

LIKKUEN KUVASSA

Koreografisen ja elokuvallisen kerronnan
kohtaaminen tanssielokuvassa

Hanna Lappalainen

Opinnäytetyö
Huhtikuu 2012
Viestinnän koulutusohjelma
Elokuva- ja televisioilmaisu

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Elokuva- ja televisioilmaisu

HANNA LAPPALAINEN:

Liikkuen kuvassa

Koreografisen ja elokuvallisen kerronnan kohtaaminen tanssielokuvassa

Opinnäytetyö 42 sivua, liite 3 sivua
Huhtikuu 2012

Opinnäytetyössäni tarkastelen koreografisen ja elokuvallisen kerronnan suhdetta tanssielokuvassa. Tanssielokuvalla tarkoitan tässä yhteydessä audiovisuaalista kokonaisuutta, jossa tanssi toimii tarinan eteenpäin kuljettamisen pääasiallisena kerronnallisena välineenä.

Opinnäytetyön alussa määrittelen tanssielokuvan historiaa ja nykytilaa. Tämän jälkeen vertailen tanssin ja elokuvan tekemisen käytäntöjä. Käyn läpi näyttämöteosten ja elokuvan erilaista vastaanottoa, koreografista työskentelyä tanssiteosta ja elokuvaa varten sekä tanssielokuvan kerronnallisia haasteita ja mahdollisuuksia. Tuon esiin myös tanssin tulkitsemisen ongelmia, sekä kuvauksen ja äänen roolia tanssielokuvassa. Ehdotan lisäksi kahden taidemuodon kohtaamispisteitä.

Käyn aihetta läpi myös ohjaamani tanssielokuvan *Sleeping Patterns*in kautta, joka on tämän opinnäytteen projektiosa.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree programme of film and television

HANNA LAPPALAINEN:

Moving in Picture

The confluence of choreographic and filmic narration in a dance film

Bachelor's thesis 42 pages, appendix 3 pages

April 2012

My thesis examines the relationship between choreographic and filmic narration in a dance film. By dance film in this context I mean an audiovisual whole in which dance is the main narrative tool moving the story forward.

At the beginning of the thesis I look at the history and current state of dance film. I will then consider and compare the differences between dance and film. I go through the different reception of stage pieces and film, the choreographic working process for the two art forms, and the narrative challenges and possibilities of dance films. I examine the problems of interpreting dance, as well as the role of cinematography and sound in dance films. I also suggest meeting points for the two art forms.

I also approach the subject through the dance film *Sleeping Patterns*, which is the project part of this thesis.

Key words: dance film, dance video, videodance

SISÄLLYS

| | | |
|-------|---|----|
| 1 | JOHDANTO..... | 2 |
| 2 | TANSSIELOKUVAN TAUSTAA..... | 4 |
| 2.1 | Tanssielokuva?..... | 4 |
| 2.2 | Historiallisia vaikutteita..... | 5 |
| 2.3 | Tanssielokuva nykyaikana..... | 8 |
| 3 | TANSSIN JA ELOKUVAN EROAVAT MAAILMAT..... | 10 |
| 3.1 | Näyttämö vs. elokuva..... | 10 |
| 3.1.1 | Osallistuminen vs. tarkkailu..... | 10 |
| 3.1.2 | Tila..... | 11 |
| 3.1.3 | Aika..... | 12 |
| 3.2 | Koreografinen työskentely..... | 14 |
| 3.2.1 | Koreografin työ..... | 14 |
| 3.2.2 | Tanssijan työ..... | 15 |
| 3.2.3 | Liikelaatu..... | 17 |
| 3.3 | Kirjoitus ja kerronta..... | 19 |
| 3.3.1 | Käsikirjoituksen tarve ja muoto..... | 19 |
| 3.3.2 | Hahmot ja narratiivisuus..... | 21 |
| 3.4 | Tanssin vastaanoton haasteet..... | 24 |
| 3.5 | Kuvaus..... | 28 |
| 3.6 | Ääni..... | 30 |
| 3.7 | Käytännön haasteet kuvauksissa..... | 32 |
| 4 | KOHTAAMISPISTEITÄ..... | 35 |
| 5 | LOPUKSI..... | 37 |
| | LÄHTEET..... | 39 |
| | LIITTEET..... | 42 |
| | Liite 1. Sleeping Patternsin käsikirjoitus..... | 42 |

1 JOHDANTO

Tanssitaiteilijana ja elokuvaopiskelijana olen sekä nähnyt että tehnyt paljon tanssielokuvia. Samalla olen yrittänyt pohtia, miten niistä saisi toimivampia. Monet teoksista eivät tunnu välittävän tanssin kokemusta tai vangitsevan katsojaa parhaalla tavalla: joko elokuvallinen tai tanssillinen puoli jättää toivomisen varaa. Tanssielokuvaa on vaikea sijoitella genrekartalle, ja sen kenttä ja konventiot ovat edelleen muotoutumassa. Tämän takia tekemisessä voi etsiä uusia ilmaisukeinoja eikä yhtä oikeaa toteutustapaa ole. Itseäni inspiroivat tanssielokuvan antamat mahdollisuudet liikkua kerronnallisesti abstraktin ja konkreettisen välimaastossa.

Tässä työssä käytän käsitettä 'tanssielokuva' tarkoittaen sillä audiovisuaalista kokonaisuutta, jossa tanssi toimii tarinan eteenpäin kuljettamisen välineenä. Myöhemmin rajaan tarkemmin mitä termillä tarkoitan ja miten se eroaa valtavirran tanssidraamasta.

Opinnäytetyössäni pyrin hahmottamaan tanssielokuvan historiallisia vaikutteita ja paikkaa genrekartalla. Vertailen tanssin ja elokuvan maailmoja sekä niiden eroja, ja pohdin miten maailmat voisivat lähestyä toisiaan. Kun puhun tanssin käytännöistä, käsittelen lähinnä näyttämötyöskentelyä, vaikka tanssijan työhön kuuluu toki muutakin, eikä esityskontekstikaan rajoitu pelkkiin näyttämötiloihin.

Tanssielokuvan tekijät ovat usein joko elokuvantekijöitä, joilla on kiinnostusta tanssiin mutta ei kokemusta siitä, tai tanssin tekijöitä, joita kiinnostaa elokuva mutta eivät ymmärrä välineen vaatimuksia. Tanssielokuvasta tulee helposti alisteista joko tanssille (taltiointit) tai tanssista alisteista elokuvalle (valtavirtatanssielokuva). Tutkimuksessani ja työssäni minua kiinnostaa näiden maailmojen kohtaaminen; mitä ne voivat antaa toisilleen.

Puran aihetta osin myös oman ohjaustyöni *Sleeping Patterns*in työprosessin kautta. *Sleeping Patterns* on opinnäytetyöni projektiosa, lyhyt 9-minuuttinen tanssielokuva, joka valmistui marraskuussa 2011. Elokuvan kerronta tapahtuu tanssin ja elokuvan keinoin ilman dialogia. Tarinan keskiössä on pariskunta, jonka mies nukkuu, ja nainen kanniskelee tätä ympäri kotia kotitöitä tekemässä, vaikkei miehestä juuri ole apua. He siivoavat ja tappelevat itsensä uuvuksiin, kunnes nainen nukahtaa, ja mies herää. Toi-

min itse projektissa käsikirjoittajana, ohjaajana ja koreografina. Valmistumisensa jälkeen elokuvaa on kirjoitushetkeen mennessä esitetty Tampere Film Festivalilla Kino-TAMK -esityssarjassa ja Loikka -tanssielokuvafestivaalilla maaliskuussa 2012, jossa se myös voitti yleisöpalkinnon.

Aineistona käyttämästäni kirjallisuudesta yksinomaan tanssielokuvaan keskittyvää on muutama teos; näihin sisältyy akateemista historian ja nykyhetken tutkimusta, artikkelikokoelmia ja yksi tekijän opas. Lisäksi käytän lähteinä elokuva- ja lyhytelokuvakirjallisuutta ja lehtiartikkeleita. Haastattelin työtä varten myös oman opinnäyteprojektini tanssijoita.

Esimerkkielokuvista kirjoittaessani tuntuisi tarkoituksenmukaiselta antaa elokuvien puhua puolestaan sen sijaan, että yrittäisin sanallistaa jossain määrin abstrakteja ja sanattomia teoksia. Elokuvat eivät myöskään ole yleisesti tunnettuja, eikä niihin voi viitata samaan tapaan kuin kaikkien tuntemiin teoksiin. Olen sisällyttänyt lähdeluetteloon joidenkin viitattujen elokuvien kohdalle [www-linkit](#), jotta myös niiden katsominen olisi mahdollista.

2 TANSSIELOKUVAN TAUSTAA

2.1 Tanssielokuva?

Arkikielessä tanssielokuvasta puhuttaessa tarkoitetaan usein *Flashdancen* tyyppistä draamaelokuvaa. Tässä työssä käsittelen kuitenkin vähemmän tunnettua taidetanssielokuvan genreä, erityisesti kameraa varten tehtyä tanssia. Vaikka tanssi on ollut osa elokuvakerrontaa jo pitkään, on tanssielokuva itsenäisenä taidemuotona vielä varsin nuori. Mitchell Rose määrittelee tanssielokuvan *Dance on Camera Journalin* artikkelissaan seuraavasti: se on visuaalinen media, 1) jonka sisältönä on juuri tälle välineelle tarkoitettu tanssitaide; tai 2) jonka tarkoituksena on herättää tanssin kokemus (Rose, 2011).

Ainoat suomen kieleen vakiintuneet käsitteet aiheesta ovat tanssielokuva ja tanssivideo. Englannin kielessä termejä on useampia, eikä kentälläkään olla yksimielisiä rajanveidoista. Rose listaa artikkelissaan taidemuodon eri nimiä: *Dance on Camera, Dance for Camera, Dance for the Camera, Dance Media, Screendance, Cinedance, Videodance, Dance-video, Dance-film*. Eri nimet painottavat eri asioita taidemuodossa. Rose itse tyytyy artikkelissaan termiin *dance-film*, koska siinä molemmat elementit, tanssi ja elokuva ovat tasavertaisesti läsnä (Rose, 2011).

Itse käytän tässä työssä käsitettä 'tanssielokuva' tarkoittaen sillä audiovisuaalista kokonaisuutta, jossa tanssi toimii tarinan eteenpäin kuljettamisen kerronnallisena välineenä ja pääasiallisena ilmaisun muotona. Erotuksena tähän puhun tanssidraamasta tarkoittaessani perinteistä juonellista draamaelokuvaa, jossa tanssi toimii juonellisena kehyksenä (esim. *Flashdance, Dirty Dancing, Billy Elliot, Black Swan*). Niissä juoni ja tarinan merkitykset välitetään lähinnä dialogilla ja muulla toiminnalla, ja tanssi esitetään eräänlaisena maailmana, jossa tarinan henkilöt välillä vierailevat. Yleensä muun juonen eteneminen pysähtyy tanssikohtausten ajaksi, varsinkin perinteisissä musikaaleissa. Tanssi voi edustaa myös romanttista tai eroottista kohtaamista, mitä käsittelen myös luvussa 2.2.

2.2 Historiallisia vaikutteita

Nykymuotoisen tanssielokuvan kehittymiseen ovat vaikuttaneet monet elokuvahistorian alalajit. Tanssi ja elokuva ovat kulkeneet rinnakkain jo kauan. Henry Bacon toteaa, että “ensimmäisten fotomekaaniseen tallentamiseen perustuvien liikkuvien kuvien aiheena oli useimmiten ihmisen ruumiin liike” (Bacon 2005, 329). Eadweard Muybridgen kuvasarjat dokumentoivat ihmisiä kävelemässä portaita, kantamassa vesisankkoja, pelaamassa tennistä ja niin edelleen. Sekä Edisonin varhaisissa kinetoskooppiesityksissä että elokuvaesityksissä 1890-luvulla oli tanssitallenteita, joissa modernin tanssin pioneeri Loïe Fullerin jäljittelijät tanssivat tämän kuuluisaa serpentiinitanssia huivien kanssa (samaa tanssia nähtiin myöhemmin myös Lumièren veljesten esityksissä Euroopassa).



Kuva 1: Loïe Fuller ja serpentiinitanssi

Varhaisten elokuvien tanssi koostui mistä tahansa viihdyttävästä liikkeestä: akrobatias-ta, burleskitanssista, serpentiinitanssista. Liike esitettiin yleensä hymyillen katse suo-raan kameraan, ikään kuin yksityinen esitys katsojalle (Rosiny, 2008). Kun ääntä ei ol-lut, nousi kehollinen ilmaisu pääosaan. Teatteriperinne näkyi vielä tanssin ilmaisussa ja kuvaamisessa, jossa kamera vastaa yleisön jäsenen katsetta.

Myös fantasiaelokuvan isänä pidetty Georges Méliès käytti elokuvissaan tanssia ja tans-sikohtauksia. Vuosisadan vaihteessa fiktiivisen kerronnan muodostuessa suosituimmaksi Edison palkkasi Edwin S. Porterin tekemään elokuvan *Uncle Tom's Cabin* (1903). 17-minuuttisessa elokuvassa on seuratanssikohtauksia, ensimmäisiä, jotka pohjustivat tans-

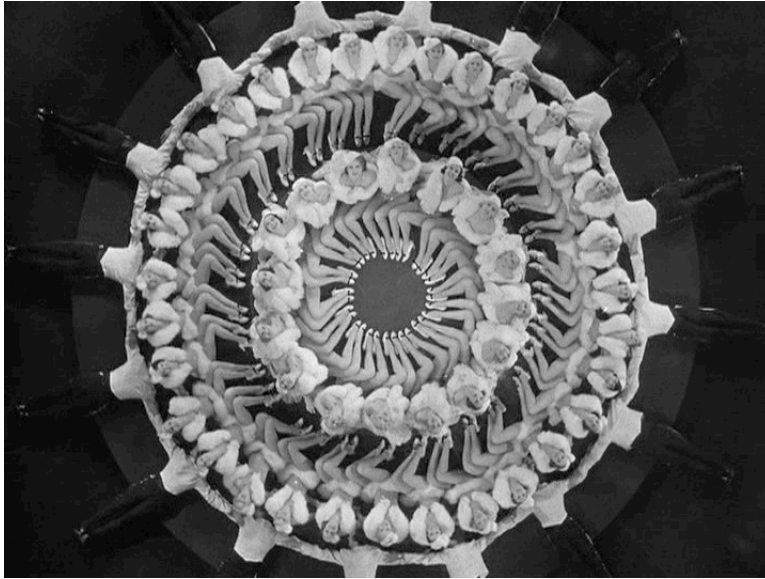
sikohtausten istuttamista tanssidraaman narratiiviseen maailmaan (Rosiny, 2008) (oloonkin, että elokuva käyttää tanssikohtauksia lähinnä rodullisten stereotyyppien vahvistamiseen: afroamerikkalaiset orjat puhkeavat jatkuvasti tanssimaan erotiikana hillityistä valkoisista isännistään).

Myös 20-luvun mykkäkomediaa voi pitää tanssillisena tai fyysisenä teatterina, jonka ilmaisu on ammentanut vaudeville-perinteestä. Charlie Chaplinin, Buster Keatonin ja Harold Lloydin kaltaiset tekijät aloittivat uransa näyttämöiltä, ja heidän elokuvansa jatkoivat akrobaattisen ja viihdyttävän ihmisliikkeen katsomisen viehätystä.

Elokuvailmaisun jo kehityttyä pyrki avantgarde-elokuva rikkomaan rajoja. Maya Deren oli elokuvantekijä, koreografi, tanssija ja elokuvateoreetikko, joka teki elokuviaan (mm. *Meshes of the Afternoon* 1943, *At Land* 1944 ja *Ritual in Transfigured Time* 1948) 1940–1950-luvuilla. Vaikka Deren itse puhuu lähinnä elokuvastaan *Study in Choreography for camera* (1945) tanssielokuvana, on fyysinen läsnäolo muissakin teoksissa hyvin tanssillista. Derenin mielestä oli olemassa potentiaalinen elokuvatanssin muoto, jossa koreografia ja liikkeet suunniteltaisiin tarkkaan suhteessa kameran liikkuvuuteen ja sen ominaisuuksiin, ja teatterillisista tanssikäsityksistä irtauduttaisiin (Valkola, 2001). Derenin teosten ja teorioiden voi nähdä vaikuttaneen myös nykytanssielokuvan ilmaisullisiin, perinteistä muotoa rikkoviin keinoihin. Myös Yvonne Rainer, Sally Potter ja Wendy Toye olivat alkujaan tanssin tekijöitä, jotka alkoivat tehdä myöhemmin kokeellisia elokuvia (Dodds 2004, 7).

Äänielokuvan myötä elokuvamusikaalit muodostuivat suosituksi genreksi, ja niiden menestyksekkäin kausi kesti 1930-luvulta 1960-luvulle. Musikaalin tanssilajit olivat populaareja kuten steppiä, vaudevillea tai seuratanseja, eivät taidetanssia (Dodds 2004, 5). Bacon jaottelee musikaalit kahteen ryhmään: niihin, joissa tanssista pyrittiin tuomaan esiin enemmän kuin ihmissilmä näki, sekä niihin, joissa kameraa käytettiin tallentamaan ja ylevöittämään ihmisliikettä sinällään. Esimerkkinä ensimmäisestä Bacon mainitsee ohjaaja Busby Berkeleyyn, joka käytti 1930-luvulla elokuvan välinettä näyttämään tanssijoiden muodostamia visuaalisia, lähes mekaanisia kuvioita. Tarinat sijoittuivat usein teatterin backstagelle, missä tanssi sisältyi päähenkilöiden maailmaan. Toiseltaisesta musikaalista näkyvimpänä esimerkkinä toimivat Fred Astairen elokuvat, joissa kamera tallentaa päätähtiparin liikkeen kauneutta sinällään. Näissä tanssi toimi ensisijaisesti kiertoilmauksena romantiikalle ja erotiikalle. Tässä ajassa poikkeuksellinen elo-

kuva oli Michael Powellin *Punaiset kengät* (1948), jossa kerrontaa ei keskeytetä tanssin ajaksi vaan juonta kuljetetaan eteenpäin nimenomaan tanssilla. (Bacon 2005, 330–332.)



Kuva 2: Busby Berkeleyyn *42nd Street* (1933)

Myöhemmin 70-luvulla popularisoitui uudenlainen valtavirtatanssidraama (*Saturday Night Fever*, *Dirty Dancing*, *Fame* jne.), joka monelle edelleen vastaa tanssielokuvan määritelmää. Laulukohtauksia ei perinteisistä musikaaleista poiketen yleensä ole. Tanssikohtaukset katkaisevat kuitenkin edelleen juonen etenemisen, ja tanssin maailma näyttyy elokuvissa lähinnä metaforana romanttiselle täyttymykselle ja sosiaaliselle identiteetille (Dodds 2004, 7).

Myöhemmin tanssielokuvan kehittymiseen ovat vaikuttaneet myös musiikkivideot ja videotaide. John A. Walker kirjoittaa musiikkivideoiden alkaneen mainosvideoina, mutta kun kuvia alettiin leikata kuten musiikin ääniä, kehittyi laji omaksi taidemuodokseen (Walker 1992). Tanssi tuli osaksi musiikkivideoiden kerrontaa ensimmäisiä kertoja mm. Toni Basilin 1980-luvulla koreografoimissa Talking Heads-musiikkivideoissa (Jyrkkä, 1999). Erityisesti musiikkivideoiden nopeampoinen leikkaustekniikka on vaikuttanut nykytanssielokuvaan (Parviainen 2000, 85).

Nykyään tanssi näyttyy keskeisenä osana monia musiikkivideoita, ja jotkut videoista vaikuttavat pieniltä tanssielokuvilta. Musiikkivideot on kuitenkin tehty palvelemaan pääasiassa levymyyntiä. Kuva tehdään musiikki edellä; tanssielokuvassa tanssi on ensisijaista tai elementit ovat vähintäänkin tasavertaisia.

2.3 Tanssielokuva nykyaikana

Bush ja Grossman ilmaisevat vuoden 1975 artikkelissaan *Videodance* pettymyksensä televisioituun tanssiin, joka noudattelee liikaa live-esityksen muotoja, eikä näin synnytä toimivaa lopputulosta. Bush ja Grossman toteavat, että alan edistämiseksi tulisi kehittää uusi tanssivideon konsepti. He kehottavat tanssijoita valtaamaan elokuva-alan, jota liian kauan ovat dominoineet elokuvavaihmiset. (Bush & Grossman 1975, 13-17)

Videodance-termin käytöllä haluttanee tässä yhteydessä korostaa juuri videoteknologi-
an uutuutta artikkelin ilmestymisaikana. Videokameroiden keventyminen ja edullistu-
minen antoi myös tanssin tekijöille mahdollisuuden kokeilla elokuvan tekemistä. Myös
tanssin taltioiminen televisiota varten oli yleistynyt. Tekijät halusivat tutkia muitakin
muotoja kuin kompromissilta tuntuvia taltiointeja, joissa koreografit pelkäsivät liikkeen
ehyden vääristyvän televisiossa, ja ohjaajia rajoitti se, että koreografian täytyi olla ko-
konaan näkyvillä, erityisesti näyttämöteoksille uskollisissa sovituksissa (Dodds 2004,
68).

Nykymuotoisen tanssielokuvan varhaisina töinä voidaan pitää mm. koreografien Merce
Cunninghamin ja Alwin Nikolaisin töitä 1970-luvulla. 1980-luvun puolivälissä muoto
kehittyi eteenpäin erityisesti Englannissa. Sittenmin keskeisiä tekijöitä ovat olleet mm.
australialainen Physical TV Company, mm. ohjaaja David Hintonin kanssa työskennel-
lyt englantilainen fyysisen teatterin ryhmä DV8, amerikkalainen ohjaaja Mitchell Rose
ja belgialainen Thierry de Mey.

Nykyinen tanssielokuva on pääasiassa lyhytelokuvaa. Tämä johtune yhtäältä taloudel-
lisista syistä; tanssielokuvaa pidetään vielä niin marginaalisena, että rahoitusta pitem-
pään elokuvaan on vaikeaa saada. Lisäksi lyhyeen mittaan vaikuttavat sisällölliset syyt:
tanssielokuvat varsinkaan abstraktissa muodossaan kantavat harvoin pitempää mittaa.
Toisaalta näyttämötanssiteostenkaan mitta ylittää harvoin tuntia.

Pitempiäkin elokuvia tosin tehdään, kuten tuore Wim Wendersin dokumentti-
tanssielokuvahybridi *Pina* (2011). Fyysinen teatteri DV8 on tehnyt näyttämöteoksistaan
elokuvasovituksia (mm. *Strange Fish* 1992, *Enter Achilles* 1995, *Cost of Living* 2004),

jotka kantavat pitemmän mittansa varmasti teatterillisen luonteensa ja tanssijoiden ilmaisukyvyn ansiosta.

Tanssielokuva sijoittuu genrekartalla nykyään taide-elokuvan, lyhytelokuvan ja musiikkivideon lähisukulaiseksi. Teokset ovat hyvin erilaisia: jotkut abstraktimpia, jotkut narratiivisempia. Tanssigenre on usein nykytanssia, mutta koreografioissa käytetään muitakin muotoja. Kenttä on jatkuvasti kasvava: Dance Films Associationin verkkosivustaa lähes 60 yksinomaan tanssielokuvalla omistautunutta elokuvafestivaalia (Dance Films Associationin [www-sivut](http://www.dancefilms.org) 9.12.2011).

Tanssielokuvan tekijänä törmää usein kategorisointivaikeuksiin. Jos tanssielokuvan lähettää tavallisille elokuvafestivaaleille, saatetaan se joskus luokitella fiktioksi, joskus kokeelliseksi elokuvaksi (ja joskus tämä rajanveto täytyy tehdä itse ilmoittautumislomakkeessa). Richard Raskin määrittelee kokeellisen ja lyhytfiktion eron: lyhyt fiktio on tarinaelokuva, jossa jokainen kuva palvelee koherenttia tarinaa, kun taas kokeellisessa lyhytelokuvassa on kyse kuvien elokuvasta, jossa kuville annetaan johtoasema ja narratiivisia konventioita rikotaan (Raskin 2002, 3). Tanssielokuva tasapainoilee usein näiden kahden maailman rajamailla, mikä voi hämmentää kategorisoijia.

3 TANSSIN JA ELOKUVAN EROAVAT MAAILMAT

Vertailen seuraavassa tanssin ja elokuvan tekemisen ja havaitsemisen käytäntöjä kirjallisuuteen ja omiin havaintoihini pohjautuen. Käytän aineistona myös omaa opinnäyte-elokuvaani *Sleeping Patterns*.

3.1 Näyttämö vs. elokuva

3.1.1 Osallistuminen vs. tarkkailu

Tanssi nähdään usein välittömän kokemuksen taiteena, jonka tehon koetaan katoavan elokuvaan siirrettäessä. Näyttämöteoksissa syntyy näkemisen ja nähdyksi tulemisen vastavuoroisuus, jota elokuvaa katsottaessa ei muodostu, koska mekaanisen kuvan katselu ei ole vastavuoroinen tilanne. Me vaikutumme kuvasta, mutta kuva ei vaikuta meistä (Parviainen 2000, 93). Keskustelua, jossa esitystilanteen osallistavuus ja elokuvan tarkkailijana oleminen asetetaan vastakkain, käydään usein.

Brannigan kirjoittaa, että nykyinen elokuvatutkimus kuitenkin tunnistaa myös elokuvan fyysisen vaikutuksen katsojaan. Elävän esityksen synnyttämää vaikutusta tanssiteoksen yleisöön on tutkittu paljon; katsojien on havaittu tuntevan omassa lihaksistossaan rasituksen, jonka nämä näkevät tapahtuvan esiintyjän lihaksistossa. Eri elokuvateoreetikot ovat nostaneet esille myös elokuvan ruumiillisen efektin katsojaan ja löytäneet samankaltaisen somaattisen reaktion elokuvayleisössä. Lisäksi voidaan kysyä, onko osallistumisen ja tarkkailun vastakkainasettelu tarpeellista: kyseessä on kahdesta eri taidemuodosta. Tanssielokuvan tanssi tapahtuu vain elokuvan välinettä varten. (Brannigan 2011, 11–13)

Näkisin, että tarve suhteuttaa ja vertailla tanssielokuvaa muihin muotoihin johtuu myös taiteenlajin tuoreudesta. Se ei ole vielä löytänyt omaa paikkaansa lajityyppiäviidakossa. Myös tanssitaltioinnit ovat saattaneet vaikuttaa asiaan: teoksissa, joissa näyttämöteos on yksinomaan taltioitu eikä muokattu elokuvaversioksi, kiinnittyy huomio helposti erilaiseen kokemukseen, ja kaukaa kuvattu koreografia jättää katsojan kylmäksi. Käsittelen kuvaustyylin vaikutusta elokuvakokemukseen myöhemmin luvussa 3.5.

3.1.2 Tila

Bacon toteaa, että teatterinäyttämöllä on ristiriita elävän näyttelijän ja elottoman lavastuksen välillä. Elokuvasa ihminen ja ympäristö voidaan näyttää tasavertaisina ja vuorovaikutuksessa keskenään, koska molemmat näyttäytyvät samalla tavalla elokuvallisesti representoituina (Bacon 2005, 47). Teatterilavalla lavaste voi olla myös hyvin viitteellinen tai tyyllitelty. Nykytanssissa käytetään varsin epärealistisiakin lavasteita, kun taas elokuvassa tilat pyrkivät olemaan uskottavia ainakin oman maailmansa sisällä.

Bacon lainaa Anthony Daviesia (1988), jonka mukaan elokuva ei rajaa toimintaa tiettyyn mikrokosmukseen näyttämön tavoin. Klassisessa elokuvakerronnassa pyritään luomaan vaikutelma tilasta, joka ei rajoitu otokseen. Elokuvasa ei ole kulisseeja, joihin näyttelijät poistuisivat (Bacon 2005, 47). Elokuvasa voidaan myös liikkua tilasta toiseen pelkällä leikkauksella.

Tanssielokuva hyödyntää tätä tilasta toiseen liikkumista monesti yllättävän vähän. Ilmaisuu on jossain määrin kiinni teatteriperinteen samassa tilassa pysyttelemisessä. Monissa tanssielokuvissa katsojan voisi periaatteessa istuttaa tiettyyn paikkaan lavasteita ja antaa tämän pysyä paikallaan. Omassa opinnäytetyöelokuvasani katsojan sen sijaan täytyisi seurata tarinan naista talon takapihalle, sisälle taloon, keittiöön... Kun toiminta suunnitellaan nimenomaan elokuvan välinettä ajatellen, voi tiloilla leikkittely tuoda teokseen lisää elokuvallisuutta.

Myös lokaation tietoinen valinta ja hyödyntäminen tuo kerrontaan syvyyttä. Hinton toteaa McPhersonin haastattelussa, että tanssielokuvia tehtäessä otetaan usein valmis koreografia näyttämöltä, ja mennään kuvaamaan se pellolle tai uima-altaalle. Tämä ei toimi, koska esiintyjän maailmalla ei ole mitään tekemistä fyysisen lokaation kanssa (McPherson 2006, 66). Parhaimmillaan paikalla ja tarinan hahmoilla on näkyvä suhde. Esimerkiksi Madeleine Hetheringtonin elokuva *Together* (2004) hyödyntää paikan roolia tarinassa: mies palaa yksinään taloon, jossa asui entisen vaimonsa kanssa, ja näkee takautumina hetkiä suhteen varrelta talon huoneissa. Kun katsoja uskoo, että hahmoilla on jotain tekemistä lokaation kanssa, eivätkä nämä ole pelkästään tulleet tanssimaan sinne, tulee kerronnasta uskottavampaa.



Kuva 3: Together

3.1.3 Aika

Koreografisessa näyttämötyöskentelyssä rakennetaan tilallisesti ja ajallisesti enemmän tai vähemmän yhtenäistä kokonaisuutta. Aikaa rikotaan korkeintaan väliajalla, ja tilaa häivyttämällä yleisön ja lavan eroa; muutoin ollaan tekemisissä fyysisen todellisuuden kanssa. Elokuvasa tilaa ja aikaa voi sen sijaan pirstaloida ja liikettä leikata.

Bush ja Grossman tyrmäävät artikkelissaan liikkeen leikkaamisen. Kirjoittajien mukaan on olemassa elokuva-aika ja tanssiaika. Tanssiajassa liike on jatkumoa, elokuva-ajassa liike sen sijaan on vain kuvien peräkkäistä etenemistä. Liikkeen leikkaaminen on hyväksyttävää draamaelokuvassa, mutta tanssia kuvatessa jatkuvuusleikkaus rikkoo ajallisen jatkumon, kuten kirjoittajat dramaattisesti ilmoittavat: *”It [video] is a ragged, hopping, divided series of movements in which the dancer’s art has been superceded and often vivisected by the cinematic convention mentioned earlier: cutting.”* (Bush & Grossman 1975, 15)

Bush ja Grossman väittävät, ettei ihminen voi seurata leikkauksen yli jatkuvaa liikettä. Liike tulisi saattaa kuvassa loppuun, ja vasta sitten aloittaa uusi liike ja kuva. Bush ja Grossman tulevat siihen johtopäätökseen, että haluaisivat eliminoida leikkauksen tanssivideosta kokonaan, koska leikatessa elokuvan väline nousee etusijalle jättäen tanssin vain kaksiulotteiseksi kuvien sarjaksi (Bush & Grossman 1975, 15-16).

Antti Alanen on jossain määrin samaa mieltä Tanssi-lehden artikkelissa musiikkivideosta puhuessaan vielä vuonna 1999: ”Nopeiden leikkausten kuvitellaan olevan tehokkaita, mutta loppujen lopuksi ne etäännyttävät katsojaa katsottavasta ja estävät tanssiesitykses-

tä nauttimisen (Jyrkkä, 1999, 24)” – ottamatta huomioon, ettei kyse ole tanssiesityksestä.

Bushin ja Grossmanin näkemys tuntuu nykyvalossa hämmäyttävältä, ja on vaikeaa ymmärtää millä perusteella liikkeen jatkumoa ei kykenisi seuraamaan. Nykykatsoja on niin tottunut leikkaamisen konventioon, että juuri leikkaamattoman materiaalin katsominen saattaa näyttää kummalliselta (Dodds 2004, 32).

Nopeat leikkaukset voivat toki hämmäyttää jos niillä ei ole motiivia ja oikeaa rytmiä. Thierry de Meyn *Rosas danst Rosas* -klassikossa (1997) on kohtaus, jossa teoksen tanssijat tekevät lattiatasossa nopeaa, rytmikästä, sykähdyksenomaista koreografiaa. Myös leikkaus on nopeaa, se tukee ja noudattelee liikkeen dynamiikkaa. Leikkaus ikään kuin seuraa tanssin omia leikkauksia, ja lisää oman kerroksen elävyyttä kohtaukseen, joka pitemmillä kuvilla ei olisi yhtä tehokas.



Kuva 4: *Rosas danst Rosas*

Tanssielokuvassa leikkaus voi myös näytellä merkittävää roolia tavoitellun dynamiikan synnyttämisessä: koreografista liikettä voi järjestää eri tavoin, tapahtumapaikkaa voi vaihtaa, liikettä hidastaa, nopeuttaa tai toistaa väärinpäin (Dodds 2004, 33, 76–77). Sen sijaan että ajan katkominen nähtäisiin uhkana, kannattaisi mieluummin miettiä sen tarjoamia ilmaisullisia mahdollisuuksia.

Bushin ja Grossmannin kritisoima jatkuvuusleikkauskin on toki vain yksi lähestymistapa. Joissain töissä käytetään kollaasimaisempaa kerrontaa, ja koreografiaa synnytetään vasta leikkauspöydässä etsimällä asioille oikeaa järjestystä. David Hintonin ja Wendy

Houstounin *Touched*issa (1994) tiiviitä kuvia tanssijoista baarissa pyöritetään rytmikkäänä montaasina, jossa asioiden ”realistinen” järjestys ei ole oleellinen.

Omassa projektissani *Sleeping Patterns*issa käytettiin lineaarisempaa lähestymistapaa. Elokuva on sen verran tarinallinen, että jatkuvuusleikkaus tukee lineaarisuuden illuusion muodostamista. Kerronta on toki myös jossain määrin elliptistä: kohtausten välissä kuluu aikaa, jonka katsoja täydentää mielessään.

Oli vaikeaa arvioida, miten pitkä elokuvasta tulisi. Perinteisesti fiktiokäsikirjoituksen yksi sivu vastaa noin yhtä minuuttia elokuvaa, mutta ilman dialogia puolentoista sivun käsikirjoituksesta muokkaantui hieman alle 9-minuuttinen elokuva. Olen tyytyväinen pituuteen, tarina tuntuu oikean kokoiselta. En olisi saavuttanut mitään paisuttamalla elokuvaa 20-minuuttiseksi. Monet tanssielokuvat, vaikka lyhytelokuvia ovatkin, jatkuvat tarpeettoman pitkään. Elokuvan perusidea käydään läpi parissa minuutissa, mutta sen toistaminen jatkuu vielä toiset kymmenen, vaikkei kehitystä enää tapahdu.

3.2 Koreografinen työskentely

3.2.1 Koreografin työ

Koreografinen työ näyttämöteoksia rakentaessa on intuitiivista, ja tapahtuu usein sisältä ulospäin; kokonaisuus syntyy prosessin tuloksena. Elokuvatyössä sen sijaan on yleensä ensin olemassa tarina. Itse käytin *Sleeping Patterns*in kohtauksia aihioina, joiden sisälle pystyimme rakentamaan koreografista materiaalia. Pyrin yhdistämään molemmat maailmat: käsikirjoituksen runkona työlle ja koreografisen materiaalin intuitiivisen luomisen.

Monissa tanssielokuvissa ohjaajan ja koreografin roolit jakaantuvat kahdelle ihmiselle. Omassa projektissani toimin molemmissa rooleissa. Tavallaan ne sivuavat toisiaan: sekä koreografi että ohjaaja ovat vastuussa teoksen kokonaisuudesta ja luovat teokselle muodon ja sisällön. Koreografi-ohjaajan rooli tuntui paljolti visuaalisuuden hahmottamiselta. Keskeistä oli katsoa, mikä näyttää hyvältä, vaikka näyttämöteosten tekemisessä on saattanut keskittyä enemmän siihen, mikä tuntuu hyvältä. McPherson siteeraa koreografi Lea Andersonia: ”*I can’t create movement without knowing how it will be seen*” (McPherson 2006, 44).

Parviainen kirjoittaa kehon kinesteettisestä (liikkeen kokemuksen) logiikasta, jossa liikkeen näkyvä puoli jää toissijaiseksi. Ihmiskeho ei ole manipuloitava kuva, vaan organismi, jonka ajattelun yksi ulottuvuus on liike. Fenomenologinen tanssintutkimus on todennut, että kinesteettisellä ja näkyvällä liikkeellä on jokin yhteys, mutta se miten kokemus kääntyy näkyväksi ei ole suora tapahtuma: tuntemus liikkeestä saattaa poiketa siitä, millaisena se näyttäytyy ulkopuoliselle. (Parviainen 2000, 90.)

Kinesteettisestä fokuksesta huolimatta asiat asetellaan esitystyössäkin kuitenkin lopulta näyttämölle, eräänlaisiin visuaalisiin kehyksiin. Tilan käyttäminen ja rikkominen on kuitenkin näyttämöllä erilaista, koska katsomon ja näyttämön roolit ovat selkeämmät. Tanssia elokuvaksi muokattaessa katsomo-ajattelusta täytyy luopua. McPhersonin mielestä koreografian täytyisi ymmärtää miten kameran linssi vaikuttaa liikkeen havaitsemiseen (McPherson 2006, 45). Olen samaa mieltä: monista elokuvista näkee, etteivät koreografit ja ohjaajat tule toisiaan vastaan tai tee keskustelemaa yhteistyötä.

McPhersonin (2006, 45) mukaan kameralle koreografioinnin kuvitellaan usein tarkoittavan sitä, että täytyisi tehdä liikettä, joka ”mahtuu” kuvaraamiin. McPhersonin mukaan on sen sijaan mielenkiintoisempaa, että tanssija liikkuu raamin halki, ja että kehosta nähdään vain osa, jolloin katsoja täydentää loput liikkeestä mielessään. Jos toiminta alkaa ja loppuu kuvan sisällä, ei elokuvaan synny sulavuutta. McPherson on asiasta siis vastakkaista mieltä Bushin ja Grossmannin kanssa.

Koreografiaa voi rakentaa antamalla tanssijoiden luoda lyhyitä osioita koreografiasta ja suunnitella kuvaus näihin osioihin. Toinen tapa on muodostaa pitempiä liikesarjoja, jotka voidaan myöhemmin leikkausvaiheessa pilkkoa lyhyemmiksi. Ensimmäisessä lähestymistavassa tanssijalle voi olla haastavaa se, että liikkeen virta rikotaan pieniksi paloiksi, eikä tunnetta jatkuvuudesta synny (McPherson 2006, 47). *Sleeping Patterns*issa yhdistimme molempia lähestymistapoja: kuvasimme kohtauksista pitempiä masterottoja, ja tarvittavista osioista lyhyempiä tiiviitä kuvia.

3.2.2 Tanssijan työ

Näyttämöllä esiintyjä voi ottaa tilan haltuun ja hallita välitöntä yleisösuhdetta. Elokuvassa esiintyjä taas on enemmän taiteellisen kokonaisuuden osatekijä (Bacon 2005, 48).

Teatteriyleisö odottaa kokemuksen välittömyyttä; livetilanteessa on yhtä lailla katastrofin tai unohtumattoman elämyksen mahdollisuus. Elokuva yleisö sen sijaan tiedostaa katsovansa näytöstä, joka toistuu kerrasta toiseen samanlaisena. Elokuva yleisö ei anna anteeksi tanssijan horjuvaa tasapainoa tai revenneitä pukuja (Diamond 2002, 195).

Näyttämöllä kohtauksia ei voi ottaa uusiksi, kuvatessa kyllä. Tämä voi myös olla haastavaa, ja ilmaisun intensiteetti saattaa kärsiä. Toinen Sleeping Patternsin tanssijoista kirjoittaa:

Haastavaa oli tilassa liikkuvan liikemateriaalin toistaminen samoilla suunnilla (ja ajoituksilla), varsinkin kun työskenneltiin painon kanssa ja toisella tanssijalla oli silmät kiinni.

(Nenonen, sähköpostihaastattelu, 13.2.2012)

Toistamisen lisäksi haastavaa voi olla visuaalinen fokus:

Itselläni ei myöskään ollut kovinkaan kaksista käsitystä siitä, miltä tekeminen näytti kameran toisella puolen, joten sen arviointi jäi ohjaajalle.

(Nenonen, sähköpostihaastattelu, 13.2.2012)

Teatterilavalla tanssija voi säilyttää kasvoillaan neutraalin ilmeen, mutta elokuvassa vastaava ilme voi näyttää vieraannuttavalta. Tanssijoita ei yleensä ole koulutettu työskentelemään kameran edessä kuten näyttelijöitä. David Hinton kehottaa välttämään tanssijoiden näyttelemään pakottamista, ja etsimään sen sijaan haettua tunnetilaa kuvaavan liikkeen (Hinton, luento 25.3.2011). Koska kasvojen näkeminen tuntuu kuitenkin olevan katsojalle tärkeää (ks. luku 3.5), ei myöskään ilmeiden tärkeyttä voi mielestäni automaattisesti sivuuttaa tai jättää kokonaan pois.

Omassa ohjaustyössäni olin onnekas siinä suhteessa, että tanssijat kykenivät ilmaisemaan myös kasvoillaan sitä mitä halusin. Pyrin välttämään ilmeiden tai tunnetilojen ohjaamista juonellisilla mielikuvilla, koska yritin kertoa tarinaa ensisijaisesti liikkeellä. Tanssijoilla ei myöskään yleensä ole näyttelijöiden tapaan kokemusta tunnekokemuksen sisäisestä rakentamisesta, ja tulkinnasta tulee helposti ulkokohtaista ja esittävää. Etsin toisenlaisia keinoja ohjata: kokeilin ohjeistaa ilmeitä tyyliin ”avaa vähän enemmän silmiä” ja ”pehmennä otsaa”. Fyysinen fokus tuntui tässä tapauksessa loogisemmalta.

Tanssijat kokivat poikkeavan työskentelyn myös positiivisena. Elokuvatyön prosessissa koettiin myönteiseksi työryhmän tietty hierarkia, jossa kaikilla on selkeät tehtävänsä ja päätöksenteko on nopeaa – erotuksena tanssijan tavalliseen työskentelyyn, jossa teosta työstetään usein hitaasti toisten tanssijoiden kanssa sisältä ulospäin, eikä valintojen tekeminen ole aina ilmeistä tai hierarkkista. Tanssijat kokivat, että työskentely oli selkeää, koska energiaa ei tuhlatu konflikteihin, epävarmuuteen ja tietämättömyyteen. Tämä johtuu tietysti myös siitä, että tanssijat tulivat mukaan vasta juuri ennen kuvauksia, jolloin kaikki epävarmuudet ja tietämättömyydet oli jo selvitetty esityövaiheessa kuvausten sujuvuuden mahdollistamiseksi. Positiiviseen kokemukseen vaikuttivat varmasti myös hyvä ilmapiiri ja kunnioitus työryhmän kesken.

3.2.3 Liikelaatu

Usein tanssielokuvissa yritetään siirtää liike näyttämöltä suoraan elokuvaan, mutta näyttämöllä toimiva koreografinen materiaali ei välttämättä toimi valkokankaalla. Elokuvas-
sa liikkeeseen kyllästyy nopeammin; kamera näyttää latistavan liikkeen dynaamisen laadun, vaikka tälle ei olekaan yksiselitteistä syytä (Dodds 2004, 33). Eroja voi myös käyttää hyväksi: näyttämöliikkeen täytyy usein näkyä katsomon takariville asti, mutta elokuvassa pieniä yksityiskohtia ja ilmeitä voi tuoda paremmin esiin. Tämä kannattaa huomioida liikemateriaalia rakentaessa.

Sleeping Patternsissa koreografiamme syntyi improvisaation ja kokeilun kautta; tanssijat ehdottivat asioita, ja itse yritin kääntää liikettä kuviksi päässäni samanaikaisesti. Pyrin hahmottamaan, millainen liike toimisi elokuvallisesti. Selkeä rytmi, dynamiikka sekä liikkeen ja katseen suunta tuntuivat olevan voimakkaimpia. Jos liian monta asiaa tapahtui yhtä aikaa, tuli kokonaisuudesta helposti sekava ja vaikeasti seurattava. Yritimme yksinkertaistaa liikkeen siten, että yksi toiminto tapahtuisi yhdessä kuvassa. Katsoimme myös yhdessä tanssielokuvia hahmottaaksemme mikä niissä toimi liikkeellisesti. Pelkäsin etukäteen ajanpuutetta, koska meillä oli koreografian luomiseen vain kuvausviikkoa edeltävä viikko aikaa. Työskentely kuitenkin eteni sujuvasti, ehkä senkin takia että tarinarunko oli jo olemassa eikä sisällön luomista tarvinnut aloittaa täysin tyhjästä. Tunsin myös molemmat tanssijat entuudestaan, eikä tutustumiseen tarvinnut käyttää aikaa. Tanssijoita oli lisäksi vain kaksi; isommalla ryhmällä työskentely olisi voinut olla haastavampaa.

Elokuvallisen liikelaadun etsiminen voi tuntua erikoiselta, kuten toinen tanssijoistani toteaa:

Myös kameralle sopiva ajoitus on erilainen kuin näyttämöllä, tässä tapauksessa joitakin suuria liikkeitä piti ikään kuin aksentoida hitaudella joka tuntui oudolta omaan liikerytmiin verrattuna.

(Nenonen, sähköpostihaastattelu, 13.2.2012)

Pelkän abstraktin liikkeen sijaan tanssielokuva tuntuu kaipaavan tunnistettavuutta, josta puhun myös luvussa 3.3.2. Brannigan kirjoittaa eleiden käyttämisestä tanssielokuvan kerronnassa. Tietynlaista tanssielokuvaa voi kuvata ele-elokuvaksi (*gestural cinema*), jota karakterisoi ruumiillisten eleiden käyttö liikemateriaalina. Näissä teoksissa käytetään koreografioituja arkieleitä ilmaisemaan merkityksiä, luomaan mielle yhtymiä arkipäivään ja herättämään hahmon ja tarinan kokemus. Usein tapahtumaympäristö on tunnistettava ja eleet perustuvat tuohon tapahtumaympäristöön (esimerkiksi tervehtiminen, pukeutuminen), mutta niitä varioidaan pois tutusta alkuperäisestä muodostaan. Omassa elokuvassani eleet näkyvät konkreettisina toimintoina: tiskaamisena, pyykin ripustamisena, lattian luuttuamisena.



Kuva 5: *Sleeping Patterns*

Ele on tarkoituksen näkyväksi tekemistä, ja eleellinen ilmaisu voi toimia dialogin vaihtoehtona mykkäelokuvassa ja tanssielokuvassa. Jos ja kun ihmisliike on pohjimmiltaan ilmaisullista, voi eletanssi tarjota vaihtoehdon narratiiviselle elokuvan muodolle (Brannigan 2011, 62–68, 91–94). Mykkäelokuva perustuu juuri tähän universaaliin kommunikaatioon ilmaisullisen liikkeen kautta.

Toisaalta tanssia käytetään elokuvassa juuri sen takia, etteivät sen kommunikoimat merkitykset ole täysin selkeitä ja yksiselitteisiä. Tanssin rationaalinen ymmärtäminen ei ole aina tarkoituksenmukaista, mitä käsittelen myöhemmin myös luvussa 3.4.

Brannigan (2011, 126) käyttää teoksessaan termiä *gestural anacrusis*, jonka voisi suomentaa eleelliseksi esitahtiksi. Anacrusiksella tarkoitetaan musiikissa painotonta tavua tai nuottia ennen säkeistön alkua. Liikkeellisesti tämä esitahti on näkyvillä erityisesti musikaaleissa sinä pienenä hetkenä, kun arkisesta puistossa kävelystä siirrytään sujuvasti tanssiin. Musikaalin utooppisessa maailmassa tämä jostain syystä hyväksytään. Kyse saattaa olla Baconin mainitsemasta musikaalimusiikin dominoivasta luonteesta, joka kerta toisensa jälkeen nousee kerronnan hallitsevaksi tekijäksi ja organisoii koko tarinamaailmaa (Bacon 2005, 333), mutta tanssielokuvissa yhtäkkinen tanssiin puhkeaminen näyttää helposti epäuskottavalta ja saa katsojan kysymään, miksi ihmeessä hahmot alkoivat liikehtiä. Monesti tanssi näyttää päälle liimatulta eikä ole uskottavaa oman maailmansa sisällä. Cantell (2011, 177) kirjoittaa, että tanssielokuvassa pitäisi alusta asti olla selvää että kyse on tanssielokuvasta, sen sijaan että elokuva alkaa ikään kuin tavallisena fiktiona kunnes hahmot heittäytyvät äkillisesti tanssimaan. Se, näyttääkö tanssiin siirtyminen epäuskottavalta, riippuu myös liikelaadusta johon siirrytään. Eleellinen, pieni ja arkinen muutos on vakuuttavampi. Esittävä ja liioiteltu liike, joka ei liity elokuvan maailmaan tai tunnu täysin perustellulta, näyttää usein vieraannuttavalta.

Cantellin mukaan tavallisen ja tanssillisen ero on tanssielokuvassa parhaassa tapauksessa liudennettu olemattomiin, eikä tanssi ole itsetarkoituksellista koreografian esittelyä vaan toimii ”*osana maagisen realistisen maailman luomista ja laajempaa kannanottoa arkirealistisen todellisuuden kyseenalaistamiseksi ainoana totuutena*” (Cantell 2011, 177).

3.3 Kirjoitus ja kerronta

3.3.1 Käsikirjoituksen tarve ja muoto

Koreografinen prosessi ei ole pääasiallisesti kirjallinen vaan kehollinen. Koreografiassa on usein teema tai lähtökohta, mutta ei kirjallista tarinarunkoa. Vaikka tekstiä käyttäisi

lähtökohtana, ei se ole tarkka kartta. Liikkeen synnyttämisen prosessi on nimenomaan prosessi ja saattaa viedä tarinaa toiseen suuntaan.

Elokuvamaailmassa käsikirjoitus on puolestaan tärkeä työkalu sekä työryhmälle että rahoittajaosapuolille. David Hinton puhuu tanssielokuvan kirjoittamisen vaikeudesta ja tarpeellisuudesta: tanssia ei voi ilmaista parhaiten kirjallisessa muodossa, ja tanssielokuvan kirjoittaja joutuu tasapainoilemaan tanssin kehollisen abstraktisuuden ja tarinan narratiivisuuden välillä. Käsikirjoittaja kuitenkin antaa paljon rakenteelle, mikä on tärkeää varsinkin pitemmässä elokuvassa. Rakenne tuo elokuvaan kehitystä, ja saa katsojan kysymään, mitä seuraavaksi tapahtuu (Hinton, luento 25.3.2011). Lisäksi käsikirjoitus pakottaa tekijää selkeyttämään ideaansa.

Painiskelin myös itse *Sleeping Patternsia* kirjoittaessani liikkeen sanallistamisen kanssa. Varsinkin kun koreografiaa ei vielä ollut olemassa, tuntui tarkoituksettomalta kirjoittaa käsikirjoitukseen jokin viitteellinen kuvaus liikkeestä, jonka saattaisin kuvitella. Toisaalta tarina liikkui niin selkeästi kohtauksissa ja tiloissa, ettei koko koreografiaa ollut pakko olla olemassa etukäteen. (Liite 1, käsikirjoitus)

Fiktiota käsikirjoittaessani olen tottunut kirjoittamaan tapahtumat melko neutraalisti. Tällä kertaa olisin voinut ehkä löytää lisää kuvailevia adjektiiveja liikelaaduille ja olla runollisempikin; lopullisessa muodossaan käsikirjoitus on melko koruton tapahtumien kuvaus. Ehkä tärkeintä kuitenkin on, että työryhmälle pystyisi välittämään käsikirjoituksella tunnelman ja kokonaisuuden, jota tavoittelee.

Hinton ehdottaa tanssielokuvan käsikirjoittajia käyttämään poeettista narratiivisuutta: erilaiset elokuvat vaativat erilaista kirjoittamista. Tehtäessä elokuvaversiota näyttämöteoksesta on näyttämöteosta myös mahdollista käsitellä eräänlaisena fyysisenä käsikirjoituksena. (Hinton, luento 25.3.2011) Cantell (2011, 79) vertaa lyhytelokuvaa runoon sen hetken kuvaamisen, rytmin ja muotoa uudistavan kerronnan takia. Jos elokuva on runomuotoinen, voi käsikirjoituskin mahdollisesti olla.

McPhersonin teoksessa koreografi-ohjaaja Liz Aggiss toteaa kirjoittaneensa *Motion Control* -teoksensa (2001) käsikirjoitusta kuin runoa:

”The camera wrenches itself from underneath the ground and travels vertically up for 10 feet in a micro-second. Intense green. Vivid blue. Behaving like a meercat. The surrounding landscape is observed with irregular staccato shifts. The camera whiffs an odour and is off.”

(McPherson 2006, 19)

Aggissin käsikirjoitus on kirjoitettu kameran näkökulmasta, mikä näkyy varsinaisessa elokuvassakin, jossa kameratyöllä on näkyvä ja kuuluva rooli.

Usein tanssielokuvien käsikirjoitukset ovat synopsis- tai treatment- muotoisia, koska dialogia käytetään harvoin ja kerronta koostuu lähinnä toiminnan kuvauksesta.

3.3.2 Hahmot ja narratiivisuus

Elokvakatsojan mielenkiinto riippuu usein hahmoista. Teatterissa henkilöt ovat enemmän tyyppisiä, elokuvassa he vaikuttavat yksilöiltä. Bacon viittaa Nicolliin, jonka mukaan elokuvan henkilöiden pitäisi vastata teatterinäyttelijöitä enemmän odotuksiamme siitä, millaisia ihmiset todellisuudessa ovat eri sosiaalisissa ympäristöissään (Bacon 2005, 48).

Baconin mukaan länsimaisen kulttuurin katsoja etsii elokuvasta yhtenäisyyttä ja yrittää mieltää näkemänsä ja kuulemansa ajallisesti ja tilallisesti yhtenäiseksi maailmaksi, jossa vallitsee syyn ja seurauksen laki. Katsoja mieltää todennäköisesti ensin ympäristön ja henkilöt, sitten lähtötilanteen ja henkilöiden päämäärät, päämäärää hidastavat tapahtumat ja lopputuloksen. Elokuvan tarjoama informaatio jäsennetään yleisellä tasolla, että kokonaisuus olisi ylipäätään hahmotettavissa (Bacon 2000, 48).

Rose vertailee elokuvan ja tanssin kykyjä puhutella suuria yleisöjä, ja toteaa että elokuvalliset täyttyvät tanssinäyttämöiden sijasta, koska ihmiset haluavat nähdä tarinoita. Aristoteles arvotti draaman elementeistä tärkeimmiksi tarinan, hahmot ja dialogin, ja vasta sen jälkeen idean, musiikin ja spekaakkelin (joista tanssi käyttää Rosen mukaan lähinnä kolmea viimeistä). Rose toteaa, että ihmisissä on pohjimmainen tarinan tarve ja myyttinen halu saada todisteita yhteisestä inhimillisestä kokemuksesta. Suurin osa koreografioista kommunikoi mielelle, katseelle ja keholle, mutta ei saavuta psyykeämme samalla tavalla kuin tarina. Rose väittää, että koreografeilla on paljon opittavaa käsikir-

joittajilta: joka kohtauksessa tulisi olla yksinkertainen premissi, jota tarinan elementit joko tukevat tai kumoavat, ja jokainen toiminto on selkeä valinta (Rose 2002, 228-231).

Tarinaa ei tarvitse välttämättä käsittää sen perinteisimmässä mielessä. Kuten jo totesin, suurin osa tanssielokuvasta on lyhytelokuvaa. Richard Raskin esittää (2002, 166), ettei lyhytelokuva vaadi henkilöiden välistä konfliktia, eikä henkilöhahmojen kehitystä (lyhytelokuvalla Raskin tarkoittaa tässä yhteydessä nimenomaan alle 15-minuuttista elokuvaa). Tämä on radikaalia perinteisiin käsikirjoitusoppaisiin verrattuna: pitkän elokuvan käsikirjoitusoppaiden käsitys elokuvadramaturgiasta nojaa tarinan ensisijaisuuteen, konfliktin keskeisyyteen ja kolminäytöksiseen rakenteeseen (Cantell 2011, 110). Raskinin esittämiin lyhytelokuvan parametreihin sisältyy se, ettei vaikka henkilöhahmojen välillä on tärkeää olla vuorovaikutusta, ei sen tarvitse perustua konfliktiin. Lyhytelokuvassa hahmot myös määritellään lyhyesti, ja näiden täytyy pysyä johdonmukaisina säilyäkseen uskottavina katsojalle. Tarinan henkilöt käyvät harvoin läpi transformaatiota: tilanteet saattavat muuttua, mutta hahmot eivät (Raskin, 2002, 166–167).

Myös omassa työskentelyssäni 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. Tanssielokuvat, joissa on jotain tunnistettavaa (esimerkiksi jo mainittua arkiliikettä) ovat usein vangitsevampia.

Rakensin *Sleeping Patternsin* käsikirjoituksen alku-keskikohta-loppu -formaattiin, jossa aika on lineaarista. Hahmoista pyrin muodostamaan enemmän henkilöitä kuin tanssijoita. Keskityimme paljon hahmojen kehittämiseen liikemateriaalin kautta. Kun dialogia ei ole, syntyy hahmo pitkälti tämän ominaisista liikelaaduista ja tavoista olla kehossaan. Elokuvassa näkyy myös esimerkiksi tarinan henkilöiden hääkuva luomassa näille historiaa. Hahmon käsite tuntuu helpommalta hyväksyä, jos tuntuu uskottavalta, että tämä on ollut olemassa ennen kyseistä elokuvaakin. Itselleni oli tärkeää myös saada kuvauslokaatio, jolla oli näkyvä rooli, ei pelkkä neutraali tausta. Myös puvustuksella pyrittiin vaikuttamaan hahmojen olemukseen.

Käsikirjoitukseen kirjoitin hahmoille myös nimet, vaikka niitä ei elokuvassa nähdä tai kuulla. Nimet auttoivat näkemään henkilöt enemmän hahmoina kuin pelkkinä tanssijoina. Niin kauan kuin käsikirjoituksessa luki neutraalisti ”mies” ja ”nainen”, en osannut

synnyttää näille toiminnan motiiveja. Nimeämällä hahmot tuntuivat syntyvän uudestaan, saavan luonnetta ja avasivat mielikuvitusta helpommin. Kyse ei ollut enää pelkäämistään siitä, mitä ”nainen” tässä kohtauksessa tekisi, vaan siitä, mitä *Ingrid* tässä kohtauksessa tekisi.

Hinton kysyy, miten suuremmalle yleisölle voisi kommunikoida tuhoamalla sitä, mikä tanssin maailmassa on arvokasta. Helposti puhutaan vain kompromisseista, joita tanssi joutuu elokuvakerronnan edessä tekemään. Jotkut tanssin ilmaisumuodot kääntyvät elokuvaksi helpommin ja pienemmillä kompromisseilla. Hinton mainitsee esimerkkinä fyysisen teatterin, jossa tunnistettavuus, hahmot ja narratiivisuus ovat läsnä myös esityksissä (Hinton, luento 25.3.2011).

DV8-ryhmän näyttämöteoksista muokatut elokuvat ovat suosittuja teknisen laatunsa lisäksi varmasti siksi, että niissä on hyvin vahvaa tunnistettavuutta. Teoksissa käytetään konkreettisia lokaatioita, kuten baareja tai balettisaleja. Myös puhetta kuullaan usein: tanssijat osaavat liikeilmaisun lisäksi näytellä. Merkitysten selväksi tekemistä ei pelätä, ja esimerkiksi väkivallan kuvaus tuntuu tehokkaammalta kuin monessa fiktioelokuvasa. Voimakas ilmaisu synnyttää kantaottavia ja koomisia teoksia.



Kuva 6: DV8:n Enter Achilles

En kuitenkaan halua esittää, että ainoastaan tunnistettavalla elekielellä, ympäristöllä ja hahmoilla saisi aikaan toimivaa tanssielokuvaa, ja toimiva tanssielokuva on toki varsin subjektiivinen käsite. Tunnistettavuus on oma estetiikkani, ja suosin sitä myös näyttämötyöskentelyssä. Hinton sanoo, että myös pelkkä visuaalinen tai poeettinen idea voi toimia elokuvassa, mutta se kantaa usein vain lyhyemmän ajan (Hinton, luento 25.3.2011). Pitemmät teokset koetaan helposti etäännyttäväiksi ja pitkästyttäväiksi.

Rosas danst rosasin tanssijat eivät vaikuta hahmoilta; naiset on puettu samanlaisiin vaatteisiin ja koreografia tanssitaan unisonossa. Teoksen tunnelma, rytmi, visuaalisuus, ja koreografian intensiteetti muodostavat kuitenkin niin tehokkaan ja tarkasti suunnitellun kokonaisuuden, että se vangitsee narratiivisuuden puutteesta huolimattakin.

Vaikka narratiivisuutta ei käytettäisikään, täytyy elokuvassa olla jonkinlaista jännitettä, jotta se kulkisi eteenpäin. Raskin korostaa lyhytelokuvan parametreissään sitä, että toiminnan pitäisi lähteä vuorovaikutuksesta hahmojen välillä. Vain vuorovaikutus tuo elokuvaan elävyyttä, joka vangitsee ja säilyttää katsojan kiinnostuksen (Raskin 2006, 166). Vuorovaikutus on olennaista, vaikka kaikki hahmot eivät olisi ihmisiä: Steven Briandin ja Clara Henryn osittain stop-motion -animaationa toteutetussa *Frictionsissa* (2010) tanssija tanssii värillisten paperilappujen kanssa, jotka kääntyvät tätä vastaan. Miehen ja papereiden kamppailusta syntyy jännite, joka pitää katsojan otteessaan.



Kuva 7: *Frictions*

Halusin pitää *Sleeping Patternsin* tapahtumat ja juonen selkeinä, vaikka olisikin ollut houkuttelevaa antaa koreografisen prosessin muokata tarinaa omaan suuntaansa. Aikaa oli kuitenkin rajallisesti, ja aktiivisia päätöksiä täytyi tehdä myös muun työryhmän takia. Elokuvanteon prosessiin liittyy paljon ennakkotyötä, eikä kuvausryhmälle voi ilmoittaa muutamaa päivää ennen kuvauksia, että koko tarina onkin muuttunut.

3.4 Tanssin vastaanoton haasteet

Osa tanssielokuvan haasteista on myös sen vastaanottajalla. Tanssin lukeminen on fiktion konventioihin tottuneelle erilaista; liikkeen merkitykset eivät ole yksiselitteisiä. Ih-

miset väittävät, etteivät ns. ymmärrä nykytanssia, ikään kuin olisi olemassa joku universaali tapa tulkita sitä.

Tanssia vähemmän seurannut katsoja mieltää helposti vain tietynlaisen teknisen ilmaisun tanssiksi, eikä näyttämöllä ryömimistä, seisoskelua tai kävelyä hahmoteta tähän piiriin kuuluvaksi. Lavalla ryömiminen ja seisoskelu ovat kuitenkin tietoisia valintoja suhteessa teoksen muuhun dynamiikkaan ja rytmiin (Renvall). Arkisemmasta ilmaisusta on tullut osa nykytanssin kenttää. 1960-luvun postmoderni tanssi irtautui tietyn liikkeen muodon hakemisesta ja korosti sen sijaan liikkeen kokemuksen ja kehotietoisuuden tärkeyttä. Kehollisen kokemuksen tullessa keskiöön mitä tahansa liikettä saatettiin käyttää liikemateriaalina (Monni 2005, 236–237). Vaikka nykytanssin kenttä on myös muuttunut sittemmin, on postmoderni perinne jättänyt vaikutteensa.

Itse käytän tanssijan työssäni paljon tunnistettavaa liikemateriaalia. En voi sulkea omaa koulutustaustani pois; aiempaan tanssijan koulutukseeni Pohjois-Karjalan ammattiotopistossa sisältyi vahva (postmoderni) kyseenalaistaminen tanssin kapea-alaisen määrittelyn suhteen. Oman opinnäytetyöelokuvani yhteydessä muut työryhmäläiset käyttivät sanaa ”se tanssikohtaus” tai ”iso tanssi” lopun kohtauksesta, jossa elokuvan päähenkilöt tappelevat kuistilla. Suhteessa muihin kohtauksiin, joiden liikemateriaali on keksypää, vaikuttaa dynaamisesti voimakkaampi kohtaus toki erilaiselta. Itselleni se ei kuitenkaan ole ”se tanssikohtaus”, vaan palvelee enemmän tarinan tarvetta saavuttaa huippukohtansa. Jos olisin kokenut, että jokin muu asia kuin tappelu olisi soveltunut kliimaksiksi, ei liike välttämättä olisi niin isoa, ”tanssillista”.

Myös elokuvan koeyleisöltä kerätyssä palautteessa toivottiin, että se liikkuisi mykkäelokuvasta enemmän tanssielokuvan suuntaan. Sharon Wyrriick kirjoittaa samasta: näytettyään DV8:n elokuvan *Cost of Living* oppilailleen yksi heistä sanoi, ettei ollut varma oliko kyseessä tanssielokuva, koska ”siinä ei ollut tarpeeksi tanssia” (Wyrriick, 2011). Myös Dodds kirjoittaa liikkeen hierarkiasta, jossa virtuositeetti ja tietty tekninen taito ovat arvioinnin huipulla, ja ainoastaan tätä ideaalia vastaava liike havaitaan tanssiksi. Tässä diskurssissa jätetään kokonaan huomiotta elokuvallisen välineen rooli tanssielokuvan liikkeen luomisessa leikkauksen ja kuvan avulla (Dodds 2004, 18).

On sinänsä mielenkiintoista, että elokuvassa, jonka vastaanottaminen perustuu enemmän olettamukseen henkilöiden realistisuudesta, ei arkiliikettä hyväksytä. Liikkeen tul-

kinta tuntuu perustuvan näyttämöteosten tulkintaan. Itse väittäisin, että arkiliike tekee tanssielokuvasta helpommin lähestyttävän.

Ymmärrän toki vaatimuksen: jos katsojan ennakko-odotus on nähdä tanssia tai tanssielokuvaa, haluaa tämä tunnistaa tanssin ”tanssiksi” tietyistä olemisen ja liikkumisen tavoista, jotka eroavat tarpeeksi arkiliikkeestä. Minulle määritelmä ei ole olennainen: koen pyykkien ripustamisen yhtä paljon tanssiksi kuin piruetin, jos se tehdään tietoisesti ja oikeassa kontekstissa. Käytän ”tanssin” sijaan mieluummin usein sanaa liike, joka on laveampi käsite. Määritelmät ovat vaikeita; voisin toki nimittää elokuvaani liike-elokuvaksi, mutta tämä tuskin selventäisi elokuvaa tai sen vastaanottoa lisää.

Myös monen nykyohjaajan tanssielokuvat sisältävät usein vähän varsinaista nykytanssia. Esimerkiksi Miranda Pennellin Suomessa kuvatussa *Magnetic North* -elokuvassa (2003) teini-ikäiset tytöt ja pojat taitoluistelevat ja soittavat sähkökitaraa. David Hintonin *Birdsin* (2000) materiaalina on käytetty pelkkää luontodokumenttimateriaalia linnuista, ja koreografia on syntynyt leikkauksenvaiheessa. Elokuva on herättänyt keskustelua siitä, voiko sitä nimittää tanssielokuvaksi ”esiintyjien” ollessa lintuja. Hintonin mielestä voi, koska leikkauksellakin syntyneessä teoksessa on kaikki tanssin laadut, kuten rytmi, rakenne ja toiminnan keskeisyys (McPherson 2006, 179). Tanssielokuvafestivaalit sekoittavat määritelmiä lisää näyttämällä ohjelmistossaan abstrakteja animaatioita ja arkis- tomateriaalista koostettuja pätkiä – joissa kaikissa keskeistä kuitenkin on liike.



Kuva 8: Birds

Tanssin ymmärtämiseen tai ymmärtämättömyyteen voinee vaikuttaa myös se, että ihmisten useammin näkemässä tanssidraamassa tanssi on erotettu turvallisesti omiksi koh- tauksikseen ja omaksi maailmakseen, jossa elokuvan muuten perusdraamalliset henkilöt välillä vierailevat. Tanssielokuvan ambivalentimpi ympäristö voi olla vaikeampi hah- mottaa. Tanssi ei ole tanssielokuvassa läsnä käsitteenä, kuten tanssitunnilla tai tanssila-

valla käymisenä (paitsi jos tarinasisällössä halutaan erityisesti kommentoida tai varioida tanssitunnin tai tanssilavan merkityksiä).

Nykytanssissa myös sukupuolen esittämisen tavat saattavat vaikeuttaa katsojan tulkin-
taa. Feministisen diskurssin näkemys siitä, että elokuva rakentaa ja toistaa sukupuolten
valtasuhteita miehestä katsojana (aktiivisena tekijänä) ja naisesta katseen kohteena on
siinä määrin vallitseva, että jos tätä esitystapaa rikotaan, saattaa se hämmentää. Siinä
missä Hollywood-musikaali perustui miehiseen fantasiaan, ja rakentui ”amerikkalaisen
tytön” glorifoimiselle, jossa hoikka sirojäseninen tyyppi nostettiin naiskauneuden ihan-
teeksi (Bacon 2005, 331), puretaan nykytanssissa ja nykytanssielokuvassa usein hete-
ronormatiivisen esittämisen tapoja. Sukupuolten välistä erottelua rikotaan usein visuaa-
lisesti (esimerkiksi samanlaisella vaatetuksella) ja liikkeellisesti. Nykytanssissa ei olla
kiinni baletin perinteisessä sukupuolihierarkiassa, jossa mies nostelee naista – nainen
voi nostella miestä (kuten omassa elokuvassanikin) ja molemmat tehdä samanlaista lii-
kemateriaalia. Tanssidraamoissa näin käy harvemmin.

Parviainen esittää Leviniä (1988) lainaten, että televisioteknologian myötä opittu kaksi-
ulotteinen katsomisen tapa on laajentunut tapaan katsoa muutakin maailmaa. Levinin
mukaan näkemisemme on teknologian myötä muotoutumassa anonyymiksi ja mekaani-
seksi, todellisuudesta irtautuneeksi. Parviainen laajentaa näkemyksen siihen, että katso-
jat näkevät edessään vain kuvallista liikettä myös näyttämöteoksia katsoessaan, ja näiltä
aletaan vaatia samanlaista virtuositeettia ja virheettömyyttä kuin elokuvilta (Parviainen
2000, 90–92). Samaan tapaan voi esittää, että tanssidraamoihin tottuneet katsojat vaati-
vat suuria tunteita, ilmeitä ja taituruutta myös nykytanssielokuvilta. Pelkkä virtuositeetti
ei kuitenkaan tee hyvää tanssielokuvaa, jos muut kokonaisuuden osat eivät tue sitä.

Nykyään tanssiesitykset ja elokuva ovat lähestyneet toisiaan. Koreografioissa käytetään
niitä varten suunniteltuja elokuva- ja videokohtauksia, jotka limittyvät näyttämön tapah-
tumiin. Mm. Pina Bauschin teosten koreografioissa on ollut elokuvallisia elementtejä,
kuten tapahtumien hidastusta tai nopeutusta, ja leikkauskerrontaan vertautuvia mon-
taasirakenteita (Dodds 2004, 2). Sekä elokuvallinen koreografointi että liikkuva kuva
ovat tulleet osaksi nykytanssin näyttämöteoksia, ja samalla kuvallisen liikkeen ja liikk-
kuvan kuvan raja on hämärtynyt (Parviainen 2000, 89).

Tanssin ymmärtämisen vaatimus on toki varsin länsimainen ja järkikeskeinen. Kirsi Monni esittää ehdotuksen: entä jos tanssi näyttääkin sen, että oleminen on yhtä aikaa sekä ymmärrettävää että pohjaton salaisuus? Liike ei myöskään koskaan selity kokonaan; sitä ei voi hallita ymmärtämällä (Monni 2005, 240).

3.5 Kuvaus

Teatterissa katsoja voi valita, mitä katsoo. Laaja kuva ja yksityiskohdat ovat näkyvillä yhtä aikaa. Kamera ei pysty tällaiseen monikerroksellisuuteen; elokuvan tekemiseen sisältyy enemmän päätösten tekoa. Kuvattu tanssija ei ole enää hahmo tilassa, vaan hahmo kompositiossa (Hinton, luento 25.3.2011). Kuvaus näyttelee tärkeää roolia siinä, millainen kokemus liikkeestä välittyy katsojalle.

Usein tanssia kuvatessa kuvitellaan, että helpointa on laittaa muutama kamera pystyyn ja tallentaa tanssi sellaisenaan. Jos kyse on kuitenkin elokuvasta, ei tavoitteena pitäisi olla pelkästään taltiointi vaan kuvien luominen. Useampaa kameraa käytettäessä jokaiselle kameralle täytyy lisäksi valaista erikseen, ja kuvasta tulee lattean näköistä. Dodds lainaa haastattelemaansa ohjaajaa Alison Murrayta: ihmiset kuvittelevat, että osallistumattomalla kameralla luonnonvalossa kuvaaminen vaikuttaa valkokankaalla todelliselta. Heti kun jotain kuitenkin rajataan valkokankaalle, se lakkaa joka tapauksessa olemasta todellista ja katsojien odotukset muuttuvat (Dodds 2004, 24).

Uuden lähestymistavan tanssin kokemuksen välittämiseksi tarjoaa Wim Wendersin *Pina*-elokuva (2011), joka on toteutettu kolmiulotteisena. 3D-tekniikan käyttö tuntuu elokuvassa perustellulta: tanssikohtaukset tuntuvat tulevan lähelle, ikään kuin katsoja itse olisi niiden keskellä. Kyse ei ole enää pelkästä ulkokohtaisesta tarkkailusta. Erityisesti Bauschin teatterillisen (ja jossain määrin elokuvallisen) tanssikerronnan takia ratkaisu toimii.

Tanssielokuvassa katsoja kyllästyy nopeasti, jos kuva on vain taltiointia muistuttavaa kokokuvaa. Tiiviimmille kuville tuntuu olevan tarvetta. Bacon kirjoittaa ns. affektiivisestä mimiikasta, jolla tarkoitetaan primitiivistä, refleksinomaista empatian tasoa, jolla pelkästään tunnetta ilmentävien kasvojen näkeminen synnyttää katsojassa vastaavan reaktion, vaikkei tämä edes tietäisi tarinallista kontekstia. Tätä mekanismia pidetään

elokuvan tehona; elokuvalla on kyky tuoda ilmeet esiin suurella kankaalla ja synnyttää näin empatiaa (Bacon 2000, 192).

Elokuvan kieli on myös kehittynyt. Varhaisen elokuvan kuvakerronnassa näkyy vielä teatteriperinne, jossa kameran paikka ei vaihdu ja se taltioi kaiken. Nykykatsoja kaipaa lähikuvia, vaikka väitetään, etteivät varhaiset elokuvayleisöt suostuneet maksamaan koko elokuvalipun hintaa, jos eivät nähneet kokonaisia näyttelijöitä.

Fred Astaire vaati, että hänen elokuvissaan käytettäisiin tanssista ainoastaan kokokuvaa ilman leikkauksia (Axelrod, 2008) ja tämän kerrotaan sanoneen: *”Either the camera will dance, or I will”*. Astairen tanssityyli tosin tukee tätä kuvaustapaa: hän tanssii pysyasennossa, rintamasuunta yleensä kameraan päin, ja mahdollinen tanssipari pysyy jatkuvasti lähellä. Astairen virtuositeetti tulee parhaiten esille kokokuvassa, eikä tiiviimpään kuvaan leikkaaminen tunnu tarpeelliselta.

Houstounin ja Hintonin *Touched* sen sijaan kokeilee, voiko tanssielokuvan tehdä pelkillä tiiviillä kuvilla, näyttämättä kehoa kertaakaan kokokuvassa. Koreografia on rakennettu yksityiskohtien ympärille, joissa hahmot puhuvat, polttavat tupakkaa, tanssivat, nautavat, itkevät ja tappelevat. Pienet toiminnot mahtuvat hyvin tiiviiseen kuvakerrontaan. Tanssin kuvaustyyli tukee parhaimmillaan koreografian tyyliä.



Kuva 9: *Touched*

McPherson kehottaa kokeilemaan improvisaatiota tanssia kuvatessa. Improvisaatiota käytetään paljon liikemateriaalin synnyttämisessä, mutta kuvatessa nähdään parempana suunnitella ja harjoitella jokainen kuva erikseen. McPherson kuitenkin ehdottaa työkentelyyn rakenteellisia improvisaatioita, esimerkiksi siten, että kuvaaja improvisoi ja

tanssijat tekevät koreografioitua liikettä, tai kameran liike on päätetty ja tanssijat improvisoivat. Tyhjistä aloittamisen sijaan molemmille annetaan jokin idea, jonka kanssa työskennellä: tanssijoille liikelaatu, jota tutkia, ja kameralle liikettä tai kuvakokoja. Improvisaation kautta saatu materiaali voi säilyttää spontaaniuden ja vapauden tanssijoiden ilmaisussa (McPherson 2006, 51–54).

Lähestymistapa on kohdennettu lähinnä videon kanssa työskenteleville; filmille kuvattaessa on harvemmin varaa lähteä improvisoimaan. Omasta mielestäni avoimessa lähestymistavassa piilee myös vaara elokuvan jälkitöitä ajatellen. Jos improvisaatiota käyttää, kannattaa sitä käyttää ehkä vain suunniteltujen kuvien rinnalla ja suhteessa teoksen rakenteeseen. Varsin usein näkee tanssielokuvia, joiden rakenteesta ei saa minkäänlaista otetta, koska kuvatun materiaalin järjestämistä ei ole suunniteltu etukäteen.

Sleeping Patternsissa käytin kameraa tallentamiseen jo harjoitusvaiheessa sekä materiaalin muistamisen takia, että liikkeen hahmottamiseen kuvallisena. Kun olimme työstäneet liikemateriaalia pitemmälle, tallensi kuvaaja sen itselleen ja suunnitteli kuvat, joista sitten keskustelimme. Ennen koreografian olemassaoloa teimme alustavaa suunnitelmaa käsikirjoituksen avulla; työtä helpotti se, että käsikirjoituksessa oli jo eri paikkoja ja joitain selkeitä toimintoja (nainen ajaa potkulaudalla pihaan, ripustaa pyykkejä), joita pystyimme purkamaan jossain määrin kuviksi ennen varsinaista liikemateriaaliakin. Katsoimme myös tanssielokuvia ja keskustelimme siitä, mikä niissä toimii kuvallisesti. Lopullisen suunnitelman teimme juuri ennen kuvauksia varsinaisessa kuvauslokaatiossa tanssijoiden ja koreografian kanssa. Tarkka suunnitelma oli tärkeä senkin takia, että kuvasimme filmille. Päädyimme 16 mm mustavalkofilmiin, koska tavoittelimme elokuvaan ajattoman nostalgista ilmettä, jonkinlaista kuvitteellista menneisyyttä. Filmiformaatti tuki tätä tavoitetta parhaiten.

3.6 Ääni

Näyttämön äänimaailma on aina jossain määrin realistinen: tanssijoiden kehon äänet kuuluvat ja nämä hengästyvät. Elokvassa nämäkin äänet voi jättää pois halutessaan. Jotkut näyttämötanssia ensimmäistä kertaa näkevät katsojat (jotka ovat ehkä tottuneet näkemään elokuvamusikaaleja) jopa yllättyvät siitä, että tanssijat hengästyvät. Nykyään tanssiteoksissa myös puhutaan paljon, ja usein käytetään tietenkin musiikkia tai muuta äänimateriaalia, joko toistettuna tai elävänä.

Tanssielokuvissa kuullaan harvoin dialogia. Jos puhetta on, sillä harvoin välitetään suoraa informaatiota, lähinnä viitteellistä. Lyhytelokuvissa dialogin vähäisyys on toki muutenkin tyypillinen kerrontakeino. Rajanveto tanssi- ja fiktioelokuvien välillä tuntuu tässäkin tapauksessa paikoin vaikealta.

Puheen poissaollessa toiminta nousee etualalle tarkkailun kohteeksi. Muoto vaatii katsojalta ehkä enemmän keskittymistä; annettuun informaatioon joutuu kiinnittämään enemmän huomiota. Kun hahmo ei puhu, eikä tästä välitetä katsojalle sanallista informaatiota, välittyy hahmon käsite enemmän tunnelmien ja mielikuvien kautta – ja tanssielokuvassa tämän fyysisestä tavasta ilmaista itseään.

Kun dialogia ei ole, saa muu äänimaailma (ääniefektit ja foley, ambienssi ja musiikki) tärkeämmän aseman. Kehon liikkeellä tuottamia ääniä voi käyttää realistisesti, tai jättää ne kokonaan pois. Jos ääntä ei ole, vaikuttaa liike kevyemmältä, helpommalta ja epätoellisemmalta. Erika Janungerin *Weightless* -elokuvassa (2007) kehoäänit on jätetty pois korostamaan liikkeen yliluonnollisuutta ja ilmavuutta. Elokuvassa on luotu perinteinen seinällä tanssimisen illuusio kääntämällä kamera sivuttain. Fysiikan lakien kumoamisen tuntu vaikuttaa uskottavammalta ilman foleyta.



Kuva 10: *Weightless*

Toisaalta asioita voi paisutella ja kehon ääniä liioitella kuten Liz Aggissin *Motion Control*issa. Elokuvassa jokainen päänkääntö ja jalannosto saa liioitellun, suorastaan animaation omaisen ääniefektin, jonka ei ole tarkoituskaan olla realistinen.

Sleeping Patterns oli kuvaleikkauksenvaiheessa pitkään äänetön referenssimusiikkia lukuun ottamatta. Äänen jälkitöihin siirryttäessä oli elokuvaa ensin vaikea katsoa kehoäänten kanssa. Kokonaisuus tuntui karkealta, kun oli tottunut äänettömyyteen, ja kehoäänten käyttämisen ja käyttämättä jättämisen tasapainoa piti etsiä jonkun aikaa. Joku ehdotti, ettei foleyta pitäisi laittaa elokuvaan ollenkaan, koska liike näyttäisi kevyemmältä ja musiikki herättäisi enemmän tunteita. Itse taas en halunnut herättää tunteita musiikilla, vaan mieluummin liikkeellä, tai liikkeen ja musiikin yhteisvaikutuksella. Foley'n käyttö myös lisää painon tuntua ja realismia. En halunnut luoda elokuvaan yliluonnollista maailmaa, jossa yli-inhimilliset tanssijat nostetaan jalustalle.

Musikaaleissa ja tanssidraamoissa musiikki johtaa koreografiaa, ja tanssi on suorassa suhteessa sen rytmiiin. Nykytanssielokuvissa musiikki voi olla olemassa etukäteen, ja koreografia tehdään sitä noudatellen, tai se voi tulla mukaan vasta leikkauksenvaiheessa. Sleeping Patternsin koreografia tehtiin jo ennen ääniraidan olemassaoloa eikä minkäänlaista referenssimusiikkia toistettu kuvauspaikalla, koska liike ei ole riippuvuussuhteessa musiikkiin. Nykytanssissa liikkeen suhde musiikkiin onkin usein kontrastinen. Joskus se myös jätetään kokonaan pois.

Sleeping Patternsin musiikki on elokuvassa läsnä diegeettisenä eli tarinamaailman sisällä; se toistuu rahisevasta levysoittimesta. Myös tässä halusin säilyttää realismin tuntua ja tehdä eroa musikaalien illusionistiseen maailmaan. En myöskään halunnut musiikkia miksattavan liian kovalle, ettei se peittäisi muita arkisia ääniä alleen. Vaikka elokuva onkin kaukana arkirealismista, halusin säilyttää sen elokuvallisena, en etäännytettyinä musiikkivideona. Uskon, että tarina tulee foley'n ja diegeettisen musiikin kautta lähemmäs katsojaa.

3.7 Käytännön haasteet kuvauksissa

Tanssielokuvien kuvaukset eivät noudattele täysin samaa kaavaa fiktioelokuvien kanssa. Kuvauspäiviä ei voi pitää liian pitkinä, koska työstä tulee tanssijoille fyysisesti liian vaativaa. Lämmittelyyn täytyy varata aikaa: tanssijoita ei voi tuoda kuvauspaikalle ja olettaa, että kameran voi heti laittaa käyntiin. Tanssijoille kuvauspäivät sisältävät myös paljon odottelua, jonka aikana pitäisi pystyä pitämään itsensä lämpimänä.

Tavallisesti tanssijan työssä on yksi näytös illassa, eikä asioita toisteta montaa kertaa. Ohjaajan täytyy miettiä kuinka monta kertaa kuvia voi harjoitella, ettei liikkeen suorittaminen ala kärsiä, eikä ottojakaan voi kuvata loputtomiin. Tanssia ei voi hallita tilallisesti yhtä helposti kuin esimerkiksi dialogin kuvaamista: liikettä ei välttämättä pysty toistamaan tasan samanlaisena ja samaan paikkaan päätyvänä. Liikkeen jatkuvuuteen pitää kuitenkin pystyä kiinnittämään huomiota kuvatessa, ettei siitä muodostu ongelmaa leikkausvaiheessa.

Tanssin tarpeet on otettava huomioon myös puvustuksessa. Vaikka puvustuksella pyritäisiin tuomaan esiin hahmojen luonteita tai välittämään jotain visuaalista, on vaatteissa kyettävä myös liikkumaan ilman että ne rajoittavat tai hajoavat – ellei liikettä sitten haluta erityisesti rajoittaa. Osa puvustusta ovat mahdollisesti käytetyt kengät, joiden kanssa tanssijoiden on hyvä päästä harjoittelemaan jo varhaisessa vaiheessa.

Kuvauspaikkoja kannattaa miettiä myös tanssin, ei pelkän visuaalisuuden kannalta: tanssijat eivät pysty samanlaisiin suorituksiin betonilattialla kuin parketilla. Myös tilojen valaistusta kannattaa miettiä, koska huoneisiin ei välttämättä pysty sijoittelemaan runsaasti lampuja, jos tilan halki liikkuu ihmisiä. Sama pätee lavastukseen ja rekvisiittaan. Varsinaiseen kuvauslokaatioon on myös hyvä päästä harjoittelemaan ajoissa, ettei erilaisia olosuhteita huomata vasta kuvauksissa. Lokaatio on hyvä pitää mielessä jo koreografiaa tehdessä. Kuvauspaikkaan tutustuminen varhaisessa vaiheessa auttaa näkemään sen mahdollisuudet ja rajoitukset, ja voi myös synnyttää uusia ideoita.

Sleeping Patternsin kuvauksia suunnitellessa käytännön asiat pyrittiin ottamaan huomioon mahdollisimman laaja-alaisesti. Kuvauspäivät pidettiin suhteellisen lyhyinä, ja kuvien järjestystä suunnitellessa mietittiin minne fyysisesti raskaammat kohtaukset sijoitettaisiin. Myös lämmittelyaika huomioitiin aikatauluissa, ja pyysin tanssijoita lisäksi varautumaan odottelun mahdollisuuteen. Puvustus suunniteltiin siten, että vaatteissa pystyi liikkumaan ja ne myös tukivat hahmoja visuaalisesti.

Lokaation löytämistä pelkäsin haastavaksi, koska kuvauspaikassa täytyi olla riittävästi sekä tilaa (että tanssijat mahtuisivat liikkumaan turvallisesti) että luonnonvaloa (koska emme pystyneet sijoittelemaan lampuja tilan sisälle). Kangasalan lepokoti vastasi onneksemme tarpeisiin mainiosti. Käydessämme lokaatiossa ensimmäistä kertaa kokeilin tiloissa liikkumista ja katsoin, ettei lattiaista irronnut tikkuja jalkoihin. Koin, että tanssi-

juudesta oli hyötyä tässä vaiheessa: pystyin ottamaan huomioon asioita, joita en muuten välttämättä olisi osannut. Lokaation löytymisen jälkeen käsikirjoitus myös muokkaantui hieman niiden huoneiden mukaan, joihin toimintaa suunniteltiin.



Kuva 11: Sleeping Patternsin kuvaukset

Harjoitusaikaa oli viikko, ja kuvauspäiviä neljä. Harjoitusjaksolla työskentelimme tanssijoiden kanssa pääasiassa studiotilassa, mutta kävimme myös kuvauspaikalla testaamassa koreografian toimivuutta ja tekemässä testikuvaukset. Koska kuvaukset oli aikataulutettu löyhästi, menivät ne sujuvasti ja ilman suurempia ongelmia. Kuvausten kompakti kesto oli ilahduttavaa myös elokuvatyöryhmälle, moni on tottunut opiskelijaprojekteissa pitkiin päiviin.

4 KOHTAAMISPISTEITÄ

Voidaan kysyä, miksi tanssielokuvaa ylipäätään halutaan tehdä tanssin ja elokuvan maailmojen ollessa niin erilaisia. Tanssin ja elokuvan tekijöillä tuntuu kuitenkin olleen tarve tuoda jotain tanssin ilmaisumuodosta ja esittämistavasta yhteen elokuvan ilmaisumuotojen kanssa. Näyttämöllä tekijät ovat aina tekemisissä realismin kanssa. Viimeistään esityksen loppuapلودien aikana esiintyjästä tulee taas tavallinen, hikoileva ja hengästyvä ihminen. Elokuvassa voi luoda illuusioita ja hahmoja, aikaa ja tilaa voi rikkoa, ja tanssin voi irrottaa yleisesti hyväksytystä esityskontekstista.

Parviainen muistuttaa artikkelissaan että tanssielokuvissa voidaan tavoittaa sellainen kuviteltu kokemuksellinen tila (esim. lentäminen), jota näyttämöllä ei voisi esittää, mutta joka voi elokuvan yhteydessä olla uskottava kinesteettisenä kokemuksena (Parviainen 2000, 88). Jo mainittu Janungerin *Weightless* -elokuva luo yksinkertaisin teknisin keinoin realistisen tuntuksen painovoiman uhmaamisen tunteen.

Elokuvassa tanssi voi olla vielä epäkonventionaalista ja yllättävää, eikä sen sääntöjä ole kirjoitettu. ”*I want to make films I haven’t seen already*”, David Hinton toteaa (Hinton, luento 25.3.2011), ja tanssielokuva antaa tähän hyvin mahdollisuuksia.

Tanssin ja elokuvan maailmoja yhdistää toiminnan keskeisyys. Käsikirjoitusoppaissa korostetaan, että elokuvassa toiminta on tärkeintä dialogin sijaan. Hinton sanoo, että tanssi istuu tämän teorian mukaan elokuvaan hyvin, koska se on puhtaasti toiminnallista. Koreografialle ja elokuvalle yhteistä on myös se, että tekijöillä pitää olla taito järjestää tätä toimintaa tilassa ja ajassa (Hinton, luento 25.3.2011). Koska toiminta on sanatonta, voi tanssielokuvan kieli olla parhaimmillaan universaalia ja puhutella laajoja yleisöjä. Elokuvan historia alkoi liikkeessä olevien ihmisten kuvaamisella, joten näissä ilmeisesti on jotain pohjimmiltaan kiinnostavaa.

Sekä elokuvassa että tanssiteoksessa on alku, keskikohta ja loppu, vaikka teosten käsittelytavassa ja sisällössä onkin runsaasti variaatiota. Molemmat on myös aseteltu tietynlaiseen visuaaliseen kehykseen. Tanssin kehys on kolmiulotteinen, elokuvan kaksiulotteinen.

Tanssielokuvan kerronnalliset strategiat tuntuisivat istuvan erityisesti lyhytelokuvan maailmaan. Cantell kirjoittaa lyhytelokuvan eri muodoista: vitsielokuvasta, metafora-elokuvasta ja runoelokuvasta. Lyhytelokuvaa on verrattu runoon sekä sen pituuden että ilmaisumuodon intensiivisyyden takia. Kuten runossa, voi lyhytelokuvassa käyttää rytmiä kerrontakeinona ja totutun näyttää uutena. Runo antaa mahdollisuuden rikkoa konventioita ja kokeilla kerronnan keinoja (Cantell 2011, 79, 93). Nämä keinot korostuvat monesti juuri tanssielokuvassa.

Vitsielokuva vertautuu vitsiin yllättävän loppukäänteensä, eräänlaisen punchlinen takia (Cantell 2011, 67). Omassa elokuvassanikin vitsirakenne toteutuu jossain määrin: elokuva pysyy pitkään hyödyttömään mieheensä turhautuneen naisen tarinana – kunnes lopussa ilmenee, että roolit suhteessa ovatkin vaihtuvia.

Cantell lainaa Gersternkornia (1996), joka on tutkinut elokuvan metaforisia kerrontakeinoja. Näistä tanssielokuvalla tyypillisinä Cantell mainitsee syllepsit. Syllepseillä tarkoitetaan tilanteita, joissa asiaa käytetään alkuperäisestä tarkoituksestaan poikkeavasti; esimerkiksi Chaplinin Kultakuumeessa tämän syödessä kengännauhoja kuin ne olisivat spagettia (Cantell 2011, 102). Tanssissa ja erityisesti fyysisessä teatterissa esineiden ja tilan merkitysten varioiminen on tavallista, ja antaa mahdollisuuksia todellisuuden kanssa leikittelyyn, katsojan yllättämiseen.

Voidaan kysyä, onko tanssin ydin fyysisen läsnäolon kokemuksessa, ja voiko tätä ylipäätään kääntää elokuvan kielelle. Toisaalta voidaan kysyä, onko sitä pakko kääntää: ehkä kohtaamista voi lähestyä uudesta näkökulmasta? Ehkä elokuvamaailma voi lähestyä tanssia ja tanssi elokuvamaailmaa, jotta kohtaamisessa voi löytyä sopiva tasapaino molempien ilmaisumuotojen välillä.

5 LOPUKSI

Tanssin ja elokuvan maailmat törmäävät toisiinsa monelta osin. Koreografiaa rakennetaan sisältä päin, elokuvan kerrontaa ulkoa päin. Elokuvassa aikaa voi rikkoa, liikettä leikata ja tilasta siirtyä toiseen toisin kuin näyttämöllä. Kirjoittaminen on olennaista elokuvanteon prosessille, mutta liike ei antaudu helposti sanallistettavaksi. Näyttämölle sopiva liikelaatu ei välttämättä sovellu sellaisenaan elokuvaan. Osan haasteista muodostaa tanssiteosten tulkinta, jota pidetään vaikeana, vaikkei mitään universaalia tai rationaalista tapaa ymmärtää liikettä olekaan.

Molemmissa taidemuodoissa keskeistä kuitenkin on toiminta, jota pidetään keskeisenä elokuvakerronnalle. Näkisin, että vangitseva tanssielokuva tarvitsee elokuvan elementteistä hahmoja, tarinallisuutta, tai jotain tunnistettavaa kuten elekieltä tai konkreettisen lokaation. Katsojalle on vangitsevampaa, että teoksessa on jonkinlaista tarttumapintaa.

Tanssielokuvasta puhuttaessa on perinteisesti keskitytty näyttämöesityksen ja elokuvan vertailuun. Jos genre jossain vaiheessa vakiinnuttaa paikkaansa, ei esitysten ja elokuvi- en vastakkainasettelua ehkä enää tarvita. Tanssielokuva on enemmän kuin pelkkä tal- lenne, ja tuo jo itsessään erilaisen kokemuksen kuin esitys. Tanssin kokemuksesta voi jopa saada enemmän irti, kun liikkeestä näkee yksityiskohtia, tai liikkeen illuusio ylittää arkitodellisuuden rajat.

Sekä tanssijat että elokuvantekijät voivat oppia tanssielokuvatyössä uusia ilmaisun tapo- ja. Tähän tarvitaan yhteistyötä ja kommunikaatioita molempiin suuntiin, jotta elokuvan- tekijät ymmärtävät tanssin vaatimuksia, ja tanssijat ja koreografit vastaavasti elokuvan vaatimuksia. Abstraktin ja narratiivisen rajapinnalla leikkittely antaa kerronnalle uusia mahdollisuuksia, ja käyttämällä tanssia kerronnallisena välineenä voi elokuvaan raken- taa maagisen realismin maailman. Tanssielokuvan lajityypin sisällä pystyy vielä teke- mään elokuvia, joita ei ole nähnyt.

Omaan tanssielokuvaani olen tyytyväinen. Se on kerronnallisesti selkeä, visuaalisesti hallittu ja sopivan kokoinen. Elokuvassa on tarina, joka kuitenkin on monitulkintainen. Työskentely oli verrattain helppoa, koska tunsin tanssijat jo entuudestaan, ja projektin hallittavissa oleva koko antoi mahdollisuuden keskittyä lopputuloksen taiteellisuuteen.

Itselleni tanssielokuvan ohjaaminen tuntui luontevalta: se on minulle fiktiota tutumpi maailma.

Olen pyrkinyt opinnäytetyössäni (sekä sen kirjallisessa että projektiosassa) hahmottamaan tanssin ja elokuvan eroavaisuuksia ja kohtaamispisteitä. Vaikka olen tässä työssä keskittynyt pääasiassa kahden eri taidemuodon vertailuun, en sinänsä koe niiden vertailua yhtä olennaisena kuin kohtaamista. Opinnäytteeni antoi minulla mahdollisuuden integroida omat alani ja nähdä miten niiden välille voi syntyä vuorovaikutusta, molemminpuolista oppimista. Tämän kohtaamisen tutkiminen kiinnostaa minua taiteellisessa työssäni myös tulevaisuudessa.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet

Bacon, Henry. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bacon, Henry. 2005. Seitsemäs taide. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Brannigan, Erin. 2011. Dancefilm. New York: Oxford University Press.

Cantell, Saara. 2011. Timantiksi tiivistetty. Kerronnalliset strategiat fiktiivisessä lyhytelokuvassa. Helsinki: Aalto-yliopiston taideteollinen korkeakoulu.

Diamond, Matthew. 2002. Watching Dance with a Remote in your Hand. Teoksessa Judy Mitoma (toim.) Envisioning Dance on Film and Video. Routledge, 194-198.

Dodds, Sherril. 2004. Dance on Screen. 2. painos. Palgrave Macmillan.

Jyrkkä, Hannele. 1999. Saanko luvan? Tanssielokuvan vuosisadan mittainen tie. Tanssilehti 1/1999, 22-24.

McPherson, Katrina. 2006. Making Video Dance. Routledge.

Monni, Kirsi. 2005. Kuka katsoo? Mitä näkyy? Pohdintoja tanssiajattelun taustoista. Teoksessa Hannele Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: Like, 233-241.

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

Raskin, Richard. 2002. The Art of the Short Fiction Film. McFarland.

Rose, Mitchell. 2002. Fishing for humans: Dance and the Story of Story. Teoksessa Judy Mitoma (toim.) Envisioning Dance on Film and Video. Routledge, 228-231.

Verkkolähteet

Axelrod, Helena. 2008. Celebrating Fred Astaire and Ginger Rogers for 75 years of dancing on film. Dance on Camera Journal 9/10. Luettu 5.12.2011.
<http://www.dancefilms.org/2010/03/11/septoct-2008-doc-journal/>

Bush, Jeffrey C. Grossman, Peter Z. 1975. Videodance. Dance Scope Vol.9 Nro 2. Luettu 10.12.2011. www.tospitimou.com/images/Videodance1975.pdf

Dance Films Association. Luettu 9.12.2011. <http://www.dancefilms.org/resources/other-dance-film-festivals/>

Renvall, Hanna. Voiko hiipiminen olla tanssia? - opas tanssitaiteen katsomiseen. Toim. Minna Tawast, Piia Ahonen / Tanssin Tiedotuskeskus. Luettu 9.12.2011.

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

Rose, Mitchell. 2011. A Rose is a Rosa is a Hesperrhodos— (re)Naming an Art Form. *Dance on Camera Journal* 3/4. Luettu 5.12.2011. http://www.dancefilms.org/dance-on-camera-journal-archives/danceoncamerajournal_danceinteractiveimage-2/

Rosiny, Claudia. 2008. Bodies – Movies. *Dance on Camera Journal*, 11/12. Luettu 6.12.2011. <http://www.dancefilms.org/2010/03/11/novdec-2008-doc-journal/>

Valkola, Jarmo. 2001. Maya Deren – Esteettistä etsintää ja heijastuvia kokemuksia. *Tieteessä tapahtuu* 2/2001. Luettu 17.4. 2012. <http://www.tieteessatapahtuu.fi/012/valkola.htm>

Walker, John A. 1992. *Rock Video / Music Video*. Teoksesta *Walker: Glossary of Art, Architecture & Design since 1945*. Luettu 25.3.2012 <http://www.artdesigncafe.com/rock-video-music-video-1992>

Wyrrick, Sharon. 2011. Starting at the Beginning: Introducing Dance Film to College Students. *Dance on Camera Journal*, 3/4. Luettu 2.12.2011. http://www.dancefilms.org/dance-on-camera-journal-archives/danceoncamerajournal_danceinteractiveimage-2/

Luentomateriaali:

Hinton, David 2011. *Words and Movement Workshop*. Luento. 25.3.2011. Helsinki.

Elokuvat:

Birds. 2000. Ohj. David Hinton.

Frictions. 2010. Ohj. Steven Briand, kor. Clara Henry. <http://vimeo.com/29220752>

Motion Control. 2001. Ohj. David Anderson, kor. Liz Aggiss. <http://www.youtube.com/watch?v=8ZNXk1JZems>

Magnetic North. 2003. Ohj. Miranda Pennell.

Pina. 2011. Ohj. Wim Wenders.

Rosas danst Rosas. 1997. Ohj. Thierry de Mey, kor. Anna Teresa de Keersmaeker.

Together. 2004. Ohj. Madeleine Hetherington, kor. Rowan Marching. <http://www.youtube.com/watch?v=pRQoyM864Xk>

Touched. 1994. Ohj. David Hinton, kor. Wendy Houston.

Weightless. 2007. Ohj. & kor. Erika Janunger. <http://www.youtube.com/watch?v=iiJhRjBEm6o>

Haastattelut:

Akkanen, Otto. Tanssija. Sähköpostihaastattelu 22.3.2012
Nenonen, Noora. Tanssija. Sähköpostihaastattelu 13.2.2012.

Kuvalähteet:

Kuva 1:

http://bioscopic.files.wordpress.com/2008/03/loie_fuller_pathe1907.jpg?w=550

Kuva 2:

http://www.dvdbeaver.com/film/dvdreviews20/a%20Lloyd%20Bacon%2042nd%20Street%20Busby%20Berkeley%20DVD/b%20Lloyd%20Bacon%2042nd%20Street%20Busby%20Berkeley%20DVD%20PDVD_000.jpg

Kuva 3: <http://www.youtube.com/watch?v=pRQoyM864Xk>

Kuva 4: <http://www.digitlife.ru/music/modern-ballets-dvd1/1.jpg>

Kuva 5: Sleeping Patterns, ruutukaappaus

Kuva 6: <http://www.youtube.com/watch?v=7c9ToyDs3mY>

Kuva 7: <http://www.zillamag.com/wp-content/uploads/2011/10/Frictions-by-Steven-Briand-2.jpg>

Kuva 8: <http://www.southeastdance.org.uk/Birds7.JPEG>

Kuva 9: <http://www.tanzfilmfestival.ch/images/imgE1.jpg>

Kuva 10: <http://t3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcT2-tch--zpJsA2VKgtQPGpQMqKy3hE-yJTkjtWcM1Ld6C51Qj8>

kuva 11: Henry Lämsä

LIITTEET

Liite 1. Sleeping Patternsin käsikirjoitus

Unikuvia

V. 2.0

Käsikirjoitus: Hanna Lappalainen

1. EXT. TALON PIHA, PÄIVÄ

Ingrid (28) ajaa potkulaudalla kotipihaan, jättää potkulaudan nojaamaan talon seinään, potkaisee ilmaa ja kävelee takapihalle.

2. INT. KUISTI/ OLOHUONE, PÄIVÄ

Ingrid kävelee kuistille ja pysähtyy kuistin ja olohuoneen väliselle oviaukolle. Vilém (33) nukkuu nojatuolissa keskellä olohuoneen lattiaa. Ingrid katsoo tätä kuistin ovenpieleen nojaten. Hän nostaa vieressään olevan levysoittimen neulan ja laittaa soimaan hidasta bossanovaa. Ingrid kävelee Vilémin luo, nostaa tämän olkapäälleen ja kantaa kuistille.

3. INT. KUISTI, PÄIVÄ

Ingrid ja Vilém istuvat pienen pöydän ääressä syömässä keittoa. Vilém nukkuu naama lautasella ja yrittää hörppiä suuhunsa jotain. Ingrid katsoo miestä ja lusikoi keittoaan poissaolevasti. Hän sulkee kätensä hitaasti nyrkkiin.

4. INT. KEITTIÖ, PÄIVÄ

Vilém nojaa kaappiin tiskialtaan ääressä ja nukkuu, tiskaa samalla puolihuolimattomasti ja tiputtelee astioita. Ingrid joutuu nappailemaan niitä ilmasta. Lautanen putoaa lattialle

ja särkyä. Seinällä on hääkuva, jossa Vilém nojaa Ingridin olkapäähän nukkuen.

5. INT. OLOHUONE, PÄIVÄ

Vilém makaa lattialla vatsallaan rätöti kädessään ja hinkkaa hajamielisesti yhtä kohtaa lattiasta. Ingrid kierii miehen päältä ja luuttuaa lattiaa raivokkaasti.

6. EXT. TALON PIHA, PÄIVÄ

Ingrid kantaa talosta ulos pyykkikorin, jossa on valkoisia lakanoita. Hän ryhtyy ripustamaan lakanoita pyykkinarulle tanssien samalla. Ripustettuaan yhden narun täyteen hän etenee seuraavalle, ja huomaa Vilémin, joka nojaa pyykkinaruun poski edellä ja pitelee huolimattomasti kädessään pyykkipoikaa yrittäen sohia sitä kiinni naruun. Ingrid ripustaa viimeisen lakanan, ottaa Vilémin taas olkapäälleen ja kantaa tämän takaisin taloon.

7. INT. OLOHUONE / KUISTI, PÄIVÄ

Ingrid kantaa Vilémin takaisin nojatuoliin. Hän vaihtaa levyn levysoittimeen, menee Vilémin luo ja alkaa tanssia tämän kanssa miehen nukkuessa nojatuolissa. Ingrid saa kammettua miehen ylös ja he tanssivat hetken sävyisää foxtrotia, mutta Vilém alkaa rojahdella nukkuessaan. Hän kaatuu Ingridiä päin ja he päätyvät kuistille. Vilém irtautuu naisen otteesta seinän viereen ja tunnustelee seinää poskeaan vasten kuin tuntsisi sen ensimmäistä kertaa. Ingrid turhautuu ja vetää miehen irti seinästä. Molemmat törmäilevät toisiinsa ja seiniin, hyppivät toistensa olkapäille. He erkaantuvat ja tanssivat hetken erillään, rojahtavat sitten yhteen ja kaatuvat kohti olohuoneen ovea.

Ingrid ja Vilém nojaavat kuistin ja olohuoneen väliseen ovenkarmiin ja hengittävät raskaasti tanssista uupuneina. Ingrid on selin Vilémiin. Vilém avaa silmänsä ja katsoo ympärilleen.

Hän katsoo hengittävää Ingridiä ja sulkee kädellään tämän silmät. Ingrid nukahtaa ja vajoaa alas, Vilém sieppaa tämän olkapäälleen ja kantaa nojatuoliin nukkumaan. Vilém kyykistyy nojatuolin viereen, katsoo hetken naista ja sulkee kätensä hitaasti nyrkkiin. Ingrid hymyilee kevyesti unissaan. Vilém laskeutuu kontalleen, ottaa rätin ja alkaa luututa lattiaa.