

TANSSEILOKUVA – PUHDASTA ELOKUVAA?

Kandidaatintutkinnon kirjallinen opinnäyte

Jarmo Kiuru

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
Elokuvauksen suuntautumisvaihtoehto
2016

1. Sisällysluettelo.....	1
2. Kohti uutta tanssielokuvaa.....	3
3. Elokuva.....	5
3.1. Mitä elokuva on?	
3.2. Kompositio	
3.3. Fyysinen etäisyys ja näkökulma - subjektiivinen vai objektiivinen?	
3.4. Liike	
3.5. Aika	
4. Tanssi.....	9
4.1. Mitä tanssi on?	
4.2. Kompositio	
4.3. Fyysinen etäisyys ja näkökulma - subjektiivinen vai objektiivinen?	
4.4. Liike	
4.5. Aika	
5. Tanssielokuva.....	13
5.1. Tanssielokuvan lyhyt historia	
5.2. Mitä tanssielokuva on?	
5.3. Tanssielokuvan lajit	
5.3.1. Tallenne	
5.3.2. Elokuva, jossa tanssitaan	
5.3.3. Elokuva, jossa on tanssia	
5.3.4. Liikepohjainen elokuva	
5.4. Tanssielokuvan tekemisestä	
5.4.1. Yhteistyöstä	
5.4.2. Ohjaaja, koreografi, kuvaaja	
5.5. Yhteisen kielen luomisesta	
5.5.1. Hanna Brotherus	
5.5.2. Alpo Aaltokoski	
5.5.3. Sonya Lindfors	
5.5.4. Soili Huhtakallio	
5.5.5. Iina Tajonlahti	
6. Tanssielokuvan (uusi) muoto.....	23
6.1. Tanssielokuvan luennasta	
6.1.1. Kasvot	
6.1.2. Teosluonne	
6.2. Aika	
6.2.1. Reaaliaika	
6.2.2. Fyysinen aika	
6.2.3. Vertikaalinen siirtymä	
6.3. Fyysinen etäisyys ja näkökulma - subjektiivinen vai objektiivinen?	

6.4. Liike	
6.5. Kompositio, koreografia, kokonaiskoreografia?	
7. Yhteenveto.....	27
7.1. Kohti MA-lopputyötä	
7.2. Tanssielokuva, puhdasta elokuvaa	
8. Lähteet.....	28

2. KOHTI UUTTA TANSSIELOKUVAA

Tässä taiteen kandidaatin opinnäytteen kirjallisessa osuudessa luon pohjaa uudentalaiselle tanssielokuvulle. Oikeastaan ajattelen, että todellista tanssielokuvaa ei ole vielä edes tehty.

Erittelen elokuvan, tanssin (tarkemmin nykytanssin) ja tanssielokuvan pääpiirteittäin sellaisena kuin ne itse koen. Samalla kartoitan mihin nuo taiteenlajit luontaisesti kykenevät. On kyse sekä laajemmasta taideteoriasta että yksilötasolla taiteilijan kehityskertomuksesta. Tämä teksti ei ole lopullinen tilinpäätös, vaan enemmänkin keskustelun avaus ja samalla runko tulevaan taiteen maisterin opinnäytteen kirjalliseen osuuteen.

Yli viiden vuoden ajan olen tuntenut tietoista vetoa tanssielokuvaa kohtaan. Näissä keskusteluissa kollegoiden reaktiot ovat toistuvasti olleet haltioituneita ja kannustavia. Yllättävän monet ovat myös ilmaisseet itse pohtineensa ja kaipaavansa jotakin samankaltaista. Siihen liittyy toive puhtaasta elokuvasta, rohkeasta ilmaisusta, omaäänisyydestä.

Tanssielokuva on jo nimensä mukaisesti alakäsitemä sekä elokuvulle että tanssille. Näin ollen sillä on suunnaton tilaisuus tehdä vaihtokauppaa näiden kahden välillä ja kirkastaa niiden kummankin ominaisuuksia kohti uusia mahdollisuuksia. Kulttuuritoimittaja Aleksis Salusjärven (2015, 34-35) mukaan ”tanssielokuvaa yhdistää kaksi modernismin kärkitaidetta, ja omana lajinaan se kiteytyy jonkinlaiseksi taiteiden huipuksi”.

Sekä elokuvan että tanssin yhteydessä voidaan käyttää samoja termejä, mutta niiden olemus voi olla toisinaan tyystin erilainen. Useiden koreografien ja tanssijoiden kanssa työskennelleenä yhteistyön ensiaskeleet ovat aina muistuttaneet toisiaan: yritämme opetella yhteistä kieltä ja kohdata jossakin puolimatassa, yhteisellä kentällä. Kahden tyyllilajin ja estetiikan yhteensovittaminen on takuulla työlästä ja vaatii tekijältään jatkuvaa uteliaisuutta ja luovuutta.

Juuri tästä syystä haluan eritellä ja rakentaa tanssielokuvan käsitteistöä ja tekoprosessia väärinkäsitysten sekä puolisoikeiden olettamusten minimoimiseksi. Monille tanssielokuva on turhan moniselitteinen kurioositeetti, jonka parissa voi käydä tuulettumassa, kunnes palaa takaisin perinteisiin konventioihin ja jo vakiintuneeseen kerrontaan. Useimmilla on oma ennakkokäsityksensä tanssielokuvasta, vaikka harvempi niitä on todella nähnyt saati tehnyt.

Käsitteet, jotka olen nostanut väliotsikoihin ovat siellä syystä. Näiden otsikoiden valinnassa tärkeässä osassa ovat olleet omat kokemukseni tanssielokuvan parissa. Tätä kautta olen saanut huomata uudestaan ja uudestaan, että tietyt seikat ovat ohittamattomia ja siksi muita olennaisempia, kun tavoitteena on yhdistää kaksi taidekenttää yhdeksi sulavaksi ilmaisumuodoksi.

Näiden väliotsikoiden lisäksi on tietenkin vielä iso nippu muita olennaisia osatekijöitä, joita ilman ei voida puhua elokuvasta ja tanssista tai ylipäänsä taiteesta. Tulen sivuamaan äänen osuutta, leikkausta, rytmiä, jne. erinäisissä yhteyksissä, vaikka ne jäävätkin ilman omia lukujaan.

Taiteenlaji ei synny ja kehity vain heittelemällä työkaluja ilmaan toivoen, että painovoima hoitaa homman. Tällainen ajattelu on ulkokohtaista ja pelkurimaista, parhaimmillaankin vain luonnostelua. Eri taiteen alojen kohtaaminen vaatii kommunikaatiota, historian ja perinteen tuntemusta sekä niiden osatekijöiden erittelyä.

3. ELOKUVA

*“Elokuva
taidemuoto ja uutis- ja opetusväline,
joka perustuu yksittäisten liikkumattomien kuvien
nopeaan perättäin esittämiseen (tav. 24 kuvaa/s).
Näin saadaan aikaan liikkeen vaikutelma.”*

*“Two kinds of films: those which use the theater's means (actors,
direction, etc.) and wield the camera in order to reproduce: those which
use the cinematographer's means and wield the camera in order to
create.” (Bresson 1950-1958, 2)*

3.1 Mitä elokuva on?

*“Jälkikuva
näköhavainto, joka jatkuu
vielä verkkokalvon ulkopuolelta
tulevan ärsytyksen lakattua.”*

Elokuvaa pidetään seitsemäntenä taiteena. Aikansa ilmiönä se kykenee yhdistämään kirjallisuutta, maalaustaidetta, kuvanveistoa, musiikkia, arkkitehtuuria ja teatteria. (Bacon, 2005) Historiallisesti katsottuna elokuva on teollisen ajan seurausta, todellinen 1900-luvun taidemuoto. Sen sarjatuotannollinen olemus on mahdollistanut sekä populaarin että marginaalisen yleisön suosion.

Elokuva taiteenlajina pitää sisällään laajan valikoiman elokuvan alalajeja. Huomattavin jako tapahtuu fiktio- ja dokumenttielokuvan välillä, joilla taas on omat alalajinsa. Jos puhuu vain *elokuvasta*, niin keskustelu jää hyvin yleiselle tasolle. Pohjimmiltaan elokuva on moderni tarinankerronnan väline, jonka perusolemuksesta elokuvantekijät varioivat eri tyylilajeissa ja lajityypeissä.

Elokuvan yksittäinen kuva voi ylittää dokumentaarisuudessaan sekä kaunokirjallisuuden kuvailevuuden (*kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa*) että silmällä nähtävän arkisen todellisuuden. Kuvaleikkaus pukee kuvavirran lineaarisesti etenevään aikaan ja teos saa lopullisen kestopensa. Kuvaleikkaus rinnastaa ja tiivistää aikaa luoden uusia piilomerkitä tai niputtaa uusia alakäsitteitä. Ääni toimii herkkänä kommentaarina, uskollisena myötäilijänä, terävänä vastakohtana, tai tarkkana metronomina, joka suhteuttaa kuvan todistusvoiman uuteen kontekstiin. Äänen rooli on kuvaa abstraktimpi, vaikka se saakin motivaationsa kuvassa esiintyvistä konkreettisista näkymistä.

Minulle elokuva on ensijaisesti näkymättömän kuvaamista (Bresson 1950-1958, 39). Elokuva piirtää ääriivivoja metafysisille kysymyksille, se piirittää sanattomia ja näkymättömiä totuuksia. Tarinankerronta ja kuvaus on siis yhtä olennaisesti myös kertomatta ja kuvaamatta jättämistä. Katsojassa herää ja resonoi elävä *jälkikuva*, jotakin mitä elokuvassa ei ole näkynyt, mutta minkä katsoja vannoo nähneensä. Tähän viitataan,

kun puhutaan *elokuvaluudesta*, eli elokuvalla ominaisista sisällöistä ja kerronnan muodoista.

3.2 Kompositio

*“Kompositio (lat.)
kokoonpano; sommittelu; sävellys.”*

“Maalaus esittää monista osista yhtäikaa koostuvan harmonisen sopusoinnun, ja sen suloisuus arvioidaan samalla kertaa niin kokonaisuutena kuin yksityiskohdissaan; kokonaisuus asetelman yleisen tarkoituksen perusteella ja yksityiskohdat kunkin osan tarkoituksenmukaisuuden mukaan.” (Da Vinci 2009, 199)

Vaikka elokuvantekijälle ensisijainen miellelyhtymä kompositioon liittyykin lähinnä yksittäisen kuvan ja otoksen aseteluun tai rajaukseen, niin haluan muistaa, että kaikki on kompositiota. Kompositionaalinen ajattelu tulee sisällyttää käytännössä teoksen jokaiseen työvaiheeseen. Kuvaavaa onkin, että esimerkiksi englannin kielen sana *composition* merkitsee myös sävellystä.

Kompositiossa, yhteen saattamisessa, yksittäiset tekijät saavat mittasuhteensa ja kontekstinsa. Kustakin tekijästä muovataan itsensä kokoinen ja kokonaisuutta palveleva. Tässä rakenteessa ajattelu on kaksisuuntaista: kokonaisuus määrittelee yksityiskohtansa, mutta samalla yksityiskohdat määrittelevät kokonaisuuden. Jotta voit määrittää kokonaisuuden, tulee ensin tuntea sen yksityiskohdat.

Tämän ajattelun toteuttaminen niin kokonaiskuvassa kuin pienimmissä yksityiskohdissa on eheän taideteoksen sekä harmonisen sisällön ja muodon olennaisimpia lähtökohtia. Seikka, jonka oppiminen ei varmasti lopu koskaan.

3.3 Fyysinen etäisyys ja näkökulma - subjektiivinen vai objektiivinen?

*“Näkökulma
esineen ääripisteistä tulevien suorien välinen kulma.
Vaikuttaa ratkaisevasti esineen näennäiseen suuruuteen.”*

*“Subjektiivinen (lat.)
subjektille kuuluva, subjektista johtuva t. riippuva.
Omakohtainen: epäasiallinen; puolueellinen.
Vastakohta objektiivinen.”*

*“Objektiivinen (lat.)
kohteeseen kuuluva.
Asiallinen, puolueeton, yleispätevä, subjektista riippumaton.
Vastakohta subjektiivinen.”*

Henkilökohtaisesti elokuvantekijänä minua kiehtoo muistuttaa katsojaa toisen ihmisen fyysisestä läsnäolosta ja fyysisestä etäisyydestä, sijoittuahan suuri osa tarinoistamme juuri ihmisten *välille*.

Selkein kimmoke tähän lähestymistapaan syntyi luettuani Jonathan Gloverin kirjan *Ihmisyys* (1999), joka käsittelee 1900-luvun moraalihistoriaa. Toistuva ilmiö tuon vuosisadan hirmuteoille oli järjestelmällinen etäännytyksensä henkisesti kuin fyysisestikin. Sodankäynti oli mahdollista yhä pidempien etäisyyksien päästä teknologisen kehityksen myötä. Psykologisesti tämän mahdollisti valtiollinen propagandakoneisto. Tässä elokuvallakin oli osansa, mutta kuta kuinkin täydellisen päinvastaisessa tarkoituksessa kuin mihin itse koen elokuvan soveltuvan.

Valmiissa teoksessa fyysinen etäisyys koetaan helposti henkisenä etäisyytenä, tekijän moraalisena kannanottona. Fyysisen etäisyyden määrittäminen toimii tärkeänä kiinnekohtana samaistumiselle, näkökulman ja dramaturgisen painopisteen kuljettamiselle. Minne sijoitat kameran, sinne viet yleisön.

Fyysisen etäisyyden määrittely sinänsä voi olla intuitiivisen vaivatonta ja vaistonvaraista. Todellinen taidokkuus punnitaan tuon etäisyyden muuntelussa, säännöstelyssä ja vaihtelussa koko teoksen matkalla.

Opiskeluaikani varrella ryhdyin lukemaan käsikirjoituksia fyysisen etäisyyden kautta. Sijoittauduin (kuvitteellisen kamerani kanssa) tietylle etäisyydelle henkilöihin ja tapahtumiin nähden ja kuin huomaamattani tein sisällöllistä purkua, joka pian toimi ponnahduslautana kovalistoihin ja muihin olennaisiin työvaiheisiin. Tulin tästä työtavasta kerta kerralta tietoisemmaksi ja pian tästä tuli (ensimmäinen) määrittävä tekijä koko ilmaisulleni, jonka vaikutuksia ja osatekijöitä olen pyrkinyt sittemmin jäsentelemään alati kasvavalla tarkkuudella.

Sittemmin syvyys- ja etäisyysajattelu on jalostunut kysymykseksi subjektiivisesta ja objektiivisesta. Kysymys, joka resonoi sekä tarinallisella (roolihenkilöiden ja tapahtumien väliset suhteet) että elokuvallisella ja esteettisellä (tekijän/katsojan maailmankuva, tyylilaji) tasolla. Näemmekö kohteen suoraan edestä, avoimena ja alastomana? Vai sivummalta, profiilista, kuin salaten jotakin?

3.4 Liike

*“Liike-energia; kineettinen energia
liikkuvaan kappaleeseen varastoitunut energia.”*

Liike on sisäänkirjoitettu jo elokuvan (*elävän* kuvan) etymologiaan. 1800-luvun lopulla kameraa, eli katsojaa lähestyvän junan *liike* aiheutti paniikin, jonka seurauksena yleisö ryntäsi karkuun lähestyvää tuhoaan (Lumière, 1895). Kyseessä oli tosin vain liikkumaton *fix-kuva*, kameraa ei liikutettu, mutta kuvassa näkyi kameraa lähestyvä liikkuva objekti.

Kun kamera itsessään ei liiku kuvassa esiintyvien kohteiden liike (tai liikkumattomuus) korostuu. Katsojan näkökulma on koko ajan sama ja pysyvä. Kameran liike puolestaan tuo elokuvalliseen kerrontaan hetki hetkeltä muuttuvan ja aktiivisen näkökulman. Samalla tilallinen vaikutelma korostuu, kun kuvan etu- ja taka-ala käyttäytyvät kameran liikkeen aikana eri tavoin.

Ohjaaja ja kuvaaja voivat siis tehdä valintoja *suhteellisen liikkeen* kannalta. Kameran liike voi myötäillä tarvittavaa huomiopistettä (samansuuntainen ja -aikainen, synkronoitu liike) tai toimia tätä vastaan (vastaliike) ja tällä tavalla katsojan huomio kiinnittyy haluttun kohteeseen aivan tietyllä sävyllä. Myötäilevä liike saa kohteen tuntumaan rauhallisemmalta, fokusoidulta ja liike-energia *vaikuttaa* pienemmältä. Vastaliike puolestaan korostaa ja alleviivaa kohteen liikettä antaen aktivisemmän vaikutuksen.

3.5 Aika

*“Aika
olemassaoloa jaksottava ja tapahtumien järjestykseen
liittyvä perussuure, jonka perimmäistä olemusta on pohdittu
vuosituhansia, mutta yleisesti hyväksytyä,
yksiselitteistä määritelmää ei ole kyetty muotoilemaan.”*

Andrei Tarkovskille elokuva oli vangittua aikaa (1987, 63). Taidemuotona elokuvalla onkin ominaista sen *kesto*, lineaarisen ajan kulku jonka tekijä määrittää etukäteen. Tältä osin elokuva ja musiikki ovat samankaltaisia. Tuon ajan keston *vaikutelmaa* voidaan varioida ritmisesti.

Minulle, elokuvaajalle, teoksen aikakäsitys on fyysisen etäisyyden lisäksi merkittävimpiä tekijöitä, jotka muovaavat kyseiseen teokseen liittyvää ajattelua. Yksi kirkkaimpia osoituksia tekijän suuruudesta onkin ajan ja sen tiheyden arvioiminen. Mitä kaikkea voidaan näyttää tai kertoa minuutissa? Tunnissa? Montako kuvaa siihen aikaan sisällytetään? Entä millä tavalla katsojan ja tarinan keskushenkilöiden kokemus tästä ajasta eroaa toisistaan? Tämä vaihtelee varmasti tekijäkohtaisesti, mutta joka tapauksessa nuo kysymykset tulee kohdata jossakin vaiheessa teoksen tekoprosessia.

Liike ja aika kohtaavat, syntyvät uudestaan (Bresson 1950-1958, 7) kuva- ja äänileikkauksessa. Yksi leikkaus voi tuoda yhteen kaksi erillistä aikaa ja/tai paikkaa, leikkaus voi tiivistää tai venyttää ajan *tuntua*. Halutessaan elokuva voi tarttua ja jäädä yhteen katkeamattomaan hetkeen (McQueen, 2008) tai yhdessä leikkauksessa hypätä eteenpäin miljoonia vuosia. (Kubrick, 1968)

4. TANSSI

*“Tanssi
luonnolliseen liikuntavaistoon pohjautuva
tapa ilmaista erilaisia elämyksiä ja tunteita.”*

Mainittakoon, että kokemukseni ja tietämykseni tanssista on huomattavasti rajatumpi elokuvaan verrattuna. Tutkimusmatkani tanssin sanastoon on vasta alkamaisillaan.

Vaikka tanssilla on luontainen taipumus ohittaa sanojen arkipäiväisyys ja pikkumaisuus, luentani ja näkökulmani tanssiin rakentuu teatterin ja elokuvan *tarinallisuuden* kautta.

4.1 Mitä tanssi on?

Tanssi on enemmän puhdasta ilmaisua kuin lineaarista kerrontaa. Tanssi on fyysisen läsnäolon ja kehollisuuden muistutus. Tanssi on mielenliikettä, tunnetta, tapa olla.

Toki yksikään taiteenlaji ei ole koskaan vapaa kulttuurisesta ja ajankohtaisesta kontekstistaan. Kehollisuudessaan ja suorasukaisessa lihallisuudessaan tanssi voi olla rohkeasti kantaaottava ja poliittinen, samaan aikaan abstrakti ja veitsenterävä.

Katsoja kokee osallistuvansa tanssijan liikkeeseen hyvin henkilökohtaisella tasolla. Tanssi on sanattomuudessaan emotionaalista ja tulkinnanvaraista. Elokuvantekijän näkökulmasta tanssi koostuu sekä mestarillisesta tarkkuudesta, tiukasta kurinalaisuudesta että alkuvoimaisesta vapaudesta. Tuossa yhdistelmässä muhii primitiivinen voima, joka pakenee kirjaimellisuutta.

Itse olen myös paritanssiharrastaja. Tuossa yhteydessä tanssi saa sosiaalisia merkityksiä. Pari- ja seuratanseissa jokainen saa mahdollisuuden olla sekä katsoja että katsottava. Lisäksi tanssi on minulle huomattavasti nuorempi ihastus kuin elokuva, vaikka ensimmäiset todella merkittävät kohtaamiset kummankin taiteenlajin kanssa tapahtuivat ollessani suunnilleen kymmenvuotias. Elokuva iski minuun ikätovereiden kollektiivisella avustuksella. Tanssi puolestaan vanhempien ja suvun sekä laajemmin kotiseutuni esimerkin kautta.

4.2 Kompositio

*“Koreografia (kreik. khorós tanssi, grapho kirjoittaa)
Nimitys tuli käyttöön 1700-luvulla, jolloin sillä oli kirjaimellinen sisältö,
ts. tanssin eri askelten ja vuorojen muistiin merkitseminen ja kuvaus.
Nykyään koreografialla tarkoitetaan toisaalta taitoa yhdistää
askeleet ja liike tanssiksi, toisaalta valmista kompositiota kokonaisuutena.
Koreografian laatii koreografi.”*

Taidetanssin yhteydessä koreografia on kompositiota yleisemmin käytetty termi. Käsitteenä se on tärkeä myös elokuvan puolella, mutta huomattavasti rajatummassa

merkityksessä. Elokuvallisten kohtauksen koreografia sisältää lähinnä liikeradat ja askelmerkit, joiden puitteissa kohtaus tapahtuu suhteessa tilaan ja kameraan. Tanssillinen koreografia puolestaan on paitsi sävellystä, myös käsikirjoitusta. Tanssissa kompositio on elimellinen osa sisältöä, ei vain ulkokohtaista asioiden esillepanoa. Tanssin yhteydessä kompositio voi merkitä sekä koreografiaa, kokonaiskuvaa että yksittäisen hetken asettelua. Kokonaiskuva tarkoittaa samalla sekä koko näyttämökuvaa, mutta myös ajallista ja rytmillistä tiheyttä koko teoksen keston matkalla.

Komposition rajat ovat sekä pysyvät (näyttämokuva esitystilassa) että liukuvat (*lähikuvat* ja muut siirtymät näyttämön sisällä). Valollisesti, äänellisesti ja ennen kaikkea esiintyjien kesken on mahdollista luoda kuvia kuvassa. Koreografi ikään kuin *leikkaa* jatkuvasti *pitkän kuvan* sisällä *lähikuviin* pyrkiessään kuljettamaan katsojaa ja rakentamaan liikemateriaalin yksittäisiä teemoja.

Kuvaajana on ollut kutkuttavaa todistaa harjoitustilanteita, jolloin koreografi pysäyttää tanssijan liikkeen pitkän kaaren ja tarttuu yksittäiseen *kuvaan*, joka muodostuu tanssijan kehon linjakkuudesta, tämän suhteesta muuhun näyttämöön ja liikkeen keston sekä rytmiin.

4.3 Fyysinen etäisyys ja näkökulma - subjektiivinen vai objektiivinen?

*“Näkökulma
esineen ääripisteistä tulevien suorien välinen kulma.
Vaikuttaa ratkaisevasti esineen näennäiseen suuruuteen.”*

*“Subjektiivinen (lat.)
subjektille kuuluva, subjektista johtuva t. riippuva.
Omakohtainen: epäasiallinen; puolueellinen.
Vastakohta objektiivinen.”*

*“Objektiivinen (lat.)
kohteeseen kuuluva.
Asiallinen, puolueeton, yleispätevä, subjektista riippumaton.
Vastakohta subjektiivinen.”*

Elokvantekijän näkökulmasta yksi iso haaste tulee tanssin katsomiskokemuksesta ja katsomistilanteesta. Katsoja on fyysisesti ja tilallisesti suhteellisen etäällä tanssijasta. Lisäksi katsoja näkee näyttämön jatkuvasti yhdestä näkökulmasta käsin (ellei erityisiä näyttämötekniikoita tai yleisön osallistamista oteta lukuun). Lähtökohtaisesti katsomistilanne on siis selkeä ja asetelmallinen. Aluksi kaikki ovat tietoisia siitä, että *yleisö katsoo tanssijaa*, tanssi nähdään ja koetaan objektiivisesti.

Tuon tiedostaen koreografin tulee virittää katsojansa tarkkaan harkituilla kaarilla ja *ristikuvilla*, jotta *kinesteettinen empatia* voisi toteutua. Tuon siirtymän aikana objektiivinen muuttuu subjektiiviseksi ja henkilökohtaiseksi, kuin huomaamatta. Katsoja

samaistuu liikkeeseen, tunnistaa sen laadun ja tuntee olevansa osa sitä. Juuri tämä on se alue, josta elokuva tulee olemaan tanssille ikuisesti kateellinen.

Näyttämöteoksillakin on omat työkalunsa nopeisiin ja teräviin siirtymiin tai leikkauksiin, mutta koskaan ne eivät pääse eroon massan hitaudesta, kehoon liittyvistä fysiikan laeista. Vaikka valokeila sammutettaisiin ja tanssija katoaa näkyvistä, tämän keho jää yhä samaan *tilaan* katsojan kanssa.

4.4 Liike

*“Liike-energia; kineettinen energia
liikkuvaan kappaleeseen varastoitunut energia.”*

*“Kinestesia (kreik.)
kyky tajuta, aistia liike, erityisesti raajojen liike.”*

Liikekieli rakentaa paitsi teoksen muotoa myös sen sisältöä. Nykytanssin yhtenä tehokkeinona on liikkeen tai liikesarjan toisto ja variointi. Toistuva liike muodostuu teemaksi ja useampi teema voi muodostaa moniäänisen vuoropuhelun (vrt. elokuvakerronnan dialogileikkaus).

Tanssilliseen liikkeeseen ja sen säännöstelyyn piiloutuu monia elokuvallisiakin osatekijöitä. Näyttämökuvassa huomiopiste siirtyy luontevasti liikkeen kautta tanssijasta toiseen, yksilöstä joukkoon ja niin edelleen.

Tanssija on näyttämöllä keskeisin liikkeen tuottaja, yhdessä lavastuksellisten ja puvustuksellisten elementtien sekä valon kanssa, toki. Lisäksi, kuten mainittua, katsojan näkökulma ja etäisyys näyttämöön on muuttumaton koko teoksen ajan. (4.3) Tämä asetelma luo aivan erityisen jännitteen ja odotuksen tanssijan liikkeen seuraamiseen sekä luentaan. Yleisön katse tanssijaan, kehoon, syvenee kerroksittain ajan kuluessa.

Näin ollen myös tanssin katselukokemuksen virittämisessä olennainen osa on teoksen ja tekijän aikakäsityksellä.

4.5 Aika

*“Aika
olemassaoloa jaksottava ja tapahtumien järjestykseen
liittyvä perussuure, jonka perimmäistä olemusta on pohdittu
vuosituhansia, mutta yleisesti hyväksytyä,
yksiselitteistä määritelmää ei ole kyetty muotoilemaan.”*

Taidetanssin *kerronnan* ja tilallisuuden yksityiskohdat ovat huomattavan miimisiä ja abstrakteja kun niitä vertaa elokuvan vastaaviin. Yksittäiset *kuvat* saattavat kestää huomattavan kauan ja lyhyttäkin matkaa voidaan tehdä tarvittaessa pitkään. Ajan

kokeminen muuttuu kuin huomaamatta, jos katsoja samaistuu näkemäänsä liikemateriaaliin.

Lisäksi tanssiteoksen luonne poikkeaa elokuvasta nimenomaan ajan merkityksessä. Vaikka näyttämöteoksen kesto onkin ennalta määrätty kuten elokuvankin, tanssiteokset jäävät elämään vain yleisön ja työryhmän kollektiiviseen muistiin (ellei tallenteita oteta huomioon). Vielä esityksperiodin aikana teos elää ja muuttuu esityksestä toiseen ja vasta tänä aikana kokonaisuus hahmottu tekijöilleen lopullisessa muodossaan. Kaikki tapahtuu ensimmäistä kertaa vasta elävän yleisön edessä, eikä vastaavaa tilannetta tule enää koskaan.

Tällainen esitysmuoto määrittää paljolti myös millä tavalla aikaa käytetään esityksen valmisteluun. Ydintyöryhmä on yleensä pienempi ja jokseenkin tasa-arvoisempi kuin elokuvatuotannon vastaava. Kummassakin tapauksessa teoksen rakentaminen on konkretisoimisprosessi, mutta tanssin taloudellinen liikeilmaisuu mahdollistaa kuuntelevamman, luonnostelevamman ja loivemman kaaren kohti valmista teosta. Tätä työskentelytapaa ja sen elokuvallista problematiikkaa avaan myös ohjaajan, koreografian ja kuvaajan yhteistyötä käsittelevissä luvuissa. (5.4 ja 5.5)

5. TANSSIELOKUVA

*“Tanssi
Luonnolliseen liikuntavaistoon pohjautuva
tapa ilmaista erilaisia elämyksiä ja tunteita.”*

*“Elokuva
taidemuoto ja uutis- ja opetusväline,
joka perustuu yksittäisten liikkumattomien kuvien
nopeaan perättäin esittämiseen (tav. 24 kuvaa/s).
Näin saadaan aikaan liikkeen vaikutelma.”*

*“Kinestesia (kreik.)
kyky tajuta, aistia liike, erityisesti raajojen liike.”*

5.1 Mitä tanssielokuva on?

Tanssielokuva on kattavampi käsite kuin mitä aluksi voisi kuvitella. Tämä johtuu *tanssin* ja *tanssillisuuden* käsitteiden laajudesta. Minulle tanssi ei ole vain koreografiaa, askelmerkkejä, taivutuksia, trikoita, paritansseja, katutanssia tai taidetanssia. Minulle tanssi on enemmän kuin tanssijan taidokkaan kehon ja pitkäjänteisen harjoittelun tulosten esittelyä. Tanssin piiriin kuuluu myös fyysisen läsnäolo ja etäisyyden ilmaisu kaikkein arkisimmissakin muodoissaan. Tanssillista ja musiikillista rytmiä voi löytää myös hengityksestä, luonnon elementeistä tai aamuruuhkasta eikä vain trikoihin puetusta tanssijasta.

Juuri nämä ajatukset antavat lähtökohdan todelliselle tanssielokuvalle. Tarinankerronnassa ja taiteellisessa ilmaisussa ylipäänsä on tarpeen saada katsoja kiinnostumaan, samaistumaan ja liikkumaan toivoen, että hän kokisi jotakin uutta tai jotakin tuttua uudella tavalla. Uuden tanssielokuvan haasteena on olla keinoissaan virkeä ja rinnastaa niin ilmaisullisia kuin sisällöllisiäkin elementtejä uudella ja jännittävällä tavalla.

Koen, että myös sellaiset fiktioelokuvaohjaajat kuten Steve McQueen, David Lynch, Bela Tarr, Apichatpong Weerasethakul ja Roy Andersson herättävät katsojassaan *kinesteettistä empatiaa*. Juho Kuosmasen Taulukauppiassa (2010) puolestaan on kohtaaus, jossa päähenkilö astuu kerrostalon rappukäytävään ja kietoo pakkasen puremat sormensa lämminvesiputken ympärille. Koko kohtaaus on sanaton, hiljainen ja verrattain hidas sekä toteava. Kun ensi kertaa näin tuon kohtauksen käteni hikosivat välittömästi. Tuo tunne on jotakin, minkä oletan kokevani todennäköisemmin tanssiteoksen kuin elokuvan äärellä.

Esimerkiksi tuollaisten ohjaajien elokuvallinen ilmaisu ja kerronta rakentuu perinteisempien keinojen (vuorosanat) lisäksi suurelta osin myös fyysiselle läsnäololle ja sommitelmille, joissa esiintyjä ilmaisee kehollaan, asennollaan ja eleillään tai niiden pidättelyllä. Ovatko hekin siis tanssielokuvan tekijöitä? Tai onko tässä yhteydessä enää edes syytä puhua erillisestä *tanssielokuvasta*? Onko tuo elokuvaa puhtaimmillaan?

5.2 Tanssielokuvan lyhyt historia

Jo elokuvan syntyvuosina, 1800-luvun lopulla, Georges Méliès kuvasi tanssijoita pyrkiessään ilmentämään uuden taidemuodon potentiaalin, liikkuvan kuvan. Elokuvan ensimmäisinä vuosikymmeninä arkinenkin ilmaisu ja esiintyjän läsnäolo oli lähtökohtaisesti tanssillista tai vähintään teatraalista. Mykkäelokuvan ensimmäiset supertähdet (Charlie Chaplin, Buster Keaton, Douglas Fairbanks, Rudolph Valentino) olivat akrobaattisia virtuooseja. Heidän ilmaisunsa juuret tulivat mm. vaudevillistä ja heidän liikkeensä olivat luonnostaan eleganttia kuin tanssijalla.

Äänielokuvan myötä käynnistyivät musikaalielokuvien kultaiset vuosikymmenet (1930-1950 -luvut). Suuri valkokangas täytti elämää suuremmista ja äärimmäisen tyyliellyistä tanssinumeroista, joiden eturivissä nähtiin uudenlaisia tähtiä (Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Kelly). Heidän ilmiömäiset kykynsä heijastelivat nyt myös steppiä ja balettia. Muistetaan myös Bollywoodin speaktaakkelimainen musikaaliperinne, joka on säilynyt miltei koskemattomana näihin päiviin saakka.

1970- ja 1980-luvuille tultaessa musikaalit olivat hiljalleen väistyneet ja tanssi näkyi valkokankaalla enää lähinnä diegeettisenä eli tarinaan sisällytettynä elementtinä. Tanssi tuotiin lähemmäs katsojaa klubeille (Saturday night fever, 1977), kaduille (Flashdance, 1983) ja tehdashalleihin (Footloose, 1984).

Musiikkivideo koki (uudelleen)syntymänsä MTV:n myötä ja tanssija astui pysyväksi osaksi musiikin kuvastoa. Samalla 1980-luvun nousukausi lisäsi mainosten kysyntää ja mainosestetikka otti jättiharppauksia eteenpäin. Tässä estetiikassa yksilön asemaa ja ulkoista kauneutta glorifioitiin. Tällä individualistisen hedonismin kaudella tanssijan atleettinen keho nousi avainrooliin.

1980-luvulla video ja myöhemmin digitaalisuus ylipäänsä helpottivat tanssielokuvan laajenemista videoinstallaatioihin ja projisointeihin. Myös näyttämöteosten televisiointi ja tallentaminen yleistyivät entisestään.

Viime vuosina internet ja älypuhelimet ovat mahdollistaneet individualismin uuden nousun. Kehonkuvasta on tullut jälleen tärkeä (selfie) ja ylipäänsä kuvaamisen sekä liikkeen tallentamisen kynnys on madaltunut olemattomiin.

Näiden kehitysvaiheiden myötä Englannin kieleen on vakiintunut termi *video dance*, jonka juuret ovat enemmänkin näyttämöteosten televisioinneissa tai vastaavissa adaptaatioissa, mutta jonka sateenvarjon alle mahtuu myös *itsenäiset*, suoraan kameralle tehdyt koreografiat. Muita käytettyjä termejä ovat *screen choreography*, *dance video creation*, *camera choreography* ja *dance for the camera* (Dodds 2001, 68-69).

5.3 Tanssielokuvan lajit

5.3.1 Tallenne

Alunperin näyttämölle tehdyn tanssiteoksen tallennetta voidaan pitää köykäisimpänä ja elottomimpana tanssielokuvan muotona. Tallenne kertoo jo otsikossaan omasta passiivisuudestaan: se ei itsessään luo uutta, vaan ilmoittaa ja esittää jotain jo tapahtunutta. Näyttämöteoksen tallenne on lähtökohtaisesti alkuperäisen teoksen levitystä edistävä informaatiotyökalu, kylmä raportti ja eräänlainen esityksen sisällysluettelo.

Tallenteen hieman eläväisempi muoto on näyttämöteoksen adaptointi esimerkiksi televisioesitystä varten. Televisiointi on lähempänä itsenäistä teosmuotoa, mutta teosmaisuus tulee korostetusti alkuperäisen näyttämöteoksen muodosta ja sen toistamisesta nimenomaan kameraa varten. Kuvauksellisesti ja leikkauksellisesti televisioversiot ja tallenteet ovat lopulta hyvin lähellä toisiaan, joten niputan ne tässä yhteydessä saman otsikon alle.

Tavanomaisesti tallenne kuvataan 1-3 kameralla, mitkä on sijoitettu esityksen ajaksi katsomoon, kirjaimellisesti. Osa kameroista tai jopa kaikki niistä saattavat olla *kylmiä kameroita*, eli kuvan rajausta ei muuteta esityksen aikana.

Tyypillisesti yksi kamera tallentaa koko laajan näyttämökuvan. Muut kamerat painottavat joko näyttämön eri laitoja tai poimivat teoksen olennaisimpia osuuksia tiiviimmässä kuvakoossa.

Nämä kuvavirrat leikataan yhdeksi reaaliaikaiseksi kokonaisuudeksi, jotta näyttämöteoksen kesto ja ilmaisun dynamiikka voitaisiin esittää sellaisenaan, kuin katsomosta koettuna. Siirtymät laajojen ja tiiviiden kuvien välillä voivat olla huomattavia, mutta lähinnä ne vain toisintavat katsojan huomiopisteen siirtymistä yleiskuvan ja yksityiskohtien välillä. Elokuvallista näkökulman tai samaistumisen vaihtelua ei saavuteta.

Tallenteiden yhteydessä voidaan puhua myös yleisellä tasolla tanssivideoista, tallennetuista harjoituksista ja luonnoksista, joilla ei ole pyrkimystäkään olla teosmainen ja monitasoisen eheä kokonaisuus.

5.3.2 Elokuva, jossa tanssitaan

Tämän kategorian elokuvat vastaavat sitä keskimääräistä käsitystä, minkä olen tanssielokuvista saanut. Olen saanut huomata, että valitettavasti se täsmää myös yleiseen kokemukseen tanssielokuvasta.

Liian usein kokemukseni tanssielokuvasta jää ulkokohtaiseksi. Kamera ja katsoja jätetään katsomoon, etäälle. "Elokuva, jossa tanssitaan" voi olla nimellisesti tanssielokuva, mutta se jää auttamattoman kauas ilmaisunsa täydestä elokuvallisesta potentiaalista. Tanssin

kohtelias tallennus jätettäkään jo mainittuihin näyttämöteosten tallenteisiin, jotka ovatkin epäteoksia itsessään.

Useimmiten näiden elokuvien tekijät tulevat puhtaasti tanssin kentältä ja tämä lyö leimansa varsinkin kuvauspaikkojen ja puvustuksen esillepanoon. Elementit siirretään miltei sellaisenaan näyttämöltä todelliseen maailmaan. Arvatenkin se, miten näyttämöllä rakennetaan tiloja tai miten katsoja lukee tanssiteoksen yksityiskohtia ei kohtaa reaali maailman ja kameran ainutlaatuisen realismin kanssa. Tätä ongelmakohtaa avaam myös kappaleessa Tanssielokuvan luennasta. (6.1)

Kuvauksellisesti tällaiset teokset ovat varsin tunnistettavia. Näiden tanssielokuvien kuvalistat ja kohtausten kattamisen periaatteet pyrkivät lähinnä vain estetisoituun tallentamiseen. Kuvavirta on yllätyksetön ja vailla dynamiikkaa. Tanssijan keho ja koreografia (perinteisessä merkityksessä) ovat määrääviä tekijöitä, joita kamera myötäilee ja todistaa, kuin liikkuvasta katsomosta. Näiden teosten sisällä on *vain* tanssi, muille merkityksille tai ilmaisullisille mahdollisuuksille ei ole tilaa. Kokonaisuus on helposti vaivaannuttava, jos tanssin kuvaukselliset avut jäävät ulkokohtaisiksi. Tosiasia, joka pätee varmasti toisinkin päin.

Ummehtuneen vaikutelman sinetöi äänen olematon hyödyntäminen. Useimmiten teoksissa ei ole reaaliaikaista ääntä, joka loisi todemman ja lihallisemman kokemuksen, johon samaistua. Jos teoksessa ei hyödynnetä *huntingääntä*, niin reaaliajan olemus ja pintojen väliset kontaktit jäävät viitteellisiksi.

Tästä syystä tanssia ja tanssijoita käytetään musiikkivideoissa ja vaikkapa parfyymimainoksissa tukemaan haluttua kokonaisuutta ilman, että yksikään sen tarinallinen elementti diegeettisesti sitä motivoisi. Tällöin tanssia käytetään tietoisesti jossakin asemassa teoksen sisällä, se saattaa saada ironisia yhteyksiä tai metamerkityksiä, joita katsotaan ulkopuolelta, ikään kuin älyllisesti.

Lisäksi lähes poikkeuksetta kaikki näyttämöteosten markkinointiin tarkoitetut teaserit ja vastaavat teosten markkinointiin liittyvät teokset putoavat tähän kategoriaan. Tosin näissä videoissa näkyy toisinaan myös röyhkeää ja viihdyttävää irrottelua, joka ei pyrikään ilmentämään sitä, mitä esitys tulee konkreettisesti olemaan. Samalla tosin todennäköisesti tehdään hajurakoa myös tanssiin itseensä.

5.3.3 Elokuva, jossa on tanssia

Elokuva, jossa on tanssia voidaan myös lukea tanssielokuvan harhakäsitysten puolelle. Esimerkiksi Sherrill Dodds liittää surutta Saturday night feverin (1977), Footloosen (1984) ja Dirty Dancingin (1987) dance movies -otsikon alle kirjassaan Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art. (7; 37, 2001)

Kyse on siis ns. perinteisestä fiktio- tai dokumenttielokuvasta, jonka sisältöön tanssi olennaisesti liittyy jo tarinan tai muun sisällön tasolla. Tanssi voi siis olla

tarinankerronnan väline, diegeettinen elementti teoksen sisäisessä maailmassa. Mutta mitä tanssilla voidaan kertoa? Millaisia tapahtumaketjuja se voi kuljettaa?

Sellaiset elokuvat kuten *Flashdance*, *Housut pois!* (1997) tai *Billy Elliott* (2000) avaavatkin olennaisia näkemyksiä tanssielokuvan käsikirjoituksiin. Mainitsemieni elokuvien päähenkilöt ovat jo tarinassa orgaanisesti sidoksissa tanssiin ja tanssimiseen syystä tai toisesta. Tämän seurauksena näiden elokuvien rakenne vuorottelee perinteisten draamallisten kohtausten ja kohotettujen tanssinumeroiden välillä. Suurimmat tunnelataukset ja erityisesti loppukliimaksi on tapana sitoa juuri näihin tanssinumeroihin. Näissä elokuvissa ei yritetäkään peitellä näiden kahden tason esteettistä irrallisuutta, vaan sitä saatetaan jopa korostaa jos tarina sitä vaatii.

Tätä rakennetta voidaan verrata myös urheiluelokuvien alagenreen. Samanlainen yhteys on musikaaleilla ja *elokuvilla, joissa lauletaan*. Ero syntyy siitä mihin rooliin urheilu, musiikki, tai tässä tapauksessa tanssi elokuvassa sijoitetaan. Elokuva saattaa olla tanssillinen, jos tanssi liittyy olennaisesti sen tarinaan tai hahmoihin, mutta se ei ole automaattisesti tanssielokuva sanan todellisessa merkityksessä.

Huomionarvoista on katsoa koreografin osaa näissä teoksissa. Onko koreografi vain stuntkoordinaattoria vastaavassa toteuttavassa roolissa, vai onko hänen osanaan ideoida ja rakentaa ilmaisu itseään?

5.3.4 Liikepohjainen elokuva

Liikepohjainen elokuva on silta tanssin ja elokuvan välillä. Se on määritelmä, jonka kuulin ensimmäisen kerran vuoden 2015 Loikka-festivaalin Pro talk-seminaarissa. Keskusteluun osallistuneet koreografit halusivat demystifioida tanssielokuvan ulospäin vaikealta näyttävää olemusta ja laventaa tanssielokuvan ilmaisu.

Yhtenä tärkeänä periaatteena keskustelupaneeli summasi, että liikepohjainen elokuva ei tarvitsisi pelkästään tanssijan kehoa synnyttämään liikemateriaalia, toteuttamaan koreografiaa. Tämä muodostaa suurimman ja oleellisimman pesäeron *elokuvaan, jossa on tanssia*. (5.3.3) Samalla määritetty tärkeä ero *elokuvaan, jossa tanssitaan*, (5.3.2) eli ajatus tanssijan kehon *illuusiosta* sen sijaan, että näkisimme rikkoutumattomasti tanssijan ja koreografian sellaisenaan, ikään kuin *täydellisen eheänä* ja samalla etäisenä.

Tuossa yhteydessä panelistit kiinnittivät myös huomiota koreografin intention ja viestiin. Siitä lähtien saatoin ajatella koreografiaa laajemmin kuin vain askelmerkkien sarjana tai nuottiviivastona. Koreografi voisi nousta jonnekin ohjaajan ja käsikirjoittajan rinnalle, olla taiteellisesti päävastuussa ja entisestään laajentaa elokuvantekijän ilmaisumahdollisuuksia!

Liikepohjainen elokuva voisi siis parhaimmillaan yhdistää diegeettisen ja ei-diegeettisen tanssi-ilmaisuuden orgaanisella tavalla. Se voisi yhdistellä kaikkia kolmea edellä mainittua tanssielokuvan mallia.

5.4 Tanssielokuvan tekemisestä

5.4.1 Yhteistyöstä

Tämä poikkitaiteellinen yhteistyö ei tietenkään synny kivuttomasti. Kaksi omaehtoista ja perinnetietoista taidemuotoa kohtaavat alueella, joka helposti haiskahtaa kompromissilta. Eri vuosikymmeninä nämä kitkat ovat varmasti syntyneet erilaisista lähtökohdista, mutta toistuvana huolena ovat liialliset kompromissit ja myönnytykset (Dodds 2001, 68).

Tämän suhteen törmään toistuvasti väistämättömältä vaikuttavaan vaihtokauppaan, jossa näyttämöteoksen pitkät ja herkät liikkeet vaihtuvat elokuvan lähikuvien tiheyteen ja leikkauksellisen rinnastamisen terävyyteen.

5.4.2 Ohjaaja, koreografi, kuvaaja

Elokuvaaja työskentelee lähtökohtaisesti ohjaajalle ja ohjaajan kautta. Tanssielokuvan yhteydessä myös koreografi saattaa saavuttaa perinteisen ohjaajan vastuualuetta vastaavan painokkuuden. Käytännössä voidaan ajatella, että kuvauspaikalla on kaksi ohjaajaa. Kuvaajan skitsofreniaa helpottaa, jos hän personifioi *elokuvan* ohjaajaan ja *tanssin* koreografiin. Tämä kahtiajako voi tuntua karkealta, mutta vaikka tavoitteena olisikin häivyttää *tanssin* ja *elokuvan* saumakohtia, niin tekijöiden tulee osata eritellä rakennuspalikkansa kyllin selkeästi.

Elokuvahistoriasta löytyy esimerkkejä vastaavasta tekemisestä jo mykkäelokuvan ja musikaalien aikakausilta, jolloin elokuva uutena tulokkaana ahmi vaikutteita ja tekijöitä jo vakiintuneemmilta kentiltä. Hollywood-musikaalien kulta-ajalla oli suhteellisen yleistä, että elokuvalla oli kreditoitu kaksi ohjaajaa. Toinen toimi ns. tarinankertojana ja dialogikohtausten rakentajana. Toinen ohjaaja puolestaan vastasi puhtaasti musiikkinumeroiden ohjauksesta, koreografista ja esillepanosta. Näiden ohjaajien ja heidän tyyllisten erojensa välimatka oli varsin tuntuva, mutta sen ei annettu häiritä silläkin seurauksella, että siirtymät ohjaajien ja tyyllilajien välillä olivat häpeilemättömän suorasukaisia. Tuolloin elokuva oli vielä suhteellisen nuori taidemuoto - vaudevilleperinne ja silloinen musiikkiteatteri ylipäänsä oli useiden sukupolvien kollektiivisessa lähimuistissa. Noiden perinteiden jälkikäsiut pyrkivät elokuvan isolle kankaalle kiillotetussa väriloistossaan ja häpeilemättömässä taidokkuudessaan.

Toinen esimerkki tällaisesta työskentelystä voidaan löytää aasialaisista martial arts- ja action-elokuvista, joissa toiminnan koreografia ja sen melodramaattinen esillepano ovat juonen kanssa enemmän tai tasaveroisia osa-alueita. Musikaaleihin verrattuna näiden toimintaelokuvien tavoitteena on peitellä ns. draamallisten ja toiminnallisten kohtausten välisiä eroja. Toisin sanoen taistelukoreografian panos *tarinankerronnassa* on verrattain lähellä varsinaisen ohjaajan vaikutusvaltaa.

Yhteistä näille kaikille lajityypeille on dualistinen rakenne. Toisaalla etabloidaan elokuvan sisäinen realismi, eli maailma ja sen lainalaisuudet, johon tarina pohjautuu. Tämä toimii katsojalle valkoisena pisteenä ja referenssinä kaikkiin muihin osatekijöihin.

Realismin päälle rakennetaan kohotettuja elementtejä, kuten tanssinumeroita tai taistelukohtauksia, joissa tarinankerronnan jännitteet ja tunnelataukset ovat huipussaan.

5.5 Yhteisen kielen luomisesta

On hengästyttävää ajatella kuinka paljon aikaa ja energiaa vaatisi tyhjentää yhden taiteilijan kokonaisvaltainen käsitys omasta alastaan! Tuo tilanne on väistämätön ja toistuva, kun toimii poikkitaiteellisella kentällä. Vaikka yhteinen halu purkaa termejä ja käytäntöjä olisi kuinka suuri, perimmäinen totuus on kuitenkin se, että heillä (oli kyse sitten nykytanssin, nykymusiikin tai teatterinkin tekijöistä) ei yksinkertaisesti voi olla kokonaisvaltaista kuvaa elokuvan tekemisestä.

Seuraavaksi erittelen pähkinänkuoressa omia kokemuksiani tanssielokuvan vaihtelevista työmuodoista.

5.5.1 Hanna Brotherus – Syvä hengitys sisään 2010

Vuosina 2010 ja 2012 toimin kamera-assistenttina kuvaajakollegalleni Päivi Kettuselle kahdessa tanssielokuvassa. Huomioni kiinnitti jokin aivan tietynlainen herkkyys kuvaustilanteissa. Tämä oli peräisin suurelta osin kummankin elokuvan pääesiintyjältä, nyttemmin edesmenneeltä ballerinalta ja tanssinopettajalta Janice Redmanilta. Kontakti Janiceen oli uniikilla tavalla inhimillinen ja hauras etenkin Hanna Brotheruksen ohjaamassa ja koreografoimassa lyhytelokuvassa *Syvä hengitys sisään* (2010), jonka henkilökuva rakentui fiktion ja dokumentin rajapinnalle.

Noissakin tapauksissa kamera-assistentin pesti oli aitiopaikka opiskella uusia työtapoja. Noita projekteja voidaan pitää ensimmäisinä tietoisina askeleina kohti tanssielokuvaa, josta minulla ei ollut vielä tuolloin juuri mitään käsitystä. Jo tuon ensimmäisen lyhytelokuvan päätteeksi rohkenin sanoa Päiville ääneen, että olen kiinnostunut tanssielokuvasta jatkossakin.

5.5.2 Alpo Aaltokoski - Faux, 2013

Kevättalvella 2013 Alpo Aaltokoski kokosi näyttämöteosta *Faux*. Teoksessa suuressa osassa ovat kehon jatkeet ja lisäkkeet, keinotekoisuus. Näistä sisällöllisistä ja ennen kaikkea esteettisistä syistä teoksen markkinointiin panostettiin kenties keskimääräistä enemmän. Minä päädyin teaserin ohjaajaksi, kuvaajaksi ja leikkaajaksi.

Käytännössä kuvauspäivä ja -tilanne oli tanssiryhmän ensimmäisiä varsinaisella näyttämöllä, jolloin he testailivat ja pystyttelivät lavastuselementtejään. Tämän keskeltä kypsyi yksinkertaisia liikkeellisiä aihioita, joita purin kвалistaksi tietotaidolla, joka perustui vielä tuolloin enemmän perinteisten teasereiden ja trailereiden tuntemukseen. Sen kummempaa tarinallista tai sisällöllistä tilausta ei ollut.

Kuvaustilanteessa sain kakistettua itsestäni ulos kuvan ääriviivoja ja koreografian pelkistetyimmät tarpeet sekä motiivit, joista keskustelin koreografian kanssa. Hetken

mietinnän jälkeen hän välitti ajatuksensa tai *ajatuksemme* tanssijoille. Puhuin siis oikeastaan vain koreografian ja valosuunnittelijan kanssa. Välimatka tanssijoihin oli todella tuntuva ja jopa pelottava, varmasti kumpaankin suuntaan. Tämä siksi, että yhteistä valmistelua ei juurikaan ollut, ainakaan siinä määrin, että yhteinen kielioppi olisi ehtinyt syntyä muuten, kuin yleisinhimillisellä uteliaisuuden tasolla.

Tekemistäni ohjasi lähtökohtaisesti teoksen muoto, teaser ja mainosmaisuus. Koetin rakentaa rytmisesti dynaamista ja tiukkaa kokonaisuutta. Halusin jatkaa tanssillisuutta kuvaleikkauksessa, ylinopeuskuvissa sekä yksinkertaisissa liikkeen suunnissa. Muu estetiikka (valaisu, väripaletti, materiaalit) oli motivoitu työryhmän siihenastisista aikaansaannoksista.

5.5.3 Sonya Lindfors - Mannerlaatat, 2014

Kesällä 2014 sain Olavi Uusivirralla toimeksiannon ohjata ja kuvata hänelle uuden musiikkivideon. Hän oli jo aiemmin kiinnittänyt toiseksi ohjaajaksi tanssija-koreografi Sonya Lindforsin. Videon sanoma ja teemat oli tässä vaiheessa jo nostettu esiin: ulkopuolisuus, alakulttuurit, toiseus. Seurasi avoin ja luonnosteleva työvaihe, jossa kumpikin ohjaaja kierteli toisen ympärillä.

Lähtökohta oli siis tanssillinen ja musiikillinen. Itse olin kuvannut tuossa vaiheessa jo yli viisitoista musiikkivideota, joten siltä osin olin tutulla maastolla. Episodimainen rakenne vaati selkeää ja toistuvaa kaavaa, jonka päälle esiintyjien persoonat saattoivat kirkastua.

Työaika siunaantui jonkin verran, mutta ei taaskaan riittävästi *sekä* teoksen rakentamiseen *että* laajemmin yhteisen tanssielokuvan kielen syvempään tutkimiseen, vaikka monia hedelmällisiä keskusteluja kävimmekin. Lisäksi Sonyan taiteellinen tausta on pääasiassa katutanssissa eli maailmassa, joka on itselleni suhteellisen etäinen.

Tällä kertaa teoksen vaatimukset sekä koreografian työmenetelmät näkyivät jonkin verran yksittäisten kuvien ja kuvausajan fokusoinnissa. Jos työsuunnitelmassa oli vaikkapa lyhyt pick-up jostakin toiminnosta, niin se saattoi tarvita alleen pitkän liikesarjan tuottaman energian ja jännitteen. Tanssijan ja koreografian käyttämä aika ja energia ei välttämättä kohtaa siinä valmisteltavan kuvan lyhyessä kestossa.

Tuo on yksi esimerkki tilanteesta, jota on vaikea nähdä ennakolta, kun työskentelee koreografian kanssa ensimmäistä kertaa. Joka tapauksessa nyt minulla oli kuitenkin takataskussani työsuhteita useampien koreografien ja teosten yhteydestä ja huomasin kuinka jäljelle jäi nälkä kuroa umpeen nuo pienet välimatkat tekemisen eri osa-alueilla.

5.5.4 Soili Huhtakallio - Let go, 2015

Yhteistyö tanssija-koreografi Soili Huhtakallion kanssa alkoi varsin selkeissä merkeissä. Tulin paikkaamaan kuvaajakollegaani Theofanis Kavvadasta Soilin ohjaamaan musiikkivideoon, jonka tarinaa ja koreografiaa oli hiottu jo useamman kuukauden ajan. Koreografian ja liikemateriaalin ylimmät nimittäjät olivat siis jo näkyvillä. Nopeasti oli

selvää, että pääosin minun harteillani olisi adaptoida tanssillinen osuus elokuvan kielelle. Tarina oli varsin arkkityyppinen miehen ja naisen erotarina, jonka tunnistettavuus on sekä uhka että mahdollisuus.

Tässä tapauksessa henkilöhahmojen kautta kehitelty tanssimateriaali ja koreografia määräsi alkutahtit. Minulle tämä oli ikään kuin lentävä lähtö ja pääsin saman tien kuvaajana etsimään liikekielelle synonyymejä kuvakerronnasta, kameran liikkeestä. Samalla kommunikaatio takaisin koreografin ja tanssijoiden suuntaan vaati jossain määrin tuntuva materiaalin karsimista.

Ajan hahmottaminen oli tämän projektin mielenkiintoisin haaste. Samaan aikaan Philippe Beer Gabelin kappale määräsi hyvin tarkasti teoksen keston sekä yleisen rytmin. Toisaalta ohjaajan ja tanssijoiden elokuvallinen ajan ja kohtausten hahmotus oli hyvin alkukantaista ymmärrettävästi vähäisestä kokemuksesta johtuen. Tuo ristipaine pakotti tiivistämään ja kohtaamaan liikemateriaalia aina leikkausvaiheessa asti. Kommunikoitessani noita valintoja otin huomioon niin elokuvalliset kuin tanssilliset pyrkimykset, jotka määrittivät tarinan tematiikan ja roolihahmojen kautta.

Jälleen kerran kohtaaminen uuden taiteilijattavuuden kanssa oli kiehtovaa, mutta samalla hengästyttävää, kun entuudestaan tutut sanat ravistellaan uuteen uskoon. Olettamukset voivat tulla kalliiksi, vaikka kumpikin käyttäisi työssään samoja sanoja.

5.5.5 Iina Tajonlahti - Daughter of ice and snow, 2015

Anastasia Lobkovskin ohjaaman lyhytelokuvan esituotannossa kuvasimme demon työkaluksi rahoitusta varten. Suurena erona aiempiin esimerkkeihin teoksen lähtökohta oli selkeästi elokuvallinen. Anastasia halusi lähestyä tanssijoita kuin näyttelijöitä, vaikka ääneen lausuttuja vuorosanoja ei ollutkaan.

Työskentelimme ensin käsikirjoituksen ja kuvalistan sekä yleisen estetiikan kimpussa. Olin työskennellyt Anastasian kanssa aiemminkin, mutta en tanssielokuvan parissa. Vasta loppuvaiheessa osallistuin tanssijoiden harjoituksiin, joissa aluksi katsoimme liikemateriaalia ja esitimme siihen korjauksia tai tarkennuksia. Tässä vaiheessa kohtasin Let gon prosessia muistuttavan tilanteen, jossa liikemateriaali on yhtäkkiä turvonnut aiotumpaa isommaksi. Ilmiö, joka tapahtuu miltei väistämättä kliinisessä harjoitustilassa ja paljaalla silmällä katsoen, ellei ole tarpeeksi kokemusta tanssillisen ilmaisun kuvaamisesta, kattamisesta ja leikkaamisesta.

Kuvausvaiheeseen jätimme hieman liikkumavaraa kuvan sisäiseen koreografiaan. Tanssijoiden liikemateriaalia saatettiin toistaa yhden oton sisällä uudestaan ja uudestaan pieninä luuppeina, jolloin minun oli kuvaajana mahdollista varioida kuvakokoja tai kameranliikettä ja suhdetta esiintyjiin intuitiivisesti. Tämän ansiosta kameran liikkeestä tuli intuitiivista ja ainutkertaisempaa. Tämä luonnostelevuus miellytti myös ohjaajaa ja koreografia suuresti.

6. TANSSIELOKUVAN (UUSI) MUOTO

Aiemmin olen eritellyt omia tuntemuksiani elokuvan ja tanssin parissa niin katsojana kuin tekijänäkin. Listasin kokemuksiani ohjaajana ja kuvaajana projekteista, joiden tekotavat ja tavoitteet poikkesivat toisistaan.

Juuri tuo hajonta sekä projektien että tekijöiden välillä on opettanut minua valtavasti. Tältä pohjalta olen hiljalleen kypsytellyt omaa teoriaani. Tuo *tanssielokuvan teoria* on minulle yhä enenevässä määrin myös *elokuvan teoria ja esteettinen manifesti*.

6.1 Tanssielokuvan luennasta

Taidetanssi ja elokuva voivat tietenkin käsitellä tismalleen samoja teemoja ja ilmiöitä, mutta tanssi ei ole luonteeltaan dokumentaarista juuri elokuvallisessa mielessä. Tuossa piilee useimpien tanssielokuvien helmasynti. Ilmaisun ja kerronnan, näyttämö- ja kamerarealismien erot menevät sekaisin tai niitä ei oteta huomioon ollenkaan. Näyttämöteoksen realismia ja konkretiaa luetaan väistämättä eri tavalla kuin elokuvan vastaavia.

Sekä tanssin että elokuvan luennalla on kaksi olennaista yhteistä nimittäjää: ihmiskasvot sekä kummankin taiteenlajin teosluonne.

6.1.1 Kasvot

Katsojan silmä hakeutuu auttamatta kasvoihin yrittäen päästä perille siitä mitä tapahtuu ja mitä henkilö kokee. Tämä yleisinhimillinen ominaisuus saa eri merkityksiä elokuvan ja tanssin yhteydessä.

Jo Lev Kuleshovin 1910- ja 1920-lukujen varhaiset elokuvateoriat luottivat ihmiskasvojen kerronnalliseen ja mystiseen voimaan. Rinnastamalla kuvaleikkauksessa kasvot johonkin katseen kohteena olevaan objektiin luodaan kolmas merkitys, jonka katsoja itse synnyttää ja tulkitsee. Tuohon samaan taikaan luotti myös Alfred Hitchcock, jolle jännitys syntyi leikkamalla kasvojen ja näkökulmakuvien välillä. (Takaikkuna, 1954) Myös Roy Anderssonin esikoiselokuva *Eräs rakkaustarina* (1969) rakentuu pitkälti puhumattomiin kasvoihin ja uteliaisiin katseisiin.

Tanssin yhteydessä kasvot asettuvat toisenlaiseen rooliin. Useasti tanssielokuvan ja erityisesti näyttämöteoksen katsojana kasvot tuntuvat vääräoppiselta oikoreitiltä ja huijaukselta, kun yritän tulkita mitä teoksessa tapahtuu. Koreografin aikeena saattaa olla pitkän ja hitaan liikkeellisen teeman rakentaminen, mutta malttamattomasti katseeni etsii pikaista tyydytystä ja selkeyttä tanssijan kasvoilta. Luullakseni juuri tästä syystä nykytanssin esintyjien kasvot ovat useimmiten ilmeettömän eleettömät.

Tosin, myös tanssin koreografiassa on tilansa kasvoilla ja kasvojen liikkeillä. *Let go* (5.5.4) hyödynsi muutamassa kohtauksessa esiintyjien kasvojen lähikuvia fiktioelokuvan dialogikohtauksen keinoilla.

6.1.2 Teosluonne

Näyttämöteos elää esityskautensa aikana, jokainen esitys on ainutlaatuinen, vaikka suunnittelu- ja harjoitteluvaihe olisi kuinka tarkka tahansa. Teoksen jokainen hetki on olemassa vain sen yhden kerran, siinä tilassa ja niiden ihmisten kesken. Kokemus teoksesta jää kaikumaan yleisön kollektiiviseen alitajuntaan jälkikuvana.

Elokuvaan, liikkuvaan kuvaan puolestaan tallentuu kaikki pienimpiä yksityiskohtia myöten ikään kuin sellaisenaan, ikuisiksi ajoiksi sekä uudestaan ja uudestaan tarkan katseen alle. Elokuvalle realismi on siis muuta kuin paljaalle ihmissilmälle.

Taidetanssi voi sisältää konkreettisia, jokapäiväisiä ja miimisiä elementtejä, mutta näyttämöllinen konteksti irrottaa sen arkisen yläpuolelle. Katsoja tulee esitystilaan tietoisena siitä, että hän tulee näkemään koreografoidun ja tarkoituksenmukaisen tanssiteoksen. Katsomiskokemus koostuu yhdestä katkeamattomasta hetkestä, joka jaetaan samassa tilassa esiintyjien kanssa. Tarinallisesta tulee ilmaisullista, kirjaimellisesta viitteellistä.

Lähtökohtaisesti myös elokuvan katsoja on tietoinen elokuvan esitystilanteesta. Tosin, kunokuva on alkanut ja sen tekijä esimerkiksi leikkaa ensimmäisestä kuvasta toiseen katsoja kokee, että hänen ajantajuunsa muunnellaan. Pian tämä lainalaisuus unohtuu, leikkaukset muuttuvat näkymättömiksi ja nähty voidaan kokea *kuin totena*, vaikka kyseessä olisi historiallinen epookki tai tieteistarina.

Tanssielokuvan katsoja siis tulkitsee näkemäänsä valitettavan todennäköisesti kahden erilliseksi koetun tason välillä. Matkalla kohti kolmatta taidemuotoa ei voida unohtaa sen lähtökohtaisen dualistista, kaksinapaista rakennetta. Tanssielokuvan muodon ja estetiikan tulisi siis rakentua lähtökohtaisesti kahdelle rinnakkaiselle ja sisäkkäiselle tasolle.

Olen saanut huomata, että tämä pätee laajemmin myös perinteisempään fiktio- ja dokumenttielokuvan kerrontaan. Karkeimpana esimerkkinä tragikomedian tyyli, jossa ääripäät ovat kaukana toisistaan ja juuri siitä syystä niitä täytyy tarjolla oikeassa suhteessa, jotta teos olisi ehjä ja elävä. Matka noiden kahden ääripisteen, kahden tason välillä on juuri sitä katsojan tunnekuuljetusta, jonka hallitseminen suurilta osin määrittelee tarinankertojan ammattitaidon.

6.2 Aika

*“Aika
olemassaoloa jaksottava ja tapahtumien järjestykseen
liittyvä perussuure, jonka perimmäistä olemusta on pohdittu
vuosituhansia, mutta yleisesti hyväksyttyä,
yksiselitteistä määritelmää ei ole kyetty muotoilemaan.”*

Kuten aiemmin totesin, niin sekä elokuvan (3.5) että tanssi (4.5) aikakäsitykset poikkeavat toisistaan huomattavan paljon. Tästä syystä olen ottanut tanssielokuvateoriani lähtökohdaksi rehellisesti kaksijakoisen aikakäsitteen. Tämän kaksijakoisen ajan olen eritellyt *reaaliajaksi* ja *fyysiseksi ajaksi*.

Tanssielokuvan kieliopin tärkeimmiksi tekijöiksi muodostuvat näiden kahden tason määrittely sekä siirtymät niiden välillä.

6.2.1 Reaaliaika

Lähtökohtaisesti reaaliaika on estetiikaltaan ja merkitykseltään lähellä ns. perinteistä fiktio- ja dokumenttielokuvaa. Vaikka ajatus reaaliajasta vain elokuvan *paikanvaraajana* onkin karkea, ei voida ohittaa sitä tosiasiaa, että tanssielokuvan katsoja on jo ominut ajalleen tyypilliset katsomis- ja kerrontatavat. Tässä tapauksessa elokuvan esityskonventiot ja teosluonne antavat automaattisesti odotuksia elokuvan, television, musiikkivideoiden ja mainosten perinteeseen viitaten.

Reaaliaika on käytännössä tanssielokuvan taso, joka ottaa katsojan vastaan, etabloi pintapuolisen maailman lainalaisuudet tai toimii tanssielokuvan eräänlaisena valkoisena pisteenä, johon katsojan tulee suhteuttaa itsensä sekä tanssielokuvan klassisesta realismista irrottautuva kuvasto.

6.2.2 Fyysinen aika

Fyysinen aika voi olla näkymättömänä reaaliajan sisällä tai toimia reaaliajan eli nykyhetken vastapainona esimerkiksi muistojen kuvauksena. Ennen kaikkea fyysinen aika saa näkemään ohikiitävän ja pintapuolisen maailman uudella tavalla.

Fyysinen aika pyrkii tekemään näkyväksi sen, mikä muutoin syntyisi vain kuvaleikkauksen, rinnastuksen ja jälkikuvan avulla. Fyysinen aika ilmaisee sen, mitä todella tapahtuu. Eikö tämä ole yksi taiteen tärkeimmistä tehtävistä?

6.2.3 Vertikaalinen siirtymä

*“Jälkikuva
näköhavainto, joka jatkuu
vielä verkkokalvon ulkopuolelta
tulevan ärsytyksen lakattua.”*

Eräänlainen referenssi dualistisesta elokuvakerronnasta löytyy Oliver Stonen elokuvista (esim. Syntyneet tappajiksi, 1994). Hänen käyttää tyylilleen tunnistettavana ilmaisullisena tehokeinona *vertikaalista leikkausta*:

“For purpose of emphasis, Stone employed what he referred to as vertical editing: cutting images and footage into a sequence to support, or contrast with, the spoken sentiments.” (Lavington 2004)

Vertikaalisella leikkauksella Stone luo *sisäisiä* ja *ulkoisia* hetkiä, jotka ovat helposti ajateltavissa reaaliajaksi ja fyysiseksi ajaksi. Stone siis rinnastaa leikkauksellisesti kerronnan eri tyylejä, tarinan eri todellisuuksia, näkökulmia ja aikatasoja. Useimmiten tämä leikkaustyö näyttää, että ääneen lausuttu repliikki ei vastaa henkilön todellisia motiiveja. *Vertikaalinen siirtymä* tapahtuu valheellisen pintatason ja todellisen pohjatason välillä.

Juonellinen ja arkipäiväinen taso (reaaliaika) on tunnistettavissa joko ikäikäisten arkkityyppien tai historiallisten ja poliittisten tapahtumien (JFK, Nixon, Aleksanteri) aikajanan kautta.

6.3 Fyysinen etäisyys ja näkökulma - subjektiivinen vai objektiivinen?

Näen samaa dualismia niin subjektiivisen ja objektiivisen kerronnan kuin reaaliajan ja fyysisen ajan välillä. Nyt tanssilla on mahdollisuus tulla nähdyksi vaihtuvien näkökulmien ja etäisyyksien kautta, ei vain yhdestä lukitusta näkökulmasta ja etäisyydestä, katsomosta. Kuvaleikkauksen tuottama siirtymä esimerkiksi huoneen toiselta laidalta toiselle on väistämättä nopeampi kuin sama matka fyysisenä siirtymänä. Toisaalta huolimattomasti tehtynä leikkaus siirtymineen voi toimia myös kyseistä liikettä ja ilmaisua vastaan.

Jos kamera pysyy etäämmällä tai muuten sivummalla eikä kamera ilmennä konkreettisesti roolihahmon näkökulmaa, niin katsojan luenta muuttuu helposti objektiiviseksi, neutraaliksi. Tällainen asemointi tuntuu luonnolliselta myös reaaliajan puitteissa. Reaaliaika on siis objektiivista kerrontaa, johon katsoja voi suhteuttaa

Jos taas kamera on lähellä kohdetta, yleensä henkilöä, niin kuva saa helposti merkityksiä tämän kohteen kautta. Kohteen itse ei tarvitse alleviivata itseään, mutta hetken kokemus ja näkökulma muuttuu subjektiiviseksi, katsoja lipuu fyysiseen aikaan kuin huomaamatta.

6.4 Liike

Liike, sen rytmitys ja odottamaton rinnastus luovat tanssielokuvan perustan. Ei vain fyysisenä eleenä joko kameran, tanssijan tai muun kuvassa liikkuvan elementin myötä vaan myös vertikaalisena liikkeenä kerronnan tasojen välillä.

Tämän vuoksi yksi ja sama liike voi tarkoittaa reaaliajassa yhtä ja fyysisessä ajassa toista. Reaaliajassa arkinen ele voi yksinkertaisesti vain rakentaa ekspositiota kyseisestä tilanteesta tai avata jonkin hahmon taustaa. Fyysisessä ajassa sama ele toistettuna muuttuu vuoroanaksi, repliikiksi. Tässä rakenteellisessa seikassa piilee tanssielokuvan poeettinen alkuvoima.

Yhdeksi tanssielokuvan vastavoimista voidaan mainita modernin (kokeellisen) elokuvan merkkiteoksista on Andy Warholin *Empire*, jossa *liikkuvalla* kuvalla tallennetaan

liikkumatonta kohdetta kahdeksan tunnin ajan. Merkittävä liike tuossa teoksessa liittyykin enemmän aikaan, kuin fyysiseen tai tilalliseen liikkeeseen.

6.5 Kompositio, koreografia, kokonaiskoreografia?

Jos ajatellaan yksittäisten kuvien kompositioita, niin tyyllisten mahdollisuuksien skaala tuntuu tanssielokuvassa tavallista laajemmalta. *Let gon* (5.5.4) ja *Daughter of ice and snow* (5.5.5) tapaisissa esimerkeissä lähtökohta oli hyvinkin lähellä fiktion perinteitä vastakuvien ja dialogin kaltaisen ilmaisun osalta. Kahden henkilön välisissä kohtauksissa on kyse monenlaisista vuorosanoista, sanallisista ja sanattomista.

Oli kyse sitten näyttämöteoksesta tai tanssielokuvasta niin kasvot ja silmät toimivat monesti turhan helppona oikotienä jonkin kirjaimellisen informaation luentaan. Tätä yleisinhimillistä piirrettä (tarvetta lukea ja ymmärtää kanssaihmissen kasvoja) voidaan käyttää myös rikkomaan jotakin haluttua oletusta tai ennakoasennetta.

Niin sanotussa perinteisessä elokuvakerronnassa on myös kyse koreografiasta: sommittelusta, rytmistä, kompositiosta. Aiemmin mainitsin sellaiset ohjaajat kuten Steve McQueen ja Roy Andersson, jotka käyttävät ilmaisussaan runsaasti esiintyjiensä fyysistä läsnäoloa. Ilmaisun on aistillista, non-verbaalista, käsinkosketeltavaa. Kamera viipty säälimättömästi kontakteissa, kosketuksissa, tekstuureissa. Saamme kokemuksen jostakin metafysisestä, rivienvälisestä. Kompositioiden etäisyydet ja syvyydet ovat tuntuvia. Katsoja on *siellä*. Ovatko nämäkin ohjaajat siis tanssielokuvan tekijöitä?

7. YHTEENVETO

*“Jälkikuva
näköhavainto, joka jatkuu
vielä verkkokalvon ulkopuolelta
tulevan ärsytyksen lakattua.”*

7.1. Kohti MA-lopputyötä

Kaikki mitä kirjoitin luvuissa 2-5 on enimmäkseen jo tapahtuneen tai muutoin olemassaolevan tiedon yhteen saattamista. Katsojana olen tutkinut elokuvaa yli kaksikymmentä vuotta, tekijänä noin kymmenen. Tanssia olen aktiivisesti seurannut vasta viimeisten vuosien aikana, mutta kylliksi nähdäkseni sen ominaislaadun suhteessa elokuvaan.

Luvussa 6 käännyin kohti tulevaa. Tätä kirjoittaessani olen valmistelemassa MA-lopputyöelokuvaani, työnimeltä *Iskelmäsinfonia*. Tuookuva tulee olemaan ensimmäinen laatuaan, sillä sen yhteydessä pääsen toteuttamaan ja ennen kaikkea testaamaan ensimmäistä kertaa luvussa 6 avaamiani teesejä kokonaisuudessaan. Luku 6 on vielä toistaiseksi valitettavan lyhyt summaus niistä lähtökohdista, joilla kehitellen Iskelmäsinfoniaa kohti varsinaista tuotantoa. Tuon prosessin aikana jalostan ja lavennan tätä kandidaatin kirjallista opinnäytettä maisterin tutkinnon opinnäytteeksi.

7.2 Tanssielokuva, puhdasta elokuvaa

Tanssielokuvan (uusi) muoto on elokuvallisuuden puolustuspuhe – tanssielokuva on luotu kuvaamaan näkymätöntä.

Kuten mainitsin kirjoittaessani tanssielokuvan luennasta, (6.1) niin kyseiset teesit antavat aineksia myös fiktio- ja dokumenttielokuvan muotoon. *Liikepohjainen elokuva* (5.3.4) tarkoittaakin elokuvaa laajemmassa merkityksessä kuin vain tanssielokuvan yhtenä muotona.

Kahden tyylilajin ja estetiikan, käytännössä kahden maailman yhteensovittaminen on työlästä ja vaatii tekijältään jatkuvaa uteliaisuutta ja luovuutta. Tällaiset yhdistelmät ristivalottavat tunnettuja käsitteitä ja sisältöjä tavalla, joka pitää sekä katsojan että tekijän valppaana, pakottaa puhtaaseen näkemiseen ilman automaatioita.

Tanssielokuvan olemus on tässä ajassa korostetun tärkeä. Yhteiskunnallisesti ja asenteellisesti kärjistyvinä aikoina taantumuksellinen ajattelu rakentaa etäisyyksiä ihmisten välille. Tanssielokuvan kieli on omimmillaan muistuttamassa toisen ihmisen fyysisestä läsnäolosta. Jo dualistisen olemuksensa kautta tanssielokuva auttaa näkemään automaatioiden ja karikatyyrien läpi mitä *todella* tapahtuu.

8. LÄHTEET

Sanakirjamääritelmät:

Tietojätti. Yksiosainen tietosanakirja. 1991.

2.

Salusjärvi, Aleksis. *Liike kytkee tanssin elokuvaan.* Loikka-tanssielokuvafestivaalin 2015 katalogi, 2015, 34-35.

3.

Bresson, Robert. *Notes on the cinematographer,* 1950-1958, 2.

3.1

“Make visible what, without you, might never have been seen.”

Bresson, Robert. *Notes on the cinematographer,* 1950-1958, 39.

Bacon, Henry. *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet.* 2005.

3.2

Da Vinci, Leonardo: Johtopäätös maalarista, runoilijasta ja muusikosta. *Työpäiväkirjat.* Toim. Laura Lahdensuu. 2009, 199.

3.3

Glover, Jonathan. *Ihmisyys – 1900-luvun moraalihistoria.* 1999.

3.4

Lumière, Louis. *Juna saapuu asemalle.* 1895.

3.5

“Time, captured in its factual forms and manifestations: such is the supreme idea of cinema as an art, leading us to think about the wealth of untapped resources in film, about its colossal future. On that idea I build my working hypotheses, both practical and theoretical.”

Tarkovski, Andrei. *Sculpting in time: reflections on the cinema.* 1987, 63.

“My movie is born first in my head, dies on paper; is resuscitated by the living persons and real objects I use, which are killed on film but, placed in a certain order and projected onto a screen, come to life again like flowers in water.”

Bresson, Robert. *Notes on the cinematographer.* 1950-1958, 7.

McQueen, Steve. *Hunger.* (Keskustelu Bobby Sandsin ja papin välillä) K: Sean Bobbitt. Le: Joe Walker. DVD-kopion pituus 91 min.

Kubrick, Stanley. *2001: A space odyssey.* (Siirtymä esihistoriallisesta ajasta avaruusaikaan) K: Geoffrey Unsworth. Le: Ray Lovejoy. DVD-kopion pituus 143 min.

4.

Dodds, Sherrill. *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. 2001.

5.3.3

Dodds, Sherrill. *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. 2001, 7; 37.

5.3.4

Pajala-Assefa, Hanna (moderaattori) 19.3. 2015. *Pro talk I. Miten puhua tanssielokuvasta?* Loikka-festivaalin paneelikeskustelu. Kirjasto 10, Helsinki.

5.4.1

Dodds, Sherrill. *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. 2001, 68.

6.2.3

Lavington, Stephen. *Virgin film: Oliver Stone*. Virgin books. 2004.



Tekijä Jarmo Kiuru

Työn nimi Tanssielokuva – puhdasta elokuvaa?

Laitos Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Elokuvaus

Vuosi 2016

Sivumäärä 29

Kieli Suomi

Tiivistelmä

Tanssielokuvasta esiintyy vahvoja ennakkokäsityksiä, vaikka sen tuntemus onkin yleisesti ottaen vähäistä ja heikkoa.

Elokuva on leimallisesti 1900-lukulainen taidemuoto, jonka sarjatuotannollinen olemus on mahdollistanut sille sekä populaarin että marginaalin suosion. Tanssi puolestaan on luonnolliseen liikevaistoon pohjautuva tapa ilmaista erilaisia elämyksiä ja tunteita. Tanssi on fyysisen läsnäolon muistutus. Tanssin ja elokuvan polut ovat ristenneet aina elokuvan alkuvuosista lähtien, mutta varsinainen tanssielokuva (video dance) on kehittynyt 1980-luvulta lähtien.

Jotta näiden kahden taiteenlajin yhteistyö olisi mahdollista on tarpeen luoda yhteinen kieli. Tanssi ja elokuva jakavat pitkälti samoja käsitteitä, mutta huomattavan erilaisissa merkityksissä. Tärkeimpiä yhteisiä termejä ovat kompositio, koreografia, liike, aika sekä subjektiivinen että objektiivinen näkökulma. Lisäksi aikakäsitys ja kummankin taiteenlajin teosluonne asettavat elokuvan ja tanssin kerronnallisen luennon toisistaan poikkeaviksi.

Tästä johtuen dualistinen ajattelutapa kuuluu tanssielokuvan ytimeen. Sen täytyy syleillä sekä elokuvan että tanssin ominaispiirteitä välttääkseni epätasapainoisia ja vaivaannuttavia kompromisseja. Jotta tanssielokuva voisi kehittyä omaääniseksi taiteenlajiksi sen täytyy ottaa haltuun sille ominainen teosmuoto.

Tanssielokuvan dualistinen muoto rakentuu kahden aikatason välille. *Reaaliaika* etabloi katsojalle teoksen sisäisen realismin ja ottaa huomioon katsojan yli vuosisadan aikana vakiintuneent katsomistottumukset. *Fyysinen aika* kohottaa ilmaisun ja kerronnan arkipäiväisen tuolle puolen kuvaten ihmisyyden sanattomia ja salattuja tasoja.

Tanssielokuvan piiriin kuuluvat alalajit ovat tallenne, “elokuva, jossa tanssitaan”, “elokuva, jossa on tanssia” ja liikepohjainen elokuva, joka toimii siltana *tanssin* ja *elokuvan* välillä.

Tanssielokuvan (uusi) muoto on elokuvallisuuden puolustuspuhe – tanssielokuva on luotu kuvaamaan näkymätöntä.

Avainsanat Tanssielokuva, koreografia, reaaliaika, fyysinen aika, liike, kompositio, elokuvaus
