

Maija Mattiina Pihlaja

GENRE VAILLA KOTIA

Tuottajan katsaus tanssielokuvan erityispiirteisiin

GENRE VAILLA KOTIA

Tuottajan katsaus tanssielokuvan erityispiirteisiin

Maija Mattiina Pihlaja
Opinnäytetyö
Kevät 2014
Viestinnän koulutusohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu

Tekijä: Maija Mattiina Pihlaja

Opinnäytetyön nimi: Genre vailla kotia – Tuottajan katsaus tanssielokuvan erityispiirteisiin

Työn ohjaaja: Pekka Isomursu

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2014

Sivumäärä: 74

Tässä tutkimuksessa olen ottanut selvää tanssielokuvasta genrenä, sen tuotannollisista erityispiirteistä ja haasteista, joita ammattimaiset tanssielokuvantekijät joutuvat kohtaamaan. Perehdyn tutkimuksessani niihin eroihin, joita näyttämöteoksen ja tanssielokuvan välillä on taiteellisessa ja tuotannollisessa työskentelyssä. Esittelen myös tanssielokuvan historiaa luodakseni lukijalle käsityksen tanssin merkittävästä roolista elokuvataiteen historiassa ja kehityksessä.

Teoreettinen aineisto koostuu tanssielokuvaa käsittelevistä teoksista ja aiemmin korkeakouluissa tehdyistä opinnäytetöistä. Lisäksi haastattelin Loikka-tanssielokuvafestivaalin perustajaa Hanna Pajala-Assefaa sekä elokuvaa, tanssia ja kuvataiteita rahoittavien ja jakelevien tahojen edustajia. Pyrin heidän näkemystensä kautta kartoittamaan tanssielokuvan tilaa Suomessa ja selvittämään, kuinka tanssielokuvatuotanto tulisi suunnitella, jotta sille saataisiin rahoitus.

Työn lopussa kuvailen myös omia kokemuksiani ja oivalluksiani käytännön työssä kun olen tuottanut ja ohjannut tanssielokuvia.

Tutkimukseni osoittaa, että tanssielokuva on omalaatuinen genre, joka poikkeatteellisen perus-olemuksensa, vaikean määriteltävyytensä ja selkeiden tuotantomallien puutteen vuoksi helposti putoaa muiden taiteenlajien väliin. Tutkimukseni pohjalta voidaan todeta, että tanssielokuva on kehittämisen arvoinen taidemuoto ja on ehdottomasti ansainnut suuremman huomion elokuvataiteen osa-alueena.

Asiasanat:

tanssielokuva, hybridi, liikeilmaisuus, mediatila, tila-aika, kerronnallisuus, jälkistrukturalismi

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree programme in Communication, Option of Media Production

Author: Maija Mattiina Pihlaja

Title of thesis: Genre Without a Home – Producer's View on Dance for Camera

Supervisor: Pekka Isomursu

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2014

Number of pages: 74

In this study I have investigated dance films as a genre, including the particular challenges and aspects of production that professional filmmakers have to take into account in the process of making a dance film. I focus on the differences that exist between a stage performance and a dance film as regards their production and artistic design. Furthermore, I introduce some of the history of dance films in order to convey to the reader an understanding of the significant role of dance in the history and development of cinematography.

The theoretical source material consists of previous works and theses that deal with dance films. In addition, I interviewed the founder of the Loikka Dance Film Festival, Hanna Pajala-Assefa, as well as representatives of various organizations that fund and distribute cinema, dance and the visual arts. Through their views, I seek to present the current state of dance film in Finland and to discover how dance film production ought to be planned in order to receive funding.

In the end of the study I also describe my own experiences and insights received during my practical work of producing and directing dance films.

My research shows that dance film is a peculiar genre, which, due to its essential multidisciplinary nature and lack of clear production models, is easily overlooked amidst other forms of art. On the basis of my research, we can draw the conclusion that dance films are an art form that deserves to be developed further and is undeniably worthy of more attention as a sub-genre of cinematography.

Keywords:

Dance film, hybrid, bodily gesture, media space, audiovisuality, narration, post-structuralism

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	7
2 MIKÄ ON TANSSIELOKUVA	11
2.1 Liikkuva ihminen	11
2.2 Liikkuva kuva	13
2.3 Genre	14
2.4 Termit ja käsitteet	15
2.5 Tanssielokuvan narratiivi	17
3 HISTORIAA	18
3.1 Näköaistin medioituminen	18
3.2 Elokuvan ja tanssin yhteistyön alkumetreit	19
3.3 Videoaikakausi	22
3.4 Musiikin ja tanssin videoliitto	23
3.5 Tanssitaltiointi	25
4 HYBRIDIN LUOMINEN	27
4.1 Elokuva tanssiteoksen formaattina	27
4.2 Tila-aika	27
4.3 Tanssija ja kamera	29
4.4 Koreografia	31
5 TUOTANNOLLISET ERITYISPIIRTEET	33
5.1 Työprosessi	33
5.2 Työryhmä	37
6 RAHOITUS	39
6.1 Tanssin rahoitus	39
6.2 Elokuvan rahoitus	41
6.3 Elokuvaa rahoittavat tahot	43
6.3.1 Suomen elokuväsäätiö	43
6.3.2 Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus	45
6.3.3 Yle	46
6.3.4 Musiikin edistämissäätiö	49
6.3.5 Taiteen edistämiskeskus	49
6.3.6 Kirkon mediasäätiö	50

6.3.7 Nordisk Film & TV Fond	52
6.3.8 Muut rahoittajat	53
6.4 Case Tero Saarinen Company	55
7 KÄSIKIRJOITTAMISEN PROBLEMATIIKKA	57
8 OMAT TANSSIELOKUVANI	59
9 KAKSI- JA KOLMIULOTTEISUUDEN TUTKIMINEN OPINNÄYTETYÖN PRODUKTIOSSA	63
10 LOPPUSANAT	69

1 JOHDANTO

Tämä tutkimus on kohdennettu elokuva-alan toimijoille ymmärtämyksen lisäämiseksi tanssielokuvaa kohtaan kuten myös koreografeille ja tanssijoille yleiskatsauksena siihen, mitä haasteita voi olla edessä kun lähdetään toteuttamaan tanssielokuvatuotantoa.

Kiinnostuin tanssielokuvasta työskenneltyäni tanssin parissa skenografina ja tuottajana sekä oltuani mukana ensimmäisissä videotuotannoissa Oulun seudun ammattikorkeakoulussa. Minussa syntyi vimma päästä tekemään elokuvia, joissa liikutaan. Näin silmissäni kamerapoisintoja liikkuvista ruumiinosista, ihon alla kumpuilevista lihaksista ja vartalokontaktista, joka räjäyttäisi fysiikan lait ilmaan. Ajatuksissani syntyi hahmoja, joilla on tarina kerrottavanaan, mutta en kuullut heidän suustaan yhtään vuorosanaa, vaan näin heidät tekemässä asioita. Liike tuntui kaikkein luonnollisimmalta ilmaisukeinolta, jolla voi saavuttaa paljon enemmän kerronnan tasoja kuin perinteisellä elokuvadraamalla.

Niin, mitä on perinteinen elokuvadraama? Elokuvallinen ja tarinallinen ymmärryksemme nojaa paljolti Hollywoodin tuotannon varaan. Hollywood-draama on säännönmukaisesti jäsenneiltyä toiminnallistettua dialogia, joka kolmessa näytöksessä kuljettaa tarinaa käänteestä toiseen. Audiovisuaalista ilmaisua, jota määrittelee narratiivisuus. Jo 40-luvulla koreografi ja avantgardistisen elokuvan pioneeri Maya Deren kritisoi elokuvan jämähämämistä vain tarinankerronnan välineeksi. Hän koki, että elokuvalla haetaan samaa kuin kirjallisuudelta ja näin ollen elokuvan kehitys taiteenlajina on evätty.

Kun elokuvan historiaa lähtee tutkimaan tarkemmin, yllättyy siitä, että tanssi ja liikeilmaisus ovat olleet läsnä ensimmäisistä kokeiluista alkaen. Mykkäelokuvissa fyysinen näyttelemine kuljetti tarinaa. Äänitekniikan kehittyessä syntyi musiikkailokuva, joka on kaupallisestikin arvioiden merkittävä genre yhä tänä päivänä. Ihmiset haluavat katsoa tanssia. Elokuvan ja tanssitaiteen kehitys on kietoutunut tiiviisti yhteen läpi modernin ja postmodernin löytäen yhä uusia vuoropuhelun muotoja digitaaliselle ajalle tullessa. Tanssijat hyödyntävät eneneväs-

sä määrin uusia välineitä ja foorumeita, videoita ja multimediaa. Sen sijaan elokuvan taipumus hyödyntää liikeilmaisua on jäänyt elämään vain joissain elokuvagenreissä. Huolimatta vahvasta siteestä elokuvaan kaikkina elokuvahistorian aikakausina, tanssi mielletään nimenomaan näyttämö- ja performanssitaiteen osa-alueeksi. Jos tanssia käytetään elokuvassa, silloin ikään kuin lainataan näyttämötaiteista jotain.

Onneksi on tanssielokuva! Mutta mikä on tanssielokuva?

Kun tanssitaide ja elokuvataide kohtaavat, rakastuvat ja saavat lapsen, syntyy siamilainen kaksonen: tanssielokuva. Teos, jolla on sekä isänsä että äitinsä ruumiinjäsenet, mutta kokonaan uusi olemisen tapa. Tämä eriskummallinen lapsi on kahden taiteenlajin genre. Toista kaksosta ei voi irrottaa toisesta ilman, että kumpikin menettäisi itsestään puolet. ”Kun katson tanssielokuvaa, minusta ei tunnu, että katsoisin tanssia sen enempää kuin elokuvaakaan. Edessäni on jotain aivan erityislaatuista”, kuvailee ranskalainen koreografi Charles Picq (2012).

Ymmärtääkseen tanssielokuvan tuotannollisia erityispiirteitä ja voidakseen lähteä tähän erityiseen taidemuotoon tutustumaan täytyy ymmärtää jotain sekä tanssin että elokuvan perusasioista. Tässä tutkielmassa esitän mahdollisimman monitahoisen pintaraapaisun näiden taiteenlajien ominaisuuksista tanssielokuvan näkökulmasta. Pyrin siihen, että lukija muodostaa yleiskäsityksen tanssielokuvasta: mikä se on, miksi se on ja miten siihen tulisi suhtautua. Tämän työn tarjoaman yleiskatsauksen pohjalta lukija voi lähteä perehtymään tarkemmin nimenomaan häntä koskettavaan aihealueeseen.

Teknologisen kehityksen myötä jakelukanavat ovat lisääntyneet ja yleisön katselutavat muuttuneet. On aivan eri asia tuottaa sisältöä eri formaatteihin (esim. elokuvateatteri, televisio, tietokone tai mobiili), julkaisumuoto vaikuttaa sekä taiteelliseen että tuotannolliseen työhön. Tässä tutkimuksessa en syvenny eri formaattien erityispiirteisiin. Pyrin koostamaan lainalaisuudet, jotka koskevat medioitua tanssia yleisesti.

Valotan tanssielokuvan luonnetta taiteenlajina niin tanssijan, koreografin kuin tuottajankin näkökulmasta osoittaakseni tanssielokuvan erityislaatuisuuden elokuvan ja näyttämötaiteen välissä. Rivien välissä tavoitteeni on tukea filosofi Jaana Parviaisen (2000) esittämää ajatusta siitä, että tanssielokuvan kohdalla voidaan ajatella kyseen olevan jopa kokonaan uuden taidemuodon synnystä, ei vain genrestä.

Tanssielokuvan taiteellisen työprosessin pohjalta syntyy myös aivan omanlaisensa tuotantomalli. Tanssielokuvatuotanto poikkeaa sekä näyttämötuotannosta että elokuvatuotannosta. Jotta tanssielokuvia voi kehittää, tulee aivan ensimmäisenä nähdä se, että tuotantona tanssielokuva on aina elokuvatuotanto, jossa tanssitaan eikä tanssitapahtuma, joka taltioidaan elokuvaksi.

Lähdekirjallisuudessani on sellaisten ihmisten koostamia teoksia, jotka ovat tanssielokuvantekijöinä kokeneet elokuva- ja TV-maailman kaikkine puolineen ja ymmärtävät tämän taiteenlajin erityisaseman valtavirtaviihteen keskellä. Lisäksi perehdyn hieman käsikirjoittamisen problematiikkaan ja elokuvan tuotantoon seikkoihin, erityisesti rahoitukseen. Tässä lähdemateriaalina ovat aiemmin tehdyt elokuva-alan opiskelijoiden opinnäytetyöt.

Tutkielmani rakentuu Hanna Pajala-Assefan haastattelun pohjalta. Hän on tehnyt koreografina sekä näyttämöteoksia että elokuvia ja perustanut jokavuotisen Loikka-tanssielokuvafestivaalin Helsinkiin. Haastattelen myös elokuva-alan rahoittajia sekä liris Autiota, Tero Saarinen Companyn toiminnanjohtajaa, laajentaakseni näkökulmaa. Haastattelujen tavoite on kerätä eri toimijoiden näkemyksiä siitä, mitä olisi tehtävissä tanssielokuvan aseman parantamiseksi Suomessa.

Liitän tutkimukseen myös raportit omista kokemuksistani tanssielokuvatuotannoissa, joissa olen ollut tuottajana ja ohjaajana. Esitän omakohtaisia, spontaaneja havaintojani ja oivalluksiani lähdemateriaaleista löytämäni tiedon rinnalla.

Tämä kaikki siksi, että haluan löytää vastauksen kysymykseen:
kuinka tanssielokuvatuotanto tulisi toteuttaa, jotta se voisi saada elokuva-alan
rahoitusta?

2 MIKÄ ON TANSSIELOKUVA

2.1 Liikkuva ihminen

Liike on osa ihmisen olemassaoloa ja kommunikaatiota. Liike on mukana kaikessa tekemisessä suhteutuen aina ympäristöön. Liike on viestintää, joskin monella tapaa hallitsemattomampaa kuin vaikkapa puhe. Vaikka olisimme hyvin kehotietoisia ja läsnä olevia, emme koskaan pysty täysin kontrolloimaan sitä, mitä kehomme viestii ulkopuolisille. Jaana Parviainen pohtii näyttämöesityksen elokuvan eroja artikkelissaan *Elävä tanssiesitys ja tanssielokuva: ontologisen eron pohdintaa*, joka on julkaistu *Musiikin suunta* -lehdessä 4/2000. Hän tuo esiin, että sisäinen kokemus liikkeestä voi olla toisenlainen kuin lopullinen ulosanti – tai katsojan tulkinta siitä. Näihin tulkintoihin vaikuttavat kulttuurisesti ja historiallisesti muotoutuneet tavat katsoa liikettä ja tanssia.

Erin Brannigan on puolestaan perehtynyt koreografiaan elokuvassa kirjassaan *Dancefilm* (2011). Hän sanoo, että ”symbolisteille tanssi on puhetta, joka ylittää kielen kyvyt. Se saa alkunsa tutuista jokapäiväisistä liikkeistä mutta nousee lopulta vastustamaan tunnistettavuutta luoden itsenäisen ilmaisullisen voiman” (2011: 14). Koreografi Jarkko Lehmus taas maanläheisti tanssia sanomalehti Kalevan haastattelussa kuvailemalla sitä ”vain hassuksi kävelyksi”.

Kevyestikin lähestyttynä tanssi on tietoisista viestintää, jolla halutaan tuoda esiin joitain asioita ja sulkea pois toisia. Liike ilmaisee ja synnyttää tunnekokemuksia ja siten luo kerronnallisia merkityksiä. Tanssi onkin yksi vanhimpia ilmaisumuotoja, jolla on haettu yhteyttä omaan eksistenssiin, sosiaaliseen ympäristöön ja henkimaailmaan aina tuonpuoleista myöten. Liike tavoittaa ihmisen syviä tunteita ja ehkä juurii siksi tanssi usein kuvaakin elokuvassa jonkinlaista psykologista todellisuutta. Jotain sellaista, mitä sanoin on mahdoton kertoa. Tanssielokuvissa unen ja valheen, kuvitellun ja todellisen erilaiset siirtymät saavat keskeisen sijan ja elokuvatekniikan tämän kuvaamiseen suomat mahdollisuudet ovat lähes rajattomat (Parviainen 2000).

Liikkeellä on voimakas yhteys tunteisiin, sekä katsojan että liikkujan. Ihminen kokee tunteet fyysisinä tuntemuksina eri puolella kehoa, eri tunteet aktivoivat eri vartalonosia. Tanssia onkin käytetty elokuvissa usein kuvaamaan henkilöiden tai ryhmien tunnetiloja. Esimerkiksi musikaaleissa rakkauskohtaukset on usein toteutettu tanssikohtauksina. Tanssi muodostaa ikään kuin toisen kerronnan tason.

Katsoessaan liikettä katsoja kokee ns. kineettistä empatiaa. Nähdyn liikkeen tulkinta syntyy oman ns. kinesteettisen aistin kautta. Tällöin katsojan vartalo elää esiintyjän vartalon mukana ja tuntee asioita. Eli kun esiintyjä tekee vaikka kuperkeikan silmiemme edessä, me muistamme, miltä kuperkeikka tuntuu ja myötäelämme sen tuntemuksen kehossamme. Tämä on yksi tärkeimpiä seikkoja elävän tanssiesityksen katsojakokemuksen muodostumisessa.

On monia mielipiteitä siitä, pystyykö kineettistä empatiakokemusta välittämään esiintyjältä katsojalle elokuvan kautta. Ainakin se vaatii suunnitelmallisuutta. Koska kuva jää aina katsojasta etäälle, se on aina epätosi, toisin kuin ihmisen fyysinen keho. Parviainen (2000) kirjoittaa seuraavasti: ”On varsin ilmeistä, että tanssi ei ole vain pelkkää kuvallista liikettä, vaan sitä ohjaa myös tietty kehon kinesteettinen logiikka, kinesteettinen ajattelu, jossa toissijaista on liikkeen näkyvä puoli. Tavallaan kehon liike asettuu radikaalisti liikkeen kuvallistamista vastaan, liikkeen esittämistä kuvana. Ihmiskeho ei ole manipuloitava kuva, vaan se on ajatteleva, liikkuva organismi, jonka ajattelun yksi ulottuvuus on liike.”

Kimmo Alakunnas teki maisterityönään tanssielokuvan Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitoksella vuonna 2010. Tutkielmassaan hän toteaa, että liike on aina fyysistä, eikä edes kaksiulotteinen kuva voi poistaa tätä realiteettia. Kamera tanssii yhtenä osallisena teoksessa ja katsoja saattaa tuntea kameran tai tanssijan liikkeit omassa kehossaan. Parviainenkin (2000) lisää, että myös silloin kun elokuvallisia keinoja käytetään tanssin esittämiseen, ovat ratkaisut sidoksissa kinesteettiseen aistiin ja keholliseen ajatteluun, eivät vain visuaaliseen liikkeelliseen kompositioon. Kameratyöskentelyllä voidaan myös lisätä kineettisen kokemuksen syntyä, tästä enemmän myöhemmin kappaleessa *Tanssija ja kamera*.

2.2 Liikkuva kuva

Siinä missä tanssi on suoraa viestintää ihmiseltä toiselle, elokuva taas on modernin ajan ihme, joka syntyy monikerroksisen tuotantoprosessin tuloksena. Primitiivisesti kokien elokuva on ikään kuin kurkistus tuonpuoleiseen, missä lineaarinen aika menettää merkityksensä, tallennettu hetki muuttuu ikuiseksi ja elämä saavuttaa iankaikkisuuden. Käytännössä elokuva ikuistaa meille jonkin tapahtuman juuri sellaisena kuin se sillä hetkellä on valitusta ja rajatusta näkökulmasta tarkasteltuna. Kuitenkaan mikään kuva ei koskaan voi esitellä katsojalle objektiivista todellisuutta - mikäli sellaista onkaan - se edustaa aina kuvaajan valintoja ja siten toteuttaa hänen sisäistä maailmaansa.

Ennen päätymistään katsojan verkkokalvoille elokuva pusertuu monien suodattimien läpi. Douglas Rosenberg on perehtynyt medioituun tanssiin kirjassaan *Screendance* (2012). Hän kuvaa videotekniikan avulla tapahtuvaa mediatilan syntyä kerrostuneeksi prosessiksi, jonka kussakin vaiheessa asettelu muuntuu. Alkuperäinen asettelu (site) on fyysinen maisema tai arkkitehtoninen tila. Seuraava välineellistetty asettelu on kameran rajaus ja sen muodostama arkkitehtuuri ja materiaaliset ominaisuudet. Sen jälkeen kuva tallennetaan digitaaliseen muotoon tai filmille, mikä on yksi asettelu ennen kuin se viedään vielä uuteen välineeseen, nauhalle tai DVD:lle. Lopullinen uudelleenasettelu tapahtuu kun kuva esitetään yleisölle valkokankaalla tai näytöllä. (Rosenberg 2012: 17)

Jo ennen päätymistä ensimmäiseenkin tasoon tai mediatilaan tanssielokuva on kokenut usean eri taiteilijan väliintulon. Alkuperäinen idea työstyy koreografiaksi, joka siirretään tanssijaan, mistä taas ohjaaja poimii materiaalin kuvaajaa varten, joka luovuttaa materiaalin jälkikäsitteilyyn. Yhtenäisen taideteoksen toteutuminen vaatiikin saumatonta taiteellista ja teknistä yhteistyötä. Tärkeäksi nousee kysymys taiteellisesta kokonaisvastuusta. Alakunnas (2010) korostaa näkökulman valinnan tärkeyttä: onko keskiössä tanssija, liike, ohjaaja, kuvaaja vai koreografi näkemyksineen. Jos näkökulmia on useita, voi teos pirstoutua.

Elokuva on viestintänä aina yksisuuntaista. Kuva ei tarvitse yhtä paljon aikaa tietonsa julkituontiin, koska katsojan ei useinkaan tarvitse selvittää omaa suhdettaan kuvaa kohtaan, toisin kuin näyttämöteoksissa. Katsoja lukee kuvasta nopeasti sen sisältämän informaation. Kuva välittää valtavan paljon informaatiota, rajauksen sisällä kaikki on merkityksellistä. Kuvan ääreen voi palata yhä uudelleen. Kuva pysyy samana, katsoja muuttuu, katsojan ja teoksen suhdetta voi pohtia uudelleen ja uudelleen. Nähtäväksi jää vain säilyttääkö kuva kiinnostavuutensa ajan saatossa. (Alakunnas 2010)

2.3 Genre

”Väitän, että nykytanssielokuvien tekeminen on synnyttänyt uuden ’taidemuodon’, joka ei täysin palaudu elokuvan eikä perinteisen näyttämöteoksen olemisen tapoihin, vaan luo oman genrensä ja olemisen tapansa elokuvan ja tanssiteoksen väliin. Tämä ontologinen ero ei näy vain itse teoksissa, vaan ennen kaikkea katsojan ja teoksen vuorovaikutussuhteessa.” (Parviainen 2000) Myös Rosenberg puoltaa sitä, että tanssielokuva on kokonaan erillinen teosmuoto, koska se ei ole toistettavissa live-esityksenä vaan on olemassa vain mediateoksena (2012: 26).

Rosenberg kuvailee taidemaailmaa, jossa ihminen yhdistyy digitaaliseen kokemuskenttään osaksi mediaympäristöä. Nykyelämä on sekoitus simulaatiota, medialisaatiota, analogista ja digitaalista, lihaa ja konetta ja usein rajaviivat ovat häilyviä (2012: 53). Genremäärittely on monissa tapauksissa hankalaa. Videoteknologian kehityttyä digitaaliseksi kulttuuriksi hybridi syntyy yhä erilaisissa mediatiloissa ja niiden tullessa kosketukseen fyysisen maailman kanssa. Pajala-Assefa puhuu laajenevasta hybridistä, jonka toiseen päähän asettuvat dokumentit ja fiktiot ja toiseen ääripäähän kokeellinen video- ja multimediateide.

Näyttämöteos ja elokuva tulevat koko ajan lähemmäs toisiaan. Parviainenkin toteaa, että raja kuvallisen liikkeen ja liikkuvan kuvan välillä on hämärtynyt, mikä näkyy myös näyttämöteoksissa. Modernit teatterit ovat alkaneet muistuttaa yhä enemmän elokuvateattereita häivyttäen pois vastavuoroisuuden periaatetta.

Katsomo pimennetään esityksen ajaksi eivätkä katsojat ole näkyvissä esiintyjille (Parviainen 2000). Videotekniikkaa voidaan käyttää paitsi skenografisena elementtinä ja valonlähteenä, myös interaktiivisena toimijana lavalla reagoiden esiintyjien liikkeisiin tai ääneen. Reaaliaika ja mediatila sekoittuvat. Lisäksi elokuvan kerronnan tyylit ovat vaikuttaneet näyttämöllisen nykytanssin rakenteisiin ja katsojien katsomistottumuksiin. Näyttämöteosten rakenne voi hakea elokuvaleikkauksen tyyliä. Toisaalla moderni elokuvatekniikka mahdollistaa kolmiulotteisuuden illuusion.

Genren määrittelyä ei selvennä se, että jotkut elokuvat eivät välttämättä ole tanssielokuvia, vaikka jossain kohtauksessa tanssittaisiinkin. Kun taas jotkut elokuvat voidaan luokitella tanssielokuvaksi, vaikkei niissä olisi tanssia sellaiseen lainkaan. Pajala-Assefa ei aseta rajaa edes siihen, että tanssielokuvassa täytyisi esiintyä ihminen. Materiaaliset ja graafiset elementit voivat rakentaa dynaamisia kokonaisuuksia, jotka noudattavat liikelähtöisyyttä ja tanssille tyypillistä rytmikkaa. Tästä esimerkkinä Hannes Vartiaisen ja Pekka Veikkolaisen Erään hyönteisen tuho, digitaalinen animaatio, joka oli osana Loikka-tanssielokuvafestivaalin ohjelmistoa vuonna 2011. Elokuvan pääosassa olivat digitaalisesti monistetut hyönteiset.

Tanssielokuva voidaan genrenä myös asettaa useamman taiteenlajin alle. Näkökulmasta ja asiayhteydestä riippuen sen voidaan katsoa kuuluvan elokuvataiteeseen, tanssitaiteeseen tai mediataiteeseen. Tämä seikka nousee usein ongelmaksi tanssielokuvatuotantoa suunniteltaessa. Poikkitaiteellisen olemuksen takia tanssielokuva voidaan sysätä kuuluvaksi aina jonkun toisen osa-alueen piiriin, se ei kiinnity mihinkään.

2.4 Termit ja käsitteet

Rosenberg käyttää termiä *screendance* yleisenä terminä kaikille tanssiin linkittyville audiovisuaalisille tuotteille. Hänen mukaansa termiä *screendance* käytetään usein kuvaamaan kolmea eri teostyyppiä: taideteos, dokumentti ja taltiointi. Taideteoksena tanssielokuva on itsenäinen teos, joka syntyy koreografian ja

kameratyöskentelyn vuorovaikutuksesta. Dokumentti on nimensä mukaan dokumentaatio työprosessista tai tanssitaiteilijasta. Taltiointi taas on näyttämölle tehdystä koreografiasta kuvattu nauhoite, jonka tarkoitus on toimia live-esityksen ja koreografisten teosten esittelyssä ja arkistoinnissa sekä koreografian opettamisessa. (Rosenberg 2012: 18-19)

Englannin kielessä tanssielokuvasta käytetään erimuotoisia nimityksiä jotka voivat vaikuttaa samansisältöisiltä, mutta ovat spesifioivia. Esimerkiksi *dance for the camera*, *video dance*, *cine-dance*, *screendance*. Rosenberg selventää termien määrittelyä siltä pohjalta, että jokainen niistä kuvaa esityksen ja välineen suhdetta, niiden painoarvoa teoksessa. Esimerkiksi *dance for the camera* asettaa tanssin etusijalle, kamera palvelee tanssia. *Video dance* taas asettaa median etusijalle ja tanssin vasta toiseksi. (Rosenberg 2012: 15)

Itse käytän tässä tutkimuksessa termiä *tanssielokuva* tarkoittaen sillä taiteellista teosta, jossa tanssi on vähintäänkin merkittävä osa kerrontaa ja jonka sisältö on joko kokonaan tai ainakin tanssiosioden osalta syntynyt nimenomaan koreografisen työskentelyn pohjalta. Rajaan tanssielokuvan ulkopuolelle tanssidokumentin ja tanssitaltiointin. Jätän ulkopuolelle myös musikaalit, jotka ovat oma elokuvagenrensä. Niissä koreografia luodaan "on demand" täydentämään valmiiksi sävellettyä ja ohjattua kokonaisuutta eivätkä tanssikohtaukset vie juonta eteenpäin vaan tanssia käytetään jonkin tunnetilan kuvaamiseen.

Tanssielokuvasta puhuttaessa usein esiintyvä sana on *hybridi*. Sanalla viitataan siihen, että tanssielokuva syntyy kahden lajin risteytyksenä, jossa toista ei ole olemassa ilman toista. Jo Maya Deren työsti visiota, jossa tanssi ja elokuva ovat erottamattomia: molemmat ovat osa kokonaisuutta, josta kumpaakaan ei voi nähdä kuin toisen kautta. Juuri tämä tekee tanssielokuvasta erityislaatuisen. Ja juuri se tekee tanssielokuvan teosta haastavaa ja työlästä. On hallittava kaksi dynaamista välinettä: elävä, liikkuva ihminen ja elävä, liikkuva kuva. Ja saatava ne toimimaan yhdessä niin, että kahden lopputulos on yksi.

2.5 Tanssielokuvan narratiivi

Tanssielokuvaan ei kohdistu narratiivisia vaatimuksia siinä määrin kuin draamaelokuvaan. Pajala-Assefan mukaan tarina voi olla hyvin viitteellinen, kokonaisuutena musiikkivideoon verrattava kuvamontaasi, jota on vain miellyttävää katsoa. Tanssielokuvan kerronta tapahtuu vain tai etupäässä liikkeellisesti, toisin kuin draamaelokuvassa pääsääntöisesti dialogi kuljettaa tarinaa toiminnan ja visuaalisuuden ohella. Tanssielokuva sallii katsojan itse luoda sanaston ja tapahtumien merkitykset, syy- ja seuraussuhteet. Liikeilmaisuus on kokemustasolla hyvin kertovaa, mutta se myös jättää tilaa katsojan mielikuvitukselle. Se antaa vapaudet omakohtaisempaan tulkintaan teeman ja tarinan ympärillä.

Pajala-Assefa kertoi, että hänen kohdallaan ensimmäiset elokuvat lähtivät tanssillisuuden lähtökohdista, mutta kokemuksen myötä ajattelu on kehittynyt elokuvakerronnan suuntaan, jolloin liike on ikään kuin tekojen koreografointia. Kaikilla ratkaisuilla väistämättä kerrotaan jotain, syntyy ns. ”pakotettu narratiivisuus”, joka on elokuvalla luontaista.

3 HISTORIAA

3.1 Näköaistin medioituminen

”Länsimainen kulttuuri on viimeisen 400 vuoden aikana voimallisesti kehittänyt erilaisia näkemisen teknologioita. Kaukoputkea, mikroskooppia, valokuvauskameraa ei keksitty sattumalta. --- Näkemisen teknologiat kuten televisio ja elokuva totuttavat meidät näkemään tietyillä tavoilla ja nämä tavat tulevat näkemisemme luonnolliseksi asenteeksi.” Näin Parviainen (2000) lainaa artikkelissaan David Michael Leviniä kirjasta *The Opening of Vision*, jossa hän pohtii onko television redusoima näkemisen teknologia ottamassa meidän näkemisemme paikan, silmän kinesteettisen älykkyyden, ja muotoilemassa näkemisemme anonyymiksi, mekaaniseksi, todellisuudentajusta irtaantuneeksi.

Modernina aikana koemme maailman kuvina, jotka pysyvät aina turvallisen etäisyyden päässä. Vaikka voimme ottaa vakavasti ja uskoa, jopa heittäytyä kuvien maailmaan, mikään kuvassa näkyvä ei ole kosketettavissa, vaan jää aina vain kuvaksi. Näkökyky ei ole enää tuntemiskyvyn muoto, vaan se on ulkopuolelle asettautumisen keino, etäältä tarkkailun väline. Tämä teknologian tuottama näkemisen tapa vaikuttaa siihen, millaiseksi koko suhteemme maailmaan muodostuu. (Parviainen 2000)

Tämä voi muodostua näkemisen luonnolliseksi asenteeksi ja vaikuttaa myös näyttämöesityksen katsomiskokemukseen. Näyttämöesitystä katsoessamme voimme ihmetellä, miksi esiintyjät eivät liiku niin kevyesti ja painovoimaa uhmaten. Tanssi voi tuntua etäiseltä koska olemme tottuneet kameran tarjoamaan näkymään liikkeen yksityiskohdista ja vauhdista. Emme tunne olevamme mukana liikkeessä. (Parviainen 2000)

Jos suhtautuu tanssiin vain kuvallisena liikkeenä, ei ole eroa katsooko tanssia televisioruudusta vai ovatko liikkuvat kehot läsnä samassa tilassa. Televisioitu tanssi on sarja näyttämökuvista ja tanssista otettuja kuvia. Tältä pohjalta Parvi-

ainen (2000) esittääkin kysymyksen: onko tanssija jäämässä elokuvallisin keinoin tuotetun kuvan vangiksi?

3.2 Elokuvan ja tanssin yhteistyön alkumetrit

Valokuvaamisen keksiminen sai aikaan taiteen ja teknologian liittoutumisen tiiviiseen vuorovaikutukseen. Rosenberg lainaa Michael Rushia kirjasta *New Media in Late 20th-century Art*: ”Aina valokuvaamisen alusta asti taide ja teknologia ovat olleet olemassa rinnakkain ja niitä on yhdistänyt välttämätön side, joka on hyödyttänyt molempia” (2012: 57).

Tanssilla on ollut merkittävä rooli elokuvan syntytarinassa aina ensimmäisistä askelista alkaen. Elokuvan syntyä ennakoivat englantilaisen valokuvaajan Eadweard Muybridgen kuvasarjat eläinten ja ihmisten liikkeestä. Muybridge kehitti zoopraxiskoopin (1879), laitteen joka heijasti valko-kankaalle liikkuvia figuureja. Muybridge osoitti mielenkiintoa tanssijoita kohtaan toteuttaessaan näitä kokeiluja. (Rosenberg 2012: 36)



Kuva 1 Eadweard Muybridge: *Woman Dancing*

Samoihin aikoihin Muybridgen kanssa Thomas Edison kehitti kinetoskoopin. Edison teki mykkäelokuvia, jotka pitivät sisällään tanssia. Sekä Muybridgen että Edisonin kokeiluissa oli kuitenkin kyse tieteellisestä tutkimuksesta, ei taiteesta. Eivätkä he olleet niinkään kiinnostuneita tanssista ja sen taltiointista vaan tarvitsivat työhönsä liikkuvia kohteita. Jälkikäteen tarkasteltuna nämä elokuvahistorian ensimmäiset tekniset kokeilut kuitenkin mielletään taideteoksiksi, joihin on

tallentunut 1800-luvun lopun tanssia eri kulttuurien edustajilta. (Rosenberg 2012: 39)

Elokuvan syntyvaiheissa myös mm. Georges Méliès ja Lumièren veljekset Ranskassa ottivat vaikutteita tanssista. Myöhemmin Chaplinin, Buster Keatonin, Harold Loydin ja muiden aikalaisten mykkäelokuvissa toteutui alkuaikojen hybridi, jossa liikeilmaisuus ja liikkuva kuva haastoivat toisiaan. Liike oli tärkeä kerroksen väline, sitä käytettiin viemään tarinaa ja aikaa eteenpäin. Myös ensimmäinen kokeilu, jossa ääntä nauhoitettiin synkronoiden kuvan kanssa (*Dickson Experimental Sound Film* 1895), piti sisällään tanssia. Esittäessään kaksi miestä tanssimassa poski poskea vasten se oli samalla tiettävästi maailmanhistorian ensimmäinen taltiointi tanssivasta miesparista. (Rosenberg 2012: 33, 40)

Kun tekninen kalusto kehittyi, elokuvaa ja valokuvaa alettiin tehdä taiteena. Rosenberg esittää tanssielokuvagenren synnyksi Busby Berkeleyyn Hollywood-musikaalit 1930-luvulla. Tällöin muodostui myös tanssielokuvagenren ensimmäinen kahtiajako: toisaalla valtavirralla suunnattu, teollisesti tuotettu elokuva-viihde, toisaalla Maya Derenin kokeelliset elokuvat (2012: 34).

Maya Derenin *A Study in Choreography for Camera* (1945) voidaan määritellä modernin tanssielokuvan alkupisteeksi. Hänen tapansa lähestyä elokuvantekoa rakentui edeltäneiden avantgardistien työhön ja Derenille yksi suuri inspiraation lähde olivat Keatonin kehittämät trikkikuvat. Dereniä kiehtoi etenkin leikkaaminen lokaatiosta toiseen siten, että tanssijan liike jatkui kuvasta seuraavaan. *A Study* toteuttaa Derenin teoriaa anagrammirakenteesta, jonka toteuttaminen on mahdollista nimenomaan tanssielokuvassa, missä tanssija on kameran linssin edessä sekä subjekti että objekti, estetisoitu ja ruumiillisesti jälleenrakennettu. (Rosenberg 2012: 40-43, 50)

A Study on voimakkaasti kantaaottava myös poliittisesti. Siinä esiintyy pääroolissa musta mies eleganttina ja taitavana tanssijana, ei palvelijana kuten tuon ajan elokuvissa yleensä. Tanssijan esiintyminen ylävartalo paljaana on seksuaalista ja sensuella, leikkaus korostaa intiimiyttä (Rosenberg 2012: 49). Myös Berkeleyyn tanssikohtauksissa ajalle epätyypillinen epäsovinnaisuus oli sallittua.

Kuuluisa suihkulähdekohtaus (*Footlight Parade* 1933) sisältää paljon suoria eroottisia viiheitä ja lähes alastomia naisvartaloita. Se ei kuitenkaan herättänyt pahennusta, vaikka elettiin aikaa, jolloin suudelmienkin suhteen oli tiukkoja sääntöjä. Derenin ja Berkeleyyn työn pohjalta voikin esittää ajatuksen, että elokuvassa tanssia eivät koskeneet tuon ajan siveyssäännöt. Liikeilmaisulla päästiin tuomaan esiin kannanottoja ja teemoja, jotka draamaelokuvissa tuli pitää subtekstissä.

Dereniä seurasivat monet avantgardistit, mm. ohjaaja Hilary Harris, joka vei elokuvallaan *Nine Variations on a Dance Theme* (1967) eteenpäin Derenin visioita. Harris näki tanssielokuvassa mahdollisuuden luoda kinesteettistä ja elokuvallista runoutta. Yvonne Rainer oli myös yksi avantgardisti, joka elokuvassaan *Lives of Performers* (1972) loi hybridityyliä ja osaltaan johdatti tanssitaidetta modernista postmoderniin.

1960-80-luvulla syntyi käsitetaide, jonka myötä taide irtaantui välineestä, toiminta ei enää tähdännyt valmiseen lopputulokseen, vaan päämerkitys syntyi prosessista. Taiteenlajit kietoutuivat toisiinsa, rajat hämärtyivät. Käsitetaiteen alla erityisesti performanssitaide vaikutti tanssielokuvaan. Varhaiset performanssit karttelivat yleisöä ja esittelivät sen sijaan tallennettua materiaalia tapahtuneesta: kuvia, videota. Välimatka taiteilijan ja yleisön välissä lyheni. Arkielämä itsessään synnytti taidetta ja taiteilijan elämä saattoi sellaisenaan olla esiteltävä teos. Teoksen yleisölle esiteltävä osa oli usein vain todistusaineisto siitä, mitä on tapahtunut. (Rosenberg 2012: 61-63)

Poptaide loi uudenlaista maailmankuvaa käsitetaiteen periaatteiden pohjalta. Poptaide esitti jyrkän vastalauseen strukturalistiselle maailmankuvalle ja taidekäsitykselle. Taide ja teollisuus alkoivat lähestyä toisiaan yleisen elintason nousun ja modernin teollisuuden mahdollistaman massatuotannon myötä: yhä useammilla kuluttajilla alkoi olla varaa esteettisyyden pohjalta tehtyihin valintoihin. Avantgarde ryöppysi populaarikulttuuriin, mikä lopulta johti avantgarden kuoleutumiseen sellaisenaan. Yksi visuaalisuuden suuntaus oli hippiliikkeen ja huumekokeilujen myötä syntynyt psykedeelinen taide, jonka värikkäät ornamentit, abstraktit muodot geometrinen kuvioiden ohella muodostuivat leimaa-antaviksi

60-luvun taiteessa. Kävely kuussa ja muovin kehittyminen materiaalina johdattivat kohti avaruusaikaa ja synnyttivät tieteellistä fiktiota. Oltiin uusien asioiden edessä, tiellä kohti internet-vallankumousta.

3.3 Videoaikakausi

Video aloitti virtuaalisena tyhjänä pöytänä taidemaailmassa: ei ollut olemassa sääntöjä eikä historiallista traditiota. Ja koska hyvin harvoilla taiteilijoilla oli minikäänlaisia tuotannollisia taitoja, videotyötä ei voitu arvottaa teknisten perusteiden pohjalta. Virtuositeettiä ei odotettu tai edellytetty, kun taiteilija ryhtyi luomaan teosta uudessa mediassa. Tämä entisestään erotti videotaiteilijat heitä edeltäneistä kokeellisen elokuvan tekijöistä. Se etäännytti videotaiteilijat kaikista muistakin taiteenlajeista, joilla oli jo vahva jalansija taidemaailmassa. Näistä lähtökohdista sai alkunsa myös tanssielokuva videoaikakaudella. (Rosenberg 2012: 85)

Tanssi on imenyt vaikutteita mediakulttuurista. Merkinä median soluttautumisesta tanssiin ja tanssin etsiytymisestä mediaan eivät ole vain videoformaattiin toteutetut tanssiteokset, vaan myös näyttämölle tehdyt koreografiat, jotka imitoivat television ja elokuvan nopeita leikkauksia ja jotka käyttävät projisoiteja skenografiassa oikotienä nopeuttaakseen sisällön ymmärtämistä. Saksalaisen koreografin Pina Bauschin teoksia kuvataan usein elokuvalliseksi. Bauschin ekspressionistisessa tanssiteatterissa katsojan täytyy osallistua aktiivisesti: tarkentaa, editoida ja luoda asiayhteyksiä sen pohjalta mitä teoksessa paljastuu (Rosenberg 2012: 80-81). Teoksissa ei ole keskeistä pistettä johon viittaukset kohdistuisivat eivätkä ne noudata lineaarista kerrontaa. Hänen teoksissaan yhdistyvät eleet, jotka eivät noudata fyysisyyden luonnollista tilaa ja koreografista jatkuvuutta on vaikea lukea. Myöhemmin Bauschin teoksista toteutettiin dokumentaarinen elokuva *Pina* (2011), jonka ohjasi Wim Wenders.

Kun 80-90-luku oli kokeilujen ja uuden teknologian testailun aikaa, 2000-luvulla ollaan jo taiteellisten kysymysten äärellä. Enää ei tarvitse pohdiskella kameran soveltuvuutta taidekäyttöön vaan voi keskittyä tunnelman ja sanoman esiin nos-

tamiseen. Nykyisten tanssielokuvantekijöiden haasteet ovatkin tanssin elokuvalisen näkemyksen tutkiminen sekä kolmiulotteisen tanssin tuominen kaksiulotteiseen kuvaan (Alakunnas 2010). Kun elokuvan tekniikat otetaan huomioon suunnittelussa alusta alkaen ja koreografia työstetään suoraan uuteen ajalliseen ja tilalliseen elementtiin, joka poikkeaa näyttämön ja tilan laeista, elokuvan mahdollisuudet liikkeen esittämiseen ja painovoiman uhmaamiseen ovat huikeat teatterin näyttämötekniikkaan verrattuna.

3.4 Musiikin ja tanssin videoliitto

Lähes kaikilla vuosikymmenillä on populaariin suosioon noussut jokin musikaalielokuva (Parviainen, 2000). Esimerkkeinä näistä: *West Side Story* 1961, *Sound of Music* 1965, *Cabaret* 1972, *Saturday Night Fever* 1977, *Grease* 1978, *Fame* 1980, *Dancer in the Dark* 2000, *Moulin Rouge* 2001... 80-luku erityisesti oli tanssin kulta-aikaa jazz-baletin suuren suosion myötä. Musikaalien lisäksi tehtiin elokuvia, joissa tanssi oli tarinassa keskeisessä asemassa, mm. *Flashdance* (1983), *Dirty Dancing* (1987) ja *Fame* (1980), josta tehtiin myös TV-sarja. Samaan aikaan syntyi uusi populääritaitteen muoto: musiikkivideo. Hollywoodin musikaaleille tyypilliset tanssinumerot ovat yhä osa musiikkivideoiden visuaalista sisältöä.

1980-luvun populaarikulttuuri rakentui kuvista, siitä miltä asiat näyttävät. Alettiin yhä tietoisemmin luoda imagoja ja tähtikulttia. Andy Warholin lyhytelokuvakokeilut olivat esimakua uuden visuaalisen aikakauden ja tähtikultin synnystä kun hän kuvasi erikoisella tavalla pukeutuneita ystäviään (Alakunnas 2010). Music Television ja Sky Channel muuttivat viihdemaailman 1980-luvulla, kun audiovisuaalista hittiviihdettä alettiin lähettää ihmisten koteihin jatkuvana virtana. Musiikkivideosta tuli tärkein myynninedistämisväline bändeille ja artisteille ja samalla siitä alkoi kehittyä yksi videotaiteen suuntaus, joskin hyvin kaupallinen sellainen.

Musiikkivideossa on alusta asti ollut tärkeintä artistin esittely, pelkistetyimmillään videon sisällöksi on riittänyt live-esityksen taltiointi tai artisti esiintymässä

suoraan kameralle. Mutta esimerkiksi Michael Jackson teki pitkiä ja näyttäviä tanssielokuvia musiikkikappaleidensa ympärille. Musiikkivideossa tarinaa tärkeämpää on tunteiden herättäminen, energialataus ja katsojan mielenkiinnon ylläpitäminen.

Ajan mittaan videoiden leikkaus on nopeutunut. Kerronta voi olla hyvin välähdysmäistä tai viitteellistä. Kokonaiskokemus katsojalle muodostuu kuvien virras- ta, erilaisista miellelyhtymistä. Kaupallisessa videossa pyritään tuttuuteen, kli- seisyyttä ei edes pyritä välttelemään. Yllättävien sisältöjen sijaan tehdään laina- uksia ja hyödynnetään tyylilajille ominaiseksi muodostuneita elementtejä. (Ala- kunnas 2010)

Musiikkivideoissa käytetty tanssi on jaettavissa kolmeen kategoriaan: musiikin kuuntelijoiden eli yleisön tanssi, muusikon omintakeinen liikehdintä ja koreogra- fioidut tanssinumerot. Pakottava tarve tanssinumeroihin musiikkivideoissa on klisee. Alakunnas (2010) kuvaileekin, että musiikkivideo on ”koreografian nope- aa suurkuluttamista”: idea tuodaan mahdollisimman selkeästi ja yksinkertaisesti esiin heti, kehitellään supervauhtia huippuunsa ja sitten siirrytäänkin lopun tois- toon. Toki tehdään myös sisällöltä monitasoisempaa tulkintaa, missä tanssi on ekspressiivinen työkalu. Musiikkivideoissa harvoin näytetään koreografiaa sel- laisenaan, vaan nopeat leikkaukset poimivat asioita, venyttävät ja hidastavat, mikä osaltaan luo ”kuvallista koreografiaa”. Tällä on ollut merkittävä vaikutus 1980-luvun lopulla yleistyneiden nykytanssielokuvienkin tekoon. (Parviainen 2000)

Musiikkivideo-ohjaajia on siirtynyt pitkien elokuvien tuotantoon vieden uutta ku- va-ajattelua mukanaan. Elokuvassa ei toimi lyhytmuotoisuus, juonettomuus ja viitteellisyys, mutta elokuvaohjaajat voivat hyödyntävät yleisön hienostunutta vastaanottokykyä. Katsojat ovat tottuneet ottamaan vastaan ristiriitaisia viestejä ja nopeaa mielikuvatulitusta. He ymmärtävät sitaatteja, viittauksia ja kollaaseja aiempaa sukupolvea paremmin. (Alakunnas 2010)

Kaupallisen musiikkivideon ihmiskuvassa pyritään keinotekoisuuteen. Esiinty- jästä pyritään luomaan fantastinen kuva, jolla on usein hyvin vähän tekemistä

todellisuuden kanssa. Musiikkivideoissa tanssi tehdään ensisijassa kuvittamaan musiikkia. Tämän takia musiikkivideolla on monissa tapauksissa aika vähän yhteistä nykytanssielokuvan kanssa vaikka vuorovaikutusta näiden muotojen väliltä löytyykin.

3.5 Tanssitaltiointi

“Kuvaa voidaan käyttää teoksen psykologisen sisällön peilinä kun lavalle suunniteltu koreografia tuotetaan elokuvaksi”, sanoo Sherril Dodds, joka on tutkinut televisioitua tanssia kirjassaan *Dance on Screen* (2001).

80-luvulta alkaen videon ansiosta lähes jokaiselle tanssijalle ja koreografille tuli mahdolliseksi tallentaa itse tanssiteoksiaan nauhalle. Monet tanssijat ottivatkin videoteknologian innostuneesti vastaan. Pian kuitenkin selvisi, että tanssin tallentaminen esitystilanteessa on hyvin hankalaa. (Parviainen 2000)

Dodds toteaa baletin olevan erityisen vaikeasti taltioitava tanssilaji. Baletissa näyttämökuvaa koostuu usein taustaryhmästä, ns. *corps de ballet*, ja soolotanssijasta. Laaja pitkä kuva, joka esittelee koko koreografisen näyttämökuvan, tekee hahmoista pieniä ja etäisiä. Kun taas otetaan lähikuvaa soolotanssijasta, menetetään taustatanssijat ja kompositio, joka rakentaa kohtauksen visuaalisuuden. Lisäksi lähikuvissa baletille ominainen eteerinen estetiikka ja vaivattomuuden vaikutelma menee pilalle, kun inhimillinen ruumis lihaksineen ja hikipisaroineen näkyy katsojalle. (Dodds 2001: 58)

Kuitenkin Parviainen (2000) toteaa, että television yleistyttyä erityisesti balettia alettiin näyttää televisiossa ja monista balettiteoksista on löydettävissä useitakin taltiointeja. Modernin tanssin tallentamiseen sen sijaan on suhtauduttu kitkaammin, vaikka se on vähemmän problemaattista. Edes keskeisiä klassikkoja ei ole saatavissa videolla. Modernissa tanssissa tanssijoita on yleensä vähemmän, joten kuvaaminen voidaan järjestää live-esityksen sijaan studiossa, mikä sallii joustavuutta harjoitusajoissa, kameran paikoissa ja virheiden tapahtuessa. Estetiikka ei myöskään vaadi vaivattomuuden illuusiota.

Yhdellä kameralla kuvattu tallenne on epämääräinen kuvaus teoksesta, se vie raannuttaa katsojan. Alakunnas (2010) toteaaakin, että sellaisella taltiointilla voi olla vain nostalginen muistoarvo teoksen tekijöille. Siirrettäessä näyttämöteosta videoformaattiin, täytyy valosuunnittelu, tila ja lavastus muokata kameralle sopiviksi. Tämä voi muuttaa alkuperäistä teosta radikaalisti. Tanssiteoksen taltiointissa on myös vaara, että koreografia vääristyy kun leikataan kuvasta toiseen. Kamera myös tahtoo litistää liikkeen dynaamisen laadun. Tätä voi ehkä selittää osin sillä, että katsoja näkee vähemmän tanssijan fyysisestä panostuksesta ja lihasten liikkeestä. Vaikka lihakset tuotaisiin esiin lähikuvissa, jää havainnoimatta vartalo kokonaisuutena. (Dodds 2001: 34)

Kaikki asiaan perehtyneet ovat yhtä mieltä siitä, että näyttämötanssin tallentaminen sellaisenaan on dokumentaarista tanssin kuvausta. Vasta uudelleentyöstö muodostaa itsenäisen teoksen eli tanssielokuvan. Tanssin taltiointi edellyttää erittäin tarkkaa suunnittelua etukäteen ja kuvaajalta syvällistä tanssin tuntemusta. Ohjaajalla on oltava vahva näkemys siitä, mikä on olennaista ja toimivaa tallentamisen kannalta.

Juurikin tämä videoimisen haasteellisuus herätti monissa koreografeissa kiinnostuksen työstää tanssiteos videoelokuvan keinoin. Näin voidaan sanoa syntyneen uusi genre tai jopa uusi taidemuoto: nykytanssielokuva. (Parviainen 2000)

4 HYBRIDIN LUOMINEN

4.1 Elokuva tanssiteoksen formaattina

Lisääntynyt pääsy videoteknologiaan 1970-luvulta alkaen on tehnyt yhä useammille tanssiteilijoille mahdolliseksi harkita elokuvaa vaihtoehtona näyttämöteokselle. Video sallii tanssijoiden ajatella sekä tilaa että aikaa uudella tavalla. Elokuvana tanssiteokset pääsevät liikkumaan pois tuotantopaikasta ja tulemaan toistetuksi muuttumattomina erilaisissa ympäristöissä ja tapahtumissa. Elokuvan elinkaari on pitkä, joskin elokuvan visuaalisuus ja tekninen ilme vanhenevat nopeasti, kun muoti muuttuu ja tekniikka kehittyy. Mutta näyttämöteos jää aina elämään vain muistikuvina, sen ikuistaminen on mahdotonta.

On aina mahdollista työstää näyttämöltä elokuvaan. Se voi olla myös edullisempaa, kun tanssijat osaavat jo koreografian. Harjoitusaika lyhenee ja voidaan keskittyä siirtämään materiaali kameralle. Valmista tanssimateriaalia on myös helpompi esitellä ymmärrettävämmiin tuottajille ja rahoittajille.

Koreografien tulisi perehtyä elokuvanteon lainalaisuuksiin ja tanssin sisällölliseen sanomaan siirtäessään teosta elokuvaformaattiin. Tallenteessakin tanssin tulisi säilyttää sille ominainen inhimillinen epätäydellisyys – ellei tarkoituksena ole tavoittaa jotain muuta. ”Jos näyttämöllä tavoitellaan yliluonnollisia painovoimaa huimaavia liikesuorituksia, ehkä elokuvan haaste onkin päinvastainen: pyrkimys tuoda esiin liikkeen suorittamisen inhimillisyys” (Alakunnas 2010).

4.2 Tila-aika

Live-esityksen luonne on, että jokaisella esityksellä on oma vaarallinen, muuntuva elämänsä. Mitkään kaksi esitystä eivät ole samanlaisia. Epäonnistumisen uhka on välitön: muistaako esiintyjä kaiken, tavoittaako ilmaisu, tuleeeko lavalle oikeaan kohtaan. Tanssija ja koreografia ovat yhdessä yksi elävä organismi tilassa ja ajassa. Mediateos taas on lopullinen nauhoite ja vaikka sitä uhkaa laa-

dun heikkeneminen ajan saatossa, se on sisällöltään lopullinen eikä enää riipuvainen esiintyjän, tilan tai ajan oikuttelevasta fysiikasta (Rosenberg 2012: 28). Sen sijaan elokuvalla on oma sisäinen tila ja aika.

Näyttämöesitys tapahtuu lineaarisessa reaaliajassa ja on tarkoitettu myös vastaanotettavaksi samalla tapaa. Se koostuu yhteen liittyvistä palasista, kuin tiili tiilen päälle. Tanssielokuva ei noudata live-esityksen aikakäsitystä ja se murtaa koreografisen yhtenäisyyden. Näin syntyy kokonaisuus, joka on luonteenomainen nimenomaan mediatilan arkkitehtuurille ja tallentamistekniikalle. Myös Pajala-Assefa puhui siitä, että jo elokuvan suunnitteluvaiheessa täytyy tiedostaa se, että siinä missä näyttämöesitys noudattaa ehdotonta ajallista lineaarisuutta, elokuva voi olla simultaaninen. Rosenberg lainaa yhdysvaltalaista koreografia Merce Cunninghamia: ”(Videolla) aikaa voidaan käsitellä elliptisesti, koska katsoja vastaanottaa tietoa paljon nopeammin kuin teatterissa, ja tila vaikuttaa laajentuvan näytön ulkopuolelle luoden illuusion suuremmasta syvyydestä kuin tosi-asiassa on” (2012: 29, 31).

Epälineaarisen rakenteen lisäksi elokuvassa aika on säädeltävissä myös teknisesti nopeuttamalla, hidastamalla, pysäyttämällä tai kelaamalla taakse päin. Yksi tekninen keino on myös *Matrix*-elokuvasta tutuksi tullut *bullet time* -tehoste, jossa aika hidastuu mutta kameran liike ei, luoti voidaan ”pysäyttää ilmaan” kesken ilmalennon. Ilman erityisiä efektejäkään, elokuvan leikkaaminen rikkoo aikakäsitystä: paikasta toiseen voidaan siirtyä silmänräpäyksessä, mikä olisi reaaliajassa näyttämöllä mahdotonta. Liikesarjoja voidaan toistaa muuttumattomana. Vartalot voivat ilmestyä tyhjästä. Voidaan luoda uusi aikakäsitys, jolloin katsojan mielikuvitus täyttää aukot. (Alakunnas 2010)

”Kun katsomme elokuvaa, näemme yhtä aikaa sekä aidon dokumentin esitetystä hetkestä että myös editoidessa luodun uuden todellisuuden. Esitys kiinnittyy sekä luomishetkeen että jatkettuun jälleenrakennusprosessiin” (Rosenberg 2012: 28).

Kamera tuo esiin valitun tapahtuman samalla kun rajaa ulkopuolelle kaiken muun. Näin se jäsenteleä toiminnan tarpeelliseksi ja tarpeettomaksi, läsnäole-

vaksi ja poissaolevaksi (Rosenberg 2012: 69). Näin ollen myös se, mikä ei näy kuvassa, on merkityksellistä ja rajauksiin tulee kiinnittää huomiota. Tästä havainnollistavana esimerkkinä yksi kuvan rajaamista koskeva sääntö: jos täytyy rajata jokin ruumiinjäsen pois, tulee sen leikkaantua kohdasta, jossa muoto lähtee kapenemaan, koska ihmisen silmä jatkaa linjoja kuvan ulkopuolelle. Jos leikataan kohdalta, jossa vaikkapa pohje on pulleimmillaan, syntyy vaikutelma loputtomasta paksusta jalasta.

Katrina McPherson on laatinut kattavan opaskirjan *Making Video Dance* (2006) tanssielokuvatuotannon suunnittelusta ja tanssin ja kameran yhteistyöstä. Hän kokee kuvatun tanssin jopa kolmiulotteisemmaksi kuin näyttämötanssin, koska teatterissa yleisö pysyy paikoillaan ja katsoo yhdestä suunnasta mutta kamera sen sijaan voi liikkua keskellä tanssia ja hyödyntää eri kuvakulmia, jolloin katsoja voi nähdä tanssin eri suunnista ja etäisyyksistä. Leikkausten myötä syntyy komiulotteinen katsaus tanssiin. Kun jokaiseen kuvaan yhdistetään ihmisen mielikuvituksen jatkama, kuvarajojen ympärille jäävä ”ei-näkyvä” maailma, ollaan todellakin laajentuneessa, moniulotteisessa tilassa.

4.3 Tanssija ja kamera

Tanssi on kolmiulotteista, elokuva kaksiulotteista. Kaikessa kaksiulotteisuudessaan tanssielokuva on kuitenkin myös hyvin plastista, plastisuuden rakentuminen ei vain noudata elävän ihmisvartalon rajoituksia.

Tanssielokuva kyseenalaistaa tavan kuinka koreografisia ideoita on käytännön tasolla ruumiillistettu. Tanssielokuvalla ominaista on ”vartalon jälleenrakennus”. Ajatukset ruumiillisuudesta mietitään uusiksi. Näin syntyy rakennelma, joka on ”mahdoton vartalo”. Vartalo, johon eivät vaikuta painovoima, ajalliset rajoitteet tai kuolema. Tanssielokuva muuntaa vartalon materiaaliksi hybridiin, joka on sekä ruumiillinen että medioitu.” (Rosenberg 2012: 55, 57)

Tutkiessaan näyttämöesitysten televisioimista Dodds (2001) käyttää termejä *live body* ja *screen body*. Televisio väistämättä vääristää ja manipuloi vartaloa,

mistä johtuen televisioitua toistoa elävästä tanssivasta vartalosta ei yksinkertaisesti voi olla olemassa. Vääristymään vaikuttavat etäisyys kameran ja kohteen välillä, kuvakulma ja fokus, valon ja värin käyttö sekä editointityyli.

Dodds (2001) pohtii, voiko elokuvaa katsoessa muodostua kineettisen empatian kokemus, koska tanssija esiintyy elokuvassa niin siloteltuna. Lavalla katsoja on tottunut näkemään vartaloita, jotka hikoilevat ja hengästyvät, etenkin kohtauksissa, jotka vaativat suurta energistä panostusta. Kun taas videolla tanssi kuvataan lyhyissä otissa, joiden välissä voivat hengähtää ja maskeeraaja voi virkistää esiintyjän ulkonäköä. Doddsin ohella kuitenkin myös Rosenberg toteaa, että kineettistä empatiakokemusta voi rakentaa elokuvan keinoin: Lähikuvat, äänisuunnittelu ja editointitekniikoiden käyttö mahdollistavat kinesteettisen kokemuksen synnyn. Kameran keinotekoinen kyky lähestyä esiintyjää tarjoaa mahdollisuuden intiimiydelle, joka ei näyttämöllä ole mahdollista (Rosenberg 2012: 29).

Vaikka tanssielokuvassa tapahtuva liike on elävien vartaloiden elävässä tilassa esittämää, se on tehty vain ja ainoastaan tarjoamaan materiaalia kameralle (Rosenberg 2012: 28). Rosenberg kuvaileekin esiintyjän roolia kaksijakoiseksi: esiintyjä tekee työnsä kuvauksissa ja näkee itsensä muuttuneena toiseksi persoonaksi ohjauksen, kuvauksen ja leikkauksen jälkeen. Esiintyjä joutuu ikään kuin alistumaan katsojaksi katsojien joukkoon.

Aiemmin historiaosiossa esitelty Berkeley käytti tanssijoita ikään kuin lavasteena ja tehokeinona. Hän valjasti vartalot luomaan visuaalista geometriaa ja pitsikuvioita. Siinä missä Berkeleyyn joukkokohtauksissa yksi esiintyjä oli vain osa ryhmää, Derenin elokuvat taas korostivat yksilön merkitystä ja läsnäoloa. Berkeleyn kamera epäinhimillistää, Derenin inhimillistää ja luo ikään kuin antispektakkelin (Rosenberg 2012: 48). Elokuvalla voi siis olla kaksi hyvinkin vastakaista lähestymistapaa ruumiillisuuteen.

4.4 Koreografia

Usein lähdetessä tekemään tanssielokuvaa, herää kysymys: kumpi tulee ensin, koreografia vai kuva? Missä vaiheessa harjoituksia kamera tulisi ottaa mukaan koreografian tekoon? Tämä riippuu paljolti lähtökohdasta. Ollaanko tekevässä elokuvaa koreografiasta vai koreografiaa elokuvaksi. (McPherson 2006: 44)

Kameran luoma näkyvä mediatila eli kameran näkökenttä on kartion muotoinen. Tila on erittäin kapea kameran edessä ja sitä laajempi, mitä kauemmas kamerasta asettuu. Tämä luo monia rajoitteita ja mahdollisuuksia koreografiseen suunnitteluun. Esimerkiksi kun tanssija on kameran lähellä, hän voi yhdellä askeleella astua pois kuvakentästä. Kauempana taas siihen tarvitaan useita askeleita.

Pajala-Assefa kertoo, että elokuvassa hyödynnettävä liikkeellinen massa on pienempi, mutta tarkempi. Pienten asioiden treenaaminen voikin olla yllättävän tarkkaa ja aikaa vievää. Elokuva vaatii enemmän mekaanista harjoittelua, kun samaa liikettä täytyy kytä toistamaan kuvauksissa useaan kertaan.

Liikkeet täytyy suhteuttaa kuvakokoon: laajakuva vaatii suuremman käden liikkeen kun taas lähikuvassa pienikin näyttää suurelta. Kameralla on taito poimia se, mikä on oleellista, totesi Pajala-Assefa.

Alakunnas oli koreografisessa työssään havainnut muun muassa, että nopeat ja laajat liikekuviot olivat vaikeita tallentaa. Liikkeitä piti selkeyttää ja artikuloida, jotta ne ehtisi näkemään laajassakin kuvassa. Hän oli kuvannut koreografiaa harjoitustilassa eri kuvakulmista ja korkeuksista ja tutkinut, mitkä liikkeet ovat mistäkin kulmasta mielenkiintoisia (2010). Tässä on syytä huomioida se, että hyvin pienikin kameran asennon muutos vaikuttaa kuvakompositioon huomattavasti. Lähempänä kameraa olevat ruumiinosat korostuvat.

Elokuvaan riittää pienempi määrä koreografiaa. Kameran vuorovaikutteisuus näkyy myös siten, että sillä voi tehdä liikettä vaikka tanssija olisi paikoillaan. Jo Deren totesi, että kamera ei ole vain passiivinen, säädettävä laite vaan osallistuva ja luova tekijä. Näin ollen sen lisäksi, että tehdään koreografia tanssijalle, koreografia on tehtävä myös kameralle. Liike tulee työstää suoraan uuteen tilaliseen ja ajalliseen elementtiin, joka poikkeaa näyttämön tilan ja ajan laeista.

Yksi mielenkiintoinen elokuvassa mahdollinen laatu on niin sanottu mikrokoreografia. Lähikuva kasvoista on perinteisesti ollut tärkeä tekijä tarinankerronnassa ja tähtipersonan luomisessa. Juurikin lähikuva luo uuden tilan ja näkymän koreografialle, tanssielokuvassa mikä tahansa ruumiin kohta voi toimia koreografian ja ilmaisun alustana. Lähikuvalla voidaan näyttää jossain liikkeessä tai eleessä laatua, jollaista ei muuten edes huomaisi. (Brannigan 2011: 39- 44)

Brannigan kritisoi länsimaisen esittävän taiteen taipumusta ylikorostaa kasvoja merkitysten ja karakterin luomisessa. Vartaloa voidaan käyttää energiavirtausten, aistillisen aktiivisuuden ja ulkopuolisten ärsykkeiden esiin tuomiseen. Tanssin ruumiillisuus antaa mahdollisuuden muodostaa vartalolla ilmaisua ja intensiteettiä, jotka on yleensä luotu kasvoilla. (2011: 45-46)

5 TUOTANNOLLISET ERITYISPIIRTEET

Jakelukanavasta riippuen elokuvaa voi tehdä hyvinkin kevyesti vaikkapa mobiililaitteella. Elokuvan tuotannollisen prosessin työläys riippuu tavoitteista. Jos elokuvalla tähdätään festivaalilevitykseen tai TV-esityksiin, laadullinen vaatimustaso voi nousta hyvinkin korkeaksi. Jos taas tekijöille riittää, että video ladataan YouTubeen, laadullinen vaatimustaso on työryhmän itse määriteltävissä. Tekipä elokuvaa mihin formaattiin tahansa, tärkeää on ymmärtää se, että ammattimaisesti toteutettuna lyhytkin elokuvan vaatii paljon järjestelyjä, aikaa, monen ihmisen työpanoksen ja kallista tekniikkaa. Eli paljon rahaa.

5.1 Työprosessi

Näyttämöesitykseen verrattuna tanssielokuvan työprosessi on aivan toisenlainen. Näyttämöesityksen toteutuksessa kaikki valmistava työ, suunnittelu ja harjoittelu tähtää ensi-iltaan. Elokuva sen sijaan esituotanto- ja harjoitusvaiheiden jälkeen kuvataan, minkä jälkeen kuvamateriaalin työstäminen vasta alkaa. Näyttämöteosta tehdessä lopullisen teoksen synty ja kokonaisuus on koreografin tai ohjaajan silmin nähtävissä koko työskentelyperiodin ajan. Kun taas elokuvan lopullinen muoto, joka saavuttaa yleisön, on olemassa vain ajatuksen tasolla läpi koko koreografisen prosessin.

NÄYTTÄMÖTEOS

Ennakkosuunnittelu	Sisällön suunnittelu Työryhmän kasaaminen Rahoituksen haku Esityspaikan valinta
---------------------------	--

Harjoitusperiodi	Koreografia / harjoitukset Visuaalinen suunnittelu Teoksen valmistuminen Markkinointi
-------------------------	--

Esitys	Ensi-ilta Muut esitykset
---------------	-----------------------------

ELOKUVA

Käsikirjoitus Työryhmän kasaaminen Rahoituksen haku, rahastot / jakelijat Koreografia / harjoitukset Lokaatioiden valinta ja suunnittelu Visuaalinen suunnittelu Testikuvat Kuvakäsikirjoitus, kuvaussuunnitelmat	Esituotanto
--	--------------------

Elokuvan kuvaaminen	Tuotanto
---------------------	-----------------

Leikkuu ja muu jälkikäsittely Elokuvan valmistuminen	Jälkituotanto
---	----------------------

Haku festivaaleille Markkinointi	Jakelu
-------------------------------------	---------------

Festivaalit Televisio Netti	Esitys
-----------------------------------	---------------

Taulukko 1 Näyttämöteoksen ja elokuvan tuotantoprosessin rakenne

Elokuvassa ennakkosuunnittelu on erityisen tärkeää, koska kuvauksissa harvoin on paljon aikaa suunnittelulle. Elokuvan ennakkosuunnitteluun kuuluu kaikki valmistettava työ ennen kuvauksia. Mm. kuvauspaikkojen etsiminen, esiintyjien ja työryhmän kasaaminen, rahoituksen hankkiminen sekä ennen kaikkea käsikirjoitustyö, kuvaussuunnittelu ja tanssielokuvan kohdalla koreografian työstäminen ja harjoittelu kameran kanssa.

Pajala-Assefa nostaa tärkeimmäksi ja haastavimmaksi työvaiheeksi käsikirjoittamisen. Ilman ennakkoon mietittyä käsikirjoitusta tanssielokuvalla ”ei ole leikkauksessa flowta”. Lopputuloksena voi olla laahaava rytmi. Käsikirjoitusvaiheessa mietitään, mitä kullakin kuvalla halutaan kertoa ja kuinka se saadaan esiin. Käsikirjoitus on koko tuotannon perusta, se kertoo koko työryhmälle, mitä ollaan tekemässä. Myös tuottajalle käsikirjoitus kertoo kaiken oleellisen projektista: mitä tehdään, missä, milloin, paljonko työryhmää tarvitaan, minkälaisia jär-

jestelyjä asiat vaativat ja mitä kuluja tämän kaiken pohjalta syntyy. Käsikirjoitus onkin paitsi luovan myös tuotannollisen työn perusta.

Käsikirjoitusprosessissa ideoista työstetään toteuttamiskelpoisia, visualisoitavia kohtauksia. Käsikirjoitusta työstettäessä voidaan selventää teoksen teemoja ja tyylilajia, rakennetta ja toteutustapaa. Narratiivisuus ja selkeä rakenne selkeyttävät prosessia, helpottavat jälkituotantoa ja kommunikointia työryhmässä. Etenkin ne helpottavat käsikirjoitustyötä ja näin teoksen sisältö on helpommin ulkopuolisten omaksuttavissa jo ennakkosuunnitteluvaiheessa. Mitä abstraktimpaa sisältöä ollaan tekemässä, sitä haastavampaa kommunikaatio on.

Tanssielokuvan käsikirjoittaminen on prosessina toisenlainen kuin elokuvan yleensä. Koska tanssielokuvassa ilmaisu on liikettä eli koreografiaa, käsikirjoitusvaihe ei ole erotettavissa koreografian suunnittelusta. Ja kun rahoituspäätös tehdään käsikirjoitusten perusteella, on koreografi pattiilanteessa. Käytännössä se tarkoittaisi, että koreografia täytyisi olla olemassa jo yhtä aikaa käsikirjoituksen kanssa, koska tanssielokuvan kerronta on yhtä kuin koreografia. Mutta kuinka ylipäättään voi käsikirjoittaa jotain, mikä perustuu liikkeeseen? Kuinka kommunikoida ajatuksensa ihmiselle, joka ei tunne koreografista työskentelyä?

Tanssielokuvan ennakkosuunnittelussa kamera on koreografian välttämätön työväline. Koreografiset elementit on nähtävä linssin läpi. Tämä kokeiluvaihe voi kestää jopa kuukausia ja vasta se johtaa lopulliseen käsikirjoitukseen eli koreografiaan, jonka pohjalta voidaan laatia kuvakäsikirjoitus. Kuvakäsikirjoitus helpottaa kuvausaikataulujen tekoa ja se on tärkeä kommunikaatioväline kuvauksissa koreografian, ohjaajan ja kuvaajan välillä.

Näyttelijä voi lukea käsikirjoitusta ja opetella repliikkejä missä tahansa. Hän menee kuvauspaikalle puettavaksi ja suorittaa tehtävänsä ohjaajan ohjeiden mukaan ilman pitkällistä valmistautumista. Tanssija sen sijaan voi simuloida harjoitustilassa vain tiettyyn pisteeseen asti. Koreografiaa täytyy harjoitella lokaatiossa tai mahdollisimman samankaltaisessa paikassa, koska kaikki lokaati-

on ominaisuudet lattiamateriaaleista lähtien vaikuttavat tanssijaan. Kuten myös puvustus ja lavastus.

Kun mennään kuvaustilanteeseen, kaikki on jo ennalta päätetty, toisin kuin näyttämölle mennään harjoittelemaan ja rakentamaan teoksen maailmaa. Näyttämöteosta siis päästään työstämään yhdessä koko työryhmän voimin sen lopullisessa formaatissa. Samalla näyttämöteos ikään kuin sitoutuu tilaan, johon se luodaan. Tila muodostuu osaksi teosta ja siksi esitystä voi olla hankala viedä toiseen tilaan. Elokuva sen sijaan on esitettävissä ihan missä tahansa ilman muutoksia. Tanssielokuvan tekijän ei tarvitse miettiä miten yleisö reagoi ja vaikuttaa toisiinsa katsomossa.

Näyttämöteokset tehdään pääsääntöisesti teattereihin eli ”mustaan laatikkoon”, johon miljöö luodaan tapauskohtaisesti, esimerkiksi lavastetaan olohuone, jolloin olemme olohuoneessa. Elokuvaa kuvattaessa ei koskaan ole olemassa ”neutraalia tilaa”, jossa emme olisi missään. Jos elokuva kuvataan näyttämöllä, jonne on lavastettu olohuone, se vain lisää siihen yhden kerroksen: olemme olohuoneessa, joka on näyttämöllä. Lokaation valinta on erittäin tärkeää, se osaltaan rakentaa tarinaa. Kaikki, mitä kuvassa näkyy, kertoo jotain.

On kaksi tapaa toteuttaa itse kuvaaminen: tanssija tanssii lyhyitä kohtauksia, jotka kuvaaja tallentaa haluamastaan kuvakulmasta. Tai tanssija tanssii pitkiä aikoja, ja kuvaaja poimii sieltä parhaaksi näkemänsä osat. Ensin mainittu tyyli helpottaa leikkaamista, jälkimmäisessä saadaan tanssista enemmän irti (McPherson 2006: 47).

Jälkituotantoon on syytä varata riittävästi aikaa ja resursseja. On hyvä muistaa, että ääni on todella tärkeä osa elokuvaa, äänisuunnittelua kannattaa työstää muun työn ohella koko prosessin ajan ja varata myös sen hiomiseen riittävästi aikaa. On paljon asioita, jotka saattavat ratketa lopullisesti vasta editointivaiheessa, kun kuvamateriaali on konkreettisesti käsiteltävissä. Leikkaaminen on hienovaraista työtä, joka luo teoksen rytmin. Leikkausvaiheessa voidaan myös korjata mahdollisesti kuvaustilanteessa esiin tulleita ongelmia. Editoinnin jäl-

keen kuvat vielä värimääritellään, minkä jälkeen elokuva on valmis siirrettäväksi lopulliseen esitysformaattiin, jonka riippuu jakelukanavasta.

5.2 Työryhmä

Elokuvatuotannoissa suositaan ns. triangeli-mallia, jossa sekä ohjaaja, käsikirjoittaja että tuottaja kukin osallistuvat sisällön luomiseen. Tässä merkittävin työväline on muodoltaan säännönmukainen käsikirjoitus, joka on kaikkien osapuolten ymmärrettävissä. Tanssielokuvan kohdalla käsikirjoittamisen hankaluus voi vaikeuttaa kommunikointia.

Tanssielokuvassa yleinen käytäntö on, että työryhmässä on koreografi ja ohjaaja, jolla on elokuvanteon asiantuntemusta. Tämä jaottelu voi olla myös rahoituksen edellytys. Ohjaaja-koreografipari onkin toimiva yhdistelmä tanssielokuva-hybridin ammattimaisessa toteutuksessa. Ongelmaksi tosin voi muodostua kommunikaatio, jos ohjaaja ja koreografi eivät ymmärrä toistensa näkökulmia. Perehtyminen toisen taiteenlajin perusteisiin ja lainalaisuuksiin onkin tärkeää molemmiin puolin. Ongelmaksi voi muodostua myös taiteellisen päävastuun jakaminen. On tärkeää, että kuvauksissa on vain yksi johtaja, joka on ohjaaja. Koreografin tehtävä kuvauksissa on yleensä pitää huolta tanssijoista ja koreografian toteutumisesta toivotulla tavalla.

Tuotannon eri vaiheissa tulee väistämättä eteen tilanteita, joissa on tehtävä valintoja. Yhteistyötä tehdessä erilaiset näkemykset voivat synnyttää ristiriitoja. Toistuvat kompromissit pahimmillaan latistavat lopputuloksen. Nämä samat haasteet koskevat kaikkia triangeli-mallin mukaan toteutettavia elokuvia ja tavaltaan kuuluvat ”välttämättömänä pahana” elokuvatuotantoon. Näkemyserot voivat pahimmillaan halvaannuttaa koko tuotannon, mutta parhaimmillaan yhteistyö jalostaa ideoita kun eri asiantuntijusalueilta saapuvat näkemykset nivoutuvat yhdeksi. (Peltomaa 2006)

Koreografit tekevät myös ns. ”omia elokuvia”, joissa toimivat ilman ohjaajaa. Tanssielokuvan kohdalla auteur-toteutustapaan johtaa usein se, että koreografit

ovat tottuneet toimimaan yksin taiteellisesti päävastuullisina tanssituotannoissa. Tällöin ryhmään lisätään vain kuvaaja, tulee vain yksi uusi välikäsi, joka voi omalla ammattitaidollaan toteuttaa koreografian ideoita. Aiheesta keskusteltaessa Pajala-Assefa huomauttaa, että meissä jokaisessa on kylvettynä intuitiivinen tieto kuvakompositiosta ja ymmärrys elokuvan rytmistä, koska olemme videosukupolvea. Siksi esittävän taiteen tekijöiden siirtyminen videoformaattiin ilman ohjaajaan väliintuloa voi olla hyvinkin luonteva askel. Ongelmia voi kuitenkin olla edessä, jos auteur-koreografilla ei ole riittävästi ymmärrystä käytännön työskentelystä kameran kanssa, elokuvaalitteiston ja työprosessin haasteista ja mahdollisuuksista.

6 RAHOITUS

Yksi tuotannon tärkeimpiä osa-alueita on rahoitus, koska se turvaa tuotannon toteutumisen. Käytännön tasolla raha tarkoittaa käytössä olevia resursseja eli tarvittaessa sitä voidaan korvata esimerkiksi ilmaisella työvoimalla, valmiilla, la-
vastamattomilla kuvauspaikoilla tai saatavilla lahjoituksilla. Näyttämöteoksessa kustannusarvio koostuu etupäässä työryhmän jäsenten palkoista, siinä sivussa tilakuluista, skenografian ja markkinoinnin kuluista, jotka ovat yleensä vaatimat-
tomia summia. Pääsääntöisesti tanssiesityksen budjetti on jotain 20 000 ja 30 000 euron väliltä. Elokuvatuotannossa muodostuu edellä mainittujen lisäksi merkittäviä kuluja kalustovuokrista, tekijänoikeuskorvauksista ja jälkituotannon kuluista. Budjetti nousee nopeasti kaksinkertaiseksi verrattuna näyttämöteok-
seen vaikka kyseessä olisi lyhytkin elokuva. Pitkän elokuvan hinta on Suomes-
sa noin 500 000-1,6 miljoonaa, lyhyen elokuvan muutamasta kymmenestä tu-
hannesta aina 200 000:een asti. (Aaltonen)

6.1 Tanssin rahoitus

Organisaatioina tanssia tuottavat tanssin aluekeskukset yhteistyössä tanssiteat-
terien, työryhmien ja yksittäisten tanssitaiteilijoiden kanssa. Sen lisäksi Helsin-
gin kaupunginteatterilla on oma tanssiryhmä. Muilta osin tanssituotannot ovat
koreografien ja työryhmien omatoimisesti tuottamia.

Tanssituotanto on halpa. Kulut muodostuvat lähes yksinomaan palkoista, ja
koska työryhmä on yleensä pieni, ei palkkakulujakaan muodostu kohtuuttomas-
ti. Kulut katetaan apurahoilla ja mahdollisesti osatuottajaorganisaation osuudel-
la. Yksikin rahoittaja pystyy tarvittaessa kattamaan tuotannon kaikki kulut, jos
on kyse esimerkiksi sooloteoksesta.

Apurahahakumenettely poikkeaa elokuva-alan vastaavasta ehkä eniten siten,
että elokuvan rahoitusprosessi on hidas, se kestää usein vuosia. Rahoituspää-

töstä edeltää usein idean pitchaus ja neuvottelu, kun taas tanssitaiteen kohdalla lähetetään vain kirjallinen hakemus, jonka perusteella päätös tehdään ja rahat ovat käytössä seuraavana vuonna riippumatta siitä onko tuotannolla muita rahoittajia. Elokuvan rahoitus rakentuu vähintään kolmivaiheisesti: ennakkosuunnitteluun, tuotantoon ja jälkituotantoon haetaan rahoitus erikseen.

Oma havaintoni tuottajana on, että hakuvaiheessa tanssiteoksen ei tarvitse olla ollenkaan niin pitkälle kehitelty kuin elokuvateoksen saadakseen rahoitusta. Tanssin puolella idean ja käsiteltävien teemojen kuvaileminen riittää, rahoitusta haetaan työsuunnitelman perusteella. Kun taas haettaessa rahoitusta elokuvan ennakkosuunnitteluunkin täytyy sisältö olla jo pidemmälle kehitelty, hankkeen esittelyyn vaaditaan elokuvan käsikirjoitus tai vähintään treatment.

Rahoituksen toisenlainen rakentuminen selittynee tuotantojen rakenteellisilla eroilla, joita selvensin aiemmin kaaviossa, jossa tanssiteoksen ja elokuvan tuotantoprosessia verrattiin rinnakkain. Näyttämöteos kehittyy nopeasti ideasta valmiiksi teokseksi koreografin tai ohjaajan silmien työstämänä harjoitusaikana. Toisin kuin elokuvassa koko tuotanto rakentuu pitkällisen ennakkosuunnittelun varaan ja jatkuu vielä kuvausten jälkeen. Voisin kuvitella, että käytännön erot tuotantoprosessissa ja rahoituksen hakumenettelyissä jo aiheuttavat hämmennystä monessa tanssitaiteilijassa, joka hakee elokuvaprojektilleen rahoitusta.

Tanssin tuottamiseen ei myöskään yleensä liity tulosvastuullisuutta siinä mielessä kuin elokuvaan. Katsojaluvut eivät ole työryhmälle taloudellisessa mielessä tärkeitä. Voitaneen sanoa, että tanssia rahoitetaan taiteenlajin ylläpitämiseksi ja kehittämiseksi, ei niinkään menestystarinoiden luomiseksi. Tanssin tuottamiseen ei käytännössä koskaan liity liiketoiminnallista näkökulmaa ainakaan Suomessa. Toiminta on lähes yksinomaan apurahojen varassa, joita ei myönnetä yrityksille vaan yhteisöille, työryhmille ja yksittäisille tekijöille. Elokuvalalla tilanne on päinvastainen, rahoitusta myönnetään vain liiketoimintaa harjoittaville tuotantoyhtiöille jolloin väistämättä lähestymistapa tekemiseen on toisenlainen. Tämä ammatillisen toiminnan perustavanlaatuinen eroavaisuus voi olla yksi haaste, kun tanssin ja elokuvan tekijät yhdistävät voimansa yhteisessä tuotannossa. Elokuvalalla työskennellään monella tapaa suuremman paineen

alla kuin tanssin alalla. Liiketoiminnassa kun aina tavoitellaan voittoa, vaikka se elokuva-alalla haastavaa onkin.

Apurahoja tanssille myöntävät eri säätiöt, joilla kullakin on hakuaika kerran vuodessa. Näitä ovat ainakin Taiteen keskustoimikunta sekä läänien taidetoimikunnat, kaupunkien kulttuurilautakunnat, Suomen Kulttuurirahasto ja maakuntarahastot, Majaoja, Koneen Säätiö sekä Alfred Kordelinin Säätiö. He myöntävät apurahoja yksittäisille taiteentekijöille, hankkeille ja yhteisöille. Tässä tutkimuksessa en perehdy tarkemmin eri apurahanmyöntäjien painotuksiin.

6.2 Elokuvan rahoitus

Nina Laurio, entinen Suomen elokuvatuottajien keskusliiton toiminnanjohtaja, valotti elokuvatuotantojen haasteita Elokuvan tuottaminen on lottoarvontaa. joka julkaistiin Suomen Elokuva- ja videotyöntekijäin liiton SET ry:n Lehtisetissä 2/2010. Jussi Hiltunen on puolestaan perehtynyt lyhytelokuvan rahoitukseen tekijän näkökulmasta Kemi-Tornion ammattikorkeakoululle tekemässään opinäytetyössä vuonna 2011. Näiden lähteiden pohjalta koostin arvion elokuvan yleisestä tilasta Suomessa päivittäen joitain faktoja haastatteluista saatujen tuoreempien tietojen pohjalta.

Elokuva on tuotantokuluiltaan kallis ja hankkeen käynnistäminen on aina suuri riski. Pitkien fiktoiden osalta arviolta yksi kymmenestä elokuvahankkeesta päätyy tuotantoon. Tuottajat ja tuotantoyhtiöt tekevät hankkeiden kehittelyä pääasiassa omalla rahoituksella. (Laurio 2010)

Rahoituksen järjestäminen on pitkällisten, vuosia jatkuneiden neuvottelujen tulos. Kun elokuvaa lähdetään toteuttamaan, viimeistään käsikirjoitusvaiheen jälkeen tarvitaan tuotantoyhtiö ja tuottaja. Sen jälkeen tuottajan pitää "myydä" idea jollekulle levittäjälle. Elokuvalla tulee olla joko televisio-, elokuvateatteri- tai jokin muu riittävän kattava julkinen levitys sovittuna, jotta se voi saada tuotantotukea. Myönteisen päätöksen saaminen edellyttää myös, että hanketta sitoutuu rahoit-

tamaan jokin muukin taho, elokuvan talous ei koskaan ole yhden rahoittajan varassa.

Suomessa tuotantoja rahoittavat kanavat ovat YLE, MTV3 ja sen sisarkanava Sub sekä Nelonen. Kun rahoittajina ovat kotimainen tv-yhtiö ja joko Suomen elokuvasäätiö tai AVEK, puhutaan kaksikantarahoituksesta. Jos mukana ovat molemmat tukilaitokset, kyseessä on kolmikantarahoitus. Yleisradio on ainoa televisiokanava Suomessa, joka rahoittaa ja esittää lyhytelokuvia. AVEK:lta puolestaan ei voi hakea tuotantotukea yli 40 minuutin pituisille hankkeille. (Hiltunen 2011)

Kaupallinen elokuvalevittäjä antaa osuutensa ennakkona, joka maksetaan takaisin lipputulosta. Levittäjän rahoitus on siis lainaa, jolla katetaan tuotantokuluja. Niinpä katsojalukujen perusteella ei voi välttämättä todeta elokuvan tuottaneen tekijöilleen voittoa. Jos levittäjä on rahoittanut elokuvaa yhteensä vaikkapa 200 000 eurolla, elokuva tarvitsee 80 000 katsojaa ennen kuin tuottaja saa yhtään mitään. Kun otetaan huomioon se, että tuottaja itse on myös sijoittanut tuotantoon omaa rahaansa, on tuosta vielä pitkä matka siihen, että elokuvan kulut saataisiin takaisin ja päästäisiin nollatilanteeseen. Tämä kertoo jotain alan yleisistä realiteeteista. Kotimaisen elokuvan kohdalla taloudellinen epäonnistuminen tai parhaassa tapauksessa nollatilanne on todennäköisempää kuin menestys. (Laurio 2010)

Toisin kuin kaupalliset levittäjät Yle rahoittaa suomalaista elokuvaa ostamalla esitysoikeuksia eli ohjelmistoa kanavien tarpeisiin. Ylen tehtävä on erityisesti suomalaisen kulttuurin edistäminen. Tilanne on kuitenkin se, että Ylen varat puolittuivat 2006 ja 2007, siitä lähtien talousvaikeuksissa kamppaillut yhtiö on kohdistanut jokavuotisia säästöjä fiktioihin.

Hiltunen (2011) totesi lyhytelokuvan levittämisen elävän murroksen aikaa. Ylen tilanne on pakottanut elokuvatuottajat keksimään uudenlaisia tapoja levittää lyhytelokuvaa ja Hiltunen näki, että tulevaisuudessa internet saattaisi olla yhä vahvemmassa asemassa myös ammattimaisesti toteutetun elokuvan esittämisessä ja levittämisessä. Aiemmin elokuvantekijöille on ollut selviö se, että ilman

TV-levitystä rahoitusta on käytännössä mahdoton saada. Nykyään tilanne on kuitenkin toinen, elokuvarahoittajatkin ovat avoimia uusille levitysmahdollisuuksille.

Kun tilanne valtavirtaelokuvien kohdalla on haastava, voi vain kuvitella kuinka vaikeaa marginaalisen elokuvan on löytää paikkaansa. Pajala-Assefan mukaan erityishaaste Suomessa on tanssielokuvaan erikoistuneen tuotanto-osaamisen heikkous. Keskustelu tanssin ja elokuvan välillä ei ole löytänyt väyläänsä. Pajala-Assefan kokemuksen mukaan rahoitusta tanssielokuvalle myöntävät lähes yksinomaan tanssitaiteen rahoittajat, elokuva-alan rahoitusta on myönnetty etupäässä koulutukseen tai festivaalin järjestämiseen. Kun kilpailu on kovaa ja käytännöt vakiintuneita, olemukseltaan vaikeasti hahmotettava tanssielokuva sysätään elokuvataiteesta mediataiteen lokeroon. Koreografivetoinen auteur-tuotantomalli voi johdattaa tanssielokuvaa ulos elokuvarahoituksen piiristä ja tanssitaiteen alle, jos hanketta johtaa koreografi. Tanssielokuva voidaan myös mieltää poikkitaiteelliseksi ja kokeelliseksi elokuvaksi, joka liukuu mediataiteen osa-alueelle kuuluvaksi. Tanssielokuvatuotantoa ei välttämättä lainkaan mielletä elokuvatuotannoksi - jollei sitä naamioida ”elokuvaksi, jossa on tanssillisia elementtejä” - tai ympäripyöreästi ”fiktioksi”.

Kokemus kentällä siis on, että tanssielokuvalta puuttuvat tuottajat, levittäjät ja rahoittajat. Suomalainen yleisö näkee suomalaisia tanssielokuvia vain festivaaleilla ja netissä. Käytännössä tanssielokuvia tehdään oppilaitoksissa tai pienissä ammattilaisten työryhmissä joko omakustanteisesti tai tanssitaiteen rahoilla.

6.3 Elokuvaa rahoittavat tahot

6.3.1 Suomen elokuvasäätiö

Suomen elokuvasäätiön (SES) tehtävänä on tukea ja kehittää kotimaista elokuvatuotantoa ja elokuvien levittämistä ja esittämistä. Elokuvasäätiö tukee sekä pitkiä elokuvia, lyhytelokuvia että dokumenttielokuvia.

Elokuvasäätiön tuki jakautuu viiteen eri osioon: käsikirjoitustuki, kehittämistuki, tuotannon ennakkotuki, markkinointi- ja levitystuki sekä tuotannon jälkituki. Tuotantoyhtiö voi hakea näitä kaikkia, yksityishenkilö vain käsikirjoitustukea. Mikäli elokuva onnistutaan tekemään ilman aiempia tukia tai vain osalla näistä, on tuotannon jälkituki aina automaatio. Elokuvasäätiön tuki on sananmukaisesti tukea, jota vastaan säätiölle ei siirry elokuvan oikeuksia. Elokuvasäätiön tukea ei yleiseurooppalaiseen tapaan tarvitse maksaa takaisin. Tuen määrä on elokuvan pituudesta ja tukimuodosta riippuen n. 1 500-700 000 €. (Suomen elokuvasäätiö 2014)

Haastattelin Joonaa Louhivuorta, joka on yksi Elokuvasäätiön tuotantoneuvoja. Louhivuori painotti sitä, että säätiön tarkoitus on tukea kaikkea ammattimaisesti tuotettua suomalaista elokuvaa, tanssielokuva ei ole minkäänlaisessa erityis-asemassa puolesta tai vastaan. Hän esittikin heti kysymyksen: mikä on tanssielokuva ja mikä ei? Riittääkö, että siinä on tanssikohtauksia vai ajatellaanko tanssielokuvan olevan kokonaan liikeilmaisun varassa.

Keskustelun pohjalta muodostin käsityksen, että ilmaisun muoto ei ole kynnyskysymys vaan tarinan sisältö. Louhivuori puolusti kuitenkin voimakkaasti narratiivista elokuvaa. Huomioiden edustamansa säätiön historian hän näki elokuvan painopisteen nimenomaan kerronnallisuudessa, ja henkilökohtaisesti myös uskoi, että katsojat haluavat elokuvalla tarinaa: "Siihen on syy, miksi elokuva on muodostunut tarinalliseksi mediaksi."

Tanssielokuvan kohdalla ongelmallista on juuri käsikirjoittaminen. Kuten Louhivuori asian leikillisesti ilmaisi, käsikirjoitus jää aika lyhykäiseksi, jos siinä lukee "Tanssitaan." Hän korosti sitä, että lukijan täytyy käsikirjoituksen perusteella ymmärtää, mitä tarinassa tapahtuu. Kohtauksissa esiintyvien henkilöiden tavoitteet ovat tärkeitä. Louhivuori vertasi tanssielokuvaa toimintaelokuvien taistelukohtauksiin: kohtausten sisältö ei synny itse toiminnasta vaan siitä, että henkilöt pyrkivät aina johonkin. Draama syntyy valinnoista: "Tapetaanko kaveri vai ei".

Oivalsin tämän keskustelun pohjalta sen, että elokuvan näkökulmasta juuri narratiivisuus tekee tanssielokuvasta nimenomaan elokuvataiteen genren. Mitä enemmän kerronnallisuutta karsitaan, sitä enemmän teos väistämättä asettuu mediataiteen kentälle, jolloin Elokuvasäätiö ei ole oikea yhteistyötaho, vaikka hanke toteutettaisiin tuotannollisesti ja teknisesti kuten elokuvat. Huomasin myös, että saadakseni jotain vinkkiä siihen kuinka tanssielokuvaa tulisi käsikirjoittaa, voisin tutustua toimintaelokuvien käsikirjoituksiin. Joskin, kuten Louhivuorikin sanoi, nähtäväksi jää se, kuinka paljon kohtausten toiminnasta on kirjoitettu käsikirjoitukseen ja kuinka paljon siitä on koreografiaa eli toimintaa, joka on luotu käsikirjoituksen pohjalta.

Kaiken kaikkiaan tämän keskustelun perusteella voidaan sanoa, ettei ole mitään perustetta sille, miksei tanssielokuva voisi saada Elokuvasäätiön tukea, jos hanke on säätiön ohjeet huomioiden toteuttamiskelpoinen ja käsikirjoitus on kiinnostava. Sillä ei ole väliä onko käsikirjoittaja itse elokuva-alalta vai tanssin puolelta jos sisältö on hyvä.

6.3.2 Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus

Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus (AVEK) tukee lyhyt-, dokumentti- ja animaatioelokuvien ja mediataiteen tuotantoa, kulttuurivientiä, festivaalien ja tapahtumien järjestämistä sekä av-tekijöiden jatko- ja täydennyskoulutusta. Tukea myönnetään lyhyt- ja dokumenttielokuville sekä audiovisuaalisille mediataideteoksille.

Tukea voidaan hakea käsikirjoittamiseen, tuotannon ennakkovalmisteluun, varsinaiseen tuotantoon sekä jälkituotantoon. Käsikirjoitusapuraha ja mediataiteen kohdeapuraha myönnetään henkilökohtaisena apurahana. Tuotantotuki myönnetään vain tuotantoyhtiölle. Tukisummat ovat noin 2 000-30 000 €. (AVEK 2014)

Tanssielokuvan kohdalla sopiva tukimuoto elokuvan yleisten tukimuotojen lisäksi voi hankkeesta riippuen olla myös mediataiteen kohdeapuraha. Keskustelin

AVEK:in hallinnosta vastaavan pääsihteerin Juha Samolan kanssa ja raakana jakona hän esitti, että jos hanke on suunniteltu elokuvatuotannoksi, silloin haetaan elokuvan tukia. Jos taas teos toteutetaan kevyesti pienellä työryhmällä, menee se mediataiteen puolelle. Tuotannollinen suunnittelu siis osaltaan vaikuttaa siihen, kumpaan kategoriaan tanssielokuva asettuu. Mutta päätökset tehdään aina hankekohtaisesti. Samolakin totesi tanssielokuvan olevan hankala genre, joka helposti putoaa muiden osa-alueiden väliin. Hän suositteli huomioimaan rahoitusta suunniteltaessa sen, onko teoksen päätekijänä tanssija, ohjaaja, kuvaaja vai musiikintekijä ja kohdistamaan rahoitushakemuksia sen mukaan.

Tuotantotukea haettaessa myös AVEK:n rahoituksen edellytyksenä on levityssopimus. Mediataideteoksen kohdalla riittää galleriaesitys, elokuvaan vaaditaan televisio, elokuvateatteri- tai muu kyllin kattava levitys. Festivaalilevitystä ei nähdä riittäväksi, jollei sitä voi jotenkin näyttää toteen, ja festivaaleille pääsystä on yleensä mahdotonta tietää rahoituksenhakuvaiheessa.

Kysyin Samolan näppituntumaa sen suhteen, paljonko tanssielokuvahakemuksia säätiö saa ja hänen kokemuksensa oli, että paljoa niitä ei ole. Kävin myös läpi AVEK:n tukipäätöksiä viime vuosilta. Yhtään tanssielokuvaa ei silmiini osunut, lyhytelokuvia muutama mutta enimmäkseen dokumentteja. Huomasin kuitenkin, että aiemmin mainitsemani Erään hyönteisen tuho -animaatio oli saanut tuotantotukea dokumenttina, vaikken itse sitä sellaiseksi olisi mieltänyt. Pajala-Assefa luokitteli kyseisen elokuvan tanssielokuvaksi. Jäin siis miettimään, olikohan näiden tuotantojen joukossa mahdollisesti enemmänkin dokumentiksi tai fiktioksi naamioituja tanssielokuvia.

6.3.3 Yle

Yle on valtion omistama julkisen palvelun yhtiö, jonka rahoitus tulee valtion budjetista Yle-veron kautta. Ylen toiminta on ei-kaupallista. Haastattelin Sari Volasta, joka työskentelee tuottajana Ylen yhteistuotanto-osastolla.

Yle tuottaa kotimaisia ohjelmia neljällä tavalla:

- Ylen omana tuotantona.
- Ylen ja ulkopuolisen tuotantoyhtiön yhteistuotantona kuten esim. Uutisvuoto, jossa tuotantoyhtiö tarjoaa sisällön ja tekninen osuus tulee Yleltä (sisältäen studion, studiohenkilökunnan ja ohjaajan).
- alihankintana, jossa ulkopuolinen tuotantoyhtiö tarjoaa ohjelmaa, jonka Yle yksin rahoittaa ja tuotanto on juridisesti Ylen.
- nk. elokuvayhteistyönä, jossa päätuottaja on ulkopuolinen riippumaton tuotantoyhtiö. Ylen osuus rahoituksesta on näissä keskimäärin noin 20%, jolla Yle saa tietyksi ajaksi esitysoikeudet.

Lisäksi joskus Yle ostaa esitysoikeuksia valmiisiin elokuvaan, jos ne sopivat kanavien ohjelmistoon.

Volasen osasto on ollut mukana Teemalla esitettävässä Tero Saarinen Companyn *A Chair Fit For an Angel* -tuotannossa. Ylellä on myös sopimus Suomen kansallisoopperan kanssa balettitaltioinneista.

Uusi Kino on ohjelmapaikka Teema-kanavalla, joka esittää lyhytelokuvia. Jos elokuva halutaan sinne esitettäväksi, ei ole merkitystä millä elokuvan tyylilajilla se on toteutettu, Volasen mukaan tanssielokuvien tarjonta Uuteen Kinoon on kuitenkin vähäistä. Valintaa tehdään sekä esituotanto-vaiheessa että valmiista tarjotuista elokuvista. Realiteetti on se, että tarjonnasta ei ole pulaa, minkä seurauksena valmiit elokuvat joutuvat tarkkaan syyniin ja niiden pääsy ohjelmistoon ei ole kovin helppoa, koska valmiissa elokuvassa heikkoudet ja vahvuudet näkyvät heti. Toisinaan rahoituksen puute paistaa valmiista elokuvista läpi ja sisältö kärsii siitä syystä. Kun taas valitaan osatuotantohankkeita, karsinta tehdään jo ennakkosuunnitteluvaiheessa sen perusteella, millainen mielikuva syntyy esittelystä ideasta ja toteutussuunnitelmasta. Tällöin tilanne on siis aivan toisenlainen kuin valmiita elokuvia valikoidessa. Toisinaan mielikuva osuu oikeaan, joskus loppu-tulos voi olla jotain aivan muuta kuin mitä odotti.

Volanen on kiinnittänyt huomiota siihen, että tekijät haluavat teoksiaan televiisioon jotta siten saisivat elokuvalla rahoituksen. Volanen kuitenkin korostaa, että

Elokuvasäätiön tai AVEK:n säännöissä ei lue, että elokuvan levittäjänä tulisi olla Yle, vaan rahoituksen edellytyksenä on riittävän laaja levitys. Ylellä lyhytelokuvien esityspaikka monien elokuvantekijöiden havittelema Uusi Kino ei tavoita kovinkaan suuria katsojamääriä. Siksi tuottajien tulisi keksiä tuoreita ideoita miettiessään mikä on riittävän laaja levitys. Puhuimme Oulun seudun ammattikorkeakoululla toteutetusta *Dr Professor's Thesis of Evil* -elokuvatuotannosta, jonka ainoa levityskanava oli netti, mutta siitä huolimatta sille myönnettiin Elokuvasäätiön tuki. Tuo projekti sopi levityksestä sanomalehti Kalevan kanssa, elokuva sai ensiesityksensä lehden nettisivuilla. Tämä on hyvä esimerkki siitä, että uusia levityskanavia on mahdollista löytää digitaalisena aikana. Yhtenä ratkaisuna levityskysymykseen Volanen voisi pitää Ylen Areenaa, siinä vaiheessa kun lyhytelokuvan löydettävyyys siellä paranee.

Volanen pitää ensiarvoisen tärkeänä sitä, että televisiota lähestyttäessä tuntee television toimintatavat. Television ohjelmisto perustuu kanavien ”ohjelmakaavioon”, jossa on määritelty minkälaista ohjelmaa tulee miltäkin kanavalta mihinkin aikaan. Ohjelmakaaviot eivät muutu nopealla tahdilla, koska kaaviot ottavat huomioon myös muiden toimijoiden ohjelmakaaviot (Nelonen, MTV3 jne.) Kaavioista näkee minkä pituisia ohjelmia ja mitä lajityyppiä ohjelmat ovat. Kaaviot muuttuvat hitaasti, sisältömuutoksen tapahtuvat ohjelmapaikkojen sisällä. Eli jos tiistaina olisi keskusteluohjelma klo 20.00-20.30 TV1:llä, ohjelman nimike voi vaihtua, mutta ohjelmatyyppi eli keskusteluohjelma pysyy. Kaavioon voi tutustua perehtymällä ohjelmatietoihin esim. lehtien tv-sivuilta. Sen pohjalta ohjelmistoon voi suunnitella ja tarjota sisältöä, joka sopii tietylle ohjelmapaikalle.

Volanen on käynyt vuosien saatossa useaankin otteeseen puhumassa tanssielokuvantekijöille elokuvatuotannollisista asioista, mutta hänen näkökulmaansa muutosta ei ole tapahtunut. Tekijät kaipaavat edelleen elokuvilleen rahoitusta, mutta sen edesauttamiseksi ei ole osattu tehdä oikeita toimia. Tämä ehkä kuvastaa juuri sitä tilannetta, josta Pajala-Assefa puhui, että tuotannollinen osaaminen tanssielokuvan ympärillä on Suomessa vähäistä. Ehkä myös tuotannollinen kiinnostus. On kosolti koreografeja ideoineen, mutta tuotantosunnittelun kangerrellessa ideat jäävät toteutumatta. Tai toteutuvat elokuvataiteen

näkökulmasta liian heppoisin keinoin eivätkä saavuta riittävää laadullista tasoa päästäkseen levitykseen.

6.3.4 Musiikin edistämissätiö

Musiikin edistämissätiö (MES) myöntää tukea audiovisuaalisiin tuotantoihin, joiden kohteena on kotimainen esittävä ja/tai luova säveltaide. Tuettavia ohjelmatyyppejä ovat musiikkivideot, musiikkiaiheiset dokumentit ja muut musiikkiohjelmat, DVD-tuotannot sekä musiikkiopetusohjelmat. Varsinaisen tuotantotuen lisäksi AV-tuen piiriin kuuluvat myös käsikirjoitus- ja ennakkosuunnittelutuki.

AV-tuen pääpaino on ammattimaisessa tuotantotoiminnassa. Näin ollen esim. oppilastyönä tehtäviä tuotantoja ei tueta. Keskeisenä kriteerinä on tuotannon musiikillinen sisältö ja merkitys. Tuen tavoitteena on monipuolisen AV-tuotannon tukeminen. Musiikkivideoiden kohdalla edellytetään, että kappale, josta video tehdään, on julkaistu/ julkaistaan kaupallisessa jakelussa olevalla levyllä. (MES 2014)

6.3.5 Taiteen edistämiskeskus

Taiteen edistämiskeskus (TAIKE) jatkaa vuonna 1968 perustetun Taiteen keskuustoimikunnan toimintaa. Keskuksen tehtävänä on edistää taidetta kansallisesti ja kansainvälisesti. Keskus toimii Opetus- ja kulttuuriministeriön alaisena asiantuntijavirastona. TAIKE:n alla toimii Valtion elokuvataidetoimikunta, joka jakaa 0,5-5-vuotisia työskentelyapurahoja sekä kohdeapurahoja elokuva-alan ammattilaisille. Kohdeapurahat ovat aika pieniä, vain muutaman tuhannen euron suuruisia. ja ne myönnetään yleensä käsikirjoitustyöhön yksittäisille henkilöille. Yhteisöille myönnetään rahoitusta elokuvatapahtumien järjestämiseen. Tuotantoyhtiöille tukea ei myönnetä. (TAIKE 2014)

TAIKE:n elokuvataidetoimikunnan puheenjohtaja Jouko Aaltonen vetäisi rajan siihen, että tanssitaitioinnit kuuluvat tanssitaiteen rahoituksen piiriin mutta itse-

näiset elokuvateokset kuuluvat elokuvataiteen alle. Selkeästi mediataiteen kategoriaan asettuvat teokset rajautuvat pois elokuvataiteen alueelta.

Aaltonen kuitenkin arvioi, että Elokuvataidetoimikunnan suhtautuminen on joustavampaa kuin Elokuvasäätiön, rajapintaa muihin taiteisiin on ja poikkitaiteellisuuteen kannustetaankin. Kun rajat ovat häilyviä, on mahdollisuuksia kehittää uutta. Aaltonen myönsi kuitenkin vaaran piilevän siinä, että poikkitaiteelliset tuotannot helposti ajautuvat väliinputoajaksi eivätkä oikein kuulu minkään taiteenlajin alle. Toisaalta hän näki sen myös strategiakysymyksenä: kun perehtyy siihen, mitkä ovat tuen myöntämisperusteet ja painotukset missäkin, voi tuotannon rahoituksen koostaa eri taiteenalojen rahoittajilta.

Tanssielokuvan yleiseen tilaan Aaltonen kommentoi sen verran, että on nähnyt Suomessa tehtävän kunnianhimoista tanssielokuvaa ja hän näkeekin sen kehittyvänä tanssi- ja elokuva-taiteen osa-alueena. Kun otin esiin Pajala-Assefan kommentin tuotannollisten taitojen puutteesta Suomessa, Aaltonen ajatteli sille löytyvän loogisen syyn siitä, että tanssielokuvalla ei löydy selkeitä rahoitusmalleja. Tilanne olisi ehkä toinen, jos jokin taho olisi keskittynyt nimenomaan tanssielokuvan rahoittamiseen, tai jos tanssielokuvalla olisi edes varattu jokin kiintiö. Ja jos esimerkiksi Yleltä löytyisi paremmin ohjelmapaikkoja tanssielokuvalla.

6.3.6 Kirkon mediasäätiö

Kirkon mediasäätiö (KMS) on 24 evankelis-luterilaisen seurakunnan ja seurakuntayhtymän sekä kirkkohallituksen vuonna 2005 perustama säätiö. Sen tarkoituksena on sääntöjensä mukaisesti Suomen evankelis-luterilaisen kirkon arvoperustalta lähtien tukea ja edistää uskontoa ja elämän-katsomusta käsittelevien ohjelmien tekemistä, levittämistä ja esittämistä valtakunnallisissa medioissa. Hakemuksia arvioitaessa otetaan huomioon ohjelmaehdotusten suunniteltu sisältö, taiteellinen ja tekninen toteutus sekä kohderyhmä. (KMS 2014)

Ohjelma voi saada tukea useampaan tekovaiheeseen, joitakin hankkeita on ollut, jotka ovat saaneet sekä käsikirjoitus-, ennakkovalmistelu- että tuotantotu-

kea. Myönnetty tuki ei ole mitenkään tae tulevaisuudesta eli esim. myönnetty käsikirjoitustuki ei välttämättä takaa tuotantotukea jatkossa. Elokuvan levittämiseen voi saada tukea, mutta siinäkin on oltava tämä valtakunnallisuus kriteerinä.

KMS:n ohjeissa kerrotaan, että vuosittain määritellään painopistealue ja kohderyhmät, jotka ovat etusijalla. Alkuvuosien painopisteenä ja kohderyhmänä olivat lapset, nuoret ja nuoret aikuiset. Tällä hetkellä painopisteenä on ollut yhteinen vastuullisuus. Lasten ja nuorten ohjelmien hakumäärä on kasvanut koko ajan ja sekä dokumenttien että pitkien elokuvien puolella vastuullisuuden teemat ovat olleet selkeästi esillä.

Siinä missä muutkin elokuvarahoittajat myös KMS edellyttää hankkeelta levityssopimusta ja muiden rahoittajien osallistumista. Juha Rajamäki vastaili tarkentaviin kysymyksiini säätiön pääperiaatteista.

Hankkeita valittaessa tärkeää ovat tekijöiden ammattitaito ja hankkeen kokonaistoteutus rahoituksineen. Sen sijaan Rajamäen mukaan tyyllilaji on vapaa, valintakriteerinä on sisältö ja teemat sekä lähestymiskulma. Lähes kaikki elokuvahankkeet, joihin KMS:ltä on haettu tukea, ovat olleet fiktiivisiä. KMS on tukenut aika ajoin myös ohjelmahankkeita, joita voisi luonnehtia taide-elokuviksi. Tanssielokuva genrenä ei sinänsä ole mitenkään eriarvoisessa asemassa, mutta selkeitä tanssielokuvahakemuksia on Rajamäen muistin mukaan tulleet vain kaksi tai kolme. Näiden kohdalla ovat sisällölliset tekijät olleet päätökseen vaikuttavia. Mediataide on myös samantarvoisessa asemassa muiden muotojen kanssa, mutta koska KMS:n rahoituksen edellytyksenä on, että hanke saa valtakunnallisen näkyvyyden, yksittäinen museo- tai näyttelyesitys ei riitä rahoituksen perusteeksi.

Tukisummat ovat vaihdelleet vuosittain jonkin verran. Rajamäki arvioi keskimääräisen tuki-summan liikkuvan tällä hetkellä n. 16 000 euron seutuvilla. Eri tukilajeissa summat vaihtelevat hankkeen koon mukaan. Käsikirjoitustuki on keskimäärin 4 000 euroa, ennakkovalmistelu n 9 000 euroa, tuotantotuki n 15 000-20 000 euroa, mutta mitään vakiosummaa ei ole. Joillakin hakukierroksilla on ollut

enemmän tuettavaksi sopivia hankkeita ja silloin on saatettu jakaa enemmän pienempiä summia, joillakin kierroksilla taasen joku yksittäinen hanke on saanut isomman summan. Summiin vaikuttaa tietysti sekin, onko kyse 12 minuutin lyhytelokuvasta vai 12 -osaisesta lasten sarjasta.

6.3.7 Nordisk Film & TV Fond

Pohjoismainen elokuva- ja televisiorahasto edistää korkeatasoista pohjoismaista elokuva- ja tele-visiotuotantoa myöntämällä tukea loppurahoituksen muodossa näytelmäelokuvien, TV-elokuvien ja TV-sarjojen ja luovien dokumenttielokuvien tuotantoon. Rahasto edistää myös loppurahoittajana pohjoismaisen elokuvan levitystä ja versiointia Pohjoismaissa ja Pohjoismaiden kannalta mielenkiintoisia ammattimaisia elokuvakulttuurihankkeita. Rahasto voi aloittaa strategisia, maiden rajat ja mielellään välinerajatkkin ylittäviä kehittämistukihankkeita. Rahasto tiedottaa tällaisten hankkeiden aloittamisesta kotisivuillaan. (Nordisk Film & TV Fond 2014)

Hankkeen on sovelluttava elokuvateatteriesitykseen, TV-levitykseen tai muuhun levitykseen. Hankkeella tulee Rahaston arvioinnin mukaan olla suuri yleisöpotentiaali, ensisijaisesti Pohjoismaissa ja toissijaisesti maailmanlaajuisesti.

Rahasto suorittaa kokonaistarkastelun, jossa otetaan huomioon sekä taiteelliset että yleisöperusteet ja lisäksi arvioidaan hankkeen läpiviemisen taloudellisten edellytysten realistisuutta tuotannon, markkinoinnin ja levityksen kannalta. Rahasto ei aseta vaatimuksia yhteisen pohjoismaisen aiheen tai taiteellisen ja teknisen henkilökunnan kokoonpanon suhteen. Rahasto suosii erityisesti hankkeita, joiden kohderyhmänä ovat lapset ja nuoret.

Kansallisen perusrahoituksen on oltava vahvistettu. Kansallisella perusrahoituksella tarkoitetaan rahoitusta, jota päätuottaja saa kotimaansa lähteistä. Tällaisia ovat esimerkiksi kansalliset elokuvainstituutit tai -rahastot, alueelliset elokuva-rahastot, tv-sopimusosapuolet ja levittäjät. Takuu teatterilevityksestä on oltava

vähintään kahdessa Pohjoismaassa ja vähintään yhden TV-sopimusosapuolen kanssa on oltava TV-esityssopimus. Tai vaihtoehtoisesti, takuu teatterilevityksestä on oltava vähintään yhdessä Pohjoismaassa ja vähintään kahden TV-sopimusosapuolen kanssa on oltava TV-esityssopimus.

Levitystukea hakevan elokuvan edellytetään saaneen hyvän vastaanoton kotimaiselta yleisöltä ja sillä tulee olla suuri yleisöpotentiaali yhdessä tai useassa Pohjoismaassa.

6.3.8 Muut rahoittajat

Edellä esiteltyjen lisäksi apurahoja myöntävät elokuvatuotannoille ainakin Suomen kulttuurirahasto ja maakuntarahastot, Svenska Kulturfonden, Jenny ja Antti Wihurin rahasto, Koneen säätiö sekä Alfred Kordelinin säätiö. Toisin kuin elokuva-alan rahoittajien, kulttuurirahastojen apurahat on tarkoitettu yksityishenkilöille tai yhdistyksille, ei yrityksille.

Suomen Kulttuurirahaston (SKR) apurahoja myönnetään kaikille kulttuurielämän aloille. Taiteen aloilla tuetaan työskentelyä ja erilaisia hankkeita. Niitä myönnetään pääasiassa yksityishenkilöille ja työryhmille. Yhteisöt voivat hakea apurahoja lähinnä erilaisten kulttuurihankkeiden toteuttamiseen. (SKR 2014)

Maakuntarahastot tukevat ensisijaisesti oman maakuntansa alueella tehtävää kulttuurityötä, si-ihen kohdistuvaa taiteellista ja tieteellistä työtä sekä merkittäviä kulttuuri- ja kehittämishankkeita. (SKR 2014)

Svenska kulturfonden tukee ruotsalaista kulttuuria ja koulutusta, ruotsin kieltä ja su-omenruotsalaista toimintaa Suomessa. Apurahoja jaetaan yksityishenkilöille, työryhmille ja yhteisöille. (Svenska kulturfonden 2014)

Jenny ja Antti Wihurin rahasto on merenkulkuneuvos Antti Wihurin ja hänen puolisonsa Jenny Wihurin vuonna 1942 perustama yleishyödyllinen kulttuurisäätiö, joka vuosittain jakaa apurahoja suomalaisen henkisen ja taloudellisen

viljelyn edistämiseen. Kohdealoina ovat kulttuurin eri alat. (Jenny ja Antti Wihurin säätiö 2014)

Koneen Säätiö myöntää apurahoja taiteen ja kulttuurin alan hankkeisiin. Etusijalla ovat uudet ja marginaalista nousevat taiteen ja kulttuurin alat sekä taidetta ja kulttuuria uudistavat, uutta luovat ja ajankohtaiset taide- ja kulttuurihankkeet sekä uusia näkökulmia sisältävät hankkeet.

Apurahoja ei myönnetä yleisesti taiteelliseen työskentelyyn, vaan ennalta esitetyn työsuunnitelman toteuttamiseen. Jaettavat apurahat ovat taiteelliseen työskentelyyn tarkoitettuja kuukausiapurahoja tai muihin kuluihin, kuten palkkoihin ja materiaalikustannuksiin tarkoitettuja apurahoja. Useampivuotisten hankkeiden työsuunnitelma ja kustannusarvio esitetään koko kestoajalta, vaikka apurahaa voi hakea vain vuodeksi kerrallaan. (Koneen säätiö 2014)

Jane ja Aatos Erkon säätiö myöntää avustuksia kulttuurihankkeisiin sekä muihin hankkeisiin joilla edistetään henkistä ja ruumiillista hyvinvointia. (Jane ja Aatos Erkon säätiö 2014)

Ulkoministeriö voi osallistua kansainvälisten hankkeiden rahoitukseen.

Mediadesk on Euroopan Unionin rahoittama audiovisuaalisen alan tukiohjelma, joka tukee eurooppalaisen elokuvan tekemistä, levittämistä ja markkinointia. Neuvontapiste sijaitsee Elokuvasäätiön tiloissa, mutta tukipäätökset tehdään Brysselissä kansainvälisen asiantuntijaraadin toimesta. Tuen saaminen edellyttää aina kansainvälistä markkinointisuunnitelmaa ja levittämistä. Elokuvatuotannon ollessa kyseessä hankekehittelytuki on ainoa tukimuoto.

Suunnitelmat voivat olla alkutekijöissään tukea haettaessa, muuta myönnettyä rahoitusta ei vaadita. Jos hanke jostain syystä kaatuu myöhemmässä vaiheessa, myönnettyä rahoitusta ei tarvitse maksaa takaisin kunhan raportoi ja esittää tositteet toteutuneista kuluista. Elokuvan tyylilajin suhteen ei myöskään ole rajoituksia, mutta sisällön tulee olla mielenkiintoinen ja puhutteleva kansainväliselle yleisölle. (Mediadesk 2014)

Eurimages tukee elokuvien teatterilevitystä ja toimii osatuottajana. Eurimages tukee eurooppalaisia vähintään kahden maan yhteistuotantoja, elokuvia, animaatioita ja dokumentteja, jotka ovat vähintään 70 minuuttia pitkiä. (Eurimages 2014)

6.4 Case Tero Saarinen Company

Haastattelin Tero Saarinen Companyn toiminnanjohtajaa Iiris Autiota. He ovat saaneet juuri valmiiksi ensimmäisen tanssielokuvatuotantonsa, jonka eteen on tehty töitä vuosien ajan. Kanadalais-suomalaisena yhteistuotantona valmistunut dokumenttielokuva *A Chair Fit for an Angel* sai ensiesityksensä Montrealissa taide-elokuviin erikoistuneella FIFA-festivaalilla maaliskuussa 2014. Ratkaisevaa rahoituksen järjestymisessä oli yhteistyö nimekkään kanadalaisen tuottajan ja ohjaajan kanssa. Kokonaisbudjetiltaan noin 350 000 euron elokuvasta suomalaisista rahoitusta oli hieman alle puolet. Kotimaisia rahoittajia olivat Suomen elokuvasäätiö, Jane ja Aatos Erkon säätiö, Koneen säätiö ja Yle.

Tanssielokuvan suhteen Suomi laahaa perässä jos verrataan moneen muuhun länsimaahan. Autio näkee yhtenä tanssielokuvan ongelmana sen, että sitä ei tarkastella genrenä vaan se kilpailee kaikkien elokuvien kanssa. Hän myös tuo esiin tanssielokuvan vaikean määriteltävyyden ja tanssielokuvan lajityyppien kirjon. Suomessa Autio kokee tanssielokuvan rahoituksen ottaneen takapakkia. Vielä pari vuosikymmentä sitten Yle tuotti yhteistyössä AVEK:in kanssa tanssielokuvia ja -taltiointeja, tällä hetkellä rahoituksen saaminen on haastavaa.

Tärkein syy siihen, miksi joissain muissa maissa, kuten Kanadassa, tanssielokuva on hyvin rahoitettua ja korkeatasoista, liittyy Aution mukaan jakelukanaviin. Kun tanssi- ja muille taidelähtöisille elokuville on televisiossa omia ohjelmapaikkoja, niihin myös tuotetaan korkealaatuista sisältöä.

Autio näkee tanssielokuvan tulevaisuuden kuitenkin valoisana Suomessakin. Tanssi on nousussa ja hyödyntää uusia välineitä ja teknologioita, nuori polvi on

tottunut katsomaan tanssia eli yleisö on tanssielokuvantekijöiden puolella. Jakelukanavien murros digitaaliselle ajalle tultaessa on koitunut jopa tanssielokuvan eduksi. Autio kertoo kuulleensa pitkän linjan tuottajilta, että Ranskassa tanssiohjelmien katsojamäärät ovat jopa nousseet, vaikka tanssiohjelmat ovat sielläkin saaneet väistyä pääkanavien prime time –paikoilta kulttuurin erikoiskana-ville ja internet-alustoille.

Autio näkee tanssin vahvuutena myös sen, että se ylittää niin helposti kielirajat. Vaikka tanssielokuva näyttäytyy Suomessa marginaalisena genrenä, se ei globaalisti katsottuna ole sitä. Laadukas tanssielokuva voi kansainvälisellä leviämällänsä päihittää mennen tullen kotimaisen draamaelokuvan katsojaluvut. Tanssitaiteen parissa kansainvälisyys on jo kauan ollut arkipäivää, mutta Aution kokemuksen mukaan elokuvateollisuudessa ajatellaan ja toimitaan edelleen paljon tanssia kansallisemmin. Pelkkä kotimaiseen jakeluun tuijottaminen tuntuu Aution mukaan vanhanaikaiselta, eikä ainakaan kannusta tuottamaan kansainväliseen jakeluun yltävää laatua.

7 KÄSIKIRJOITTAMISEN PROBLEMATIIKKA

Elokuvan käsikirjoitus ei ole kirjallisuutta. Käsikirjoitus on suunnitelma, jonka avulla elokuva voidaan kuvata. (Elokuvantaju 2014).

Perehdyin Hannaleena Haurun Aalto-yliopistolle tekemään maisterityöhön *Elokuvan 36 draamallista tilannetta*, jossa hän kritisoi dramaturgian opetusta Suomessa. Haurun näkemyksiä voidaan tarkastella yhden ihmisen kokemuksena ja mielenkiintoisena etenkin siksi, että hänen kokemuksensa perustuu laajempaan katsaukseen Suomen korkeimmista dramaturgian opetusta tarjoavista oppilaitoksista. Hänen voidaan siis ajatella kuvailevan dramaturgian opetuksen yleistä tilaa, tai ainakin yhtä näkemystä siihen. Oppilaitokset kouluttavat asiantuntijoita ja taiteilijoita yhteiskunnan tarpeisiin. Voitaneen olettaa siis myös, että koulutuksen tavoitteet, arvot ja sisällöt rakentuvat sen pohjalta millainen toimintaympäristö on. Toisaalta myös ne asenteet, joihin ihmisiä koulutetaan, rakentavat kenttää sellaiseksi kuin se on. Esitän tässä Haurun ajatuksia lyhykäisesti, koska koen niiden koskettavan myös tanssielokuvaa.

Hauru (2011) asetti kyseenalaiseksi käsikirjoituksen perusopetuksen nojaamisen Aristoteleen Runousopista ammentavaan strukturalistiseen käsitykseen alusta, keskikohdasta ja lopusta. Haurun mukaan elokuvien ja televisiosarjojen kehityksessä on tultu pisteeseen, jossa strukturalistinen lähestymistapa ei riitä. Jos tavoitteena on luoda nyky maailman mukaisia elokuvia, on uskallettava kyseenalaistaa elokuvan perinteinen rakenneoppi kokonaisuudessaan.

Hauru (2011) muotoilee ongelmaksi sen, että länsimaisen elokuvadramaturgian opetuksen lähtö-kohta on teosrakenteen hahmottamisessa ja sen ymmärtämisessä. Suurin osa käsikirjoitusteorioista on syntynyt valmiiden elokuvien analyysien tuloksena: opetuksessa käytetään analyysityö-kaluja, ei rakennustyökaluja. Opetettavat mallit eivät ole tekijöiden luomia, ne ovat analyttikkojen luomia.

Niinpä Hauru (2011) esittää, että on aika ajatella muoto-oppi uusiksi. Jos halutaan luoda elokuvaan sisältöjä, jotka vastaavat 2010-luvun maailmankäsitystä, on muodon pystyttävä tukemaan tätä. Miten voisimme luoda nyky-yhteiskuntaa käsitteleviä sisältöjä elokuvaan, jos käsikirjoitusopetuksen perustana on vanhan amerikkalaisen elokuvan strukturalistinen muoto-oppi, Hauru haastaa pohtimaan.

Jo 40-luvun Amerikassa avantgardisti Deren kritisoi elokuvataiteen jämähtämistä tarinankerronnan välineeksi. Samaa siis omilla tahoillan tuskailevat yhä tämän päivän vaihtoehtelokuvantekijät. Tapaamisessamme Pajala-Assefa kommentoi myös osaltaan, että käsikirjoitusprosessi tuottaa tekstikeskeisyyttä, kun kaikki toiminta puetaan sanoiksi. Fiktio-ohjaajat voittaisivat todella paljon jos oppisivat käyttämään koreografiaa ja fyysistä ilmaisua elokuvaprosessissa. Liikkeen potentiaali on suuri. Tulisi ymmärtää se, että tanssi ja liike ei ole koristetta tai erikoisuutta vaan nimenomaan ihmisen luonnollista fyysistä toimintaa ja kertovaa ilmaisua. Sitä vain on vaikea pukea sanoiksi.

Alakunnas lähestyy maisterityössään samaa aihetta seuraavasti: Tanssijat haluavat kuvata tunnetta, koska tanssin keinoin on mahdotonta lausua repliikkejä. Tämä houkuttelee symbolistiikkaan, jotta voidaan luoda narratiivisuutta ilman sanoja. Tanssi antaa mahdollisuuden kokeilla katsojan ymmärryksen ja mielikuvituksen rajoja. Näen, että tämä tanssin omalaatuinen kerronnallinen taipumus tuo mielenkiintoisen lisämausteen elokuvateollisuuteen. (Alakunnas 2010)

8 OMAT TANSSIELOKUVANI

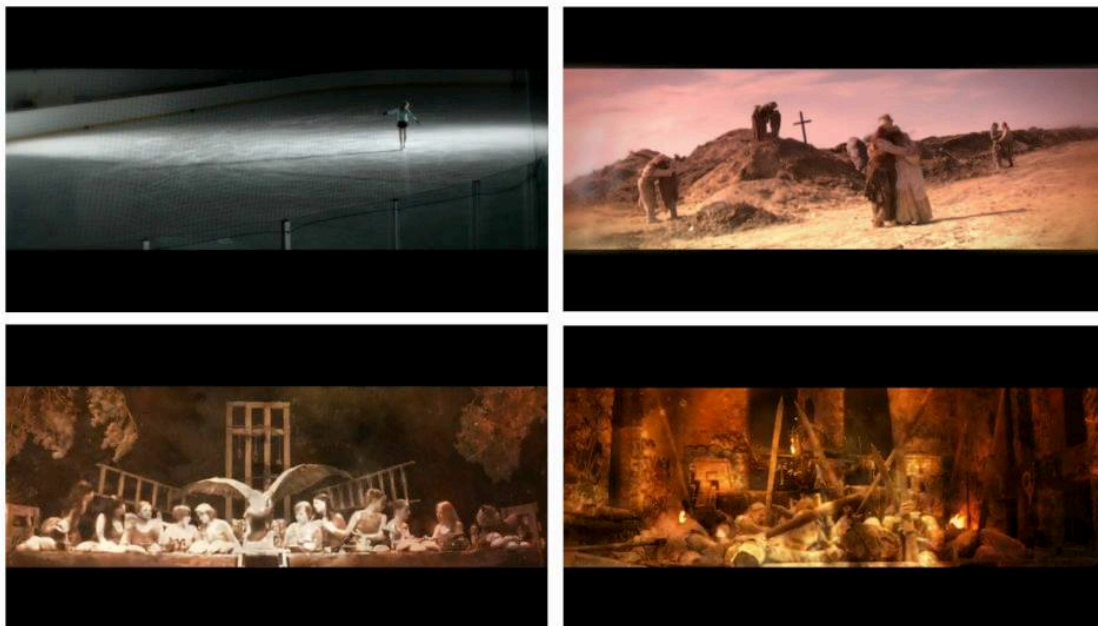
Itse en ollut opiskellut ollenkaan dramaturgiaa ennen opiskelua Oulun seudun ammattikorkeakoulussa, missä tuottajaopintoihin kuului lähinnä yleissivistävä dramaturgian peruskurssi. Kun tulin elokuvakäsikirjoituksen maailmaan täysin ummikkona, minua hämmästytti se, että näinkö teknistä ja säädeltyä se työ on. Tuli tunne, että luovuus tulee valjastaa vain palvelemaan sääntöjä. Jos jokin idea ei noudata formaatin kaavaa, se on huono idea.

Jo ensimmäisestä käsikirjoitustyöstä lähtien minulla on ollut luontainen tarve rikkoo narratiivista rakennetta, etsiä teokselle omaa logiikkaa. Toki ensimmäisissä töissäni työskentelyni on ollut hapuilevaa, koska kyseessä oli minulle täysin uusi aluevaltaus. Suoraan sanottuna en yhtään tiennyt, mitä tein, minulla vain oli jotain asiaa, jonka halusin pukea elokuvan muotoon. En käsikirjoitusprosessissa kyennyt minkäänlaiseen analyttiseen lähestymistapaan, mutten toisaalta kokenut sitä tarpeelliseksi. Minulla oli visio. Minä tiesin, kuinka tarinani tulee rakentua sen pohjalta, millainen tarinani oli.

Ensimmäisen työn kohdalla puhuinkin opettajalle siitä, että haluan luoda teokselle ”oman sisäisen aikakäsityksen”, jossa toteutuu simultaanisuus ja sekä visuaalisuuden ja teemojen rinnastuminen erillisten tarinoiden välillä. Ensimmäisen lyhytelokuvani *Mountains* (2009) dramaturgia ja käsikirjoitus syntyi 11 minuuttia pitkän musiikkikappaleen rakenteen pohjalta (Dominia: *Mountains of God's Depression*). Konkretisoin musiikin luomia tunnetiloja henkilöhahmoiksi ja visuaalisiksi ympäristöiksi ja ideoin tarinoita kappaleen osioiden päälle. Musiikki tuntui kertovan minulle asioiden kulun. Työn lopputulos on jotain musiikkivideon ja kokeellisen lyhytelokuvan väliltä.

Tehdessäni elokuvaa en ajatellut tekeväni tanssielokuvaa, mutta jälkepäin ajatellen sitä se juuri on. Päähenkilö oli taitoluistelija, joka harjoittelee jäähallissa. Taitoluistelu on urheilulaji ja ehkä siksi luo erilaisia ennakkokäsityksiä ja mielle yhtymiä kuin tanssi. Siksi se on jo itsessään kerronnaltaan toisensisältöinen, vaikkakin hyvin tanssillinen liikkumisen muoto.

Tarinassa luistelijä harjoittelee hyppyä, mutta epäonnistuu, hänen on jatkettava eteenpäin ja yritettävä uudestaan. Elokuvan lopussa hyppy onnistuu. Elokuvasani on siis myös oikeaoppisesti selkeä alku, keskikohta ja loppu keskeisine käännteineen. Mutta elokuvan idea kuitenkin rakentuu sen varaan, että siinä haluttiin kuvata se muutaman sekunnin tunnekokemus, jonka luistelijä käy läpi kaatuessaan jäälle. Käytännössä se tapahtui elokuvassa hyvin mielikuvitukseksikaalla tavalla: luistelijan ohella esiteltiin kolme rinnakkaista erisisältöistä fantasiamaailmaan sijoituvaa tarinaa, jotka toimivat metaforana sille kaikelle, mitä luistelijä tunnetasolla kokee. Visuaalisine ja kerronnallisine teemoineen tarinat kertovat laajemminkin elämästä ja ihmisyydestä. Videosta löytyy rinnastuksia maailmanhistoriaan ja kristinuskoon, minkä ansiosta elokuvan maailma laajenee sen itsensä ulkopuolelle, tarina ei rajoitu vain siihen, mitä siinä käsikirjoituksen mukaan esiintyy. Kaikki ilmaisu tapahtuu fyysisesti, tarinan taustalla on koko ajan musiikki eikä siis minkäänlaista dialogia.



DOMINIA Mountains of God's Depression - Film by Maija Mattiina Pihlaja - Cinematography Henri Turunen - OAMK 2009

Kuva 2 Mountains of God's Depression (2009)

Opettajan ensireaktio *Mountainsin* käsikirjoitukseen oli, että ”eihän tästä tajua mitään”, ”tämä on toteuttamiskelvoton”. Sisällön sekavuuden lisäksi tekstin muotoilu ei millään tapaa noudattanut elokuvakäsikirjoituksen muotoa, se oli

vain lista kohtauksista, joihin oli kirjoitettu niin paljon ohjausta sisään, että ei voitu puhua oikeastaan käsikirjoituksesta vaan ohjaussuunnitelmasta. Teknisten ongelmien ja tarinan epäortodoksisuuden noustessa päärooliin huomasin jääväni aivan yksin sisällön kehittämisen kanssa. Aineksiksi oli tarjolla vain Aristoteleen *Runousoppi*.

Toteutin *Mountains*-elokuvan sellaisena kuin se syntyi, miettimättä sääntöjä. Katsojapalautteen perusteella lopputulos onnistui toivomallani tavalla. Kyseinen elokuva on antanut ihmisille suuria tunnekokemuksia siitä huolimatta, että he eivät ”tajunneet siitä mitään”. ”Tajuamatta mitään” he ymmärsivät ja kokivat kaikeksi sen, mitä sillä haluttiin kertoa. Erään opiskelijatoverin kommentti jäi erityisesti mieleeni: ”Olihan se erilaista kuin mitä täällä yleensä tehdään.”

Seuraava oma ohjaukseni *Darling Mooney* (2011) meni kerronnassa lineaarisempaan suuntaan, mutta siinäkin leikittiin ajan kanssa. Loppuratkaisu palaa alkutilanteeseen eli tarina jää ikään kuin kiertämään kehää. Elokuvassa vaihdellaan todellisuudesta toiseen, jotka voi nimetä ”tämän- ja tuonpuoleiseksi”. Kaikki ilmaisu tapahtuu fyysisesti, elokuvassa ei ole lainkaan repliikkejä.



Kuva 3 *Darling Mooney* (2011)

Mooneystä ei kuitenkaan tullut niin onnistunut kuin olin toivonut. Tässä elokuvassa rahan puute jostain syystä näkyy erityisen hyvin, vaikka tekniseltä laadultaan se onkin sinänsä aivan hyvä. Mutta resurssien vähyys näkyy sisällössä. Kaikki tanssillisten kohtausten toiminta studiossa täytyi valosuunnittelua myöten toteuttaa yhdessä päivässä. Koreografia oli valmiina, mutta sekin vähäisellä työstöllä.

Suuri haaste *Mooney*-tuotannossa oli myös käsikirjoitustyön jakaantuminen kahdelle työryhmän jäsenelle: ohjaajalle ja koreografille. Kahden ihmisen näkemysten sekoituttua punainen lanka katosi. Tämä johti siihen, että jotkut kohaukset jopa käsikirjoitettiin vasta kuvaustilanteessa. Ehkäpä, jos leikkuulle olisi uhrattu enemmän aikaa, asioita olisi voinut pelastaa, tehdä elokuvasta tiiviimpi ja dynamisempi. Nyt se vaikuttaa joiltain osin hyvin laahaavalta.

Itse koen sekä *Darling Mooneyn* että *Mountainsin* tärkeinä harjoitustöinä, joissa olen oppinut elokuvanteon perusperiaatteita. Nämä kaksi projektia ovat osoittaneet myös sen, että mikä tahansa abstraktikin idea on mahdollista toteuttaa ymmärrettävästi, keinoja on löydettävissä. Tarinan rakentamista ajatellen olen oppinut, että jos jokin asia tulee suoraan sydämestä, se on tosi. Ja totuus on se, mikä välittyy myös katsojalle.

Jokaisella meillä on äidinmaidossa imetty ymmärrys tarinasta ja rakenteesta. Kulttuuri, jossa elämme, on paras dramaturgian opettaja.

9 KAKSI- JA KOLMIULOTTEISUUDEN TUTKIMINEN OPINNÄYTETYÖN PRODUKTIOSSA

Opinnäytteeni produktiona lähdimme toteuttamaan Laura Faarisen kanssa soolotanssiteoksen sekä näyttämölle että elokuvana. Molemmissa toimin itse ohjaajana ja Laura koreografina sekä tanssijana. Koreografiaa työstettiin yhdessä hyödyntäen minun kokemustani näyttämötaiteiden sekä elokuvien parissa ja Lauran ammattitaitoa tanssin tekijänä. Näyttämöteoksen nimi on *Vanishing Point*. Elokuvan nimi on *Hystery*.

Molempien teosten lähtöidea oli sama: tanssijan silmät maskeerataan umpeen, hän tanssisi täysin sokeana. Silmien puuttuminen asettaa uudenlaisia haasteita sekä koreografiseen työskentelyyn että yleisökontaktiin esiintymistilanteessa. Sokeus vaikuttaa voimakkaasti tasapainoaistiin ja sanomattakin on selvää, että silmät ummessa on vaikea aistia suuntia.

Jo ensimmäisen harjoitusperiodin aikana tulimme siihen lopputulokseen, että ajatus täysin sokeana tanssimisesta täytyy unohtaa. Tanssiminen ilman näköaistia on niin hankalaa, että liikkeen ilmaisuvoima jää hyvin vähäiseksi, ilmaisua hallitsee epävarmuus ja varominen. Sovimme, että Lauran silmät peitetään siteellä, jonka läpi hän näkee jonkin verran, mutta yleisö ei näe hänen silmiään. Elokuvassa pysymme alkuperäisideassa, että silmät maskeerataan kokonaan umpeen. Elokuvan toteutuksessa on helpompaa korjata mahdolliset virheet ja täydentää liikkeelliset puutteet kameratyöskentelyllä. Elokuvassa vähempi liikkuminen riittää.

Vanishing Point on kaikilta elementeiltaan niukka, äänimaisema on vähäeleinen, tyhjässä tilassa on vain teipit lattiassa, jotka auttavat suuntien ja etäisyyksien hahmottamisessa. Vuorovaikutussuhde esiintyjän ja yleisön välillä rakentuu kokonaan liikekielen varaan.



Kuva 4 Vanishing Point (2014)

Esitystä työstettäessä koreografiaa kuvattiin videolle tallenteeksi. Silloin ymmärsin omakohtaisesti sen, miten vaikeaa näyttämölle suunnitellun teoksen tallentaminen on. Kameran katse ei vastaa ihmisen katsetta. Tallenne kuvattiin yhdellä kameralla yhdessä kuvakoossa, koska niin on käsittääkseni yleisesti tapana, jottei koreografia hajoaisi. En ymmärrä miksi. Koko ajan mietin, ettei tässä ole mitään järkeä. Jos teoksesta haluaisi välittää ollenkaan todenmukaisen kuvan, tulisi käyttää eri kuvakokoja, poimia niitä asioita, mitä katsojan silmäkin poimii. Kulkea kameran kanssa esiintyjän mukana.

Katsoessani Lauran esiintyvän edessäni harjoitussalissa, esityksestä välittyivät virtuositeetti, liikelaatujen vivahteet, jännitteet, koreografian erityispiirteet ja kerronnallisuus. Kun katsoin samaa kuvatulua videotallenteelta, en saanut esitykseen mitään kontaktia. Toiminta näytti vain siltä, että joku toistaa joitain opittuja liikkeitä, nekin aika mitäänsanomattomia. Mietin, kuinka tuo teos tulisi kuvata, jotta siitä saisi elokuvallisesti mielenkiintoisen. Tein myös kameran kanssa kokeiluja. Havaitsin, että dynamiikka ja painotukset tulisi miettiä aivan uusiksi. Suunnat tulisi miettiä uusiksi. Pitäisi pohtia mitkä asiat haluaa nostaa esiin, mit-

kä jättää pois. Täytyisi luoda kokonaan uusi koreografia, yhdessä kameran kanssa.

Vanishing Point vie live-esitystä elokuvan suuntaan. Siinä tutkittiin kaksiulotteisuutta. Laura koreografina muotoili seuraavat ajatukset: Voiko liike olla kaksiulotteinen? Voiko henkilöhahmo olla kaksiulotteinen? Teoksen rakentamisessa siis tietoisesti kokeiltiin kuvallista näkemisen tapaa, josta kirjoitin aiemmin Parviaisen ajatuksiin pohjaten. Joskaan emme silloin olleet tietoisia tällaisista teorioista, tämä lähestymistapa tuli luonnostaan. Tavoite oli etäännyttää esiintyjä katsojasta, tehdä katsojasta vain ulkopuolinen tarkkailija. Kysymyksemme olivat: voiko näyttämöteoksessa piiloutua olemalla esillä? Miten olla etäinen kun on lähellä?

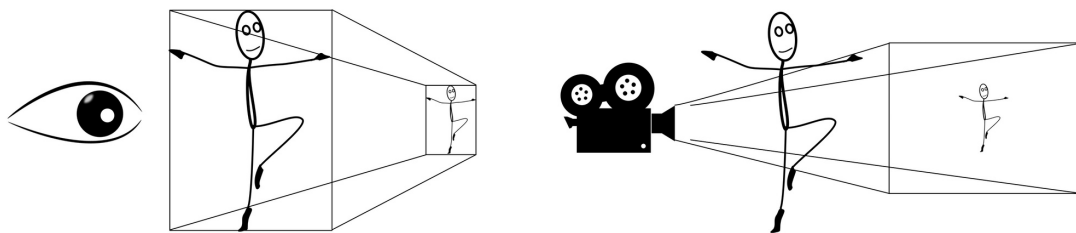
Kaksiulotteisuutta haettiin aluksi siten, että koreografian perusrakenne koottiin pinnoille, seinälle ja lattialle sekä vapaaseen tilaan selkeille linjoille: X- ja Y-akseli ja diagonaali. Henkilöhahmon läsnäolo ja identiteetti pyrittiin litistämään muun muassa sillä, että hänen silmänsä peitettiin. Katseen puuttuminen luo väistämättä etäisyyttä ja olemattomuuden tuntua. Esityksen loppupuolella side poistetaan silmiltä, jolloin läsnäolo ja katsekontakti tuntuu korostuneelta.

Mitkään toimenpiteet eivät kuitenkaan poista sitä tosiasiaa, että tanssija on lihalisena samassa tilassa katsojien kanssa. Tilanteeseen liittyy epäonnistumisen riski ja mahdollisuus fyysiseen kontaktiin. Täydellisempi kuvallistettu katsojakokemus voitaisiin ehkä saavuttaa, mikäli tanssija esiintyisi lasin takana.

*

Yksi oivallukseni, joka syntyi tanssijan kuvallistamisen pohjalta, liittyi tanssijan figuurin luomaan pintaan eli kaksiulotteiseen tilaan. Kun tanssija esiintyy näyttämöllä, hän on laajassa kolmiulotteisessa tilassa, jossa hänen vartalonsa noudattaa tilan perspektiiviä ja kutistuu kohti pakopistettä. Kun katsojan katse kiinnittyy tanssijaan, luo tanssija katsojan näkökentässä vartalollaan ja liikkeellään pinnan.

Mitä lähempänä katsojaa (tai kameraa) esiintyjä on, sitä suuremman pinta-alan hänen fyysisyytensä täyttää katsojan näkökentästä ja näin tanssijan figuurin peittämä tila katsojan näkökentässä kasvaa. Nämä vastakkain ollessaan he ovat samankokoisia. Kun tanssija menee kauas katsojasta, figuurin pinta-ala kutistuu perspektiivissä kohti tilan pakopistettä. Tämä sama tapahtuu, oli sitten kyse ihmisen tai kameran katseesta: figuuri noudattaa tilan perspektiiviä. Näin tanssijan figuuri tilassa ikään kuin luo kolmiulotteisen kartionmuotoisen liiketilan, joka on verrattavissa kameran luomaan kartionmuotoiseen mediatilaan.



Kuva 5 Figuurin luoma liiketila ja kameran luoma mediatila

Kameran mediatila on hyvin pieni kameran lähellä ja laajenee mitä kauemmas mennään. Näin kameran linssi luo mediatilalle ikään kuin oman sisäisen perspektiivin, jolla on oma käänteinen pakopisteensä.

Koska ihminen lukee kuvaa toisin kuin konkreettista todellisuutta, kuvassa kaikki sisältö myös tanssijan ympärillä on korostetummin merkityksellistä kuin näyttämöllä, missä katse kiinnittyy esiintyjään ja ympäröivä tila jää vaille aktiivista havainnointia. Tästä puhuimme myös Pajala-Assefan kanssa, että kaikki mitä kuvassa näkyy, saa suuren merkityksen. Kameran silmä toimii siis enemmän tilan luojana kuin ihmisen katse, joka ei tee rajausta vaan tarkentaa huomion kohteeseen.

Ihmisen katse on kolmiulotteinen, koska ihmisellä on kaksi silmää ja havainto yhdistyy kahden näkökulman yhdistyessä yhdeksi tulkinnaksi. Ihmissilmän kuva-ala eli näkökenttä ei rajaudu kapeammaksi vaikka kohde tulisi lähelle, toisin kuin kameran. Kohteen tullessa lähelle silmät vain menevät kiertoon. ”Polttovälin lyhentyessä” suurempi osa näkökenttää eli taustaa sumenee. Katseen tarken-

nuspiste onkin ikään kuin taas uusi pakopiste, joka on jälleen irrallinen tilan perspektiivistä.

Jos sulkee toisen silmän, katse muistuttaa kameran katsetta. Tein kokeiluja tämän suhteen auton kyydissä. Yksisilmäisenä on huomattavan hankala hahmottaa etäisyyksiä, en osannut varmasti sanoa kuinka kaukana edellä ajavat autot oikein ovat. Oli myöskin hankala hahmottaa sitä, oliko se auto, jossa istuin, varmasti omalla kaistalla. Näin kyllä valkoiset viivat, mutten ollut aivan varma olivatko ne auton vieressä vai sen alla. Kaksiulotteinen katse ei siis hahmota etäisyyksiä eikä pysty luotettavasti määrittelemään sijaintia suhteessa ympäristöön.

Elokuvassa kolmiulotteisuus on luotava tavalla tai toisella keinotekoisesti. Kolmiulotteisuuden vaikutelmaa voi lisätä käyttämällä linssiä, joka laajentaa kameran näkökenttää (kalansilmä). Tällöin kameran sisäinen perspektiivi korostuu. Mutta samalla tapahtuu vääristymiä, vaikutelma on epätodellinen. Liioiteltua laajakulmaa voi käyttää tehokeinona, muttei se luo todellisuuden tuntua.

Kuvassa kolmiulotteisuutta voi korostaa syväterävyydellä ja valaisulla. Kun tausta tai kohde etualalla blurraantuu, syntyy samanlainen vaikutelma kuin ihmisen silmän kohdentaessa katseensa taustaan verrattuna eri etäisyydellä olevaan objektiin. Ns. hiusvalo eli kohteen takaa tuleva valo irrottaa hahmon taustasta jolloin syntyy tasoja kuvan sisälle. Valo tekee myös muotoa, suora valo kameran suunnasta poistaa varjot ja litistää.

Kuvakulmilla voidaan myös jossain määrin vaikuttaa syvyysvaikutelmaan, esimerkiksi kuvaamalla ihmisriiviä diagonaalista. Ja jos taustalle asetellaan hahmoja jotka ovat kauempana ja näkyvät pienempinä, katsoja kyllä ymmärtää niiden olevan kauempana ja näin syntyy tilan tuntua - jollei katsojalla ole syytä tulkita pieniä hahmoja kääpiöiksi. Taru Sormusten Herrasta –elokuva kuvattaessa kameran kaksiulotteinen tulkinta maailmasta auttoi luomaan illuusion siitä, että hahmot ovat erikokoisia. Ihminen asemoitiin esiintymään lähelle kameraa ja kääpiö kauemmas, jolloin hän näkyi pienempänä. Kun kamera ja lavasteet rakennettiin ja asetettiin juuri sopivasti ja näyttelijät ohjattiin näyttelemään oikeisiin

suuntiin, syntyi vaikutelma siitä, että kokoero esiintyjien välillä on todella valtava, vaikka näin ei todellisuudessa ollut. He vain esiintyivät kameraan nähden eri etäisyyksillä eikä kamera näe siinä mitään eroa, jos syväterävyysalue kattaa molemmat hahmot.

10 LOPPUSANAT

Vaikuttaa jossain määrin siltä, että ihmisten ajatuksissa liikeilmaisuus mielletään tarinallisuuden vastakohtaksi. Fyysisuus verbaalisuuden haastajaksi. Ikään kuin ruumis ja äly väittelisivät siitä, kumpi on oikeassa. Ehkä tämä ilmentää laajempaa kulttuurillista ilmiötä: vieraantumista kehollisuudesta, mistä on seurannut viestinnän ja vuorovaikutuksen tyypistyminen verbaaliseen ilmaisuun. Ehkä se taas on osaltaan seurausta siitä, että elämme kuvitetussa maailmassa. Näemme tauotta edessämme koskettavia, liikuttavia, hellyttäviä ja raadollisia asioita, joista pysymme etäällä, koska ne sijaitsevat kuvien todellisuudessa, johon emme koskaan pääse käsiksi. Katsomme itseämme peilistä sen sijaan, että tutustuisimme vartaloomme sisältä päin, ääriivoihimme omalla ja toisen kosketuksella.

Selvää on, että sanat ovat viestinnän välineinä hyvin dominoivia, ne jättävät helposti varjoonsa kaiken muun informaation ja siten rajaavat tai ainakin voimakkaasti määrittelevät minkä tahansa visuaalisen teoksen sisältöä ja sanomaa. Taidemaalarit tietävät sen, että maalauksissa tulee käyttää tekstiä hyvin harkitusti. Yksikin sana voi peittää koko muun teoksen vaikutusvoimallaan. Elokuvantekijät tietävät sen myös: one-liner voi jäädä elämään vuosikausiksi vaikka elokuvan muu sisältö unohtuisi.

Tämän tutkimustyön tehtyäni edellä mainittu vastakkainasettelu tuntuu turhalta. Minussa on sen sijaan herännyt kysymys, mitä tarinallisuus oikeastaan on? Täytyykö tarinan olla jotain ulkopuolelta annettua informaatiota? Eivätkö ne tuntemukset, joita asioiden kokeminen aiheuttaa ihmisen sisällä, muodosta yhtä lailla tarinoita? Olen Hannaleena Haurun jalanjäljillä todetessani, että jälkistrukturalismissa kasvanut ”nuori polvi” jäsentää maailman uudella tavalla, mikä tulisi näkyä enemmän myös elokuvanteossa. Me emme kaipaa maailmalta tai taiteelta sääntöjä ja saumatonta logiikkaa vaan palasia, jotka yhdistämme itse merkitykselliseksi kokonaisuudeksi.

Kiisteltäessä siitä, voiko elokuva antaa näyttämöesitykseen verrattavan katsojakokemuksen, väittäisin tähän tutkimukseen koostamani tiedon pohjalta, että kylä voi, mikäli elokuva on huolella tehty huomioiden elokuvan lainalaisuudet ja tapa käsitellä ihmistä mediatilassa.

*

Elokvien tekeminen Suomessa tulee aina olemaan haasteellista. Yksi elokuvan kannattavuutta vaikeuttava tekijä on markkina-alueen pienuus. Kansainvälinen levitys toisi lisää katsojia ja lippu-tuloja, mutta kieliongelmaa pidetään suurimpana haasteena kotimaisen elokuvan pääsystä ulkomaiseen levitykseen. Tanssielokuvalla ei ole kieliongelmaa. Herääkin ajatus, että juuri se voisi olla merkittävä elokuvateollisuuden haara, jota kehittämällä voitaisiin tavoitella laajempaa kansainvälistä levitystä.

Tanssielokuva ei kiinnity minkään taiteenlajin alle. Tanssielokuvalla on niin omintakeinen tapa rakentua hyödyntäen eri taiteiden tekniikoita, että se voidaan julistaa omaksi, erilliseksi taiteenlajiksi. Tehdäkseen hyvän tanssielokuvan ei riitä, että on hyvä koreografi tai hyvä elokuvantekijä. Arvioidakseen, mikä on hyvä tanssielokuva, täytyy tuntea hybridin olemus kaikkine lähtötekijöineen. Siksi tanssielokuvan tulisi saada omia levityskanavia ja rahoitusta, jota myönnettäisiin nimenomaan tanssielokuvan kriteerien pohjalta. Tilanne on erityisen vaikea niin kauan kuin tanssielokuva joutuu kilpailemaan näkyvyydestä ja resursseista muiden elokuvalajien kanssa. On perusteltua, että tanssielokuvaa tuettaisiin sen omilla ehdoilla. Ei pelkästään sen oman kehityksen vuoksi, vaan koska fyysisen ilmaisun nostaminen merkittävämpään rooliin elokuvakerronnassa edesauttaisi elokuvataiteen kehitystä laajemminkin.

*

Kuinka siis tanssielokuva tulisi toteuttaa, jotta se saisi elokuva-alan rahoituksen? Tämän tutkimuksen perusteella vastauksen voi tiivistää yhteen sanaan: ammattimaisesti. On tunnettava AV-alan toimintatavat. Elokuvan ja tanssin kentillä ammattimaisuus tarkoittaa eri asiaa. Toki molemmissa on yhtäläinen

vaatimus ammattitaidosta ja erityisosaamisesta, mutta elokuva-alalla ammattimaisuus on käytännössä liiketoimintaa. Rahoitus mahdollistaa ammattimaisen toiminnan tuotannossa, mutta elokuvalla sitä on mahdoton saada ilman tuotantoyhtiötä, ainakaan siinä määrin, että se todella kattaisi tuotantokulut ja takaisi elokuvalla riittävän laadun.

Poikkitaiteelliset teokset, kuten tanssielokuva, on siis paras toteuttaa poikkitaiteellisena yhteistyönä. Ei omin voimin, kuten tanssin kentällä on usein totuttu. Kun hanketta vetävät elokuvan ja tanssin ammattilainen yhdessä, molemmilta osapuolilta täytyy peräänkuuluttaa toisen lajin käytäntöjen ja mentaliteetin omaksumista tai edes ymmärrystä. Elokuvapuolella ei välttämättä ymmärretä tanssijoiden tottumusta pieniin katsojamääriin ja tulosvastuuttomuuteen sekä ihmislähtöistä työskentelytapaa. Tanssijat taas eivät ehkä ymmärrä elokuvaprosessin teknisyyttä, työläyttä ja taloudellista riskiä. On paljon näitä kahta taiteenlajia erottavia asioita, joita tässäkin tutkimuksessa tuli esiin.

Itse jäin tämän katsauksen perusteella niihin tunnelmiin, että tanssielokuvan tulevaisuus on kuitenkin ensisijassa tekijöiden käsissä, genren voitokas esiinmarssi ei akuutisti ole niinkään kiinni olemassa olevista rakenteista tai niiden kyvyttömyydestä vastata tanssielokuvan tarpeisiin. Haaste on siinä, että olemassa olevia rakenteita opittaisiin hyödyntämään ja elokuva-alan sisältä käsin rakennettaisiin pikkuhiljaa tanssielokuvaan spesifioituneita tuotanto- ja rahoitusmalleja, jotka turvaisivat tämän taiteenlajin olemassaolon ja kehityksen. Täytyisi löytyä muutama tuottaja, jotka ottaisivat tanssielokuvan sydämensä asiaksi. Ja ehkä tarvittaisiin yksi kaupallinen tanssielokuvatuotanto, joka löisi kunnolla läpi ja nostaisi tanssielokuvan laajempaan tietoisuuteen myös Suomessa. Konkretian tasolla kaivattaisiin innovatiivisuutta levityskanavien hyödyntämiseen sekä uusien kontekstien ja konseptien luomiseen.

Kenties aivan ensimmäinen askel olisi ratkaista käsikirjoittamiseen liittyvät dilemmat kaikkia osa-puolia tyydyttävällä tavalla, jotta kommunikaatio elokuvan ja tanssin välillä helpottuisi. Itse uskon, että sekin asia on ratkaistavissa. Tämän tutkimuksen puitteissa en kuitenkaan pysty käsikirjoittamisen suhteen muuta kuin toteamaan, että haastetta siinä on.

Ongelmien ymmärtäminen on jo ensimmäinen askel kohti ratkaisua. Haluan itse ehdottomasti olla mukana kehitystyössä, jonka avulla tanssielokuva löytää kodin.

LÄHTEET

- Aaltonen, Jouko: Käsikirjoituksesta tuotantoon. Viitattu 17.4. 2014.
http://www.lapinlisa.fi/ohjeet/material/Kasikirjoituksesta_tuotantoon.pdf
- Alakunnas, K. 2010. Nykytanssilyhytelokuva, tanssi ja kamera. Pro gradu -tutkielma. Teatteri-
korkeakoulu: tanssitaiteenlaitos.
- Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskuksen www-sivut. Viitattu 21.4.2014.
http://www.kopiosto.fi/avek/fi_FI/
- Brannigan, E. 2011. Dancefilm: Choreography And the Moving Image. New York: Oxford Uni-
versity Press.
- Deren, M. 1946. Cinema as an Art Form. Teoksessa Bruce R. McPherson (toim.) 2005. Essen-
tial Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren. New York: McPherson & Company, 19-
33.
- Dodds, S. 2001. Dance on Screen. New York: Palgrave MacMillan.
- Eurimagesin www-sivut. Viitattu 18.4. 2014. http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_en.asp
- Hauru, H. 2011. Elokuvan 36 draamallista tilannetta. Pro gradu –tutkielma. Aalto-yliopisto. Tai-
deteollinen korkeakoulu. Elokuva- ja lavastustaiteen laitos. Viitattu 26.3. 2014.
https://www.taik.fi/onni_new/getoptikafile.php?id=85
- Hiltunen, J. 2011. TV–elokuvan rahoitus media-alan opiskelijan näkökulmasta.
AMK-opinnäytetyö. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu. Viitattu 17.4.2014
http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/35990/Hiltunen_Jussi.pdf?sequence=1
- Jane ja Aatos Erkon säätiön www-sivut. Viitattu 25.4. 2014. <http://www.jaes>
- Jenny ja Antti Wihurin rahaston www-sivut. Viitattu 25.4. 2014. <http://www.wihurinrahasto.fi>
- Kirkon Mediasäätiön www-sivut. Viitattu 22.4. 2014. <http://www.kirkonmediasaatio.fi>
- Koneen säätiön www-sivut. Viitattu 25.4. 2014. <http://www.koneensaatio.fi>
- Laurio, N. 2010. Elokuvan tuottaminen on lottoarvontaa. Lehtiset 2. Suomen Elokuva- ja video-
työntekijäin liitto SET Ry. Viitattu 17.4. 2014
http://tuotos.fi/fileadmin/user_upload/Elokuvan_tuottaminen_on_lottoarvontaa.pdf
- Laurio, N. 2011. LUOVA RAHA - Näkökulmia luovien alojen rahoitukseen.
Hermia Oy:n julkaisu 4. Viitattu 17.4. 2014
https://www.tem.fi/files/29724/Luova_Raha_Nakokulmia_Julkaisu_2011.pdf
- McPherson, K. 2006. Making Video Dance: A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the
Screen. New York: Routledge.
- Mediadeskin www-sivut. Viitattu 18.4. 2014. <http://www.mediadesk.fi>
- Musiikin edistämissäätiön www-sivut. Viitattu 24.4. 2014. <http://www.musiikinedistamissaatio.fi>
- Nordisk Film & TV Fondin www-sivut. Viitattu 24.4. <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/>
- Parviainen, J. 2000. Elävä tanssiesitys ja tanssielokuva: ontologisen eron pohdintaa. Musiikin
Suunta 4, 83-95.

Peltomaa, P. Tuottaja ja käsikirjoittaja. Elokuvantajun artikkelisarja. Viitattu 26.3. <http://elokuvantaju.uiah.fi>

Picq, C. 2012. La "Danse Filmée", une Forme Hybride. Teoksessa Thierry Lounas (toim.) Danse/Camera. Paris: Capricci/Centre National de la danse, 189-193.

Rosenberg, D. 2012. Screendance. New York: Oxford University Press.

Seppä, S. 2009. Kotimaisen elokuvan rahoittaminen. AMK-opinnäytetyö. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viitattu 17.4. 2014 <http://publications.theseus.fi>

Suomen Elokuvasäätiön www-sivut. Viitattu 21.4. 2014. <http://www.ses.fi>

Suomen kulttuurirahaston www-sivut. Viitattu 25.4. 2014. <https://www.skr.fi>

Svenska kulturfondenin www-sivut. Viitattu 25.4. 2014. <http://www.kulturfonden.fi>

Taiteen edistämiskeskuksen www-sivut. Viitattu 21.4. 2014. <http://www.taike.fi>

Thompson, D. 1998. Busby Berkeley: Going Through the Roof. TV-elokuva. Turner Entertainment Company. Viitattu 14.1. <http://www.youtube.com>

Öztürk, A. The Power of Dance/Movement as a Means of Expression. Eskisehir: Anadolu University. http://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-94-007-1691-9_40#page-1

KUVALÄHTEET:

Kuva1: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woman_in_long_dress_dancing_\(rbm-QP301M8-1887-187\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woman_in_long_dress_dancing_(rbm-QP301M8-1887-187).jpg)

