelu ja luottamus lisäävät työryhmän toimintakykyä ja sitä kautta auttavat elokuvaa saavuttamaan parhaan mahdollisen lopputuloksen. Hyvä työilmapiiri ja työntekijöiden väliset toimivat henkilökemiat näkyvät positiivisella tavalla valmiissa elokuvassa.

Hyytiä (2004, 159) kuvailee elokuvan yhteistyön ennakkosuunnittelussa tarkoitettavan keskustelujen, joissa kirjallinen teksti, kuten treatment tai käsikirjoitus toimii positiivisena vauhdittajana. Tanssielokuva *Gerberassa* tämä hoidettiin pitämällä esituotantovaiheessa säännöllisesti palavereja, joissa taiteellisesti vastuussa olevat työryhmän jäsenet keskustelivat elokuvan tarinasta ja visuaalisesta ilmeestä. Lisäksi apuna oli ohjaajan rakentama moodboard sekä työryhmän yhdessä kuvaamat demomateriaalit. Ennakkotuotantovaiheen tiiviin yhteistyön ansiosta kuvaukset sekä jälkityöt sujuivat ongelmitta, sillä yhteinen päämäärä sekä työnkuvat olivat työryhmän jäsenillä selkeinä.

#### 4.1.1 Ohjaajan ja koreografin yhteistyö

Hyytiä (2004, 62-63) sai selville taiteen maisterin lopputyössään, että ohjaajaa pidetään usein elokuvan tärkeimpänä taiteilijana. Muut tekijät syöttävät ohjaajalle ajatuksia, joista ohjaajan on poimittava oleelliset ja tärkeät ideat hallitukseksi kokonaisuudeksi. Lopputulos vaikuttaa suoraan siitä, minkälainen kyky ohjaajalla on soveltaa eri alojen ammattilaisten näkemyksiä yhdeksi, toimivaksi kokonaisuudeksi. Ohjaaja on siis taiteellisesti vastuussa elokuvan kokonaisilmeestä. Hän on se henkilö, joka antaa elokuvalle tyylillisen suunnan ja on vastuussa suurista taiteellisista linjoista. Koreografin vastuualueeseen taas kuuluu liikemateriaalin suunnittelu ja kasaaminen tarinaa ja näyttelijänilmaisua tukevaksi kokonaisuudeksi. Ohjaaja siis antaa koreografille tietyt rajat, joissa koreografi lähtee toteuttamaan luovaa työtään. Hyvä ohjaaja osaa antaa koreografin luovuudelle tilaa, kun taas hyvä koreografi osaa ammentaa ohjaajan asettamista suunnista lisää inspiraatiota ja ideoita rakentuvaan koreografiaan. Yhdessä ohjaaja ja koreografi työskentelevät tanssijoiden kanssa niin, että liikkeellinen sekä ilmaisullinen olomuoto muovaantuvat elokuvan taiteellisia linjoja tukevaan suuntaan.

Elia Kazan mukaan ohjaajan tehtävä on saada näyttelijä rentoutumaan niin, että hän tuntee olonsa kotoisaksi. Kun ohjaaja saa näyttelijän sellaiseen tilaan, että hän ei ikään kuin näyttelisi ollenkaan, vapautuu luova kyky. (Weston, 1999, 71.) Tanssielokuvassa koreografi antaa tanssijan keholle toiminnan, jonka sisäistämiseksi osaksi kehoa ohjaaja pitää huolen. Toki koreografi on varmasti usein se, joka hioo liikkeet tanssijoiden kanssa puhtaiksi ja luonteviksi. Tanssijan pitää sisäistää tanssielokuvassa koreografia niin hyvin, että sitä ei tarvitse mieltää suorituksena, jossa keho tekee liikkeitä toisensa perään. Parhaassa tapauksessa koreografia muuttuu osaksi tanssijan olemusta ja luonnollista tapaa olla.

Tanssijoiden ohjaaminen eroaa usein näyttelijöiden ohjaamisesta, koska tanssijat ovat tanssin erityisosajia, eivätkä ensisijaisesti näyttelijöitä. Tanssijoille on kuitenkin tanssin kautta lähes poikkeuksetta muotoutunut vahva kyky ilmaista tunteita. Ilmaisukyky on usein kuitenkin näyttelijöitä fyysisempää. Tanssielokuvassa tanssijat ovat myös näyttelijöitä, mikä tarkoittaa sitä, että näyttelijäntyölliset seikat on otettava huomioon. Ohjaajan on ensinnäkin tehtävä valinta, haluaako hän elokuvaan tanssivia näyttelijöitä vai näytteleviä tanssijoita. Usein kaikilla osajilla jompikumpi osa-alue on toista vahvempi.

*Gerberan* draamallisiin kohtauksiin valitsin ensisijaisesti näyttelijät, mutta tanssillisiin kohtauksiin valitsin ensisijaisesti taitavat tanssijat. Luotin valitsemieni tanssijoiden luontaiseen karismaan sekä ilmaisukykyyn. Olen vahvasti sitä mieltä, että monen tanssijan kyky ilmaista itseään halutulla tavalla on luontaisesti vahva, vaikka varsinaista kokemusta elokuvan tekemisestä ei entuudestaan olisi. Ohjaajan on kuitenkin otettava huomioon tanssijoiden ohjeistamisessa aikaisempi kokemus tai kokemattomuus elokuvan tekemisestä. Oman kokemukseni mukaan tanssijoiden tulkinnalle tulee antaa hie-man enemmän tilaa verrattuna näyttelijöiden ilmaisuun. Tanssijan kehon liike on niin tarkkaan määritelty, että se usein jo itsessään ohjaa ilmaisua kohti haluttua suuntaa. Näyttelijöiden ohjaamisessa kaiken takana on ajatus, joka motivoi kaikkea toimintaa. Tanssijoilla ajatuksesta seuraa liike, joka on usein tarkasti määritelty etukäteen. Ohjaajana koen olevani velvollinen jättämään tilaa tanssijan omalle ilmaisulle, jotta olemisesta tulee mahdollisimman luonnollista ja aitoa.

Koreografin ja ohjaajan saumaton yhteistyö tanssielokuvaa tehdessä on sekä projektin sujumisen että onnistuneen lopputuloksen kannalta hyvin merkittävä asia. Tiina Borgstén (1998, 56) muistuttaa, että koreografi toimii ohjaajan alaisuudessa. Koreografin on seurattava ohjaajan viitoittamaa taiteellista sisältöä sekä koko teoksen suuntaa. Ohjaajan ja koreografin vuoropuhelu läpi teoksen rakentumisen on välttämätöntä. Ongelmia kaksikon yhteistyössä synnyttää luultavasti työjärjestyksen eroavaisuus. Kun ohjaaja lähtee usein liikkeelle suoraan käsikirjoituksesta, voi koreografin lähtökohtana liikkeen lumiselle olla paljon abstraktimpi tilanne, ehkä jopa pelkkä tunne tai tunnelma.

Tanssielokuvassa *Gerbera* tilanne oli sillä tavalla helppo, että toimin itse sekä ohjaajana että koreografina. Tämä varmisti sen, että olin koreografina jatkuvasti tietoinen siitä, minkälaista taiteellista kokonaisuutta, tyylillistä suuntaa ja tarinnallista kaarta elokuvalla haetaan. Ohjaajana taas pystyin vaikuttamaan myös koreografiseen sisältöön kuitenkin rajoittamatta koreografista luovuutta turhilla raameilla ja rajoituksilla. Osasin myös antaa riittävästi aikaa luovalle työlle, sen syntymisestä ja muokkaamisesta valmistumiseen saakka. Toisaalta yksin työskennellessäni olin täysin vastuussa kahdesta suuresta osa-alueesta, mikä toi osaltaan lisää suorituspaineita. Minulta puuttui työparin vertaistuki ja sitä myötä kahden eri tekijän vuorovaikutus, joka saattaa joissakin tilanteissa synnyttää uusia ideoita ja huolettomampaa tekemistä.

#### 4.1.2 Ohjaaja-koreografin ja kuvaajan yhteistyö

Tanssielokuvassa tanssijoiden ja kameran liike ovat tiiviissä suhteessa toisiinsa. Kamera toimii tanssia havainnoivana aistina, joten sillä, miten tanssia kuvataan, on oleellinen merkitys elokuvan lopputuloksen kannalta. Kamera ei itsessään tee valintoja siitä, miten tanssi tallennetaan, vaan kuvaaja, joka vastaa tanssielokuvan kuvallisesta ilmeestä ja suunnittelusta. Kuvaajan on tunnettava kuvattava kohde ennalta. Kuvallisen tarkastelun kohde voi olla joko ennakkoon tuttu kuvaajalle tai vaihtoehtoisesti kuvaajan täytyy tutustua siihen ennen kuvasuunnitelman laatimista. Tanssielokuvan tapauksessa kohde on tanssi. Kuvaajan täytyy tuntea ennalta elokuvan tanssillinen kieli ja koreografioitu kokonaisuus, jotta hän voi laatia tanssijan liikkeitä parhaiten tukevat kuvasuunnitelman. Ohjaajan ja koreografin kanssa käydyt keskustelut sekä mahdollinen vierailu tanssiharjoituksissa auttavat tanssielokuvan kuvallista sekä tanssillista ilmaisua kohtaamaan toisensa.

Tanssielokuva *Gerberassa* ohjaaja-koreografin sekä kuvaajan välinen yhteistyö oli erittäin tiivistä. Kuvaajan läsnäolo tanssiharjoituksissa ja tutustuminen etukäteen koreografille ominaiseen liikemateriaaliin auttoi kuvasuunnitelman laatimisessa sekä koreografian hahmottamisessa. Ohjaaja-koreografin sekä kuvaajan yhdessä katsomat tanssielokuvat sekä niistä käydyt keskustelut ennen oman projektin aloittamista, helpottivat ajatusten kohtaamista myös omaa elokuvaa rakentaessa. Tiivis molemminpuolinen keskustelu ja palautteenanto esituotantovaiheessa johtivat siihen, että kuvauksissa molemmat tiesivät erittäin tarkasti mitä oltiin tekemässä. Näin pystyttiin keskittymään olennaiseen eli onnistuneihin ottoihin, joista tanssielokuva pystyttiin jälkitöissä rakentamaan.

Kuvaajan ja ohjaajan yhteinen visuaalinen ajatus siitä, miltä elokuva tulee näyttämään johtaa siihen, mitä kameraan tallentuu. Kun kuvaaja ja ohjaaja tuntevat toisensa hyvin etukäteen, on yhteistyö sujuvaa ja kaikki energia voidaan kohdistaa parhaan mahdollisen lopputuloksen saavuttamiseen. Kuvaustilanteessa ohjaajan ja kuvaajan tulee kuitenkin muistaa muun työryhmän informointi ja ajatusten jako myös muulle työryhmälle, jotta jokainen tietää, mitä ollaan tekemässä ja mikä on jokaisen yhteinen tavoite.

## **4.2 Kamera liikkeen tallentajana**

Kameran teknologia vaikuttaa väistämättä siihen, miten kamera liikkeen tallentaa. Valinnat siitä, mitä kameraa käytetään, millä objektiivilla ja minkälaisella jalustalla kuvaan lähdetään, vaikuttavat oleellisesti kuvatuun materiaaliin lopputulokseen. Kamera tallentaa tanssin tarkasti sellaisena, kun tanssija sen tekee. Eli siinä, missä tanssijan fyysisesti monta kertaa toistama koreografia ei ikinä näytä samalta, voidaan kuvauksen avulla toistaa koreografia täysin samanlaisena kerrasta toiseen.

Elokuvaa tehdessä kuvauksen lisäksi on muistettava muiden elokuvallisten elementtien vaikutus lopulliseen kuvaan. Kameralle kuvatut otot toimivat materiaalina jälkitöissä. Leikkauksen avulla kuvat ja niiden suhde toisiinsa määrittyy ja äänisuunnittelun myötä elokuvan painotukset ja tunnelmat saavat aivan uuden merkityksen. Hyvässä tanssielokuvassa ennakkosuunnittelun merkitys korostuu. Kun kaikki suunnitellaan huolella etukäteen, vältytään kuvauksissa ja elokuvan jälkitöissä todennäköisemmin ikäviltä yllätyksiltä.

Tanssielokuvaa tehtäessä tulee ottaa huomioon, että myös katsoja tiedostaa kameran läsnäolon vaikutuksen elokuvaan ja sen tapahtumiin. Parviainen (2000, 91) toteaa artikkelissaan, että vaikka katsoja uskoisikin elokuvan maailmaan ja olisi mukana elokuvassa täydellä tunteella, voi hän kuitenkin luottaa siihen, että se mikä on valkokankaalla, jää vain kuvaksi. Kuvissa nähdyt asiat ja esineet eivät voi konkreettisesti pudota katsojan eteen, mikä vaikuttaa siihen, että kuva on turvallisen etäisyyden päässä katsojasta. Voidaan olettaa, että katsoja tietää, että kamera on tallentanut valkokankaalla näkyvän liikkeen jo aiemmin, eikä tanssijoiden toimintaan voi enää vaikuttaa. Elokuvan tapahtumat on etukäteen määritelty.

### **4.2.1 Kamera muokkaa kolmiulotteisesta liikkeestä kaksiulotteisen**

Tanssi on lähtökohtaisesti aina kolmiulotteista. Ihmiskehoa ja sen liikettä voi tarkkailla mistä suunnasta vaan. Liikkeet näyttävät kuitenkin erilaisilta, kun niitä tarkkaillaan eri puolilta tanssijaa. Kun tallennetaan tanssia kameralle, tehdään valintoja, mistä kuva-

kulmasta ja minkälaisella kuvakoolla liikkeet halutaan tallentaa. Myös se, onko kamera paikallaan vai liikkeessä, on mietittävä huolella.

Kamera muuttaa aina kolmiulotteisen liikkeen kaksiulotteiseksi. Taitavalla kuvauksella ja oikein valitulla kameratekniikalla kuvattuun materiaaliin on kuitenkin mahdollisuus saada illuusio kolmiulotteisuudesta. Linssin valinta ja sitä kautta syväterävyyden käyttö, tuovat kuvalle lisää kolmiulotteisuuden tuntua. Kun kuvan etualalla olevat asiat näkyvät terävinä ja selkeinä taustalla olevien kohteiden ollessa epätarkkoina, helpottaa se katsojan kykyä havainnoida tilan syvyysvaikutelmaa ja tanssijoiden suhdetta ympäristöönsä. Kameran harkittu liike tuo ympäröivän tilan ja tanssijoiden suhteen siihen todentuntuiseksi. Kameran edessä liikkuvien tanssijoiden liikeradat taas luovat kuvalle perspektiiviä. Lisäksi valaisullisin keinoin voidaan erottaa tanssijat taustasta ja toisistaan. Lähtökohtaisesti kolmiulotteisuuden tuntu ja sen myötä elokuvan maailman todentuntuisuus ovat niitä tavoitteita, joita lähdetään elokuvan suunnittelussa hakemaan.

Aumont, Bergala, Marie ja Vernet (1996, 23) mainitsevat, että ihmiset ovat tottuneet elokuvaan ja televisioon jo sillä tavalla, että koemme myös niiden syvyysvaikutelman voimakkaana. Osaamme siis ajatella ja havainnoida elokuvan kaksiulotteisen kuvan kolmiulotteisena, koska olemme tottuneet näkemään kuvan valkokankaalla. Katsojat uskovat näkemäänsä kuvaan niin paljon, että kokevat sen olevan kontekstissa todelliseen maailmaan eikä kuvan kaksiulotteisuus rajoita todellisuuden tuntua. Voidaan olettaa, että elokuvan tekijät voivat luottaa katsojiinsa ja heidän tapaansa havainnoida elävää kuvaa. Elokuvan tekijöillä on kuitenkin mahdollisuus onnistua syvyysvaikutelmassa erityisen hyvin, jolloin he voivat antaa katsojalle esteettisesti vaikuttavan elämyksen käyttämällä tilallisesti vaikuttavia keinoja elokuvaa tehdessään.

Vaikka lähtökohtaisesti elokuvan kaksiulotteisuus ei vaikuta negatiivisesti katsojan kokemukseen elokuvan kolmiulotteisesta vaikutuksesta, on tanssielokuvassa kuitenkin mietittävä, mitä merkitsee tanssiliikkeiden ja koreografian tallentaminen kameralle, niin ettei tilantuntu häviä. Kuvakulmat on suunniteltava niin, että ne ovat suotuisia tanssijoiden liikkeitä ajatellen. Tanssijoiden suhde ympäristöönsä on myös mietittävä huolella, ettei tanssijoista tule irrallisia objekteja johonkin merkityksettömään tilaan.

Sen lisäksi, että kamerassa liike on todellisuudessa kaksiulotteista, on elokuvan pohjana yleensä käsikirjoitus, joka on myös kaksiulotteinen. Hyytiä (2004, 96-97) kirjoittaa Ennen kuin kamera käy –kirjassaan Latouriin viitaten, että teksti on aina litteää ja sen takia helposti hallittavissa. Kaksisuuntaista tekstiä on helppo käsitellä ja muokata. Käsikirjoitus ei kuitenkaan ole täydellinen mallinnos tulevasta elokuvasta, sillä elokuva on aina tulkinta alkuperäisestä tekstistään. Voidaan siis todeta, että elokuvantekijät muokkaavat kaksiulotteisesta tekstistä kolmiulotteisten tekijöiden avulla valmiin elokuvan, jossa katsoja pyritään saada uskomaan kuvan kolmiulotteisuuteen, joka kuitenkin todellisuudessa on kaksiulotteista. Elokuvantekijöiden tulee siis osata hallita kaksi- ja kolmiulotteisuuden yhteyksiä ja tuntea elokuvatekniikan keinot, joilla hallita kuvan syvyysvaikutelmaa.

#### **4.2.2 Kameran valitsee tarkastelun kohteen**

Tanssikoreografiaa voi tarkastella usealla eri tavalla. Tarkastelun kohteena voi olla kokonaisuus, jolloin katsoja havainnoi suuria linjoja, liikekielen tyyliä, tarinallista sanomaa sekä tanssillista kokonaisuutta. Liikettä voidaan havainnoida myös lähikuvien kautta, jolloin pienet yksityiskohdat kertovat katsojalle jotakin merkityksellistä. Ilmaisua voidaan tuoda esiin sekä liikkeen että kasvojen kautta.

Kun tarkastelussa on koreografinen ja liikkeellinen kokonaisuus, saa katsoja selville tanssista yleiskuvan. Tämä tarkoittaa kameralla kuvattuna laajojen kuvien käyttöä, niin että tanssijat näkyvät kokonaisuudessaan. Silloin myös liikkeiden suuret linjat, kaaret ja yhdistyminen toisiinsa on selkeästi katsojan havaittavissa. Tanssijoiden liike suhteessa toisiinsa tulee laajoissa kuvissa selkeästi ilmi ja alkuperäisen koreografian hahmottaminen on katsojalle laajoissa kuvissa helppoa. Tällaisella tarkastelulla ei kiinnitetä huomiota pieniin yksityiskohtiin. Tanssielokuva *Gerberassa* hyödynsimme laajoja kuvia suurien liikkeiden, kuten parinostojen ja temppujen, kokonaisuuden hahmottamiseen. Myös sekä tanssijoiden liikkuminen tilassa että kameran liike tuntui luontevalta näyttää laajoissa kuvakoissa.



KUVA 1. Kokokuvassa tanssijoiden nostot näkyvät kokonaisuudessaan. (Kaisu Ojansivu)



KUVA 2. Kokokuvassa koreografian alkuperäisyys on helposti havaittavissa. (Kaisu Ojansivu)

Kun kuvarajaukset muuttuvat kokokuvaa pienemmiksi, alkaa koreografian hahmottuminen perustua enemmän leikkaukseen ja valittuihin kuvakokoihin, kun alkuperäiseen koreografiaan. Kun tanssija ei näy enää kokonaisuudessaan, korostuu käytettävien kuvien merkitys entisestään. Silloin katsojan tarkastelunkohde pystytään rajaamaan tarkemmin johonkin tiettyyn osaan tanssijaa. Laaja puolikuva, puolikuva ja puolilähikuva antavat katsojalle vielä osittain informaatiota suuremmistakin linjoista, mutta katsojan huomio on kuitenkin ohjattu johonkin tiettyyn osaan tanssijaa. *Gerberassa* edellä mainittuja kuvakokoja käytettiin etenkin tanssijoiden välisen suhteen kuvaamiseen. Tanssijoiden katsekontakti oli helppo havaita, mutta myös liikkeelliset kokonaisuudet pysyivät katsojan havaittavissa.





KUVA 3. Laaja puolikuva näyttää katsojalle sekä liikkeellistä kokonaisuutta että tanssijoiden välistä yhteyttä. (Kaisu Ojansivu)



KUVA 4. Puolikuvassa liikkeellisen kokonaisuuden havainnointi alkaa heiketä, mutta eleelliset yksityiskohdat alkavat erottua. (Kaisu Ojansivu)

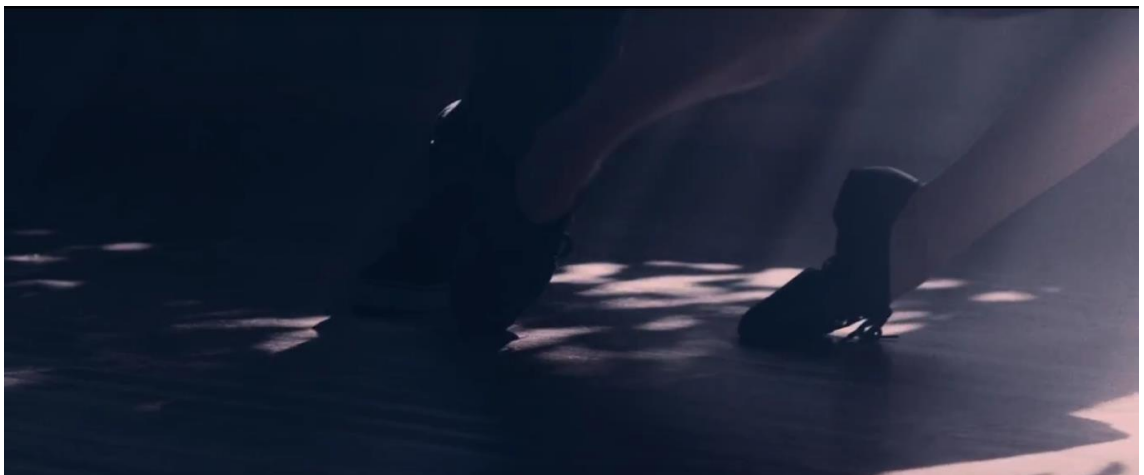


KUVA 5. Puolilähikuva tuo katsojan lähemmäksi tanssijaa. (Kaisu Ojansivu)

Siirryttäessä lähikuviin ja erikoislähikuviin, alkaa katsojan kyky havaita suuria linjoja ja kokonaisuuksia rajoittua. Lähikuvat ohjaavat katsojan aistimaan tanssijaa todella läheltä. Kamera valitsee, minkä osan tanssijaa katsoja näkee ja mihin osaan koreografiaa katsoja pääsee lähemmäksi kuin muihin. Tanssielokuvassa lähikuva voi olla esimerkiksi jaloista, sormenpäistä, katseesta tai muusta tärkeästä yksityiskohdasta, joka ei katsojalle laajemmassa kuvassa näyttäytyisi niin merkityksellisenä. *Gerbera*-tanssielokuvaa tehdessä, käytimme lähikuvia ilmaisemaan toisen tanssijan liikkumattomuutta sekä kuvaamaan siitä seuraavaa turhautumista sekä epätoivoa.



KUVA 6. Lähikuvassa tanssijoiden kasvojen eleet korostuvat. (Kaisu Ojansivu)



KUVA 7. Lähikuva tanssijan liikkumattomista jaloista. (Kaisu Ojansivu)

Kun tanssikoreografia tallennetaan kameralle, tehdään siis tietoisia valintoja siitä, millä tavalla liike halutaan tallentaa. Tanssielokuvassa koreografia on materiaalina ja runkona kuvausta ja leikkausta varten. Elokuvallisin elementein syntyy uusi kokonaisuus, joka

saattaa erota alkuperäisen koreografian kokonaisuudesta merkittävästi. Kamera tekee koreografiasta katsojaa varten esivalinnan siitä, millä tavalla koreografiaa tarkastellaan. Valinnat siitä, minkälaisia kuvia missäkin kohtaa tanssia halutaan käyttää, vaikuttaa väistämättä siihen, millainen kokonaisuus tanssista välittyy katsojalle. Kamera rakentaa ikään kuin omanlaisensa version tarinasta, johon tanssillinen koreografia antaa eväät.

### 4.3 Koreografia kameran linssin läpi

Kun tanssikoreografiaa tarkastellaan kameran linssin läpi, vaikuttaa kameran teknologia väistämättä katsojan tapaan aistia liikettä. Kamera antaa katsojalle suuntaa siitä, mitä ja miten hänen tulee koreografiaa tarkkailla. Kamera ikään kuin valitsee katsojan puolesta, mitä hän tanssissa katselee. Tämä toteutuu etenkin lähikuvien, leikkausten ja kameran liikkeiden avulla. Toki katsoja saa vapaasti valita mihin kohtaa ruutua kiinnittää huomionsa. Kuvaaja, ohjaaja ja leikkaaja ovat kuitenkin tehneet tietynlaisen esikarsinnan katseen kohteen mahdollisuuksista.

Kameran sekä linssien valinta vaikuttavat merkittävästi siihen, miltä tallennettava tanssi lopulta näyttää. Tekniikan lisäksi tapa, miten tanssi kameraan tallennetaan, vaikuttaa merkittävästi elokuvan lopputulokseen. Kaksi erilaista kuvaustyyliä saattavat saada saman koreografian näyttämään aivan erilaiselta. Elokuva tehdessä myös leikkauksella on todella suuri merkitys valmiiseen tarinaan niin sisällöllisesti kuin visuaalisestikin. Valinnat siitä, mitkä koreografian osiot halutaan tallentaa suurina kuvina ja mitkä liikkeet taas näyttävät mielenkiintoisilta lähikuvissa, eivät välttämättä ole elokuvantekijöille helppoja päätöksiä.

*Gerbera*-tanssielokuvaa tehdessämme päädyimme kuvasuunnittelussa ratkaisuun, jossa jokainen tanssikohtaus kuvataan kokokuvassa alusta loppuun. Nämä kuvakoot varmistivat, että meillä oli jälkityövaiheessa koko kohtaus ja sen koreografia tallennettuna kokonaisuudessaan. Sen lisäksi pohdimme, mikä liike näyttäisi missäkin kuvakoossa ja –suunnassa hyvältä. Näin alkoi hahmottua kuvasuunnitelma, jonka pohjalta lähdimme kuvauspäiviä aikatauluttamaan ja suunnittelemaan. Hahmottelimme siis elokuvan koreografioiden pohjalta kuvaajan ja leikkaajan kanssa valmiin suunnitelman siitä, minkälaisesta kuvasta ja mihin leikataan missäkin koreografian kohdassa. Sen pohjalta laa-

dimme kuvasuunnitelman. Vaikka elokuvan leikkausvaiheessa emme enää edenneetkään tuon laatimamme suunnitelman pohjalta, antoi se pohjaa ja suuntaa kuvasuunnitelman laatimisille ja sitä kautta varmisti tarvittavan materiaalimäärän jälkitöitä varten.

#### **4.3.1 Kameran vaikutus koreografiaan**

Doddsin (2004, 33) mukaan koreografit yrittävät tanssielokuvissa siirtää liikkeen suoraan näyttämöltä elokuvaan. Valkokankaalla ei kuitenkaan välttämättä toimi samanlainen liike kuin näyttämöllä. Elokuvassa liikkeeseen kyllästyy nopeammin. Lappalainen (2012, 20) kuitenkin toteaa, että elokuva mahdollistaa taas pienet eleet ja liikkeet, jotka eivät näyttämöllä näkyisi katsomon takariviin asti. Nämä seikat tulee ottaa huomioon tanssielokuvan koreografiaa suunnitellessa. (Lappalainen 2012, 20.)

Koreografin tulee siis ottaa huomioon liikemateriaalia suunnitellessaan, mihin tarkoitukseen ja ympäristöön tanssi tehdään. Tanssielokuvaa suunnitellessa tulee koreografin jatkuvasti pitää mielessä, että katsoja havainnoi liikkeen kameran kautta. Kameran linssi siis toimii silmää aiemmin liikkeen havainnoinnissa. Kamera pystyy tallentamaan pienet yksityiskohdat ja toisaalta myös todella laajoja kokonaisuuksia. Molempia ei kuitenkaan voi saada samanaikaisesti. Elokuvan ennakkosuunnittelussa ja koreografian luomisprosessissa täytyy siis valita ne asiat, mitä haluaa katsojalle näyttää.

Kun itse suunnittelin *Gerbera*-elokuvan koreografioita, pyrin jatkuvasti muuntamaan katseeni ikään kuin kameran linssiksi ja pohtimaan, miltä liike sen kautta näyttää. Koska silmä ei kuitenkaan anna autenttista totuutta siitä, millaiselta tanssi linssin kautta katsottuna näyttää, kuvasin koreografioita aina tasaisin väliajoin kameralle ja tarkastelin, mitkä osiot toimivat ja mitkä kohdat vaativat muutoksia. Kamera siis oli minulla työvälineenä koreografioiden suunnittelussa ja muokkaamisessa. Kameran läsnäolo koreografian harjoitusvaiheessa on hyödyllistä niin koreografille kuin tanssijoillekin. Koreografi saa kuvattujen tanssien avulla jatkuvaa palautetta sekä informaatiota siitä, miltä tanssi näyttää kuvattuna. Tanssijat taas näkevät, miltä tanssi näyttää ja pystyvät sitä kautta huomaamaan epäkohtia sekä korjausta vaativia asioita omassa työskentelyssään.

Vaikka kameran läsnäolo on pidettävä tanssielokuva koreografioita suunnitella ja harjoitella jatkuvasti mielessä, ei pidä kuitenkaan unohtaa koreografian ilmaisuvormisuutta ja taiteellista kokonaisuutta. Koreografian tulee olla jo itsessään kokonaisuus eikä valmistuvan elokuvan tarinankerrontaa tule jättää pelkästään leikkauksen ja muiden jälkitöiden varaan. Tanssielokuvan koreografia siis muodostaa oman tarinansa ja kokonaisuutensa, mutta antautuu elokuvallisten työmenetelmien muokattavaksi. Tämä tulee ottaa huomioon ja hyväksyä koreografian suunnittelussa.

### 4.3.2 Liikkeen estetiikka kamerassa

Liikkeen estetiikka, eli se, millainen liike miellyttää katsojan silmää ja kuinka liikkeet saadaan sulavasti sidottua toisiinsa ja kameraan, on hyvin paljon kiinni katsojan omasta kokemuksesta. Ihmiset kokevat tanssin omalla tavallaan. Liike, joka miellyttää toisen katsojan silmää, saattaa näyttäytyä toiselle katsojalle mitänsanomattomana. Liike voi myös tuntua täysin erilaiselta, kun miltä se näyttää. Tanssi on aina tekijöidensä luovan tuotoksen ja vastaanottajiensa tulkinnan summa. Mitään absoluuttista totuutta siitä, mikä liike näyttää kamerassa hyvältä, on siis mahdoton selvittää. Kokemusten pohjalta on kuitenkin mahdollista rajata linjoja, jotka antavat suuntaa siihen, minkä tyylinen liike voi toimia tanssielokuvassa.

*Gerbera*-elokuvan tanssiosuoksien koreografioita luodessani havahduin ajatukseen siitä, että kameralla suuret liikkeet eivät välttämättä näytä niin näyttäviltä kuin paljaalla silmällä katsottuna. Suuret liikkeet kyllä toimivat myös kameralle, mutta niiden yhdistäminen muihin liikkeisiin tulee miettiä tarkasti. Pienet liikkeet taas saa kameralla poimittua erittäin hyvin. Tämä aiheuttaa myös sen, että kamera ei anna yhtäkään virheliikettä tai horjumista anteeksi. Esimerkiksi piruettien ja muiden pyörimisten toimivuus on mielenkiintoinen tarkastelun kohde. Paljain silmin katsottuna tanssijan tasapainon pieni horjuminen ei välttämättä pilaa koko piruetta. Kamerassa horjuminen tuntuu kuitenkin moninkertaistuvan eivätkä tanssijan tekniset virheet saa yhtään armoa. Piruetit siis näyttävät kuvattuina todella hyviltä, jos tanssija tekee ne teknisesti täysin puhtaasti, mutta jos liikkeessä tapahtuu pienikin horjuminen, näyttää se hiomattomalta ja virheelliseltä.



KUVA 8. Tanssijan pyörähdys tiiviissä kuvakoossa. (Kaisu Ojansivu)

Kahden tanssijan liikkeessä kamera tallentaa tanssijoiden välisen yhteyden tai sen puuttumisen erittäin hyvin. Koska elokuvassa kasvojen ilmeet ovat hyvin esillä, vaikuttaa niiden aitous ja kontakti kanssatanssijoihin siihen, kuinka uskottavan katsoja elokuvan tarinaa sekä maailmaa pitää. Kamera pääsee todella lähelle tanssijaa. Samalla katsoja pääsee lähelle elokuvan tunnelmaa ja tuntemuksia. Jos tunnelma lähikuvissa jää etäiseksi, korostaa se katsojan ulkopuolisuutta ja tarkkailijan roolia.

Näyttämöllä saattaa tanssijalla toimia katse kauas katsomon takariviin. Näin yleisölle tulee tunne, että tanssijalla on hallussaan koko katsomo. Kameran edessä täysin samalla katseella ei kuitenkaan ole samanlaista vaikutusta. Katse ikään kuin etäännyttää katsojan ja tanssijan tarinasta. Kuvassa saattaa näyttää, että tanssija katsoo tyhjyyttä. Katse rikkoo myös tanssijoiden välistä kontaktia, varsinkin jos kyse on tanssiparista. Gerbera-tanssielokuvan koreografiointi osoitti, että syvimmän tunnelman saa käyttämällä rohkeasti kahden tanssijan keskinäistä katsekontaktia ja luottamalla sen voimaan. Intensiivinen katse luo jännitteen tanssijoiden välille ja saa pidettyä katsojan mielenkiinnon yllä.





KUVA 9. Myös tanssissa vastakuvien käyttö saattaa korostaa tanssijoiden välistä yhteyttä. (Kaisu Ojansivu)



KUVA 10. Tanssijoiden liikkeet käyvät ikään kuin dialogia keskenään. (Kaisu Ojansivu)



KUVA 11. Tiiviit kuvakoot korostavat tanssijoiden katsekontaktia. (Kaisu Ojansivu)

#### 4.4 Mahdollisuudet ja rajoitukset

Elokuva muotona antaa tanssille ja sen koreografialle lukemattomia mahdollisuuksia, joita ei ole näyttämöllä mahdollista toteuttaa. Lappalainen (2012, 14) pohtii, että elokuva välineenä mahdollistaa tilallisen leikkittelyn ja voi siten tuoda lisää ilmaisuvoimaa koreografiaan. Elokuva mahdollistaa leikkauksellaan liikkumisen paikasta toiseen. Tästä voidaan tulkita, että taidemuotona elokuva antaa tanssille sellaisia tilallisia mahdollisuuksia, jotka eivät näyttämöllä olisi toteutettavissa. Toteaisin kuitenkin, että elokuvan tekijöiden on mietittävä tarkasti, mikä on uskottavaa valkokankaalla. Kaikki näyttämöllä toimivat ratkaisut eivät välttämättä ole uskottavia elokuvan maailmassa. Kamera tuo tanssijan niin lähelle katsojaa, että esimerkiksi suurieleiset tunteiden ilmaisut saattavat näyttää epäuskottavilta ja siten etäännyttää katsojan elokuvan maailmasta.

Pihlaja (2014, 28) kirjoittaa Alakunnakseen (2010) viitaten, että elokuvassa aikaa voidaan säätää teknisesti nopeuttamalla, hidastamalla, pysäyttämällä tai taaksepäin kelaamalla. Liike on toistettavissa täysin samanlaisena yhä uudelleen. Elokuva mahdollistaa myös aikahyppyjen käytön. Katsojan mielikuvitus täydentää kohtauksien väliin jäävän ajan ja sen tapahtumat.

Tanssielokuvassa *Gerbera* hyödynsimme juuri tätä elokuvan mahdollistavaa aikahyppyä. Elokuvan aloituksena on takauma. Annamme katsojan ensin tutustua nuoreen pariin, joka tapaa tanssilavalla. Hetki tämän jälkeen siirrymme keittiöön, jossa neljäkymmentä vuotta myöhemmin sama pariskunta tanssii monien yhteisten, onnellisten vuosien jälkeen. Elokuvassa yksi leikkaus voi sisältää monta kymmentä vuotta eikä se syö tarinan uskottavuutta katsojan silmissä, jos leikkaus on tehty hyvin.





KUVA 12. Nuoret Maisa ja Konsta. (Kaisu Ojansivu)



KUVA 13. Maisa ja Konsta 40 vuotta myöhemmin. (Kaisu Ojansivu)

Elokuva-alan osaajien on hallittava ammattitaitoisten käden-, silmän- ja korvantaitojen lisäksi yleissivistystä sekä vankka pohjatieto tarkasteltavasta aiheesta. Hyvä elokuva välittää katsojalleen elämyksen ja saavat aikaan liikutusta, niin henkisesti kuin fyysisestikin. (Kivi & Pirilä 2010, 11-12.) Elokuvan tekijöiltä vaaditaan siis alansa lainalaisuuksien ja teorioiden tuntemusta. Tekijöiden tulee ottaa myös huomioon yleismaailmalliset oletukset ja toimintatavat, jotta elokuvan maailmasta tulisi mahdollisimman uskottava katsojan silmissä. Näitä rajoituksia myötäillen elokuvantekijöiden on mahdollista soveltaa elokuvatekniikan mahdollistamia vapauksia, kuten käsikirjoituksellisia, kuvauksellisia, leikkauksellisia sekä äänellisiä elementtejä, joiden avulla katsojalle voidaan tuottaa elokuvallinen elämys.

#### 4.4.1 Leikkauksen käyttö liikkeen muokkaamisessa

*Gerberan* tanssilliset osuudet ja niiden koreografiat suunniteltiin ja harjoiteltiin tanssijoiden kanssa huolella etukäteen. Kuvauksiin viedyt koreografiat muodostivat tanssillisen sekä tarinallisen kokonaisuuden. Aivan kuten mitä tahansa elokuvia tehdessä, käsikirjoitus ja ennakkosuunnittelu toimivat elokuvan pohjana ja osioina, joista valmista elokuvaa lähdettiin kasaamaan. Lopulliseen muotoonsa elokuva ja sen tarina muotoutuvat kuitenkin vasta leikkausvaiheessa. Siellä kameraan tallennetut otot toimivat materiaalina leikkaukselle ja sen myötä valmiille elokuvalle. Käsikirjoitus voi olla leikkaajalle työväline, mutta se harvoin määrittää koko tarinaa. Tarina muotoutuu siis uudelleen jälkitöissä.

Leikkaaja katselee aikansa valkokankaalla esiintyviä tapahtumien keskipisteessä olevia hahmoja, paloittelee elokuvan pieniksi pätkiksi ja kasaa sen sitten uuteen järjestykseen. (Gartz 2003, 7.) Leikkaaja siis kasaa elokuvan tarinan uudelleen. Gartzin (2003, 174) mukaan usein leikkaajan työstämä materiaalimäärä on suuri. Toisinaan leikkaajan tehtävä on laittaa kuvat oikeaan järjestykseen, lyhentäen niiden pituutta ja rytmittäen elokuvaa. Pirilä ja Kivi (2008, 39) taas kirjoittavat, että leikkaajan ei pidä aliarvioida katsojaa. Jos kaikki tapahtumat tulevat katsojalle liian valmiiksi ajateltuina, saattaa katsojan mielenkiinto lopahtaa. Elokuvan katsominen on älyllinen ja tunteellinen kokemus, jonka vuoksi katsojan kokemukselle tulee antaa tilaa. Katsojan on saatava vapaus tulkita näkemänsä ja kuulemansa syitä sekä seurauksia.

Tanssin leikkaaminen antaa tietynlaisia vapauksia tekijöilleen verrattuna perinteisen dialogia sisältävän kohtauksen leikkaamiseen. Tanssi jättää taidemuotona paljon katsojan varaan, joten myös leikkaajan saamat vapaudet liikkeen muokkaamisessa ovat merkittävän suuret. Tanssielokuva *Gerberan* leikkausvaiheessa koreografisten kohtausten paikat vaihtoivat järjestystä alkuperäisestä suunnitelmasta poiketen. Leikkauksen avulla myös yhdisteltiin kahta koreografiaa yhdeksi kokonaisuudeksi sekä muokattiin tanssilista kokonaisuutta esimerkiksi leikkaamalla elokuvassa toimimattomia liikkeitä kokonaan pois. Leikkauksella ja sen rytmillä tehtiin myös valintoja siitä, minkälaisena koko elokuvan maailma halutaan katsojalle välittää. Liikkeistä poimittiin ja korostettiin niitä elementtejä, jotka tukivat elokuvan tarinaa ja emotionaalisia teemoja parhaiten.

Lopullinen tanssillinen kokonaisuus paljastuu siis myös koreografille vasta elokuvan leikkauksen valmistuttua. Koreografian lopullista muotoa valmiissa elokuvassa on lähes mahdotonta ennustaa ennen kuin elokuva on saavuttanut lopullisen muotonsa. Uskallan väittää, että vaikka kuinka koreografian suunnittelussa ottaisi kameran läsnäolon huomioon, on jokaiselta pieneltä virheeltä mahdoton välttyä. Voidaan kuitenkin päätellä, että kokemus tanssielokuvien koreografioinnista tuo varmuutta ja tietoa siitä, mikä liike todella toimii valkokankaalla.

#### **4.4.2 Kuva valitsee, mitä näytetään ja mitä jätetään näyttämättä**

Aumontin ym. (1996, 26) mukaan katsoja uskoo, että elokuvassa nähdyn kuvan ulkopuolella on ympäröivä maailma, joka rakentuu katsojan mielessä hänen näkemänsä kuvan perusteella. Voidaan todeta, että elokuvan tekijät eivät rakenna kuvavalinnoillaan vaan tarinallisesti sitä osa-aluetta, mitä kuvassa konkreettisesti nähdään, vaan myös kuvareijojen ulkopuolella olevia asioita. Jarmo Valkola (1999, 206) kirjoittaa, että suurin osa elokuvan tilallisuutta liittyy kuvien ulkopuolisiin tiloihin, joista katsoja saa viitettä valkokankaalla näkyvistä kuvista. Elokuva siis luo näyttämillään kuvilla kokonaisen maailman valkokankaalla nähtyjen kuvien ympärille. Tämän logiikan mukaan elokuvaan valituilla kuvilla ja niiden rajauksilla on suuri merkitys elokuvan kokonaisuuden ja sen havainnoinnin kannalta. Katsoja kokee näkemänsä kuvan olevan pieni osa jostakin suuremmasta kokonaisuudesta. Jokainen pienikin yksityiskohta elokuvassa on merkittävä ja antaa viitettä kontekstista ja maailmasta, jonne elokuvan tapahtumat sijoittuvat.

Tanssielokuvassa kuvasuunnittelulla on suuri merkitys siihen, millainen maailma ja kokonaisuus katsojalle koreografiasta välittyy. Kari Pirilän ja Erkki Kiven (2005, 18) mukaan elokuvassa nähtävien kuvien väliin jää paljon asioita, joita katsoja ei konkreettisesti näe. Katsoja täyttää tyhjän tilan omilla kokemuksillaan, mielikuvillaan ja uskomuksillaan. Toisin sanoen, sillä, mitä elokuvassa näytämme ja mitä jätämme näyttämättä, on hyvin suuri merkitys elokuvan kokonaisuuden ja sen luoman maailman kannalta. Näkemänsä perusteella katsoja täydentää kokonaisen maailman elokuvassa nähtyjen kuvien ympärille ja tapahtumat valkokankaalla nähtyjen tarinoiden syy- ja seuraussuhteiksi. Tanssielokuvassa voidaan pohtia tämän tarkoittavan sitä, että elokuvassa näkyvät liikkeet ja niiden laatu määrittävät tanssijoiden koko olemuksen ja tavan liikkua.

## 5 KAMERAN JA SILMÄN VÄLINEN ERO TANSSIN HAVAINNOINNISSA

### 5.1 Tanssin aistiminen elokuvassa ja näyttämöllä

Parviainen (2000, 93) pohtii artikkelissaan tanssiesityksen ja tanssielokuvan olemisen eroavaisuuksia. Hän korostaa etenkin näyttämön ja valkokankaan vaikutusta yleisön läsnäoloon. Molemmissa tapauksissa yleisö vaikuttuu teoksesta, mutta vain näyttämöllä nähtävässä tanssiesityksessä teos vaikuttuu yleisöstä. Elokuva toistuu samanlaisena kerasta toiseen, mutta näyttämöllä esitetty tanssiteos ei ole täysin identtinen eri esityskertojen välillä (Parviainen, 2000, 92). Koska yleisön läsnäolo vaikuttaa teokseen, voimme päätellä, että myös yleisön kokemus teoksesta on erilainen, oli kyseessä tanssielokuva tai näyttämöteos.

Väitän, että elokuvassa katsoja voi päästä lähemmäs tanssijaa. Lähikuvien avulla katsoja voi olla syvällä tanssijan katseessa, aistia aivan pienenkin liikkeen sekä seurata tanssijan eleitä ja reaktioita todella tarkasti. Näyttämöllä katsoja ei ikinä pääse lähikuvien etäisyydelle tanssijaan. Vaikka tanssija olisi aivan lavan edustalla, eivät ilmeiden pienimmät värähdykset näy kaikkialle katsomoon. Toisaalta katsoja näkee aivan erilailla näyttämöteoksen kokonaisuuden. Parviainen (2000, 86) kirjoittaa siitä, kuinka videotallentamisen tuleminen tanssiin paljasti ihmissilmän viisauden. Silmä pystyy valikoimaan, mitä ja miten se katsoo. Silmä siis ajattelee, toisin kuin kameran linssi. Tästä voidaan tehdä päätelmiä, että kameralla on mahdollisuus ohjata katsojaa havainnoimaan juuri tiettyjä yksityiskohtia. Kun taas näyttämöllä esitettävässä tanssissa katsojalla, on vara valita miten ja mitä hän haluaa katsoa ja teos vielä vaikuttuu hänestä, saattaa katsomiskokemus olla todella intensiivinen ja läsnä oleva.

Hytönen ja Mandart (2004, 99) korostavat, että näyttelijäntyö näyttämöllä ja elokuvassa eroavat hyvin paljon toisistaan. Näyttämöllä eleet ja ilmeet on tehtävä suuresti, jotta ne näkyvät katsomon viimeiseen penkkiriviin asti. Valkokankaalla ilmaisuvoima on kuitenkin enemmän kameralla kuin näyttelijällä. Lähikuva korostaa pienenkin eleen merkitystä, jolloin näyttelijän ilmaisun täytyy olla mahdollisimman luonnollista ja hienovaraista. Voidaan siis todeta, että katsojakokemuksen lisäksi kameran läsnäolo vaikuttaa myös esiintyjiin merkittävän paljon, olivat he sitten näyttelijöitä tai tanssijoita. Eloku-

vassa tanssijan täytyy kiinnittää huomiota aitoon läsnäolonsa ja sekä liikkeiden että ilmeiden aitouteen. Esimerkiksi lähikuva tanssijan silmistä paljastaa todellisen läsnäolon. Pelkkä tanssitalo ei siis tanssielokuvassa riitä, vaan tanssijoilta täytyy löytyä myös näyttelijän lahjoja sekä kykyä olla luonnollisesti kameran edessä.

## 5.2 Kameran läsnäolon vaikutus koreografian luomisprosessiin

Elokuva tanssin esittämisen muotona vaikuttaa koreografian työhön. Jo lähestymistapa ja ajatus siitä, että liikkeen havaitsijana on kamera, muokkaavat varmasti koreografian luomaa liikekieltä. Jollakin tapaa kameran läsnäolo saattaa rajoittaa tanssia, toisaalta se antaa uusia mahdollisuuksia. Oman kokemuksen pohjalta uskallan väittää, että tanssielokuvaa tehdessä koreografi tutkiskelee ja arvioi tuottamaansa liikemateriaalia jopa tarkemmin kuin näyttämölle tehtävän teoksen luomisprosessissa. Elokuvan ennakkosuunnittelussa on kuitenkin jatkuvasti otettava huomioon kameran läsnäolo.

Tanssielokuvan koreografian tulee huomioida liikemateriaalia suunnitellessaan kuvaussuunnat eli sen, mistä suunnasta kamera tallentaa liikkeen. Liikkeitä mietittäessä on siis otettava huomioon, mistä suunnasta ne näyttävät parhaalta ja mistä kulmista ne halutaan tallentaa. Tässä mielessä elokuva antaa koreografille tietyllä tapaa hyödynnettäviä vapauksia enemmän kuin näyttämölle suunniteltava tanssiteos. Elokuvassa tanssijan lisäksi myös katsojaa voidaan kameran kautta ikään kuin liikutella. Kamera on ikään kuin yksi tanssijoista ja liittyy siten mukaan suunniteltuun koreografiaan.

Tanssi ja elokuva ovat muotoina varsin erilaisia. Taitava koreografi ei pidä tätä työssään ongelmana, vaan kääntää erilaisuuden uusiksi mahdollisuuksiksi. *Gerbera*-elokuvan koreografioita suunnitellessa huomasin, että liikkeiden täytyy antaa aikaa ja mahdollisuuksia myös kameran liikkeelle. Jos tanssija on jatkuvasti liikkeessä niin kehollisesti kuin tilallisestikin, kuvaajalla on jo täysi työ pelkästään liikkeen mukana pysymisessä. Kun tanssia rauhoittaa ja antaa kameralle tilaa, se luo mahdollisuuksia kameralle vaikuttaa omalla liikkeellään koreografiaan. Hyvin toteutetussa elokuvassa kamera on ikään kuin yksi tanssijoista, joka liikkeellään vaikuttaa elokuvan kuvalliseen lopputulokseen. Tanssielokuvan koreografian tulee siis ymmärtää työssään niin tanssillista kuin elokuvalaista maailmaa ja yhdistää niiden tekniikat sulavaksi kokonaisuudeksi.

## 6 POHDINTA

Tanssielokuva on taidemuotona vaikeasti määriteltävissä. Se on kahden eri maailman yhdistelmä uudeksi, omanlaiseksi kokonaisuudeksi. Kahden taidemuodon, elokuvallisen sekä tanssillisen maailman, yhdistäminen antaa tekijöilleen suuren määrän mahdollisuuksia toteuttaa projekti. Toisaalta kokonaisuuden hahmottaminen ja hallinta vaatii perinpohjaista paneutumista työhön sekä saumattoman yhteistyön ja vuorovaikutuksen eri tekijöiden välillä. Tanssielokuvaan pätevät sekä elokuvan että tanssin tekniset seikat ja lainalaisuudet.

Lähdin opinnäytetyössäni tarkastelemaan tanssielokuvaan ja sen koreografiaan vaikuttavia tekijöitä. Oikeaa vastausta siihen, miten tehdä hyvä tanssielokuva tai edes siihen, minkälainen on hyvä tanssielokuva, ei voida määritellä. Kun sekä tanssillinen että elokuvallinen puoli on otettu yhtä vahvasti huomioon, niin yhdessä kuin erikseen, on mahdollisuudet näyttävän lopputulokseen suuret. Tanssillisen koreografian ja elokuvallisten elementtien on käytävä jatkuvaa dialogia läpi tanssielokuvan rakentumisen.

Tanssielokuvassa koreografia toimii materiaalina elokuvan rakentumiselle ja se muokkautuu väistämättä elokuvan eri työvaiheissa. Käsikirjoitus, ohjaus, tanssijoiden tulkin- ta, kuvaus, valaisu, leikkaus ja äänisuunnittelu muokkaavat koreografian lopulliseen muotoonsa elokuvan valmistuessa. Koreografian tulee antaa elokuvallisille elementeille parhaat mahdolliset eväät, jotta tanssielokuva saavuttaa halutun lopputuloksen. Elokuvallisten keinojen on myös otettava koreografian alkuperä huomioon, sillä se toimii koko elokuvan lähtökohtana. Molemminpuolinen kunnioitus ja arvostus tanssielokuvan koreografian sekä elokuvallisten elementtien välillä synnyttää taidemuodon, joka parhaassa tapauksessa nostaa sekä tanssin että elokuvan täysin uudelle tasolle.

Tanssielokuva *Gerbera* oli ensimmäinen ohjaamani ja koreografoimani tanssielokuva, joten reilun vuoden aikana tapahtunut perehtyminen tanssielokuvien maailmaan on opettanut minulle erittäin paljon sekä elokuva tekemisestä että koreografian suunnittelusta. Tie valmiiseen elokuvaan ja opinnäytetyöhön ei ole ollut helppo, mutta saatujen tietotaitojen sekä kokemusten määrä on ollut kaiken vaivan arvoista. Vaikka jokaisessa tehdyssä työssä olisi aina jotakin parantamisen varaa, olen tyytyväinen sekä tanssielo-

kuva *Gerberan* että kirjallisen opinnäytetyöni lopputulokseen. Tärkeintä projektissa on ollut oma oppiminen sekä yhteiset kokemukset muiden tekijöiden kanssa.

## LÄHTEET

Aaltokoski, A. 2003. Sukellus Tunteemattomaan. Teoksessa Jyrkkä, H. (toim.) 2005. Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Aumont, J. & Bergala A. & Marie M. & Vernet M. 1996. Elokuvan estetiikka. Helsinki: Oy Edita Ab

Borgstén, T. 1998. Yhteisproduktio näyttelijöiden ja laulajien kanssa – Koreografin näytönpaikka. Teoksessa Sarje, A. & Halonen, U. & Pakkanen, P. (toim.) 1998. Kirjoituksia koreografiasta. Mikkeli: Teroprint Ky

danceinfo.fi. Tanssin Tiedotuskeskus. Liike. Luettu 10.5.2016.

<http://www.danceinfo.fi/johdatus-tanssiin/voiko-hiipiminen-olla-tanssia-opas-tanssitaiteen-katsomiseen/5-esiripun-noustessa/liike/>

danceinfo.fi. Tanssin Tiedotuskeskus. Liike ja musiikki. Luettu 10.5.2016.

<http://www.danceinfo.fi/johdatus-tanssiin/voiko-hiipiminen-olla-tanssia-opas-tanssitaiteen-katsomiseen/2-liike/liike-ja-musiikki/>

danceinfo.fi. Tanssin Tiedotuskeskus. Teoksen rakenne ja muoto. Luettu 10.5.2016.

<http://www.danceinfo.fi/johdatus-tanssiin/voiko-hiipiminen-olla-tanssia-opas-tanssitaiteen-katsomiseen/3-tanssiteos-paehkinaenkuoressa/teoksen-rakenne-ja-muoto/>

danceinfo.fi. Tanssin Tiedotuskeskus. Voiko hiipiminen olla tanssia? Luettu 16.5.2016.

<http://www.danceinfo.fi/johdatus-tanssiin/voiko-hiipiminen-olla-tanssia-opas-tanssitaiteen-katsomiseen/1-mitae-taidetanssi-on/voiko-hiipiminen-olla-tanssia/>

danceinfo.fi. Tanssin Tiedotuskeskus. Äänimaailma. Luettu 16.5.2016.

<http://www.danceinfo.fi/johdatus-tanssiin/voiko-hiipiminen-olla-tanssia-opas-tanssitaiteen-katsomiseen/5-esiripun-noustessa/aeanimaailma/>

Hytönen, J. & Mandart, P. 2004 Kamera käy! Elokuvaaja Kari Sohlberg. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Hyytiä, R. 2004. Ennen kuin kamera käy. Ideasta kuvauksiin – tekijät kertovat. Hollola: Salpausselän Kirjapaino Oy

Jyrkkä, H. (toim.) 2005. Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Karttunen, J. 2004. Tanssin tekemisen ainutkertainen onni. Teoksessa Jyrkkä, H. (toim.) 2005. Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Lappalainen, H. 2012. Liikkuen kuvassa: Koreografisen ja elokuvallisen kerronnan kohtaaminen tanssielokuvassa. Tampereen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 17.11.2015.



[https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/46617/Lappalainen\\_Hanna.pdf?sequence=2](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/46617/Lappalainen_Hanna.pdf?sequence=2)

Lievonen, S. 1998. Toistumaton koreografia. Ajatuksia aikamme ruumiillisuuden energiasta. Teoksessa Sarje, A. & Halonen, U. & Pakkanen, P. (toim.) 1998. Kirjoituksia koreografiasta. Mikkeli: Teroprint Ky

Pakkanen P. 1998. Suomalaisen tanssitaiteen juuret ja siivet koulunuorten koreografi-oissa. Teoksessa Sarje, A. & Halonen, U. & Pakkanen, P. (toim.) 1998. Kirjoituksia koreografiasta. Mikkeli: Teroprint Ky

Parviainen, J. 2000. Elävä tanssiesitys ja tanssielokuva: ontologisen eron pohdintaa. Musiikin Suunta -lehti 4/2000, 83-95.

Pihlaja, M. 2014. Genre vailla kotia: Tuottajan katsaus tanssielokuvan erityispiirteisiin. Oulun ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 23. 11.2015.

[https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/76381/pihlaja\\_maija.pdf?sequence=1](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/76381/pihlaja_maija.pdf?sequence=1)

Pirilä, K. & Kivi, E. 2008. Leikkaus. Elävä kuva – elävä ääni. Toinen osa. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy

Pirilä, K. & Kivi, E. 2010. Teos. Elävä kuva – elävä ääni. Kolmas osa. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy

Priha, L. 2003. Tanssia teatterissa – Eli kuinka syntyi Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmä. Teoksessa Jyrkkä, H. (toim.) 2005. Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Raatikainen, A. 2004. Hetki, jolloin liike puhkeaa esiin. Teoksessa Jyrkkä, H. (toim.) 2005. Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Rose, M. 2011. A Rose is a Rosa is a Hesperrhodos. (re)Naming an Art Form. Luettu 16.5.2016. <http://www.dancefilms.org/2011/04/27/marapril-2011-journal-part-i/>

Sarje, A. & Halonen, U. & Pakkanen, P. (toim.) 1998. Kirjoituksia koreografiasta. Mikkeli: Teroprint Ky

Suhonen, T. 2005. Koreografin työn kehityksestä, tanssin synnystä ja sanoista. Teoksessa Jyrkkä, H. (toim.) 2005. Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Tukiainen, M. 2003. Elämä muuttuu tanssiksi. Teoksessa Jyrkkä, H. (toim.) 2005. Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Uotinen, J. 2005. Tanssintekijä on aikansa välittäjä. Teoksessa Jyrkkä, H. (toim.) 2005. Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Valkola, J. 1999. Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka. Taide- ja mediakasvatuksellinen näkökulma audiovisuaalisen kerronnan teoriaan ja analyysiin. Jyväskylä: Yliopistopaino

Välipakka, I. 1998. Koreografia ja maailmankuva – Tanssin poeettinen kieli. Teoksessa Sarje, A. & Halonen, U. & Pakkanen, P. (toim.) 1998. Kirjoituksia koreografiasta. Mikkelä: Teroprint Ky

Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Vantaa: Hansaprint