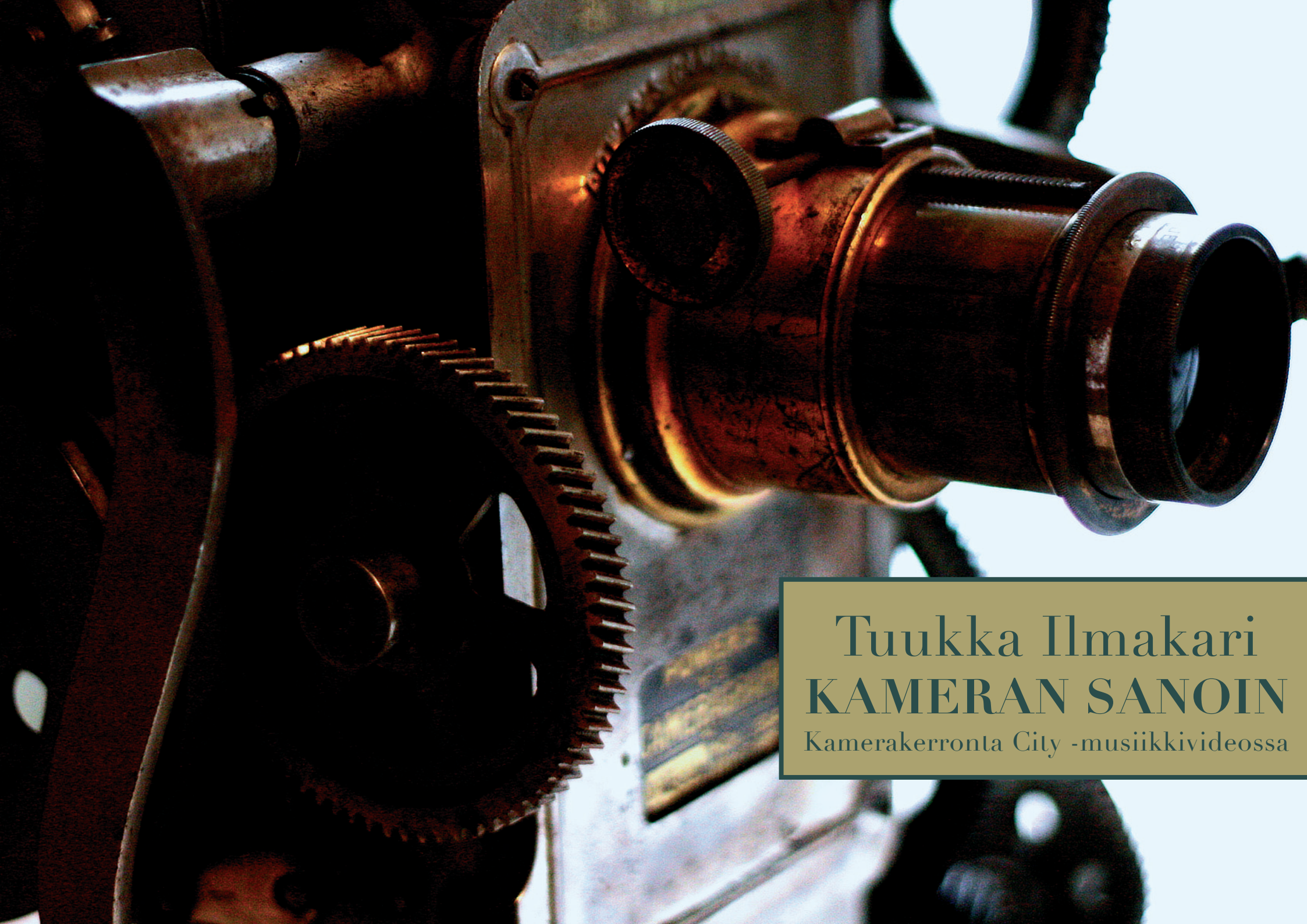




Tuukka Ilmakari
KAMERAN SANOIN

Kamerakerronta City -musiikkivideossa

SISÄLLYS

1. JOHDANTO

1.1 Työn esittely ja motiivit	3
1.2 Tarina rakentuu	4
1.3 Mikä on kuva?	4
1.4 Mikä on kamera?	5
1.5 Musiikkivideoista	6
1.6 Juoni lyhyesti	7

2. ENSIMMÄINEN ESIMERKKI

Kuva	8
2.1 Ensimmäinen esimerkkikuva	9
2.2 Toteutus ja perustelut ratkaisuille	9
2.3 Kultainen leikkaus	10

3. TOINEN ESIMERKKI

Kuva	11
3.1 Toinen esimerkkikuva	12
3.2 Esteettinen etäisyys ja kuvakoko	12
3.3 Emootio rakentaminen	12
3.4 Toteutus ja perustelut ratkaisuille	13

4. KOLMAS ESIMERKKI

Kuva	14
4.1 Kolmas esimerkkikuva	15
4.2 Perspektiivin vaikutus	15
4.3 Toteutus ja perustelut ratkaisuille	15
4.4 Plastinen sommittelu	16
4.5 Huomiopiste	16
Esimerkki kuvan plastisesta sommittelusta	17
4.6 Väri	18
4.6.1 Yleissävy	18

5. LOPPUSANAT

5.1 Päätelmiä ja perusteluja	19
5.2 Mitä opin ja miksi osallistuin koko projektiin?	19

6. LÄHTEET JA KIITOKSET

7. LIITTEET	20
-------------	----

*"A man makes a picture
A moving picture
Through the light projected
He can see himself up close
A man captures colour
A man likes to stare"
U2 - Lemon*

1.1 Työn esittely ja motiivit

Tämän työn tarkoituksena on esitellä lukijalle sitä, millä tavoin kameratyöllä voidaan erityisesti musiikkivideossa vaikuttaa kerrontaan. Opinnäytetyön teososa on musiikkivideo Prime Time Violence -yhtyeen kappaleeseen *City*. Käyn läpi kamerakerrontaa kuvakulmavalintojen, kuvan sommittelun, rajauksen ja muiden mahdollisten kamerakerrontaan vaikuttavien ratkaisujen kautta. Koska musiikkivideossa on paljon kuvia ja kamerakerronnan osuus korostuu, olen rajannut aiheen muutamiiin konkreettisiin esimerkkeihin, jotka pyrin avaamaan mahdollisimman monipuolisesti lähdemateriaalia käyttäen.

Suunnitteluryhmään kuuluu minun lisäksi Jarmo Kiuru (joka myös vastasi kuvauksesta), Matti Mikkonen (jonka vastuulla oli myös ohjaus), sekä muut yhtyeen jäsenet. Viimeksi mainitun puolestapuhujana toimin lukuisia kertoja vähäpätöisempien päätösten osalta, sillä roolini oli produktiossa toimia tuottajana, projektipäällikkönä, apulaisohjaajana ja AD:na.

Useimmiten tarvitsen teoilleni jonkin motiivin. Monesti on yhtä olennaista tietää miksi tekee, kuin mitä ollaan tekemässä (tämä siis pätee vain minuun). Koen, että peruste tämän musiikkivideon tekemiselle oli se, että halusin kokeilla onko minusta (ja koko tiimistämme) tekemään musiikkivideota. Pystymmekö välittämään musiikkimme sanomaa myös videomuodossa? Tiedän, ettei tällä ole tekemistä kamerakerronnan kanssa, mutta mielestäni on hyvä selvittää lukijalle tämän projektin taustalla olevat motiivit.

Sen verran täytyy mainita itse projektista, että se oli haastava, mutta mielenkiintoinen – itse asiassa ehkä yksi mielenkiintoisimmista projekteista, joissa olen koskaan ollut mukana. Itse idea syntyi basistimme lauseesta ”Ois kiva tehdä musafilkka.”. Tätä kirjoittaessani kaikki materiaali on vihdoin leikkauspöydällä viimeisteltävänä, kun itse suunnittelu aloitettiin hieman yli puoli vuotta sitten. Viimeiseen kuuteen kuukauteen onkin mahtunut lukuisia käsikirjoituksia, castingia, harjoituksia, lavasteiden rakentamista ja paljon muuta sellaista, mitä nyt tällaisen projektin läpivieminen vaatii. Se ehkä kertookin jo jotain projektin laajuudesta. Tiedän, ettei myöskään tämä kappale liity kamerakerrontaan mitenkään, mutta haluan vain kertoa kuinka suuritöistä voi musiikkivideon tuotanto olla. Lähtisin kuitenkin vastaavanlaiseen projektiin mukaan milloin vain uudestaan.

Opinnäytetyöksi valitsin tämän vasta silloin, kun projekti oli jo aloitettu. En siis ollut etukäteen ajatellut, kuinka rajata aiheeni, tai mihin tämän tekemisellä ylipäättään pyrin. Tiedän, ettei tämäkään liity kamerakerrontaan mitenkään, mutta koen, että lukijan on hyvä tietää myös lähtökohtani. En siis halunnut alusta alkaenkaan lukea yhtään dramaturgiaan, elokuvan tekoon, musiikkivideoihin ynnä muihin sellaisiin liittyvää kirjallisuutta, sillä en halunnut päteä kirjaviisaudella ystäväilleni. He kuitenkin ovat opiskelleet oman ”tonttinsa”, joten minä saisin keskittyä tuottamiseen ja toimia AD:n roolissa vapaasti.

Kirjallisuuteen paneuduin vasta kun kaikki materiaali oli jo kuvattu. Aloitin tuumaillemalla, miten valitsemaani aiheetta tulisi lähestyä. Koska musiikkivideoista on kirjoitettu melkoisen vähän lähde- teoksia ja koska musiikkivideo on rakennettu enemmän perinteisen elokuvallisen dramaturgian perustalle, päätin lähteä avaamaan tätä elokuvien ja niiden tekemisen pohjalta.

Luulin projektin alussa, että tietäisin jotain aiheesta. Sen sijaan ymmärsin luettuani hieman lähde- teoksia aiheesta tietoni olevan hyvinkin vähäiset. Koska kamera on ennen kaikkea tekninen laite (jonka kokonaisvaltaisesta toiminnasta en ihan kaikkea ymmärrä vielä- kään) kerron myös hieman teknisistä ratkaisuistakin. Aloite- taan kuitenkin tarinasta.

1.2 Tarina rakentuu

Ei ole mitään järkeä lähteä imitoimaan elämää ja sen raadollisuutta neljän ja puolen minuutin kappaleessa. Sitä ei myöskään ole järkeä tehdä kokoillan elokuvassa (ellei sitten ole tekemässä dokumenttia, jotka nekin ovat hyvin usein rakennettu draaman aineksilla). Tärkeintä ei siis ole imitoida elämää, vaan luoda sitä (Lumet 1995, 76). Tästä syystä teoksen pitää olla kokonaisvaltainen kokemus, jossa jokainen kuva, leikkaus, kuvauspaikka ja niin edelleen ovat harkittuja ja kertovat samaa tarinaa. Kaikki piti kyseenalaistaa ennen kuin edes pääsimme harjoitteluvaiheeseen. Yhtään tyhmää kysymystä tai näkökulmaa ei ole.

Tietyt asiat ja otot tulevat vasta kuvauspaikalla vastaan (kaikki kohtauksia kun ei vain pysty harjoittelemaan) ja tarina muovautuu myös leikkauspöydällä huomattavasti, mutta hyvä valmistautuminen varmistaa tarinan ehey-

den. Tarinamme ei siis ole kuvaelma tosielämästä, vaan kertomus, jossa kolmen, alussa toisilleen näennäisen tuntemattoman, ihmisen kohtalot nivoutuvat yhteen taustatarinan voimin, jonka jokainen katsoja voi rakentaa mielessään aivan itse. Tämä kaikki tapahtuu maailmassa, joka on kylmä, etäinen ja joka ei sääli ketään.

1.3 Mikä on kuva?

Tässä vaiheessa on varmaankin hyvä vastata kysymykseen ”Mikä on kuva?”. Elokuva koostuu kohtauksista, jotka voidaan jakaa ottoihin. Otostilan perusyksikkö on kuva. Kuva ei tarkoita kuitenkaan yhtä pysähtynyttä kuvaa, framea, vaan se on ajatuksellinen, rytminen ja kerronnallinen kokonaisuus, jonka merkitys muodostuu edellisistä ja sitä seuraavista kuvista. Kuva voi myös olla otos, edellyttäen että tilasommitelma ja raja- us pysyvät samana, eikä kohteessa tapahdu kerronnallisia muutoksia. (Pirilä & Kivi 2005, 70.)

Kuva ei myöskään ole pelkkiä pikseleitä ruudulla, vaan siihen liittyy syvempiä ulottuvuuksia. Kysyin kuvaaja- tamme Jarmolta, että kumpi on tärkeämpää hänen mie- lestään: näyttää jotain vai olla näyttämättä? Hän vastasi varjojen olevan useimmiten kiinnostavampia, kuin valo, joskin molempia tarvitaan dynaamisessa kerronnassa (Kiuru, haastattelu, 9.4.2009).

Tästä pääsen jonkinmoisen aasinsillan kautta siihen, että jokainen katsoja tulkitsee ja katsoo kuvia omasta sub- jektiivisesta näkökulmastaan (eli ikään kuin täyttää ”tyh- jät kohdat” kerronnassa), johon vaikuttaa katsojan omat kokemukset, uskomukset ynnä muut sellaiset tekijät. Tätä kutsutaan montaasiksi. (Pirilä & Kivi 2005, 18.)

Kamerakerronta on vain yksi kerronnan taso ja esimerkiksi äänellä on iso vaikutus montaa- sin rakentumiseen. En kuitenkaan lähde käsittelemään ääneen liittyviä ratkaisuja kahdesta syystä: 1. Me hyödynsimme vain yhtä ääntä: musiikkia, ja 2. Opinnäytetyöni kertoo kamerakerronnasta. Mainitakoon, että saatan silti kertoa muutaman ääneen liittyvän seikan myöhemmässä vaiheessa, sillä kyse on kuitenkin musiikkivideosta.

1.4 Mikä on kamera?

Koska käsittelem tässä teoksessani kamerakerrontaa, on varmaankin syytä mainita muutama sana siitä, mikä on kamera. Perinteinen filmikamera toimii yksinkertaisen siten, että eteen asetetaan kela valottamatonta negatiivia ja taakse toinen kela, joka vetää valotettua negatiivia. Näiden välissä on objektiivi, jonka läpi kulkee valo negatiiville ja tämän jälkeen suljin estää filmin kokonaan valottumisen. (Lumet 1995, 94.) Me puolestamme käytimme hieman teknisesti edistyneempää laitetta, Sony XDCAMia.

XDCAMin toimintaperiaate ei ratkaisevasti eroa perinteisestä filmikamerasta, sillä siinäkin on objektiivi mutta negatiivin valottamisen sijaan valotetaan valoherkkää CCD-kennoa, josta kuva tallentuu digitaaliseen 1080 25P teräväpiirtoformaattiin. Tämä tarkoittaa käytännössä kuvattuna resoluutiolla 1920x1080 25 progressiivista kuvaa sekunnissa. Progressiivisuus rakentaa kuvat filmiä muistuttavalla tavalla. (Buechler, 2004.)

Objektiivina käytimme kamerassa olevaa omaa laajakulmaobjektiivia. Kyseistä kameraa ei operoida optisen etsimen läpi (sekin tosin on mahdollista), vaan siinä on 3,5” LCD-näyttö, josta voi myös tarkistaa esimerkiksi edellisen otton onnistumisen.



Käyttämämme Sony XDCAM EX1

Syy siihen, miksi emme kuvanneet esimerkiksi filmille, johtui budjetista. Myös jälkikäsitteily on helpompaa tehdä digitaaliseen formaattiin kuin filmiin. XDCAM tallentaa laadullisesti parempaa kuvaa, kuin HDV-kamerat. Kamera oli myös ennestään tuttu kuvaajallemme. Laadulla tarkoitan tässä tapauksessa kuvan pakkausmuotoa. HDV on formaattina pakatumpi, joten se jättää tiettyjä taajuuksia kokonaan pois, aivan kuten tekee mp3-formaattikin musiikissa. XDCAMin tallennusformaattissa myös konkreettinen kuvanlaatu tulee esiin leikkaus- ja jälkikäsitteilyvaiheessa esimerkiksi siten, että kuvaa pystyy suurentamaan 200 % ilman laadun sen suurempaa heikkenemistä. Vaikka meille digitaaliseen formaattiin kuvaaminen oli melko ilmiselvä vaihtoehto, on todettava se tosiasia, ettei digitaalisten formaattien laatu ole mikään ”halpahalliratkaisu”. Monia pitkiä elokuvia, kuten esimerkiksi vuonna 2008 valmistunut *Jumper* ja juuri nyt (tätä kirjoittaessani) teattereissa pyörivä *Che*, ovat kuvattu digitaaliseen formaattiin.

Kameran teknisistä ominaisuuksista on helppo siirtyä kameran ”filosofiseen” puoleen. Elokuvaohjaaja Sidney Lumet kertoo kirjassaan ”Elokuvan tekemisestä” (1995, 93) siitä kuinka kamera voi kertoa tarinan. Tähän tarinan kerrontaan liittyy paljon erilaisia ratkaisuja mm. kuvan koko, pituus, ajot, terävyysalueen muutokset, rytmi, sommitelma ja niin edelleen. En ala kuitenkaan erittele-mään niitä tähän, vaan käyn näitä läpi myöhemmin esi-merkkien kautta.

Kuvauksen yleisratkaisuista pitänee mainita se, että päätimme kuvata koko musiikkivideon ilman statiiivia, käsivaralta. Tämä siksi, koska tarina on ”rosainen” ja koimme statiiivilta kuvauksen kliinisenä. Halusimme myös eheän kuvallisen ilmaisun, johon käsivara sopii hyvin. Lisäksi käsivara ”upottaa” katsojan syvemmälle mukaan tarinaan, jolloin hän ei ole vain staattinen sivusta seuraajana. Käsivaralta kuvaaminen saattaa pitkissä tuotannoissa, kuten esimerkiksi poliisisarja *Shieldissä*, tuntua ajoittain hyvinkin raskaalta. Tällaiseen lyhyeen kerrontaan se sen sijaan sopii mainiosti ja toimii toivot-tuna tehokeinona kamerakerronnassa. Valaistuksessa pyrimme mahdollisimman suureen luonnollisuuteen, sillä halusimme pitää tuotantoryhmän pienenä ja valomie-het olisivat todennäköisesti aiheuttaneet vain enemmän päänsivaita tekijöille. Vaikka valaisu on (etenkin filmille kuvatessa) erittäin tärkeä aspekti, käyn siihen liittyviä ratkaisuja läpi vain pintapuolisesti.

1.5 Musiikkivideoista

Muutama sananen musiikkivideoista. Musiikkivideot rakennetaan usein kaupallisen ideologian pohjalta, jossa esitellään artisti/yritys tietyssä valossa. Tästä syystä niihin ei välttämättä synny sen kummempaa elokuvallista draaman kaarta, vaan ne saattavat perustua esimerkiksi mielenkiintoisiin kamerakulmiin, rytmiin tai ihan vaan musiikillisiin stereotyyppioihin. Viimeisin mainituista on monesti kaikkein tylsin vaihtoehto. Jos kerronta perustuu ajatukselle siitä, että ”Pistetään rockbändi soittamaan tyhjiin teollisuushalliin.” tai ”Laitetaan rap-tähti esiintymään kau-niiden naisten ja hienojen autojen keskelle.” saattaa se pahimmillaan vesittää muuten onnistuneen kappaleen.

Hyvä esimerkki jonkinlaisesta dramaturgisesta musiikkivideosta on Coldplay-yhtyeen video kappaleesta *Scientist*, jossa draama rakennetaan esittämällä tarina takaperoisesti. Tällöin tarinan aloituskohta on samalla myös huipukohta. Myös me halusimme eroon stereotyyppisestä ilmaisusta mutta, koska bändin olisi toisaalta hyvä esiintyä omalla videollaan edes jotenkin, päätimme pistää yhtyeen jäsenet cameo-rooleihin. Nämä roolit olivat seuraavat: Tuukka Järvinen: sokea katusoittaja, Taneli Ilmakari: taksinkuljettaja, Eero Pöntinen: laitapuolen kulkija ja allekirjoittanut eli Tuukka Ilmakari: mies kirkossa.

Koska aika oli rajallinen ja vuorosanojen käyttöön ei ollut mahdollisuutta piti tarinan olla vahva. Tästä syntyi pienoinen dilemma. Käytämme välillä kerronnassa aika-hyppelyä ja emme halunneet tällä aiheuttaa sekavuutta, meidän piti hioa tarina viimeistä piirtoa myöten. Tästä syystä myös kamerakerronnan täytyy olla vahvaa ja kuljettaa tarinaa eteenpäin. Jokaisen kuvan kohdalla pitää esittää kysymys ”Tuoko tämä tarinaan mitään uutta?”, jotta tarina ei vesity missään vaiheessa. Sama tietysti pätee yhtälailla myös pitkän elokuvan tekoon.

1.6 Juoni lyhyesti

Jotta tämän teoksen lukijalle syntyisi edes jonkinlainen käsitys siitä mistä koko videossa on kysymys, täytyy juonta avata hieman.

Alussa näemme miehen, joka polttaa hermostuneesti tupakkaa kadunkulmassa. Hän vilkuilee ympärilleen, huomaa naisen, joka kulkee porttikongiin ja juoksee hä-

nen peräänsä. Mies ryöstää naisen käsilaukun ja juoksee sivukujalle. Hän penkoo käsilaukkua löytäen lompakon, josta ottaa rahat ja löytää valokuvan, jossa näkee itsensä. Ryöstäjä lähtee kirkkoon tunnustamaan papille syntinsä ja jättää tälle rippituoliin lompakon, sekä valokuvan. He eivät koskaan fyysisesti tapaa, sillä pappi on turhautuneena käyttänyt kokaiinia ja on aivan omissa maailmoissaan.

Pappi ottaa lompakon ja valokuvan, jossa näkee itsensä ja ryöstäjän. Hän hämmentyy ja poistuu kirkosta. Hän saapuu rähjäisen erotiikkaklubin luo, jota ennen on kulkenut tynnyrin ympärillä lämmittelevien laitapuolen kulkijoiden ohi. Pappi jättää lompakon portieerille vaihtaen muutaman sanan ja molemmat poistuvat (pappi samaa tietä takaisin ja portieeri sisälle).

Sisällä nainen meikkaa ja välissä näemme takaumia ryöstötilanteesta, jossa nainen saa ruhjeen silmäkulmaansa. Hän menee ikkunan luo tupakalle ja näkee alhaalla papin muttei kiinnitä tähän sen kummempaa huomiota. Lompakko tuodaan naiselle. Pappi on juuri noussut taksiin, kun nainen juoksee hänen peräänsä valokuva kädessään. Portieeri raahaa naisen takaisin sisälle ja kuva putoaa hänen kädestään. Kuvassa on pappi, ryöstäjä, sekä nainen ja kaikki vaikuttavat onnellisilta. Viimeisessä kuvassa näemme vielä ryöstäjän kävelevän ryöstöpaikan ohi, pysähtyvän ja katsovan portinkongiin, jonka jälkeen hän jatkaa matkaansa. Tulen palaamaan juonen käänteisiin tarkemmin myöhemmin analysoidesani kamerakerronnallisia ratkaisuja.

"EVERY HOUSE IS NOT HOME,

I WONDER WILL I EVER FIND MY OWN."



2.1 Ensimmäinen esimerkkikuva

Nyt voin alkaa konkretisoimaan sitä, miten kamera kertoo ja miten sen läsnäolo jäsentele tarinaa. Kamera laitteena on suhteellisen köyhä verrattuna ihmissilmään. Tämä tarkoittaa, että kuva-alue täytyy sommitella huolella ja esimerkiksi terävyysmuutokset, kamera-ajot ja niin edelleen täytyy suunnitella huolella, jotta kuva kuljettaa tarinaa, eikä toisinpäin. Koska käytimme digitaalista tallennusmuotoa, säästyimme (ainakin osittain) filmille kuvaamisen perusongelmalta: valaistukselta. Filmi pystyy tallentamaan joko hyvin niukkaa valaistusta, tai hyvin runsasta valaistusta (Lumet 1995, 102). Meidän ratkaisussamme oli olennaista tallentaa hieman molempia ratkaisuja yhtä aikaa. Tässä kuvassa kyseinen tilanne konkretisoituu hyvin.

Mitä siis näkyy kuvassa? Siinä on kaksi henkilöä, pappi ja ryöstäjä, joiden välissä on seinä. Heidän yläpuolellaan on palavat kynttilät ja vierellään seinässä oleva aukko ja taso (aukkoa ei tosin tässä kuvassa näy kuin tason varjoissa). Kuvassa pappi katsoo ylöspäin ja hänen kasvoilleen lankeaa valo ylhäältä, kun ryöstäjä puolestaan katsoo oikealle alaviistoon kätuvan näköisenä. Kuva on kooltaan puolikuva ja se on kuvattu henkilöiden silmien korkeudelta, suoraan edestä. Tällainen silmän korkeudelta kuvaaminen on stabiili ratkaisu, joka antaa toiminnalle tilaa ja toimii samalla kontrastina edellisten ja seuraavien kuvien kanssa (Katz 1991, 243). Se on hyvin perusteltua, sillä tämän kuvan kohdalla tavoitteena on saada katsoja tuntemaan itsensä samanarvoiseksi henkilöiden kanssa.

2.2 Toteutus ja perustelut ratkaisuille

Sen verran täytyy kertoa taustaa tästä kyseisestä kohtauksesta, että se on täysin lavastettu. Emme saaneet käyttöön katolista Pyhän Henrikin katedraalia Helsingissä (jossa siis olisi ollut ihan oikea rippituoli), joten kehitimme suunnitelman B. Sain kuin ihmeen kaupalla vuokrattua kuvauksia varten Johanneksen kirkon Helsingistä ja kuvasimme kaikki kirkon yleiskuvat siellä. Rakensimme veljeni kanssa lavasteet etukäteen ja itse kohtaus kuvattiin niinkin pakanallisessa paikassa, kuin mainostoimiston aulassa. Kerron tämän kaiken siksi, ettei tilaa kyseenalaisteta suotta (pidän sitä myös kiinnostavana anekdoottina).



Lavastettu rippituoli

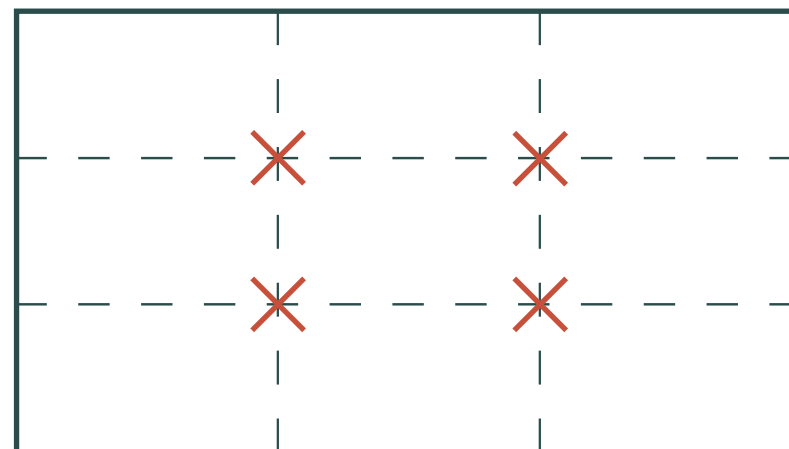
Takaisin kuvaan. Koska aiemmin mainitsin, kuinka edelliset ja seuraavat kohtaukset määrittävät yhtä yksittäistä kuvaa, täytynee hieman kertoa tätä kuvaa aiempia ja sitä seuraavia tapahtumia. Pappi on hetkeä aiemmin imenyt nenäänsä kokaiiniviivan ja ryöstäjä on heti sen jälkeen tullut tunnustamaan hänelle syntinsä. Pappi on omissa maailmoissaan, eikä juuri kiinnitä ryöstäjään ja hänen tarinaansa huomiota. Tunnustuksensa jälkeen ryöstäjä jättää punaisen lompakon (jonka on aiemmin ryöstänyt) ja valokuvan seinässä olevalle tasolle ja poistuu. Pappi ottaa lompakon ja kuvan, katsoo kuvaa, näkee itsensä ja ryöstäjän siinä, jonka jälkeen hämmentyy ja poistuu.

2.3 Kultainen leikkaus

Tässä (ja seuraavassa esimerkissä) toteutuu hyvinkin taidokkaasti kultainen leikkaus. Kultainen leikkaus tarkoittaa siis kuva-alan teoreettista jakamista kolmeen yhtä suureen osaan vaaka- ja pystysuunnassa. Kuvattavat kohteet sijoitetaan näille viivoille ja tärkeimmät näiden risteyskohtiin. (Pölönen 1990, 24.) Henkilömme ovat siis näin ollen pääosassa kuvaa. Kuvan rajausta on tässä tilanteessa ollut melko helppo sillä epäolennaisia asioita, kuten vaikkapa sivuseiniä (joita ei todellisuudessa ollut kuin yksi), ei näy kuvassa. Kuvan dramatiikka perustuu kahtiajakoon: toisella puolella on näennäisen hyvä ja toisella puolella puolestaan näennäisen paha ihminen joita erottaa seinä.

Vaikka kuvassa pappiin lankeaa ylhäältä ikään kuin ”jumalainen valo” katsoja tietää, ettei hän ole kuitenkaan aivan niin puhtoinen, kuin kuva yksin antaisi ymmärtää.

Ryöstäjästä puolestaan tiedämme, että hän on tehnyt syntiä ja tullut sovittamaan sen. Eli periaatteessa roolit ovat nurinkuriset ja tämä ristiriita tekeekin kuvasta mielenkiintoisen. Sommittelullisesti täytyy mainita, etteivät kynttilät tässä kuvassa ole mitenkään sattumanvaraisia tekijöitä. Sen lisäksi, että ne rikkovat uutuuttaan kiiltävää petsattua pintaa valollaan, ne luovat katsojalle syvyyden tunnun kuvaan.



Kultainen leikkaus

Kamera ei tässä kuvassa ole pääosassa. Se johtuu siitä, että hyvässä kuvauksessa kameran läsnäoloa ei koskaan huomaa. Kamera antaa meille tässä kuvassa mahdollisuuden tarkastella kahta erilaista ihmistä ja heidän motiivejaan kaikkitietäväisin silmin. Vain katsoja voi kuvassa tietää näitä kahta ihmistä erottavan seinän olevan ainoastaan veteen piirretty viiva.

"SOME TREASURES COME FROM INSIDE,
AND SOME OTHERS CAN NOT BE FOUND."



3.1 Toinen esimerkkikuva

Tämä kuva oli mielestäni onnistunein koko musiikkivideossa. Osasyynä on sen kesto. Se on pisin kuva koko filmissä, kestoaltaan noin neljä sekuntia (tästä voi päätellä, kuinka vaikeaa on kertoa eheää tarinaa tällaisella tempolla). Toinen syy on kuitenkin ristiriitaisuus taustalla pauhaavan raskaan kitarasoolon kanssa, sekä edeltävien ja tulevien tapahtumien kanssa. Niistä on jälleen hyvä alkaa avaamaan tämän kuvan kamerakerronnallisia ratkaisuja.

Hetkeä aikaisemmin olemme nähneet kuvassa olevan naisen meikkaavan. Näiden meikkauslähikuvien väliin on sijoitettu takaumia videon alun tapahtumista, jossa kyseinen nainen ryöstetään. Tässä tapauksessa näkökulmamme on kuitenkin eri, kuin videon alussa. Näemme kuinka nainen pauskautuu ryöstettäessä seinään, näkee pakenevan ryöstäjän kasvot, tunnistaa hänet (tämä tosin kerrotaan katsojalle vasta myöhemmin) ja hämmenyy. Tulevissa tapahtumissa hän poltttaa tupakkaa ikkunalaudalla (paikka on siis rähjäisen erotiikkabaarin tai vastaavan takahuone, yläkerrassa) ja hänelle tuodaan lompakko sekä valokuva.

Kadulla pappi nousee taksin kyytiin ja nainen juoksee hänen peräänsä valokuva kädessään. Naista seuraa paikan portieeri, joka raahaa naisen takaisin sisälle, jolloin valokuva putoaa maahan. Lopuksi näemme valokuvassa naisen, ryöstäjän ja papin, aikana jolloin asiat eivät vielä olleet huonosti. Tämän valokuvan taustalle voi jokainen katsoja rakentaa sellaisen kehyskertomuksen millaisen haluaa. Myös henkilöiden suhteet jäävät katsojan päätettäväksi. Itse olin tuotannon ajan sitä

mieltä, että he ovat ystäviä, kun taas ohjaajamme Matin mielestä he ovat sisaruksia. Tämän pienen aasinsillan kautta päästään jälleen siihen faktaan, ettei elokuvan katsominen suinkaan ole passiivista sivustaseuraamista, vaan montaasin voima haastaa katsojan mielikuvituksen kerronnan aikana.

3.2 Esteettinen etäisyys ja kuvakoko

Itse kuvassa katsoja on todella lähellä näyttelijää. Tätä läheisyyden tunnetta kutsutaan esteettiseksi etäisyydeksi, jonka avulla voimme määritellä katsojan suhteen kuvattavaan kohteeseen. Kuvakoko on lähikuva ja kuvakulma takavasemmalla näyttelijän silmien korkeudelta siten, että näemme hänen heijastuksensa peilistä mutta myös hieman olkapäätä ja hiuksia. Tämä on looginen valinta, koska olemme aiemmin näyttäneet erikoislähikuvia ja tällä ratkaisulla saamme avattua kuvaa hienovaraisesti. (Katz 1991, 259–260.)

3.3 Emootion rakentaminen

Kuvassa näyttelijä katsoo itseään peilistä hetken, kääntyy ja kävelee pois kuvasta. Pienoisen vivahteen kuvaan tuo myös näyttelijän kehon asento. Hän kääntää ensin ruumiinsa ja tavallaan vilkaisee peiliin viimeisen kerran, ennen kuin kääntyy kokonaan pois. Kuvaan liittyvä dramatiikka on rakennettu kuvaamalla rikkinäisen peilin kautta ihmistä, jonka kasvot ovat myös saaneet särön. Myös katsojan läheisyys kasvattaa empatiaa entisestään ja koska tämä on kohtausten viimeinen kuva, katsoja tietää kyseisen ihmisen kovan kohtalon.

Juuri ennen kuvan loppua katsojalle tulee jätetty tunne, sillä nainen ei ole missään vaiheessa katsonut muuta kuin itseään lopuksi jättäen katsojan yksin tuijottamaan rikkiäistä peiliä. Vaikka kuva on tiivis, siihen on jätetty sopivasti ”ilmaa” peilikuvan ja näyttelijän väliin. Myös valon suunnasta johtuen katsojalle ei heti paljastu naisen silmän alla oleva ruhje, mikä puolestaan luo nanosekunnin kestävän shokkireaktion.

3.4 Toteutus ja perustelut ratkaisuille

Jälleen on varmaan syytä kertoa hieman tässäkin tapauksessa miten kuva toteutettiin. Kuvasimme siis ensin erikoislähikuvia meikkauksesta asunnossani Helsingin Kalliossa. Koska tila oli haastava ja valoa vähän, pyrimme rakentamaan tunnelman epäsuoralla valaisulla ja mahdollisimman pienellä kuvausryhmällä. Peilin kautta kuvaaminen on monesti haastavaa, mutta saimme epäolennaisen poistettua pimentämällä hieman huonetta, jolloin heijastuksessa ei näe millainen kyseinen tila on. Lisäksi peilin rikkiäisyys helpotti työtämme, sillä katse keskittyy peilin säröihin, eikä neljässä sekunnissa ehdi muutenkaan keskittymään siihen, millainen taustalla oleva tila todellisuudessa on.

Peili oli kuitenkin ratkaisuna loistava. Halusimme luoda filmin jokaiselle kurjalle kohtalolle hetken, jolloin he ovat seesteisessä olotilassa. Papilla tämä tapahtuu alttarilla, ryöstäjällä rippituolissa ja naisella hänen meikatessaan. Silti näihinkin on saatu aikaan piilotettua jännitettä kameran käytöllä. Koska kuvaamme epäsuorasti rikkiäisen peilin kautta, kuva vääristyy väistämättäkin. Katsojalle

syntyy inhimillinen säälin ja empatian tunne näyttelijää kohtaan, joka on ristiriidassa näyttelijän olemuksen kanssa, sillä hän ei näytä säälivän itseään tai omaa kohtaloaan. Kameran läheisyys ja kuvakulmavalinta saa aikaan sen, että katsoja lähes pystyy koskettamaan naisen olkapäätä joka näkyy kuvassa. Toisaalta, kiintopisteiden ollessa vähissä tällaisissa otoksissa on hyvä olla jotain, joka luo syvyyttunnelmaa kuvaan. Ja kuten sanottua, emme voineet rakentaa tilaperspektiiviä näyttämällä huonetta peilin kautta, sillä se olisi häirinnyt kuvan tunnelmaa.



Kuvaustilanteen valmistelua

"CROWDED STREETS WITH NO-NAME FACES,
NORMAL LIFE IN ABNORMAL PLACES."



4.1 Kolmas esimerkkikuva

Tämä kuva edustaa filmissä sellaista, jossa voin kertoa tarkemmin kuvakulman, rytmin ja sommitelman merkityksestä. Sitä ennen kerron jälleen hieman aiempia ja seuraavia tapahtumia. Kuvassa on pappi ja näemme yläkerran ikkunassa naisen, joka on juuri äsken meikannu ja on nyt tupakalla. Pappi on lähtenyt kirkosta tuomaan varastettua lompakkoa (ja sen mukana valokuvaa) naiselle. Hän jättää sen alaovella olevalle portieerille vaihtaen muutaman sanan hänen kanssaan. Portieeri poistuu ja pappi kävelee takaisin kadulle pysäyttäen taksin itselleen. Pappi poistuu taksilla ja nainen juoksee hänen peräänsä valokuva kädessään, jonka jälkeen portieeri raahaa hänet takaisin sisään ja valokuva tippuu maahan.

4.2 Perspektiivin vaikutus

Kuvassa näkyy viisi henkilöä: nainen ikkunassa, kaksi prostituoitua, portieeri ja pappi, joista ainoana pappi on liikkeessä. Kuva alkaa papin kävellessä kameran ohi ylämäkeen. Kuva on suuri kokokuva ja kuvakulma alaviistosta. Alakuvakulma ei usein ole kovinkaan dynaaminen mutta toimii tässä tapauksessa hyvin, sillä se luo vahvemman mielikuvan ylämäestä ja samalla seinät tuntuvat korkeammilta, kuin ovat (Katz 1991, 244). Katsoja kokee papin nousun myös henkisenä matkana. Kahden pisteen perspektiivi luo vahvan syvyysvaikutelman ja saa polun vaikuttamaan hieman klaustrofobiselta (Katz 1991, 240).

4.3 Toteutus ja perustelut ratkaisuille

Jälleen kerran haluan paljastaa miten kyseinen kuva toteutettiin. Kuvauspaikkana oli Helsingissä toimiva klubi Kuudes Linja. Kuvassa valaistuna on päätyseinä ja etualan valo lankeaa papin oikealta puolelta. Näin saimme oikean puolen vähemmän kiinnostavan (eli epäolennaisen) puolen piilotettua varjoon. Valaisimme myös naisen ikkunassa, jotta hän erottuu riittävän selvästi kuvassa. Myös portieerin takaa ovesta olevasta ikkunasta tulee voimakas punainen valo. Koska seinä oli liian siisti, eikä näin ollen sopinut tarinan maailmaan, lavastajamme töhri sen asiaankuuluvan näköiseksi (sen puhdistaminen oli oma mielenkiintoinen projektinsa). Sanomalehdillä saimme rytmiä ja dynamiikkaa tylsälle polulle tuulen heitellessä niitä sattumanvaraisesti.



Kuvaustilanteen suunnittelua Kuudennella linjalla

4.4 Plastinen sommittelu

Tämä kuva toimii hyvänä esimerkkinä sommittelun tärkeydestä. Tämä plastinen sommittelu tapahtuu pelkistämällä rajattu alue geometrisiksi muodoiksi. Kun ilmaisusta poistetaan kerronnallinen taso, jäljelle jää abstraktit muodot ja näiden tekijöitten muutokset toisiinsa nähden on plastista sommittelua. (Pirilä & Kivi 2005, 109.)

Koska kuva on liikkuvaa, kappaleiden ja tilojen dynamiikka muuttuu koko ajan. Liike on todellista, eikä niinkään oletettua ja tämä vaatii kuvaajalta taitoa hallita rytmi ja sommitteelliset tekijät. Plastiseen sommitteluun kuuluu olennaisena osana jännitteiden luominen. Jännitteet syntyvät plastisten peruselementtien vastakohtista ja näitä vastakohtapareja voivat olla esimerkiksi pieni – suuri, pimeä – kirkas, hahmo – tausta tai vapaamuotoinen – säännöllinen. Tämä plastinen suunnittelu ei suinkaan jää muotoihin, vaan sitä joudutaan tekemään koko ajan elokuvan kaikilla tasoilla, esimerkiksi lähikuva – yleiskuva. Kerrontaelementtien liittäminen toisiinsa vaatii harkintaa, jotta tarina säilyy johdonmukaisena. Joskus tämä tarkoittaa täysin onnistuneiden kuvien ja otosten hylkäämistä leikkausvaiheessa vain siitä syystä, etteivät niiden plastinen sommitelma ja dynamiikka sovellu toisiinsa/tarinaa. (Pirilä & Kivi 2005, 108–113.)

Haluan kuitenkin korostaa plastisen sommittelun, kultaisen leikkauksen ja muiden vastaavien ratkaisujen olevan vain pelkästään tekniikkaa. Tärkeämmäksi kuvausilanteessa muodostuu kuvaajan ajatus ja tunne siitä, mihin hän haluaa katsojan kuvassa sijoittaa. Jokainen kuva on tavallaan ”moraalinen kannanotto” ja tunteen johdattamana kamera löytää juuri oikean paikkansa kerronnassa. (Kiuru, haastattelu, 19.4.2009.)

4.5 Huomiopiste

Tämän kuvan yhteydessä voin myös hyvin kertoa huomiopisteen, sekä värin merkityksestä. Katsoja etsii vastomaisesti liikkuvasta kuvasta jonkin tietyn tarkan kohdan, jonka hän kokee tärkeimmäksi yrittäessään saada selville kuvien ja siirtymien tarkoitusta. Tähän kohtaan sisältyy kuvassa keskeisin sisältö ja tätä kutsutaan huomiopisteeksi. (Pirilä & Kivi 2005, 125.)

Tässä kuvassa on periaatteessa kaksi huomiopistettä. Toinen on pappi, joka liikkuessaan loittonee katsojasta. Tämän tyyppistä huomiopistettä kutsutaan liikepisteeksi. Liikkeellä, aivan kuten muullakin plastisella sommittelulla, voidaan ohjata katsojan huomio haluttuun kohteeseen. Tässä tapauksessa papin loittoneminen etualalta ohjaa katsojan huomion kohti ovea, johon myös seuraava kuva on leikattu. Myös kameran liike voi ohjata katsojan huomiota haluttuun suuntaan.

Toisena (ja kuvan kannalta hieman toisarvoisena) huomiopisteenä on nainen yläkerran ikkunassa. Hän erottuu melko heikosti mutta tämä ei ole ratkaisevaa huomiopisteen merkityksen kannalta. Kun katsojalle ei pakonomaisesti esitetä kerronnan kannalta merkittäviä kohtia, muuttuu teoksen kokeminen hänelle kiinnostavaksi. Huomiopisteitä ei kuitenkaan kannata luoda kuvaan liikaa ja näissäkin kannattaa käyttää plastista sommittelua, esimerkiksi liikkuva – staattinen. Huomiopisteiden kannalta oleellista on myös, ettei katsojaa johdeta harhaan merkityksettömillä huomiopisteillä. Tämä pitää ottaa huomioon rajauksen suunnittelussa. (Pirilä & Kivi 2005, 125–127.)



Esimerkki kuvan plastisesta sommittelusta

4.6 Väri

Väriellä ei ole itseisarvoa sommittelullisesti, vaan väri saa merkityksensä siitä missä yhteydessä se esiintyy. Väriin vaikuttaa olennaisesti myös muun muassa värikylläisyys ja kuvan kontrasti. Värien dramaturgia vaatii väreihin liittyvien assosiaatioiden ymmärtämistä ja näiden aikaansaamien voimien ja vastavoimien hallintaa. Väreillä voidaan jäsentää tarinaa mutta niiden ongelmaksi muodostuu helposti kulttuurisidonnaisuus. Väreillä on eri kulttuureissa eri merkitys ja väreihin suhtaudutaan hyvin emotionaalisesti. (Pirilä & Kivi 2005, 139–140.)

4.6.1 Yleissävy

Kuvan yleissävy muodostuu rajauksen sisällä vallitsevasta väristä. Yleissävyllä voidaan luoda tunnelmaa ja ottaa kantaa. Yleissävy riippuu vuodenajasta, paikasta, vuorokaudenajasta ja keinotekoisista tekijöistä, joihin lukeutuu esimerkiksi valaisimiin kiinnitettävät värisuotimet. Myös jälkikäsittelyssä kuvaa voidaan sävyttää ja lopullinen väri syntyykin vasta värimäärittelyn yhteydessä. Musiikkivideomme yleissävy on graafisen harmaa, hieman apea ja kylmä (muttei sinertävä). Tämä luo kontrastin sisäkuvien välille, esimerkiksi rippituolikohtauksessa, jossa yleissävy on lämpimämpi, kuin ulkokuvissa. Tällä saamme ohjattua katsojan emotiota haluttuun suuntaan. Koska ulkokuvat ovat kuvattu päiväsaikaan ja sisäkuvat hämärässä, tämä muuttaa olennaisesti myös värien sävyjä ja korostaa myös edellä mainittua emotionaalista ohjausta. (Pirilä & Kivi 2005, 140–141.)

Koska värit eivät kuitenkaan lopputuloksessa näytä samalta, kuin mitä ihmissilmällä näemme, on syytä miettiä mitä haluamme värien ilmaisevan (Pirilä & Kivi 2005, 145). Me emme tietoisesti pyrkineet realismiin, vaan värisuunnitelma on tehty kerronnan yleistunnelman kanssa yhteneväiseksi. Kamerakerronnan kannalta värisuunnittelu on tärkeää sillä jokainen kuva joudutaan suunnittelemaan erikseen, jotta saadaan aikaan johdonmukainen värimaailma, joka palvelee tarinaa eheänä kokonaisuutena.



Esimerkkikuva yleissävyistä

5.1 Päätelmiä ja perusteluja

Nyt olen kertonut lähes kaiken mitä minulla on sanottavana kamerakerronnasta. Puolustuksena näkemyksilleni kuvista ja kerronnasta tarvitsee todeta se, että vaikka ne ovat minun henkilökohtaisia näkemyksiäni, ne ovat suhteellisen objektiivisia. Syy tähän on tekemisen kesto. Olen miettinyt suunnitteluryhmän kanssa jokaista kuvaa monta kuukautta ja kuvauksen jälkeen vielä nähnyt ne lukuisia kertoja. Yhteenvetona opinnäytetyöstäni sanottakoon, että aivan kaikki kertomani ei välttämättä istu kamerakerrota-kontekstin sisään mutta ovat äärimmäisen olennainen osa kerrontaa. Tärkeintä on ymmärtää, ettei kamera yksin pysty mihinkään. Kamera on kone. Elokuvailmaisuus on enemmän kuin osiensa summa. Näyttelijät, puvustaja, lavastaja, käsikirjoitus, kuvaaja, leikkaaja, sää ja moni muu asia määrittää lopputulosta. Näin ollen vain yhden kerronnan tason yksinään esittely voi helposti tuntua irralliselta ja tämä on myös tärkein perustelu sille, miksi kävin läpi tässä teoksessa myös muita kerronnallisia tasoja. Olen itse kiinnostunut maailmasta kameran ulkopuolella ja siitä syystä avasin myös tätä puolta kuvauksesta. Ja kuten aiemmin sanottua, hyvä valmistelu on kuitenkin onnistumisen suurin tekijä.

5.2 Mitä opin ja miksi osallistuin koko projektiin?

Näin lopuksi mietin, että mitä oikeastaan koko tällä projektilla on tekemistä mainonnan suunnittelun kannalta? Miksi minun pitäisi tietää kamerakerronnasta ylipäänsä mitään, kun en kerta ole kuvaaja? Kaikki perustuu musiikkivideon teossa aikaan ja yhteen kerronnan tasoon, johon ei voi koskea: ääneen.

Tämä projekti on siis hyvin lähellä mainosfilmin tuotantoa, sillä jos asiakas haluaa 30 sekunnin spotin, jossa soi jokin tietty kappale taustalla, ei siitä neuvotella. Art Directorin rooli tässä produktiossa oli hyvin yhtäläinen mainoselokuvan tuotannon kanssa. AD toimii asiakkaan ja tuotantoryhmän välisenä linkkinä, joka on viime kädessä vastuussa alkupe-
räisen idean ja lopputuloksen vastaavuudesta. Olen osallistunut mainoselokuvien tuotantoon aiemmin mutta en tällaisessa mittakaavassa. Nyt olen oppinut paljon AD:n roolista ja vastuusta tuotannossa.

Tämä projekti auttoi ymmärtämään sitä millaista on tuottaa ja suunnitella jotain kunnianhimoista – ja ennen kaikkea onnistua siinä. Onnistuminen on subjektiivinen käsite ja siksi sanonkin lopputuloksen olevan onnistunut vain omasta puolestani. Opinnäytetyöni puolestaan selitti minulle ratkaisuja, joita kuvaajamme Jarmo ja ohjaajamme Matti suunnittelivat ja toteuttivat. Nämä eivät olleet aina tekovaiheessa niin ilmiselviä, mutta nyt perehdyttyäni asiaan näen kaiken eri valossa.

En osaa arvioida omaa onnistumistani opinnäytetyössäni muulla tavoin kuin siten, että koen oppineeni jotain. En rohkenisi väittää, että jokainen esittämäni väite pitäisi absoluuttisesti paikkansa, mutta siitä huolimatta näen, että teos on hyvin yleistettävissä. Olisin voinut valita helpomman ja itseäni läheisemmän aiheen, kuten vaikkapa draaman kaaren rakentamisen, mutta päätin haastaa itseni. Uskon, että oppiakseen jotain uutta on jokaisen astuttava ulos omalta mukavuusalueeltaan. Minä tein niin ja opin enemmän kuin mitä olisin ikinä uskonut.

Lähteet:

Katz, Steven D. 1991. *Film directing shot by shot: visualizing from concept to screen*. Studio City: Michael Wielse Productions.

Lumet, Sidney 1995. *Elokuvan tekemisestä*. Helsinki: Like.

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2005. *Otos. Elävä kuva - elävä ääni. Ensimmäinen osa*. Helsinki: Like.

Pölönen, Markku 1990. *Elokuvailemisen ja videokuvauksen perusteita*. Maaseudun sivistysliitto.

Buechler, John. *Interlaced versus Progressive* (WWW-lähde). 10.4.2009.
<http://www.windowsmoviemakers.net/PapaJohn/54/Interlaced-Versus-Progressive.aspx>

Haastattelut:

Kiuru, Jarmo, opiskelija (ja City -musiikkivideon kuvaaja).
Helsinki, 9.4.2009 ja 19.4.2009

Etusivun kuva:

<http://www.flickr.com/photos/thomasclaveirole/463208301/>
(Osittainen copyright: Claveirole, Thomas)

Muut valokuvat: Juha-Pekka Kontulahti & Mikko Rantahakala

Kiitokset

Ilman seuraavia henkilöitä, yrityksiä tai yhteisöjä ei City -musiikkivideota olisi toteutettu:

Jarmo, Matti, Taneli, Tuukka, Eero, Jani, Ville, Anna, Riiikka, Leena, Bjarke, Laura, J-P, Lotta, Tony, Minna, Pete, Lilli, Timi (ja Kutosen äänimies), Sarita, Mikko, Helsingin Pelastuslaitos (erityiskiitos Reijo Ronkaselle), Kiinteistöhuolto Toivonen, Taksimies asema-aukiolla, TBWA\Helsinki, Keesi, London Pub, Helsingin Tuomiokirkkoseurakunta, Hena, Jalo Productions, Rabbit Films, perhe, ystävät ja sinä.



