

POHJOIS-KARJALAN AMMATTIKORKEAKOULU
Viestinnän koulutusohjelma

Laura Mielityinen

KUVAKERRONTA NYKYTANSSILYHYTELOKUVASSA JA
TANSSIN VISUALISOINTI

Opinnäytetyö
Kesäkuu 2012



POHJOIS-KARJALAN
AMMATTIKORKEAKOULU

OPINNÄYTETYÖ
Kesäkuu 2012
Viestinnän koulutusohjelma
Länsikatu 15
80110 Joensuu
p. (013) 260 6996

Tekijä(t)
Laura Mielityinen

Nimeke
Kuvakerronta nykytanssilyhytelokuvassa ja tanssin visualisointi

Toimeksiantaja

Tiivistelmä

Opinnäytetyö käsittelee tanssielokuvan työprosessia, erikoispiirteitä ja kerronnan keinoja. Tarkoituksena on käydä läpi elokuvallisia elementtejä, joita käytetään nykytanssilyhytelokuvassa kompensoimaan läsnäolon poissaoloa. Työssä tarkastellaan keinoja tanssin esittämiseksi kaksiulotteisella pinnalla. Työn pääpaino on tanssielokuvan leikkauksessa. Opinnäytetyössä käydään läpi sekä tanssin että elokuvan kerrontakeinoja. Lisäksi työssä tutkitaan tanssin ja elokuvan yhdistämistä itsenäiseksi teokseksi, nykytanssilyhytelokuvaksi.

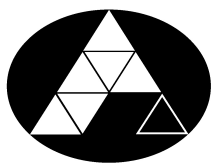
Aihetta lähestytään kirjallisen tietopohjan ja toiminnallisen työn, *Varjoissa*-nykytanssilyhytelokuvan, kautta.

Tanssielokuvassa liike ja sen tunnun välittäminen katsojalle toimii merkityksiä tuottavana elementtinä. Nykytanssilyhytelokuvan ilmaisulliseen kieleen on vakiintunut tiettyjä elokuvallisia elementtejä: muun muassa fragmentaarinen tyyli, kuvan hidastukset ja nopeutukset, montaasi ja lähikuva. Elokuvana on mahdollista löytää kinesteettistä tuntua ottamalla huomioon kuvan energian, liikkeen ja intention eteneminen leikkauskohtien yli.

Kieli
suomi

Sivuja
34

Asiasanat
Nykytanssi, tanssielokuva, tanssi, liike



NORTH KARELIA
UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

THESIS
June 2012
Degree Programme in media and communication

Länsikatu 15
FIN 80110 JOENSUU
FINLAND
Tel. 358-13-260 6996

Author(s)
Laura Mielityinen

Title
Visual expression in contemporary dance short film and visualization of dance

Commissioned by

Abstract

The aim of this thesis is to examine the visual expression in a contemporary dance short film and visualization of dance. The process of making a dance film, special features and ways of narration are dealt with. In the thesis the focus is on the elements of contemporary dance films on the screen. The purpose is to go through profilmic elements which are used to compensate the absence of presence. The thesis examines how to present dance on a two-dimensional surface. The primary focus in this thesis is put on cutting the dance film. In my thesis both dance and film methods of narration are studied. I study how to combine the above mentioned elements in the making of an independent piece of work, a contemporary dance short film.

Subject is approached through literary sources and through functional part of thesis, *Varjoissa* contemporary dance short film.

Movement in dancefilm, and transmitting feeling of movement to the spectator, acts as an element producing meaning. Certain profilmic elements has become established in contemporary dance short films expressive language: among other things fragmentary style, slow and fast motion, montage and close-up picture are elements that appear often in contemporary dance short film. It is possible to find kinesthetic feeling on screen by taking notice of how movement, energy and intention are delivered across cutting points in the film.

Language
Finnish

Pages
34

Keywords
Contemporary dance, dancefilm, dance, movement

Sisältö

Tiivistelmä

Abstract

Sisällysluettelo

1 Johdanto	5
2 Tanssin ja elokuvan yhteinen historia	6
2.1 Moderni tanssi ja elokuvan varhaiset vuodet	6
2.2 Hollywood ja musikaalit	7
2.3 Loie Fuller.....	8
2.4 Maya Deren ja avantgarde	8
2.5 Musiikkivideot	9
3 Tanssin kieli	10
3.1 Tanssi-ilmaisuu	10
3.2 Eleet osana nykytanssilyhytelokuvaa.....	11
3.3 Tila nykytanssilyhytelokuvassa	12
4 Tanssin kuvaamisessa käytettyjä elokuvakerronnan muotoja	13
4.1 Narratiivinen muoto elokuvassa	13
4.2 Abstrakti ja assosiatiivinen muoto elokuvassa	14
5 Lähestymistavat tanssin visualisoimiseksi	15
5.1 Improvisaatio osana tanssin kuvaamista	15
5.2 Valmiin rakenteen käyttö improvisaatiossa	15
5.3 Improvisaatio toiminnallisessa työssä	16
6 Kinesteettisen illuusion luominen elokuvassa	17
7 Leikkaus nykytanssilyhytelokuvassa.....	19
7.1 Tanssin leikkaaminen.....	19
7.2 Jatkumollinen tyyli	19
7.3 Fragmenttinen tyyli	20
7.4 Liikkeen kaari ja leikkaus.....	21
7.5 Koreografia editissä.....	21
7.6 Kinesteettinen empatia.....	22
7.7 Rytmii nykytanssilyhytelokuvassa.....	23
7.8 Fyysinen rytmi	24
7.9 Emotionaalinen rytmi.....	24
7.10 Tapahtuman rytmi	25
7.11 Montaasi.....	26
7.12 Kollisio	26
7.13 kuvan nopeutus ja hidastus.....	27
7.14 Fokus.....	28
8 Toiminnallisen työn kuvaus	28
9 Pohdinta	30
Lähteet	34

Liitteet

Liite 1 *Varjoissa*-nykytanssilyhytelokuvan käsikirjoitus

1 Johdanto

Tarkastelen opinnäytetyössäni sitä, kuinka nykytanssi ja liike muokkautuu elokuvaksi. Keskityn nykytanssilyhytelokuvan tekoprosessiin, keskittyen tarkemmin leikkausprosessiin. Toiminnallisena työnä toteutin nykytanssilyhytelokuvan nimeltään *Varjoissa*. Toimin teoksessa ohjaajana ja leikkaajana. Tarkastelen kirjallisen tietopohjan ja opinnäytetyöni toiminnallisen osion kautta tanssin visualisoinnista opinnäytetyössäni.

Editoinnissa minua kiehtoo sen samankaltaisuus koreografian tekemisen kanssa. Kyseessä on kaksi eri taiteen alaa, elokuva ja tanssi, joilla on eri kerronnalliset elementit. Kuitenkin niistä löytyy samoja elementtejä ja samoja työkaluja työstää materiaalia.

Idean tehdä opinnäytetyö nykytanssilyhytelokuvasta lähtee omasta tanssitaustastani. Olen opiskellut nykytanssia. Nykytanssilyhytelokuvassa pystyin yhdistämään kiinnostukseni molempiin taiteen aloihin, tanssiin ja elokuvaan. Näen, että elokuva on nouseva foorumi tanssi-ilmaisulle. On mielipide eroja siitä sopii-ko tanssi esitettäväksi valkokankaalla. Kriittisesti suhtautuvat ovat sitä mieltä, että elokuvallinen ilmaisu vie pois tanssilta, mm. läsnäolo ja kokonaisuuden hahmottaminen kärsii. Itse olen sitä mieltä, että elokuva on ilmaisufoorumi tanssille, jota ei kannata verrata liikaa livetanssin lainalaisuuksiin. Elokuvaa tuo uusia mahdollisuuksia ja ulottuvuuksia tanssin kielen ilmaisulle. Elokuvalliset elementit tarjoavat välineitä paikata puuttuvaa läsnäoloa ja kinesteettisyyden tuntua. Ne tarjoavat myös tapoja lähestyä tanssia, joka ei olisi mahdollista liveesityksessä.

Tanssi on liikkeen taidetta, kuten elokuvakin pohjimmiltaan, joten elokuva on mainio muoto omaksumaan tanssin osakseen ilmaisullisten asioiden välittäjänä. Kuva on kertova elementti perinteisessä elokuvassa kerronnassa kuten tanssissa, pohjalta löytyy toiminnallinen lähtökohta, josta käsin elokuva taiteena ponnistaa. Tanssielokuvassa molemmat tanssin ja elokuvan taiteenalat voivat yhdistyä molempia hyödyttävällä tavalla. Tanssi löytää uusia ilmaisullisia muotoja visu-

alisoituna valkokankaalle ja voi irrottautua fyysisistä rajoitteista. Elokuvallisesti ajateltuna palataan elokuvan juurille, jolloin liike oli välittävä elementti. Ilmaisullisesti liike ylittää puhutun kielen, jolloin kuvilla kertominen pääsee oikeuksiinsa.

2 Tanssin ja elokuvan yhteinen historia

2.1 Moderni tanssi ja elokuvan varhaiset vuodet

Moderni tanssi kehittyi 1900-luvun taitteessa. Modernin tanssin kehitys ja elokuvan alkuajat sijoittuvat molemmat samaan aikakauteen (Brannigan 2011, 16.) Ne ovatkin vaikuttaneet toisiinsa puolin ja toisin 1900-luvun alussa. Voi sanoa, että moderni tanssi ja mykkäelokuva kehittyivät rintarinnan. (Brannigan 2011, 80.)

Ranskalainen Francois Delsarte loi modernin kinesiologian, jota kutsutaan del-sartimiksi. Se on vaikuttanut ilmaisuun sekä tanssissa että elävässä kuvassa. Tanssi ja elokuva omaksuivat delsartismilaisen elekielen semiologian, tavan jolla kehon käytöllä tuotetaan merkityksiä. Delsartismi on vuosisadan alussa syntynyt moderni kinesiologia, joka korostaa jännitteisyyttä liikkeen pysähtyneisyyden ja liikkeen välillä. Lisäksi delsartismi ihannoit klassisten poseerausten kauneutta ja nopeuden teknologiaa. (Preston 2009, 214.)

Delsarte uskoi luonnolliseen vuorovaikutukseen kehon ja mielen välillä. Hän uskoi keholliseen tietoon ja kehon ilmaisulliseen mahdollisuuteen ilman puhuttua tekstiä. Delsarten mukaan keho tuotti aina jonkinlaista merkitystä. Delsarte on muotoutunut edustamaan kahta asiaa viimeisten 160 vuoden aikana : 1) tieteellistä lähestymistä, selvittääkseen vastaavuuksia fyysisen liikkeen ja sisäisen maailman välillä, 2) huomionhakuisuutta teatraalisissa esityksissä. Jälkimmäinen on ikävä kyllä vääristänyt vallankumoukselliset ajatukset, jotka Delsarte teki edeltävään. (Brannigan 2011, 66.)

Ruth St. Dennis ja Ted Shaw perustivat The Denishawn school of dancing and related arts tanssikoulun vuonna 1915 Los Angelesiin Kaliforniaan. Siellä koulu-tettiin tanssijoiden ohella Griffithin mykkäelokuvanäyttelijöitä delstartiseen esitys tekniikkaan. Denishawn koulu järjesti monenlaisia tunteja tanssista ja delstartistista, ja nautti kukoistavasta yhteistyöstä aloittelevan mykkäelokuvateollisuuden kanssa. (Preston 2009, 228.)

Denishawn tanssijat esiintyivät usein elokuvissa ja D.W Griffith ohjasi näyttelijöitään (mm. Lillian and Dorothy Gishin, Mary Aldenin, ja Blanche Sweetin) ottamaan tunteja Denishawn koulussa kaksi kertaa viikossa (Preston 2009, 228.) Delstartismi tarjosi mykkäelokuvalla elekielen, joka osattiin tulkita tunteisiin liittyväksi. Tutuksi se oli tullut jo tanssin, vaudevillen ja teatterin kautta.

2.2 Hollywood ja musikaalit

Äänielokuvan ilmaantuessa tanssielokuvista tuli suosittu lajityyppi. Vaatimattoman ääniteknologian tuoma kielikynnys oli mahdollista ylittää tanssin keinoin. Syntyi kaksi tanssielokuvan lajia. Toista edusti Bugsby Berkeley ja toista Fred Astaire. Berkelyn tyyli juontaa juurensa Broadway revyistä, kun taas Astaire ponnisti komediamusikaalin näyttämöperinteestä käsin. (Dodds 2001, 2004, 5–6.) Bugsby Berkeleyyn estetiikassa todellisuus ylitettiin elokuvallisilla keinoilla kameraliikkeiden ja leikkauksen mahdollistaessa suggeroivien visuaalisten vaikutelmien luomisen. Berkeley käytti valtavia tanssikuoroja, jotka esiintyivät erilaisissa asetelmissa ja kuvioissa. Astairen ihanteena oli toimia todellisuuden tallentajana, jossa tanssi oli pääosassa ja jossa ihannoitiin liikkeessä olevan ihmisen suurenmoisuutta. Päämääränä oli tallentaa tanssijoiden oman liikkeen hurma. (Bacon 2005, 330–331.)

1930–1940 lukujen Hollywood musikaaleja seurasi elokuva-adaptaatiot näyttämömusikaaleista kuten *Oklaholma!* (1955) ja *Cabaret* (1972). 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun aikana ilmaantuivat tanssielokuvat *Saturday Night Fever* (1977), *Dirty Dancing* (1987), *Fame* (1980), *Flashdance* (1983), *Staying Alive* (1977) ja *Footloose* (1984). Nämä elokuvat eivät varsinaisesti ole musikaaleja,

vaan perinteisiä narratiivisia elokuvia, joissa tanssi toimii metaforana sosiaaliselle identiteetille tai romanttiselle täyttymykselle. (Dodds 2001,2004, 6–7.)

2.3 Loie Fuller

Loie Fuller on mainitsemisen arvoinen tanssin ja elokuvanhistoriassa. Hänet voi nähdä molempien taiteiden historiassa hahmona, joka ei asetu täydellisesti kummankaan tanssin tai elokuvan muottiin. 1919 Fuller teki elokuvan *Le Lys de la vie*, joka keskittyi valon ja liikkeen manipulaatioon (Dodds 2001, 2004, 5.)

Loie Fuller oli esiintyvä taiteilija vuosisadan alusta. Hän aloitti näyttelijänä, mutta loi mainetta esityksillään joissa yhdisti tanssillista liikettä, näyttäviä asuja ja valotekniikkaa. Hänellä oli päällään suuria mekkoja ja kankaita. Kädessään kepit joihin kankaat oli kiinnitetty ja joilla hän toi enemmän eloa esitykseensä, ja joissa valo saattoi luoda mitä erilaisimpia illuusioita. Suurten kankaiden ympäröimänä ja liikkeen avulla hän loi itsestään elävän ja liikkuvan esityskankaan. Hänen tanssissaan valoilla oli iso osa esitystä. Hän löysi lavavalaisun osaksi esiintymistään. Eri kulmista valaisemalla itseään, virtaavalla liikkeellään ja kankaan manipuloinnilla valojen avulla hän loi mitä erilaisimpia illuusioita jotka muuttuivat katsojien silmien edessä. Fuller kehitti esitysmuodon joka tuotti ”liikkuvan kuvan” joka oli itsenäinen tekstipohjaisista malleista, ja perustui kehoon ja teknologiaan. Hänen tanssi oli muodonmuutosta liikkeen kautta. (Brannigan 2011, 23, 32.)

2.4 Maya Deren ja avantgarde

Maya Derenin vaikutus nykytanssielokuvaan tulee hänen avantgardistisista elokuvistaan. Hän oli kiinnostunut modernista tanssista ja hyödynsi sitä elokuvissaan. Deren voidaan lukea kokeellisen elokuvan edustajaksi. Kokeellisessa elokuvassa ei ole selkeästi määriteltävää tarinaa. Kokeellinen elokuva pyrkii tuomaan ilmaistavan asian esille keinoilla, jotka ovat vieraita draamaelokuvalle. Avantgardessa ja kokeellisessa elokuvassa pyritään eroon draamaelokuvan

samaistuttamisesta henkilöihin ja näyttelijöihin. Sitä vastoin ne pyrkivät vieraanuttamaan ja abstraktoimaan kohteitaan. (Nummelin 2005, 122.)

Dereniä pidetään sellaisen taiteen edelläkävijänä, missä kamera ja tanssi ovat erottamattomasti yhteen sulautuneet. 1945 Deren teki teoksen *Study in Choreography for the camera*, jossa hän kuvailee tanssin olevan suhteessa kameraan ja leikkaukseen niin, että sitä ei voida esittää missään muualla kuin tässä yhdessä elokuvassa. Teos on ajan ja paikan tutkielma elokuvan ja tanssin kautta. Tanssifraasien jatkumo säilyy, vaikka lokaatio vaihtuu radikaalisti. Vaikka *Study in choreography for the camera* on ainut Derenin teos, joka käsittelee selkeästi tanssia elementtinä, hänen muita töitäänkin voidaan pitää tanssiin suuntautuneina. (Dodds 2001, 2004, 7.)

2.5 Musiikkivideot

Musiikkivideot yleistyivät 1980-luvulla. Ne ovat uudistaneet kuvallista ilmaisua tuoden unenomaisen kerronnan osaksi populäärikulttuuria. Kuvaus on tyyliä. Musiikkivideoille tyypillistä ovat nopeasti vaihtuvat kuvat. Uusi kuvankäsittelytekniikka, joka kehittyi samoihin aikoihin, antoi mahdollisuuden yhä fragmentarisempaan ja nopeampaan kuvantyyöstämiseen. Kokeellisista elokuvista tuttuja tapoja otettiin osaksi musiikkivideoita, muun muassa elliptinen leikkaus, einarratiivisuus, ajan ja paikan hajottaminen. Myös erilaisten efektien käyttö helpottui ja musiikkivideot omaksuivatkin ne osaksi tyyliään. Koska kerronta musiikkivideoissa suosi tajunnanvirtaa ja assosiaation kautta muodostuvaa kokonaisuutta, ovat ne osaltaan olleet esikuvina nykytanssilyhytelokuville. (Nummelin 2005, 152.)

Paul Schrader on todennut, että elokuvantekijän mahdollisuudet ovat 1980-luvulla laajentuneet musiikkivideoiden mukanaan tuoman kuvallisten viestien vastaanottokyvyn hienostuneisuuden myötä. Katsojat ovat tottuneet ottamaan vastaan ristiriitaisia viestejä ja nopeaa mielikuvatulitusta. Musiikkivideot toivat mukanaan kuvallisten viestien vastaanottokyvyn paranemisen. (Alanen & Pohjola 1992, 61.) Tämä mielestäni resonoi nykytanssielokuvaan, sillä nekään eivät

ole perinteistä kuvallista ilmaisua ja niiden katsominen vaatii katsojalta tottumuksista. Musiikkivideot ovat ikään kuin tienraivaajia nykytanssielokuvalliselle sanastolle. Ehkä suurin anti musiikkivideoilta nykytanssilyhytelokuvalle on abstraktimainen kuvavirta, joka luo merkityksiä alitajunnan tasolta. Leikattu todellisuus ja särjetty pinta ovat tapoja kurkistaa ulkokuoren taakse ja herättää kaivoihin kangistunut tajunta horroksesta (Alanen & Pohjola 1992, 165.)

Tanssi on alusta asti ollut osa musiikkivideoita. Musiikkivideoissa tosin tanssilla ei ole pyritty välittämään tarinaa vaan lähinnä luomaan visuaalisuutta. Tanssin kollektiivinen ekstaasi rock-konserteissa ja diskoissa oli näkynyt silloin tällöin elokuvissa ja muissa kuvatallenteissa, mutta musiikkivideo tallensi entistä rikkaammalla tavalla tuon ekstaattisen siirtymätilan muodot (Alanen & Pohjola 1992, 169.)

Väitän, että visuaalisesti nykytanssilyhytelokuvalla ja musiikkivideolla on yhteistä, muun muassa fragmentaarisen tyylin suosiminen. Sisällöllisesti niillä on kuitenkin eri päämäärät. Musiikkivideot pohjimmiltaan ovat medioita yhteen ja sen musiikin esille tuomiseen, nykytanssielokuvat puolestaan synnyttää sisältöään taiteelliselta ja teoksen itseisarvon pohjalta.

3 Tanssin kieli

3.1 Tanssi-ilmaisua

Tanssissa ilmaisua välittävänä elementtinä toimii pääasiassa liike. Tanssikoreografia syntyy liikefraaseista, liikefraasit liikkeistä. Liikkeeseen vaikuttavat muun muassa liikkeen nopeus, suunta, energia, tempo ja intentio.

Nykytanssi, jonka kuvaamiseen keskityn tässä opinnäytetyössä on abstrakti taidemuoto. Ilmaisua on luonteeltaan vieraannuttavaa ja välttää personointia. Tanssin kautta kuvataan usein hetkiä ja tunnelmia, joiden kokemuksellista maailmaa kuvataan.

Nykytanssi jonka visualisoimiseen keskityn on länsimaista esittävää tanssia. Länsimainen esittävä tanssi mielletään näyttämötanssiksi, joka on taidetanssia. (Välipakka 2004, 61.)

3.2 Eleet osana nykytanssilyhytelokuvaa

Erin Brannigan kuvaa aikaväliä 1905–1916 siirtymä vaiheena. Tällöin narratiivisuus alkoi ilmaantua, mutta ei ollut vielä dominoiva ja valkokangasteknologia kehittyi nopeaa tahtia. Mykkäelokuvan aikakaudella tämä oli siirtymävaihe, jolloin eleiden keskeisyys veti huomion esiintyvään kehoon. Tuona aikakautena uudet teknologiat elokuvassa olivat esiintyvä keho ja elokuvallinen mise en scene yhdistettynä koreografiseen näyttämöllepanoon. Tämä ylitti narratiivisen määräävyyden ja sitä kiehtoi liikkuvan kehon ilmaisulliset mahdollisuudet. Tällä siirtymäkaudella näyttelijät ja ohjaajat yhdistivät olemassa olevia esiintymismetodeja, kuten Francois Delsarten ilmaisullista systeemiä, uusien kehollisten esiintymismallien kanssa. Näitä esiintymismalleja olivat moderni tanssi, psykologinen realismi ja kokeellinen tarkkailu ja improvisaatio. Mykkäelokuvan elekeskeisyys resonoi eletanssin kanssa nykytanssilyhytelokuvassa. Nykytanssilyhytelokuvassa löytyy verrattava yhteyskohta mykkäelokuvan ilmaisuun jokapäiväisissä eleissä, näyttelemistekniikoissa ja somaattispohjaisissa ilmaisun muodoissa. (Brannigan 2011, 65.)

Eleet ovat yksi tapa luoda merkityksiä. Ne voivat toimia pohjana tanssin koreografialle. Eleet voivat toimia lähtökohtana tanssilliselle ilmaisulle ja ne voivat olla olennainen osa tanssi-ilmaisua. Eleet vievät tanssi-ilmaisua kohti narratiivista ja kirjallista mallia, joka on elokuvan perinteinen malli. Koreografoidut eleet tanssikoreografiassa suhteessa karakteriin, tapahtumaan ja teemaan seuraavat perinteisen elokuvan mallia. Palatessaan eleiden avulla narratiivisuuteen päin tanssi elokuva resonoi elokuvan alkuaikojen, mykkäelokuvan, kanssa. Mykkäelokuvalla ja tanssielokuvalla on paljon yhteistä; ne jakavat puhutun sanan tukahduttamisen, mikä tuo esittäjien kehollisen artikulaation huomion keskipistee-

seen. Kehollisen merkityksen korostaminen vaikuttaa elokuvalliseen käsittelyyn. (Brannigan 2011, 65.)

Käsitellessään tunnistettavasti jokapäiväistä kehon liikettä ja kehollista asennetta, yhdistettynä jokapäiväiseen kokemukseen, elepohjaiset tanssielokuvat usein työskentelevät siitä oletuksesta käsin, että keho on perimältään ilmaisullinen. Nykytanssilyhytelokuvalla on uniikkia toimiminen etualana kehollisten merkitysten tuotannolle. (Brannigan 2011, 64.)

3.3 Tila nykytanssilyhytelokuvassa

Nykytanssilyhytelokuvat tarjoavat tanssille uuden esityspaikan. Elokuvassa tanssi ei ole sidottu yhteen esityspaikkaan, olkoon se teatteri tai muu vastaava tila. Fyysinen keho ei sido tanssia samalla lailla valkokankaalla kuin liveesityksissä. Esimerkiksi lokaatiot voivat vaihtua nopeasti. Sillä miten tila, ja miten se valitaan esitettäväksi valkokankaalla vaikuttaa suuresti siihen miten katsoja tulkitsee näkemäänsä (McPherson 2006, 44.) Kuva-alan ja kameran liikkeen avulla voidaan tarkastella linssin läpi erilaisia tapoja luoda yhteyksiä tanssijoiden ja ympäristön välille.

Kameratyöskentely on väline luoda tilan tuntu tanssielokuvassa. Kamera on silmä, jonka kautta katsoja katsoo hänelle annettua illuusiota. Näin ollen se eroaa huomattavasti livetanssiesitysten tarjoamasta katsomistavasta. Eri kuvakulmilla, kuvakoilla ja valon käytöllä pystytään muokkaamaan esitystilaa, joka näkyy kuva-alassa. Esimerkiksi runsas lähikuvien käyttö voi useamman tanssijan teoksessa sekoittaa kenelle mikin kehonosa kuuluu. (Dodds 2001, 2004, 92.)

Lähikuva tuo tilallisesti uuden mahdollisuuden tanssin esittämiselle. Liveesityksissä katsoja on sidottu yhteen kuvakokoon. Lähikuvalla voidaan tuottaa erilaisia tilan ja katsomistavan muotoja. Lähikuva tekee näkyväksi yksityiskoh-
tia, joita live-esityksissä on hankalampi tai ei ole mahdollista korostaa. (Dodds 2001, 2004, 72.)

Myös kuvakulmat tarjoavat uuden tilallisen mahdollisuuden katsoa tanssia. Esimerkiksi teatterissa katsoja on sidottu yhteen paikkaan, eli kuvakulmaan, koko esityksen ajaksi. Elokuvassa kameran on mahdollista tarjota erilaisia kuvakulmia, juuri sellaisia, joissa on paras katsomiskokemus. (Dodds 2001, 2004, 73.)

Elokuvassa elokuvan tekijä johdattelee katsetta tiukemmalla otteella kuin koreografi tanssiesityksessä. Elokuvassa se mihin katsotaan on valmiiksi pureskeltu. Lavalla katsojan silmä saa vapaammin vaeltaa ja valita mihin kiinnittyy. Elokuvan tila on tiukemmin rajattu.

4 Tanssin kuvaamisessa käytettyjä elokuvakerronnan muotoja

4.1 Narratiivinen muoto elokuvassa

Narratiivinen elokuva mielletään elokuvana, joka kertoo tarinan. Kausaliteetti ja aika ovat keskeisiä käsitteitä narratiiville. Narratiivissa voimme yhdistää tapahtumat tilallisesti ja ajallisesti. Narratiivi on tapahtumien ketju, joka avautuu syyseuraus suhteen tapahtuttua tilassa ja ajassa. (Brodwell & Thompson 2004, 69.)

Varjoissa nykytanssilyhytelokuvassa löytyy narratiivisia piirteitä. Narratiivisuus ilmenee siten, että päähenkilön sisäinen matka tapahtuu narratiivin puitteissa. Ajallisesti elokuva voidaan mieltää tapahtuvan illasta aamuun. Elokuvan alussa on pimeää ja viimeiseen kohtaukseen tultaessa ajallinen jatkumo on muuttunut aamuksi. Liikkeellisessä kerronnassa löytyy myös narratiivin piirteitä. Energia ja intentio, joka siirtyy kuvasta toiseen kehittyy päähenkilön sisäisen matkan mukaan. Näin syntyy tuntuma tapahtumien kehittymisestä syy/seuraus suhteen mukaan. (Ks. Liite 1.)

4.2 Abstrakti ja assosiatiivinen muoto elokuvassa

Abstrakti ja assosiatiivinen muoto ovat yleisimmin käytettyjä elokuvan muotoja nykytanssilyhytelokuvissa. Abstrakti elokuva käyttää tapaa jäsentää teosta teemojen ja variaatioiden kautta. Abstraktissa kerronnassa ilmaisevat elementit irrotetaan jokapäiväisestä kontekstista niin, että laadultaan abstraktit elementit nousevat esille. Elokuva voidaan jäsentää muotojen, värien, liikkeen yms. ympärille. Nykytanssielokuvassa abstrakti elementti näkyvimmillään on tanssi ja liike. (Brodwell & Thompson 2004, 147–150.) Assosiatiivinen muoto yhdistää kuvia toisiinsa ilmaisullisuuden kautta. Assosiaatio on yhdistävä liima kuvien välillä. Kuvilla ei ole välitöntä loogista yhteyttä toisiinsa, vaan siirtymät tapahtuvat runollisesti herättämällä mielleyhtymiä. (Brodwell & Thompson 2004, 154.)

Abstrakti muoto tulee nykytanssin perinteisestä ilmaisusta, joka on abstrakti. Nykytanssielokuvat ovat kehittyneet perinteisestä narratiivisesta kerronnasta kuvaamaan usein asioita syvyys suunnassa. Kerronta on runollisempaa ja kuvaa monesti jotain teemaa, tunnelmaa, hetkeä ja sisäistä maailmaa. Voisi kuvaila, että kerronta etenee syvyys suunnassa, eikä niinkään lineaarisesti alusta loppuun horisontaalisesti. (Brannigan 2011, 101, 104.)

Toiminnallisessa työssäni *Varjoissa*-nykytanssilyhytelokuvassa abstrakti kerronta on edustettuna ilmaisullisen liikkeen abstraktissa luonteessa. Assosiatiivisuus kumpuaa juurikin liikkeellisestä abstraktiivisuudesta. Koska tanssi ei ole osoittelevaa ja valmiiksi pureskeltua informaatiota, antaa se katsojalle vapauden omiin mielikuviin ja mielleyhtymiin. Vahvimmillaan abstrakti kerronta on kohtauksessa neljä.

5 Lähestymistavat tanssin visualisoimiseksi

5.1 Improvisaatio osana tanssin kuvaamista

Tanssi on otollinen taidemuoto käyttää improvisaatiota osana kuvaamisprosessia. Varsinkin fragmentaarisesti koostettavassa teoksessa improvisaatio, sekä tanssilla että kameralla, on hyvä työkalu materiaalin koostamiseen. Improvisaatio tarkoittaa materiaalin tuottamista hetkessä, joka ei ole toistettavissa. Koreografia ja toiminta luodaan samalla, kun edetään esityksessä. Improvisaatiota voidaan tuottaa erilaisten ohjeiden ja tehtävien avulla sekä antamalla raamit, joiden ohjeiden mukaan improvisaatio tuotetaan. Improvisaatiossa ei ole tarkkaa käsikirjoitusta, jota seurataan. Nykytanssielokuvan kuvaamisessa improvisaatioita voidaan käyttää sekä tanssissa että kameratyöskentelyssä.

Improvisaatio voi tuottaa uusia ideoita ja rakentaa ymmärrystä siitä, miten tanssi ja kamera voivat olla vuorovaikutuksessa suhteessa liikkeeseen kuva-alassa. Se voi lisätä tietoisuutta kameran luonteenomaisuudesta sekä siitä, mikä vaikutus erilaisella rajauksella, linseillä ja kameran liikkeillä on tuotettuun materiaaliin. Improvisaatio voi auttaa tanssijoita ja kameramiestä saavuttamaan itseluottamusta siinä, miten he voivat liikkua yhdessä. Se voi rohkaista yhteistyössä ja kommunikaatiossa luovan tiimin kesken, kun he tutkivat ja analysoivat erilaisia tapoja kehittää improvisoitua materiaalia. Liikelaadullisesti voi nähdä eron koreografoidun ja improvisoidun materiaalin välillä. Improvisaatio kuvauksissa antaa tanssijalle vapauden spontaanisuudelle, joka ilmenee mm. liikkeen laadussa ja yllätyksellisyydessä. (McPherson 2006, 50–51.)

5.2 Valmiin rakenteen käyttö improvisaatiossa

Improvisoitua kuvaustilannetta voi lähestyä kolmella tavalla: 1) Tanssija esittää koreografioitua liikettä ja kamera improvisoi. 2) Kameran liike on lyöty lukkoon ja tanssija improvisoi. 3) Tanssija sekä kamera improvisoivat. (McPherson 2006, 52.) Tanssijalle voi antaa tehtäviä ja ohjeita, joiden mukaan hänen tulee

työstää improvisoitua materiaalia. Kameramiehelle voi myös antaa ohjeet, joiden avulla hän improvisoi kameratyöskentelyä. Kameramiestä voi pyytää käsittelemään kameraa toivotulla tavalla tai keskittymään johonkin tiettyyn asiaan tanssijan liikkeessä. Keinoja on niin monia, jotta saavutetaan haluttu tunnelma ja tapa ilmaisulle, jota etsitään. (McPherson. 2006, 53.)

Improvisoidusti työskentelyssä on mahdollisuus jännitykselle ja ilolle, joka syntyy improvisoijan mahdollisuudesta tuottaa oma vaste ja tulkinta prosessille. On kuitenkin hyvä valmistautua improvisoituunkin kuvaustilanteeseen, jotta tilanne ei karkaa täysin käsistä ja aikaa säästyy. Improvisoidusti toteutetulla kuvauksella on mahdollista löytää hetkiä, joita ei muulla tavalla olisi mahdollista saavuttaa. (McPherson. 2006, 54.)

Improvisaation avulla tuotetussa materiaalissa on hyvä puoli se, että saadaan enemmän materiaalia kuvattua vähemmällä harjoittelulla. Tällä tavoin toteutetuissa kuvissa voi löytyä todellisia helmiä, joita olisi vaikea toteuttaa suunnitelmalla. Tällainen työskentely vaatii kuvaajalta herkkyyttä elää mukana tanssijan tanssissa, jolloin hän pystyy reagoimaan liikkeisiin ja hakemaan hyvät kuvat. Kamera ikään kuin tanssii mukana.

5.3 Improvisaatio toiminnallisessa työssä

Tanssi on koreografioitu kohtauksissa yksi ja viisi. Tosin viidennen kohtauksen lopussa tanssi muuttuu improvisoiduksi kohdassa, jossa zoomi tulee mukaan. Tanssijat toteuttivat koreografian antamieni ohjeiden mukaan. Improvisaation kautta lähestyimme kohtauksia neljä ja kuusi, sekä osan viidennestä kohtauksesta.

Käytin improvisaatiota sekä kameralle että tanssille. Kuvauksiin mennessä rakennettiin raamit improvisaatioon nojaten. Liike laatu ja teema käytiin läpi, ja sisäistettiin, jotta sitä ei tarvitse etsiä kuvaustilanteessa. Joitakin liiketeemoja, aiheita ja pieniä koreografioituja pätkiä valmistettiin. Niitä ei sidottu valmiiksi teokseksi, vaan ne toimivat referensseinä improvisaatiolle.

Tähän tapaan tehdä koreografia päädyin siksi, että lyhytelokuvan teema on unenomainen ja epärealistinen. Kohtaukset, joissa käytin improvisaatioita ovat tyyliältään fragmentaarisia. Elokuva kuvattiin siten, että koreografia koostettiin pääosin editointi vaiheessa. Oli joustavampaa tehdä raamit liikkeelliselle ilmaisulle, mutta ei valmista koreografiaa, jolloin tanssi voi mukautua kameran ja tilan vaatimuksiin helpommin.

6 Kinesteettisen illuusion luominen elokuvassa

Tanssi on läsnäolon taidetta. Kaksiulotteisessa liikkuvassa kuvassa tämä ominaisuus menettää tehoaan. Läsnäolon puuttuessa kaksiulotteisessa kuvassa valkokankaalla on käytettävä elokuvallisia keinoja sen esille tuomiseen. Läsnäoloon tanssissa liittyy olennaisesti kinesteettisyys. Kinesteettisyyden tuntua voidaan elokuvassa tuoda esille kameran liikkeellä, erilaisilla kuvako'oilla, kuvakulmilla ja kameran suhteella esiintyjään.

Kameran liikkeellä suhteessa liikkuvaan kehoon on mahdollista tuoda lisää kinesteettistä liikkeen tuntua kuvaan. Mitä suurempi liike kameralla, sitä suurempi kinesteettinen vaikutus sillä on. Tällöin katsojan kinesteettinen elämys syntyy mekaanisen välineen tuomasta vaikutuksesta liikkuvan kehon lisäksi.

Erilaiset kuvakoot vaikuttavat myös liikkeen tuntuun. Laajassa kuvassa liikkeen kinesteettinen tuntu heikkenee, sillä liikkuva keho täyttää pienen osan kuva-alasta. Tiukemmassa kuvakoossa liikkuva keho täyttää suuremman osan kuva-alasta, jolloin liikkeen määrä kuvainformaatioissa lisääntyy. Kuvakoko liikkeen illuusion luomisessa näkyy siten, että lähikuvassa liikkeen tuntu korostuu, sillä liike kulkee kuva alan yli nopeammin kuin laajemmassa kuvassa.

Mykkäelokuva, kuten myös tanssielokuva, on etsinyt puhutun mallin ylittäviä väyliä keholliseen ilmaisuun. Lähikuva on tuonut uusia perspektiivejä tanssiin kehoon nykytanssilyhytelokuvissa. Lähikuva on antanut väylän laajentaa

ilmaisua, joka ei ole riippuvainen puhutusta kielestä. Tanssi kertoo liikkeen kautta. Kehollinen ilmaisu tanssissa määrittää sen, mikä perinteisesti on kuulunut kasvoille ja ilmeille. Kasvojen ilmeillä on ilmaistu emootiota ja intensiteettiä. Lähikuvan avulla tanssielokuvassa saadaan ilmaisullinen huomio ohjattua koko kehon alueelle ja kaikenlaiselle paikalliselle liikkeelle kehon joka puolella. (Brannigan 2011, 51.) Yksi tanssin tehtävistä 1900-luvulla on ollut tutkia kehon toimintaa muun muassa vastaanottavana pintana ja reagoivana elimenä, joka voi artikuloida mikroliikkeiden kautta, rekisteröidä energian virtausta, sensorista aktiviteettiä ja ulkoista ärsykettä, joka tapahtuu kehon kautta (Brannigan 2011, 45.)

Kuvakulmilla luodaan yhtenäisyyttä ympäristön ja esiintyjien välille. Se, mistä perspektiivistä esiintyjää tarkastellaan voi myös korostaa tai vähentää liikkeen vaikutusta kuvassa. Liike voi näyttää isommalta tai pienemmältä tietyistä kuvakulmista kuvattuna. Kamera mahdollistaa myös katsomiskulmat, joita perinteisessä livetanssiesityksessä ei ole mahdollista toteuttaa.

Jo yllämainitut kameranliike, kuvakoko ja kuvakulmat yhdessä luovat ja muodostavat kameran suhteen esiintyjään. Näillä valinnoilla voidaan hakea haluttu kuvallinen ilmaisu liikkeelle ja tuoda läsnäoloa kaksiulotteiselle valkokankaalle. Lisäksi esiintyjän liikkuminen suhteessa kameraan luo kinesteettisen kokemuksen katsojalle. Esimerkiksi kameraa kohti tuleva liike voimistuu ja kamerasta poispäin suuntaava liike on vähemmän vaikuttavaa. Myös subjektiivinen kameran käyttö suhteessa esiintyjään luo voimakkaamman kinesteettisen illuusion kuin objektiivinen kameran käyttö (Pirilä & Kivi 2005, 53.)

7 Leikkaus nykytanssilyhytelokuvassa

7.1 Tanssin leikkaaminen

Leikkaustyö on rytmien rakentamista. Rythmi syntyy ajan , liikkeen ja toiminnan elävästä jaksottaisuudesta. (Pirilä & Kivi 2008, 73.) Rythmi, jonka kanssa editoija työskentelee nousee esiin materiaalista. Materiaalin sisäisen rytmien havainnointi on editoijalle tärkeää. Editoija pystyy muokkaamaan sitä eri tyyllisillä tavoilla lähestymällä, mutta täysin sitä ei pysty muuttamaan. Siksi editoitavaa materiaalia on lähestyttävä sen omin ehdoin.

Tanssin leikkaamiseen pätee pitkälle samat keinot, kuin muuhunkin leikkaamiseen. Tanssin leikkaamisessa liike on kuitenkin tärkeimmässä roolissa ja se on johtava elementti, jonka mukaan nykytanssilyhytelokuva muodostuu. Tanssi ei suoraan siirry valkokankaalle, se tarvitsee hieman apua, jotta halutut vaikutukset syntyvät. Elokuva ja leikkaus voivat myös lisäksi tuoda jotain lisää ja erilaisista live-esitykseen verrattuna.

Koska käyn läpi kameralle tuotettua tanssia, jätän huomiotta tanssin tallenteisiin viittaavat seikat. Valaisen hieman prosessia, jossa koreografia muodostetaan editointivaiheessa. Tämä on hyvä työkalu tanssin visualisoimiselle.

7.2 Jatkumollinen tyyli

Jatkumollinen tyyli tarkoittaa halutun asian esittämistä lineaarisesti ajassa, jolloin toiminta ei hyppää ajasta tai paikasta kesken esitettävän asian. Ajan ja paikan jatkuvuuden säilyminen on jatkumollisessa tyyllisessä tärkeää. Siinä tähdätään luomaan pehmeä siirtymä kuvasta toiseen. (Bordwell & Thompson 2004, 310.)

Varjoissa-nykytanssilyhytelokuvan kohtausta yksi on kuvattu jatkumollisesti. Tanssija tekee jokapäiväisiin toimiin perustuvan tanssillisen koreografian ruoka-

pöydän ympärillä. Tanssija käsittelee koreografiassa pöydällä olevaa rekvisiit-
taa. Valitsin tavaksi esittää koreografia katkeamattomana, sillä kohtaaminen on rau-
hallinen ja luonteeltaan pysähtynyt. Halusin myös luoda todellisen normaalin
aikaan sidotun tilanteen luonteen, vaikka esityskieli onkin tanssi. Käytin puoli-
kuvaa paljon, jotta kuvassa näkyisi tanssija ja toiminta.

7.3 Fragmentaarinen tyyli

Nykytanssielokuvan koostamista lähestytään useimmiten fragmentaarisella tyy-
lillä. Toiminta elokuvassa ei ole jatkumollista vaan teos kootaan materiaalin
osista, jotka eivät ole aika- tai tilajatkumossa toisiinsa nähden. Yhdistävä
teema sitoo otokset keskenään kokonaisuudeksi. Tämä voi olla esimerkiksi
tunnelma, ilmiö, asia tai ajatus. Kokonaisuuden sitoo yhteen ilmaistava asia.
Fragmentaarisessa tyyliä tavoitellaan ilmaistavan vision ja ajatuksen jatku-
vuutta. (Pirilä & Kivi 2008, 46.)

Työskentelin fragmentaarisella tyyliä kohtauksessa neljä ja kuusi sekä viiden-
nen kohtauksen loppupuolella. Niissä kuvattiin eri kuvakulmilla ottoja, joista
poimin fragmentteja. Näistä fragmenteista koostin koreografian leikkauspöydäl-
lä. Työssäni fragmentaarisella tyyliä hain sisäisen maailman kuvaamisen sy-
vyyttä (Ks. Liite 1.)

Fragmentaarinen tyyli sopii tanssielokuvaan, sillä se tuo mahdollisuuksia juuri
kerronnan syvyys-suunnan avaamiseen. Tällöin voidaan näyttää toimintoja ja
tanssia, joka tukee ilmaisullisesti halutun hetken tai tunnelman ilmaisua. Aika-
käsitte muokkautuu ja muuttuu verrattaessa lineaarisesti etenevään kerrontaan.
Näin voidaan pysähtyä ilmaisemaan jotain tiettyä tunnelmaa tai tunnetta. (Bran-
nigan 2011, 101, 104.)

7.4 Liikkeen kaari ja leikkaus

Liikkeen kaareen kuuluvat alku, keskikohta ja loppu. Jos antaa koko liikkeen näkyä kuvassa, antaa se vaikutelman hitaammasta temposta. Jos leikkaa liikkeestä dynaamisimman osan, eli esimerkiksi liikkeen keskikohtaan, kuvallisen ilmaisun intensiteetti ja tempo kasvaa. Pidentämällä tai lyhentämällä liikkeen kaarta ja sen dynaamisia osia voidaan käyttää hyödyllisimmät osat suhteessa energiaan, nopeuteen ja suuntaan. Editissä koreografian uudelleen muodostuksessa muutetaan liikkeiden jaksotusta, tai fraasien painoitteisia kohtia. Tällöin muokataan pulssia laajentaen tai supistaen liikkeen kaarta luomalla liikkeen tuntemusta samanlaiseksi, kuin alkuperäisessä koreografiassa, tai muuttaen sitä estämällä alkuperäisen liikkeen tapahtuma. Liikkeen kaaren eri osien käyttö fragmenttisessa tyyliässä on avainasemassa. (Pearlman 2009, 93 – 94.)

Varjoissa-nykytanssilyhytelokuvassa kohtauksessa neljä, joka on tyyliään fragmenttinen, työskentelin liikkeen kaaren eri osien painotusten ja liikkeen eri osien näyttämisen kanssa. Tällöin saatoin valita juuri sopivimman dynamiikan ja rytmin, mitä kohtauksen ilmaisu vaati. Useimmiten käytin liikkeen korkeimman kohdan dynamiikkaa hyödyksi ja jätin liikkeen alun ja lopun näyttämättä. Kohtauksen loppua kohden tiivistin leikkausta kattamaan yhä tiukemman osan liikkeen dynamiikan huippua, jolloin vaikutelma kasvavasta hämmennyksestä ja häiriöstä saavutettiin.

7.5 Koreografia editissä

Koreografian muodostaminen editointivaiheessa ei muodostu suoraan liikkeellisesti jatkumollisista kuvista. Jatkumollisuus ja yhteenkuuluvuus luodaan toisilla keinoilla. Koreografia editissä muodostuu usein fragmenttaarisesti. Aiheeseen sopivia kuvapätkiä yhdistetään elokuvallisin elementein sujuvaksi ilmaisulliseksi kokonaisuudeksi, jolla osaltaan vaikutetaan rytmiin, energiaan, dynamiikkaan ja liikkeelliseen tuntuun.

Editointi on kuin koreografian tekemistä. Samalla tavalla kuin koreografi, editoija järjestelee tapahtuman eri elementit rakenteeksi, affektiiviseksi kokonaisuudeksi. Varsinainen materiaali, jota editoija muokkaa ajassa on liike ja energia. Tämä korostuu ennen kaikkea tanssielokuvassa, sillä välitettävä asia ilmaistaan liikkeellisesti tanssin keinoin. Tapa jolla koreografi rakentaa tanssillisia liikefraaseja on verrattavissa tapaan, jolla editoija koostaa liikkeet fraaseiksi ja sekvensseiksi luodessaan rytmiä. (Pearlman 2009, 23.)

Toiminnallisessa työssä toteutin kohtauksessa neljä koreografian täysin editisissä. Kohtauksessa neljä kerronnallinen tyyli oli fragmenttinen, joten koreografia luonnollisesti muotoutuu editointipöydällä. Kohtaus toteutettiin improvisaationa, jolloin eri ostoista olevia jatkumoitte ei voi muodostaa. Poimin materiaalista parhaat palat ja hyödynsin liikkeistä haluamani osat ja dynamiikat. Liikkeitä ja liikefraaseja yhdistelemällä eri kuvako'oissa ja kuvakulmissa loin liikkeellisen kokonaisuuden, jota ei voi toteuttaa live-esityksessä.

7.6 Kinesteettinen empatia

Kinesteettinen empatia on työväline, jolla editoija voi luoda rytmin liikkeelliseen toimintaan valkokankaalla. Kinesteettinen empatia tarkoittaa liikkeen tuntemista, sensitiivisyyttä kokea kehollisesti toisen tuottamaa liikettä. Fyysinen vasteemme liikkeelle perustuu suoraan tai epäsuoraan kokemukseen liikkeestä, henkilökohtaiseen liikkeelliseen historiaan ja fyysisiin luontaisiin reflekseihin yhdistettynä projektioon liikkeestä tai liikkeen tuottamasta mielihyvästä. (Pearlman 2009, 11.)

Kinesteettinen empatia työvälineenä on hankala kuvailla, sillä sen toimivuus on kehollisen tiedon hyödyntämistä. Monesti leikkaajat puhuvat intuitiosta, joka käsitteenä pakenee puhuttua kieltä. Kinesteettinen empatia on osa tätä intuitiota, jota on vaikea pukea sanoiksi. Etenkin tanssin leikkaamisessa editoija työskentelee vähemmän tiedostettujen keinojen kanssa, jotka toteutuvat oman kehollisen kokemuksen ja sisäisen maailman kautta. Rytmillinen intuitio on yksi tiedostamattoman työskentelyn kautta ilmenevä ominaisuus. (Pearlman 2009, 12–13.)

7.7 Rytmi nykytanssielokuvassa

Nykytanssilyhytelokuvassa rytmin luomisen referenssinä toimii pääasiassa liike. Liikkeen elementtejä ovat muun muassa energia, liikkeen suunta, intentio, tempo ja rytmi. Rytmi syntyy kahden vastakkaisen elementin, staattisen ja dynaamisen vuorottelusta. Rytmi on ajan jaksottaisuutta, jonka syke tempaa katsoja mukaansa. (Pirilä & Kivi 2008, 73.) Leikkauspöydällä rytmin luomisessa tulee ottaa huomioon myös kameran ja valojen liike. Kaikki liikkuvat elementit kuvassa ovat omalta osaltaan luomassa rytmiä ilmaisussa.

Nykytanssilyhytelokuvassa työskennellään pääasiassa fyysisen rytmin kanssa. Muita tapoja lähestyä rytmiä on muun muassa emotionaalinen ja tapahtuman rytmi. Nämä ovat totta kai läsnä nykytanssilyhytelokuvassakin, mutta tanssin ollessa liikkeen taidetta, fyysinen rytmi nousee tärkeimmäksi rytmilliseksi työkaluksi. (Pearlman 2009, 84–87.)

Pulssi on osa rytmiä. Toiminta muodostaa pulssin, josta syntyy rytmi, josta editoija työstää fraaseja. Editoidessani pulssi määrittelee paikan mistä löytyy leikkauskohtia. Tapahtuman peruspulssi luodaan kuvaustilanteessa, tässä tapauksessa tanssijoiden ja ohjaajan toimesta, jota leikkaaja pystyy muokkaamaan. Leikkaaja ei voi muuttaa, ja leikkaajan on hyvä kunnioittaa, kuvassa olevaa pulssia, mutta leikkaaja voi vaikuttaa siihen miten järjestää nämä pulssit kokonaisuudeksi. (Pearlman 2009, 28–29.)

Kuten sydämen sykkeessä, myös liikkuvassa kuvassa on painotteisten kohtien jatkuva virta, jotka ovat aktivoituna tai eivät. Sanojen aksentteja, eleitä, kameran liikkeitä, värejä ja muita ammattimaisia elokuvallisia tapahtumia. (Pearlman 2009, 28.) Pulssien havainnoimiseen auttaa työvälineenä kinesteettinen empatia ja liikkeen mukana eläminen. Tuntiessaan liikkeen itsessään editoija projisoi leikattavaa materiaalia itsensä kautta. Kullakin editoijalla on omanlaisensa tapa projisoida ja tuottaa kehollista musiikillisuutta tai rytmillisyyttä.

7.8 Fyysinen rytmi

Liikkeet ja niistä muodostuvat fraasit tuottavat materiaalia fyysisen rytmin luomisprosessissa. Tällöin editoija työskentelee kehollisen liikkeen koon, tempon, voiman, suunnan ja muiden kuvallisten ja äänellisten elementtien kanssa. Fyysinen rytmi muodostuu, kun näkyvä ja kuuluva liike ja energia ovat pääasiassa rytmiä tuottava elementti kohtauksessa. (Pearlman 2009, 91.)

Fyysinen rytmi kiinnittää huomiota siihen, miten elokuvallisilla elementeillä fyysinen liike tuottaa merkityksiä (abstraktissa) kerronnassa. Leikkauksen sujuvuuden kannalta tulee kiinnittää huomiota tempoon, suuntaan, liikkeen kokoon ja huomiopisteeseen. Tämä ei välttämättä tarkoita jatkumollista leikkausta, vaan pätee myös fragmenttiseen leikkaukseen. (Pearlman 2009, 91.)

Kinesteettinen empatia auttaa poimimaan materiaalin sisäisen rytmin, jolloin voi hakea tarvittavat keinot parhaan mahdollisen leikkauksen saavuttamiseksi. Kuvan sisäisen keholliset liikkeet, liikeradat, dynamiikka, niiden nousut ja laskut sekä jännityksen ja vapautuksen vaihtelut luovat liikkeellistä rytmiä.

7.9 Emotionaalinen rytmi

Emotionaalinen rytmi käsittelee sitä, minkälaisia emootioita liikkeet välittävät. Energian ja intention välittyminen kuvasta toiseen on osa emotionaalisen rytmin rakentamista. Emotionaalinen rytmi tarkastelee miten esiintyjien emootiot liikkuvat kuvallisessa ilmaisussa. (Pearlman 2009, 113.)

Vaikka tanssielokuva on ensisijaisesti fyysistä ja koostuu fyysisestä rytmistä, on emotionaalinen rytmi myös olennainen, koska liike on ilmaiseva elementti. Liike ja eleet välittävät esiintyjien keskeistä kommunikaatiota ja suhdetta ympäristöön. Tanssielokuva voi olla pelkästään liikelähtöinen, mutta katsoja etsii merkityksiä näkemälleen, joten emotionaalinen rytmi on siten aina läsnä. (Pearlman 2009, 84.) Emotionaalinen rytmi koostuu siitä, miten energia välittyy otoksesta toiseen. Koska energia joka välitetään luo syy-seuraus suhteen edellisen kuvan

energian kanssa, editoija on alkanut työstää emotionaalisen energian kehityskaarta. (Pearlman 2009, 114.)

Koska *Varjoissa*-nykytanssilyhytelokuvassa on narratiivisia piirteitä, nousi emotionaalinen rytmi myös välineeksi leikkauspöydällä. Otin emotionaalisen rytmin huomioon läpi teoksen kehittäessäni päähenkilön sisäisen matkan kuvauksen. (Ks. Liite 1.) Kohtauksessa yksi tempo on verkkainen kuvaten päähenkilön tunteita alkuasetelmassa. Kohtauksessa kaksi ja kolme, joissa ei ole tanssillisia elementtejä, kiinnitin pääasiassa huomiota emotionaaliseen rytmiin. Esimerkiksi kohtauksessa kaksi varjon vilahtaessa ikkunassa ei leikata aivan heti lähikuvaan tanssijan vilkaistessa kotinsa ikkunaan, vaan hetki sen jälkeen, kun olisi odottanut reaktion tulevan. Valitsin leikata edellä mainitulla tavalla siksi, että se muodostaa emotionaalisesti vaikutelman yllättävästä ja odottamattomasta asiasta. Katsojalle se tuottaa kaksinkertaisen hätkähdyksen. Ensiksi sen tekee varjon vilahdus ikkunassa ja sitten leikkauskohta, joka ei tulekaan aivan sillä hetkellä, kun sitä saattaisi odottaa. Kohtauksessa kolme emotionaalinen rytmi muotoutuu fyysisen rytmin kautta, sillä kohtausta on kuvattu yhdellä kuvalla.

7.10 Tapahtuman rytmi

Tapahtuman rytmi tarkoittaa teoksen kuvien, kuvafrasien, toiminnan, juonen ja teeman kehityskaarta sekä sen rakentumista. Tapahtuman rytmiä muokatessa luodaan tarinan kerrontaa, sen dynamiikan nousuja ja laskuja suhteessa kokonaisuuteen. Leikkaaja, joka muokkaa elokuvan rytmiä käyttäen tietämystä maailman ja oman kehonsa rytmistä tietää, että elokuvasta ei löydy elämää, elleivät kaikki kolme rytmiä luo kontrapunktia, energisoi ja muokkaa toisiaan. Muokkaamalla rytmiä intuitiivinen editoija tasapainottaa fyysiset liikkeet, emootiot ja tapahtumat. Näin hän tekee luottamalla omaan sisäiseen tasapainoilun tapahtumaan fyysisen, emotionaalisen ja tapahtuman rytmissä. (Pearlman 2009, 141.)

7.11 Montaasi

Montaasissa näennäisesti toisiinsa liittymättömät kuvat laitetaan kokonaisuudeksi, jolloin ne luovat vastakkain asettelulla jännitteen. Kokonaisuutena katsoja antaa kuville merkityksiä suhteessa toisiinsa.

Videotanssissa montaasin avulla on mahdollista irtautua koreografiasta ja löytää vaihtoehtoinen lähestymistapa aikaan ja tilaan, ja miten ne nähdään valkokankaalla. Tanssielokuvassa montaasi antaa mahtavan työväliseen päästä uusiin luovuuden ulottuvuuksiin. (McPherson 2006, 38.)

Delsartella oli idea, että jokaisella kehon osalla ja nivelellä on ilmaisullinen ja psykologinen funktio. Kulesovin montaasiteoria pohjautuu hänen käsitykseensä nivelikkästä, poseeratusta ja ilmaisullisesta kehosta. Ihmiskehon jako emotionaalisiin osiin, jotka ottivat osaa rytmilliseen poseeraukseen, antoi Kulesoville idean montaasista elokuvateknologiana, jota voitiin käyttää näyttelijöiden liikkeiden leikkaamisessa, eristämisessä, yhdistämisessä ja järjestämisessä. Kulesovin ohjaaja Gardin esittää montaasin elokuvan kehon osina ja elokuvallisena tapana esittää emotionaalinen, nivelikäs keho muuntamalla näyttelemisen (miimisen toiminnan esitys) eri kehonosien (poseeraus) ilmaisulliseksi liikkeeksi. Elokuvallinen keho hahmottuu sarjaksi objekteja, jotka esittää ja symboloi ihmisen toimintaa ilman näyttelemistä. (Preston 2009, 231.)

Esimerkiksi *Varjoissa*-nykytanssilyhytelokuvan alussa on pieni montaasipätkä. Kolmessa kuvassa, joissa tanssija on hidastetussa lähikuvassa huoneessa, asetetaan tunnelma, johon elokuva peilautuu.

7.12 Kollisio

Kollisio on sukua montaasille, mutta eroaa siinä hieman. Montaasi voi tuoda yhteen kuvia, joissa on samankaltaisuutta, se voi olla samanlaisuuden vertausta. Kollisio puolestaan tuo yhteen kuvia, joissa on eroavaisuus. Se vastakkain aset-

taa, jolloin vastakkain asetelluista kuvista syntyy kokonaan uusi kolmas ulottuvuus. (Pearlman 2009, 161–163.)

Käytin *Varjoissa*-nykytanssilyhytelokuvassa liikkeen kollisiota työstäessäni ko-reografiaa editointipöydällä. Liikkeen kollisiota käytin neljännessä kohtauksessa, joka koostettiin fragmenteista. Siinä ei-jatkumolliset liikkeet yhdistyivät toisiinsa. Liikkeellinen kollisio muodostui esimerkiksi hitaan ja nopean liikkeen peräkkäisenä esittämiseen. Nopean liikkeen kuvaa seuraa kuva, jossa liikkeen tempo on huomattavasti hitaampi. Kollisio ilmeni myös leikkaustavassa, jolloin ensimmäisessä kuvassa tanssii toinen tanssija ja sitä seuraavassa kuvassa onkin jo toinen tanssija. Nämä kuvat eivät ole liikkeellistä jatkumoa, eivätkä ne ole samaan liiketilanteeseen liittyviä.

7.13 Kuvan nopeutus ja hidastus

Nykytanssilyhytelokuvat eivät välttämättä luo illuusiota temporaalisesta lineaarisuudesta. Monessa tapauksessa nykytanssilyhytelokuva toimii elokuvallisen ajan rakennettavuudella. Esimerkkinä liikkeen ajallisesta rakenteesta kuvassa nopeutettu ja hidastettu liike. Jotkin liikkeet ovat vaikuttavampia nopeana kuin toiset. Esimerkiksi, pieni ja hienovarainen liike todennäköisesti häviää nopeutulla tahdilla, kun taas koko kehon liikkeellä elementtinä on suurempi selkeys nopeutettuna. (Dodds 2001, 2004, 76.)

Hidastettu kuva tarjoaa tarkemman katsomiskokemuksen kehosta. Liikkeen pienet nyanssit mitä paljaalla silmällä ei voi nähdä nousevat esiin. Lisäksi se rakentaa aivan erilaista liikelaatua, kuin normaalilla nopeudella esitetty kuva. Liikelaadullisesti voidaan rakentaa vaikutelma, jota ei reaali maailmassa olisi mahdollista toteuttaa. (Dodds 2001, 2004, 77.)

Montaasi *Varjoissa*-nykytanssielokuvan alussa on hidastettu. Tällä hidastuksella saatiin tunnelma, joka kertoo sisäisestä maailmasta. Näin alkuasetelmalla voitiin heti alusta asti luoda vire siitä, että teoksen kerronnallinen syvyys keskittyy päähenkilön sisäiseen matkaan. *Varjoissa* nykytanssilyhytelokuvassa teok-

sen viimeinen kuva on myös hidastettu, ja siinä tyhjä muovipussi tippuu lattialle laajassa kuvassa. Hidastuksella pyrin luomaan vieraannuttavan efektin. Se on loppusilaus viimeisessä kohtauksessa vallinneelle tylille, jossa käytettiin epätarkkaa fokusta, jolloin tanssijat ääriajat hämärtyvät. Kohtaus pyrkii viemään katsojaa kohti vieraannuttamista, jolloin kokemus irtipäästämisestä ilmaisullisesti toteutuu. Elokuvan alku- ja loppukuvien hidastuksella pyrittiin luomaan tunnelma, jolla katsoja ajetaan sisään elokuvaan ja joka katsojalle jää elokuvan katsottuaan.

7.14 Fokus

Esimerkkinä fokuksen käytöstä on epätarkka kuva, jossa fokus on hämärretty. Hämrretyllä fokuksella kehosta ei saa kunnolla selvää ja sitä on mahdotonta kiinnittää yhdeksi kiinteäksi massaksi. Tällä keinoin voidaan vääristää kehon rajoja. Elävässä kuvassa keho ei koostu pysyvästä stabiilista kokonaisuudesta, vaan on tilapäinen ja arvaamaton (Dodds 2001, 2004, 78.)

Toiminnallisessa osuudessa kohtauksessa kuusi käytettiin epätarkkaa fokusta, jolloin tanssijan ääriviivat hämärtyivät. Tämä oli keino hakea vieraannuttamisen elementtiä. Kohdat, joissa käytettiin epätarkkaa fokusta toimivat myös leikkauskohtina.

8 Toiminnallisen työn kuvaus

Toiminnallisen osuuden prosessi alkoi ideasta, joka näkyy kohtauksessa kolme: mitä jos joku katsoo takaisin kotisi ikkunasta, josta juuri olet lähtenyt ja jättänyt sen tyhjilleen. Tämän idean pohjalta kehkeytyi käsikirjoitus ja kokonainen teos pikkuhiljaa pala palalta.

Kuvakäsikirjoitus tehtiin käsikirjoituksen pohjalta (Ks. Liite 1.) Kuvakäsikirjoitus ei voinut olla täysin tarkka, niin että joka kuva olisi mietitty valmiiksi. Tämä siksi,

että elokuva toteutettiin monin osin improvisaation pohjalta. Kohtauksissa, joissa tanssi ei ollut läsnä, oli tarkempi kuvakäsikirjoitus. Nämä kohtaukset kuvattiin vähin otoksin: kohtauksessa kaksi käytettiin neljää kuvaa ja kohtausta kolme toteutettiin yhdellä kuvalla. Kuvaussuunnitelma perustui pääosin kohtausten kuvaamiseen otoilla eri kuvako'oissa, joista saattoi leikkauspöydällä koostaa koreografian.

Varjoissa-nykytanssilyhytelokuva on osittain koreografioitu ja osittain improvisaatioon pohjautuva. Koreografia tehtiin ensimmäiseen kohtaukseen sekä viidenteen. Tanssillisen koreografian tanssijat toteuttivat antamieni ohjeiden mukaan. Improvisaation keinoin toteutettiin kohtausta neljä ja kuusi kokonaisuudessaan sekä viidennen kohtauksen loppu.

Kohtauksessa neljä varjo häilyy tanssijan ympärillä. Tanssija on tullut muuttuneeseen huoneeseensa, joka kuvastaa hänen sisäistä maailmaansa. Improvisaatioon pohjautuvassa neljännessä kohtauksessa selvitin ensiksi tanssijoille, mitä kohtaukselta haen. Haimme liikekielellä hämmennyksen teemaa. Annoin molemmille tanssijoille kolme sanaa, joiden pohjalta työstää improvisaatiotaan. Pääosan tanssijalla sanat olivat kuu, varjo ja hämmennys. Varjon roolin tanssijalla sanat olivat musta kuu, kiusoittelu ja kiinnostus. Sanojen avulla pyrin antamaan tanssijoille pohjaa lähteä hakemaan kohtauksessa haluttua tunnelmaa ja intentiota. Kuudennessa kohtauksessa teemana oli puhdistautuminen ja aamu, joiden pohjalta tanssija improvisoi.

Kuvauksissa kävimme ennen jokaista kohtausta tanssijoiden kanssa läpi, mitä tuleman pitää ja muistelimme harjoituksissa läpikäytyjä suuntaviivoja. Improvisaatio kuvaustilanteessa toteutettiin niin, että tanssijat saivat improvisoida kohtauksen ja luoda sille kaaren, jossa liikkeen intensiteetti kasvoi ja haluttu kehityskulku intentiossa tapahtui. Improvisaatio kesti kerrallaan noin 3–5 minuuttia. Kohtausten ensimmäiset otot toteutettiin kokeilumielessä ja tunnustelun kannalta, jonka jälkeen annoin lisäohjeita miten edetä. Tanssijoille oli ensimmäisen oton aikana tilaisuus rauhoittua kuvaustilanteeseen, ja siihen että kamerat kävi, ilman suuria suorituspaineita heti alkuun. Koska improvisaatio eri otoilla kesti koko kohtauksen kaaren, oli tanssijoilla aikaa päästä esiintymiseen sisälle. Mo-

net otot eri kuvako'oilla ja kuvakulmilla takasivat myös sen, että tanssijoilla oli kuvausten edetessä aikaa sisäistää tilanne ja syventää esiintymistään.

Kamerat improvisoivat osaltaan myös kohtauksissa neljä, viisi ja kuusi. Kuvasimme suurimman osan otoista jalustalta. Käytössämme oli kaksi kameraa. Sijoitimme ne tanssijoiden nähden niin, että saimme kaksi eri kuvakulmaa yhteen ottoon. Kuvakoot valittiin siten, että niiden kesken pystyi tarvittaessa leikkaamaan sujuvasti. Käsivaralla kuvatessamme katsoimme alueen missä kamerat pystyivät liikkumaan ja katsoimme tanssijoille alueen mitä he pystyivät käyttämään.

9 Pohdinta

Elokuva antaa foorumin perinteisen tanssi-ilmaisun laajentumiselle uusien kuvallisten mahdollisuuksien kautta. Elokuvasssa voidaan tavoittaa asioita, jotka live-esityksessä olisivat mahdottomia, kuten kuvan hidastukset tai nopeutukset, erilaiset kuvakoot ja kuvakulmat sekä erilaiset efektit. Merkittävin anti elokuvalla nykytanssin esittäjänä on tarjota aika–tilasuhteen vapaampi käyttö. Nykytanssielokuva suosii fragmentaarista kerrontaa. Koska nykytanssi on abstraktia taidetta, fragmentaarinen kerronta tukee ja tuo suurempia ilmaisumahdollisuuksia tanssille.

Liikkeet ja eleet voivat olla pääasiallinen merkityksiä tuottava lähde elokuvassa. Nykytanssielokuva jättää alleen puhutun kielen dominanssin ja nostaa valokeilaan kehon kommunikaation, kyvyn tuottaa merkityksiä ja toimia ilmaisullisena pohjana.

Kameran käyttö improvisoidusti ei aivan täysin toteutunut suunnitelmien mukaan *Varjoissa*-nykytanssilyhytelokuvan kuvauksissa. Suunnitelmissa oli tehdä liikkuvampi toimintasuunnitelma kameralle improvisoidussa kuvaustilanteessa kuin mitä toteutui. Tarkoitus oli hakea kuvaan enemmän kameran liikettä. Jouduimme rajoittamaan kameran fyysistä liikettä, joten sitä kautta saavutettava

liikkeen tuntu kuvassa rajoittui. Tämä siksi, että aikataulu ei antanut periksi käydä kameramiesten kanssa läpi suunniteltua kameran käyttöä tarpeeksi. Käytämämme kamerat olivat myös sen verran isoja, että niiden kanssa liikkuminen rajoitetussa tilassa ei ollut helppoa. Tätä varten olisi kaivattu aikaa harjoitella. Kameran oli tarkoitus liikkua enemmän tanssijoiden ympärillä ja hakea samaan aikaan lisää liikettä kameran fyysisellä liikkeellä. Myös tila loi rajoitteet kamera-työskentelylle. Työskentelimme lavastetussa tilassa, joten emme voineet käyttää 360 asteen kuva-alaa. Lavasteissa ei myöskään ollut kattoa, emme siis voineet kuvata kuvaa joka olisi kuvattu kovin alakulmasta. Nämä seikat rajoittivat kamera työskentelyä ja loi haastetta improvisoidulle kameranliikkeelle.

Liikettä kuvaan saatiin näin ollen ottamalla vain muutama käsivarakuva, joissa kameran liikkuminen oli kuitenkin alkuperäistä ajatusta huomattavasti rajoituneempaa. Suurimmaksi osaksi kuvat, ja liike kuvaan, toteutettiin kuvaamalla jalustalta, jolloin kamera ei pystynyt fyysisesti liikkumaan, vaan liikettä luotiin horisontaalisella ja vertikaalilla kameran liikkeellä ja kuva-alan liikuttamisella kameran ollessa jalustalla. Liikettä kuvaan saatiin tuotua myös keinolla, jossa annettiin tanssijan mennä kuva-alasta pois ennekuin kamera seurasi häntä. Lähikuvassa kuva-alan liikuttelulla kehon eri ulottuvuuksissa saatiin kinesteettisyyden tuntua.

Kameramiehen on tärkeää olla herkistynyt tanssijan liikkeelle ja liikkumiselle. Improvisoiduissa kuvauksissa nousee esille tanssijan ja kameramiehen yhteistyö. Heidän tulee olla tietoisia toisistaan, etenkin kameramiehen, sillä hän hakee materiaalin, joka tallentuu. Kameramiehen tulee pysyä improvisaation virrassa mukana. Tässä auttaa työvälineenä kinesteettinen empatia.

Visualisoidessa nykytanssia valkokankaalle liikkeen leikkaamisella pystyy muokkaamaan koreografiaa ja tallennettua liikemateriaalia huomattavasti. Leikatessa pystytään uudelleen tekemään koreografiaa ja etsimään haluttu ilmaisullinen tyyli monesta eri otosta. Koreografian teko leikkauspöydällä on kuin tekisi tanssikoreografiaa elokuvallisilla elementeillä.

Liikkeen tunnun tavoittaminen jäi suurelta osin *Varjoissa-*nykytanssilyhtelokuvassa editointivaiheeseen. Leikkauksessa huomion tarkasti liikkeen energian, huomiopisteen, rytmin ja intention. Hyödynsin myös kameran ja kuvan liikkumisen tarkasti. Fragmentaarisessa leikkauksessa huomasin, että liikkeen jatkuvuuden tunnun pystyi säilyttämään huomioimalla leikkauskohdissa huomiopisteen, liikkeen suunnan ja temmon, vaikka liike ei ollut suoraan jatkumollista tai saman esittäjän tuottamaa. Leikkauksen rytmittämällä korvasin kameran liikkeen poissaoloa. Esimerkiksi kohtauksessa neljä toin nopeammalla leikkausrytmillä esiin kinesteettistä illuusiota vauhdista.

Huomasinkin, että neljännen kohtauksen alussa käytin enemmän kuvia kohtauksen kuvausten alkupuolelta. Kuvausten alkupuolen otoista poimin enemmän koko- ja laajaa puolikuvaa. Kun taas kohtauksen loppua kohden, jossa intensiteetti kasvaa, parhaiten sopivia kuvia löytyi kohtauksen loppupuolen otoista. Loppupuolella kohtausta kuvakoko oli puolikuvaa tai lähikuvaa. Tämä sopikin kohtauksen luonteeseen hyvin, sillä kohtauksen alku puoli ei ole niin intensiivinen kuin loppupuoli. Kuvauksissa tanssijat saivat rauhassa kehittää improviisaatioitaan joka otolla. Joten tiukempiin kuvakokoihin siirryttäessä tanssijat olivat ehtineet päästä halutulle intensiteetin tasolle, jota kohtauksen loppupuolella haettiin. Oli hyvä, että aloitimme improvisoimaan kameralla ensiksi pääasiassa laajempien kuvien otoilla. Niistä siirryimme ottamaan yhä tiukempia kuvia. Tanssin kehkeytyessä villimmäksi ja tunnelman tiivistyessä käytin lähikuvia, joita kuvattiin enemmän kohtauksen kuvausten loppupuolella.

Koin kinesteettisen empatian työvälineenä omaksi lähestymistavaksi tanssin leikkaamiseen. Kokemalla oman sisäisen rytmin kautta muodostin kaaren fyysiselle ja emotionaaliselle rytmille kautta teoksen. Tuntemalla liikkeen virtaavuuden ja sen herättämät emootiot kokosin materiaalista kokonaisuuden, joka sisältää narratiivisia ja abstrakteja piirteitä kerronnassaan. *Varjoissa-*nykytanssilyhtelokuvateoksessa voi nähdä kerronnallisen kaaren päähenkilön sisäisessä matkassa. Energia ja kerronnan intentio siirtyy kuvasta toiseen liikkeen välityksellä.

Varjoissa nykytanssielokuvassa sulautui yhteen narratiivi ja abstrakti. Tanssin kieli edusti abstraktia, mutta miten energian siirtoa ja intentiota käytettiin kuvasta toiseen toi elokuvaan narratiivimaisen etenemisen. Myös ensimmäisen kohtauksen normaalista jokapäiväisestä toiminnasta johdettu koreografia asetti elokuvan alusta asti kallelleen narratiiviin päin. Kuitenkin elokuvan eteneminen ja tapa ilmaista eroaa jokapäiväisestä kokemusmaailmasta sen verran, että varsinaisesti elokuvaa ei voi narratiiviseksi mieltää.

Parhaimmillaan onnistunut tanssin ja liikkeen leikkaus saa katsojassa aikaan kinesteettisen kokemuksen, jota kautta muodostuu tarina, jonka kerronta luotaa syvyyssuunnassa.

Lähteet

- Alanen, A. Pohjola, I. 1992. Sähköiset unet. Musiikkivideot: miten taiteesta tuli pop. Helsinki: VAPK – Kustannus.
- Bacon, H. 2005. Seitsemäs taide: elokuva ja muut taiteet. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Brannigan, E. 2011. Dancefilm: choreography and the moving image. New York: Oxford University Press, Inc.
- Brodwell, D. & Thompson, K. 2004. Film Art: an introduction – 7th edition. New York: McGraw–Hill Companies, Inc.
- Dodds, S. 2001, 2004. Dance on screen: genres and media from Hollywood to experimental art. New York: Palgrave MacMillan.
- McPherson, K. 2006. Making video dance: A step-by-step guide to creating dance for the screen. New York: Routledge.
- Nummelin, J. 2005. Valkoinen hehku: johdatus elokuvan historiaan. Tampere: Vastapaino.
- Pearlman, K. 2009. Cutting rhythms: shaping the film edit. Burlington: Elsevier Inc.
- Pirilä, K. & Kivi, E. 2005. Otos: elävä kuva – elävä ääni. Helsinki: Like.
- Pirilä, K. & Kivi, E. 2008. Leikkaus: elävä kuva – elävä ääni. Helsinki: Like.
- Preston, C.J. 2009. Project Muse, Today's research, tomorrow's inspiration. Posing modernism: Delsartism in modern dance and silent film. Theatre Journal 61, 213 – 133. The Johns Hopkins University Press.
- Välipakka, I. 2004. Lektio: Kehon kieli, vaihtuvat liikkeet ja tanssitieto. Naistutkimus 1/2004, 60–63.

Varjoissa nykytanssilyhytelokuvan käsikirjoitus

1. INT. Koti, Ilta

Koti. Pöytä, tuoli, sänky, kuppi, kippo, kasvi, ikkuna jne.... Kodikasta. Tanssija yksin kotonaan. Kattaa pöytää, joka on ikkunan edessä, soppa-ateriaa varten. Järjestelee aterimia ja soppakippoa pöydällä. Ei meinaa saada kattausta oikeaan järjestykseen. Tanssija istuu pöydän ääreen. Tanssija syö soppaa pöydän ääressä ikkunan edessä. Ulkona on pimeää. Sopan syönti tökkii ja tanssija nousee katsomaan ikkunasta. Ikkunasta heijastuu oma kuva. Tanssija heittää sopan roskeen, ottaa roskiksen ja lähtee ulos.

2. EXT Roskalaatikolla, Ilta

Tanssija vie roskat roskalaatikkoon. Varjo vilahtaa ikkunassa. Tanssija säpsähtää ja katsoo ylös kotinsa ikkunaan. Ei ketään. Tanssija laittaa roskat roskalaatikkoon ja lähtee sisälle. Pois lähtiessä hahmo palaa ikkunaan näkökentän laidalle. Varjo katsoo hänen asuntonsa ikkunasta.

3. INT Kotiovi, Ilta

Painostava pimeys, jännitys. Outoja ääniä alkaa kuulua, kun tanssija lähestyy kotinsa ovea. Onko sisällä joku vai ei? Avaa oven, käsi ilmestyy varjoista ja vetää tanssijan sisälle.

4. INT. Vinksautunut koti

Kodista tunnistettavia elementtejä paikalla, huonekalut ovat vaihtaneet paikkaa, voivat olla nurinpäin ja vinksallaan. Koti on mennyt mullin mallin ja huonekalut ovat sekaisin painovoimaa uhmaavalla tavalla. Tanssija huomaa olevansa tilassa jossa varjot päilyvät ja välttävät katsetta. On vain pimeää ja valoa ja varjoja, jotka liikkuvat. Tumma hahmo vilahtelee näkökentän laidalla. Tanssijan hämmennys kasvaa ja hän häiriintyy varjon läsnäolosta yhä enemmän.

5. INT. Vinksautunut koti

Ovikello soi. Tanssija avaa oven. Roskapussi on oven takana. Varjo nappaa roskapussin. Tanssija koittaa saada sen takaisin varjolta. Varjo narraa tanssijan yhteiseen tanssiin kanssaan. Varjo ja tanssija tanssivat dueton, muovautuen yhdeksi organismiksi.

Varjoissa nykytanssilyhytelokuvan käsikirjoitus

6. INT. Huone, Aamu

Tanssija tanssii yksin normaalissa kodissaan duettoä roskapussin kanssa. Sijoittuu pöydän lähiympäristöön. Roskapussi on tyhjä. Tunnelma on valoisa ja rauhallinen. Yö on väistynyt ja aamu koittanut. Roskapussi tipahtaa tanssijan kädestä. Roskapussi tipahtaa tyhjässä huoneessa lattialle.

