

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutus

Tanssinopettajan erikoistumisala

2020

Elina Tienhaara

SAMALLA LAVALLA

– Livetanssiesitykseen yhdistetyn videotanssin
luominen

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutus I Tanssinopettajan erikoistumisala

2020 | 30 sivua, 7 liitesivua

Elina Tienhaara

SAMALLA LAVALLA

- Livetanssiesitykseen yhdistetyn videotanssin luominen

Tutkielma on Turun Taideakatemia (AMK) tanssinopettajan tutkinnon opinnäytetyökokonaisuuden kirjallinen osa. Opinnäytetyön taidetekeä on ryhmäkoreografia *Syrjäytetyt* kolmelle tanssijalle, jotka esiintyvät livenä ja videolla. Tutkielma käsittelee videotanssin luomista myös livetanssia sisältävään teokseen ja sen tavoitteena on tuoda esiin seikkoja, joita tällaisessa prosessissa olisi hyvä ottaa huomioon.

Työ pohjautuu lähdekirjallisuuteen sekä kirjoittajan omiin kokemuksiin hänen taidetekonsa valmistusprosessista. Lähdekirjallisuutta on kerätty videotanssia ja livetanssia yhdistävän teoksen valmistamisen eri osa-alueista. Lisäksi kirjoittaja vertaa lähdekirjallisuutta ja omia kokemuksiaan taideteon suunnittelusta, kuvauksesta ja sen koreografian luomisesta.

Videotanssia ja livetanssia yhdistävän teoksen valmistus alkaa sen tarkasta suunnittelusta, jossa tekijä pohtii millaisen teoksen hän haluaa tehdä ja keitä hän haluaa työryhmäänsä. Tämän jälkeen hän valitsee teoksen rakenteen ja luo sille käsikirjoituksen sekä suunnittelee ja toteuttaa videoiden kuvauksen. Tekijän tulee myös osata ottaa huomioon video- ja livekoreografian luomisen erot ja yhtäläisyydet.

Tutkielma toimii oppaana kaikille, jotka ovat kiinnostuneita videotanssin yhdistämisestä livetanssiin. Tutkielmaa ei ole tarkoitettua vain tanssinalan ammattilaisille, vaan siitä voivat hyötyä myös muiden taiteenalojen edustajat, joita kiinnostaa videotanssin ja livetanssin hyödyntäminen omassa työskentelyssään.

ASIASANAT:

videotanssi, livetanssi, tanssielokuva, livekoreografia, videokoreografia

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Department of Dance

2020 | 30 pages, 7 in appendices

Elina Tienhaara

ON THE SAME STAGE

- Creating video dance and combining it with live dance work

This study is written as a partial fulfilment of the Dance Teacher Degree / Bachelor of Dance, at the Turku University of Applied Sciences. The artistic choreographic part of the degree is a group choreography *Syrjäytetyt* for three dancers dancing both live and on video. The study deals with the creation of video dance with live dance work, and reveals matters needed to take into consideration when creating this type of work.

The study is based on written sources and from writer's own experiences gained during her artistic thesis' process. The source material has been gathered on each stage in the process of creating work combining video dance and live dance. The writer compares the source material with her own experiences on planning, shooting and choreographing her artistic thesis.

The process of creating a work combining video dance and live dance starts with careful planning in which the creator considers what kind of work they want to create and with who. After this they choose the structure of the work and create a script for it as well as plan and execute the video shoots. The creator also has to be able to take into consideration the differences and similarities of video choreography and live choreography.

The study acts as a guide for anyone interested in combining video dance with live dance. It is written for dance professionals as well as for artists in other fields of art who are interested in benefiting from video dance and live dance.

KEYWORDS:

video dance, live dance, dance film, live choreography, video choreography

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	6
2 TEOKSEN SUUNNITTELU JA TYÖRYHMÄN KOKOAMINEN.....	8
3 DRAMATURGIA JA KÄSIKIRJOITTAMINEN.....	11
3.1 Draamallinen rakenne	12
3.1.1 Ola Olssonin malli.....	12
3.1.2 Kolmen näytöksen malli eli perinteinen amerikkalaisen elokuvan malli	13
3.1.3 Muita draamallisia rakennemahdollisuuksia	13
3.2 Eepinen rakenne	14
3.3 Rakenteen suunnittelu.....	15
3.4 Käsikirjoituksen rakenne.....	16
3.5 <i>Syrjäytettyjen</i> dramaturgia ja käsikirjoitus.....	17
4 KUVAUKSET JA NIIHIN VALMISTAUTUMINEN.....	18
4.1 Kameratyöskentelyn suunnittelu.....	18
4.2 Kuvauspaikat.....	18
4.3 Kuvausaikataulu	19
4.4 Kuvaukset	20
4.5 Oma kokemukseni kuvauksista	21
5 LIVE- JA VIDEOKOREOGRAFIAN LUOMINEN.....	22
5.1 Koreografian luominen videolle	22
5.2 <i>Syrjäytettyjen</i> videoitu koreografia.....	24
5.3 Livekoreografian luominen	25
5.4 Livekoreografian luomisprosessi <i>Syrjäytettyihin</i>	26
6 LOPUKSI.....	28
LÄHTEET	30

LIITTEET

Liite 1. Elokvakerronnan osatekijät.

Liite 2. Freytagin malli.

Liite 3. Perinteisen amerikkalaisen elokuvan malli.

Liite 4. Treatmentin tarkistuslista.

Liite 5. Kolmipalstainen käsikirjoitus.

Liite 6. Kuvausaikataulujen sisältö.

Liite 7. Komposition alkuvaiheet.

1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyön kirjallinen osa on kirjoitettu osana tanssinopettajantutkintoani keväällä 2020. Siinä esittelen, kuinka on mahdollista valmistaa videotanssia myös livetanssia sisältävään teokseen niin, että kumpikin osa-alue on yhdenvertainen osa lopullista teosta ja videolla ja livenä nähtävät koreografiat luovat yhdessä teoksen kokonaisuuden koreografian. Itse yhdistin video- ja livetanssia opinnäytetyöni taideteossa *Syrjäytetyt*.

Koen, että tällainen, erilaisia tanssin muotoja yhdistelevä ja uusia tanssin esittämisen keinoja etsivä työskentelytapa on yleistynyt tanssissa. Esimerkiksi nykytanssin kentällä videota ja erilaisia projisointeja on yhdistetty tanssiin jo vuosikymmenien ajan. Lisäksi videoiden hyödyntäminen helpottuu jatkuvasti teknologian kehittyessä ja muuttuessa edullisemmaksi. Tarvittavat välineet ovat yhä useampien saatavilla ja hyödynnettävissä.

Olen kerännyt tietoa elokuvateon eri vaiheista niitä käsittelevästä kirjallisuudesta, sekä tanssielokuvasta ja tanssinluomisesta ylipäätään. Lisäksi vertaan löytämäni tietoa omaan opinnäytetyöni taideteon prosessiin. Opinnäytetyöni kirjallisen osan tutkimuskysymys on, kuinka luoda videotanssia myös livetanssia sisältävään teokseen niin, että kumpikin näistä osa-alueista on tasavertainen toisiinsa nähden.

Oma kiinnostukseni tämän kirjallisen osan kirjoittamiseen heräsi halusta työskennellä videotanssin parissa. Minulla ei juurikaan ollut kokemusta tällaisesta prosessista, mutta olin aina ollut erittäin kiinnostunut tanssia sisältävistä elokuvista, videoista ja tanssielokuvista. Mietin, olisiko minun mahdollista yhdistää opinnäytetyöni taideteko ja kirjallinen osa jotenkin ja aloitinkin prosessiin tutkien, millaisen taideteon tekeminen kiinnostaisi minua. Keksinkin idean, jossa yhdistäisin videoitua tanssia ja livetanssia esitystilaan tasavertaisina kumppaneina niin, että videolla ja livenä nähtävä tanssi olisivat toistensa jatke. Esitystilassa nähtävä kokonaisuus siis koostuu videoiden kautta ja livenä esitettävästä, yhtenäisestä koreografiasta. Opinnäytetyöni kirjallinen osa syntyi tätä teosta varten tekemäni tutkimustyön ja omien, prosessin aikana saamieni kokemusten pohjalta.

Kerron ensin koko teoksen suunnittelusta sekä työryhmän kokoamisesta. Esittelen elokuvakerronnan eri osa-alueita, joitakin perinteisen tanssielokuvan kuvauksiin osallistuvista henkilöistä sekä livetanssiesityksen valmistukseen liittyvistä työtehtävistä.

Toisessa luvussa käsittelen käsikirjoittamista ja dramaturgiaa sekä pohdin, miten perinteisen käsikirjoittamisen apukeinoja on mahdollista hyödyntää livetanssia ja videoitua

tanssia yhdistävän teoksen valmistuksessa. Esittelen perinteisiä draamallisia ja eepisiä rakenteita ja mm. kuvakäsikirjoituksen ja treatmentin kirjoittamista. Edellä mainittujen lisäksi kerron varsinaisista kuvauksista ja seikoista, joita niiden suunnittelussa sekä varsinaisella kuvauspaikalla tulisi muistaa ottaa huomioon.

Viimeisessä luvussa vertaan vielä livekoreografian ja videoitavan koreografian luomista toisiinsa. Kerron niiden samankaltaisuuksista ja eroista sekä vertaan jälleen löytämäni tietoa oman taidetekoni koreografian luomisen prosessiin.

Olen pyrkinyt kirjoittamaan opinnäytetyöni kirjallisen osan käytännöllisellä otteella tarjoten esimerkkejä omasta taidetekoni prosessista, sekä vaihtoehtoja erilaisten ratkaisujen tekoon. Sen tarkoitus on toimia oppaana kaikille taiteentekijöille, joita kiinnostaa videotanssin ja livetanssin yhdistämisen erilaiset mahdollisuudet.

2 TEOKSEN SUUNNITTELU JA TYÖRYHMÄN KOKOAMINEN

Opinnäytetyöni taideteko *Syrjäytetyt* on teos kolmelle tanssijalle, jotka tanssivat teoksessa livenä ja videolla. Teos koostuu kolmesta osasta, joista ensimmäinen ja viimeinen sisältävät kahdelle kankaalle projisoitua videota. Nämä kaksi projisoitua videota on leikattu samasta kuvamateriaalista. Ajoittain niissä näkyy samaa kuvaa, kun taas ajoittain niissä on eri materiaalia tai toinen niistä on pimeänä. Livetanssijat tanssivat esitystilassa näiden projisointien etupuolella.

Teos kertoi nuorten nykyaikana kohtaamista ongelmista, kuten ilmastonmuutoksesta, paineista lapsenhankintaan sekä jatkuvasta kiireestä. Sen ensimmäisessä ja toisessa osassa hahmot kohtaavat näitä ongelmia, lopulta väsyen ja pohjalle ajautuen. Viimeisessä osassa he löytävät taistelutahtoa asioiden muuttamiseen ja nousevat kapinaan.

Aloitin teoksen luomisen tietämättä elokuvan tai tanssielokuvan luomisesta juurikaan mitään. Tutkin monipuolisesti videotaiteeseen, elokuvanluomiseen ja tanssinluomiseen liittyvää kirjallista materiaalia. Erityisesti opin prosessini aikana tekemisen kautta. Hyödyllisimmiksi kokemiani löytöjä olen koonnut tähän opinnäytetyön kirjalliseen osaan.

Videoidun tanssimateriaalin luominen teokseen, jossa tulee olemaan myös livetanssia, vaatii erityistä huolellisuutta verrattuna perinteisempien tanssielokuvien tai live-esitysten suunnitteluun. Jo kuvauksia suunnitellessa tulee koreografilla olla kuva siitä, miten kuvattu materiaali tulee liittymään esitystilassa tanssittuun materiaaliin. Koreografi ikään kuin suunnittelee samanaikaisesti kahta teosta, joiden tulee kuitenkin muodostaa yksi kokonaisuus. Itseäni opinnäytetyöni taideteon prosessissa auttoi ajattelu livekoreografiasta osana tanssivideoita, jolloin minun oli helpompi säilyttää kuva kokonaisuudesta ja varmistaa, että saimme työryhmän kanssa kuvatuksi kaiken tarpeellisen materiaalin.

McPherson (2006, 10) on kirjoittanut kirjassaan *Making Video Dance* tanssielokuvan luomisessa ja koonnut ohjeita tuleville videotanssin tekijöille. Hänen mukaansa koreografin olisi heti suunnitteluvaiheen alussa hyvä kysyä itseltään seuraavat kysymykset:

- *Keitä kuvassa oleva ihmiset ovat?*
- *Mitä he tekevät?*
- *Missä he ovat?*
- *Mitä heillä on päällään?*

(McPherson 2006, 10.)

Kysymykset voivat vaikuttaa vaikeilta vaiheessa, jossa idea on vasta syttynyt, mutta niihin vastaaminen auttaa idean selkeyttämisessä ja tulevia päätöksiä tehdessä. Lisäksi esimerkiksi puvustuksen valmistus voi viedä huomattavasti aikaa, joten sen suunnittelua ja toteutusta ei voi jättää viime tinkaakaan. (McPherson 2006, 10.) Itseäni kysymykset auttoivat taidetekoni prosessissa selkeyttämään ideaani, erityisesti aikoina, kun minulla oli monta muuta asiaa muistettavana.

Ruotsalainen käsikirjoittaja ja opettaja Ola Olsson on luonut pelkistetyn luettelon, jossa hän luettelee elokuvakerron eri osatekijöitä. Olssonin luettelo toimii hyvänä muistilistana kaikille videotaiteen kanssa työskenteleville, sillä siitä on helppo tarkistaa suunnitteluvaiheessa, onko jokin osa-alue päässyt unohtumaan (liite 1).

Työryhmän kokoonpano

Vaikka tanssijat ovatkin näkyvin osa teosta, on muun työryhmän valinta yhtä tärkeää kuin tanssijoiden (McPherson 2006, 94). Riippuen produktion koosta, voi siinä työskentelevien ihmisten määrä vaihdella suurestikin.

Syrjäytettyjen valmistuksessa työskenteli 14 ihmistä. Teoksessa oli kolme tanssijaa, joiden tehtävänä oli tanssia videolla ja livenä. Lisäksi he auttoivat kuvaus- ja esiintymispaikeilla roudaamisessa ja yksi heistä suunnitteli teoksen julisteen kuvan. He kaikki olivat opiskelukavereitani Turun ammattikorkeakoulun tanssinopettajakoulutuksen eri vuosikursseilta. Eräs ystäväni taas lupautui assistentiksi projektiin. Hän hoiti yksin ja kanssani yhdessä asioita, joita minä en ehtinyt taiteellisen työn ohella, kuten ruokien hankinnan kuvauspäiville, puvustuksen ja rekvisiitan hankintaa sekä kuljetuksia. Kuvauspaikeilla hän huolehti lisäksi ottojen merkitsemisestä ylös.

Teoksen kuvasi tuttavani, jonka löysin some-ilmoituksen kautta. Hänen tehtävänä oli valita kuvauksissa käytettävä kalusto, suunnitella kanssani kuvaukset, sekä varsinainen kuvaus. Editoinnista vastasi kokonaisuudessaan Turun ammattikorkeakoulun elokuvaopiskelija. Annoin hänelle varsin vapaat kädet, sillä luotin hänen visuaaliseen silmäänsä ja taitoihinsa. Tietenkin viime kädessä minä päätin, mitä videoille tuli. Leikkaaja lähetti minulle videoita leikkauksen eri vaiheessa, joita kommentoin ja joita hän sitten muokkasi kommenttieni mukaan.

Myös teoksen säveltäjä oli Turun ammattikorkeakoulun elokuvaopiskelija, joka oli aiemmin säveltänyt musiikkia elokuvaan ja tanssielokuvaan. Hänen tehtävänä oli säveltää teokseen musiikkia, sekä päättää muusta äänimaailmasta antamieni ohjeiden mukaan. Myös hänelle annoin tilaa luovuudelle, tiettyjen aikojen ja tunnelmien rajoissa.

Teokseni tuotannosta lisäksi vastasi Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemian tuottaja. Hän huolehti esimerkiksi lipuista, yhteydestä esiintymistilan kanssa sekä esityksen lisäämisestä koulun järjestelmiin. Valomestari, valomiehet ja äänimestari huolehtivat liveteoksen teknisestä toteutuksesta, kuten kalustosta ja rakentamisesta. Minulle itselleni teoksessa jäivät projektin suunnittelu, käsikirjoittaminen, työryhmän kasaus, ohjaus, markkinointi, lavastaminen, koreografioiminen ja muut tässä opinnäytetyön kirjallisessa osassa mainitut tehtävät.

Projektissani isolle osalle osallisista lankesi useampia eri töitä. Isommassa projektissa jokaiselle työlle voi olla oma tekijänsä. Produktiossa voi olla mukana esimerkiksi puvustaja, valaisija, äänittäjä, maskeeraaja ja lavastaja (McPherson 2006, 89 – 94). On kuitenkin tärkeää, että jokainen mukanaolija tietää, kuka on projektin johdossa ja viime kädessä päättää asioista. Näin voidaan välttää aikaa vievät ristiriidat. Hyvä johtaja kuuntelee ja arvostaa kaikkien produktioalaisten mielipidettä, mutta uskaltaa luottaa omaan näkemykseensä. (McPherson 2006, 118 – 119.)

3 DRAMATURGIA JA KÄSIKIRJOITTAMINEN

Dramaturgia tarkoittaa oppia esimerkiksi elokuvien, näytelmien ja tanssiesitysten muodosta sekä rakenteesta. Pirilän, Peltomaan ja Kiven (1983, 11) mukaan montaasi on ”todellisuuden osien yhdistämistä ja kokoamista” Kun otetaan kaksi esitystä, jotka eivät vaikuta olevan yhteyksissä toisiinsa, ja laitetaan ne peräkkäin, syntyy katsojalle niistä uusi mielleyhtymä (Pirilä ym. 1983, 14 – 15). Tästä dramaturgisen rakenteen suunnittelussa onkin kyse: kuinka yhdistää eri osia niin, että saadaan toivottu mielleyhtymä.

Elokvassa suurempia osakokonaisuuksia kutsutaan jaksoiksi. Niillä on selkeästi havaittavat alku ja loppu ja usein ne ovat niin itsenäisiä kokonaisuuksia, että niiden järjestystä on mahdollista muuttaa teoksen sisällä. (Pirilä ym. 1983, 193.) Kohtaus taas on draamallinen kokonaisuus, joka alkaa siirtymästä ja päättyy siirtymään (Pirilä ym. 1983, 198).

Kun idea on syntynyt ja sen pääkohdat on mahdollisesti kirjoitettu ylös, on aika kääntää katse kohti teoksen dramaturgista rakennetta. Oman teokseni pääkohtia olivat nuorten kohtaamat ongelmat, joista halusin teoksessa kertoa. Käsikirjoittaminen on tärkeä osa video- ja livetanssia yhdistelevän teoksen suunnittelua, sillä kuten aiemmin mainitsin, koreografian on pysyttävä kärryillä ikään kuin kahden teoksen tapahtumista ja niiden vaikutuksista toisiinsa. Selkeä käsikirjoitus on tässä hyvä apukeino. Alla esittelen erilaisia draamallisia ja eepisiä rakennemahdollisuuksia, joita käsikirjoitusvaiheessa on mahdollista hyödyntää ja yhdistellä valmistettavaan teokseen sopiviksi.

Aivan käsikirjoitusvaiheen alussa voi olla hyvä kirjoittaa synopsis. Synopsis tarkoittaa tiivistelmää sisällöstä, jota usein käytetään myös esimerkiksi käsiohjelmassa. Synopsiksen ei tarvitse olla tarina tai muu juonellinen selitys, vaan sen tulisi tiivistää teoksen sisältö tulevaan teokseen sopivassa muodossa. (Aaltonen 2018, 49 – 52.) Kun aiemmat McPhersonin kysymykset auttoivat konkreettisten ongelmien ratkaisussa, voi synopsis auttaa pitämään tulevan teoksen idean selkeänä tulevissa vaiheissa.

Synopsiksen valmistuttua on aika aloittaa teoksen rakenteen suunnittelu. Käsikirjoittamista voi helpottaa joidenkin rakenteellisten perusmuotojen tunteminen. Seuraavaksi esittelen joitakin draamallisia ja eepisiä rakenteita. Kaikille näistä rakennetyypeistä ominaista on eteenpäin suuntautuva liike, etenemisliike. Se saa katsojan kiinnostumaan esityksestä ja haluamaan lisää. Katsojalle syntyy tarve saada tietää, mitä seuraavaksi

tapahtuu. Ilman tätä etenemisliikettä, katsoja mitä luultavimmin tylsistyy, eikä teoksen katsomisesta synny hänelle elämystä. (Aaltonen 2018, 58.)

3.1 Draamallinen rakenne

Draamallinen rakenne on suljettu muoto (Aaltonen 2018, 65). Aristoteles (Heinosen ym. 2012, 190 mukaan) kuvailee sitä seuraavasti: ”- tragedia on rajallisen ja kokonaisen toiminnan kuvaus, jolla on laajuutta. – Kokonaisuudella on alku, keskikohta ja loppu- Klassisessa draamallisessa rakenteessa tapahtumat muodostavat nousevan käyrän peripeteiaan asti” (liite 2). Draamallisessa rakenteessa on siis tärkeää, että teos alkaa ja loppuu selkeistä kohdista, jotka juoni yhdistää.

Draamallisessa montaasissa keskitytään vain kertovien osien sommitteluun luopuen kaikesta, mikä ei edistä kerrontaa (Pirilä ym. 1983, 19). Tehdessä selkeästi juonellista teosta, käsikirjoituksen alkuvaiheessa voikin auttaa tällainen puhdas juoneen keskittyminen, jolloin on helpompi huomioida asioita, jotka ovat juonen kannalta olennaisia. Plastisen montaasin osat, eli abstraktit muodot, niiden liikkeet ja muutokset luovat tunnelmaa (Pirilä ym. 1983, 27). Ne kannattaa suunnitella vasta kuvakäsikirjoitusta tehdessä.

Seuraavaksi listaan joitakin draamallisen ja eepin rakenteen kaavoja.

3.1.1 Ola Olssonin malli

Ola Olsson on luonut klassisesta draaman rakenteesta näytelmäelokuvaan soveltuvan mallin. Sen kuusi vaihetta ovat:

- *Alkusysäys*
- *Esittely*
- *Syventäminen*
- *Ristiriidan kärjistyminen*
- *Ratkaisu*
- *Häivytytys*

(Aaltonen 2018, 82.)

Alkusysäyksen tarkoitus on saada katsoja kiinnostumaan teoksesta ja johdattaa hänet sen maailmaan. Esittelyvaiheessa taas esitellään teoksen maailmaa tarkemmin, kuten keitä siinä esiintyy, missä he ovat, milloin ja mitkä henkilöiden väliset suhteet ovat. Esittelyn tarkoitus on esitellä katsojalle pääongelma sekä herättää hänessä odotuksia. (Aaltonen 2018, 82 – 83.)

Syventämisessä taas tekijän pyrkimys on saada katsoja eläytymään ja eläytymään teoksen hahmoihin. Ongelmat kärjistyvät seuraavassa vaiheessa, jota Olsson kutsuu riskitiriidan kärjistymiseksi. Esimerkiksi erilaiset hyökkäykset ja niihin reagoinnit vievät teosta kohti käännekohtaa. (Aaltonen 2018, 83 – 84.)

Pääkohtaus on hetki, jolloin teoksessa esitetty konflikti ratkeaa. Se tapahtuu ratkaisuvaiheessa. Lopuksi teos päättyy häivytysvaiheessa (Aaltonen 2018, 84.)

3.1.2 Kolmen näytöksen malli eli perinteinen amerikkalaisen elokuvan malli

Kuten liitteestä 3 (liite 3) voi huomata, perinteisen amerikkalaisen elokuvan on ajateltu koostuvan kolmesta näytöksestä. Ensimmäisessä näytöksessä, v erityksessä, päähenkilö päättää ryhtyä toimeen. Toisessa hän päättää toimia, jolloin vuorossa kehittelyvaihe. Viimeisessä näytöksessä päähenkilön toiminnan seuraukset tulevat näkyviksi. Jokaisen näytöksen loppu osassa on käännekohta, joista suurin, ja koko teoksen kannalta tärkein, on kolmannen näytöksen kliimaksi. (Aaltonen 2018, 85.)

3.1.3 Muita draamallisia rakennemahdollisuuksia

Edellä mainittujen draamallisten rakenteiden lisäksi, suosittuja rakennemahdollisuuksia ovat näennäis-, kehys- ja rinnakkaiskertomus. Näennäiskertomus on löyhä juoni, joka mahdollistaa tiedon välittämisen tai jonkin asian käsittelemisen. Tarinan henkilö esimerkiksi tutustuu yhdistyksen toimintaan ja hänen tietojensa karttuessa, myös katsojan tiedot karttuvat. (Aaltonen 2018, 91 – 93.)

Kehyskertomus on rakenne, jossa henkilö muistelee menneitä tai kertoo tarinan. Kehyskertomukseen palataan tarinan lopussa ja alussa. Rinnakkaiskertomuksessa taas kaksi tai useampaa kertomusta kerrotaan rinnakkain, kunnes ne lopussa yhtyvät. (Aaltonen 2018, 91 – 93.)

Draamallisten rakenteiden lisäksi on olemassa useita muita rakennevaihtoehtoja. Toisin kuin draamallisissa rakenteissa, niissä eri osat eivät liity toisiinsa, vaan ovat erillisiä. Näitä rakennetyyppejä kutsutaan eeppeiksi rakenteiksi.

3.2 Eepinen rakenne

Eepisessä rakenteessa eri osia ja kohtauksia yhdistävät teema ja aihe, mutta muut ne ovat toisistaan irtoneisia. Kuitenkin, nämä itsenäiset kohtaukset voivat noudattaa draamallista rakennetta. Eepinen elokuva onkin tietyssä mielessä draamallisen elokuvan vastakohta. Tyypillistä eepiselle rakenteelle on näkyvä kertoja. Kertojan valinnat ja näkökulma tulevat esille teoksessa ja hän saattaa esimerkiksi kertoa toiselle henkilölle tapahtumista. (Aaltonen, 94 – 95.) Oddvar Fossin mukaan elokuvassa on seitsemän eepisen elokuvan tyyppiä: ”eepinen elämäntarina, eepinen matka, eepinen tilannekuvaus, eepinen tutkimus, monitasorakenne, episodirakenne sekä vapaa assosiaatio” (Aaltonen 2018, 95).

Eepisessä elämäntarinassa tapahtumat kerrotaan kronologisesti, mutta niistä ei muodostu draamallisen rakenteen tiukkaa ja nousevaa muotoa. Eepisessä matkassa taas pääosassa ovat ympäristön muutokset. Uudet paikat paljastavat hahmoista aina jotakin uutta. (Aaltonen 2018, 96.)

Eepinen tilannekuvaus on rakenne, jossa draamallisen rakenteen etenemisliike puuttuu. Elokuvan jokainen hetki on tarkastelupaikka ja fokus on nykyhetken tapahtumissa. Tapahtuva hetki lähettää liikkeelle ajatukset, tunteet ja assosiaatiot, joiden lähde siitä tulee. (Aaltonen 2018, 97.)

Rakennetta, jossa esitetään nykytilanne, ja sitten yritetään selvittää, kuinka siihen on päädytty, kutsutaan eepiseksi tutkimukseksi. Katsojaa ei niinkään kiinnosta, kuinka tilanne tulee etenemään, vaan mitkä tapahtumat siihen ovat johtaneet. (Aaltonen 2018, 98.)

Monitasorakenne muistutaan hieman draamallisen rakenteen rinnakkaiskertomusta. Myös monitasorakenteessa kerrotaan useampaa tarinaa samaan aikaan, mutta toisin kuin rinnakkaiskertomuksessa, ne kohtaavat vain ajoittain ja niitä yhdistää enemmänkin elokuvan teema. Jokaisella tarinalla on oma päähenkilönsä. (Aaltonen 2018, 99.)

Usein hajanaisimman tuntuinen eepisistä rakenteista on episodirakenne. Nimensä mukaisesti siinä eri episodit, lyhytelokuvat, seuraavat toisiaan ja niitä yhdistää vain esimerkiksi tapahtumapaikka tai päähenkilö (rapsodinen rakenne). (Aaltonen 2018, 99.)

Kaikkein vapain eepinen rakenne on vapaa assosiaatio. Eri tilanteet ja jaksot seuraavat toisiaan vapaasti ja ajassa ja paikassa liikutaan kuten halutaan. Elokuvan tekijän rooli nouseekin pääosaan tällaisissa elokuvissa, sillä vapaata assosiaatiota noudattavissa elokuvissa tekijän oma subjektiivinen ajatus ohjaa elokuvaa sen edetessä. (Aaltonen 2018, 100.)

Muita draamallisen rakenteen ulkopuolisia muotoja ovat esimerkiksi kategorinen-, retorinen- ja uutisrakenne sekä esseemuoto. Kategorisessa rakenteessa asiat esitetään loogisessa rakenteessa, retorisessa rakenteessa taas alussa esitetään väite, jota perustellaan lopputeoksen ajan. Väitteen esittämisen jälkeen voivat seurata myös ensin todistusosa ja lopuksi väittelyosa, jossa esitetään eri kantoja kyseessä olevana asiaan. Esseemuoto on erittäin vapaa rakenne, jossa on alku ja loppu, mutta kaikki näiden välissä tapahtuva on vapaampaa. Esseemuodossa käytetään usein assosiaatioita, avointa muotoa sekä prosessia. Uutisrakennetta on helppo ajatella kärki alaspäin osoittavana kolmiona, jossa ensin kerrotaan tärkeimmät asiat ja sitten syvennetään tietoa (Aaltonen 2018, 102 – 110.)

Loppujen lopuksi teoksen rakenne on mahdollista muotoilla juuri sellaiseksi, kuin tekijä sen haluaa. Rakenteen ei tarvitse noudattaa mitään valmista rakennetyyppiä (Aaltonen 2018, 121.) Inspiraationa voi käyttää esimerkiksi jonkin musiikkiteoksen rakennetta tai matemaattisia jonoja (Aaltonen 2018, 111 – 113.)

3.3 Rakenteen suunnittelu

Rakenteen hahmotteluun on olemassa useita apukeinoja. Yksi tapa on kirjoittaa lapuille teokseen haluttavia tapahtumia, teemoja ja muita elementtejä. Lappuja siirtelemällä on helppo kokeilla, miltä erilaiset rakenteet tuntuvat. Myös siirtymiä eri osien välillä voi kirjoittaa lapuille, varsinkin suunnittelun loppuvaiheessa, jotta osien vaihdokset tapahtuisivat järkevästi, eikä mitään unohtuisi varsinaisesta käsikirjoituksesta. (Aaltonen 2018, 123 – 124.)

Suunnittelun apuna voi käyttää myös esimerkiksi erilaisia graafisia esityksiä. Esitysten muodoilla ei ole väliä, mutta perusidea niissä on sama: esitettävät asiat piirretään

paperille yhdessä niiden välisten suhteiden kanssa. Tämä tapa auttaa erityisesti hahmottamaan, kuinka eri teemat näkyvät eri kohtauksissa, milloin ne voimistuvat ja milloin ne jäävät enemmän taustalle (Aaltonen 2018, 124 – 126.) On hyvä muistaa, että informaation perillemenon varmistamiseksi tulisi kerrata asioita eri ilmaisukanavia käyttäen, kuten lavastusta, koreografiaa ja puvustusta (Aaltonen 2018, 62).

Ennen varsinaista, tarkempaa käsikirjoitusta voi olla hyödyllistä kirjoittaa kohtausluettelo ja treatment. Kohtausluettelo ei juurikaan eroa paperilapuilla kasatusta rakenteesta. Siihen kirjataan kohtauksien paikat, tapahtuma-ajat, henkilöt, sekä juonen kannalta oleellimmat tapahtumat (Aaltonen 2018, 127 – 128). Kohtausluettelo on kuin automaattinen vastaus isoon osaan aiemmin luetelluista McPhersonin kysymyksistä. Treatment taas on ikään kuin synopsisen ja varsinaisen käsikirjoituksen välimuoto. Se ei sisällä dialogia, vaan kuvailee teoksen tapahtumat tiivistäen (McPherson 2006, 17 – 18; Aaltonen 2018, 128 – 130). Treatmentin pituus voi vaihdella muutamasta liuskasta muutama kymmenen liuskaan. Tärkeintä on sitä kirjoittaessa ja lukiessa huomata mahdolliset aukot juonessa. (Aaltonen 2018, 128.)

McPherson on kirjoittanut muistilistan asioista, jotka treatmentin tulisi sisältää (liite 4).

3.4 Käsikirjoituksen rakenne

Videoitua ja livetanssia sisältävän teoksen käsikirjoituksen lopullinen muoto riippuu tekijästä. Monet käsikirjoitukset ovat yksipalstaisia, jolloin kaikki kohtaukset seuraavat toisiinsa ylhäältä alaspäin (Aaltonen 2018, 140 – 141). Kaksipalstainen käsikirjoitus taas on tuttu esimerkiksi video-ohjelmista ja siinä yhteen palstaan on merkitty kuvassa ja toiseen äänessä tapahtuvat asiat (Aaltonen 2018, 141 – 142). Olen itse huomannut, että yksipalstainen käsikirjoitus ei aivan palvele teosta, jossa esitystilassa on samaan aikaan useampia ilmaisumuotoja. Tällöin toimii paremmin joko kaksi- tai useampipalstainen käsikirjoitus.

Käsikirjoitukseen on kannattavaa laittaa ylös kaikki, mikä liittyy jotenkin teoksessa tapahtuvaan toimintaan (Aaltonen 2018, 134). Mitä tapahtuu ja missä? Kuka tekee? Miten? Tarvitseeko toiminta rekvisiittaa tai tietynlaista pukeutumista? Aivan kaikkea käsikirjoitukseen ei kannata laittaa, sillä silloin siitä saattaa tulla sekava, mutta käsikirjoituksesta olisi hyvä olla mahdollista päätellä teoksen oleelliset asiat. Sen tarkempi muoto ja yksityiskohdat ovat tekijän itsensä valittavissa.

3.5 *Syrjäytettyjen* dramaturgia ja käsikirjoitus

Suunnitellessani teostani, halusin heti prosessin alussa selvittää, millainen rakenne siihen tulisi ja kuinka juoni kulkisi teoksen alusta loppuun. Koin tämän tärkeäksi erityisesti siksi, että videoitavaa materiaalia ei mitä luultavimmin olisi mahdollista videoida enää uudestaan.

Teoksessani oli eepinen rakenne, jossa eri osien sisällä on kuitenkin löydettävissä draamallisia rakenteita. En kuitenkaan tietoisesti valinnut eepistä rakennetta, vaan huomasin, että suunnittelemani juoni jäljitteli eepisiä rakenteita. Lähdin käsikirjoitusprosessiini teoksen sanoma edellä.

Teokseeni tekemäni käsikirjoitus oli lopulta kolmipalstainen (liite 5). Siinä videolla tapahtuvat asiat oli merkitty yhteen palstaan, liveinä tapahtuvat asiat seuraavaan ja musiikin rakenne kolmanteen. Näin minun oli helppo hahmottaa niiden välisiä suhteita. Oli myös helpompaa pitää eri ilmaisukanavat erillään toisistaan valmistusvaiheessa, esimerkiksi videoita kuvatessa tai esitellessä säveltäjälle musiikin suunnitelmaa.

4 KUVAUKSET JA NIIHIN VALMISTAUTUMINEN

Kun käsikirjoitus on valmis, on aika suunnitella, miten videomateriaalin kuvaukset käytännössä toteutetaan. On tärkeää suunnitella mitä kuvataan, missä ja miten. Tämä helpottaa ja nopeuttaa työskentelyä varsinaisella kuvauspaikalla. Myös editointia olisi tärkeää miettiä jo ennen kuvauksia, jotta olisi varmaa, että kuvauksissa saadaan kuvattua kaikki tarvittava.

4.1 Kameratyöskentelyn suunnittelu

Kuvausten suunnitteluun on useita lähestymistapoja. Hyvä tapa aloittaa on jonkinlaisen kuvakäsikirjoituksen eli storyboardin piirtäminen. Siitä näkee, millaisilla kuvilla kuvattava osuus välittyisi katsojalle parhaiten (McPherson 2006, 57). Perinteisten elokuvien kuvakäsikirjoituksissa paperin vasempaan laitaan tulevat piirrokset, jotka kuvastavat haluttuja kuvia. Piirrokset numeroidaan, niihin merkitään kuvakoot sekä mahdolliset kameran liikkeet. Lisäksi jokaisen piirroksen viereen tulee lyhyt kuvaus tapahtuvasta toiminnasta. (Aaltonen 2018, 161.) Piirrokset voivat olla erittäin tarkkoja ja viimeistelyjä, mutta myös esimerkiksi tikku-ukkopiirrokset riittävät mainiosti (McPherson 2006, 58).

Kuvakäsikirjoitus on hyödyllinen, vaikka sitä ei orjallisesti noudattaisikaan. Kuvauksissa voi päättää, käyttääkö vapaampaa otetta vai kuvaako täysin kuvakäsikirjoituksen mukaan (McPherson 2006, 57). Vapaammalla otteella kuvattaessa kannattaa keskittyä kuvauksien monipuolisuuteen, jotta editointivaiheessa on tarpeeksi materiaalia, jota käyttää.

4.2 Kuvauspaikat

Kuvauspaikkoja etsiessä on hyvä tehdä käsikirjoituksen pohjalta lista paikoista, joita teoksen kuvattavassa osassa tarvitaan. Lisäksi olisi hyvä listata varsin tarkasti mitä jokaiselta paikalta vaaditaan. Esimerkiksi onko tärkeää, että kuvauspaikassa on tietynlaiset seinät tai tunnelma? Tai että tanssi tapahtuu jossakin tietyissä, tunnistettavassa paikassa? (McPherson 2006, 64.) On hyvä muistaa, että kuvauspaikoista voi rajauksien ja editoinnin avulla luoda illuusion. Ovesta kulkiessa ei ole väliä mitä oven toiselle puolella on, siitä avautuva ympäristö voidaan aivan hyvin kuvata toisessa paikassa. Tämä toki

vaatii hyvää suunnittelua, mutta laskee kuvauspaikoille luotavia kriteerejä (McPherson 2006, 110.) Ympäristöä voidaan muokata esimerkiksi pelkistämällä tai tyyllittelemällä (Pirilä ym. 1983 66).

Tanssia kuvatessa tulee muistaa varmistaa, että paikalla on mahdollista kuvata haluttu materiaali. Hyvältä vaikuttavalla paikalla maasto voi olla kivinen tai liikkumistilaa on liian vähän, mikä taas saattaa vaikuttaa tanssin laatuun. Myös muita käytännön asioita tulisi ottaa huomioon, kuten esimerkiksi sähkön saaminen paikalle, paikalle pääsyn helppous, tanssijoiden pukutilat, varastotilat sekä liikkuminen eri paikkojen välillä (McPherson 2006, 106 – 110.) Paikkojen välillä liikkumiseen voi mennä yllättävän paljon aikaa, jos siirrettävää kalustoa on paljon, sen kasaaminen on hidasta ja paikkojen välimatkat ovat pitkiä. Kerron seuraavaksi lisää varsinaisten kuvausaikataulujen tekemisestä, mutta edellä mainittu olisi hyvä ottaa huomioon jo kuvauspaikkoja valittaessa.

4.3 Kuvausaikataulu

Kuvausaikataulun suunnittelu voi olla haastava, sillä se vaatii monien eri seikkojen huomioon ottamista. McPhersonin mukaan suunnitelmaa tehtäessä tulisi vastata seuraaviin kysymyksiin:

- *Kuinka paljon materiaalia aiotaan kuvata?*
- *Kuinka montaa kuvauspäivää on käytössä ja kuinka pitkiä nämä päivät ovat (on olemassa ohjeistuksia, usein liitoilta, kuinka monta tuntia henkilökunta saa työskennellä tietyn ajan sisään)?*
- *Kuinka kauan kasaus (paikkojen valmistelu, tanssijoiden ja kameran harjoittelu, valojen ja laitteiden pystytys) ja eri osioiden kuvaus kestää?*
- *Kuinka paljon valmistelua voidaan tehdä etukäteen ja mitä täytyy tehdä kuvauspäivän aikana?*

(McPherson 2006, 111.)

Lisäksi, jos halutaan kuvata ulkona, tulisi ottaa huomioon kauanko auringonvaloa on käytössä sekä milloin aurinko nousee ja laskee. Hyvin tehty kuvausaikataulu helpottaa huomattavasti kuvauspäivän sujuvuutta, kun kaikki tarvittava tieto on kaikilla työryhmän jäsenillä.

Lista asioista, joita kuvausaikataulu käytännössä sisältää, löytyy liitteestä 6 (liite 6).

4.4 Kuvaukset

Kuvauspäivät perustuvat monien ihmisten yhteistyöhön. Jokaisella työryhmäläisellä on oma tarpeellinen roolinsa. Olisi kuitenkin tärkeää, että kuvauksilla on selkeä johtaja, joka viime kädessä tekee päätökset. Näin on mahdollista välttää aikaa vieviä kiistoja esimerkiksi taiteellisten näkemysten erotessa toisistaan. Työryhmän johtajan tulisi tietenkin olla avoin kaikkien työryhmäläisten ehdotuksille, mutta uskaltaa tehdä vaikeitakin päätöksiä, jos ratkaisua ei muuten tunnu löytyvän. Perinteisesti tanssielokuvissa tämä johtaja on ohjaaja. (McPherson 2006; 118 – 119, 136 – 138.)

Ennen varsinaista kuvaamista voi olla hyvä ajatus harjoitella ainakin kerran kuvattava materiaali kameran kanssa. Näin varmistetaan, että kaikki työryhmän jäsenet ovat tietoisia siitä, mitä tapahtuu. Kameraa ei ole pakko laittaa tallentamaan, mutta asiaa olisi hyvä harkita, sillä näin on mahdollista nähdä, miten harjoitus meni ja parhaimmassa tapauksessa saada jo ennen varsinaista kuvausta hyvä otto tallennetuksi. Liikaa ei myöskään kannata harjoitella, sillä liika harjoitus voi johtaa esiintyjien tylsistymiseen ja keskittymisen katoamiseen, mikä usein näkyy myös kuvassa. (McPherson 2006, 123 – 124.)

Kuvauksissa ohjaajalla on monesti mahdollisuus seurata kameran kuvaamaa materiaalia monitorin kautta. Tästä on paljon hyötyä, kun haluaa tietää tarkalleen, miltä kuva näyttää, mutta monitorin jatkuva käyttö voi myös hankaloittaa tanssijoiden ja kameran todellisen vuorovaikutuksen näkemistä. Lisäksi monitoriin jatkuvasti katsominen voi luoda muurin tanssijoiden ja ohjaajan välille. Monitoria tulisikin siis käyttää harkiten. Sitä ei kannata tuijottaa koko aikaa, mutta kuvauksen onnistuneisuus kannattaa tarkistaa aika ajoin. Yksi mahdollisuus on, että monitoria käyttää materiaalin katsomiseen kuvauksen jälkeen, mutta kuvauksen aikana keskittyy livetapahtumiin. (McPherson 2006, 133 – 135.)

Kuvauksissa voidaan kuvattavaa materiaalia lähestyä eri tavoin. Yksi tapa on kuvata lyhyitä pätkiä tai yksittäisiä liikkeitä niille sovituihin kuvakulmiin. Tällöin editointi nousee tärkeään rooliin, sillä tanssin sulavuus on silloin siitä kiinni. Toinen tapa on, että tanssija tanssii pidemmän pätkän ja se kuvataan useammasta suunnasta. Editoinnissa näistä pidemmistä pätkistä valitaan lyhyitä osia, jotka yhdistellään toisiinsa. (McPherson 2006, 47.)

4.5 Oma kokemukseni kuvauksista

Kuvatessani teokseni videoita, käytin kumpaakin edellä mainituista tavoista. Pääasiassa kuvasin tanssipätkät kokonaisina ja muun liikkeen lyhyempinä pätkinä. Koska en vielä tiennyt aivan täysin, miten videot tultaisiin leikkaamaan, koin, että useammista kuvakulmista kuvatut pidemmät pätkät mahdollistaisivat enemmän editointivaiheessa.

En myöskään tehnyt kuvauksiin kuvakäsikirjoitusta. Minulla oli mielessäni kuva siitä, mitä halusin kuvata, mutta koska en ollut ennen ollut ohjaajan roolissa kuvauksissa, halusin pitää vaihtoehdot avoimina ja luottaa kuvauspaikalla omaan intuitiooni tanssitaiteilijana. En myöskään ollut aiemmin ollut kuvauspaikalla kameran takana, joten en osannut täysin kuvitella miten kuvaukset tulisivat menemään, vaikka olinkin asian teoriaa opiskellut. Kuvakäsikirjoituksen tekeminen tuntui liian haastavalta ja halusin kuvauksissa toimia kokeiluun pohjaten. Lisäsyynä kuvakäsikirjoituksen tekemättömyyteen oli, että minulla ei muiden velvollisuuksieni takia ollut juurikaan ylimääräistä aikaa käytettävänä, joten jostakin tuli suunnitteluvaiheessa luopua. Jälkikäteen ajateltuna, jonkinlainen kuvakäsikirjoitus olisi ollut hyödyllinen, vaikka mielestäni saimmekin kaiken hyvin kuvattua. Se olisi mahdollisesti vähentänyt omaa tunnettani miljoonasta asiasta tapahtumassa ympärilläni samaan aikaan, sekä auttanut joidenkin ottojen selittämistä paremmin tanssijoille.

Ennen kuvauksia suunnittelin kuvausaikataulun, johon olin listannut kaikki kuvattavat kohtaukset ja niiden lokaatiot. Aikataulun suunnittelussa otin huomioon kuvattavan materiaalin määrän, niihin tarvittavan ajan, päivänvalon määrän, siirtymät kuvauspaikkojen välillä sekä lounastauon. Koska meillä oli vain kaksi päivää aikaa kuvata kaikki tarvittava, aikataulusta tuli tiukka.

Kaikki kalustomme oli helposti siirrettävää, kuvauspaikat olivat lähellä toisiaan ja meillä oli käytössämme useampi auto, joten siirtymisemme kuvauspaikalta toiselle olivat onneksi varsin nopeita. Tästä huolimatta ensimmäiset siirtymisemme olivat varsin hitaita ja aikataulu uhkasi aluksi venyä joko kuvausten tai roudauksen kestäessä kauemmin kuin suunnittelimme. Pidemmän päälle pystyimme kuitenkin pysymään kuvausaikataulussa varsin hyvin, erityisesti toisena päivänä, kun olimme jo tottuneet roudaukseen ja oppi-neet toimimaan kuvaustilanteissa tehokkaammin.

5 LIVE- JA VIDEOKOREOGRAFIAN LUOMINEN

Smith-Autard esittää yhden tavan koreografian luomiseen (liite 7). Siinä hän kuvaa komposition alkavan ärsykkeestä, jonka tarkoitus on herättää mieli ja kannustaa aktiivisuuteen. Ärsyke voi olla auditiivinen, visuaalinen, ideallinen, taktiilinen tai kinesteettinen. (Smith-Autard 2004, 20.) Tämän jälkeen seuraa päätös tanssintyyppistä. Teos voi olla abstrakti, lyyrinen, tanssidraamaa tai koominen. Viimeiseksi päätetään, onko teos esittävä vai symbolinen. (Smith-Autard, 2004, 24 – 28.)

Näiden päätösten jälkeen alkaa varsinaisen materiaalin luominen improvisaation kautta ja improvisaatiosta syntyneen liikkeen arvioiminen. Lopulta luodusta materiaalista valitaan se, mitä tulevassa teoksessa halutaan käyttää ja sitä jalostetaan ja modifioidaan eteenpäin. (Smith-Autard 2004, 27 – 31.) Vaikka ei edellä mainittua tapaa käyttäisikään, se tarjoaa yhden mahdollisen kuvan tanssin luomisen alkuvaiheista sekä listaa erilaisia tanssiteoksen lopulliseen muotoon vaikuttavia päätöksiä. Oman koreografiani luomisprosessi noudatti osaksi Smith-Autardin listaa, sillä tein taidetekoni prosessin aikana päätöksen, että teokseni olisi esittävää tanssidraamaa. Lisäksi jalostin ja modifioin luomiani sarjoja eteenpäin.

Jokaisella koreografilla on oma tyylinsä tanssin luomiseen. Hän voi esimerkiksi suosia prosessorientoitunutta tapaa, jossa koreografian luomisen prosessi on lopputulosta tärkeämpi. Koreografi voi pyrkiä teoksissaan monimerkityksellisyyteen, lähestyä luomistyötä kertovan tanssin näkökulmasta tai luottaa puhtaaseen sattumaan. (Luukkonen 2011, 10 – 12.)

5.1 Koreografian luominen videolle

Perinteisessä livenä esitetyssä tanssiesityksessä on usein tietty etusuuntaa, jossa katsojat istuvat. Videoidussa koreografiassa tällaista suuntaa ei kuitenkaan ole, ellei sitä erikseen päätetä. Kuvakulmat voivat vaihdella ja kamera liikkua ympäri tanssia. (McPherson 2006; 12, 30 – 34.) Tämä kameran ja tanssin suhde onkin hyvä ottaa huomioon videoitavaa koreografiaa suunnitellessa. Lisäksi on huomioitava, että kuvattaessa tekijä päättää mitä katsoja tulee näkemään. Katsoja on mahdollista viedä lähemmäs tanssijaa kuin live-esityksessä ja rajauksilla voi päättää minne katsojan katseen kiinnittää (McPherson 2006, 24 – 26.)

Maija Pihlaja on tutkinut opinnäytetyössään tanssielokuvan erityispiirteitä. Hänen haastattelemansa Hanna Pajala-Assefan mukaan kuvattavan koreografian harjoittelu voi olla yllättävän aikaa vievää ja tarkkaa, sillä pienet asiat tulevat näkyviksi videolla. Lisäksi liikkeitä tulisi pystyä toistamaan kameralle useita kertoja. (Pihlaja 2014, 31.) Toisaalta videolle riittää pienempi määrä materiaalia (Pihlaja 2014, 32).

Kuvatessa tanssissa on tärkeää päättää tanssijoiden suhtautuminen kameraan. Onko kamera ulkopuolinen katselija, vai ovatko tanssijat kontaktissa kameraan? Onko kamera kohde, jolle tanssijat tanssivat vai pyritäänkö siitä mahdollisesti tekemään yksi tanssijoista? (McPherson 2006; 24, 130 – 131.)

Eri rajauksilla on omia karakterisyyksiään. Laajakuva asettaa tanssijan ympäristöön ja kontekstiin. Puolikuva taas näyttää liikkeen lähemmin ja tuo katsojan lähemmäs tanssijaa. (McPherson 2006, 30.) Tällöin ympäristö menettää merkitystään (Pirilä ym. 1983, 111). Lähikuva keskittyy tanssijan tunteisiin, liikelaatuun ja tekstuuriin (McPherson 2006, 30). Näin katsojan samaistuminen videolla näkyvään henkilöön voimistuu (Pirilä ym. 1983, 111). Rajaus, jossa tanssija ei näy kokonaan, saa taas katsojan mielikuvituksen liikkeelle. Mitä kuvan ulkopuolella tapahtuu (McPherson 2006, 25)? Koreografiaa tehdessä on siis hyvä miettiä, mikä kussakin liikkeessä on tärkeää ja millaisilla rajauksilla ne kannattaisi kuvata. Mitä liikkeellä halutaan saada katsojassa aikaan? Perinteisesti elokuvassa pyritään luomaan illuusio kuvan ulkopuolella jatkuvasta maailmasta, kun taas näyttämöllä tapahtuva teos rajoittuu kulisseeihin (Lappalainen 2012, 14).

Kuvatessa on mahdollista valita erilaisia lähestymistapoja kuvattavaan koreografiaan. Tekijä voi päättää kuvata koreografian kunnioittaen sen jatkuvuutta, että myös lopullisessa teoksessa liikkeet seuraavat toisiaan samassa järjestyksessä kuin alkuperäisessä koreografiassa. Hän voi kuitenkin myös päättää ajatella liikkeitä yksilöinä ja editoitaessa laittaa ne eri järjestykseen. Koreografian liikkeiden yhteyttömyys synnyttää katsojalle uusia merkityksiä koreografiasta. Teoksessa voi tietysti myös sekoitella näitä kahta lähestymistapaa eri kohtauksien välillä. (McPherson 2006, 47 – 48.) Kumpikin tapa vaikuttaa eri tavalla teoksen tilan ja ajan tuntuun. Kannatta olla tarkkana, että yhtenäistä kuvaustapaa käyttäessä varmistaa kaikkien liikkeiden tulleen kuvatuksi, jottei editointivaiheessa huomata koreografian jäävän katkonaiseksi.

Koreografiaa luodessa koreografian olisi suotavaa tiedostaa millaisissa lokaatioissa teos tullaan kuvaamaan. Näin hän on tietoinen niiden mahdollisesti koreografialle asettamista rajoituksista tai haasteista, mutta voi myös inspiroitua lokaation suomista

mahdollisuuksista. (McPherson 2006, 46 – 47.) Varsinaisia kuvakulmia ja koreografian suuntia miettiessä tulisi lisäksi huomioida, minne kameralla on päästävä, esimerkiksi onko paikalla jyrkänkaita, puskia tai muita esteitä, jotka hankaloittavat kuvausta.

Kamera ja tanssi voivat olla haastavia kumppaneita, sillä elokuvaa suunniteltaessa on tavallista suunnitella jokainen vaihe mahdollisimman tarkasti. Myös esimerkiksi valaistus voi tuottaa tanssijalle haasteita, kun hän joutuu muokkaamaan liikettään niin, että se saataisiin mahdollisimman optimaalisesti kuvattua. Tanssissa taas on tavallista jättää jonkin verran tilaa spontaaniudelle, esimerkiksi siinä, kuinka tanssi etenee tilassa. Näiden kahden yhdistäminen voi ollakin ajoittain haastavaa, mutta kärsivällisyydellä ja ymmärryksellä pääsee pitkälle.

5.2 *Syrjäytettyjen* videoitu koreografia

Luodessani koreografiaa videoihini, loin sen kokonaan tanssisalissa tai kotonani tietämättä vielä tarkkoja kuvauspaikkoja. Olin tietoinen, että tanssijoiden tulisi käyttää kenkiä, joten osasin ottaa asian huomioon. Luotin tanssijoideni kokemukseen ja ammattitaitoon tanssia monenlaisissa ympäristöissä ja olin itse valmis tekemään tarvittavia muutoksia koreografiaan vielä kuvauspaikoilla, jos niille tulisi tarvetta.

Teokseni materiaali tyyllisesti sekoitteli nykytanssia ja katutanssilajeja. En tarkoituksellisesti tehnyt paljoa liikemateriaalia alatasossa, sillä tiesin, että tulisimme kuvaamaan ulkona. Se lattiamateriaali, jota teokseen tuli, oli varsin paikallaan pysyvää tanssijoiden polvia säästääkseen. Annoin tanssijoille myös mahdollisuuden polvisuojien käyttöön.

Teoksen liikemateriaali syntyi kokeilujen kautta. En improvisoinut pitkiä pätkiä, vaan luotin omaan mielikuvaani tulevasta tanssista. Pysin monipuoliseen tilan käyttöön ja etusuunnan vaihteluun, jotta saisimme kuvatessa monipuolisesti liikettä videoitua. Koin, että pelkkä kameran suuntaan tanssiminen olisi yksitoikkoista ja tylsää.

Videoitava koreografia perustui lyhyehköihin sarjoihin, joita yhdistelimme eripituisiksi ja erilaisiksi kokonaisuuksiksi. Lopullisissa videoissa on siis nähtävillä liikemateriaalin toistoa. Muokkasin myös sarjojen liikelaatuja sen mukaan, mihin kohtaan lopullista teosta halusin sen tulevan. Ensimmäisen osan alussa liike oli hallittua ja tarkkaa, josta se lähti hiljalleen hajoamaan ja villiintymään. Kolmannessa osassa liikemateriaali tanssittiin uhkaavammin ja rajummin. Tällä pyrin tuomaan esille tanssijoiden esittämien henkilöiden

kohtaamista ongelmista johtuvaa henkistä hajoamista ja sitten hajoamisesta kumpuavaa kapinahenkeä.

5.3 Livekoreografian luominen

Hanna Lappalaisen mukaan livekoreografian valmistaminen perustuu usein prosessiin ja nojaa intuitioon (2012, 14). Anniina Kumpuniemi kirjoittaa, että hänelle koreografian luomisessa juuri kokeileminen ja pohtiminen ovat tärkeitä. Hän ei halua valmiita ratkaisuja. (2010, 86.) Kun elokuvissa, myös tanssielokuvissa, suunnitelmallisuus on tärkeää, voi livekoreografiaa valmistaa vapaammin.

Livekoreografian luomisen aloittamista voi helpottaa rakenteen hahmottelu. Rakenne luo koreografialle ääriiviivat ja pohjan, johon muut osaset asettuvat. Tämä rakenne ei välttämättä ole lopullinen, vaan se voi muotoutua lopulliseen muotoonsa vaikuttaessaan koreografisen materiaalin kanssa. (Kortelahti 2016, 13.)

Livenä esitetyissä teoksissa katsojan ja esiintyjän välille syntyy vastavuoroisuutta näkemisen ja nähdyksi tulemisen kautta (Lappalainen 2012, 10). Pia Lindyn mukaan tämän vuorovaikutuksen saavuttamisessa tärkeää on, ettei teos ole katsojalle valmiiksi pureskeltu, jolloin ulottuvuuksia jää puuttumaan teoksesta. Hän korostaa tuntemattoman tärkeyttä (2011, 126). Yleisön lisäksi lavalla olevat tanssijat ovat vuorovaikutuksessa keskenään sekä tilan kanssa (Kortelahti 2016, 13). Olisikin hyvä pohtia livekoreografiaa luodessa, millaisessa tilassa koreografia mahdollisesti esitetään, millainen suhde tanssijoilla halutaan olevan keskenään ja kuinka näiden kaikkien kautta teoksen idea saadaan välittymään katsojille kaikkein parhaiten.

Koreografi pyrkii enemmän tai vähemmän yhtenäisen kokonaisuuden luomiseen, niin tilallisesti kuin ajallisestikin (Lappalainen 2012, 10). Lavalla ei ole mahdollisuutta leikata paikasta toiseen, kuten elokuvassa, vaan kohtausten välille on mietittävä siirtymät kohtauksesta ja sarjasta toiseen. Entä kuinka kauan kukin kohtaus kestää? Livekoreografiassa koreografin on suunniteltava jokaisen tanssijan toiminta jokaisessa hetkessä, teoksen alusta loppuun. Esimerkiksi Susanna Leinonen kuvailee pyrkivänsä teoksiaan luodessaan rakentamaan lavalle oman, surrealistisen maailmansa (2010 – 2011, 113).

5.4 Livekoreografian luomisprosessi *Syrjäytettyihin*

Oman opinnäytetyöni taideteon koreografiaa luodessani loin uutta liikemateriaalia sekä hyödynsin videoita varten luomaani materiaalia.

Kohtaukseen, jossa en käyttänyt videoita ollenkaan, loin liikettä hyödyntämällä siinä kuultavan kappaleen sanoituksia. Uskoin näin saavani kohtaukseen aivan uudenlaista koskettavuutta liikemateriaalin ja sanoitusten korostaessa toisiaan. Loin tietyille sanoille sanoja kuvastavia liikkeitä ja annoin niiden väliin improtehtävän. Lisäksi loin pidemmän sarjan musiikin kertosaettä muistuttavaan osaan. Tämän sarjan loin musiikista syntyvän tunteen pohjalta pyrkien kuvastamaan esitystilassa nähtävien henkilöiden epätoivoa hankalassa tilanteessa.

Koska käyttämäni musiikki sisälsi paljon toistoa, toistin myös liikemateriaalia sen mukana, sillä koin näin saavani vahvimmin katsojalle tunteen hahmojen jatkuvasta alas lyömisestä. Heidän parhaista yrityksistään huolimatta, heidät aina pakotetaan uuteen kierrokseen. En kuitenkaan mene syvemmälle tämän osan koreografiointiin, sillä sen kanssa esitystilassa ei ole videota.

Koin, että saadakseni videoidun materiaalin ja koreografian tukemaan toisiaan optimaalisella tavalla, minulla oli kaksi vaihtoehtoa koreografian lähestymiseen. Voisin suunnitella koreografian äärimmäisen tarkasti valmiiksi ennen harjoituksia tai voisin luoda raamit ja kokeilemisen kautta löytää yhteyden videoihin. Valitsin näistä vaihtoehdoista jälkimmäisen, sillä harjoitusten alkaessa tanssijoiden kanssa, myös videoiden leikkaus oli vielä kesken. Videoiden keskeneräisyys mahdollisti kommunikoinnin leikkaajan kanssa, jos huomasin videoissa jotain, mitä toivoin muutettavan liveen ja videon yhteyden vahvistamiseksi.

Toin harjoituksiin yleensä mukamani suunnitelmia tanssijoiden muodostelmista, laveita komposition suunnitelmia tai ideoita tanssijoiden liikkumisesta tilassa. Kokeilimme näitä ideoita, katsoimme miten ne sopivat videoon ja muokkasimme niitä meitä kiinnostaneeseen suuntaan. Usein kävi niin, että asiat loksahelivat vahingossa kohdalleen tai että löysimme jotakin aivan uutta yksityiskohdista videolta, kun ne sattuivat sopivasti yhdistymään johonkin esitystilassa tapahtuvaan.

En tahtonut, että livekoreografia ja videot olisivat toistensa kopioita. Halusin, että ne tuovat esiin hahmojen tunteita eri tavoin. Esimerkiksi videolla saattoi nähdä, kuinka eräs

hahmoista juoksee aina yhdestä paikasta uuteen, kun taas esitystilassa on mahdollista kuulla hänen raskas hengityksensä ja nähdä hitaasti tapahtuva väsymys. Livekoreografiassa ja videoissa oli käytössä samaa materiaalia sekä draamankaari, joiden koin linkittävän niissä näkyvät hahmot toisiinsa myös katsojalle.

Haastavimmaksi koin materiaalien liittämisen toisiinsa livekoreografiassa. Koska videoilla eri sarjojen välit oli täytetty esimerkiksi ympäristön kuvauksella, ne soljuivat kohdauksesta toiseen helposti, eikä sarjojen päätyminen näkynyt niillä. Livekoreografiassa minun taas tuli luoda yhtenäinen kaari tanssijoiden tekemien asioiden välille. Mitä tapahtuu, kun sarja on tanssittu? Miten tanssija siirtyy tästä kohdasta toiseen niin, että se ei tunnu irralliselta?

Jos sarjat eivät automaattisesti tuntuneet lokahtavan toistensa perään, loin uutta materiaalia sarjojen välille, mutta vielä useammin tanssijat ratkaisivat ongelmia itsenäisesti tai vahingossa. He osasivat ehdottaa uusia ratkaisua koreografiaan tai heidän reittinsä esitystilassa kohtasivat niin, että siirtymä esimerkiksi sooloista duettoon olikin saumaton. Teoksessani käytin lisäksi paljon kävelyä ja juoksua koreografiassa, minkä ansiosta minun ei tarvinnut koreografoida liikemateriaalia teoksen jokaiseen osaan, vaan ohjeistamalla tanssijan lopettamaan sarjan esimerkiksi tietyllä liikelaadulla, sain materiaalin hyvin liitettyä kävelyyn tai juoksuun, jolla siirsin hänet toiseen paikkaan tilassa. Jos minun tulikin luoda uutta materiaalia sarjojen väliin, oli kyse usein muutamasta liikkeestä, joilla sain tanssijan esimerkiksi oikeaan tasoon tai paikkaan tilassa. Nämä liikkeet syntyivät usein vain nopeina päähän pistoina tai muunnoksina teoksen muista liikkeistä.

6 LOPUKSI

Kirjallisessa opinnäytetyössäni olen tarkastellut videoidun ja livetanssin yhdistämisen mahdollisuuksia ja pyrkinyt oman prosessini kautta antamaan muille vastaavanlaisesta työskentelystä kiinnostuneille henkilöille keinoja ideoidensa toteuttamiseen. Olen tuonut eri prosessin vaiheisiin myös alan ammattilaisten näkökulmaa kirjallisen lähdemateriaalin kautta sekä peilannut heidän ajatuksiaan omiin käytännön kokemuksiini opinnäytetyöni taideteon valmistamisessa.

Aloitin tutkimustyöni omaa opinnäytetyöni taidetekoa varten. Kaikkein opettavaisimpana osana prosessissa olen pitänyt tämän tutkimustyön siirtämistä käytäntöön. Olen oppinut tuntemaan tanssielokuvan valmistamisen perusteita, kuten termejä ja toimintatapoja, sekä löytänyt keinoja videoidun ja livetanssin yhdistämiseen. Alusta asti ideanani oli tehdä tästä opinnäytetyöstä ikään kuin opas kaikille niille, jotka ovat kiinnostuneita luomaan videotanssia esitystilaan yhdessä livetanssin kanssa. Tähän opinnäytetyön kirjalliseen osaan olenkin koonnut kirjalliseen opinnäytetyöhöni asioita, jotka olen kokenut kaikkein auttavaisimmiksi taidetekoni luomisessa.

Minulle henkilökohtaisesti kaikkein auttavaisimpia osuuksia prosessissani ovat olleet elokuvan eri osa-alueista ja käsikirjoittamisesta oppiminen. Nämä osa-alueet tuntuivat minulle vieraimmilta, vaikkakin olinkin suunnitellut aiemmin livetanssiteosten rakenteita. Lukemani lähdekirjallisuus selkeytti minulle suuresti asioita ja antoi nimet asioille, joista olin aiemmin tehnyt tiedostamattani huomioita. Hienoa oli huomata erityisesti se, kuinka paljon hyötyä videotanssiin tutustumisesta oli livekoreografian luomisessa. Koen olevani nyt paremmin selvillä esimerkiksi erilaisista teosten rakenteista ja siitä, kuinka paljon apua käsikirjoituksen luomisesta voi olla.

Opinnäytetyöni kirjallisen osan heikkous on sen rajattu koko. Tanssielokuvan ja livetanssiteoksen valmistamiseen liittyy kumpaankin paljon eri osa-alueita, joita minun ei ollut mahdollista käsitellä. Jätin pois esimerkiksi videoiden editoinnin ja projisointien toiminnan esitystilassa. Minun ei ollut myöskään mahdollista analysoida kaikkia esittämiäni kohtia syvällisesti. Toisaalta opinnäytetyöni heikkous on myös sen vahvuus. Se tarjoaa pintaraapaisun siitä, millaista videotanssin luominen livetanssiesitykseen on keskittyen prosessin olennaisimpiin osiin. Lukija saa katsauksen minun prosessiini ja jos hän haluaa, on hänen sen jälkeen helposti mahdollisuus lähteä syventämään omaa tietouttaan joko muun lähdekirjallisuuden avulla tai oman prosessinsa kokeilujen kautta.

Tulevaisuudessa tulen varmasti työskentelemään enemmän videotanssin kanssa. Elo-kuvamaailma ja tanssimaailma ovat täysin omanlaisiaan, vaikka niitä yhdistääkin taiteen-tekeminen ja luova työskentely. Nyt kun olen saanut katsauksen elokuvan, ja erityisesti tanssielokuvan, luomiseen minun on helpompaa lähteä tutkimaan vielä syvemmälle, millä kaikin tavoin videotanssia onkaan mahdollista hyödyntää.

LÄHTEET

Aaltonen, J. 2018. Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. 4. uudistettu laitos. Tampere: Kirjokansi 185.

Aristoteles, Heinonen, T.; Kivimäki, K.; Korhonen, K.; Korhonen, T. & Reitala, H. 2012. Aristoteleen runousoppi. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Kortelahti, S. 2016. Tanssiva kuva: Elokuvallisten elementtien vaikutus koreografiaan tanssielokuvassa. Tampere: Tampereen ammattikorkeakoulu. Viitattu 25.3.2020. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/114346/Kortelahti_Sara.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Kumpuniemi, A. 2010. Koreografia on osa elämisen prosessia. Teoksessa: Jyrkkä, H. (toim.). 2011. Nykykoreografin jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia. Helsinki: Like Kustannus Oy. 85 – 93.

Lappalainen, H. 2012 Liikkuen kuvassa: Koreografisen ja elokuvallisten kerronnan kohtaaminen tanssielokuvassa. Tampere: Tampereen ammattikorkeakoulu. Viitattu 25.3.2020. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/46617/Lappalainen_Hanna.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

Leinonen, S. 2010 & 2011. Luominen on aaltoliikettä huipulta pohjalle. Teoksessa: Jyrkkä, H. (toim.). 2011. Nykykoreografin jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia. Helsinki: Like Kustannus Oy. 109 – 113.

Lindy, P. 2011. Taiteilijuus on kysymysten virtaa. Teoksessa: Jyrkkä, H. (toim.). 2011. Nykykoreografin jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia. Helsinki: Like Kustannus Oy. 122 – 127.

Luukkonen, L. 2011. Liikeidea - lähestymistapoja koreografiointiin. Opinnäytetyö. Esittävän taiteen ohjelma. Turku: Turun ammattikorkeakoulu. Viitattu 25.3.2020. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/30837/Luukkonen_Laila.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

McPherson, K. 2006. Making Video Dance. A step-by-step guide to making dance for the screen. New York: Routledge.

Pihlaja, M. 2014. Genre vailla kotia. Tuottajan katsaus tanssielokuvan erityispiirteisiin. Opinnäytetyö. Viestinnän koulutusohjelma. Oulu: Oulun ammattikorkeakoulu. Viitattu 25.3.2020. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/76381/pihlaja_maija.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Pirilä, K.; Peltomaa, H. & Kivi, E. 1983. Elokuvalmaisun perusteet. Jyväskylä: Insinööritieto.

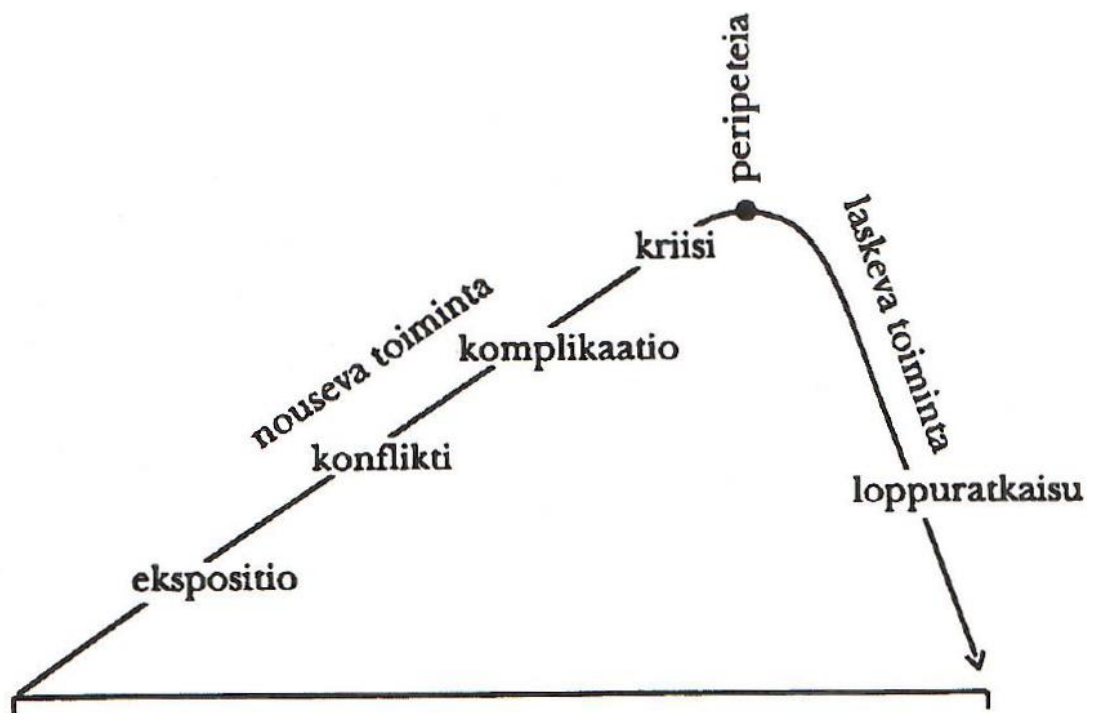
Smith-Autard, J. 2006. dance composition. 5. painos. Lontoo: A & C Black Publishers Ltd.

Elokuvakerronnan osatekijät

Elokuvakerronnan osatekijät	
Kuvan sisältö	1. Ihminen
	2. Vaatteet (puvustus)
	3. Ympäristö (lavastus)
	4. Esineistö (rekvisiitta)
	5. Ajankohta
	6. Kuvan sommittelu (rajaus)
Kuvan esitystapa	7. Kuvakoko
	8. Kuvakulma
	9. Kameran liikkeet
	10. Valaisu
Ääni	11. Leikkaus
	12. Tehoste-äänet
	13. Musiikki
	14. Dialogi
	15. Elokuvan nimi

(Aaltonen 2018, 62.)

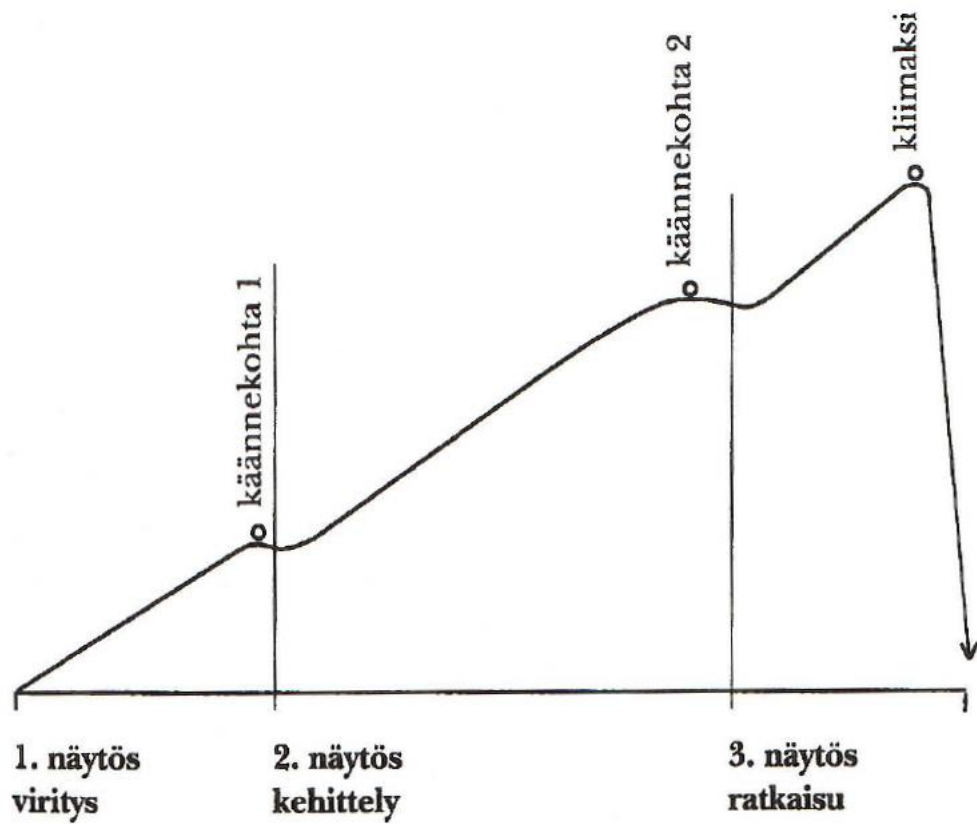
Freytagin malli



Freytagin malli

(Aaltonen 2018, 81.)

Perinteinen amerikkalaisen elokuvan malli



(Aaltonen 2018, 85.)

Treatmentin tarkistuslista

Treatment checklist

Your treatment should include:

1. A concise expression of the core idea of your video dance
2. A description of the look and atmosphere of the work
3. An idea of the structure of the video dance
4. The proposed length of the work
5. A description of the soundtrack
6. Names of collaborators and key personnel with whom you plan to work on the project.

(McPherson 2006, 18.)

Kolmipalstainen käsikirjoitus

VIDEO	LIVE	MUSA
Video 2 alkaa. Kaupunkimaisemaa, katuja, yksityiskohtia	Sara aloittaa kävelyn reittiä pitkin	Musiikki nro 12
Venla tippuu puun oksalta maahan		
Väppe työntyy hitaasti jonkinlaisen reiän läpi (suu kiipeilytelme)	Väppe liittyy kävelyn	Musiikki nro 14
Sara kävelee katusa pitkin	Venla liittyy kävelyn	
Sara huomaa jaloissaan suuren takin, jonka hän pukee päällensä.		Musiikki nro 15
Väppe juoksee pitkin kaupunkia.	Väppe kävely alkaa kiihtyä juoksuksi	

(Tienhaara 2020.)

Kuvausaikataulujen sisältö

Your shooting schedule should include the following information.

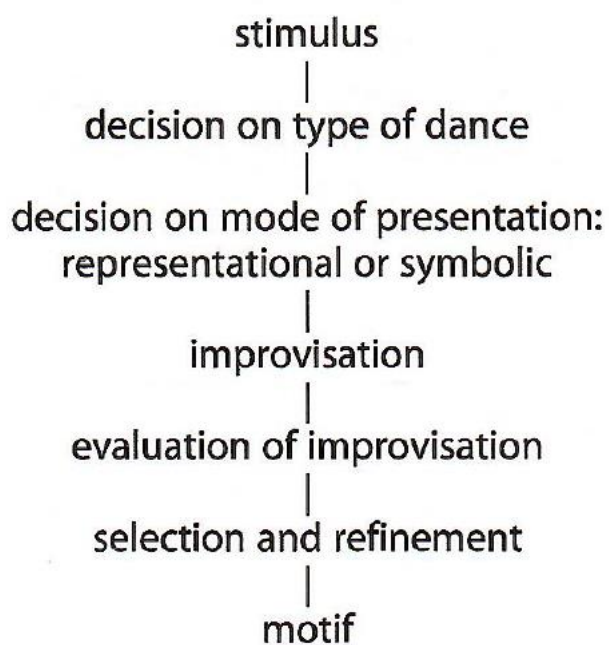
- Details of everyone working on the shoot, i.e. name, role and mobile telephone number.
- Detailed directions on how to reach the filming location, either by car or public transport, including maps and where to park on arrival.
- The time at which people are to arrive and be ready to work. (This may vary for different members of the team depending on their involvement.)

- What you are planning to shoot when and how much time is to be spent setting up, rehearsing and then filming each section or scene.
- Break times for meals (usually an hour) and for tea (15 minutes), and details of the catering arrangements.
- Details of dressing and warm-up rooms, equipment storage and any security information.
- Any necessary travel times and information if you are changing locations during the course of the filming day.
- Any environmental factors or special features that need be taken into account. For example, if you are filming on a beach, what are the times of high and low tide and what are you aiming to capture?
- Any other information that you consider important for everyone working on the shoot to know in advance, for example, anything to do with their health and safety.

(McPherson 2006, 112 – 113.)

Komposition alkuvaiheet

The Beginnings of Composition



(Smith-Autard 2004, 30.)