

ROKUMENTTI SOIKOON! SAIMAA-ILMIÖ DOKUMENTTI- ELOKUVAN ÄÄNIRAIDAN ANALYYSIÄ

Suomalainen rockdokumenttielokuva otti 1980-luvun alussa vasta ensimmäisiä askeleitaan, kun Juice Leskinen pyysi Aki ja Mika Kaurismäkeä tekemään elokuvan viikon mittaisesta Tuuliajolla-risteilystä. Tuolloin, kesäkuussa 1981, Saimaalla seilasivat yhtyeet Juice Leskinen & Slam, Eppu Normaali ja Hassisen kone, jotka edustivat nousevaa suomalaista rockia, myöhemmin suomirockiksi nimettyä genreä. *Saimaa-ilmiö* niminen elokuva tehtiin ja se valmistui elokuvateatterilevitykseen saaden ensi-iltansa 11.9.1981 (IMDb 2009).

Tarkastelen artikkelissani erityisesti elokuvan ääniraitaa. *Saimaa-ilmiö* elokuvan avulla on mahdollista tarkastella sekä äänen että musiikin roolia erityisesti rockdokumenttielokuvassa yleisemminkin. Rockdokumentti poikkeaa muista dokumenttigenreistä juuri musiikin takia, musiikkihan muodostaa määrällisesti suuren osan näiden elokuvien sisällöstä. Lisäksi tavoitteenani on teoretisoida äänen analyysin käsitteitä yleisemmällä tasolla. Tarkastelen siis äänen käyttöä *Saimaa-ilmiö* elokuvan esimerkkien kautta, mutta pyrin suhteuttamaan tuloksia musiikkidokumenttielokuvien äänien käyttöön myös laajemmin.

Dokumentista rokonttiin

Chion (1994: 188) on kuvannut kuvan ja äänen suhdetta elokuvassa pakkoavioliitoksi. Tämä yleisemmin audio-visuaalisuudeksi määritelty kahtiajako perustuu elokuvan

tekniikkaan, jossa kuvaraidan ja ääniraidan tekeminen eriytetään tekovaiheessa toisistaan, vaikka itse elokuvassa ne synkronoidaan yhteen. Yleensä musiikin ajatellaan olevan heikommassa ja alisteisessa asemassa suhteessa kuvaan. Dokumenttielokuvan ohjaamiseen perehtynyt Michael Rabiger (2004: 310) on esimerkiksi todennut musiikin käytöstä dokumenttielokuvassa, että ”musiikin tulee luoda pääsy henkilön tai asian sisäiseen maailmaan”, ja että ”musiikki voi ilmaista tunnetasoa, jolla yleisön pitäisi tarkastella sitä, mitä heille näytetään”. Musiikkia koskevilla elokuvilla nämä roolit tai ainakin painotukset muuttuvat, ja juuri tämä tekee elokuvien äänestä kiinnostavan analyysikohteen.

Elokuvateollisuus on maailmanlaajuisesti merkittävä osa nykyisiä valtavia mediamarkkinoita, joihin myös musiikin tuotanto kiinteästi liittyy (esimerkiksi ns. Hollywood ja Bollywood elokuvissa). Siksi ei olekaan ihme, että erityisesti musiikin roolia fiktioelokuvissa on tutkittu paljon. Tunnetuimpia elokuvan äänen ja musiikin tutkijoita ovat Claudia Gorbman (1987), Rick Altman (1987; 1992a ja b), Anahid Kasabian (2001) ja Robynn Stilwell (2007). Suomessa elokuvamusiikin ja -äänien tutkimusta on tehty pääasiassa musiikintutkimuksen puolella (Kärjä 2006). Elokuvamusiikkia erityisesti ovat tutkineet mm. Anu Juva (1995; 2008), Antti-Ville Kärjä (2005) ja Susanna Välimäki (2008).

Vaikka dokumenttielokuvaa tuotetaan määrällisesti vähemmän kuin fiktiota, on tuotanto kuitenkin laajaa. 2000-luvulla Suomessakin tuotetaan vuosittain arviolta 10–16 dokumenttielokuvaa, lähes yhtä paljon kuin fiktioelokuvia. Musiikkia koskevia elokuvia on näistä pieni osa, mutta niidenkin tuotanto on ollut nousussa 1990-luvulta alkaen. 2000-luvulla musiikkia koskevia täyspitkiä dokumenttielokuvia on tehty jo toistakymmentä. Lyhytelokuvien tuotanto on huomattavasti laajempaa. (Suomen elokuvasäätiö 2006; 2007; 2008; 2009.)

Elokuvaäänien tutkimuksessa on vielä paljon alueita, joilla tutkimusta ei ole tehty tai se on vasta alkutekijöissä, kuten myös dokumenttielokuvien tapauksessa. Mark Evans (2009) on esittänyt 12 filmien (myös muiden kuin elokuvien) äänitutkimukseen kuuluvaa aluetta, jotka kaipaivat kipeästi lisätarkastelua. Näitä ovat Hollywood elokuvien ääni, kansalliset ja alueelliset, sekä ei-englanninkieliset elokuvat, television musiikki, musiikki mainoksissa, television ääni ja miksaus, musiikkivideot, animaatioelokuvat, kokeelliset elokuvat, videotaide, videopelit, ja musiikki internetissä. Listaan myös dokumenttielokuvien, erityisesti musiikkia koskevien dokumenttielokuvien tutkimuksen, joka kaippaa teoretisoinnin lisäksi lukuisien elokuvien analysoimista myös äänen käytön näkökulmasta.

Rockdokumentit, tai niin sanotut ”rockumentit” käsittelevät yleensä populaarimusiikin historiaa (joko genreittäin tai yhtyeikohtaisesti), musiikkifestivaaleja, konsertteja, kiertueita tai paikallisia musiikkiskenejä (Shuker 1994: 179). Oman kategoriansa muodostavat myös ns. ”making of”-dokumentit, joissa paneudutaan jonkun yksittäisen mediatuotteen tekemisprosessiin. Rockumentit voidaan jakaa kahteen luokkaan niiden luonteen perusteella. Ensinnäkin, nykyään tehdään yhä enenevässä määrin musiikin laajaan tuoteperheeseen kuuluvia, tietyn konsertin tai kiertueen dokumentoivia konserttitaltiointeja. Näissä tuotteissa ei usein erikseen mainita ohjaajaa. Edellisen lisäksi tehdään myös kerronnallisempia dokumenttielokuvia, joissa tekijyys on selkeämmin määritettävissä käsikirjoituksen ja ohjauksen kautta, ja jotka luetaan ns. luoviin elokuvaan (Ellis & McLane 2006: 287). Äänenkäytön näkökulmasta tutkimuksellisesti haastavampia ovat jälkimmäiset rockdokumenttielokuvat juuri siksi, että niissä käytetään erilaisia ääniä, jotka on tuotettu ja äänitetty eri tavoin. *Saimaa-ilmiö* voidaan katsoa kuuluvaksi sekä konsertti- että kiertue-elokuvaan, ja se on myös luova dokumenttielokuva.

Dokumenttielokuvan ääntä on tutkittu vain vähäisessä määrin ja lähinnä artikkelien muodossa. Yleisesti dokumenttien äänen käytön kannalta tärkeimmät tekstit ovat tuottaneet Bill Nichols¹ ja Jeff Ruoff (1992), minkä lisäksi 2000-luvulla on kirjoitettu muutama aiheita käsittelevä artikkeli (Corner 2002; Cipriani & Latini 2008). Suomalaisen tutkimuksen piirissä dokumentti- tai musiikkidokumenttielokuvien ääntä ei ole tarkasteltu juuri lainkaan. Jouko Aaltonen käsittelee äänen käyttöä dokumenttielokuvan tekoprosessia koskevassa väitöskirjassaan parin sivun verran (2006). Rockdokumenttielokuvista on yleisesti kirjoitettu hyvin vähän (Sarchett 1994; Minturn 2005).

Dokumenttielokuvan ääni

Dokumenttielokuvan juuret ulottuvat 1900-luvulle, jonka loppupuolella se kehittyi omaksi genrekseen. 1900-luvun jälkipuoliskolla tärkeimpiä teemoja ovat olleet elämäkerralliset elokuvat, henkilökohtaisten näkökulmien tai asioiden kuvaaminen, ja jokapäiväinen elämä. (Ruoff 1992: 218–219.) Dokumenttielokuvia voidaan tehdä hyvin avoimesti ”hyppäämällä” pienin valmisteluin seuraamaan kuvauskohteen elämää, tai valmistelemalla hyvinkin tarkka käsikirjoitus, jota elokuva seuraa. Jonkinlainen suunnitelma elokuvan taustalla on yleensä olemassa. Lisäksi dokumentti-

elokuvat usein leikataan draaman lakien mukaan. (Bernard 2004: 46.) Onkin yleisesti tiedostettu ja tunnustettu, että faktan ja fiktion rajat usein häilyvät. Puhdasta todellisuuden taltiointia ei ole olemassakaan, vaan elokuva on aina konstruktio. Silti dokumenttielokuvalla on vahva totuusarvo ja sen luonteeseen kuuluu, että sitä pidetään realistisena ja autenttisena. Yleisesti voidaankin sanoa, että totuuden ja autenttisuuden vaikutelman luominen ovat dokumenttielokuvan tärkeimpiä päämääriä.

Dokumenttielokuvan tyypilliseen äänimaailmaan kuuluvat mm. kertojan äänen käyttö (voice over), dialogi, ympäristön äänet ja musiikki. Puhetyyliä ei ole ennalta kirjoitettu. Dokumenttielokuva antaa enemmän vapautta käyttää aksenttia tai murretta, jotka tuottavat elokuvaan lisää totuusarvoa ja autenttisuutta. Dokumentille on oleellista myös suoraan puhuttelemisen tekniikka, eli suoraan kameralle ja sen toisella puolella olevalle vastaanottajalle puhuminen tämä asetelma tiedostaen. Vaikka dokumenttielokuvan ääntä ei suoraan suunnata vastaanottajalle, käydään puhe ja dialogi kuitenkin tiedostetusti kameras edessä, kun taas fiktioelokuvassa kameras olemassaolo pyritään häivyttämään katsojan tietoisuudesta. (Ruoff 1992: 223.)

Äänten analyysissä käytetään usein kahtiajakoa diegeettiseen ja ei-diegeettiseen musiikkiin. Diegeettisen alkuperä juontaa narratiivisuuden historiaan, mutta elokuvatutkimuksen piirissä sen on tehnyt tunnetuksi Claudia Gorbman, joka määrittelee diegeettisen äänen elokuvan tapahtumien ja henkilöiden maailmaan ja kerrontaan kuuluvaksi (1987: 21). Diegeettinen ääni tuotetaan siis elokuvan tapahtumatilassa.² Ei-diegeettinen ääni on siis ikään kuin päälle liimattu, se ei kuulu tarinan sisäiseen kerrontaan. Tämä jaottelu pohjautuu fiktioelokuvien ääniraitojen analyysiin ja siitä on keskusteltu runsaasti elokuvamusiikin tutkimuksen piirissä. Jakoa on kritisoinut mm. Anahid Kassabian (2001), joka on pitänyt jakoa yksinkertaisesti huonona ja riittämättömänä kuvaamaan elokuvissa käytettyä ääntä, kun taas Robynn Stilwell (2007) on puolustanut sitä toteamalla, että poikkeamat diegeettisen ja ei-diegeettisen kategorioista vain lisäävät käsitteiden mielenkiintoa ja vahvistavat niiden tarpeellisuutta.

Jako diegeettiseen tai ei-diegeettiseen ääneen ei ole sinällään vielä riittävä kuvaamaan äänenkäytön erojen dokumenttielokuvissa. *Saimaa-ilmiössä* suurin osa musiikista on diegeettistä eli elokuvan tarinatilaan kuuluvaa tai sitä kautta selittyvää juuri dokumentaarisuuden luonteen ja vahvan totuusarvon takia. Lisäjaottelua kaivataankin erityisesti diegeettisen äänikategorian sisällä. Taulukossa 1. esittelen tekemäni jaottelun, jossa on nähtävissä ääniraidan jako diegeettisiin *akustoaääniraitaan* ja *manipuloituun ääniraitaan*, sekä ei-diegeettiseen studioääniraitaan.

Jaon lähtökohtana ovat äänityksen eri tavat ja äänen eri roolit. *Akustoääniraita* tarkoittaa ääntä, joka esitetään loogisessa kuvayhteydessä ja elokuvan tapahtumatilassa. Äänet nauhoitetaan luonnollisen kuuloisessa äänitilassa niin, että manipulaatiota on vähän tai ei lainkaan. Tausta- ja ympäristöäänien kuuleminen on osa todellisuus-suhteen ja autenttisuuden rakentumista. Kuulija voi asettua mikrofonin asemaan, kuulla äänimaailma ikään kuin sen asemasta. Musiikillisesti tämä raita pitää sisälleen akustista soittoa ja laulua. *Manipuloitu ääniraita* on puolestaan ääntä, joka on tallennettu vahvemman suodatuksen läpi ja miksattu jo äänitysvaiheessa. Sen äänitila on voimakkaammin rajoitettu eikä kuulokuva vastaa yhdenkään tilassa olevan todellista ääniympäristöä. Manipuloitua ääntä nauhoitetaan konserttitilanteissa.

	DIEGEETTINEN		EI-DIEGEETTINEN
	<i>Akustoääniraita</i>	<i>Manipuloitu ääniraita</i>	<i>Studioääniraita</i>
<i>Kuva- ja äänisuhde</i>	looginen, äänilähde näkyy valkokankaalla (onscreen) tai ei (offscreen), mutta referenssi tapahtumiin vahva	looginen, äänilähde näkyy valkokankaalla (onscreen) tai ei (offscreen), mutta referenssi tapahtumiin vahva	kuvan ja äänen yhteys olemassa temaattisesti, rytmisesti tai tunnetasolla
<i>Todellisuus-suhde</i>	vahva todellisuussuhde elokuvan sisäisiin tapahtumiin	vahva todellisuussuhde elokuvan sisäisiin tapahtumiin	vahva-heikko todellisuussuhde, tai ei lainkaan
<i>Äänitila</i>	luonnollisen kuuloinen äänitila, tilassa tuotetut äänet, suodatusta vähän tai ei lainkaan	vahvemmin rajoitettu äänitila, suodatetut äänet – vain osa tilan äänistä	manipuloitu äänitila, yleensä vahvasti suodatettu
<i>Musiikin tyyppi</i>	akustinen elävä musiikki	konserttitilanteet, live-esitykset	ns. underscore tai muu studioäänitetty musiikki
<i>Äänitys</i>	äänien ja kuvan yhtäaikaista suoraa äänitys	äänitys esitystilanteessa, mutta suodatetusti äänityslaitteiston kautta	äänitetty studiossa
<i>Äänen prosessointi</i>	jonkin verran jälkikäsitteilyä	miksaus sekä paikan päällä että jälkikäteen	vahvasti prosessoitu studiossa

Taulukko 1. Diegeettiset ja ei-diegeettiset äänet dokumenttielokuvan analyysissä

Kuvan ja äänen suhde on molemmissa kategorioissa samanlainen: se on looginen, mutta voi olla sekä kuvassa näkyvän äänilähteen tuottama (onscreen) tai syntyä lähteestä, jota valkokankaalla ei näy (offscreen), mutta silloinkin referenssi elokuvan tapahtumiin on vahva ja looginen (Chion 1994: 73; Sonnenschein 2001: 153). Akustoaänen ja manipuloidun äänen erot tulevat esiin lähinnä ääntä ja tilaa ja musiikin roolia koskevissa kategorioissa, joita käsittelen tarkemmin tulevassa käyden läpi *Saimaa-ilmion* osa-alueita. Aineistosta löytyy relevanssia myös ei-diegeettisen *studioääniraidan* käsittelyyn. Nimensä mukaisesti tätä ääntä ei ole tuotettu elokuvan tapahtumatilassa, vaikka yhteys voi olla temaattinen ja todellisuussuhde jopa vahva. Käsiteltävässä elokuvassa on kappale ”Tällä tiellä”, jonka avulla on mahdollista pohtia ja kyseenalaistaa diegeettisen ja ei-diegeettisen rajoja.

Ääniä Saimaalta

Dokumenttielokuvan tekeminen on yleensä halvempaa kuin fiktioelokuvan: siihen ei tarvitse palkata näyttelijöitä, työryhmä on pienempi (esim. kuvaajien määrä), materiaali kuvataan ns. elävästä elämästä, eikä erityisiä kuvauspaikkoja tai lavasteita tarvita. Jälkikäsitteily on kuitenkin useimpien elokuvien kohdalla aika samankaltainen prosessi, äänen ja kuvan synkronointi, miksaus ja lopullinen muoto syntyvät vasta leikkauspöydällä. Tämä kaikki pätee myös *Saimaa-ilmioon*. Sen tapahtumat sijoittuvat kiertueen maisemiin, vuoksen vesistölle eli Saimaan ympäristöön. Järvillä seilataan S/S Heinävesi höyrylaivalla ja matkalla pysähdytään esiintymään paikkoihin, jotka sijaitsevat vesistön rannoilla. Elokuvan budjetti oli pieni (n. 100 000 €) (Juntunen 1981: 173). Siitä huolimatta, että kyseessä on selvästi rockdokumentti, tekijät itse kutsuvat sitä alkuteksteissä yksinkertaisesti rockelokuvaksi.

Saimaa-ilmio elokuvan tapahtumat jakaantuvat kahteen pääkategoriaan:

- 1) Konserttiesiintymiset, jotka muodostavat ylivoimaisesti suurimman osan koko elokuvasta (noin $\frac{3}{4}$ elokuvasta); ja
- 2) Laivalla oleskeluun liittyvä tapahtumat (noin $\frac{1}{6}$ elokuvasta).

Myös muualle kuin konsertteihin tai laivalle sijoittuvia tapahtumia on jonkin verran (noin $\frac{1}{12}$ elokuvasta). Molemmat pääkategoriat sisältävät musiikkia ja puhetta, mutta konserttiesitykset ovat pääosin musiikkia, kun taas laivaosuuksilla on myös puhetta enemmän. Elokuva sisältää 32 musiikkiesitystä, joista 24 on konserttiesi-

tyksiä (kategoria 1). Akustisia esityksiä kahdeksan, joista kuusi esitetään laivassa (kategoria 2) ja kaksi muussa ympäristössä (Olavinlinna). Näiden lisäksi elokuvassa on yksi kappale, jota ei suoranaisesti esitetä elokuvan tapahtumatilassa, vaan se on lisätty ääniraitaan myöhemmin taustamusiikiksi. Kaikista esitetyistä kappaleista 27 kuuluu elokuvassa esiintyvien yhtyeiden repertuaariin. Ajallisesti musiikkia on elokuvassa paljon, 78 % (noin 94 min) sen kokonaiskestosta.

Yllä esitetyt kategoriat eroavat pääosin toisistaan pääosin paitsi musiikin myös äänenkäytön suhteen. Akustoääntä käytetään erityisesti laivalla oleskelussa, kun taas manipuloitu ääni tuotetaan konserttitilanteita kuvaavissa kohtauksissa. Ero ei kuitenkaan ole kategorinen. Tarkastelen seuraavaksi Saimaa-ilmiossa käytettyä ääntä ja musiikkia akustoäänen ja manipuloidun äänen näkökulmasta.

Akustoäänet

Akustoäänellä tarkoitan ääntä, jossa kuvan ja äänen suhde on looginen ja äänitila välittyvä vastaanottajalle luonnollisena kuuloisena. Yleensä akustoääniraita sisältää tilassa tuotettuja taustääniä, suodatusta on vähän tai ei lainkaan. Rockdokumenttelokuvassa tämä pitää sisällään sekä akustisesti soitettua musiikkia, että erilaista puhetta tai pelkkää luonnollista tilan ääntä, jossa elokuvaa varten ei erikseen tuoteta jotain tiettyä ääntä, esim. puhetta. Ääni ja kuva äänitetään yleensä yhtä aikaa, mutta ääniraitaa jälkikäsitellään aina kuitenkin jossain määrin. Akustoäänen todellisuus-suhde on hyvin vahva ja autenttinen. Äänellä onkin merkittävä rooli vahvan todellisuusviittauksen luomisessa.

Tapahtumat, joissa akustoääntä käytetään sijoittuvat niin sanottuihin offstage eli lavan ulkopuolella tapahtuviin tilanteisiin. Nämä pitävät sisällään myös ns. backstage-tilanteet, jotka viittaavat lavan taakse eli takahuoneen tapahtumiin. Lavan ulkopuoliset tilanteet käsittävät oikeastaan kaiken konserttitilanteiden ulkopuolelle jäävän materiaalin: haastattelut, vitsien kertomisen, ja musisoinnin muualla kuin konserttilavalla. Lavan takana yhtyeitä kuvataan Kuopiossa, Työnkulman takahuoneessa esiintymisien välillä. *Saimaa-ilmio* sisältää kahdeksan haastattelua, jotka ovat aika lyhytkestoisia. Useimmissa niistä haastattelija (Aki Kaurismäki) esittää haastateltaville kysymyksen tai kysymyksiä, joihin he vastaavat.

Tyypillistä akustoäänelle on, että siinä kuuluu todellisia taustääniä. Ne ovat suunnittelemattomia ja aiheuttavat ennakoimattomia tilanteita, kuten esim. laivan

torven kova tuuttaus, joka keskeyttää yhden haastattelun. Kaikki akustoääni ei kuitenkaan ole spontaanisti tuotettua, vaan se sisältää myös elokuvan tekijöiden kanssa ennakolta suunniteltua puhetta ja soitantaa. *Saimaa-ilmion* tapauksessa ei ole varmuutta siitä, mitkä osat akustoäänestä on suunnittelematonta nauhoitusta ja mitkä eivät, mutta käsitykseni on, että useimmat musiikkiesitykset on sovittu ja aseteltu paikkoihin, jossa ne on helppo kuvata. Myös haastattelut on sovittu etukäteen ja haastattelijat esittää haastateltaville aiheen tai kysymyksen. Akustisen soitannon ja haastattelujen aikaan soittajat on erotettu muista ihmisistä, että taustaaänet pysyvät kohtuullisina. Jopa laivan moottori jouduttiin pysäyttämään äänitysten ajaksi (Juntunen 1981: 174). Spontaaneja tilanteita näyttäisivät olevan spitaalisvitsien kerrontatilanteet, joita elokuvassa on kolme. Hauskuuttamisesta vastasi matkan aikana muodostunut muusikoista ja muista mukanaolijoista koostuva ryhmä, jota elokuvassa kutsutaan nimellä *oravaryhmä*.

Manipuloidut äänet

Manipuloitujen äänten kategoriaan kuuluvat elokuvassa esitetyt konserttitilanteet. Myös näissä tilanteissa kuva ja ääni ovat loogisessa yhteydessä, toisin sanoen vastaanottaja kuulee saman minkä näkee. Manipuloitu ääni viittaa nimensä mukaisesti ääniraitaan, joka on vahvemmin käsitelty ja suodatettu kuin akustoääni. Kyse on siis aste-eroista, myös akustoääntä käsitellään ja siihen voidaan jossain määrin vaikuttaa jo äänitettäessä. Suurin ero syntyy kuitenkin siitä, että manipuloitua ääntä suodatetaan huomattavasti vahvemmin jo äänitystilanteessa. Suhde todellisuuteen on yleensä vahvempi silloin, kun ääni tuotetaan kuvassa, mutta se voi liukua myös idealisoivaan suuntaan jos ääntä muunnellaan liikaa.

Oman haasteensa tuo elävän musiikin soittaminen konserttitilanteessa. *Saimaa-ilmio* elokuvassa esittäminen sijoittuu tilallisesti joko suuriin ulkoilmatiloihin, lavoihin tai esimerkiksi työväentalolle, jossa ääntä lähtökohtaisesti vahvistetaan laitteilla. Kukin instrumentti sekä lauluääni vahvistetaan oman mikrofonin kautta tai suoraan elektronisesta soittimesta. Näissä tilanteissa ääniraita äänitetään tämän yhteyden avulla miksauspöydän kautta ja ääntä muokataan jo tässä vaiheessa halutuksi. Soittimien ja laulun kesken pyritään luomaan haluttu tasapaino ja sointi.

Kyseinen äänitystapa muokkaa kuultua ääntä. Äänimaailmasta tulee rajattu, eikä se ole kenenkään oikean henkilön kuulema äänimaailma: muusikot eivät kuule sitä,

minkä yleisö kuulee monitoreista, eikä yleisö puolestaan kuule kaikkea, mitä tapahtuu lavalla mikkien ulottumattomissa. Lisäksi konserttiesityksissä tila on usein niin iso, että sen eri puolilla olevat ihmiset jakavat erilaiset ympäristöään. Jos äänitys olisi tehty yleisön keskeltä, eli äänitetty jonkun kuulijan paikasta, olisi musiikin laatu ollut huomattavasti heikompi ja ympäristöään olisivat saaneet enemmän tilaa. Tämä ei tule kysymykseen koska kyseessä on musiikkielokuva, jonka keskeisessä osassa ovat juuri musiikki- ja erityisesti konserttiesitykset.

Diegeettistä vai ei? Hassisen koneen Tällä tiellä

Elokuvan puolen välin jälkeen tapahtumat keskittyvät Joensuuhun, Hassisen kone-yhtyeen kotipaikkaan. Useat peräkkäiset kohtaukset rakentuvat yhtyeen ympärille mm. konserttiesitysten ja Ismo Alangon haastattelujen muodossa. Keskimmäisenä on kohtaus, jossa vierailaan yhtyeen vanhassa harjoittelutilassa Joensuun kaupungissa. Sinne matkustetaan linja-autolla, ja sekä matkan aikana että perillä kuullaan kappaletta *Tällä tiellä*, jonka yhtye oli levyttänyt vuonna 1981. Kappale on valittu elokuvaan todennäköisesti siksi, että se sopii kohtaukseen sekä metaforisesti että konkreettisesti. Kiertue elämä eli tien päällä eläminen on osa muusikkojen työtä. Lisäksi tässä kohtauksessa he ovat ”tiellä”, eli fyysisesti matkalla kohti harjoittelutilaa.

Sekä kuvasta että äänen laadusta voi päätellä, että kappaletta ei esitetä elokuvan tapahtumatilassa. Kuvasta näkyy, että kolme yhtyeen jäsentä, Ismo Alanko, sekä Harri ja Jussi Kinnunen keskustelevat bussissa. Heidän puheääniään ei kuulu, mutta ei myöskään muita ympäristön ääniä, eli äänitodellisuus on epätodellinen. Ensimmäisen kertosaheen jälkeen kappale häivytetään Ismo Alangon puheen taustalle, jonka jälkeen se nostetaan taas hetkeksi ylös, ja häivytetään uudestaan taustalle kun yhtye on harjoittelukämpän sisätiloissa ja keskustelee tilan merkityksestä. Lopuksi kappale häivytetään vielä sisään ja se soi loppuun saakka. Tämän jälkeen kohtauksen lopussa kuuluu lähes 30 sekuntia pelkkiä ympäristön ääniä samalla kun taloa kuvataan ulkoapäin ja ihmiset tulevat sieltä ulos.

Onko tämä diegeettistä vai ei-diegeettistä musiikkia? Molemmat näkökannat ovat perusteltavissa. Kappale voisi kuulua diegeettiseen manipuloituun ääniraitaan, koska kappale on elokuvassa ja kohtauksessa näkyvän yhtyeen esittämä, eli yhteys kuvan ja äänen välillä on looginen. Se saattaisi olla jopa soitettu harjoitustilassa, jota näytetään tosin vasta sen jälkeen, kun kappale on jo soinnut jonkin aikaa. Näin ajatel-

len ääntä voisi luonnehtia offscreen-diegeettiseksi ääneksi, ja erityisesti tunnelmaa luovaksi eli passiiviseksi offscreen-ääneksi. Passiivisen vastakohta eli aktiivinen offscreen-ääni herättää kysymyksiä äänen synnyttäjistä ja sen seurauksista. (Chion 1994: 85.) Kappaleen lähteenä voisi toimia myös bussin autoradio, joka olisi kuvassa näkyvä looginen äänilähde.

Mitkä tekijät tukevat kappaleen ei-diegeettisyyttä? *Tällä tiellä* ei todennäköisesti ole harjoitustilassa nauhoitettu, koska se ei selvästikään ole live-äänitys vaan studio-nauhoitus. Kappaleen äänitila ei ole luonnollinen vaan manipuloitu ja idealisoitu tila, josta kaikki tausta- ja ympäristöäänne puuttuvat täysin. Samoin perustein on epätodennäköistä, että kappale myöskään kuuluisi autoradiosta, joka olisi voinut olla toinen tapahtumatilaa sijoittuva äänilähde. Näiden epävarmuuksien sijaan kappaleen funktio vaikuttaa selkeältä. Tässä vaiheessa elokuvaa, vähän puolen välin jälkeen haetaan uutta kontrastia aikaisempaan. Elokuvan tapahtumat on sijoitettu niin, että juuri tässä, lähellä ns. kultaista leikkausta tapahtuu irrottautuminen kiertueen ja laivaelämän kontekstista. Talo sijaitsee paikassa, jonka lähelle ei pääse laivalla ja poikkeaa siten muusta kiertuereitistä. Tätä on korostettu näyttämällä matkustamista linja-autossa, sekä valitsemalla kohtaukseen muusta ääniraidasta poikkeava kappale. Silti musiikin diegeettisyys tai ei-diegeettisyys ei kuitenkaan ole täysin selkeää, piirteitä löytyy molemmista kategorioista. Ääniraidan luokittelua vaikeuttaa myös musiikin ajoittainen liudentaminen toisen ääniraidan, eli puhetta ja taustääniä sisältävän akustoäänien alle.

Hiljaisuus

Elokuvan ääniraita pitää sisällään äänen lisäksi myös ”ei-ääntä”. Millaista tämä hiljaisuus on ja miten sitä käytetään? Claudia Gorbman (1987: 18) on tehnyt elokuvatutkimuksessa tunnetuksi käsiteparin diegeettinen vs. ei-diegeettinen hiljaisuus. Diegeettinen hiljaisuus kuuluu nimensä mukaisesti elokuvan tarinatilaa ja tarkoittaa siten elokuvan todellisuudessa olevien äänellisten tapahtumien vähäisyyttä enemmänkin kuin absoluuttista hiljaisuutta. Ei-diegeettistä hiljaisuutta Gorbman puolestaan kuvaa äänettömäksi, eli ääniraitaa ei ole. *Saimaa-ilmio* elokuvassa käytetään pääasiassa diegeettistä hiljaisuutta kohtausten sisällä ja niiden väleissä eli transiioissa. Myös kohtausten sisällä on hiljaisia diegeettisiä hetkiä, kun esimerkiksi

haastateltavat miettivät vastauksiaan. Näihin en kuitenkaan tässä puutu, vaan pitäydyn elokuvan rakennetta jaksottavissa ”hiljaisuuksissa”.

Elokuva alkaa hiljaisuudesta. Alussa on pari sekuntia ei-diegeettistä hiljaisuutta, jonka jälkeen on erotettavissa uuden ääniraidan alku. Näitä ensimmäisiä sekunteja taustoittaa musta kuva. Ääniraidalla kuuluu kohinaa, mutta ei muita ääniä. Vajaan kahdenkymmenen sekunnin jälkeen voimistuu höyrylaivan jyskyttävä ääni viitaten kuvassa nyt näkyvään höyrylaivaan, ääni kuuluu oletettavasti kuvassa näkyvästä lähteestä eli on diegeettistä. Tämän jälkeen alkaa haitarilla soitettu alkusoitto kappaleeseen *Kaunis Veera*.

Myös jatkossa kohtausten välissä on lyhyitä diegeettisiä hiljaisuuksia, joiden aikana kuuluu kohinaa, kuten elokuvan alussa. Näitä muutaman sekunnin pituisia taukoja käytetään jaksojen välissä tiheimmin elokuvan ensimmäisen neljän jakson välissä niin, että ne lyhenevät kerta kerralta seitsemästä neljään sekuntiin. Kun elokuva on edennyt noin neljäsosan seuraavaan ääniraidassa pitempi, noin 15 sekunnin mittainen jakso laivan jyskytystä, joka muuttuu kohinaksi, ja joka häivytetään sitä seuraavan akustoäänien alle muutaman ensimmäisen sekunnin aikana. Seuraavan kohtausten jälkeen esiintyy vielä yksi neljän sekunnin mittainen tauko, jonka jälkeen taukojen väli harvenee huomattavasti. Viimeisen laivajakson keskellä on lyhyt pätkä laivan jyskyttävää ääntä (kuten alussa), jonka jälkeen viimeinen tauko sijoittuu elokuvan loppupuolelle, kun siitä on jäljellä enää noin neljäsosa. Suurin osa näistä tauoista on eri ääniraitaa kuin sitä edeltävien tai seuraavien kohtausten raidat. Ne on leikattu kohtausten väleihin, mutta viimeisellä kerralla haitariesitystä laivan kannella edeltävä veden kohina on mahdollisesti nauhoitettu samassa tilassa ja samaan aikaan.

Taotuksella on elokuvassa siis selvästi rakenteellinen merkitys. Se rytmittää erityisesti elokuvan ensimmäistä neljännestä, joissa jaksojen väliin jätetään hetki ”tyhjää”. Muutoin kohtausten väleissä käytetään suoria leikkauksia myös ääniraidassa, tai ääniraidat ajetaan hetkeksi päällekkäin. Rytmitys korostaa myös elokuvan intensiteetin kasvua, kohtaukset lähentyvät ja limittyvät tiukasti toisiinsa.

Lopuksi

Saimaa-ilmiön materiaalista kolme neljäsosaa muodostuu konserttitaltioinneista. Materiaalia nauhoitettiin yhteensä 10 tuntia, josta muodostettiin lopullinen noin kahden tunnin mittainen versio. Valtaosa, lähes koko ääniraita on diegeettistä ääntä,

joko akustoääntä tai manipuloitua ääntä. Manipuloitua ääntä on enemmän, sillä konserttiesitykset muodostavat elokuvan pääsisällön. Silti akustöäänänen käyttö on dokumentaarisuuden näkökulmasta tärkeää, ja se erottaa elokuvan pelkästä konserttitaltioinnista. Elokuvasssa ei käytetä taustaselostusta (voice over), mutta suoraan puhuttelemisen tekniikka on keskeisessä osassa. Kaiken kaikkiaan diegeettisyys vahvistaa realistista ja autenttista todellisuuskuvaa, joka on dokumenttielokuvalla tärkeä ominaisuus.

Äänen erottaminen tässä analyysissä omaksi tutkimuskohteekseen on ollut hyödyllistä. Olen havainnut, että Chionin (1994: 187) esittämä *masking method* (peittämisen menetelmä) eli keskittyminen vain yhden aistikanavan kautta tulevan informaation vastaanottamiseen kerrallaan on erittäin hyödyllinen analyysin apuväline. Olen käyttänyt tätä tapaa *Saimaa-ilmion* analyysissä joko vain katsomalla tai vain kuuntelemalla elokuvaa. Usein on niin, että näköhavainnot ohjaavat kuulohavaintoja. Sanoisinkin, että pelkän kuuntelemisen kautta on syntynyt uutta sensitiivisyyttä elokuvan ääniraitaa kohtaan. Tämä on auttanut myös kuvan ja äänen kokonaisvaikutuksen analyysissä, onhan kuitenkin niin, että elokuvalliset merkitykset syntyvät vasta niiden yhteisvaikutuksesta.

On kuitenkin muistettava, että edellä esitetyt ajatukset perustuvat vain yhden, *Saimaa-ilmio* dokumentin tarkkaan analyysiin. Olen kuitenkin hyödyntänyt teoretisoinnissa myös tietoa, jota olen saanut analysoidessani muita rockumentteja. Musiikkia käytetään erilaisissa dokumenttielokuvissa hyvin eri tavoin, myös tunnelman luoja ja taustamusiikkina, siten sekoittaen yhä voimakkaammin fiktion ja faktan rajoja (Corner 2002; Stahl 2006: 160). Analyysi antaa kuitenkin ainakin viitteistä siitä, millaisia kysymyksiä liittyy dokumenttielokuvien ja erityisesti musiikkia koskevien dokumenttielokuvien äänen käyttöön.

Vaikuttaa myös siltä, että akustoääneksikin kutsuttu luonnollisen kuuloinen ääninympäristö on dokumenttielokuvalla tärkeä ja omaleimainen äänimaisema, ja tuo siten dokumentaristisen äänen tutkimuksen jopa lähemmäksi äänimaiseman kuin perinteisen elokuvamusiikin tutkimusta. Ääniraidan tarkastelu kulttuurisena elokuvaäänimaisemana voisi tuoda uusia avauksia elokuvatutkimukseen. Dokumenttielokuvat eivät myöskään useimmiten sisällä erikseen elokuvalla sävellettyä ääniraitaa tai ei-diegeettistä musiikkia, kuten fiktioelokuvat. Tämäkin saattaa olla muuttumassa. John Corner (2002) esittää, että musiikin ei-diegeettinen käyttö tulee tulevaisuudessa lisääntymään dokumenttielokuvien muuttuessa ainakin osittain luovemmiksi

ja enemmän fiktion kaltaisiksi. Tämän todentaminen vaatisi lisätutkimuksia. On jo kuitenkin selvää, että dokumenttielokuvien kenttä on eriytynyt ja että tuotanto on 1990- ja 2000-luvuilla lisääntynyt.

Viitteet

- ¹ Julkaisuvuotta ei ole ilmoitettu, artikkeli on nykyisin luettavissa osoitteessa <http://filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm>. Alkuperäisesti julkaistu lehdessä *Historia general del cine*.
- ² Samassa tarkoituksessa on käytetty myös termiä lähdemusiikki (source music).

Lähteet

- Aaltonen, Jouko (2006) *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja. A, 70. Helsinki: Like.
- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Altman, Rick (1992a) "The Material Heterogeneity of Recorded Sound". *Sound Theory Sound Practice*. Toim. Rick Altman. New York: Routledge. Ss. 15–31.
- Altman, Rick (1992b) "Sound Space". *Sound Theory Sound Practice*. New York: Routledge. Ss. 46–64.
- Bernard, Sheila (2004) *Documentary Storytelling*. Oxford: Focal Press.
- Chion, Michel (1994) *Audio-Vision Sound On Screen*. New York: Columbia University Press.
- Cipriani, Alessandro & Latini, Giulio (2008) "Global/Local Issues in Electroacoustic Music for the Cinema of the Real: A case study." *Organised Sound* 13(2), ss. 89–96.
- Corner, John (2002) "Sounds real: music and documentary." *Popular Music* 21/3, ss. 357–366.
- Ellis, Jack & McLane, Betsy (2006) *A New History of Documentary*. Continuum International Publishing Group.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Lontoo: BFI Publishing & Indiana University Press.
- IMDb (2009) "Saimaa-ilmio". *International Movie Database*, <http://www.imdb.com/title/tt0083022/> (luettu 28.03.2009).
- Juntunen, Juho (1981) *Tuuliajolla: suuri rock and roll risteily*. Tampere: Fanzine.
- Juva, Anu (1995) *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Juva, Anu (2008) 'Hollywood-syndromi', jazzia ja dodekafoniaa. *Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa*. Väitöskirja, Åbo Akademis förlag. Åbo: Painosalama.
- Kassabian, Anahid (2001) *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
- Kärjä, Antti-Ville (2005) "Varmuuden vuoksi omana sovituksena". *Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-lukujen vaihteen suomalaisen elokuvan populaarimusiikillisissa esityksissä*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 13. Turku: k&h.

- Kärjä, Antti-Ville (2006) "Elokuvamusiikin tutkimus: tieteenala puun ja kuoren välissä." *Wider-Screen.fi* 1/2006.
- Minturn, Neil (2005) *The Last Waltz of The Band*. College Music Society Sourcebooks in American Music, Vol 2. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Nichols, Bill. *Documentary and the Coming of Sound*. <http://filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm>.
- Rabiger, Michael (2004) *Directing the Documentary*. 4. painos. Burlington MA & Oxford: Focal Press.
- Ruoff, Jeffrey K. (1992) "Conventions of Sound in Documentary". *Sound Theory Sound Practice*. Toimittanut Rick Altman. New York: Routledge. Ss. 217–234
- Sarchett, Barry W. (1994) "Rockumentary": As Metadocumentary: Martin Scorsese's *The Last Waltz*." *Literature Film Quarterly*, January 1, 1994, Vol. 22, Issue 1, ss. 28–35.
- Shuker, Roy (1994) *Popular Music: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Sonnenschein, David (2001) *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Stahl, Matt (2006) *Reinventing Certainties. American Popular Music and Social Reproduction*. Väitöskirja, julkaisematon. University of California, San Diego, Communication.
- Stilwell, Robynn (2007) "The Fantastical Gap Between Diegetic and Nondiegetic". *Beyond the Soundtrack. Representing music in Cinema*. Toimittaneet Goldmark, Daniel, Kramer, Lawrence & Leppert; Richard. Berkeley: University of California Press. Ss. 184–202.
- Suomen elokuvasäätiö (2006) *Finnish Documentary Films 2006*. Helsinki: Erikoispaino Oy.
- Suomen elokuvasäätiö (2007) *Finnish Documentary Films 2007*. Helsinki: Erikoispaino Oy.
- Suomen elokuvasäätiö (2008) *Finnish Documentary Films 2008*. Helsinki: Erikoispaino Oy.
- Suomen elokuvasäätiö (2009) *Finnish Documentary Films 2009*. Helsinki: Erikoispaino Oy.
- Välämäki, Susanna (2008) *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

Elokuvat

- Saimaa-ilmiö* (2006) Ohjaus Aki ja Mika Kaurismäki. DVD uudelleenjulkaisu. Tuotanto Villealfa productions (Alkuperäinen versio vuodelta 1981).

Muut lähteet

- Evans, Mark (2009) *Beyond The Film Soundtrack*. Kutsuesitelmä Suomen musiikintutkijoiden XIII valtakunnallisessa symposiumissa 27.3.2009.