



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

Montaasin, avantgarden ja taide-elokuvan vaikutus nykypäiväisen musiikkivideon leikkauksessa

Eeva Tuomi

Opinnäytetyö
Toukokuu 2016
Elokuva ja televisio
Leikkaus



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuva ja televisio

TUOMI, EEVA

Montaasin, avantgarden ja taide-elokuvan vaikutus nykypäiväisen musiikkivideon leikkauksessa

Opinnäytetyö 65 sivua, joista liitteitä 0 sivua
Toukokuu 2016

Montaasin sekä avantgarde- ja taide-elokuvan kerronta toimivat tärkeänä pohjana nykymusiikkivideon muotoutumisessa omanlaisekseen moderniksi mediaksi taiteen ja mainoksen välimaastossa. Montaasin keinoin katsojassa pyrittiin herättämään emootioita ja luotiin yhteyksiä irrallisten otosten välille. Avantgardelle tyypillisen surrealismin ja kollaasin myötä katsojaa pyrittiin tietoisesti shokeeraamaan, ja taide-elokuvan näkyvän leikkauksen keinot muodostuivat irrottamattomaksi osaksi musiikkivideota.

Opinnäytetyön tavoitteena oli tutkia, miten montaasi ja avantgarde- ja taide-elokuvan kerronta näkyvät nykyaikaisen musiikkivideon leikkauksessa. Työn tarkoituksena oli analysoida musiikkivideoita ja kirjallisiin lähteisiin tukeutuen koota erilaisia elokuvallisia kerronnan keinoja, joita musiikkivideoiden leikkauksessa yleisimmin käytetään. Työssä käsiteltiin nykyaikaisen musiikkivideon kerronnan lisäksi myös sen historiallisia lähtökoh- tia ja kehitystä, sekä tyypillisiä leikkauskeinoja ja niiden yhteyttä montaasiin, avantgarde- ja taide-elokuvaan. Työssä eriteltiin lyhyesti myös populaarimusiikin peruseräpäätteet, sekä rytmin ilmeneminen sekä liikkuvassa kuvassa että musiikissa.

Analyysin perusteella montaasi ja avantgarde- ja taide-elokuva näkyvät nykymusiikkivi- deoissa nopeana, välähdysmäisenä leikkausrytminä, tarinallisina kerrostumina ja jatku- vuutta rikkovana, pirstaloituneena ja surrealistisena kerrontana. Toinen havainto oli, että populaarimusiikin tuntemus ja ymmärrys lisää leikkaajan mahdollisuuksia luoda moni- puolinen lopputulos musiikkivideon leikkauksessa. Musiikin rytmin ymmärrys auttaa luomaan musiikkivideolle tyypilliset leikkauskeinot, kuten liikkeen manipuloinnin, hyp- pyleikkaukset, ristikuvat ja muut leikkaukselliset tehokeinot, jotka ovat nähtävissä myös varhaisessa kokeellisessa elokuvassa.

Asiasanat: musiikkivideo, leikkaus, montaasi, avantgarde, kerronta

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Film and Television

TUOMI, EEVA

The Impact of Montage, Avant-garde and Art Film on Editing Modern Music Videos
Bachelor's thesis 65 pages, appendices 0 pages
May 2016

In part a commercial and in part a short film, music video is a modern medium that has faded the line between art and commerce. Modern music videos combine lots of narrative elements from different phases of experimental movie making history. By undermining narrative and instead emphasizing feeling by visible cuts, modern music videos are strongly connected to montage, avant-garde and art film.

In early Soviet films, montage was used to juxtapose different shots and emphasize feeling. Montage has evolved over time and today's montage is more of a series of quick shots condensing time and story. In early avant-garde films the goal was to create a surrealistic mood and shock the viewers. Fragmented, discontinuous editing and long takes were characteristic in the 1950's and 1960's art film.

The goal of this thesis was to study how the narrative of montage, avant-garde and art film appears in modern music videos. The purpose was to analyze music videos and collect the means of narrative that are often used in music videos and compare them to the means of montage, avant-garde and art film. The meaning of musical and visual rhythm was also studied shortly, as well as the history and evolution of the western music video.

Based on the analysis, montage, avant-garde and art film appear as fast cuts, time and movement manipulation, layers of narrative, jump cuts, discontinuous, surrealistic narrative and other experimental editing in music video. It was also found that in music videos, the musicality of the editor increases the chances to create the typical means of narrative and the videos to be rhythmically versatile.

Key words: music video, editing, montage, avant-garde, narrative

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	MUSIIKKIVIDEO LYHYESTI.....	7
	2.1 Musiikkivideon määrittely	7
3	MUSIIKKIVIDEON HISTORIA.....	11
	3.1 Kehityksen varhaiset vaiheet	11
	3.2 Nuorisokulttuurin synty.....	13
	3.3 MTV:n aikakausi	16
4	KLASSINEN LEIKKAUS JA MUSIIKKIVIDEO	19
	4.1 Klassisen leikkauksen määrittely	19
	4.2 Klassisen leikkauksen rikkominen musiikkivideossa	21
5	MONTAASIN KEINOT	25
	5.1 Montaasiteorian synty ja kehittäminen	25
	5.2 Montaasi nykyelokuvassa ja musiikkivideossa	28
6	AVANTGARDE- JA TAIDE-ELOKUVAN KERRONTA	31
	6.1 Avantgarde-elokuvan ominaispiirteet	31
	6.2 Taide-elokuvan ominaispiirteet	35
	6.2 Avantgarde- ja taide-elokuvan kerronta musiikkivideossa	36
7	RYTMI MUSIIKKIVIDEOSSA	39
	7.1 Musiikin rytmi	39
	7.2 Kuvan rytmi.....	41
8	NYKYMUSIIKKIVIDEON LEIKKAUKSEN KEINOT.....	44
	8.1 Musiikin rytmiin leikkaaminen	44
	8.2 Kuvan sisäiset elementit	46
	8.2.1 Yhden oton musiikkivideot	48
	8.3 Liikkeen manipulointi	49
	8.4 Muita tehokeinoja.....	52
9	YHTEENVETO JA POHDINTA	57
	LÄHTEET.....	59

1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni tutkin ja erittelen eri leikkauksellisia keinoja, jotka yhdistävät montaasin ja avantgarde- ja taide-elokuvan kokeelliset kerrontamuodot nykymusiikkivideon kerrontaan. Tämän lisäksi määrittelen musiikkivideon omanlaisenaan mediana ja analysoin tyypillisimpiä nykyaikaisen musiikkivideon leikkauskeinoja rytmin, montaasin, avantgarden ja taide-elokuvan näkökulmasta.

Työni keskiössä on länsimaalainen, Music Televisionin myötä 1980-luvun alussa alkunsa saanut musiikkivideo. Musiikkivideo poikkeaa kaikista muista audiovisuaalisista medioista sen omanlaisella tavalla järjestää materiaali, tutkia teemoja ja käsitellä aikaa. Niin kauan kuin muistan, olen ollut vaikuttunut tavasta, jolla musiikki ja liikkuva kuva yhdistyvät kiehtovaksi rytmiseksi kokonaisuudeksi musiikkivideon muodossa. Mielestäni musiikkivideot ansaitsevatkin lähempää tarkastelua ja analysointia yhtenä nykyaikaisena audiovisuaalisen kehityksen muotona.

Rajaan opinnäytetyössäni musiikkivideon tarkastelun länsimaalaisiin populaarimusiikkivideoihin. Populaarimusiikilla tarkoitetaan suuren yleisön kuuntelemaa ja levylistoilla näkyvää musiikkia, jonka nähdään kehittyneen 1950-luvulla nuorisokulttuurin synnyn myötä. Sanaa populaarimusiikki käytetään yleisnimityksenä kaikille sen edustamille alalajeille, kuten popille, rockille, hip hopille, metallimusiikille, reggaelle, soulille ja iskelmälle. Työni painottuu kuitenkin pop- ja rockvideoiden tarkasteluun, sillä ne ovat edustetuimmat tyylilajit tunnetuimpien ja menestyneimpien musiikkivideoiden parissa.

Opinnäytetyö jakautuu karkeasti kolmeen osaan. Ensimmäiseksi käsittelem musiikkivideota ilmiönä, sekä sen ominaispiirteitä ja omalaatuista luonnetta taiteen ja mainonnan risteytyskohdassa. Sen lisäksi tutkin musiikkivideon varhaishistoriaa ja kehityksen vaiheita leikkauksen näkökulmasta. Historiaa ja varhaisia kehitysaskelaita läpikäymällä pyrin määrittelemään, mikä musiikkivideo ja sen tarkoitus on, sillä historian ja kehityksen tuntemus auttaa ymmärtämään syitä musiikkivideon nykytilalle. Havainnollistan esimerkein eri musiikkivideoita, jotka ovat olleet jollakin tapaa merkittävässä tai ratkaisevassa asemassa musiikkivideon kehityksen kannalta teknisistä, taiteellisista tai jopa ideologisista syistä.

Toisessa osuudessa tutkin yhteyksiä, joita modernin musiikkivideon omintakeisessa kerronnassa on montaasin, avantgarden ja taide-elokuvan kanssa. Jotta musiikkivideolle tyyppillisiä kerronnallisia keinoja voidaan analysoida, tulee ensin eritellä klassisen jatkuvuusleikkauksen keinot, joille nykymusiikkivideon kerronta on lähes täydellinen vastakohta. Syvennyn tutkimaan montaasin, avantgarden ja taide-elokuvan kerrontatapoja, jotka musiikkivideon tavoin poikkeavat merkittävästi klassisesta jatkuvuuteen pyrkivästä leikkauksesta. 1920-luvulla syntyneiden montaasin ja avantgarde-elokuvan kerronta oli kokeellista; montaasin keinoin pyrittiin luomaan uusia merkityksiä toisistaan irrallisia ottoja yhdistämällä, ja avantgardistit pyrkivät leikkauksen keinoin surrealistisuuteen ja herättämään katsojassa shokkireaktioita. Muutamaa vuosikymmentä myöhemmin kehittyneessä taide-elokuvien suuntauksessa leikkauksella rikottiin tietoisesti katsojan ajan- ja paikan-tajua, ja kerronta saattoi olla episodimaista.

Nykymusiikkivideon omaleimaisin piirre lienee sen nopeatempoinen, musiikkiin rytmitetty välähdysmäinen leikkaus. Määrittelen työssäni lyhyesti, mitä rytmi tarkoittaa ja miten se ilmenee sekä liikkuvassa kuvassa että musiikissa, sillä musiikin rytmi on olennaisin asia, joka tulee ottaa huomioon musiikkivideon leikkauksessa. Erittelen ja määrittelen lyhyesti musiikin rytmiin liittyvää termistöä, jotta voin ymmärrettävästi tutkia, miten visuaalinen rytmi luodaan musiikkia seuraamalla.

Lopuksi erittelen ja analysoin nykyaikaisen musiikkivideon konkreettisia leikkauskeinoja ja niiden yhtymäkohtia montaasin, avantgarden ja taide-elokuvan välillä, ja havainnollistan niitä runsain esimerkein. Liitän esimerkkiteoksien yhteyteen myös niiden valmistusvuodet havainnollistamaan käsittelemieni leikkaustekniikoiden historiaa. Rinnastan pohdintaani musiikkivideoiden leikkauksesta myös omiin kokemuksiini niiden leikkajana, mikä edesauttaa leikkauskeinojen analysointia ja johtopäätelmien tekemistä. Rajaan aiheeni sellaisiin leikkauksellisiin keinoihin, jotka voidaan toteuttaa tavallisen leikkausohjelman sallimissa puitteissa. Tällöin esimerkiksi erikoisefektit ja animointi eivät kuulu opinnäytetyön aihepiiriin.

2 MUSIIKKIVIDEO LYHYESTI

Työni keskiössä on nykyaikainen musiikkivideo ja sen kerrontatavat ja leikkauskeinot. Musiikkivideo terminä lienee kaikille tuttu, mutta kaikki sen omaleimaiset piirteet ja vaikutus muihin medioihin on syytä määritellä ja tarkentaa pääpiirteissään. Ymmärrys musiikkivideon luonteesta taiteellisuuden ja kaupallisuuden risteyksessä auttaa ymmärtämään syytä sen erikoislaatuiselle kerronnalle. Luvun tehtävänä on johdatella lukijaa musiikkivideon maailmaan ja historiaan, johon syvennyn myöhemmin työssäni.

2.1 Musiikkivideon määrittely

Musiikkivideo on lyhytelokuvamainen videoteos, jonka tarkoituksena on markkinoida yksittäistä populaarimusiikkikappaletta. Nykymusiikkivideon synnyn määrittely on tulokinnanvaraista, mutta ratkaiseva käännekohta oli 1980-luvun alussa, kun yhdysvaltalainen televisiokanava Music Television, MTV, aloitti lähetyksensä. MTV:n myötä musiikkivideoita alettiin tehtailla vyörynä, ja 2000-luvulla musiikkivideoiden pääsääntöiseksi katselukanavaksi muodostui internet ja sen tarjoamat videopalvelut. Pääsääntöisesti kaikilla nykyhetken ja menneen ajan suosituimmilla artisteilla ja yhtyeillä (tai heidän levy-yhtiöillään) on huolellisesti ylläpidetyt YouTube-kanavat, joista kunkin musiikkivideokatalogit ovat kenen tahansa selattavissa ja katseltavissa milloin tahansa. Internetin myötä maailmanlaajuisesti suosituimpien artistien musiikkivideoiden katselukerrat ovat voineet nousta huimiin lukemiin, ja suosituimpien videoiden katselukerrat videopalvelu YouTube:ssa ovatkin nykyisin jopa muutaman miljardin luokkaa. Musiikkivideoiden suosiosta ylipäätään kertoo se, että YouTube'n kolmestakymmenestä katsotuimmasta videosta vain kaksi eivät ole musiikkivideoita. (List of Most Viewed Youtube Videos, Wikipedia.)

Musiikkivideon historiaa tutkineen Saul Austerlitzin mukaan (2007, 1) musiikkivideossa yhdistyy kaksi maailmansotien jälkeistä vaikutusvaltaisinta mediaa: populaarimusiikki ja elokuva. Musiikkivideota voidaan pitää eräänlaisena taiteen ja mainonnan risteysmuotona sen sijoituessa pääasiassa kokeellisen lyhytelokuvan ja televisiomainoksen väli-maastoon. *Thirty Frames per Second: The Visionary Art of the Music Video* -kirjan kirjoittaneet Reiss ja Feineman luonnehtivat (2000, 10) musiikkivideota kahtiajakautuneeksi taiteen muodoksi, joka on osittain kaupallinen mainos ja osittain lyhytelokuva. Reissin ja

Feinemanin mukaan (2000, 10) musiikkivideo on häivyttänyt rajaa taiteen ja mainoksen välillä, torpedoinut kerrontaa ja henkilöhahmojen kehitystä ja jopa lyhentänyt kokonaisen sukupolven keskittymiskykyä. Väitteet ovat toki kiistanalaisia, ja niistä voi olla monta mieltä. Muutokset, joita musiikkivideo on saanut aikaan, ovat kuitenkin laaja-alaisia; sen vaikutus näkyy niin elokuvanteossa, televisiossa kuin mainonnassa. Erityisesti televisio-mainonnasta on musiikkituottaja Jeff Ayeroffin mukaan tullut musiikkivideon osavaikutuksen myötä kiinnostavampaa ja taiteellisempaa (Reiss & Feineman 2000, 7).

Musiikkivideoita on usein kritisoitu salamannopeasti leikatuista ja itsetarkoituksellisen provosoivista kuvasarjoista. Monessa tapauksessa musiikkivideot ovatkin enemmän teennäistä glamouria, raakaa mediabisnestä ja tekaistujen imagoiden ylläpitämistä kuin omaehtoista taidetta. Toisaalta ne ovat kuitenkin myös populaarikulttuurin rakenneosia, jotka lainaavat, kierrättävät ja jalostavat erilaisia elementtejä, joista kulttuuri koostuu. Musiikkivideot ovat elokuvien tavoin tekohetkensä ajankuvia, jotka viihdyttämisen lisäksi voivat tarjoilla muun muassa poliittisia ja kanta-aottavia mielenvirikkeitä. Musiikkivideoita on myös osattu valjastaa osaksi normien huojuttamista; alastomuus, homoseksuaalisuus, väkivalta ja yleinen yhteiskuntakritiikki ovat olleet useasti syitä siihen, miksi videoiden näyttö on saatettu sensuroida, rajoittaa tai jopa estää. Musiikkivideon sijoittuminen laskelmoidun markkinoinnin ja omaehtoisen taiteen pelikentällä on kiistanalaista ja vaatii poikkeuksetta tapauskohtaista tarkastelua.

Toisin kuin operetit, musikaalit ja pitkät elokuvat, musiikkivideot menevät suoraan asiaan ilman asiaankuulumatonta juonta, henkilöhahmojen esittelyä tai dialogia. Musiikkivideo on omalta osaltaan uudelleen määritellyn termin ”postmoderni” ja lisännyt keskustelua valtavirtaelokuvan, -valokuvan ja -television taiteellisesta arvosta. (Reiss & Feineman 2000, 10–11.) Alanen ja Pohjola pohtivat (1992, 61) kirjassaan *Sähköiset unet: Musiikkivideot – Miten taiteesta tuli pop* katsojien olevan tottuneita ottamaan musiikkivideon myötä vastaan ristiriitaisia viestejä ja nopeaa mielikuvatulitusta. Sitaatit, viittaukset ja kollaasit ovat aikaisempaa paremmin ymmärrettävissä, ja katsojien kuvalukutaito on aikaisempaa korkeammalla tasolla (Alanen & Pohjola 1992, 63). Alanen ja Pohjola luonnehtivat (1992, 39) musiikkivideon olevan ”välähdyksinä etenevä kuvavuo, pysähtymättömänä liikkuva mosaiikki, sähköinen hahmotus ihmismielen katoavista, tavoittamattomista liikahtuksista, miellelyhtymien ja mielikuvien leikistä”.

Intertekstuaalisuus ja multimediallinen toistuvuus ovat yksi nykyaikaisen musiikkivideon ominaispiirteistä. Kuten populaarimusiikissa, myös musiikkivideoissa viitataan, lainataan, kierrätetään ja jalostetaan jo keksittyjä ja tunnettuja, usein ikonisia, taiteen alan teoksia esimerkiksi kirjallisuuden, kuvataiteen ja elokuvan kentältä. Esimerkiksi brittipoppyhtye Blurin video *The Universal* (1995) on tribuutti vuoden 1971 elokuvalla *Kellope-liappelsiini*, pop-tähti Beyoncé'n videolla *Mine* (2014) jäljitellään Michelangelon veistosta Pietà (1498–1499) ja René Magritten maalausta *The Lovers* (1928), ja Madonnan video *Material Girl* (1985) on imitaatio Marilyn Monroen *Diamonds Are Forever* -esityksestä vuoden 1953 elokuvassa *Gentlemen Prefer Blondes*. Tällaisilla rinnastuksilla usein pyritään nostattamaan katsojassa tuttuuden ja nostalgian tunteita ja muokkaamaan tai vahvistamaan mielikuvaa artistista.

Musiikkibisnes ei ole koskaan arkaillut markkinoida itseään, ja visuaalisuus onkin aina kuulunut irrottamattomaksi osaksi pop- ja rockmusiikkia. Ulkomusiikilliset seikat, kuten muoti, aikakauslehdet, julisteet, levynkansitaide, elokuva ja televisio on osattu kautta aikojen valjastaa musiikin myynnin edistämiseksi. Näkyvyyden takaamiseksi musiikkivideot pyrkivät olemaan riittävän huomiota herättäviä, mutta samaan aikaan yleisesti hyväksyttäviä, jotta ne voivat tyydyttää sekä esiintyjän, levy-yhtiön että yleisön vaateet. (Reiss & Feineman 2000, 11).

On monta tapaa esittää artisti tai yhtye musiikkivideossa. Alanen ja Pohjola määrittelevät (1992, 57) musiikkivideoiden neljä päätyyppiä olevan esiintymisvideot, tiettyyn kuvaideaan perustuvat videot, esiintymis- ja kuvaideavideon yhdistelmät sekä miellelyhtymävälähdyksillä tehostetut esiintymisvideot. Perusjako on kaksinainen: esiintymisvideoissa nähdään artistien esittävän kappale ja kuvaideavideoissa esitetään jokin musiikin inspiroima idea, visio tai tarina. Jaottelun voi viedä vielä pidemmälle koskien sisällöllisiä seikkoja. Viiteen osaan tehty sisällön mukainen jako on seuraava: romanttiset, yhteiskunnallisesti kantaottavat, nihilistiset, klassiset ja postmodernistiset videot. (Alanen & Pohjola 1992, 57.)

Nykyaikaisen musiikkivideon erottuvin ominaispiirre on sen nopearytmisen ja fragmentoitunut leikkaustyyli. Pääsääntöisesti musiikkivideot eivät pyri olemaan kerronnallisia tai välittämään selkeää tarinaa, vaan videoissa pyritään enemmän seuraamaan ja jäljittelemään kappaleen muotoa, joka on rakenteeltaan usein moniosainen. Kokeellisempaa lä-

hestymistapaa leikkauksessa ja tarinankerronnassa tukee myös ajatus siitä, että musiikkivideo ei saisi jättää musiikkia varjoonsa keskittymällä johdonmukaisesti etenevään tarinaan. Leikkauksen tehtävä on siis pikemminkin tukea, korostaa ja tehostaa musiikkia luoden lopputuloksesta täysivaltainen audiovisuaalinen kokemus, jossa kuva ja ääni ovat ”synergiassa” keskenään.

Joidenkin musiikkivideoiden kuvasto tulkitsee kappaleen sanoituksia kirjaimellisesti, kun toiset taas lähestyvät kappaletta temaattisesti. Nykyaikainen musiikkivideo voi olla mitä vain elokuvallisen kerronnan, animaation, taiteellisen kollaasin tai livetaltioinnin välimaastosta, tai jopa kaikkien edellä mainittujen yhdistelmä. Varhaisissa elokuvataiteen teoksissa luotu tarinakerrostumien ja mielikuvavälähdysten kuljettaminen montaasin keinoin ja jatkuvuutta tahallisesti rikkova, surrealistinen kerronta muodostivat jo varhain vankan pohjan nykymusiikkivideolle. Tähän musiikkivideon kehityksen historiaan syvennyn seuraavassa luvussa.

3 MUSIIKKIVIDEON HISTORIA

Nykymusiikkivideo on vuosikymmenien aikana muovautunut omanlaisensa media, joka on imenyt itseensä vaikutteita lähes sata vuotta sitten syntyneistä eri elokuvallisten kerronnan ja leikkauksen keinoista. Kokeilut musiikin ja liikkuvan kuvan yhdistämisestä johtivat nopeaan leikkausrytmiin ja surrealistiseen kerrontaan, joista ne lopulta laajenivat leikkauksellisiin efekteihin ja provokatiivisen kuvaston välähtelyyn. Luvussa tutkitaan musiikkivideon kehitysaskelaita leikkauksen näkökulmasta kronologisesti edeten.

3.1 Kehityksen varhaiset vaiheet

Alasen ja Pohjolan mukaan (1992, 68) elokuvan yhdistäminen populaarimusiikkiin on vanhempi ilmiö kuin usein ajatellaan. Jo elokuvan historian alusta saakka useat keksijät yrittivät yhdistää kuvan ja äänen niin sanottujen puhuvien elokuvien kautta. Edison Company tuli tunnetuksi tällaisista varhaisista kokeiluista, joista ensimmäiset ajoittuvat 1890-luvun puoliväliin, musiikin visualisoinnin käännekohtaan. Eräs näistä kokeiluista oli Thomas Edisonin *Dickson Experimental Sound Film* (1894/1895), joka esitti viulua soittavaa miestä ja kahta tanssivaa henkilöä. (Syrenius 2012, 3.) Se oli historian ensimmäinen yritys nauhoittaa ääntä ja liikkuvaa kuvaa samanaikaisesti (The Dickson Experimental Sound Film, Wikipedia).

Uutena innovaationa äänielokuva valtasi markkinat nopeasti. Alan Croslandin ohjaama *The Jazz Singer* vuodelta 1927 sisälsi aikansa tunnetun musiikkiteatteri- ja levytähden Al Jolsonin musiikkiesityksiä ja puhetta (Pirilä & Kivi 2008, 19). Elokuvateollisuudelle tämä aluillaan oleva musikaaliformaatti oli keino osoittaa teknologian kehitystä, ja musikaaleista tuli myös taloudellisia ja emotionaalisia kulmakiviä orastavalle äänielokuvateollisuudelle (Austerlitz 2007, 12).

Elokuvateollisuuden kehto Hollywood ei ollut ainoa paikka, jossa ääni ja kuva kohtasivat. 1920-luvulta lähtien elokuvataiteen edelläkävijät ovat pyrkineet luomaan taidetta musiikin visualisoinnista. Tällaisiin avantgardistisiin musiikillis-kuvallisiin kokeiluihin sisältyi idea kokonaistaideteoksen toteuttamisesta. Yksi näistä edelläkävijöistä oli saksalainen Oskar Fischinger, joka alkoi vuodesta 1921 lähtien tehdä animoituja, abstrakteja lyhytelokuvia, joiden taustalle oli synkronoitu klassista musiikkia tai jazzia. (Tikkanen 1997.)

Animaatiot olivat pidetty tapa innovaattoreille toteuttaa näkemyksiään äänielokuvien saralla. Fischingerin lyhytelokuvakokeiluissa oli nähtävissä hänen taustansa arkkitehtinä. Hänen teoksensa, kuten *An Optical Poem* (1938) ja *Composition in Blue* (1935) esittävät eriväristen geometristen muotojen tanssia hyvin tarkasti musiikin kanssa synkronoituna. Ympyrät, neliöt, kolmiot ja kiemurtelevat viivat havainnollistivat valittua musiikkia niin tarkasti, että ne olivat kuin musiikin itsensä luomia. (Austerlitz 2008, 13.) Teoksissa ei ole varsinaisia leikkauskohtia, vaan kuvassa tapahtuva liike on musiikin rytmiin sovitettua. Muotojen välkkyminen musiikin tahtiin on paikoin hyvinkin nopeaa. Nykyihmisen silmään loppujen lopuksi yksinkertaiselta näyttävä teos on mitä ilmeisimmin vaatinut aikanaan valtavan määrän vaivannäköä ja panostusta.

Walt Disneyn animaatioelokuva *Fantasia* (1940) muistutti Austerlitzin mukaan (2007, 13) enemmän pitkää musiikkivideota kuin elokuvaa. *Fantasia* koostuu kahdeksasta klassisen musiikin sävellyksestä, jotka on kuvitettu animaation keinoin (*Fantasia*-elokuva, Wikipedia). *Fantasiassa* voi nähdä vaikutteita Fischingerin töiden geometristen kuvioiden tanssista ja abstraktiudesta. *Fantasia* oli useallakin tapaa tuloillaan olevan musiikkivideotyylilajin ruumiillistuma; sen lisäksi, että elokuvassa luotiin visuaalinen maailma tukemaan musiikkia, siinä oli toisiinsa eheästi ja sulavasti linkittyviä lyhytelokuvamaisia kohtauksia. (Austerlitz 2007, 13–14.) *Fantasiassa* leikkaus on rauhallista eikä niinkään pyri toisintamaan musiikin rytmiä, vaan Fischingerin teosten tapaan kuvassa tapahtuva liike ennemminkin myötäilee musiikin rytmiä ja dynamiikkaa.

Alasen ja Pohjolan mukaan (1992, 69) musiikin ja elokuvan synteesi toteutui näyttävästi klassisissa musikaaleissa 1930–50-luvuilla. Vanhojen Hollywood-musikaalien vaikutus nykyajan musiikkivideoihin onkin kiistaton. Vaikka leikkaus saattoi olla hidasta ja kuvakulmien ja -kokojen välinen vaihtelu vähäistä, on esimerkiksi Fred Astairen tähdittämässä elokuvissa *Top Hat* (1935) ja *The Band Wagon* (1953) nähtävissä prototyyppi tuleville tanssipainotteisille musiikkivideoille. (Austerlitz 2007, 12.) Tanssi on yhä tärkeimpiä keinoja visualisoida musiikin rytmiä nykymusiikkivideoissa. Austerlitzin mukaan (2007, 12) oli väistämätöntä, että elokuvamusikaalien painotus musiikkinumeroihinsa erillisinä esityksinä johtaisi musiikkivideoiden syntyyn.

3.2 Nuorisokulttuurin synty

Nuorisokulttuurin syntyä 1950-luvulla voidaan pitää ponnahtauslautana nykyaikaisen musiikkivideoiden synnylle. Uudenlainen popmusiikki koki läpimurtonsa, ja rockin ja popin eri virtaukset jäivät eloon epäilyistä huolimatta. Vuosikymmenen alun elokuvat, kuten Marlon Brandon tähdittämä *Hurjapäät* (1953) ja James Deanin *Nuori Kapinallinen* (1955) olivat rockelokuvia ennen varsinaista rockmusiikkia. (Austerlitz 2007, 17.) Elokuvat olivat sisällöltään nuorisoa puhuttelevia, mutta toteutukseltaan perinteisiä esimerkiksi leikkauksen noudattaessa klassisia jatkuvuusleikkauksen kaavoja.

Blackboard Jungle (1955) oli ensimmäinen elokuva, jonka soundtrackilla käytettiin rockmusiikkia; Bill Haley & The Comets -yhtyeen *Rock Around the Clock* nousi elokuvan myötä listaykköseksi ympäri maailman (Austerlitz 2007, 17). Musiikki auttoi elokuvia menestymään, ja samalla elokuvista tuli tärkeä väline levyjen ja imagoiden markkinoinnissa (Tikkanen 1997). Kaksi vuotta myöhemmin ilmestynyt elokuva *Jailhouse Rock* (1957) sisälsi itsessään Elvis Presleyn musiikkiesityksiä, jotka kuuluivat osaksi kerrontaa (Austerlitz 2007, 17). *Jailhouse Rockin* nimikkoesitys muistuttaa tyypillistä nykyaikaista esiintymismusiikkivideota tanssikoreografioineen. Leikkauskohdat on ajoitettu pääsääntöisesti kappaleen rytmiin ja säkeistöjen vaihdoksille, mutta otoissa pysytellään verrattain vielä hyvinkin pitkään.

Ennen varsinaisten musiikkivideoiden syntyä suosittu popyhtyeet 1960-luvulla alkoivat tehdä musiikkielokuvia (Tikkanen 1997). Tunnetuin näistä lienee englantilaisen The Beatles -yhtyeen *A Hard Day's Night* (1964), joka on Richard Lesterin ohjaama, klassikoksi noussut mustavalkokomedia yhtyeen muutaman päivän touhuista beatlemanian huipulla. *A Hard Day's Night* on perinteisen elokuvaleikkauksen mukaisesti yhtenäinen tarina, josta kuitenkin on erotettu yksittäisiä musiikkiesityksiä ikään kuin omiksi pieniksi lyhytelokuviksi. Austerlitzin mukaan (2007, 18) niistä merkittävin on *Can't Buy Me Love* -montaasijakso, jossa yhtyeen jäsenet juoksevat, hyppivät ja pelleilevät pellolla vailla juonellista kerrontaa kappaleen soidessa taustalla. Otoksia eri tilanteista ja paikoista on yhdistetty luontevasti yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, jota taustalla soiva kappale pitää yhdessä. Kohtauksen kameratyö on luovaa, ja otokset on leikattu musiikin rytmiin. Kohtauksessa on käytetty myös joitakin liikkeen nopeutuksia ja hidastuksia tehokeinoina. Tämä teki *Can't Buy Me Love* -kohtauksesta Austerlitzin mukaan (2007, 18) edelläkävijän modernille musiikkivideolle, ja Lesteristä musiikkivideon ”kummisedän”.

Kokeileva pop-henkinen televisioilmaisu jatkui vuodesta 1964 eteenpäin, ja vuosina 1965–66 pop-esiintyjien mainoselokuvien tuotanto oli alkanut kasvaa merkittäväksi ilmiöksi (Alanen & Pohjola 1992, 109). Esimerkiksi The Beatles teki elokuviensa (joita oli yhteensä viisi vuosien 1964 ja 1970 välillä) ohessa joukon mainoselokuvia. Ne olivat usein improvisoituja esityksiä, jotka poikkesivat hieman tavallisesta livetaltioinnista. Vuonna 1966 kuvattiin videot yhtyeen kahdelle uusimmalle singlelle *Paperback Writerille* ja *Rainille*. Paperback Writerin ja Rainin voidaan ajatella olevan yhden kokonaisuuden kaksi eri osaa, sillä videot on kuvattu samaan aikaan samassa paikassa, ja niiden lavastus ja puvustus ovat samat. (Austerlitz 2007, 18.) Videoissa on tietoisesti tehtyjä, ajankuvaan nähden uudenlaisia elementtejä, kuten erikoislähikuvia yhtyeen jäsenten kasvoista, dynamisempaa, nopeaa leikkausta, sekä hidastuksia ja kahden oton välistä ”välkyttelyä” kappaleen rumpufillin tahdissa. Otot on leikattu musiikin rytmiin ja kappaleen osien vaihdosten mukaan, ja montaasimaisesti videolla seurataan samanaikaisesti kappaleen esittämistä ja yhtyeen jäsenten irrallista oleskelua. Kuvakulmat ja -rajaukset ovat myös hieman tavallisuudesta poikkeavia. Moderneihin musiikkivideoihin verrattuna Paperback Writer ja Rain ovat Austerlitzin mukaan (2007, 18) melko hidastempoisia, mutta siitä huolimatta ne vakiinnuttivat pohjan sille, mitä oli tulossa.

1960-luvun loppupuolen psykedeelinen kulttuuri ja pop-taide vaikuttivat vahvasti myös musiikin visualisointiin (Tikkanen 1997). Videot alkoivat suosia hyvinkin taiteellista lähestymistapaa musiikkiin. The Beatlesin musiikkivideo *Strawberry Fields Forever* (1967) tarjoaa hämmentävän, mutta intensiivisen katselukokemuksen videon ollessa hyvinkin surrealistinen. Surrealistista tunnelmaa tukevat pitkät ristikuvat, hyppyleikkaukset ja takaperin käännetyt otot. The Beatlesin videot *Strawberry Fields Forever* ja absurdeja tilanteita ja irrallisia otoksia yhdistelevä *Penny Lane* (1967) olivat Austerlitzin mukaan (2007, 19) suunnannäyttäjiä tuleville musiikkivideoiden symbolistisille kokeiluille. Tällaiseksi lukeutuu myös esimerkiksi englantilaisen Pink Floyd -yhtyeen varhaisia avantgarde-elokuvia muistuttava video *Arnold Layne* vuodelta 1967 (Austerlitz 2007 19–20). Videon tapahtumat ovat surrealistisia, mitä tukevat muun muassa takaperoiset otot ja kuvan nopeutukset ja looppaukset.

Samaan aikaan hieman toisenlaista suuntaa tarjoi muun muassa yhdysvaltalaisartisti Bob Dylan tunnetulla videollaan *Subterranean Homesick Blues* (1967), joka on osa Dy-

lanista kertovaa dokumenttia *Don't Look Back*. Subterranean Homesick Blues on Austerlitzin mukaan (2007, 21) osittain newyorkilaista avantgarde-henkistä ”intellektuellia” elokuvailmaisua Dylanin kirjaimellisesti heitellessä kappaleensa sanoja pois pitkästyneen näköisenä. Poikkeuksellisen, ja jopa edelläkävijän tulevalle yhden oton musiikkivideolle, videosta teki se, ettei siinä ollut ainuttakaan leikkauskohtaa.

1960-luvulla alkunsa saivat myös pop- ja rockoopperat. Rockoopperan käsitteen yleistyminen liittyi keskeisesti *Jesus Christ Superstar* -multimediaailmiöön. Jesus Christ Superstar oli alun perin singlelevy, josta se lopulta kasvoi elokuvan muotoon vuonna 1973. Pop- ja rockoopperat erosivat tärkeällä tavalla musikaaleista, joiden keskeinen ominaisuus oli utopistiselle tasolle siirtyminen tanssin ja laulun kautta. (Bacon 2005, 325.) Vuonna 1975 ilmestyi englantilaisen The Who -yhtyeen *Tommy*-niminen rockooppera, joka perustui yhtyeen vuonna 1969 ilmestyneelle saman nimiselle albumille. Elokuvassa hyökättiin valtavirtakulttuurin tekopyhyyttä ja materialismia vastaan. Vaikka rock saattoi päällisin puolin olla vallankumouksellista, oli sen käytöstä elokuvissa tullut kuitenkin täysin hyväksyttävää ja tuottoisaa. (Bacon 2005, 327.) Elokuvissa esiintyy nykymusiikkivideota muistuttavia musiikkinumeroita, jotka ovat vauhdikkaasti musiikin rytmiin leikattuja montaasijaksoja kappaleen esittämisestä.

Englantilainen rock-yhtye Queen teki erään 1970-luvun kuuluisimmista videoista, johon on usein viitattu maailman ensimmäisenä musiikkivideona. *Bohemian Rhapsody* (1975) oli ensimmäinen promotiovideo, joka todella näytti musiikkivideolta. *Bohemian Rhapsody* merkitsi musiikkivideon kaupallista läpimurtoa. (Austerlitz 2007, 25.) Koska moniosaista ja monimutkaista rockteosta oli lähes mahdotonta esittää livenä, ei *Top of the Pops* -musiikkiviihdeohjelmalla ollut muuta vaihtoehtoa kuin esittää kappaleelle tehty video. Pian ensimmäisen televisioesityksen myötä kappale nousi virallisen listan ensimmäiselle sijalle jopa kolmeksi kuukaudeksi. Pitkät ristikuvat, väriefektit ja kuvien ”monistaminen” kaleidoskooppityyppiseksi psykedeliseksi kokeiluksi tekivät videosta uudenlaisen ja omintakeisen musiikkipromotiovideoiden kentällä. Austerlitz kirjoittaa (2007, 25), että *Bohemian Rhapsody* on esimerkki siitä, miten kappale voi kohota listojen kärkeen lähes yksinomaan videon vaikutuksesta. Reissin ja Feinemanin mukaan (2000, 16) kukaan, Queen mukaan lukien, ei ollut valmistautunut videon menestykseen.

Englantilainen rockartisti David Bowie alkoi hyödyntää musiikkivideota keinona erilaisen tähteyden liittyvien persoonien ja alter egojen kehittämisessä (Austerlitz 2007, 27),

mikä oli olennainen tekijä Bowien uralla. Bowien videota *Ashes to Ashes* (1980) pidetään merkittävänä etappina musiikkivideon kehityksen kannalta. *Ashes to Ashes* oli tekohtekenenään maailman kallein musiikkivideo ja se on yhä yksi ikonisimmista 1980-luvun videoista. Videosta teki merkittävän juuri sen kehittyneitä teknologiaa edellyttänyt visuaalinen ilme. (*Ashes to Ashes (David Bowie Song)*, Wikipedia) Videossa on montaasin keinoin leikattu limittäin eri tilanteita, tapahtumia ja lokaatioita, ja Bowien esiintyminen useissa eri rooleissa, kuten traagisena Pierrot-klovnina, lisää videon surrealistisuutta.

3.3 MTV:n aikakausi

Music Televisionin, MTV:n, synty vuonna 1981 merkitsi uuden aikakauden alkua musiikin markkinoinnissa. Alun perin musiikkivideoita 24 tuntia vuorokaudessa näyttänyt musiikkikanava MTV luotiin tyydyttämään jatkuvien visuaalisten ärsykkeiden tarvetta, mikä oli 1980-luvulla musiikkivideokäytännön omaksuneille artisteille elintärkeää. (Austerlitz 2007, 30–31.) Ensimmäinen MTV:llä näytetty video oli The Buggles -yhtyeen *Video Killed the Radio Star* (1979), jossa oli muun muassa leikitelty tuohon aikaan modernilla chroma key -tekniikalla. Brittiläisen syntikkapop-yhtyeen Duran Duranin video *Girls on Film* (1981) oli puolestaan ensimmäisiä musiikkivideoita, joissa hyödynnettiin nuorten mieskatsojien fantasioita, vähäpukeisia naisia. (Austerlitz 2007, 33–34.) Nuorten vähäpukeisten naisten esiintyminen ja jopa esineellistäminen musiikkivideolla muodostuikin hyvin nopeasti yhä elinvoimaseksi trendiksi ja tuotteliaaksi, mutta kritisoiduksi tavaksi taata kappaleen kaupallinen menestys. Myös nopealta leikkausrytmiltään ja kuvavälähdyksiltään *Girls on Film* muistutti jo huomattavan paljon nykyaikaista musiikkivideota.

MTV yritti pysyä tiukasti sen itse määäämissä rajoituksissa kanavalla niin esitettävien musiikkigenrejen kuin rotuerottelun suhteen. Ei tosin kulunut kauaakaan, kun pop-musiikkia mullistanut yhdysvaltalaisartisti Michael Jackson toi mukanaan muutoksen. Historiallisen paljon myyneen Jacksonin albumin *Thrillerin* (1982) myötä MTV:n rasistiset linjaukset alkoivat murtua. *Thriller*-albumin single *Billie Jean* (1982) oli ensimmäinen afroamerikkalaisen artistin video, joka näytettiin televisiossa. (Austerlitz 2007, 37.) Saman albumin *Beat It* -singlen videossa (1982) käytettiin myös ensimmäistä kertaa äänitehosteita, jotka eivät kuuluneet itse kappaleeseen, mutta jotka olivat videon toiminnan kannalta tärkeitä (Tikkanen 1997). Nykyhetken musiikkivideoihin verrattuna *Billie Jean* ja *Beat It* tuntuvat paikoitellen hidastempoisilta, sillä kappaleissa olisi runsaasti rytmillisiä

”koukkuja”, joihin tarttua enemmän leikkauksessa. Toisaalta videot suosivat tarinallisempaa lähestymistapaa musiikin kuvittamisessa, joten rauhallinen ja perinteisempi leikkaus on siten myös perusteltua. Etenkin *Beat It* muistuttaa kerronnaltaan enemmän 1970-luvun nuorisomusikaalien musiikkikohtauksia kuin tyypillistä musiikkivideota.

Vuonna 1983 ilmestyi Jacksonin *Thriller*-niminen musiikkivideo, joka on lähes 14-minuuttinen juonellinen kauhulyhytelokuva, ja jota pidetään yhtenä kaikkien aikojen merkittävimpanä ja tunnetuimpana musiikkivideona. Video on poikkeuksellinen monilta osin; kappaleen pituus on alle puolet videon mitasta, ja säkeistöt on pilkottu uuteen uskoon sopimaan tarinan kulkuun paremmin. Kerronta noudattaa lähes täysin klassisen jatkuvuusleikkauksen periaatteita, ja videosta onkin tarkoituksella tehty hyvin elokuvallinen draaman kaarineen ja lopputeksteineen.

Pian Jacksonin esimerkkiä seuraten perässä tulivat myös muun muassa yhdysvaltalaisartistit Prince ja Tina Turner (Austerlitz 2007, 37). Toista aliarvostettua ryhmää ja sen nousua, naisartisteja, edusti yhdysvaltalainen Madonna. Madonnan videot eivät olleet sisällöllisesti niin rikkaita kuin Jacksonin, mutta hän ei myöskään ollut lähellekään yhtä suosittu vielä uransa alussa. Idea olikin siinä, että Madonnan uran alkuaikojen videot, kuten *Like A Virgin* (1985), nostivat hänen uransa räjähtävällä tavalla nousuun aina niin sanotuksi popin kuningattareksi saakka. (Austerlitz 2007, 45–46.) Musiikkivideoiden ansiosta naisartisteilla oli entistä suurempi mahdollisuus kontrolloida imagoaan, ja lisäksi ne antoivat naisille mahdollisuuden taistella musiikistaan ja sen tekemisestä (Tikkanen 1997). Madonnan musiikkivideot eivät varsinaisesti luoneet kerrontaan uusia ulottuvuuksia, vaan niiden merkittävyys perustui lähinnä raja-aitoja murtaviin kuvauksiin esimerkiksi seksuaalisuudesta, sukupuolirooleista ja uskonnosta.

1980-luvulta alkaen musiikkivideoiden tuotanto alkoi edetä vyörynä. Musiikkivideoista muodostui osa valtavirtamediaa ja niiden vaikutus levisi monille eri taiteenaloille. Musiikkivideon kehityshistorian aikana merkittäviä muutoksia on tapahtunut niin videoiden teknisessä laadussa, kerronnan monipuolisuudessa kuin kuvaston provokatiivisuudessa. Ominaisin piirre nykymusiikkivideossa lienee kuitenkin jatkuvasti vuosien saatossa kiihtynyt leikkausrytmi, joka voi nykyisin olla päätä huimaavan nopea ja pirstaloitunut. Nykymusiikkivideoissa yhdistellään luontevasti monia eri tilanteita, henkilöahmoja, tarinoita ja mielikuvaärsykeitä leikkauksen keinoin. Leikkauksella luotu tai sillä vahvistettu surrealismin ja psykedeliaa ja abstraktit kokeilut ovat yhä olennaisia keinoja musiikkivideon

kerronnassa. Jatkuvuuden rikkominen näkyvällä leikkauksella, sekä montaasin ja kokeellisen elokuvan käyttö leikkauksen ja kerronnan pohjana ovat tekijöitä, jotka yhdistävät kaikkia nykyaikaisia musiikkivideoita. Näihin montaasin, avantgarden ja taide-elokuvan kerronnan keinojen historiaan ja ominaispiirteisiin syvennyttään seuraavissa luvuissa.

4 KLASSINEN LEIKKAUS JA MUSIIKKIVIDEO

Selvitettäessä musiikkivideoille tyypillistä kerrontaa ja sen tarkoituksia on hyvä käyttää referenssinä klassista jatkuvuusleikkausta. Jatkuvuusleikkaus on perinteisen elokuvakerronnan perusta ja jolle musiikkivideon kerronta on lähes täydellinen vastakohta. Kun usein kuulee sanottavan, että musiikkivideoleikkauksessa ei ole sääntöjä, tällä viitataan yleensä juuri klassiseen ”Hollywood-tyyliin”, jolla pyritään jatkuvuuteen ja leikkauksen näkymättömyyteen eri ohjenuoria noudattaen.

4.1 Klassisen leikkauksen määrittely

Helsingin yliopiston elokuva- ja televisiotutkimuksen professori Henry Baconin mukaan (2000, 70) Hollywoodissa vuosina 1907 – 1917 muotoutuneessa tyyliässä määrittyivät tietyt normit maksimaalisen selkeälle elokuvalliselle kerronnalle. Se on 1920-luvulta saakka ollut tekijä, joka kansallisten elokuvakulttuurien on täytynyt ottaa huomioon joko luomalla sille omat vastineensa tai korostamalla omaleimaisuuttaan suhteessa siihen. Tyyli on päätyntä kutakuinkin kaikkialle liikkuvan kuvan valkokankaille ja televisioasemille. Klassinen leikkaus on ollut ylivoimaisesti hallitseva tyyli maailman elokuva- ja televisio- tuotannoissa ja sen peruseriaatteet ovat tänä päivänä säilyneet lähes samana teknologian murroksesta huolimatta. (Bacon 2000, 70.)

Klassisen jatkuvuuteen pyrkivän leikkauksen tulee olla huomaamatonta, jotta se voi toimia. Sen tavoitteena on yhdistellä eri otokset kerronnalliseksi, loogiseksi ja kronologiseksi jatkumoksi. Huomaamattomalla leikkauksella pyritään kuljettamaan tarinaa eteenpäin niin, ettei elokuvan illuusio rikkoudu katsojan mielessä hetkeksikään. Elokuvan kerronta perustuu katsojan näkemään toiminnan, ajan ja tilan jatkuvuuteen. Kuvat pyritään suunnittelemaan ja yhdistämään toisiinsa sujuvasti niin, että katsojan ymmärrys ajasta ja paikasta häiriintyy mahdollisimman vähän (Pearlman 2009, 164). Kohtauksen aikana henkilöt ja esineet näyttävät samalta ja ovat tai liikkuvat samassa kohtaa kyseistä tilaa otoksesta toiseen (Bacon 2000, 73). Samoin valaisun, lavastuksen, rekvisiitan ja puvustuksen tulee noudattaa samaa jatkuvuuden periaatetta (Pirilä & Kivi 2008, 81). Katsojana oletamme tilanteen jatkuvan, kunnes meille näytetään tilanteen muutoksia.

On olemassa tiettyjä klassista jatkuvuusleikkausta palvelevia yleispäteviä sääntöjä ja ohjenuoria, jotka pyrkivät aika- ja tilakäsityksen ylläpitämiseen. 180 asteen sääntö, eli suojaviivan noudattaminen, on yksi jatkuvuuskerronnan perusasioista. Suojaviivaksi nimitetään elokuvassa kahden ihmisen läpi kulkevaa kuviteltua linjaa. Kuvaamalla kaikki otokset suojaviivan samalta puolelta pysyvät esimerkiksi liikkeen ja katseiden suunnat johdonmukaisina, kun kuvista leikataan yhtenäinen kokonaisuus. Suojaviivan rikkomista pyritään yleensä välttämään, sillä se saattaa kadottaa katsojan kyvyn hahmottaa tilaa ja pahimmillaan särkeä luodun todellisuusvaikutelman. (Suojaviiva, Mediakompassi.) Myös henkilöiden suora kameraan katsominen nähdään Hollywood-normien vastaisena, sillä sekin tuntuu rikkovan elokuvan todellisuusvaikutelman (Bacon 2000, 75).

Toinen olennainen elokuvan kuvakerronnan jatkuvuutta palveleva tekijä on oikeanlainen kuvakoosta toiseen leikkaaminen. Kuvakoot määräytyvät kuvan rajauksen mukaan. Rajauksella tarkoitetaan sitä valintaa, mitä otoksessa jää nähtäväksi ja kuultavaksi. Kuvakoot on jaettu kahdeksaan osaan, jotka ovat yleiskuva (YK), laaja kokokuva (LKK), kokokuva (KK), laaja puolikuva (LPK), puolikuva (PK), puolilähikuva (PLK), lähikuva (LK) ja erikoislähikuva (ELK). Perussääntönä on hypätä ainakin yhden kuvakoon yli otoksesta toiseen leikattaessa. (Pitkämäki 2013, 7.)

Jos kahden peräkkäisen otoksen kuvakoon muutos on liian pieni, se nähdään klaffivirheenä. Mikäli kahden peräkkäisen otoksen välillä kameran paikkaa ei ole muutettu riittävästi, tai kuvien välisen kuvakoon muutos on liian pieni, kuva ”nytkähtää”, mikä pompaa katsojan silmään rikkoen helposti elokuvan illuusion. Myös liian suuri kuvakoon muutos voi aiheuttaa katsojassa saman tunteen. Liian suurta tai pientä kuvakoon siirtymää kutsutaan hyppyleikkaukseksi. (Pitkämäki 2013, 9.) Kameran sijainnin tulee muuttua vähintään 30 astetta, jotta hyppyleikkausta ei synny (Hyppyleikkaus, Wikipedia). Hyppyleikkausten ja muiden jatkuvuusvirheiden välttäminen lopullisessa teoksessa ei ole ainoastaan leikkaajan vastuulla, sillä nämä asiat tulee ottaa huomioon jo kuvakäsikirjoitus- tai viimeistään kuvausvaiheessa.

Keskeisenä jatkuvuutta synnyttävänä tekijänä leikkausten ja otosten tasolla pidetään myös liikkeestä liikkeeseen leikkaamista. Kamera seuraa tarinan keskeisten henkilöiden liikkeitä, ja henkilöiden liike jatkuu luontevan tuntuisesti myös otoksesta toiseen. Myös tilasta toiseen siirryttäessä toiminnan painopiste pysyy usein otosten vaihtuessa suurin

piirtein samassa kohdassa kuva-alaa. Näkökulmaotosten kautta katsoja taas pääsee seuraamaan henkilöiden huomion kiinnittymistä eri asioihin, mikä osaltaan sitoo katsojaa tarinan maailmaan ja henkilöiden kokemuksiin vahvistaen tunnetta jatkuvuudesta. Tasainen dialogi ja muu äänimaailma vievät myös huomiota pois leikkauksesta. (Bacon 2000, 74.)

Kaikki edellä mainitut tekijät tukevat elokuvan illuusiota ja vaikutelmaa tarinamaailmasta, joka voi vaihdella täysin todellisen, fantasian tai niiden yhdistelmän välillä. Baconin mukaan (2000, 75) on melko paradoksaalista, että tällaisen illuusion luominen vaatii parikseen korkeatasoisen ammattitaidon ja tekniikan onnistuakseen. Pääasia on kuitenkin se, että elokuvassa ei saa näkyä jälkiä keinoista, joilla vaikutelma on luotu (Bacon 2000, 74).

4.2 Klassisen leikkauksen rikkominen musiikkivideossa

Klassisen jatkuvuuskerronnan peruseriaatteita on rikottu tietoisena tyylikeinona monissa elokuvataiteen teoksissa kautta aikojen, mutta musiikkivideoissa se näyttäytynee kaikista selvimmin ja mielikuvituksellisimmin. Alasen ja Pohjolan mukaan (1992, 164) musiikkivideot pyrkivät irtautumaan niistä kerronnallisuuden ja esittävyuden vakiintuneista muodoista, joiden lait luotiin elokuvateollisuudessa 1910-luvulla ja jotka ovat siitä lähtien hallinneet viihde-elokuvaa ja televisiokerrontaa. Musiikkivideot ovat kerronnaltaan epälineaarisia, välähdysmäisesti leikattuja liikkuvan kuvan kollaaseja, joista yleensä ei ole erotettavista selkeää tarinaa tai juonellista kehitystä.

Musiikkivideon kerronnalle ja leikkaukselle on erityisen tyyppillistä tapa, jolla aika ja paikka on rikottu klassisen leikkauksen peruseriaatteiden vastaisesti. Tunnusomaisin piirre musiikkivideoiden leikkauksessa onkin sen ei-lineaarinen ja fragmentoitunut, eli pirstaloitunut, tarinankerronta. Pirilän ja Kiven mukaan (2008, 46) fragmenttikerronnaksi kutsutaan tapaa, kun ajan ja paikan jatkuvuutta rikotaan tietoisesti. Se edellyttää tiukkaa teeman, eli aiheen ja ajatuksen, jatkuvuutta. Fragmenttikerronnassa tapahtumat ja asiat voidaan irrottaa ajasta ja paikasta, jolloin yhdistäväksi teemaksi nousee ajatus, asia tai ilmiö. (Pirilä & Kivi 2008, 46.)

Musiikkivideoille on tavanomaista tiiviiseen tempoon leikatut otokset, mikä mahdollistaa sen, että itse ilmiö tai asiasisältö saadaan kohotetuksi muun kerronnan yläpuolelle (Pirilä & Kivi 2008, 46). Pirilän ja Kiven mukaan (2008, 46) nopeaan rytmiin leikatut eri otokset sidotaan yhteen tiiviillä ajatuksella, ilmiön tai vision sidoksella, ja teemoja pyritään kuljettamaan yli otosrajojen; tavoitteena on sujuva ja kirkas asian, ajatuksen ja vision jatkuvuus. Jatkuvuutta palvelevien keinojen rikkoutuminen oli Baconin mukaan (2000, 75) nähtävissä jo varhaisissa musikaalielokuvissa, kun laulunumerot saattoivat pysäyttää tarinan kulun, ja henkilöt saattoivat katsoa suoraan kameraan kuin suoraan yleisölle laulaen.

Yksi syistä, miksi musiikkivideoiden kerronta on pääsääntöisesti fragmentoitunutta, on pyrkimys ylläpitää katsojan mielenkiinto videossa. Reissin ja Feinemanin mukaan (2000, 13) selkeä, juonellinen musiikkivideo voi käydä viimeistään kolmannella katselukerralla tylsäksi ja jopa sietämättömäksi siitä eteenpäin. Koska musiikkivideot on tarkoitettukin katseltavaksi useita kertoja, useimmat ohjaajat pyrkivät tietoisesti epäselvään, abstraktiin tyyliin videon kerronnassa ja musiikin kuvittamisessa (Reiss & Feineman 2000, 13). Tällä tavoin pyritään pitämään katsojan mielenkiinto yllä useammankin katselukerran jälkeen.

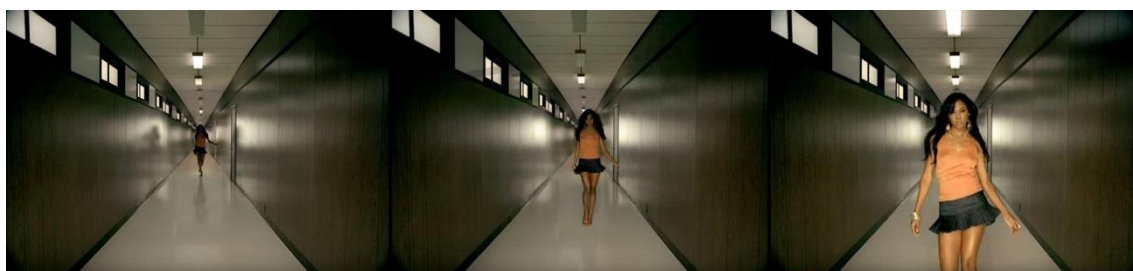
Musiikkivideoissa pyritään painottamaan tunnetta analyttisen henkilö- tai tarinan kehityksen sijaan (Reiss & Feineman 2000, 13). Liikkeen ja ajan jatkuvuus on usein heittelevää, ja esimerkiksi suojaviivan rikkominen on musiikkivideoiden kohdalla enemmän sääntö kuin poikkeus. Esimerkiksi australialaisen psykedeelisen rockyhtyeen Tampe Impalan videolla *The Less I Know The Better* (2015) suojaviivasääntöä on rikottu tahallisesti. Lyhyessä kolmen oton kohtauksessa kaksi ensimmäistä otosta (kuva 1) antavat ymmärtää henkilöiden kävelevän samaan suuntaan ja katsovan samaa, kuvan ulkopuolista kohdetta. Kolmannessa otoksessa käy kuitenkin ilmi, että tosi asiassa henkilöt kävelivät toisiaan vastaan ja katsoivat toisiaan silmiin. Suojaviivan rikkominen videolla ei häiritse katsojaa, vaan päinvastoin epäselvä kerronta jopa lisää videon jännitettä ja tunnelmaa.



KUVA 1. Suojaviivan rikkominen. Kuvakaappaus *The Less I Know The Better* -videosta

Musiikkivideokerronnassa suositut hyppyleikkaukset ovat yksinkertaisen kerronnan väline, ja niiden käytöllä ja tilan hahmottamista rikkomalla pyritään tehostamaan videon ja kappaleen välittämää tunnetilaa ja tekemään siitä intensiivisempi. Hyppyleikkaus kiinnittää huomiota itseensä ja pois kuvattavasta sisällöstä ja sen dynaamisuus sopii kiistattoman hyvin yhteen eteenpäin vievän rytmin kanssa (Aksola 2010, 24). Usein syyt hyppyleikkausten käyttöön voivat olla myös teknisiä, eikä niinkään sisällöllisiä. Hyppyleikkausten käyttö musiikkivideoissa on joissain tapauksissa perusteltavissa myös tarpeella tiivistää yksittäinen, pidempikestoinen otos lyhyemmäksi rajallisen kokonaiskeston vuoksi. Tällöin yksittäisen otos parhaat hetket on valittu ja ylimääräiseksi koettu materiaali karsittu pois. Etenkin kun hyppyleikatun otoksen leikkaukohdat on yhdistetty musiikin rytmiin, ei katsoja kyseenalaista ajan jatkuvuuden manipulointia.

Hyppyleikkaukset voivat osoittautua tarpeelliseksi ratkaisuksi myös erittäin nopearytmisesti leikatussa videossa. Joskus yksittäinen otos päädytään leikkaamaan lyhyin hyppyleikkauksin (kuva 2), sillä jatkuva, edestakainen leikkaaminen eri kuvakulmien, tilanteiden ja henkilöiden välillä voisi tuntua liian raskaalta seurattavalta, tai muuta materiaalia ei yksinkertaisesti ole riittävästi. Toisinaan hyppyleikkausten tarkoituksena voi myös olla tavoite tehdä yksinkertaisesta liikkeestä tehokkaamman näköinen. Kun kesken vauhdikkaan liikkeen otosta poistetaan pari ruutua, eli sekunnin 24. osaa, näyttää lopputulos voimakkaammalta. Kun leikkaus on nopeaa ja liike muuttuu hyppyleikkauksessa vain vähän, ei katsoja välttämättä edes huomaa puuttuvaa liikkeen osaa.



KUVA 2. Kuvakaappaus R&B-artisti Amerien videon *1 Thing* (2005) hyppyleikatun otos perättäisistä kuvista

Hyppyleikkaus on viety äärimmilleen esimerkiksi englantilaisen Wang Chung -nimisen new wave -yhtyeen videolla *Everybody Have Fun Tonight* (1986). Videolla hyppyleikkausta on käytetty tehokeinona läpi videon. Juonta videossa ei ole, ja äärimmäisen nopeaan rytmiin leikatut, tekoajankohtaansa nähden häkellyttävät tehokeinona käytetyt toistu-

vat hyppyleikkaukset luovat vaikutelman stop motion -tekniikasta. Nykyisin hyppyleikkaus on läsnä lähes kaikissa, etenkin nopeatempoisissa musiikkivideoissa, eikä edes sen äärimmilleen viety käyttö enää juuri hämmästytä nykykatsojaa.

5 MONTAASIN KEINOT

Tarinallisten kerrostumien samanaikainen kuljettaminen nykymusiikkivideossa mahdollistetaan montaasin keinoin. Montaasi rakentuu periaatteen mukaan, jossa toisistaan irrallisia otoksia leikkauksen keinoin yhdistelemällä pyritään herättämään katsojassa tunteita ja yhtymäkohtia ja merkityksiä otosten välille. Satunnaisessa järjestyksessä oleva otosten sarja tiivistää ajan ja kerronnan lyhyeksi kokonaisuudeksi, mikä on etenkin musiikkivideossa tuiki tarpeellista.

5.1 Montaasiteorian synty ja kehittäminen

1920-luvun neuvostoliittolaiset ohjaajat nostivat leikkauksen elokuvan tärkeimmäksi ilmaisukeinoksi uskoen, että kuvia rinnastamalla voidaan ilmaista mitä tahansa tunnetta tai ajatusta. 1920-luvun Neuvostoliitossa kehitetyn montaasiteorian perusfilosofiana on erillisten otosten ja yksittäisten kuvien leikkaaminen ja yhdistäminen toistensa perään sarjalliseksi ketjuksi. Sen periaatteena on kahden otoksen yhdistelmän synnyttämä merkitys, joka ei palaudu kumpaankaan sellaisenaan. (Penttilä 2013, 9.)

Varhaisissa neuvostoliittolaisissa elokuvissa kerronta poikkeaa monin tavoin klassisista Hollywood-malleista. Kohtauksista ei läheskään aina hahmotu paikka ja tilanne, eikä 180 asteen sääntöä välttämättä noudateta. Samaa kohdetta voidaan näyttää eri kulmista asian painottamiseksi, ja tila ja aika saattavat olla jopa täysin abstrakteja (Bacon 2000, 90). Perushavainto oli, että montaasin avulla voitiin luoda uusia kokonaisuuksia, jotka eivät sisältyneet alkuperäiseen materiaaliin. Se tarjosi mahdollisuuden monitasoiseen elokuvallisten aiheiden ja ideoiden kehittelyyn. Yksinkertaisimmillaankin leikkaus saattoi merkitä hyppyä aika-tila -jatkumossa ja tarinan etenemisessä. Yllättävät hyppyt kerronallisten, tilaan liittyvien äänien ja kuvan ulkopuolisten äänien välillä pyrkivät johdattamaan katsojaa etsimään älyllisiä tai metaforisia yhteyksiä asioiden välillä. (Bacon 2000, 91.)

1920-luvulla leikkaukseen liittyviä teorioita kehiteltiin innokkaasti. Neuvostoliittolainen ohjaaja Lev Kuleshov teki yhdessä ohjaajatoverinsa Vsevolod Pudovkinin kanssa kuuluisan kokeen, joka tunnetaan nimellä Kuleshovin efekti. Kokeessa yhdistettiin neutraalin

näköisen miehen kasvokuva erikseen ruokalautaseen, ruumisarkkuun ja sohvalle makaavaan naiseen. Näyttelijän kasvoilla nähty täysin sama ilme ilmaisi koyleisön mielestä vahvasti ensin nälkää, sitten surua ja lopuksi intohimoa. Kuleshovin efektin koettiin todistaneen leikkauksen ylivoimaisen ilmaisuvoiman. Kuleshov kuului niihin elokuvan varhaiskauden teoreetikoihin, jotka asettivat leikkauksen elokuvailmaisun oleellisimmaksi elementiksi. (Pirilä, Kivi 2008, 16.)

Neuvosto-ohjaaja Sergei Eisenstein tunnetaan ennen kaikkea montaasi-sanan käyttöönotosta elokuvateorioiden kentällä. Alun perin montaasi tarkoittaa leikkausta (pohjautuu ranskan kielen sanaan *montage*, leikkaus), mutta Eisensteinin määrittelemänä termi viittaa kuitenkin enemmän itse luomistapahtumaan kuin kuvien järjestämiseen. (Pirilä & Kivi 2008, 16.) Toisin kuin Kuleshovia ja Pudovkinia, Eisensteinia kiinnosti ennen kaikkea montaasin emotionaalinen vaikutus yleisöön. Eisenstein ajatteli, että herättämällä emootioita katsojassa voidaan vaikuttaa tämän ajatteluun ja ideologiaan (Penttilä 2013, 12). Eisensteinin montaasiajattelu perustuu siis pitkälti käsitykseen ihmisen havaintojen ja kognitioiden yhteen kietoutumisesta (Bacon 2000, 91).

Eisenstein on määritellyt montaasin jakautuvan viiteen eri osaan, jotka ovat metrinen, rytmisen, tonaalinen, harmoninen ja intellektuaalinen montaasi. Metrisellä montaasilla tarkoitetaan pelkkää otoksen pituuden säätelyä. Esimerkiksi tasaisesti lyhenevien otosten sarja saa aikaan kiihtyvän vaikutelman jopa fysiologisella tasolla. (Bacon 2000, 91.) Rytmisellä montaasilla tarkoitetaan otoksen sisällön merkitystä suhteessa sen pituuteen. Rytmisessä montaasissa esimerkiksi lähikuva vaatii vähemmän kestoja kuin yleiskuva, tai liikkeen rytmi ja tempo osuvat yhteen tai ovat ristiriidassa otosten pituuden luoman rytmin ja tempon kanssa (Bacon 2000, 91). Klassinen esimerkki rytmisestä montaasista on Eisensteinin *Panssarilaiva Potemkin* -elokuvan (1925) tunnettu porrasjakso *Odessan portaat* (Eisenstein 1999, 147).

Tonaalinen montaasi perustuu kuvan hallitsevan visuaalisen tyylin kontrasteille. Tällöin otetaan huomioon esimerkiksi valon määrän vaihtelut kuvassa, äänen terävyys ja kuvan pehmeäpiirtoisuus tai terävyys. Harmonisessa, tai yläsävelmontaasissa, kaikille kuvan ärsykkeille annetaan yhtäläinen asema. (Montaasi, Wikipedia.) Tässä montaasissa edellä mainitut montaasin lajit suhteutuvat Baconin mukaan (2000, 91) katsojan tajunnassa kokonaisuudeksi, samalla synnyttäen monenlaisia aistillis-emotionaalisia väreitä. Viimei-

sessä, eli älyllisessä tai intellektuaalisessa montaasissa, metaforia ja kontrastisia kuvapareja käytetään mielikuvien synnyttäjänä (Pirilä & Kivi 2008, 18). Intellektuaalisen montaasin mukaan luodaan aisteihin, tunteisiin ja älyyn vetoavien rinnastusten kautta yhteyksiä asioiden välille. (Bacon 2000, 91.) Eisenstein on määritellyt (1999, 157) intellektuaalisen montaasin olevan ”toisiaan seuraavien intellektuaalisten vaikutusten konfliktinomaista yhdistämistä”.

Katsojan kokemisyhteys on olennainen osa montaasia. 1920-luvun näkemyksissä katsoja on lähtökohtaisesti passiivinen – hänet haluttiin saada tiedostamaan elokuvan välittämiä ideoita ja kokea oivalluksen tunteita asiayhteyksien hoksaamisesta. Montaasi on järjestelmä, joka välittää aistimus- ja ajatteluprosesseja ulkoisen kohteen ja katsojan havainnoivan katseen välillä. Valintojen tekeminen ja oman näkökulman luominen teokseen on olennaista montaasissa. Montaasin synnyttäminen on kykyä havainnoida, analysoida ja luoda uusia tulkintoja ja merkityksiä. (Oravala 2009, 15.)

Pirilän ja Kiven mukaan (2008, 16) Eisensteinin tunnetuimpana keksintönä voidaan pitää attraktioleikkausta. Attraktioleikkaus tarkoittaa kahden kuvan rinnastamista siten, että saadaan aikaan ajatus tai tunne, joka on enemmän kuin osiensa summa. Kahden elementin muodostaessa toisiinsa yhdistettynä täysin uuden mielleyhtymän pyritään antamaan katsojalle raju psykologinen shokki. Attraktioleikkauksen takana voidaankin nähdä olevan pyrkimys yleisön manipulointiin – yleisö nähdään ikään kuin vastuksena, joka on voitettava psyykkisillä ja emotionaalisilla reaktioilla. Attraktion kaavana voidaan ajatella olevan attraktio – emootio/shokki – ideologinen päätelmä (Penttilä 2013, 15–16).

Juuri emotionaalisten reaktioiden herättäminen on Eisensteinin kerronnan perustana, ja siihen hän pyrkii käyttämällä erilaisia attraktioita. Eisenstein käytti attraktio-nimitystä erilaisista keinoista herättää katsojan huomio, joita ovat esimerkiksi näyttelijöiden aggressiiviset liikkeet, valaisu, puvustus ja orkesterin soitto (Suonikko 2016, 12). Attraktiot yhdistyivät montaasin keinoihin, ja rytmikkäät ja kiihtyvät jaksot ovat Eisensteinin kerronnan peruselementtejä. Montaasi attraktiona löytyy myös länsimaisesta elokuvasta. Vaikka se tekeekin leikkauksesta helposti huomattavan, onnistuessaan se pitää katsojan jännityksessä saaden tämän eläytymään tarinaan entistä voimakkaammin. (Suonikko 2016, 12).

5.2 Montaasi nykyelokuvassa ja musiikkivideossa

Montaasi käsitteenä ei ole kuollut, vaikka onkin suuresti muuttunut 1920-luvun lähestymistavoista. Leikkauksen digitalisoituminen on tarjonnut työkalut laajempaan montaasin soveltamiseen, ja sen sulautumisesta visuaalisen nykykulttuurin estetiikkaan kertoo muun muassa nykyaikainen nopea leikkausrytmi (Oravala 2009, 12–13). Nykypäivänä montaasin ajatellaan olevan ennen kaikkea Hollywood-elokuvissa esiintyvää narraatiokerronnan väliin sijoitettua, lyhyin kuvakestoin luotua tiivistelmää. Tällä tarkoitetaan nopeaa sarjaa otoksia, jotka muodostavat yhtenäisen tapahtumaketjun. Virallinen nimi tälle montaasille on *montage sequence* (Montage, Wikipedia).

Käytetyimpänä esimerkkinä perinteisen elokuvan montaasijaksosta pidetään *Rocky*-elokuvien musiikin säestämiä treenimontaaseja. Esimerkiksi elokuvassa *Rocky II* (1979) treenimontaasin aikana Rockyn toiminta, vaatetus ja sijainti tilassa muuttuvat perättäisissä otoksissa (kuva 3), ja jo nähtyihin otoksiin saatetaan palata montaasin aikana uudelleen. Elokuvan treenimontaasin tarkoituksena on ilmentää ajan kulua ja välittää tunne ankan treenin energiasta musiikin vahvistaessa otosten yhteenkuuluvuutta.



KUVA 3. Kuvakaappaukset Rocky II -elokuvan montaasijakson perättäisistä otoksista

Musikaalielokuva *Moulin Rouge!* (2001) on osittain perinteinen Hollywood-elokuva ja osittain musiikkivideomaisten montaasijaksojen sarja. Elokuvasta on irrotettu vauhdikkaita musiikkinumeroita omiksi, erottuviksi kohtauksiksi. Useasti tällaisissa kohtauksissa jatkuvuutta on rikottu vahvasti tarkoituksellisen näkyvällä leikkauksella, kuten hyppy-leikkauksilla, ristikuvilla, suojaviivarikkeillä ja häkellyttävän nopealla leikkausrytmillä. Montaasin keinoin elokuvassa on voitu kuljettaa eri paikoissa samaan aikaan tapahtuvia tilanteita yhtäaikaaisesti. Montaasin käytöllä on korostettu intensiivisten tunteiden välittymistä juonen rakentamisen sijaan varsin tehokkaasti. Elokuvassa on uudelleenversioitu useita tunnettuja populaarimusiikkikappaleita, joten tässäkin kontekstissa musiikkivideomainen montaasileikkaus on perusteltua.

Montaasia käytetään klassisen kerronnan elokuvissa myös silloin, kun sen tarkoitus on toimia työkaluna havainnollistamaan hahmon subjektiivisesti koettua mielentilaa, kuten esimerkiksi haaveilua, uneksintaa, muistelua tai huumeiden käytöstä johtuva hallusinointia. Tällainen kerronnallinen ”poikkeavuus” elokuvassa on perusteltavissa, sillä kyseessä on pyrkimys korostaa tavallisen aika- ja tilakäsityksen ulkopuolista tunnetta. (Pearlman 2009, 156.)

Pearlmanin määritelmän (2009, 163) mukaan montaasi on tapa tuoda yhteen asioita, joilla ei ole ajallista ja tilallista yhteyttä. Sen ei tarvitse tarkoittaa pelkästään vastakohtien rinnastamista, vaan joskus myös samankaltaisten asioiden rinnastaminen voi tehdä montaa-ista erityisen tehokasta. Musiikkivideoissa ja elokuvien action-, taistelu- ja takaa-ajokohtauksissa nähtävä montaasimainen nopearytmisen leikkaus pyrkii energian, voiman ja jopa aggressiivisuuden tunteen välittämiseen (Pearlman 2009, 162–163).

Vaikka musiikkivideoiden pääsääntöisesti nopearytmisen, mielikuviin ja kuvaärsykkeisiin perustuva tarinankerronta on omintakeista ja modernia, ovat kerronnan juuret kuitenkin vahvasti lähtöisin montaasiteoriasta. Musiikkivideoissa montaasi ja sen eri ilmene- mismuodot pääsevätkin erityisellä tavalla oikeuksiinsa. Valkola pohtii (1999, 283) ”MTV-leikkaustyylin” olevan mahdoton ilman montaasia, joka on sen perusilmaisuperi- aate. Alasen ja Pohjolan mukaan (1992, 165) montaasin keinot tulivat musiikkivideoissa kerronnallisuuden tilalle, ja montaasin keinoin sisäkkäistarinoissa voidaan kuljetella monia tajunnan tasoja ja kerrostumia.

Alanen ja Pohjola pohtivat (1992, 165) montaasin olevan keskeinen musiikkivideoille tyypillinen keino epäjatkuvuuden ja katkelmallisuuden tunteen hahmottamisessa. Usein montaasia hyödynnetään, kun musiikkivideon leikkauksessa seurataan samanaikaisia tapahtumia rinnakkain tapahtumasta toiseen vuorottain leikkaamalla. Näin otosten yhdis- tely montaasin keinoin luo sisältöön uusia merkityksiä. Parhaimmillaan musiikkivide- oissa on nähtävissä uusi kuvallinen hahmotustapa, joka ei ole palautettavissa mihinkään aikaisemmin kokeiltuun. (Alanen & Pohjola 1992, 165.)

Musiikkivideoissa hyödynnetään erityisesti ekspressiiviseksi montaasiksi kutsuttua leik- kaustapaa. Ekspressiivisellä montaasilla pyritään ilmaisemaan tunnetta tai ajatusta ja luo- maan katkosefektejä, joilla on jo ilmaisullinen tarkoituksensa. Se on tarkoitettu suppeaan

kerrontaan ja leikkaukseen, jonka tarkoitus on tuottaa esteettisiä, itsenäisiä shokkeja tai törmäyksiä. (Valkola 1999, 288.) Alasen ja Pohjolan mukaan (1992, 152) musiikkivideolle tyypillinen, kiihtyvä, lopulta jopa salamannopea leikkaus vaikuttaakin katsojaan jopa fyysisen shokin tavoin.

Salamannopea leikkaus on verrattavissa Eisensteinin pyrkimyksiin aiheuttaa katsojassa voimakkaita tunteita elokuvan keinoin. Esimerkiksi Eisensteinin elokuvassa *Lokakuu* (1927) nähdään lähikuvat konekivääristä ja ampujasta. Konekiväärin ääntä on simuloitu visuaalisesti leikkauksen avulla; räiskyvässä montaasissa otoksia on leikattu ristiin kummankin keston olevan vuoroin vain kaksi ruutua (Eisenstein 1999, 118). Samaa tekniikkaa on toistettu lukemattomia kertoja musiikkivideoissa, joissa hyvin nopea kahden tai useamman kuvan välinen leikkaus on yhdistetty ilmentämään musiikin rytmiä, usein kappaaleessa kuultavaa erottuvaa rumpufilliä. Tätä keinoa on käytetty esimerkiksi jo varhaisessa The Beatlesin videossa *Rain* (1966) ja nykyaikaisessa pop-tähti Christina Aguilera'n videossa *Candyman* (2007).

6 AVANTGARDE- JA TAIDE-ELOKUVAN KERRONTA

Musiikkivideoiden omintakeinen kerronta on hioutunut nykyiseen vuosikymmenten saatossa, mutta suuri osa käytetyistä leikkauksen ja kerronnan keinoista ovat olleet elokuvanteossa käytössä jo pitkään. Montaasin lisäksi nykymusiikkivideolle ominaisia piirteitä ovat epälineaarinen ja episodimainen tarinankerronta, nopea välähdysmäinen leikkaus, ajan ja paikan rikkominen, provokatiivinen kuvasto ja surrealistiset tapahtumat. Myös avantgarde- ja taide-elokuvat toimivat pitkälti samojen periaatteiden pohjalta, mikä tekee niistä olennaisen tarkastelukohteen nykymusiikkivideon kerronnan analyysissä.

6.1 Avantgarde-elokuvan ominaispiirteet

Tajunnanvirta oli 1900-luvun taiteen tärkeimpiä ilmiöitä. Se on ollut keskeisesti mukana elokuvassa, selvimmin mykän elokuvan kaudella ja sen jälkeen erityisesti avantgarde-elokuvissa. (Alanen & Pohjola 1992, 157.) Avantgardeksi kutsuttu elokuvasuuntaus kehittyi 1920-luvun Euroopassa. Aikakaudelle tyypillistä oli kaikista kahleista vapaa kokeileminen ja pyrkimys kartoittaa tunnetiloja ja tunnelmia ilman ulkoisen todellisuuden jäljittelyä (Bacon 2005, 352). Avantgarde-elokuvat olivat kokeellisia, mikä ilmeni muun muassa epälineaarisen tarinankerrontana, nopeana leikkauksena ja jopa filmin naarmuttamisena tai maalaamisena (Experimental Film, Wikipedia).

Yksi kokeellisen leikkauksen pioneereista oli espanjalainen Luis Buñuel, jonka ohjaama surrealistinen elokuva *Andalusialainen koira* (1929) lienee tunnetuin avantgarde-elokuva. Buñuel kirjoitti Andalusialaisen koiran yhdessä kuvataiteilija Salvador Dalín kanssa uniensa pohjalta. Buñuel ja Dalí ottivat työskentelyssään ohjenuorakseen, että mukana ei saa olla yhtäkään ideaa tai kuvaa, jota voitaisiin selittää järjellisesti, psykologisesti tai kulttuurin pohjalta (Bacon 2005, 372). Elokuvassa kerronnan ajalliset ja tilalliset koordinaatit ja katsonnallinen identifikaatio murrettiin, ja montaasin avulla erilaiset suhteet ja ajalliset yhdistelyt mahdollistuivat (Valkola 1999, 312).

Buñuelin mukaan elokuvan henkilöt toimivat primitiivisten impulssien varassa, ja heidän arvoituksellinen käyttäytymisensä on patologisten psyykkisten kompleksien arvoituksel-

lisuutta (Bacon 2005, 373). Baconin mukaan (2005, 373) tällaista alitajunnan kartoittamista voidaan pitää surrealismin ytimenä, samoin kuin tietoisista pyrkimystä shokeerata katsojaa. Buñuel onkin kirjoittanut hänen päämääränään olevan provosoida vaistonvaraisia vetovoiman ja vastenmielisyyden reaktioita katsojassa (Bacon 2005, 373).

Andalusialaisessa koirassa nähtävä lyhyt lähikuva silmän viiltämisestä herättää yhä katsojassa voimakkaan vastenmielisyyden reaktion. Shokeeraavuuden lisäksi Buñuel osasi käyttää myös hillitympiä kerronnan keinoja. Andalusialaisessa koirassa hän yhdistää toisiinsa liittymättömiä otoksia montaasin keinoin. Tosin kuin neuvostomontaasiteoreetikot, Buñuel pyrki montaasia käyttämällä otosyhdistelmän tarkoitukselliseen merkityksettömyyteen. Esimerkiksi elokuvassa esiintyvissä irrallisissa jaksossa toisiinsa liittymättömät otokset kämmenellä kiipeilevistä muurahaisista, naisen karvaisesta kainalosta ja merisiilistä (kuva 4) on yhdistetty toisiinsa leikkauksella. Otosten huomiopisteessä olevat visuaaliset elementit muistuttavat toisiaan ja niiden yhteentörmäyksen myötä ne saattavat synnyttää katsojassa alitajuisia merkityksiä erilaisuudestaan huolimatta. Otoksesta toiseen on siirrytty ristikuvilla, mikä tehostaa merkitysten syntymistä.



KUVA 4. Kuvakaappaus Andalusialaisen koiran lyhyen montaasijakson perättäisistä otoista

Avantgardelle ominaisen surrealismin avainajatuksena oli rakentaa silta todellisuuden ja mielikuvituksen välille. Surrealistiselle kerronnalle tyypillinen erillisten realiteettien ylittävä vastakkainasettelu muistuttaa olennaisesti elokuvallista montaasia ja siihen liittyviä ideoita. Surrealismissa korostettiin leikkauksen kykyä yhdistää nopeasti kaukasiakin todellisuuden elementtejä, ja normaaleista ympäristöistään irrotettujen erillisten asioiden uudet yhdistelmät luonnehtivat sekä kollaasia että montaasia. (Valkola 1999, 310–311.)

Surrealistit korostivat elokuvan visuaalista luonnetta, joka tuohon aikaan äänen ja värien puuttuessa hahmottui liikkeen ja rytmin kautta. Runous ja visuaaliset taiteet kohtasivat

surrealismissa, koska juuri tuo visuaalisten kuvien montaasi oli olennaista. Montaasikyt-kentöjen kautta elokuvasta etsittiin yllätyksiä, mysteereitä, mahdottomuuksia ja seikkai-luja. Olennaista surrealismissa oli kiinnittää huomiota elokuvan visuaalisuuteen, epäloo-gisuuteen ja houkuttelevuuteen. (Valkola 1999, 311.)

Ranskassa avantgardistiset kokeilut olivat vilkkaita, ja niillä oli keskeinen asema 1920-luvun ranskalaisessa elokuvassa. Sittemmin perinteisempään elokuvakerrontaan siirty-neet ohjaajat, kuten Abel Gance, Jean Renoir ja René Clair, aloittivat avantgardisteina. Renoir teki vuonna 1927 iskelmä-kappaleeseen sovitetun lyhytelokuvan *La P'tite Lili*, joka musiikkivideon tapaan pyrki pitkälti kuvittamaan laulun sanoituksia. Gancea kiin-nosti musiikin visualisoiminen erityisesti leikkauksen avulla, ja Clair oli kiinnostunut täy-sin irrallisten tapahtumakulkujen yhdistämisestä toisiinsa. (Alanen & Pohjola 1992, 85.) Clairin humoristinen teos *Entr'acte* (1924) perustuu musiikin säestämiin vauhdikkaaseen hullutteluun ja yksinkertaisiin tehokeinoihin, mikä tekee siitä Alasen ja Pohjolan mukaan (1992, 85) suoran edelläkävijän musiikkivideolle.

Cinéma pur oli 1920- ja 1930-luvuilla toiminut avantgarde-elokuvantekijöiden perustama liike, jonka tarkoituksena oli luoda liikkeeseen, visuaalisuuteen ja rytmiin perustuvia elo-kuvia. Tavoite pyrittiin saavuttamaan heikentämällä juonen ja tarinan merkitystä ja sen sijaan keskittymään visuaalisiin elementteihin, kuten lähikuviin, kamera-ajoihin ja mon-taasiin. Montaasin keinoin pyrittiin välittämään abstrakteja, emotionaalisia kokemuksia, joissa juonella ja henkilöihahmoilla ei ole merkitystä. Kokeellisten cinéma pur -elokuvien ominaispiirteisiin kuuluvat leikkaukselliset tehokeinot, kuten nopeutukset ja hidastukset, trikkikuvat sekä dynaaminen, nopea leikkaus. Tunnettuja cinéma pur -elokuvantekijöitä olivat muun muassa René Clair, Fernand Léger, Hans Richter sekä Man Ray. (Cinéma Pur, Wikipedia.)

Koska avantgarde-elokuvien tarkoituksena oli usein kyseenalaistaa radikaalisti totutut ta-vat havainnoida ja ymmärtää, myöskin kerronnalliset keinot joko radikalisoitiin tai hylät-tiin kokonaan. Esimerkiksi ranskalaisveitsiläisen elokuvaohjaaja Jean-Luc Godardin elokuvissa kollaasin periaate syrjäytti välillä tarinan kokonaan. (Bacon 2000, 95.) Kol-laasi elokuvassa tarkoittaa juonen tai ylipäättään lineaarisen etenemisen merkityksen pie-nimmillään olemista. Eri osatekijöiden, kuten otosten ja äänien, ajalliset suhteet ovat tois-sijaisia tai täysin irrelevantteja. Elokuvakollaasi saattaa koostua pelkistä still-kuvista ja

niihin liitetyistä äänistä ja kommentaarista. (Bacon 2005, 216.) Kollaasissa ollaan Baconin mukaan (2005, 221) lähellä sellaisia esteettisiä periaatteita, jotka ovat projisoitavissa aikaan, mutta joissa visuaalisten, auditiivisten, kerronnallisten tai temaattisten elementtien peräkkäisyys edustaa ajatusten, assosiaatioiden ja vaikutelmien kasaantumista pikemminkin kuin teoksen rakentumista yhtenäiseksi kokonaisuudeksi.

Avantgardessa oltiin innoissaan elokuvakerronnan ekspressiivisistä mahdollisuuksista, joilla voitiin hahmottaa psyyken prosesseja, muistoja ja ajatuksia. Ranskalaisohjaaja Germaine Dulacin mielestä visuaalisen kuvan suoruus toimi parhaiten musiikillisen muodon kautta. Dulacin näkemyksissä heijastui romanttinen estetiikka ja runolliset kuvastot, ja hän puhui visuaalisista sinfonioista, jotka oli tehty rytmisistä kuvista, joita taiteellinen havainnointi koordinoi. (Valkola 1999, 288–289.) Kuvan ja äänen montaasiyhdistelyt jatkuivat 1940-luvun yhdysvaltalaisessa avantgardessa muun muassa Maya Derenin fantasiaelokuvissa, joissa hän pyrki toteuttamaan käsitystään elokuvasta manipulatiivisena ajan ja tilan taidemuotona (Valkola 1999, 307).

Neuvostomontaasikkojen tapaan Godard antoi käyttämiensä moninaisten materiaalien törmätä yhteen kaikilla tasoilla. Godardin ihanteena oli neuvosto-ohjaaja Dziga Vertovin lähestymistapa: ”Montaasi ennen kuvausta, montaasi kuvauksen aikana ja montaasi kuvauksen jälkeen” (Bacon 2000, 95). Pelkkä kuvien yhteentörmäys ei siis riittänyt, ja vastakkaisuus oli rakennettava sekä kuvien sisään että niiden välille ja kuvien, äänten, elokuvan ja katsojan välille (Bacon 2000, 95). Godard nosti elokuvan keskeisiksi ongelmakysymyksiksi jatkumot vastakkainasettelujen välillä. Tällaisia vastakkainasetteluja ovat esimerkiksi todellisuus ja abstraktio sekä visuaalinen ja kertova (Bacon 2000, 92). Godard myös kehitti erilaisia ratkaisuja kuva- ja äänimateriaalien yhdistämisen ongelmiin ja hänen tavoitteenaan oli kyseenalaistaa perinteisiä kerronnallisia kaavoja. Hänen elokuvissaan leikkaus yhdistää mitä erilaisimpia aineksia, ja asioita tarkastellaan eri näkökulmista, sekä kirjaimellisesti että vertauskuvallisesti. (Bacon 2000, 93.)

Godardin tapa järjestellä kuvamateriaalia ja tarinallista informaatiota elokuvissa saattoi vaihdella jatkuvasti. Elokuvat saattoivat koostua otoksista, joiden yhdistäminen ei usein poistanut niiden hajanaisuutta. (Bacon 2000, 95–96.) Vuonna 1956 Godard on ilmaissut näkemyksiään leikkauksesta seuraavasti: ”Se joka antaa myöten montaasin houkutuksille, antaa myöten myös lyhyen otoksen houkutuksille. – Kysymys on itse asiassa siitä, miten

saada sielu näkyviin mielen alta, intohimo juonittelun takaa, miten saada sydän voitolle älystä tuhoamalla tilan käsite ajan käsitteen hyväksi.” (Godard 1984, 55.)

6.2 Taide-elokuvan ominaispiirteet

Baconin mukaan (2000, 76) taide-elokuvaa tyyllilajina ei voi kategorioida selvästi jo senkään takia, että sen ideaan kuuluu aina jonkinlainen pyrkimys uusien ilmaisumuotojen etsintään. Usein taide-elokuvaksi määritelläänkin kaikki kokeellinen elokuvanteko aikakaudesta riippumatta. Baconin mukaan (2000, 76) taide-elokuvan selvin tausta löytyy kuitenkin 1950- ja 1960-lukujen Euroopasta. Tämän aikakauden taide-elokuvissa pyrittiin ottamaan etäisyyttä suoraviivaiseen kerrontaan ja tuomaan etualalle sosiaalisia, psykologisia ja filosofisia kysymyksiä. Ranskan uuden aallon voidaan nähdä syntyneen vuonna 1959, jolloin ensi-iltansa saivat muun muassa ranskalaisohjaaja Alain Resnaisin elokuva *Hiroshima rakastettuni* ja Godardin *Viimeiseen hengenvetoon*.

Elokuvaa *Viimeiseen hengenvetoon* pidetään yhtenä ranskalaisen uuden aallon avaintöksistä. Elokuva sai tuoreeltaan tunnustusta visuaalisen tyylinsä ja elokuvassa sovelletun kokeellisen hyppyleikkauksen ansiosta (*Viimeiseen hengenvetoon*, Wikipedia). Godard leikkasi omasta mielestään tylsiä hetkiä elokuvasta pois kesken pitkän oton, mistä seurasi ennennäkemättömiä hyppyleikkauksia, jotka toivat elokuvaan aivan uudenlaisen tunnelman (Pitkämäki 2013, 9–10). Ranskalaisen uuden aallon elokuvat vaikuttivat paljon myös yhdysvaltalaiseen elokuvaan, missä 1960-luvun myötä syntyi genrelle omat vastineensa. (Bacon 2000, 76.)

Taide-elokuvassa usein hyödynnetään valtavirtaelokuvan keinoja, joita kehitellään ja laajennetaan omia tarkoituksia varten. Taide-elokuvassa klassisen kerronnan normit saattoivat toimia tietyn tyyllillisen vaihtelevuuden puitteissa kerronnan perustana, mutta voitiin myös toimia näitä normeja vastaan. Esimerkiksi henkilöiden sijainti tilassa saattoi leikkauksen myötä muuttua selittämättömällä tavalla, lyhyeltä tuntuva kohtaaminen saattoi kattaa pitkänkin ajanjakson, ja takaumiin siirryttiin usein varoituksetta. Kerronnan eteneminen taide-elokuvassa oli usein episodimaisempaa, viipyilevämpää ja sattumanvaraisempaa kuin valtavirtaelokuvassa. (Bacon 2000, 77.) Bacon kuitenkin huomauttaa (2000, 79), että taide-elokuvan määritelmän mukaisesti taiteellisen motivaation ei kuulunut olla elokuvassa hallitseva tekijä.

Ohjaajan tyyli on tärkeä elementti taide-elokuvassa, ja usein elokuvissa esiintyikin itse-tietoisuutta korostavia omaelämäkerrallisia elementtejä (Bacon 2000, 79–80). Taide-elokuvien kerronta on usein hyvin itsetietoista, mikä saattaa ilmetä esimerkiksi omalaatuisena visuaalisena tyylinä. Tyyli voi olla sen verran korostettu, että katsojan mielenkiinto ei kohdistu pelkästään tarinaan, vaan myös tapaan, jolla se on esitetty. Erilaiset pikkutarinat kuten muistot, kertomukset ja fantasiat saattavat harhauttaa, luoda paralleleja ja tai kontrasteja elokuvalle. (Bacon 2000, 79.) Tila saattaa olla pois sijoiltaan: näkökulmaotokset ja leikkaukset liikkeeseen johtavat harhaan, leikkaus yhdistää aikaa, tilaa ja tapahtumia täysin irrallaan niiden omasta logiikasta (Bacon 2000, 81–82).

6.2 Avantgarde- ja taide-elokuvan kerronta musiikkivideossa

Alasen ja Pohjolan mukaan (1992, 79) avantgarde-elokuva on erittäin monimuotoinen ilmiö, joka monine suuntauksineen on muodostanut perinteiselle elokuvalle rinnakkaisen historian. Avantgarden tarkoitus ei ollut päästä levityksen valtavirtaan, ja sen alun perin rajatun yleisön tietoisuuteen jääneet keksinnöt ovat purkautuneet yleiseen tietoisuuteen musiikkivideon myötä (Alanen & Pohjola 1992, 79). Musiikkivideoissa tajunnanvirta tuli Alasen ja Pohjolan mukaan (1992, 157) ensi kertaa populaarikulttuurin ilmiöksi; musiikkivideoissa esiintyy elokuvalle luontaista ei-diskursiivista, sanatonta kommunikaatiota, ja jopa kaikkein yksinkertaisimpiin esiintymisvideoihin on saatettu sisällyttää kiehtovia välähdysmäisiä mielikuva-aineksia (Alanen & Pohjola 1992, 157).

Myös Baconin mukaan (2000, 94) illuusiota rikkovat elokuvalliset keinot toteutuivat avantgarden ja taide-elokuvan jälkeen musiikkivideoissa. Kuten avantgarde-elokuvissa, myös musiikkivideoissa aikatasot, psyykkiset tilat, identiteetin hahmot ja ilmenemismuodot ovat sekoitettuja ja selailtavissa korttipakan tavoin (Alanen & Pohjola 1992, 164). Musiikkivideot ovatkin usein surrealistisia ja niissä harvemmin esiintyy helposti seurattavaa juonellista tarinaa. Tilaa ja aikaa voidaan surutta käänellä ja väännellä, koska katsoja ei etsi logiikkaa tai uskottavuutta. Avantgardelle tyypilliset musiikillis-kuvalliset keitelut ja pop-taide ja psykedelia ovat myös olennainen osa nykypäivän musiikkivideota (Tikkanen 1997).

Buñuelin elokuvien unenomaisen kuvavirran ja shokkikuvien vaikutus näkyy Alasen ja Pohjolan mukaan (1992, 88) yhä nykyaikaisten musiikkivideo-ohjaajien kädenjäljessä. Epätodellisen kuvavirran ja hätkähdyttävien otosyhdistelmien vaikutus on nähtävissä esimerkiksi aiemminkin työssä esimerkkinä käytetyssä Tame Impalan videossa *The Less I Know The Better* vuodelta 2015. Haluttu tunnelma ja jännite videolla on luotu montaasin keinoin yhdistelemällä toisistaan irrallisia, absurdeja tilanteita. Tarinaa rytmittävät ja tehostavat nopeat eroottissävytteiset otokset ja rinnastukset ja houkuttelevan värikkäät surrealistiset kuva-aiheet, jotka vangitsevat katsojan huomion itseensä.

The Less I Know The Better -videolla on lyhyt hetki, jossa huomionvangitsevia, irrallisia otoksia on leikattu lomittain peräjäälkeen rikkomaan laajaa kokokuvaottoa koulun liikuntasalin cheerleading-esityksestä (kuva 5). Nopeasti musiikin rytmissä välähtelevät videon teemaan sopivat, visuaalisesti toisiaan muistuttavat, vihjailevat ja hämmentävät otot tuovat mieleen Buñuelin elokuvien kerronnan. Otosten sarja luo videoon jännitettä ja merkityksiä, vaikkei ottoihin suoranaisesti palata myöhemmin videossa.



KUVA 5. Surrealistinen montaasijakso. Kuvakaappaus videosta *The Less I Know The Better*

Musiikkivideoissa tunteen välittymistä pidetään tärkeämpänä kuin paikan- ja ajantajun hahmottamista, ja tapahtumat ja kohtaukset ovat usein absurdeja. Senkin puolesta on loogista, että musiikkivideon leikkauksessa ei pyritä jatkuvuuteen, vaan käytössä on ennemminkin kollaasin keinot taide-elokuvan tapaan. Videoille on tyypillistä pyrkiä seuraamaan ja jäljittelemään kappaleen muotoa, joka on usein syklinen ja jaksotettu. Pop-kappaleetkaan itsessään harvemmin kertovat suoranaista johdonmukaista tarinoita, vaan vellovat tunnetilassa tai ovat pohdiskelevia. Musiikkivideon ei ole tarkoitus jättää musiikkia varjoonsa harhauttamalla katsojaa seuraamaan johdonmukaista kerrontaa, vaan tukea, korostaa ja tehostaa musiikkia. On sinänsä yhdentekevää, mitä videossa tapahtuu, kunhan se herättää katsojan välittömän kiinnostuksen.

Toisen maailmansodan jälkeen syntyneestä taide-elokuvasta otetaan yhä paljon vaikutteita elokuvien kuvauksessa ja leikkauksessa, ja musiikkivideot ovat monien kokeellisen elokuvan tekniikoiden kaupallinen ilmentymä (Experimental Film, Wikipedia). Taideelokuvan kaltaisesti musiikkivideoissa esiintyy paljon tarinan kannalta toissijaista ja jopa merkityksetöntä materiaalia, ja katsojan huomio saatetaan kiinnittää erikoisiin yksityiskohtiin. Niin taide- ja avantgarde-elokuvissa kuin musiikkivideoissa kerrontaa hallitsee tahallinen epämääräisyys, ja koko tarinan ydin saattaa jäädä arvoitukseksi.

Esimerkiksi David Bowien loppuvuodesta 2015 ilmestynyt musiikkivideo *Blackstar* on avantgardistinen kymmenminuuttinen taidelyhytelokuva, joka täyttää tyypilliset surrealismin piirteet. Videolla seurataan unen kaltaista logiikkaa, jota kappaleen painostava tunnelma tukee, ja tilanteet, paikat ja henkilöhahmot ovat epätodellisia. Videolla esiintyy niin hännällinen nainen, kuolleen astronautin jalokivin koristeltu pääkallo kuin auringonpimennys, ja tarinankaltaisen tapahtumaketjun väleihin on sijoitettu irrallisia otoksia risutiinnaulituista, elävistä variksenpelättimistä ja lyhyitä lähikuvia Bowien ja naisen silmistä. Paikoitellen tumma ja vaalea miestanssija liikehtivät ullakolla hermostuneesti nykien, ja Bowie esitetään videolla kolmessa eri identiteetissä.

Videon tarinassa ei esiinny selvää alkua, keskikohtaa tai loppua ja sen sisällölliset merkitykset ovat hyvin tulkinnanvaraisia, tai jäävät täydeksi mysteeriksi. Tapahtumia tai henkilöitä ei selitetä, ja arvoituksellisuutta tukee videon leikkaus, joka on paikoitellen nopeaa, pääsääntöisesti jatkuvuutta laiminlyövä ja poukkoilee eri tilanteiden välillä. Musiikki on olennainen tekijä, joka pitää kummalliset, toisistaan irralliset tapahtumat yhdessä.

Avantgardelle tyypilliseen tapaan alitajunnan ja unen maailma on *Blackstar*-videolla vahvasti läsnä, ja kerronta on tarkoituksellisen epäselvää ja tulkinnanvaraista. Mystinen video on herättänyt katsojissa useita tulkintoja aina (pian videon julkaisun jälkeen menehtyneen) Bowien kuolemasta Lähi-idän kriisiin (*Blackstar*, Wikipedia). Fanit ovat löytäneet videolta myös intertekstuaalisia viittauksia esimerkiksi Bowien vuoden 1969 hittiin *Space Oddity* ja hänen tähdittämäänsä elokuvaan *Labyrinth* (1986). *Rolling Stone* -lehden internetartikkelin mukaan video on sekoitus politiikkaa, uskontoa ja mytologiaa (Spanos, 2016), mutta Bowie ja videon ohjaaja Johan Renck ovat sanoneet haluavansa jättää sisällön tarkoituksella vapaasti tulkittavaksi (*Blackstar*, Wikipedia).

7 RYTMİ MUSIIKKIVIDEOSSA

Vaikka musiikkivideon kerronta on jäljitettävissä lähes sata vuotta sitten kehiteltyihin leikkauksen ja tarinankerronnan keinoihin, on musiikkivideo silti täysin omanlaisensa moderni audiovisuaalisen ilmaisun media. Olennaisin, ja musiikkivideota ratkaisevasti määrittävä tekijä on siihen irrottamattomasti kuuluva populaarimusiikki ja sen määrittelemä rytmi. Jotta vahvasti musiikin määrittelemiä nykymusiikkivideon leikkauksen ominaispiirteitä voidaan tarkastella, on olennaista ensin selvittää, miten rytmi ilmenee sekä liikkuvassa kuvassa että äänessä.

7.1 Musiikin rytmi

Populaarimusiikki rakentuu useista päällekkäin pinotuista kerroksista, joille kaavamaisuus on ominaista. Populaarimusiikin kaavat perustuvat toistuviin sointukulkuihin, melodioihin, riffeihin, rytmeihin, komppikuvioihin, sanoituksiin, soundeihin ja muotorakenteeseen, joita varioidaan ja liitetään toisiinsa aina uusilla tavoilla. Musiikkivideon kuvallinen kieli pyrkii toisintamaan näitä kaavoja esimerkiksi kameratyöskentelyn, valaisun ja leikkauksen keinoin.

Musiikkivideota leikatessa kaikista tärkeintä on kuunnella kappaleen rytmiä – sen tempoa, muutoksia ja osasia, joista se koostuu. Länsimaalainen populaarimusiikki on pääsääntöisesti helppotajuista, tasajakoista neljäneljäosarytmistä, mikä tarkoittaa tahdin jakautuvan neljälle iskulle. Vaikka kappale olisi pääsääntöisesti yksinkertaisen tasarytmisen, voi siinä esiintyä myös usein hetkittäisiä rytmillisiä poikkeusjakoja (Rytmilliset poikkeusjaot, Musiikintutkimuksen laitos). Tasajakoisen neljäneljäosarytmien jakaminen hetkellisesti esimerkiksi kolmeen on melko yleinen tapa populaarimusiikissa.

Yksittäisen sävelteoksen rytmi muodostuu monesta eri tekijästä, joista leikkaajan on hyvä olla tietoinen ja osata tunnistaa. Olennaisia tekijöitä ovat esimerkiksi kappaleen tempo, melodia ja dynamiikka. Musiikin tempo määrittää kappaleen esitysnopeuden, joka vaihtelee aina tapauskohtaisesti ja joskus jopa kappaleen sisällä. Melodia syntyy peräkkäisistä sävelkorkeuden muutoksista ja sävelten kestosta, eli rytmistä. Dynamiikalla tarkoitetaan

kappaleen voimavaihteluita, joita yleensä käytetään tehokkuuden tai herkkyyden korostamiseksi (Dynamiikka, Mustonen). Kappaleen muodolla puolestaan tarkoitetaan sitä, mistä osista kappale koostuu ja missä järjestyksessä ne ovat (Muoto, Mustonen). Yleisesti populaarimusiikkikappaleissa käytettyjä osia ovat esimerkiksi säkeistö, kertosäkeistö, intro, bridge, väliosa ja outro.

Rytmi on kaikissa muodoissaan keskeinen sävelteoksen perusta (Rytmi, Musiikintutkimuksen laitos). Populaarimusiikissa rytmi luodaan eri instrumenttien yhteisvaikutuksena. Kun leikkaaja osaa kuulemansa perusteella erotella kappaleessa käytetyt eri instrumentit (kuten basson, lyömä- ja kosketinsoittimet, kitarat ja laulun) sekä niiden luoman rytmin ja sen muutokset, vapautuu tälle valtava mahdollisuuksien kirjo valjastaa musiikin pääsääntöinen rytmi ja sen hienovaraisimmatkin yksityiskohdat yhteen kuvan kanssa musiikkivideota leikatessa.

Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit -kirjan kirjoittaneen Karen Pearlmanin mukaan (2009, 9) musiikki on tietoisesti luotu rytmin ilmentymä, mutta musiikin tietämys ja ymmärrys kehittää leikkaajien kykyä havainnoida rytmiä. Hänen kokemuksensa mukaan (2009, 8–9) leikkaajat useasti mainitsevat musiikillisen harrastuneisuuden olevan tärkeä tekijä heidän kyvyssään luoda rytmiä. Pearlman pohtii (2009, 8–9), että leikkaajien musiikilliset kytkökset ja kokemukset tehostavat heidän kykyään luoda ja hahmottaa myös kuvallista rytmiä.

Musiikista elokuvassa on Eisensteinista lähtien puhuttu parafraasin ja kontrapunktin käsittein. Parafraasi tarkoittaa musiikin käyttöä kuvan ja tarinan esittämien asioiden vahvistajan tai sävyttäjänä. Kontrapunkti puolestaan tarkoittaa näiden elementtien sommittelemista tavalla tai toisella toisiaan vastaan. Äänielokuvan tehtyä läpimurtonsa Eisenstein pelkäsi, että äänen käyttö pelkästään kuvan ja tarinan tukena vähentäisi elokuvallisten keinojen voimaa. Hän halusi äänen ja kuvan toimivan epäsynkroniassa, koska vain se mahdollistaisi ”näkö- ja kuulokuvien orkestraalisen kontrapunktin”. (Bacon 2005, 255.)

Eisensteinin toivon vastaisesti äänen synkroni kuvan kanssa vakiintui ja sen perustehtäväksi muodostui pian elokuvan todellisuusvaikutelman tukeminen. Elokuvissa musiikki liitetään kiinteästi henkilöiden toimintaan ja eleisiin, ja se myötäilee henkilöiden tunnereaktioita. Suurin osa elokuvamusiikista onkin juuri ilmeistä tunteiden ja tunnelmien ko-

rostamista sellaisenaan ilman kontrapunktia tai ironiaa. (Bacon 2005, 256.) Musiikin parafrasisen käytön vaarana onkin kaavamaisuus. Baconin mukaan (2005, 256) Eisensteinin ideaali musiikin kontrapunktisesta käytöstä toteutui varhaisissa avantgarde-elokuvissa, mutta sanoo kontrapunktisesti toimivalle musiikille olevan joskus käyttöä myös perinteisemmässä elokuvassa. Kontrapunktisuutta voi nähdä perinteisessä elokuvassa esimerkiksi sota- tai katastrofielokuvissa, joissa traagista ja tuhoisaa tilannetta sävyttää hakea, hiljainen ja hidastempoinen musiikki vauhdikkaan ja kohtalokkaan ryminän sijaan.

Elokuviissa musiikkia käytetään luomaan jatkuvuutta ja vahvistamaan emotionaalista kokemusta, kun taas musiikkivideossa pyritään jälkikäteen luodun kuvan keinoin jäljittelemään ja vahvistamaan musiikkikappaleen välittämää tunnetilaa tai sanomaa. Tästä syystä parafrasista ja kontrapunktista musiikkivideossa ei voi puhua täysin samassa merkityksessä kuin elokuvassa. Musiikkivideossa parafraasi ja kontrapunkti voivat kuitenkin ilmetä esimerkiksi kuvan ja musiikin välisenä rytmisinä yhtäläisyyksinä tai kontrastina, jolla pyritään tehostamaan haluttua tunnelmaa.

Vaikkakin musiikin parafrasinen käyttö lienee elokuvan tavoin myös musiikkivideoissa yleisempää, esiintyy myös kuvallisen ilmaisun ja musiikin välistä ristiriitaa. Hiljaisuus tai haikeus musiikissa voi luoda vauhdikkaaseen kuvaan dramaattista tehoa. Päinvastoin hidastempoinen, seesteinen ja maalauksellinen kuvailmaisuus yhdistettynä esimerkiksi aggressiiviseen ja painostavaan musiikkiin luo kiintoisan kontrastin, joka voi joskus toimia paremmin kuin luontevammalta tuntuva musiikin parafrasinen käyttö. Esimerkiksi yhdysvaltalaisen hiphop-artisti Kanye Westin videossa *Power* (2010) nopeatempoista, painostavaa ja rytmisesti monikerroksista hiphop-kappaletta on lähestytty voimakkaasti hidastetulla, hyvin maalauksellisella kuvailmaisulla, ja videon ensimmäiset, muutama leikkauskohta esiintyvät vasta videon viimeisellä viidenneksellä.

7.2 Kuvan rytmi

Pirilän ja Kiven mukaan (2008, 73) leikkaustyö on rytmin rakentamista; rytmi syntyy ajan, liikkeen ja toiminnan elävästä jaksoittaisuudesta, joka muuttaa metrisen ajan elämykselliseksi ajaksi. Pirilä ja Kivi huomauttavat (2008, 73), että kerronnan rytmi syntyy materiaalista ja sen sisältä, ei ohjaajan tai leikkaajan pakottamana. Leikkaajan tehtävänä on tunnistaa tarkkaan ja analysoida työstettävän materiaalin rytmiset tekijät (Pirilä & Kivi

2008, 73). Leikkauksen rytmin määrittää yksinkertaisimmillaan kuvien kesto – mistä otos aloitetaan, kuinka pitkään se kestää ja koska seuraavaan otokseen leikataan. Olenaisia tekijöitä rytmin muodostumisessa ovat luonnollisesti myös kuvien keskinäinen järjestys ja kuvakokojen ja -kulmien vaihtelut.

Rytmin muutokset syntyvät kahden vastakkaisen elementin, staattisen ja dynaamisen vuorottelusta (Pirilä & Kivi 2008, 73). Staattisia rytmitylöjä ovat esimerkiksi lepo, tasapaino ja hiljaisuus, kun taas dynaamisiin kuuluvat liike, toiminta ja vauhti (Ala-Rakkola 2010, 8). Rythmi on ajan jaksottaisuutta, jonka syke tempaa katsojan mukaansa. Rythmin vaihdoksilla pyritäänkin siihen, että katsoja ei puutuisi ja keskittyminen herpaantuisi. Kaikki sommittelulliset tekijät kuvassa, kuten kohde ja ympäristö, esiintyjien ja kameran liikkeet, eleet ja ilmeet, äänet, värit ja valot tähtäävät rytmisesti samaan päämäärään, joka on sanoman välittyminen (Pirilä & Kivi 2008, 75).

Pearlmanin mukaan (2009, 23) leikkaajan tehtävä on järjestellä tapahtuman eri elementit rakenteeksi ja tunnevaltaiseksi kokonaisuudeksi. Varsinainen materiaali, jota leikkaaja muokkaa ajassa on liike ja energia, jotka leikkaaja koostaa erilaisiksi osiksi ja jaksoiksi luodessaan rytmiä (Pearlman 2009, 23). Elokuviissa teoksen rythmi ei kuitenkaan koostu ainoastaan kuvan liikkeestä, vaan siihen kuuluu myös ääni, tunne, idea ja tarina (Pearlman 2009, 83). Kuten yleensäkin elokuvissa, myös musiikkivideoiden rytmittämisessä keskeistä on jännityksen nostattaminen ja vapauttaminen. Jännityksen kohottaminen, ylläpitäminen ja vapauttaminen on musiikkivideoiden kohdalla luonnollista yhdistää esimerkiksi kappaleen dynamiikan, muodon tai tempon vaihteluihin.

Musiikkivideon kuvaleikkauksen rythmiin vaikuttavat väistämättä käsiteltävän musiikkikappaleen rythmi, tempo ja pituus. Pop-musiikkikappaleet ovat keskimäärin noin 3 – 5 minuutin pituisia kestoiltaan, mikä pääsääntöisesti rajaa myös videon pituuden samanmittaiseksi. Leikkaajan tehtävänä on siis tiivistää kuvattu materiaali yleensä sekunnin tarkasti rajattuun muutaman minuutin mittaiseen aikajaksoon. Lyhyeen aikaan pitää usein saada mahtumaan paljon kuvamateriaalia eri tilanteista, henkilöistä, esineistä ja lokaatioista, mikä usein ilmenee nopeana leikkauksirythminä. Vaikka musiikkivideoiden keskimääräinen pituus onkin melko lyhyt, on leikkaajalla usein kuitenkin runsas määrä kuvamateriaalia hallittavana.

Koska populaarimusiikkikappaleet koostuvat eri osista, on luontevaa tehdä sama jako karkeasti myös kuvallisessa kerronnassa. Usein pop- ja rockvideot on kuvattu muutamassa eri lokaatioissa, ja lavastus ja puvustus voivat vaihdella. Kerronnalliset erot voivat myös olla hienovaraisempia, kuten esimerkiksi muutos pelkässä valaistuksessa. Tyypillistä on kuitenkin yhdistää jokin tietty visuaalinen tyyli tiettyyn kappaleen osaan, kuten esimerkiksi tietyssä lokaatiossa kuvattu materiaali kertosaiteistoon. Tunnusomaista myös on, että kappaleen ja videon lopussa on huipentuma, usein kertosaiteen toisto, jolloin musiikilliset kerrostumat kasvavat, ja leikkausväli tihenee. Kappaleen ja videon intensiteetti näin ollen kasvaa loppua kohden, ja aiemmin kappaleen muotojen mukaan jaotellut tilanteet usein yhdistyvät kollaasimaiseksi kokonaisuudeksi.

Pearlmanin mukaan (2009, 65) rytmien psykologinen vaikutus katsojaan audiovisuaalisissa teoksissa koetaan usein tunteellisena kiintymyksenä. Leikkaajan tehtävä on luoda rytmi, johon katsoja kiintyy ja pystyy eläytymään. Koska rytmillä on suora yhteys kehoon, se myös ohjaa tunteisiin, sillä tunteet syntyvät myös fyysisistä kokemuksista. Kyse on ajoituksesta ja temposta ja siitä, kuinka sanoma kehittyy teoksen aikana. Elokuvakerroksen vaikuttavuus perustuu siihen kuinka nopeasti, hitaasti, monimutkaisesti tai voimakkaasti jokin tapahtuu. (Pearlman 2009, 65–66)

Pearlman esittää (2009, 163) Eisensteinin ajattelevan, että erilaisten otosten yhdistäminen mahdollistaa sen, että katsoja havaitsee rytmien sekä kuvassa että musiikissa. Musiikkivideon leikkauksessa seurataan usein samanaikaisia tapahtumia rinnakkain tapahtumasta toiseen vuorottain leikkaamalla (Alanen, Pohjola 1992, 152). Kuvien rinnastaminen luodaan montaasin keinoin, mikä on tyypillistä myös esimerkiksi mainoksille (Pearlman 2009, 156). Tässä kontekstissa montaasi on Pearlmanin mukaan (2009, 156) tapa, jolla viesti välitetään kuva-assosiaatioista johtuvien voimakkaiden tuntemusten perusteella, minkä edellytyksenä on huolellisesti rakennettu rytmi.

8 NYKYMUSIIKKIVIDEON LEIKKAUKSEN KEINOT

Musiikkivideon leikkaus tarjoaa rajattoman määrän mahdollisuuksia kaikenlaisille kokeiluille, joita ei edes ole mahdollista eritellä ja analysoida. Niistä keinoista tutkin kuitenkin yleisimmin nykymusiikkivideossa esiintyviä ratkaisuja analysoiden niiden yhtäläisyyksiä montaaasin ja avantgarde- ja taide-elokuvan kanssa. Kyse on leikkauksista, jotka on tarkoitettu huomata ja joiden kerronnallinen voima on juuri niiden epäsovinnaisuudessa.

8.1 Musiikin rytmiin leikkaaminen

Joskus perinteisessä elokuvassa tunnelman sävyttäjäksi tarkoitettu musiikki saattaa nousta hetkellisesti epäedullisesti esiin, mikäli leikkauskohta on ajoitettu suoraan musiikin rytmiin. Tällöin elokuvan illuusio saattaa vahingossa rikkoutua. Musiikkivideon yksi tärkeimmistä ominaisuuksista taas on juuri otosten leikkaaminen musiikin rytmiin. Leikkauskohdat on luontevaa kohdistaa (usein lyömäsoittimin tehostettuihin) iskuihin tahtien eri kohdissa. Usein leikkauskohdat osuvat enimmäkseen tahdin neljäosille. Eri soittimet, tai niiden osat, kuten rumpusetissä hi-hat, bassorumpu ja virveli, motivoivat leikkauskohdat, ja ne saadaan erottumaan kappaleesta ajoittamalla leikkauskohdat niiden iskuille.

Rytminmuutokset leikkauksessa ovat erityisen tärkeitä, sillä katsoja pyrkii yleensä löytämään uusia kuvallisia vastineita kuulemalleen äänelle. Tästä syystä on vaarallista kohdistaa leikkauskohdat jatkuvasti samalle musiikin iskulle. Mikäli video leikataan jatkuvasti esimerkiksi jokaisen tasarytmisen bassorummun iskun mukaan, katsoja osaa odottaa sitä, ja video menettää mielenkiintonsa. Huomaamattomat tai olemattomat rytminmuutokset leikkauksessa tekevät videosta helposti raskasta seurattavaa. Hetkittäiset rytminmuutokset musiikissa muuttuvatkin erityisen kiinnostaviksi, kun ne osataan eritellä ja korostaa leikkauksen keinoin. Musiikkivideoleikkauksessa siis kannattaa poimia rytmin iskuja tahdin eri vaiheista, jolloin myös yksittäisten otosten kestot pääsevät vaihtelevaan keskenään.

Harkitusti käytettynä johdonmukainen tasarytmisen leikkaaminen voi kuitenkin toimia videossa myös tehokeinona. Jatkuvasti toistuva, tiettyyn soittimen ja tahdin iskuun leikkaaminen käy järkeen sen ollessa ikään kuin videon kieli ja syy siihen, miksi video toimii.

Tällaisen tyylikeinon onnistuminen vaatii yleensä parikseen dynaamisen ja selkeän, ennalta tarkkaan suunnitellun kuvakerronnan. Hyvä esimerkki tällaisesta videosta on Tiganimisen kanadalais-DJ:n video *Bugatti* (2014). Videossa kuvien toiminnat imitoivat musiikin rytmiä ja ovat toistuessaan samanpituisia, leikkauskohta on aina samalla tahdin iskulla, ja samoja otoksia toistetaan kerta toisensa jälkeen. Tasarytmisen leikkaaminen on Bugatti-videolla niin korostettua, tarkoituksenmukaista ja jopa hypnoottista, että katsoja ei kyseenalaista sitä tai kyllästy siihen.

Musiikkivideoille tunnusomainen ”salamaleikkaus”, eli äärimmäisen nopeaan tahtiin leikattu kuvavirta, on pitkään herättänyt katsojissa voimakkaita tunteita – vanhemman väestön keskuudessa lähinnä negatiivisia. Usein musiikkivideot ovat kauttaaltaan nopearytmisiä, mutta ne voivat kiihtyä entisestään saavuttaen jopa häkellyttävän nopeuden hetkitäisten musiikin rytmin tihentymien aikana. Valkolan mukaan (1999, 103–104) myös varhaisten avantgarde-elokuvien kuvat tarjoavat hajanaisesti yhteytettyjä kuvia äärimmäisellä nopeudella, mikä saa katsojan kokemaan lyhyitä mikroshokkeja tasaisena virtana.

Eisensteinin kehittämän metrisen montaasin mukaan jännitys luodaan käyttämällä mekaanisen kiihtyvyyden tehokeinoa, eli lyhentämällä otosten pituutta jaollisesti. Jos otosten pituutta tasaisesti lyhennetään, syntyy kiihtyvyyden tunne, joka nostattaa tunteen jännityksestä. Menettelytavan alkeismuotona pidetään Kuleshovin kolmeneljäsosatahtiin tai valssiin leikattuja montaaseja. (Eisenstein 1999, 145–146.) Musiikin ja kuvan rytmisen tihentymisen tarkoitus onkin juuri jännitteen kasvattaminen. Jännityksen noustua korkeimmilleen, niin musiikissa kuin kuvassa, on usein tärkeää päästää jännite myös vapautumaan pitämällä kuvallinen ”hengähdystauko”, jolloin otosten kestojen annetaan jälleen verrattain pidentyä.

Musiikkivideoiden salamaleikkaus voi joskus selittyä myös sillä, että otokset eivät välttämättä kestä aina pidempää tarkastelua. Tämä usein pohjaa ajatukseen, jossa artisti tai esiintyjä pyritään esittämään videolla ylivertaisen viehättävänä ja sulavaliikkeisenä. Videot yleensä pyrkivät vangitsemaan katsojan mielenkiinnon montaasin keinoin mielihyvään tai shokeeraavuuteen perustuvilla kuvaärsykkeillä. Usein tavoitteena voi olla tallentaa esimerkiksi yksittäinen esiintyjän lyhyt tai merkityksellinen kasvojen ilme tai nopea ja näyttävän liike.

8.2 Kuvan sisäiset elementit

Selkeiden soittimien iskujen seuraaminen ei ole ainoa leikkausohjenuora, jota noudatetaan musiikkivideoleikkauksessa. Leikkaajan on hyvä löytää videosta myös kuvan sisäistä liikettä, jotka hän yhdessä musiikin kanssa osaa valjastaa rytmittämään videota. Tällöin unohdetaan ajatus musiikin rytmin ja kuvan yhdistämisestä leikkauksella, vaan se luodaan kuvassa tapahtuvalla liikkeellä ja toiminnalla. Tähän periaatteeseen perustuvat monet varhaiset avantgardistiset animaatiot, kuten aiemmin mainitut Oskar Fischingerin abstraktit animaatioelokuvat 1930-luvulta ja esimerkiksi skotlantilaisen Norman McLarenin lyhytelokuva *Blinkity Blank* (1955). Teoksissa abstraktien muotojen ja kuvioiden liike on synkronoitu musiikin rytmiin, eikä varsinaisia leikkauskohtia ole. Valkolan mukaan (1999, 94) montaasi ei elokuvassakaan tapahdu ainoastaan huomiopisteiden välillä, vaan suuntautuu myös elokuvassa ilmenevien kulkuratojen ja suuntien mukaan – katsojan huomioiden rytmi kiihtyy esiintyjän liikkeen mukana.

Jos siis musiikkivideossa halutaan käyttää kuvaa esimerkiksi purkautuvasta tulivuoresta, lienee kiinnostavampaa ajoittaa itse purkaus musiikin iskuun sen sijaan, että leikkaisi oton suoraan iskulle. Tämä tarkoittaa otokseen leikkaamista hieman ennen musiikin iskua, mikä lisää videon jännitettä. Jännitteen on tarkoitus vapautua yllättäen, kun tulivuoren purkaus, eli liike, yhdistetään merkittävään iskuun tai voimakkaaseen kohtaan musiikissa. Vastaavanlaisia yleisesti musiikkivideoissa käytettyjä toimintoja ovat esimerkiksi tanssijan liike, napin painallus, käsien yhteen lyöminen, askel tai silmän räpäys, jotka ajoitetaan tietylle musiikin iskulle tarkoituksena tehdä niistä erottuvat.

Kuvan kohteen liikkeen ja toiminnan lisäksi on usein olemassa myös muita kuvassa näkyviä elementtejä, joihin tarttua kiinnostavaa leikkausta miettiessä. Videoteoksen rytmi luodaan osittain jo kuvausvaiheessa, jolloin kyseessä voivat olla kuvaustilanteessa muodostuneet ratkaisut, kuten kameran tarkennuksen tarkoituksenmukainen muuttuminen kesken oton, kamera-ajot, tai näyttävät kameran liikkeet esimerkiksi pyörien, tiltaten (pystysuuntainen liike), panoroiden (liike vaakatasossa) tai kuvasta sisään tai siitä ulos zoomaaminen. Kameraoperoinnillisten seikkojen yhdistäminen musiikkiin, kuten esimerkiksi pitkäksi venytettyyn sointuun tai nuottiin, saattaa joissain tilanteissa olla parempi ratkaisu kuin leikkauskohdan tekeminen musiikin ja sen rytmin visualisoimiseksi. Val-

kolan mukaan (1999, 124) otoksen sisäisten kameranliikkeiden luoma dynamiikka on erilainen kuin leikkaamalla luotu; leikkaus poistaa tilaa, mutta liikkuva kamera luo katsojalle tunteen fyysisen liikkeen voimasta suhteessa tilaan.

Valaisu ja erilaisten valaisimien käyttö kuvaustilanteessa voi myös tarjota mahdollisuuden toisintaa musiikin rytmiä kuvallisesti. Suosittu tapa musiikkivideoissa on esimerkiksi salamannopeaa leikkausta muistuttavan strobovalon käyttäminen kuvauksissa. Strobovalon nopea välke on helppo ja luonteva ratkaisu yhdistää rytmisesti nopeaan ja erottuvaan kohtaan musiikissa. Tämä jopa helpottaa leikkaajan työtä, jolloin varsinaisia leikkauskohtia ei tarvitse itse tehdä, vaan ne tapahtuvat ikään kuin kuvassa itsessään. Strobovalon kaltaista välähtelyefektiä on nähtävissä myös taide-elokuvissa, kuten yhdysvaltalaisen Robert Breerin elokuvassa *Blazes* (1961) ja itävaltalaisen Peter Kubelkan elokuvissa 1950–1960-luvuilla. Alasen ja Pohjolan mukaan (1992, 100) välähtelyelokuvan huipentuma saavutettiin Tony Conradin taide-elokuvassa *The Flicker* (1966), joka perustuu välähtelevään valoon ja mustan ja valkoisen nopeaan vaihteluun.

Myös hidas valaisun muuttuminen kuvassa voi sopia yhteen musiikin muutoksen kanssa, eikä tällöinkään leikkaajan tarvitse huolehtia kuvallisen rytmien luomisesta leikkauskohtia tekemällä. Kaikenlaisia kuvassa nähtäviä valaisullisia elementtejä, kuten esimerkiksi projisointeja, hyödynnetään kuvan rytmittämisessä nykymusiikkivideoissa. Kun on kyse rytmien luomisesta, kuuluu leikkaajan työhön siis myös kyky ymmärtää, milloin olla leikkaamatta.

Kameraoperoinnin tai valaisun hyödyntäminen leikkausrytmien löytämisessä eivät aina ole etukäteen suunniteltuja ratkaisuja. Usein valaisuun ja kameraoperointiin liittyvät seikat ovat tarkoituksellisesti luotuja jo kuvausvaiheessa, mutta niin ei aina ole. Leikkaajan onkin hyvä osata käsitellä kuvamateriaalia luovasti sen sijaan, että orjallisesti noudattaa käsikirjoitusta tai ensimmäistä visiota videon lopputulemasta. Kun kuvattua materiaalia tutkii kokeilunhaluisesti ja ennakkoluulottomasti, saattaa se yllättää mahdollisuuksillaan. Ei ole ennenkuulumatonta, että musiikkivideon leikkaaja esimerkiksi poimii ottojen ulkopuolisista hetkistä kuvamateriaalia lopulliseen videoon. Eisensteinin mukaan (1999, 63) kantaa ottamaton otos voi muuttua sisällöltään toisen suuntaiseksi, jopa aivan alkuperäiselle vastakkaiseksi, kun se yhdistetään toisiin otoksiin. Ottojen ulkopuolista materiaalia olen itse käyttänyt esimerkiksi leikkaamassani Pintandwefall-yhtyeen videossa *Seasimularo* (2015) ja U.F. Ojala -yhtyeen videossa *Olento* (2015). Päädyin käyttämään

otoksen ulkopuolista materiaalia, sillä näyttelijän ilmaisu oli kummankin videon kohdalla ilmeikkäämpää ja kiinnostavampaa, kun se ei ollut näyteltyä, ja jopa ristiriidassa videon muun tunnelman kanssa. Nämä lyhyet hetket oli luonteva yhdistää videoiden loppupuolelle, jolloin leikkausrytmi oli verrattain nopeampaa ja kerronta muuttunut entistä kolleasimaisemmaksi.

8.2.1 Yhden oton musiikkivideot

Vaikka juuri nopeatempoinen, välähdysmäinen leikkaus on yksi musiikkivideon tunnusomaisimmista piirteistä, on kuitenkin mahdollista tehdä näyttävä musiikkivideo ilman ainnuttakaan leikkauskohtaa. Äärimmäinen leikkaajan työtä säästävä ratkaisu on yhden oton musiikkivideot. Yhden oton musiikkivideossa koko video on kuvattu yhdellä otolla, eikä leikkauskohtia ole lainkaan.

Vaikka montaasi toimii peräkkäisten ja erillisten otosten, eikä yhden jatkuvan otoksen kautta, liittyvät siihenkin Valkolan mukaan (1999, 107) täysin samanlaiset visuaaliset mekanismit ja elementit. Yhden oton musiikkivideoissa rytmi, jännite ja tunnelma luodaan usein toiminnalla, lokaatioiden ja kameratyöskentelyn monipuolisuudella, tai luoteetaan esimerkiksi videolla esiintyvän henkilön karismaattiseen esiintymiseen. Smashing Pumpkins -vaihtoehtorockyhtyeen yhden oton video *Ava Adore* (1998) perustuu juuri eri lokaatioiden, tilanteiden ja henkilöiden muutoksiin. Tilanteiden vaihtuvuus tekee videosta monipuolisen ja tuo siihen lisää ulottuvuuksia, ja hidastempoisuudesta huolimatta katsojan mielenkiinto pysyy yllä kuvainformaation uusiutuessa jatkuvasti.

Alasen ja Pohjolan (1992, 168) mukaan tanssi on luonteva tapa ja yksi ihmiskunnan varhaisimmista tavoista löytää yhteys musiikin ja liikkeen välillä. Tanssikoreografiat ovatkin kautta aikojen olleet suosittuja musiikkivideoissa, mutta etenkin yhden oton videoissa niiden merkitys korostuu. Esimerkiksi kanadalaisartisti Kieszan *Hideaway*-nimisellä (2014) ja OK Go -yhtyeen palkitulla *Here It Goes Again* (2006) yhden oton videoilla musiikki ja sen rytmi on visualisoitu huolella suunnitellulla ja toteutetulla tanssikoreografialla. Minimalistisempaan ratkaisuun on päädytty esimerkiksi yhdysvaltalaisen rockduo The Black Keysin pienen budjetin videolla *Lonely Boy* (2011). Videolla keski-ikäinen toimistotyöntekijämies tanssii kömpelösti ja improvisoidun näköisesti autotallirockin tahtiin keskelle kuvaa rajattuna kuvarajauksen ja -kultmien pysyessä muuttumattomina.

Video keräsi vuorokauden aikana peräti 400 000 katselukertaa YouTubessa ja oli ehdolla parhaan rockvideon kategoriassa MTV Video Music Awards -gaalassa vuonna 2012 (Lonely Boy, Wikipedia).

Vaikka tanssi ja muu näyttävä toiminta ovatkin oiva tapa visualisoida musiikin rytmiiä, voivat myös sellaiset yhden oton musiikkivideot toimia, joissa liike ja visuaalinen rytmikka on minimoitu. Tällainen video on esimerkiksi yhdysvaltalaisartisti Janelle Monàen video *Cold War* (2010), joka muistuttaa paljon Sinead O'Connorin ikonista videota *Nothing Compares To You* (1990). Videossa laulajan kasvot on kuvattu suoraan edestä tiukkaan lähikuvaan rajattuna hänen laulaessa kappaletta kameralle. Kiinnostavan videosta tekeekin juuri kuvallisen ilmaisun ja musiikin välinen kontrasti: kappale on nopeatempoinen ja aggressiivisen rytmikäs, mutta leikkaamaton kuva on rauhallinen ja seesteinen. Monàen ilmeikäs tulkinta luo videon jännitteen, mutta erityisesti kuvan ja musiikin rytmin välinen kontrasti tehostaa tunnelmaa dramaattisesti ja tekee videosta toimivan.

Pitkät otot kiehtoivat myös taide-elokuvan elokuvan tekijöitä, kuten Godardia, jonka elokuville pitkät otot ovat tyypillisiä. Yhdysvaltalainen pop-taiteilija Andy Warhol teki myös elokuvallisia kokeiluja pitkien ottojen parissa. Vuonna 1963 ilmestynyt elokuva *Sleep* koostuu hyvin pitkäkestoisista otoksista nukkuvasta ihmisestä. Myöhemmin Warhol laajensi kokeiluaan yhden oton elokuvaansa *Empire* (1964), joka on peräti kahdeksan tuntia kestävä hidastettu otos Empire State Building -rakennuksesta. (*Sleep* (film), Wikipedia.) Warholin töiden kaltaiset minimalistiset ja kokeelliset yhden oton teokset olivat taiteellisista lähtökohdista tehtyinä usein itsetarkoituksellisen ”piinaavia” ja epäviihdyttäviä, mikä erottaa ne luonteeltaan yhden oton musiikkivideosta.

8.3 Liikkeen manipulointi

Nykyaikaisen musiikkivideon leikkaukseen kuuluu muutakin kuin pelkän kuvien keston ja niiden keskinäisen järjestyksen määrittäminen. Leikkausohjelmat tarjoavat kuvan käsittelyyn paljon erilaisia mahdollisuuksia, joita voi hyödyntää tehokeinon kaltaisoin tavoin. Kuvanopeuden muuttaminen on yksi käytetyimpiä tapoja musiikkivideossa rytmittää kuvaa kappaleeseen sopivammaksi. Leikkaaja voi itse määrittellä hidastuksen tai nopeutuksen määrän prosenteilla kuvan normaalinopeuden ollessa 100 %. Tällöin esimerkiksi 200

% nopeus on kaksi kertaa kuvan normaalinopeutta nopeampi ja 1000 % kymmenen kertaa nopeampi. 50 % nopeus tarkoittaa taas puolet normaalinopeutta hitaampaa liikettä.

Erityisen tyypillistä musiikkivideoille on liikkeen manipulointi näyttävillä hidastuksilla, nopeutuksilla ja takaperin käännetyllä kuvalla. Takaperin käännetyn kuvan tarkoituksena on usein pyrkimys oudon tai epäluonnollisen liikkeen ja tunnelman saavuttamiseen, tai takaperoisen oton liikkeen suunta saattaa esimerkiksi olla parempi suhteessa seuraavaan. Hidastusten ja nopeutusten tarkoitus on saada kuvassa tapahtuva liike yhdistettyä paremmin ilmentämään ja korostamaan videossa soivaa kappaleen rytmiä ja osia, joista se koostuu.

Kuvan hidastamisella pyritään pääasiassa luomaan katselukokemuksesta voimakkaampi ja syvempi. Usein näyttävillä hidastuksilla pyritään alleviivaamaan videon tai sen tietyn hetken tunnelmaa, kuten romantiikkaa, iloa tai kauhua. Nopeutuksilla pyritään usein minimoimaan tunteen merkitys, tai jotkin liikkeet vain voivat olla vaikuttavampia nopeina kuin toiset. Nopeutuksille ei tarvitse aina olla sen suurempaa selitystä kuin että ne näyttävät kiinnostavilta, tuovat teokseen ryhtiä tai sopivat musiikin rytmiin. Nopeutuksilla saatetaan myös pyrkiä ”pelastamaan” tylsät tai rytmillisesti huonosti sopivat hetket otossa. Esimerkiksi videolla esiintyvän henkilön kömpelö tai tarpeettoman hidaskäsi on mahdollista ”häivyttää” nopeuttamalla kyseinen kohta hienovaraisesti, jolloin siihen ei kiinnitä huomiota, eikä otosta tarvitse leikata välillä pois.

Speed rampingiksi kutsutaan nykymusiikkivideolle tyypillistä tapaa, kun kuvaa on hidastettu tai nopeutettu (tai sekä että) kesken oton. Muutokset nopeudessa ajoitetaan yleensä yhdistymään johonkin tiettyyn kohtaan kappaletta, jolloin siinä tapahtuu muutos. Speed rampingin tarkoituksena on lisätä videon dynamiikkaa, saada kappaleen ja kuvan rytmi kohtaamaan paremmin, tehostaa kuvan ja musiikin yhteisvaikutusta ja luoda yksittäisestä hetkestä intensiivisempi. Usein etenkin hidastuksen teho on voimakkaampi, kun katsoja näkee voimakkaan nopeuden muutoksen tapahtuvan kesken oton.

Liikkeen manipuloinnista puhuttaessa Alanen ja Pohjola (1992, 93) nostavat esiin Norman McLarenin taide-elokuvat *A Chairy Tale* (1957) ja *Neighbours* (1952), joissa ihmisen liikettä on manipuloitu nopeutuksilla, hyppyleikkauksilla, pysäytyksillä ja liioittelulla. Musiikin käyttö on McLarenin töissä keskeinen piirre, ja teoksia säestävät musiikit, jotka myötäilevät ja imitoivat elokuvien henkilöiden liikkeitä. Tästä syystä Alanen ja

Pohjola pitävät (1992, 91–92) muun muassa Oskar Fischingeriltä vaikutteita saaneen McLarenin taide-elokuvia tärkeinä musiikkivideon edelläkävijöinä.

Myös kuvan looppaaminen on yleisesti hyödynnetty tehokeino musiikkivideoissa. Loop-paus tarkoittaa lyhyen otoksen tai siinä esiintyvän hetken kopioimista peräkkäin useaan otteeseen niin, että syntyy vaikutelma toistosta. Looppausten on tarkoituskin näyttää nykyiltä ja ne voivat olla pitkäkestoisia, hitaita tai hyvin nopeita. Ne voivat myös olla lähes huomaamattomasti käytettyjä ovelia pieniä tehokeinoja, mutta yleensä pyrkimys on aina selvästi korostaa musiikin rytmiä ja tehostaa leikkauksen pirstaloituneisuutta. Looppausta käytetään joskus myös niin, että joka toinen kuva on käännetty takaperin, mikä synnyttää vaikutelman edestakaisesta liikkeestä. Jos oton kääntää loopatessa välillä takaperin, kannattaa jälkimmäisen otton ensimmäinen ruutu poistaa, jotta liikkeestä tulee sulavampi. Muuten ruutu näkyy kuvassa kahteen kertaan sen ollessa oikeinpäin kulkevan kuvan viimeinen ja takaperin kulkevan kuvan ensimmäinen ruutu.

Looppausta on käytetty jo varhaisissa avantgardistisissa teoksissa, kuten esimerkiksi ranskalaisen Fernand Légerin taide-elokuvassa *Le Ballet Mecanique* (1924), joka Alasen ja Pohjolan mukaan (1992, 88) perustuu tarkkaan laskettuihin leikkauskaavioihin. Videolla erimittaiset loopatut otot on yhdistetty musiikin rytmiin. Brittipopyhtye Blurin video *Popscene* (1992) on puolestaan nykyaikainen looppauksen mestariteos. Videolla kuvien looppaaminen on koko teoksen kieli ja idea. Videossa nelihenkinen yhtye soittaa pienessä huoneessa, ja taidokkaasti nopeatempoiseen musiikkiin rytmitettyt päällekkäivät looppaukset tekevät videosta mukaansatempaavan ja erottuvan sen ulkoasun ollessa muutoin vaatimaton. Videolla looppeja on myös limitetty, jolloin ne muodostavat esimerkiksi hahmon A-B-A-B-C-A. Olennaista videon toiminnan kannalta on, että loopeissa itsessään on rytmillisiä eroja, minkä lisäksi videossa on myös useita looppittomia ”hengähdystaukoja”, jolloin kuva liikkuu normaalinopeudella eteenpäin.

Looppausten käytön onnistuminen musiikkivideossa on täysin musiikista ja kuvamateriaalin sallimista mahdollisuuksista kiinni. Leikatessani Death Hawks -yhtyeen videota *Behind Thyme* (2015) ohjaajan alkuperäisenä toiveena oli kuvan ajoittainen looppaaminen, minkä tarkoituksena olisi ollut tuoda videoon outoutta, mielenkiintoa ja särmää. Pitkällisten yritysten ja kokeilujen jälkeen lopulta oli todettava, että kappale tai kuvamateriaali eivät taipuneet kuvan looppaamiseen, sillä se teki videosta lähinnä epämääräisen ja han-

kalan seurattavan. Rauhallinen ja rytmisesti tasainen rockkappale ja hidastettu, improvi-soitu kuvamateriaali tarvitsivat parikseen rauhallisen ja perinteisemmän lähestymistavan leikkauksessa. Niin kuin kaikessa muussakin leikkaamisessa, musiikkivideotkin vaativat materiaalin ehdoilla etenemisen.

8.4 Muita tehokeinoja

Split screeniksi kutsutaan tapaa, kun kuvaruutu on jaettu useampaan osaan. Kuvaruudun jaon voi tehdä lukemattomilla eri tavoilla, kuten pysty- tai vaakasuunnassa, kahteen tai useaan eri osaan ja keskenään saman- tai erikokoisiin osiin. Split screeniä käytetään tarkoituksena saada kaksi tai useampi eri otos näkymään kuvassa samaan aikaan. Syitä voivat olla esimerkiksi tarve kuljettaa kahta tai useampaa tarinaan samanaikaisesti, tai esimerkiksi pyrkimys kollaasimaisuuden tai jopa graafisuuden korostamiseen.

Split screen -kokeiluja tehtiin jo 1900-luvun alusta lähtien, mutta tunnetuin esimerkki varhaisesta split screenin käytöstä lienee ranskalaisohjaaja Abel Gancen avantgarde-elokuvassa *Napoléon* (1927). Gance halusi elokuvan lopun sotakohtauksen näyttävän mahdollisimman vaikuttavalta, joten hän ratkaisi asian projisoimalla kolme kuvaa vierekkäin samanaikaisesti (kuva 6). (*Napoléon* (1927 film), Wikipedia). Split screenin käyttö avantgarde-elokuvissa jatkui, ja laajeni myös myöhempään taide-elokuvaan. Esimerkiksi Andy Warholin *Chelsea Girls* -elokuvan (1966) kuva on jaettu split screen -tekniikalla kahteen osaan ja siinä nähdään samanaikaisesti muun muassa mustavalko- ja värikuvaa.



KUVA 6. Split screen vuonna 1927. Kuvakaappaus *Napoléon*-elokuvan trailerista

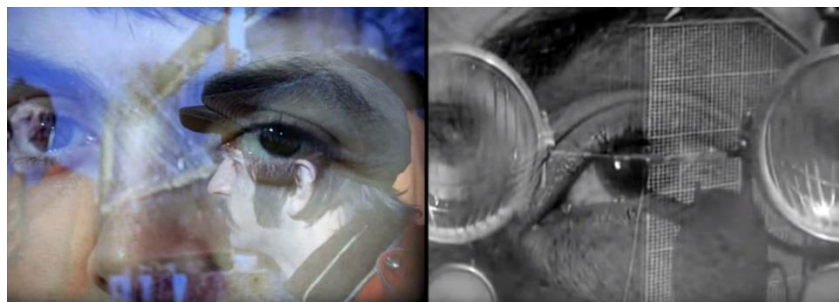
Split screeniä on osattu käyttää musiikkivideoissa luovasti jo esimerkiksi Michael Jacksonin videolla *Billie Jean* vuonna 1982. Nykyhetken supertähti Beyoncé'n videolla *Countdown* (2011) split screeniä on taas käytetty läpi videon tehokeinona halutun tyylin koros-

tamiseksi sangen tyylipuhtaasti ja monipuolisesti (kuva 7). Monet erilaiset kuvajaot rytmittyvät nopeatempoisen ja rytmisesti monikerroksisen kappaleen mukaan, ja videon kuvallisen ilmaisun tyyli nojaa hyvin vahvasti 1960-lukulaiseen leikkisyyteen ja graafisuuteen yksinkertaisine mutta näyttävine kuvineen. Split screenin käyttö sopii loistavasti videon tyyliin tehden siitä hieman jopa pop-taidehenkisen.



KUVA 7. Split screen vuonna 2011. Kuvakaappaus videosta Countdown

Hyvin yleistä musiikkivideoissa on myös risti- ja peilikuvien käyttäminen. Ristikuvassa kaksi eri otosta on asetettu päällekkäin niin, että ne näkyvät kuvassa samaan aikaan synnyttäen unenomaisen tai surrealistisen efektin. Valkolan mukaan (1999, 162–163) elokuvissa ristikuvia käytetään yleensä ilmentämään ajan kulua, esimerkiksi siirtyminä taakumien alussa ja lopussa, ja etenkin hitaalla ristikuvalla voidaan luoda surumielinen sävy tunnelmaan. Musiikkivideoissa kyse taas on usein visuaalisen monipuolisuuden lisäämisestä, rytmin luomisesta ja avantgardistien tavoin pyrkimyksestä surrealistisuuteen. Ristikuvat yleensä vahvistavat tunnetta ajan ja paikan kadottamisesta, ja niitä on käytetty jo varhaisimmissa musiikkivideoissa, kuten The Beatlesin Strawberry Fields Foreverissa vuonna 1967 (kuva 8). Ristikuvat olivat olennainen elementti surrealistisuuden korostamisessa varhaisissa avantgarde-elokuvissa, kuten esimerkiksi yhdysvaltalaisen Man Rayn vuoden 1926 elokuvassa *Emak Bakia* (kuva 8).



KUVA 8. Kuvakaappaukset Strawberry Fiels Forever -videon (vas.) ja Emak Bakia -elokuvan samankaltaisesta ristikuvan käytöstä

Peilikuvat ovat ristikuvien hieman pidemmälle viety muoto. Kun kaksi samaa otosta on asetettu päällekkäin ja toinen niistä käännetty horisontaalisesti, kuvat muodostavat toistensa peilikuvat. Musiikkivideossa peilikuvien käytön tarkoituksena on usein pyrkimys psykedeelisen tai graafisen tyylin luomiseen ja tehostamiseen. Peilikuvia on hyödynnetty erityisesti surrealistisiin tarkoituksiin myös varhaisissa avantgarde-elokuvissa, kuten esimerkiksi Hans Richterin elokuvassa *Ghosts Before Breakfast* (1927). Musiikkivideoissa peilikuvien, kuten muidenkin tehokeinojen, käyttö kannattaa tehdä harkiten. Jos peilikuvaa käyttää vain kerran, se saattaa erottua epäedukseen videon muuta tyyliä sekoittavana tekijänä. Kun sitä taas käyttää useammin kuin kerran videon aikana, siitä muodostuu osa videon tyyliä. Peilikuvia on käytetty psykedeelissävytteisesti esimerkiksi yhdysvaltalaisyhtye Red Hot Chili Peppersin videolla *Zephyr Song* (2002) ja leikkimielisen tyyliä ranskalais-DJ Yuksekin videolla *Off The Wall* (2012).

Kameraoperointia muistuttavia seikkoja voi luoda ”keinotekoisesti” leikkausohjelmassa. Esimerkiksi digitaaliset blurraukset (terävän kuvan muuttumista sumeaksi) ja zoomaukset ovat yleisiä musiikkivideoissa. Otoksen nopea blurraantuminen ja takaisin teräväksi palaaminen voi olla tehokas keino yhdistää musiikin rytmi kuvan kanssa. Kun kuvaa zoomataan sisään digitaalisesti, se lähes väistämättä vaatii parikseen korkearesoluutioisen kuvausformaatin parikseen, ellei huonolaatuinen kuva ole sitten tavoiteltu tyylikeino. Kun resoluutio on suuri, voi kuvaa zoomata digitaalisesti sisään huomattavan paljon kuvan laadun kärsimättä, ja näin saadaan aikaan uusia kuvarajauksia.

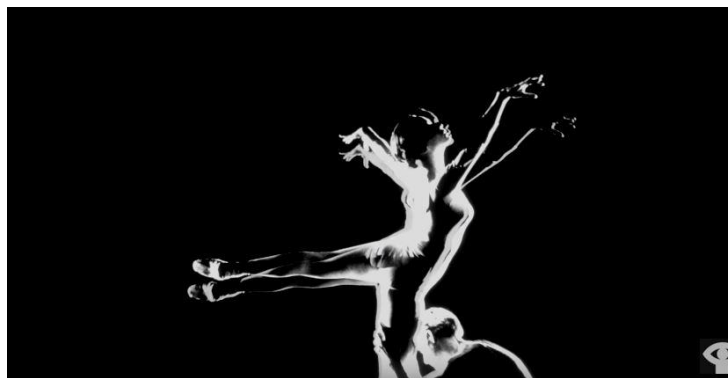
Musiikkivideoissa liike on tärkeää, joten zoomausten käyttäminen lisää otosten tehokkuutta ja eloa. Esimerkiksi fix-kuvaan yhdistetty pitkä ja hidaskäyttö digitaalinen zoomaus ei varsinaisesti toisinnakaan musiikin rytmiä, mutta se tekee otosta kiinnostavamman ja intensiivisemmän ylläpitäen kuvallista rytmiikkaa. Leikatessani psykedeelisen rockyhtye Hexvesselin videota *When I'm Dead* (2016) käytin paljon digitaalisia zoomeja. Kappaleen nopearytmisessä välisosassa leikkauksen ollessa hyvin nopeaa ja strobovalolla tehostettua hyödynsin digitaalista zoomia hyppyleikkauksen tavoin. Tässä tapauksessa kuvan sisään tai siitä ulos zoomaaminen ei tapahtunut otoksen aikana, vaan samasta otosta leikattiin suoraan kaksi kertaa tiiviimpään rajaukseen. Tällaiset ratkaisut olivat toimivia ennen kaikkea siksi, että kuvamateriaalia ei ollut paljoa, ja leikkauskohtia olisi ollut lähes mahdotonta luoda ilman mahdollisuutta rajata kuvia uudelleen. Digitaalista zoomia käytetään musiikkivideoissa joskus myös niin, että kuvakoko muuttuu vain vähän ja nopeasti edes takaisin luoden vaikutelman kuvan ”tähtelystä” musiikin rytmiin. Tätä keinoa on

käytetty tehokkaasti esimerkiksi eteläafrikkalaisen Die Antwoord -yhtyeen videolla *Fatty Boom Boom* (2012).

When I'm Dead -videossa käytin myös niin sanottua echo-efektiä tehokeinona. Echo-efektissä sama otos on kopioitu muutaman ruudun viiveellä niin, että kuvassa tapahtuva liike toistuu, jolloin liikkeellä on ikään kuin sitä seuraava ”vana” perässään (kuva 9). Tarkoituksena on luoda todellisuudesta irrallinen, psykedeelinen tunnelma, joka muistuttaa kuvan näkemistä kahtena tai moninkertaisena. Efektin voimakkuutta voi muunnella oman mielen mukaisesti. Tekniikkaa käytettiin jo varhain esimerkiksi Norman McLarenin vuoden 1968 tanssitaide-elokuvassa *Pas De Deux* (kuva 10). Alanen ja Pohjola kirjoittavat (1992, 93) McLarenin käyttäneen tekniikkaa, jossa ”moninkertaisessa ristikuvassa nähtiin samanaikaisesti jopa yksitoista liikkeen eri vaihetta, ja tuloksena oli liikkeiden viuhkamainen vaikutelma”.



KUVA 9. Echo-efekti vuonna 2016. Kuvakaappaus When I'm Dead -videosta



KUVA 10. Echo-efekti vuonna 1968. Kuvakaappaus elokuvasta Pas De Deux

When I'm Dead -videolla käytin myös nopeita välähdyksiä, jotka luotiin negatiiviväriefektillä. Kun efektiä käyttää vain parin ruudun ajan, värien muuttumista negatiivisiksi ei juurikaan tajua, vaan se näyttää lähinnä strobovalon kaltaiselta kirkkaalta välkkeeltä.

Samaa tehokeinoa on käytetty esimerkiksi suomalaisen rap-artisti Paperi T:n videolla *Elokuva* (2015) (kuva 11). Kummassakin videossa negatiiviväriefektiä on käytetty korostamaan yksittäisiä musiikin rytmin iskuja. Negatiivikuvan ja värisuodattimien välähtelyä on käytetty voimakkaana tehokeinona myös esimerkiksi englantilaisen Malcolm Le Griecen kokeellisessa elokuvassa *Berlin Horse* (1970), jossa Brian Enon musiikin säestämä taiteellinen videokuva hevosesta välähtelee eri väreissä.



KUVA 11. Kuvakaappaus Paperi T:n videosta *Elokuva*, jossa kuva välähtää nopeasti negatiiviväreissä ja palaa normaaliksi



KUVA 12. Kuvakaappaus kuvan negatiivivälähtelystä *Berlin Horse* -elokuvassa

9 YHTEENVETO JA POHDINTA

Musiikkivideo on monimuotoinen moderni media, jonka kerronnan juuret ovat jäljitettävissä kauas elokuvanteon historiaan. Nykymusiikkivideo on kiehtova kokonaisuus, jossa yhdistyvät monenlaiset elementit, kuten elokuva, musiikki, runous, mainonta, kaupallisuus ja taiteellisuus. Tutkin työssäni musiikkivideota historiallisesta näkökulmasta painottaen kerrontaa ja leikkauksen keinoja. Tärkeimmiksi elokuvakerronnan keinoiksi nykymusiikkivideon kehityksen kannalta määrittelin olevan montaasi, avantgarde- ja taide-elokuva, joiden ominaispiirteitä erittelin ja yhdistin nykymusiikkivideoon.

Montaasin keinoin toisiinsa liittymättömät otokset eri lokaatioista, henkilöistä, esineistä ja tilanteista saadaan yhdistymään sarjalliseksi ketjuksi musiikkivideossa. Kuvan ja musiikin välinen rytmikka mahdollistuu montaasilla, ja montaasin avulla erinäisten otosten yhdistelmä luo uusia merkityksiä ja niistä tulee yhtenäinen kokonaisuus, joka herättää katsojassa mielikuvia, tunteita ja jopa shokin kaltaisia reaktioita. Montaasin keinoin musiikkivideoissa kuljetetaan tarinallisia kerrostumia ja luodaan videoon energiaa, vauhtia ja dramaattista intensiivisyyttä.

Avantgardelle ominainen surrealistinen ja tarkoituksellisen shokeeraava, välähdysmäinen kerronta muistuttaa paljon musiikkivideon kerrontaa, joka on fragmentoitunutta, unenomaista, nopearytmistä ja kuvastoltaan usein provokatiivista. Surrealistista kerrontaa tukevat yleensä esimerkiksi ristikuvat, looppaukset ja kuvien nopea välähtely. Taide-elokuvassa perinteistä elokuvakerronnan jatkuvuutta rikottiin tahallisilla hyppyleikkauksilla ja kerronnan kollaasimaisuudella ja episodimaisuudella, mikä näkyy nykymusiikkivideossa näkyvänä leikkauksena ja ajan- ja paikantajua sekoittavana kerrontana, jossa tapahtumat on jaksotettu usein kappaleen muodon vaihtelun mukaan. Vaikka montaasi, avantgarde- ja taide-elokuva liittyvät nykymusiikkivideoon olennaisesti, työssäni käy kuitenkin ilmi myös musiikkivideon luonne täysin omanalaisenaan mediana, johon kaupallinen populaarimusiikki liittyy irrottamattomasti ja erottaa sen elokuvasta. Vaikka työn aihe saattaa tuntua laajalta, ovat montaasin, avantgarden ja taide-elokuvan kerronnan keinot tosi asiassa hyvin samankaltaisia, sillä esimerkiksi montaasi on usein myös yksi avantgarde-elokuvan perusilmaisuperiaatteista.

Koen työni tutkimuksen täyttäneen tavoitteensa pääasiassa hyvin. Työssä eriteltiin monipuolisesti yhtymäkohtia nykymusiikkivideon ja montaasin ja avantgarde- ja taide-elokuvan välillä, ja tutkimusta tukivat useat eri esimerkkivideot, -elokuvat ja -kuvat sekä lähteet, joissa montaasin ja avantgarde- ja taide-elokuvan vaikutus nykymusiikkivideoon koettiin kiistattomaksi. Paikoitellen koin aiheeni olevan melko vaativa, ja tunnetta lisäsi se, että suoraan tai edes välillisesti työni aiheeseen liittyvää lähdeaineistoa oli hankala löytää. Työn aihe pysyi pääosin hyvin hallinnassa, mutta itse aiheeseen syventyminen saattoi tapahtua turhan hitaasti, ja omaa pohdintaa olisi voinut olla enemmänkin. Vaikka informaation yhdistelyssä ja jäsentelyssä saattoi paikoin olla lieviä puutteita, koen, että siinä esiintyi kuitenkin kaikki tutkimuksen kannalta oleellinen tieto. Työstä välittyy ymmärrykseäni ja kiinnostukseni alaani kohtaan, sekä motivaationi ja valmiuteni työskennellä työn aihepiirin tuotannoissa.

Tutkimus vahvisti ja monipuolisti käsitystäni montaasin ja kokeellisen elokuvan kerronnan keinoista ja syvensi ymmärrystäni nykymusiikkivideon rakentumisesta leikkauksen näkökulmasta. Tutkimus myös nostatti tarpeen ymmärtää elokuvakerronnan ja -leikkauksen keinoja entistä syvemmin ja mahdollisesti jatkokehittää tai syventää tutkimusaihetta. Koen kiinnostavaksi syventyä tulevaisuudessa esimerkiksi ainoastaan montaasin keinoihin ja mahdollisuuksiin musiikkivideon, ja miksei myös muiden medioiden, leikkauksessa, sillä montaasiteoria on laaja ja monimutkainen aihe, jolla on leikkaajalle paljon annettavaa.

Koen tutkimukseni tärkeäksi, sillä työni aihepiiriä ja musiikkivideota ylipäätään on tutkittu analyyttisesti hyvin vähän. Musiikkivideo on elinvoimainen nykyaikainen media, jonka ominaispiirteiden, rakentumisen ja laaja-alaisen vaikutusten ymmärrys on olennaista ammatissani leikkaajana. Esimerkiksi musiikkivideon ja televisiomainonnan kerronnan yhtymäkohdat ovat selvät, ja musiikkivideon leikkauksellisia ominaispiirteitä voidaan soveltaa myös elokuvassa ja televisiossa. Tulevaisuudessa olen kiinnostunut työskentelemään ennen kaikkea kokeellisen elokuvan, musiikkivideon ja -dokumentin, sekä mainosten parissa, joissa koen musiikkivideon kerrontakeinojen ymmärryksen ja musiikkiin leikkaamisen taidon erityisen hyödylliseksi. Koenkin tutkimukseni antaneen itselleni eväitä leikkaajana kerronnan luomiseksi myös muiden audiovisuaalisen alan tuotantojen kuin musiikkivideon saralla. Uskon opinnäytetyöni voivan tarjota oleellista informaatiota myös muille musiikkivideosta ja kokeellisesta leikkauksesta kiinnostuneille ja innostavan vapaamieliseen kokeiluun leikkauksen parissa.

LÄHTEET

Kirjallisuus

Alanen, A. & Pohjola, I. 1992. Sähköiset unet: Musiikkivideot – miten taiteesta tuli pop. Helsinki: VAPK-Kustannus.

Austerlitz, A. 2007. Money for Nothing: A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Tammer-Paino.

Bacon, H. 2005. Seitsemäs taide: Elokuva ja muut taiteet. Helsinki: F. G. Lönnberg.

Eisenstein, S. 1999. Elokuvan Muoto. Helsinki: Love Kustannus Oy.

Godard, J-L. 1984. Elokuva Godardin mukaan. Suom. Toiviainen, S. Vaasa: Vaasa Oy:n kirjapaino. Alkuperäinen teos 1968.

Pearlman, K. 2009. Cutting Rhythms. Shaping the Film Edit. Oxon: Focal Press.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2008. Leikkaus: Elävä kuva – elävä ääni, toinen osa. Helsinki: Like.

Reiss, S. & Feineman, N. 2000. Thirty Frames per Second: The Visionary Art of the Music Video. New York: Harry N. Abrams Inc.

Valkola, J. 1999. Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka: Taide- ja mediakasvatuksellinen näkökulma audiovisuaalisen kerronnan teoriaan ja analyysiin. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos.

Internet

Aksola, K. 2010. Juonellinen musiikkivideo ja leikkauksen tehokeinot. Av-media. Kymenlaakson ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 11.4.2016.
https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/13995/aksola_katri.pdf?sequence=1

Ashes to Ashes (David Bowie Song), Wikipedia. Luettu 12.4.2016.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Ashes_to_Ashes_\(David_Bowie_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ashes_to_Ashes_(David_Bowie_song))

Blackstar, Wikipedia. Luettu 7.4.2016.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Blackstar_\(David_Bowie_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blackstar_(David_Bowie_song))

Cinéma Pur, Wikipedia. Luettu 30.4.2016.
https://en.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_pur

Dickson Experimental Sound, Wikipedia. Luettu 25.4.2016.
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dickson_Experimental_Sound_Film

Dynamiikka. Internetix. Mustonen, T. Otavan Opisto. Luettu 27.3.2016.
http://opinnot.internetix.fi/fi/muikku2materiaalit/lukio/mu/mu1/2_musiikki_itsesaan/2.7_dynamiikka?C:D=hNpN.gY8r&m:selres=hNpN.gY8r

Experimental Film, Wikipedia. Luettu 20.3.2016.
https://en.wikipedia.org/wiki/Experimental_film

Fantasia (vuoden 1940 elokuva), Wikipedia. Luettu 24.3.2016.
[https://fi.wikipedia.org/wiki/Fantasia_\(vuoden_1940_elokuva\)](https://fi.wikipedia.org/wiki/Fantasia_(vuoden_1940_elokuva))

Suojaviiva, Mediakompassi. Luettu 11.2.2016.
<http://yle.fi/vintti/yle.fi/mediakompassi/mediakompassi/4-6-luokkalaiset/kuvakoulu/kameran-kanssa/suojaviiva.htm>

Hyppyleikkaus, Wikipedia. Luettu 11.2.2016.
<https://fi.wikipedia.org/wiki/Hyppyleikkaus>

List of most viewed YouTube videos, Wikipedia. Luettu 30.3.2016.
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_viewed_YouTube_videos

Lonely Boy (The Black Keys Song), Wikipedia. Luettu 17.4.2016.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Lonely_Boy_\(The_Black_Keys_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lonely_Boy_(The_Black_Keys_song))

Montaasi, Wikipedia. Luettu 7.2.2016.
<https://fi.wikipedia.org/wiki/Montaasi>

Montage (filmmaking), Wikipedia. Luettu 13.3.2016.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Montage_\(filmmaking\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Montage_(filmmaking))

MTV (televisiokanava), Wikipedia. Luettu 30.3.2016.
[https://fi.wikipedia.org/wiki/MTV_\(televisiokanava\)](https://fi.wikipedia.org/wiki/MTV_(televisiokanava))

Muoto. Internetix. Mustonen, T. Otavan Opisto. Luettu 27.3.2016.
http://opinnot.internetix.fi/fi/muikku2materiaalit/lukio/mu/mu1/2_musiikki_itsesaan/2.6_muoto?C:D=hNpN.gY8o&m:selres=hNpN.gY8o

Music video, Wikipedia. Luettu 22.2.2016.
https://en.wikipedia.org/wiki/Music_video

Oravala, J. 2009. Montaasipedagogia. Luettu 7.2.2016.
<http://slideplayer.biz/slide/2952293/>

Penttilä, M. Neuvostoliitto 1920-luvulla. Luettu 7.2.2016.
<http://slideplayer.biz/slide/2775126/>

Pitkämäki, J. 2013. Jos vastaan tulee näätä... Opetusvideon kuvakoon vaihtelu. Elokuvan ja television koulutusohjelma. Tampereen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 17.3.2016.
https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/60513/Pitkamaki_Jasmine.pdf?sequence=2

Rytmi, Wikipedia. Luettu 17.3.2016.

<https://fi.wikipedia.org/wiki/Rytmi>

Rytmilliset poikkeusjaot. 1998. Musiikintutkimuksen laitos. Luettu 18.3.2016.

<http://www.15.uta.fi/arkisto/mustut/mute/ryt10.htm>

Sleep (film), Wikipedia. Luettu 24.4.2016.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Sleep_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sleep_(film))

Spanos, B. 2016. The 10 Best David Bowie Music Videos. Rolling Stone. Luettu 7.4.

<http://www.rollingstone.com/music/lists/readers-poll-the-10-best-david-bowie-music-videos-20160120>

Suonikko, L. 2016. Montaasitekniikat. Kerrontamenetelmät Eisensteinin elokuvissa. Elokuvan ja television koulutusohjelma. Tampereen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 22.3.2016.

http://theseus.fi/bitstream/handle/10024/105385/Suonikko_Leo.pdf?sequence=1

Syrenius, J. 2012. Melodian kuvittama: Musiikin visualisointi ja kuvittaminen. Digitaalinen viestintä. Metropolia ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 24.4.2016.

https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/50958/ONT_0705965.pdf?sequence=1

Tikkanen, J. 1997. Musiikin visualisoinnin historia. Internetix. Luettu 28.3.2016.

http://materiaalit.internetix.fi/fi/opintojaksot/7taide/musiikkivideo/visualisoinnin_historiaa

Tikkanen, J. 1997. Musiikkivideo – aikansa kuva. Internetix. Luettu 28.3.2016.

http://materiaalit.internetix.fi/fi/opintojaksot/7taide/musiikkivideo/aikansa_kuva

Tikkanen, J. 1997. Musiikkivideo ja kulttuuriteollisuus. Internetix. Luettu 28.3.2016.

<http://materiaalit.internetix.fi/fi/opintojaksot/7taide/musiikkivideo/kulttuuriteollisuus>

Tikkanen, J. 1997. Musiikkivideot ja seksuaalisuus. Internetix. Luettu 28.3.2016.

<http://materiaalit.internetix.fi/fi/opintojaksot/7taide/musiikkivideo/seksuaalisuus>

Viimeiseen hengenvetoon, Wikipedia.

Luettu 14.4.2016. https://fi.wikipedia.org/wiki/Viimeiseen_hengenvetoon

Elokuvat

A Chairy Tale. 1957. Ohjaus: Norman McLaren. Kanada.

A Composition in Blue. 1935. Ohjaus: Oskar Fischinger. Tuotanto: Fischinger Studio. Saksa

A Hard Day's Night. 1964. Ohjaus: Richard Lester. Tuotanto: Proscenium Films. Iso-Britannia.

An Optical Poem. 1938. Ohjaus: Oskar Fischinger. Tuotanto: MGM. Yhdysvallat.

Andalusialainen koira. 1929. Director: Luis Buñuel. Tuotanto: Luis Buñuel, Salvador Dali. Ranska.

- Berlin Horse. 1970. Ohjaus: Malcolm Le Grice. Tuotanto: Malcolm Le Grice. Iso-Britannia.
- Blackboard Jungle. 1955. Ohjaus: Richard Brooks. Tuotanto: MGM. Yhdysvallat.
- Blazes. 1961. Ohjaus: Robert Breer.
- Blinkity Blank. 1955. Ohjaus: Norman McLaren. Tuotanto: National Film Board of Canada. Kanada.
- Chelsea Girls. 1966. Ohjaus: Andy Warhol. Tuotanto: Andy Warhol. Yhdysvallat.
Dickson Experimental Sound Film. 1894. Director: William Dickson. Yhdysvallat.
- Don't Look Back. 1967. Ohjaus: D.A.Pennebaker. Tuotanto: John Court, Albert Grossman. Yhdysvallat.
- Emak Bakia. 1926. Ohjaus: Man Ray. Tuotanto: Man Ray. Ranska
- Empire. 1964. Ohjaus: Andy Warhol. Yhdysvallat.
- Entr'acte. 1924. Ohjaus: René Clair. Tuotanto: Rolf de Maré. Ranska.
- Fantasia. 1940. Ohjaus: Joe Grant & Dick Huemer. Tuotanto: Walt Disney. Yhdysvallat
- Gentlemen Prefer Blondes. 1953. Ohjaus: Howard Hawkes. Tuotanto: Sol C. Siegel. Yhdysvallat.
- Ghosts Before Breakfast. 1928. Ohjaus: Hans Richter. Tuotanto: Hans Richter. Weimarin tasavalta.
- Hiroshima, rakastettuni. 1959. Ohjaus: Alain Resnais. Tuotanto: Samy Halfon, Anatole Dauman. Ranska, Japani.
- Hurjapäät. 2001. Ohjaus: Rob Cohen. Tuotanto: Original Film. Yhdysvallat.
- Jailhouse Rock. 1957. Ohjaus: Richard Thorpe. Tuotanto: MGM. Yhdysvallat.
- Jesus Christ Superstar. 1973. Ohjaus: Norman Jewison. Tuotanto: Universal Pictures. Yhdysvallat.
- Kellopeliappelsiini. 1971. Ohjaus: Stanley Kubrick. Tuotanto: Polaris Productions & Hawk Films. Iso-Britannia, Yhdysvallat.
- La P'tite Lili. 1927. Ohjaus: Alberto Cavalcant. Tuotanto: Pierre Braunberger. Ranska.
- Labyrinth. 1986. Ohjaus: Jim Henson. Tuotanto: Lucasfilm. Iso-Britannia, Yhdysvallat.
- Le Ballet Mecanique. 1923. Ohjaus: Fernand Léger, Dudleu Murphy. Tuotanto: André Charlot. Ranska.
- Lokakuu. 1928. Ohjaus: Sergei Eisenstein. Tuotanto: Sovkino. Neuvostoliitto.

Moulin Rouge! 2001. Ohjaus: Baz Luhrman. Tuotanto: 20th Century Fox. Australia, Yhdysvallat.

Napoléon. 1927. Ohjaus: Abel Gance. Tuotanto: Abel Gance. Ranska.

Neighbours. 1952. Ohjaus: Norman McLaren. Kanada.

Nuori Kapinallinen. 1955. Ohjaus: Nicholas Ray. Tuotanto: David Weisbart. Yhdysvallat.

Panssarilaiva Potemkin. 1925. Ohjaus: Sergei Eisenstein. Tuotanto: Mosfilm. Neuvostoliitto.

Pas De Deux. 1968. Ohjaus: Norman McLaren. Kanada.

Rocky II. 1979. Ohjaus: Sylvester Stallone. Tuotanto: Robert Chartoff, Irwin Winkler. Yhdysvallat.

Sleep. 1963. Ohjaus: Andy Warhol. Yhdysvallat.

The Band Wagon. 1953. Ohjaus: Vincente Minnelli. Tuotanto: Arthur Freed, Roger Edens. Yhdysvallat.

The Flicker. 1966. Ohjaus: Tony Conrad. Tuotanto: Tony Conrad & Jonas Mekas. Yhdysvallat.

The Girl Can't Help It. 1956. Ohjaus: Frank Tashin. Tuotanto: Frank Tashin. Yhdysvallat.

The Jazz Singer. 1927. Ohjaus: Alan Crosland, Gordon Hollingshead. Tuotanto: Warner Bros Pictures. Yhdysvallat.

Tommy. 1975. Ohjaus: Ken Russell. Tuotanto: RSO. Iso-Britannia.

Top Hat. 1935. Ohjaus: Mark Sandrich. Tuotanto: RKO Radio Pictures. Yhdysvallat.

Viimeiseen hengenvetoon. 1960. Ohjaus: Jean-Luc Godard. Tuotanto: Georges de Beauregard. Ranska.

Musiikkivideot

1 Thing. Amerie. 2005. Ohjaus: Chris Robinson.

Arnold Layne. 1967. Pink Floyd. Ohjaus: Derek Nice.

Ashes to Ashes. 1980. David Bowie. Ohjaus: David Mallet & David Bowie.

Ava Adore. 1998. Smashing Pumpkins. Dom and Nic.

Beat It. 1982. Michael Jackson. Ohjaus: Bob Giraldi.

- Behind Thyme. 2015. Death Hawks. Ohjaus: Sami Sänpäckilä.
- Billie Jean. 1982. Michael Jackson. Ohjaus: Steve Barron.
- Blackstar. 2015. David Bowie. Ohjaus: Johan Renck.
- Bohemian Rhapsody. 1975. Ohjaus: Bruce Gowers.
- Bugatti. 2014. Tiga. Ohjaus: Helmi.
- Candyman. 2007. Christina Aguilera. Ohjaus: Matthew Rolston, Christina Aguilera.
- Cold War. 2011. Janelle Monàe. Ohjaus: Wendy Morgan.
- Countdown. 2011. Beyoncé. Ohjaus: Adria Petty.
- Elokuva. 2015. Paperi T ft. P.K. Keränen. Ohjaus: Miikka Lommi.
- Everybody Have Fun Tonight. 1986. Wang Chung. Ohjaus: Godley & Creme.
- Fatty Boom Boom. 2012. Die Antwoord. Ohjaus: Ninja, Terence Neale ja Saki Berg.
- Girls on Film. 1981. Duran Duran. Ohjaus: Godley & Creme.
- Here It Goes Again. 2006. OK Go. Ohjaus: Trish Sie & OK Go.
- Hideaway. Kiesza. Ohjaus: Kiesza, Ljuba Castot ja Rami Samir Afuni.
- Like A Virgin. 1985. Madonna. Ohjaus: Mary Lambert.
- Lonely Boy. 2011. The Black Keys. Ohjaus: Jesse Dylan.
- Material Girl. 1985. Madonna. Ohjaus: Mary Lambert.
- Nothing Compares To You. 1990. Sinead O'Connor. Ohjaus: John Maybury.
- Off The Wall. 2012. Yuksek. Ohjaus: Romain Segaud.
- Olento. 2015. U. F. Ojala. Ohjaus: Anna-Mari Nousiainen.
- Paperback Writer. 1966. The Beatles. Ohjaus: Michael Lindsay-Hogg.
- Penny Lane. 1967. The Beatles. Ohjaus: Peter Goldmann.
- Popscene. 1992. Blur. Ohjaus: David Mould.
- Power. 2010. Kanye West. Ohjaus: Marco Brambilla.
- Rain. 1966. The Beatles. Ohjaus: Michael Lindsay-Hogg.
- Seasimularo. 2015. Pintandwefall. Ohjaus: Anna-Mari Nousiainen.

Strawberry Fields Forever. 1967. The Beatles. Ohjaus: Peter Goldmann.

Subterranean Homesick Blues. 1967. Ohjaus: D. A. Pennebaker.

The Less I Know the Better. 2015. Tame Impala. Ohjaus: Canada.

The Universal. 1995. Blur. Ohjaus: Jonathan Glazer.

Thriller. 1983. Michael Jackson. Ohjaus: John Landis.

Video Killed the Radio Star. 1979. The Buggles. Ohjaus: Russell Mulcahy.

When I'm Dead. 2016. Hexvessel. Ohjaus: Jussi Sandhu & Ville Hakonen.

Zephyr Song. 2002. Red Hot Chili Peppers. Ohjaus: Jonathan Dayton & Valerie Faris.