

---

**Tekijä** Sera Martikainen

---

**Työn nimi** Elokvakielen hiljaisuudesta

---

**Laitos** Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitos

---

**Koulutusohjelma** Dokumentaarisen elokuvan ko.

---

**Vastuuopettaja** Mia Halme

---

**Ohjaaja** Mia Halme

---

**Vuosi** 2014

**Sivumäärä** 14

**Kieli** Suomi

---

Elokuva syntyi mykkänä, mutta tekniikan kehityksen myötä äänestä tuli osa sen kieltä. Samalla elokuvan ilmaisukeinoksi syntyi hiljaisuus. Hiljaisuus elokuvassa syntyy hiljaisuuden illuusios-  
ta, ja se voi samaan aikaan olla konkreettista äänten puuttumista tai metaforista hiljaisuutta.  
Tekijän näkökulmasta hiljaisuuden rakentaminen alkaa aiheen valinnasta ja todellisuuden äärel-  
le hiljentymisestä.

---

**Avainsanat** hiljaisuus, elokuva, todellisuus

---

AALTO-YLIOPISTO

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Dokumentaarisien elokuvan koulutusohjelma

**Elokuvakielen hiljaisuudesta**

Kandidaatintyö

8.4.2014

Sera Martikainen

## **Sisällys**

<b>1</b>	<b>Johdanto</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Elokuvasta</b>	<b>2</b>
<b>3</b>	<b>Hiljaisuudesta</b>	<b>3</b>
<b>4</b>	<b>Hiljaisuus ja elokuva</b>	<b>5</b>
<b>5</b>	<b>Elokuvakielen hiljaisuudesta</b>	<b>7</b>
<b>6</b>	<b>Hiljaisuudet omassa tekemisessä</b>	<b>9</b>
<b>7</b>	<b>Lopuksi</b>	<b>12</b>
	<b>Lähteet</b>	<b>14</b>

## 1 JOHDANTO

Eri taidemuodoilla on omat tapansa olla hiljaa. Kuvanveistäjä Constantin Brancusi veisti teoksen ”Hiljaisuuden pöytä”, joka on pyöreä ja sitä kiertävät kehänä pallon puolikkaista muotoutuvat istuimet. Markku Envall (2012, 25) pohtii esseessään tämän teoksen sanomassa piilevän väittämän, jossa geometriassa hiljaisuutta edustavat ympyrä ja pallo, rajattomat ja koskaan päättymättömät muodot. Yhtä hyvin geometriassa hiljaisuutta voisi edustaa neliö ja kuutio, tasasivuiset, tasapainoiset, helposti rajattavat ja haltuun otettavat muodot. Vai voisivatko?

Tämä sai minut pohtimaan mitä on elokuvan hiljaisuus. Taidemuodon, jossa yhdistyy kaikki, ja joka ehkä lähtökohtaisesti on äänekästä. Samalla siellä on tilaa ja aikaa ajatuksille ja erilaisille tuntemuksille, havainnoille, jopa keksinnöille. En käsittele hiljaisuutta pelkkinä numeroina tai teknisinä, äänisuunnittelullisina ratkaisuuina, vaan kuvana ja äänenä, elokuvakielenä. Ehkä jopa paikkana, tilana ja aikana, jossa viettää hetki.

*”Vuosituhannen takainen äänimaisema täytyy kuvitella. Tuuli humisi, koirat haukkuivat tai sudet ulvoivat. Hiljaisuutta oli sopivasti, ei liikaa, ei ainakaan kylissä ja kaupungeissa. Ensimmäisiä koneita olivat tuulimylly ja vesimylly. Kuultiin myös kirveen iskuja ja sepän vasaran kalketta. Rattaiden pyörät kalisivat kivetyillä teillä. Mutta ennen kaikkea ja tärkeimpänä oli ihmisten puhe ja huuto, nauru ja laulu. Niitä on nytkin, mutta ero on siinä, että nyt niiden kuuleminen vaatii äänieristystä, rakennettua hiljaisuutta. (Envall 2012, 12)”*

Hiljaisuus on hyvin kokemuksellista. Kaikkea mikä voidaan ajatuksen, tunteen tai havainnon tasolla mieltää hiljaiseksi ei voida aina mitata hiljaisena, vähäisinä desibeleinä. Hiljaisuus elokuvassa on kiinnostava kokemuksellisuuden ja fyysikaalisten mittareiden sekoituksena. Aivan kuin elokuva, hiljaisuus voi olla konkreettista ja metaforista yhtä aikaa.

## 2 ELOKUVASTA

Elokuva on ajattelua. Parhaassa tapauksessa se seurailee tekijänsä tajuntaa syvemmille tasoille kuin tietoinen, arkipäiväinen, järki. Onnistuneimmillaan se johdattelee katsojan toisen ihmisen todellisuuteen, joka kattaa tietoisuuden tasot järjestä alitajuntaan. Elokuva luo toisen tilan ja ajan, joka poikkeaa tästä hetkestä. Tilaa ja aikaa rakennetaan kuvilla ja äänellä sekä niiden erilaisilla yhdistelmillä, leikkauksella. Erilaisilla yhdistelmillä saadaan aikaan erilaisia vaikutelmia.

Elokuva syntyi mykkänä. Valkokankaalla äänettömänä asemalle saapuva juna sai katsojat hämmennyksiin. Lumièren elokuvan Juna saapuu asemalle (1895) luoma hämmennys synnytti hätäännystä ja säikäytti katsojansa täysin ilman ääntä (Von Bagh 1998, 24). Elokuvan valtava voima toistaa todellisuutta on ehkä sen äänekkäin ja vaikuttavin piirre.

Äänielokuvan synty aiheutti epäluuloja mykkäelokuvien tekijöiden keskuudessa. Pelättiin, että koko taidemuoto menetettäisiin. Vuonna 1929 julkaistiin manifesti Sergei Eisensteinin, Vsevolod Pudovkinin ja Grigori Aleksandrovinkin toimesta, jossa hahmoteltiin äänielokuvan mahdollisuuksia ja vaaroja. Arvioitiin, että ääni voi rikastaa elokuvaa, jos sitä ei käytetä vain selittäviin tarkoituksiin vaan se ymmärretään itsenäisenä elementtinä kuvamontaasin rinnalla. Manifestissa oli paljon myönteistä henkeä ja uskoa, mutta lopulta sen esittämät pelot toteutuivat ja ääntä käytettiin passiivisena elementtinä ja musiikista tuli alati soiva ja selittelevä tausta mille tahansa. Kapitalistinen elokuvateollisuus ei ollut kiinnostunut äänen mahdollisuuksien pohtimisesta vaan elokuvan tuotteistamisesta esimerkiksi musiikin avulla. (Von Bagh 1998,153)

Tekninen kilpavarustelu lisäsi rahan vallan läsnäolon ja kaupallisten menestysten painetta. Äänen johdatteleva ja laskelmoitu käyttö teki elokuvasta helpommin lähestyttävää ja siten myyvämpää. Elokuvaan syntyi ääni ja siitä tuli olennainen osa sen kieltä.

Jo varhaisia mykkäelokuvia esitettiin äänen kanssa esimerkiksi elävällä musiikilla tai selostuksella säestettynä. Mutta vasta kun ääni pystyttiin lisäämään suoraan elokuvaan,

vuodesta 1929 alkaen, ääniraidasta ja sitä mukaa myös sen puutteesta tuli ilmaisullisia keinoja. (Camper 1985, 369) Hiljaisuus elokuvassa keinona sen kielessä on siis suhteellisen tuore keksintö, alle satavuotias.

Elokuva on valtavan kokoinen taideteos. Jopa lyhyinkin lyhytelokuva muodostaa aikaan ja tilaan aukon, johon mahtuu kokonainen maailma. Se tekee reiän todellisuuteen ja täyttää sen. Se on niin valtava, että se pystyy samaan aikaan luomaan metaforista hiljaisuutta ja konkreettista äänen puuttumista. Mutta samalla se pystyy olemaan metaforisesti huutava, toittava, kiljuva sekä korvia vihlovan kovaääninen. Ominaisluonteidensa ansiosta se pystyy olemaan yhtä aikaa metafora ja konkretia. Sama ääni tai äänettömyys tuntuu sekä korvissa, että mielessä. Elokuva on parhaimmillaan tällaista mielen taidetta, koska se jäljittelee niin suoraan ihmisen mieltä ja todellisuutta.

Elokuva on tila ajassa, joka on paikka ihmisen mielessä. Elokuva luo oman todellisuutensa, joka oikeastaan on olemassa vain katsojan mielessä. Tämä tila on kiinnostava juuri siksi, että siellä tapahtuu se mahdollinen elokuvan välittämä hiljaisuuden kokemus ja todellisuuden illuusio.

Elokuva on kokemisen tilaa. Se syntyy katsojan mielessä ja jäljittelee eri todellisuuksia. Se rajaa ajan, paikan ja todellisuuden tiettyyn hetkeen ja tilaan, jossa se toivoo katsojan viipyvän ja uppoutuvan. Tekijälleen elokuva on kuva omasta mielestään ja pala omaa ajattelua.

### **3 HILJAISUUDESTA**

Usein hiljaisuudella tarkoitetaan jotain kaikkein perimmäistä asioiden olemusta, eikä niinkään äänten puuttumista. Hiljaisuus sanana ei tarkoita äänten vähyyttä, vaan jotain tavoiteltavaa rauhan ja hiljentymisen tilaa, jossa ihmisen olisi hyvä

levähtää ja tutkia itseään, sekä olla yhteydessä koko olemassaoloonsa (Envall 2012, 24). Hiljaisuutta on mahdollista ajatella konkreettisenä äänten vähäisyytenä, minkä tahansa asian vähäisyytenä tai metaforisena pelkistyksen tilana. Nämä rinnakkain ja lomittain kulkien muodostavat oivallisen maaston pohdinnalle elokuvan hiljaisista ominaisuuksista. Elokuva on samalla tavalla rinta rinnan konkreettisia, teknisiä asioita ja abstrakteja ajatelmia, varsinkin tekijän kannalta.

Hiljaisuus on tilaa ja aikaa. Aikaa, ja tilaa ajatella. Rauhaa, jossa keskittyä ja uppoutua. Valloittamatonta maaperää, jossa kokija saa edetä omaan tahtiin valitsemaansa suuntaan. Hiljaisuudesta puuttuu ehdottomuus, ja siellä vallitsee vapaus. Siksi hiljaisuus ei ole edes pelkkää äänettömyyttä. Eikä se ole pelkkää hitautta.

Monessa uskonnossa hiljentymisellä on tärkeä rooli. Vaikeneminen on kilvoittelua, jolla tavoitellaan menestystä ja seuraavia tasoja uskonelämässä. Metropolilta Johannes (2003, 67) kirjoittaa kirjassaan Hiljaisuus myös hiljentymisen ja vaikenemisen konkreettisemmasta ja ihmisläheisemmästä ajatuksesta. Hänen mukaansa, ”...*harkitsematon puheliaisuus varsin helposti johtaa tyhjänpäiväisiin puheisiin, sopimattomiin sanoihin ja kenties jopa valheitten viljelyyn.*” Metropolilta Johanneksen mukaan ihmisten tulisi ymmärtää elämän joka hetken merkityksellisyys ja arvostaa hetkiä harkinnalla, jonka ne ansaitsevat.

Musiikin alueella hiljaisuutta on kiinnostavalla tavalla tutkinut John Cage, joka on vienyt hiljaisuuden melko äärimmilleen teoksellaan 4'33. Kyseinen partituuri voidaan esittää millä tahansa soittimella tai soittimilla, jotka pysyvät hiljaa tasan neljän minuutin ja kolmenkymmenen kolmen sekunnin ajan. Tällöin musiikki syntyy oikeastaan kaikista ympäröivistä äänistä, yleisöstä, vaatteista, kengistä, yskähdyksistä, tuolin narinasta tai vaikka kauempaa kantautuvasta liikenteen äänistä. Tauosta tulee tietoisemmaksi ja hiljaisuudesta merkittävä osa musiikkia. (Aro 2006, 48)

”Suomalaiset ovat puhuessaan hiljaa 20 prosenttia ajastaan johtuen soinnittomista äänneistä” (Vainio 2013). Hiljaisuuden kokeminen on vahvasti kulttuurillinen asia. Suomalaiseen ja slaavilaiseen mielenlaatuun koetaan usein yhdistyvän tietty hiljainen melankolia. Vainion mukaan hiljaisuus ei ole pelkästään mielenlaadun ominaispiirre, vaan myös konkreettisesti kieleen liittyvä asia. Tämä saa minut pohtimaan entistä enemmän elokuvakielelle ominaisia soinnittomia äänneitä.

#### **4 HILJAISUUS JA ELOKUVA**

Teknisesti äänentoistoa ajatellen on olemassa kaksi erilaista näkemystä siitä kuinka elokuvissakin käytettävää tilääntä tulisi toistaa. Joko niin, että se jäljittelee alkuperäistä ääntä mahdollisimman hyvin originaalisen tilanteen mukaan, toistamalla kaikki tarkalleen alkuperäisistä suunnistaan tai sitten luomalla uuden uskottavan ääni-illusion eri keinoin tilanteesta (Aro 2006, 27). Ensimmäinen vaihtoehto uskottelee, että olisi mahdollista teknisesti jäljitellä ihmisen havainto- ja kokemusketjua kuuloärsykkeestä kokemiseen ja toistaa maailmaa sellaisenaan saattamalla tekniset olosuhteet määrätyllä tavalla. Toinen näkemys luottaa vahvemmin, että elokuvalla on omat, erilaiset, havaitsemisen lainalaisuutensa kuin reaalisella kokemusmaailmalla ja että on mahdollista tuottaa alkuperäistä vastaava, jäljittelevä tai korvaava ärsyke ja kokemus monin muin keinoin kuin yrittämällä jäljentää suoraan todellisuus toiseen todellisuuteen.

Havaitsemista ei tapahdu sattumanvaraisesti vaikka siltä saattaa joskus vaikuttaa. Ihminen on valikoiva havainnoissaan sen mukaan mikä on milläkin hetkellä syystä tai toisesta tärkeää. Ihminen päättää, mitä haluaa nähdä ja kuulla. Valikointiin ja päätöksiin vaikuttavat aikaisemmat kokemukset, muistot sekä tiedolliset että tiedostamattomat aineistot (Aro 2006, 22). Yhtäläillä kuin havaintojen valikointi, myös niiden kokeminen on yksilöllistä ja voimme vain aavistella toistemme



havaintoja ja niiden luomia vaikutelmia. Puhdasta havaintoa ja kokemusta siitä on mahdoton tallentaa, eikä se koskaan toistu samanlaisena vaan aina representaationa, jostain aiemmin kuullusta ja nähdystä.

Hiljaisuus on aina suhteessa johonkin. Edeltäviin, seuraaviin, sitä ympäröiviin tai samanaikaisiin ääniin. Se ei koskaan ole neutraalia tyhjyyttä, vaan se heijastelee sitä edeltäneen äänen jäänteitä tai tulevan äänen odotusta (Aro 2006, 47; Chion 1990). Toisiaan seuraavat kokemukset jäävät muistiin kokonaisuudeksi, jossa hiljaisuuskin on yksi kokemuksista. Hiljaisuus koetaan usein pidemmäksi ajallisesti kuin äänellinen hetki. Hiljaisuus venyttää aikaa ja tekee sen näkyvämmäksi. Minuutin hiljaisuus tasaisesti etenevän keskiverto rytmillä kulkevan pitkän elokuvan sisällä saa minuutin tuntumaan pieneltä ikuisuudelta kuten esimerkiksi Ingmar Bergmanin elokuvassa *Suden hetki* (1968). Elokuvassa hiljaisuus vielä korostuu, kun se osoitetaan näyttelijän repliikillä, jolloin siitä tulee käsitteellisempi ja muodollisempi.

Elokuvassa ei ole niinkään kyse äänten aktuaalisesta hiljaisuudesta, vaan kuinka rakentaa hiljaisuuden illuusio ja saada äänet, sekä kaikki muut elementit, toimimaan hiljaisuuden tavoin. Illuusio hiljaisuuden kokemisesta elokuvassa voidaan tuottaa myös monin eri tavoin kuin äänellä. Kuvallista hiljaisuutta rakennetaan pitkällä liikkumattomilla otoilla tai rauhallisilla kameran liikkeillä. Mustavalkoisuus on hiljaisuutta. Mikä tahansa monokromaattisuus on hiljaisuutta. Rajauksilla voidaan karsia turhia sanomisia. Leikkauksella voidaan rakentaa hiljaisuutta rauhallisella rytmillä ja pysähtyneisyydellä, ajan etenemättömyydellä. Aiheen valinnallakin voidaan vaikuttaa elokuvan hiljaisuuteen antamalla hetkille arvoa, ei niinkään asioille. Mikään edellä mainituista ei ole automaattisesti, pelkästään hiljaista kieltä, mutta ne ovat mahdollisia rakennusaineiksi kokonaisvaltaisen epä-äänellisen hiljaisuuden illuusion tekemiseen.

Esimerkki oivallisesta mustavalkoisuuden ja värillisyyden vuorottelusta rakentuvasta hiljentymisestä on Michel Braultin *Les Ordres* (1974). Elokuva on muuten mustavalkoinen, mutta vankilakohtaukset muuttuvat värillisiksi. Se tekee

viattomien ihmisten vankilaan joutumisesta raadollisempaa ja huutavampaa vääryyttä. Kokemuksena ihmisten mustavalkoinen arki tuntuu rauhalliselta ja seesteiseltä arkipäiväisine ongelmineen verrattuna vankilakokemuksen värillisyyteen. Kun kokee jotain traumatisoivaa vääryyttä, se teroittaa aistit valmiustilaan, jossa kaikkialla on varoittavia huutomerkkejä. Hiljaisin keino tässä elokuvassa kertoa jostain tuollaisesta on muuttaa yksinkertaisesti maailma välillä värilliseksi.

Elokuvassa rakennettu hiljaisuus voi olla äänen fysikaalisina yksikköinä mitattuna suurikin lukema. Hiljaisuus ei kuitenkaan ole vain desibelejä, vaan se on rakennettu illuusio ja katsojan kokemus elokuvassa. Elokuvassa luonnossa rauhoittavina esiintyvät ja filosofista hiljaisuutta edustavat äänet voivat olla kovia, kuten aaltojen lyöminen rantaan tai tuulen humina. Silti ne edustavat useimmille rauhaa. Ihminen harvoin kuulee omaa hengitystään tai sydämenlyöntejään, joten elokuvassa näiden kuuleminen synnyttää illusion jonkinlaisesta hiljaisuudesta, koska näin hiljaiset äänet pystytään erottamaan. Rakennettu hiljaisuus kääntää ajatukset sisäänpäin ja tiiviimmiksi, intiimeiksi kokemuksiksi.

Elokuvassa jollain tavalla äänet lakkaavat olemasta vain ääniä, niistä tulee osa monimutkaisempaa kuvan, ajan, tilan ja äänen muodostamaa elokuvakieltä. Pelkkä äänen vaientaminen ei tee elokuvasta hiljaista, jos elokuvakielen muut alueet jatkavat puhumistaan.

## **5 ELOKUVAKIELEN HILJAISUUDESTA**

Elokuvan tekeminen alkaa aiheen ja tyylin valinnasta. Uskon, että jo siinä vaiheessa määrittyy kuinka hiljainen elokuvasta tulee. Aihe ja muoto yhdessä valitsevat itselleen sopivan äänentason. Se ei tapahdu itsestään vaan tekijöiden on kuunneltava tarkkaan mitä asioita valitusta aiheesta alkaa nousta esiin, jotta havaittu todellisuus tulisi

mahdollisimman koristelemattomana, ilman tekijöiden omia ylimääräisiä lisäyksiä, esitetyksi.

Itselleni tärkeä esimerkki hiljaisen elokuvakielen käyttäjästä on Frederick Wiseman. Ajattelen elokuvan tärkeimmäksi ominaisuudeksi sen suhteen todellisuuteen. Koen elokuvakielen hiljaisuutena tämän todellisuussuhteen mahdollisimman neutraalin ja rehellisen esittämisen. Suhde todellisuuteen on aina olemassa, vähintäänkin tekijän olemassaolon kautta, joten sitä on turha piilotella tai koristella. Todellisuussuhteen neutraali ja rehellinen esittäminen tarkoittavat ehkä vain siitä tietoisena olemista, ja sitä ettei sitä yritä peitellä. Elokuvasa Titicut Follies (1967) Wiseman esittää amerikkalaisen vankimielisairaalan sisäistä elämää. Karulta ja raadolliselta vaikuttava todellisuus avautuu katsojan aistien eteen ja pakottaa miettimään, kuinka helppoa on lakata näkemästä toista ihmistä.

Elokuva on äänen ja kuvan osalta yksinkertaista ja välttelee turhaa koristelua. Asioiden ja ihmisten on pakko olla jossain, ja ajan on pakko kulua. Toisille tämä voi näyttäytyä viileänä ylikorostettuna asiallisuutena, mutta minulle se tuntuu paljon vaikuttavammalta asialta. Helposti voisi ajatella sen johtuvan tarkkailevasta tyylistä, joka ei puutu eikä ota kantaa. Vaikuttaa jotenkin kuitenkin siltä, että kyseessä on jokin syvempi asia.

Wiseman on tehnyt useita elokuvia amerikkalaisista instituutioista, joissa on paljon samaa vaikutelmaa. Wiseman viettää aina paljon aikaa kuvauskohteissaan ennen varsinaisia kuvauksia, joten hän on nähnyt paikoissa toistuvat ja kehittyvät asiat mahdollisesti moneen kertaan, ja päässyt jyvälle kokonaisuuksien kuluista ennen kuin alkaa kameran kautta ”tulkita” näkemäänsä. Jollain tavalla tämä vastaa Metropoliaa Johanneksen ajatusta hiljentymisestä, jolla antaa hetkille, asioille ja ihmisille, niiden ansaitsema arvostus. Se asioiden äärelle hiljentyminen, todellisuuden äärelle hiljentyminen, tekee mielestäni elokuvastakin lopulta hiljaista.

Todellisuuden äärelle voi hiljentyä monella tavalla. Toinen kiinnostava esimerkki, ja hyvin erilainen verrattuna Wisemanin Titicut follies- elokuvaan, on Jorgen Lethin Good and Evil (1975). Lethin elokuvassa tartutaan todellisuuteen sitä rankasti riisumalla. Jäljelle jätetään tarkkaan valikoidut asiat ja niiden esittämisen tavat. Kohtaukset ovat otsikoituja ja ne sisältävät vain sen mitä otsikoissa luvataan. Toiminnot ovat pelkistettyjä ja muistuttavat pieniä performansseja. Osa ihmisistä niitä esittämässä ovat ”oikeita”, eivät näyttelijöitä.

Ihmisissä ei ole mitään psykologista verhoilua, vaan he vain ovat ja toimittavat heille osoitetut tehtävät, aivan kuin he aina tekisivät niin. Maailma ympäriltä on kadotettu ja korvattu studiolla. Esineet, ihmiset, kasvot ja kehot tuntuvat olevan jossain tyhjiössä, jossa saavat olla omina itsenään ilman ympäristön turhia kaikuja. Kaikkeen ei tarvitse puuttua tai selittää tyhjäksi. Tietynlainen merkityksetön ajan ja paikan koristeleminen ovat aivan turhia lisä-ääniä.

Sekä Wiseman että Leth omaavat molemmat vahvan, omanlaisensa, tunnistettavan tyylin. Heidän elokuvissaan on kuultavissa vahva tekijän ääni, mutta samaan aikaan niissä kuuluvat maailma ja sen ihmiset. Näitä kahta edellä mainittua esimerkkiä pohtiessa alan ajatella, että elokuvakielen hiljaisuudella on lopulta hyvin vähän tekemistä varsinaisen fysikaalisen äänen kanssa. Se näyttäytyy pikemminkin samanaikaisena selkeänä tekijän äänenä ja sen suorana suhteena tekijän todellisuuteen, eli maailmaan jossa elää. Samaa aikaan äänessä ovat yhtä voimakkaina sekä tekijä että maailma jossa elämme. Silloin usein löytyy yleisiä, tunnistettavia ja merkityksellisiä asioita. Samalla voi syntyä myös kokemus hiljentymisestä tärkeän asian äärelle.

## **6 HILJAISUUDET OMASSA TEKEMISESSÄ**

Kandidaatintutkintoni aikana olen tehnyt kolme elokuvaa, joista jokainen on hiljainen omalla tavallaan. Minulle kieli on aina ollut vaikea asia. Sen ilmaisun tarkkuuden vaatimus sekä saman aikainen rajallisuus ja epätarkkuus ovat minulle suuria haasteita.

Ajattelemiseni ja olemiseni maailmassa on jotenkin senlaatuista, että esimerkiksi puhe ei ole ollut kommunikaation muotona aina se olennaisin. Maailmassa on niin paljon eri tasoisia asioita, että välillä on todella turhauttavaa kuinka hallitsevaa puhe ja kieli onkaan. Ehkä siksi ensimmäinen harjoituselokuvani tahtoi olla jotenkin puhevapaalla alueella, mutta silti ihmisten parissa.

Ensimmäinen harjoitus elokuvani Pizza de Paris (2011) sijoittuu pieneen pizzeriaan Espoossa, jonka kaikki työntekijät eivät puhuneet suomea, eivätkä juurikaan englantia.

Keskenään heillä oli yhteinen kieli, mutta kuvausryhmän kanssa kommunikaatio oli toisenlaista. Vieras kieli, jota ei ymmärrä antoi mahdollisuuden tarkkailla eri asioita ihmisissä ja harjoitti havaitsemaan erilaisia asioita, joita yleensä on tottunut sanojen kautta ymmärtämään. Tuntui, että se jotenkin vapautti keskittymään olennaiseen, vaikka samaan aikaan tuntui pelottavalta antaa asioiden tietoisesti mennä ohi korvien.

Kielen ohella musiikki elokuvassa on myös tuntunut todella vaikealta. Musiikilla on niin suuri merkitys tunteiden ja tunnelmien luojana, että sillä voi mennä yhtä helposti harhaan kuin puheella. Vaikeutensa takia en ole halunnut juurikaan käyttää musiikkia elokuvissa. Tehdessäni tilaustyötä Pelastakaa Lapset ry:lle adoptiosta päätin kuitenkin kokeilla musiikin käyttöä. Tilaustyön kohdalla tein poikkeuksen, koska tuntui, että jotenkin piti helpottaa tai varmistaa viestin perille menemistä, tuntemuksen muodossa. Silti ajattelin, että mahdollisimman pienellä musiikin määrällä on saatava asia tapahtumaan. Tilaustyön piti käsitellä adoptiota positiivisessa hengessä, mutta halusin silti tuoda esiin asian kipeyden. Musiikki tuli pienenä vihjeenä elokuvan alkuun, lukuohjeena josta olisi mahdollista napata heti kiinni tunnelmasta, joka on miellyttävä, mutta jotenkin hauras ja kipeä. Tuntui, että tilaustyössä on jotenkin varmistettava helppolukuisuus, johon musiikki mielestäni vaikuttaa paljon.

Käytän jonkinasteisena metodina poissulkemisen tekniikkaa. Se on jotenkin luontainen tapa ajatella, jättää pois vaihe vaiheelta. Se on jotain riisumisen ja veistämisen kaltaista kaivaustyötä, jonka lopputuloksena paljastaa sen mitä olikaan etsimässä. Oma tekemisen tapa tulee omasta persoonasta. Olen hiljainen, harkitsevainen, sisäänpäin käpertyvä ihminen, joten tapani ajatella ja olla on samankaltainen. Elokuvia tehdessä se tarkoittaa ehkä sitä, että vahva sisäinen maailma, jonka turvissa olen tottunut elämään avautuu ja pieni pala siitä pakenee työhön perustavanlaatuisesti rakennuspalikaksi. Se on maailman rakenteellinen asia, jonka perustuksille alkaa kasaamaan sitä kaikkea muuta aiheen tuomaa tavaraa.

Sisäisessä maailmassa elän hiljaisuuden keskellä. Sisäisen elämän ja ulkoisen elämän väliset eristeet ovat välillä niin vahvat, että ne vaientavat suurimman osan ulkoisen maailman äänistä. Joten sisällä on jonkinlainen valikoitunut, rakennettu hiljaisuus, joka ei kuitenkaan tarkoita rauhaa.

Tarkkaileva tyyli kuvata asioita ja ilmiöitä on minulle luontaisin. Se on samalla myös tapa kiinnittyä maailmaan, josta välillä tuntee olevansa sivussa. Minulla tarkkailevaan tyyliin kuuluu ajatus, että en osaa lisätä maailmaan mitään. En osaa keksiä mitään nokkelaa, en osaa luoda uutta. Siksi vain tarkkailen sivusta ja kuorin aiheen sipulia kerros kerrokselta. Jotta näin pystyy tekemään, täytyy olla vahva luottamus, että maailmassa, ihmisissä, asioissa, ilmiöissä, on paljon kiinnostavia asioita, joita ei heti, jos koskaan, pysty erottamaan. En yritä metsästä mitään todellisinta totta tarkkailevalla tyyllillä, koska uskon, ettei sellaista ole. On vain oma tapani nähdä ja kokea asioita. Ja kaikilla muilla omansa.

Hyppää lennä –elokuvassa (2013) tavoittelin jotain olemuksellista mäkihypyn luonteesta. Olin kiinnostunut enemmän lajista kuin sitä harjoittavista pojista. Tehdessä on todella vaikea pitää sellaista valintaa yllä. Kuvauksissa varsinkin helposti tuntuu jotenkin ankaralta, ettei ole kiinnostunut ihmisistä pelkästään, vaan enemmän jostain ilmiöstä. Tasapainoileminen siinä ihmisten arvostuksen ja oman kiinnostuksen kohteen välillä on mielenkiintoista. Eiväthän ne ole mitenkään vastakkaisia, toisensa pois sulkevia asioita, mutta esimerkiksi kuvaustilanteessa sai olla tarkkana kumpaa oikein ollaan kuvaamassa. Ja aika paljon lipsahdimme ihmisten matkaan. Lopullisessa elokuvassa ihmisten rooli seurattavina henkilöinä on jotenkin kuitenkin minimoitu.

Mäkihyppy ja musiikki on mahdollon yhtälö. Vaarallinen ja keskittymistä vaativa laji ei soi minulle. Lähimpänä musiikkia Hyppää lennä -elokuvassa ovat lopun kirkonkellot. Mielestäni ne toimivat musiikin tavoin elokuvassa, virittäen tunnelmaa tietyille, halutulle taajuudelle. Halusin äänellisen elementin olevan ylikorostetun selkeä ja jotenkin väkevä. Riskinä tällaisessa on pieni paatos ja tahaton huumori, mutta tässä elokuvassa keino toimi.

Itselleni Hyppää lennä –elokuvasta jää mieleen tuulen humina, ladun ääni ja kirkonkellot. Siinä on mielestäni riittävästi elementtejä kertomaan pienesti mäkihypystä. Jonkinasteinen minimalismi on tarkkailun ohella minulle luontaista. Mieleni ja ajatteluni on niin kompleksista ja harhailevaa, 'mutta kun kaikki liittyy kaikkeen' –tyyppistä joten luulen, että siksi yritän pitää tekemisessä asiat minimissä, että niistä saisi edes jotain tolkkua joku muukin. On kiinnostavaa itselle huomata, että elokuvassa mielen kompleksisuus saattaa olla jopa etu. Monimutkaisuuksia on ehkä helpompi ilmentää elokuvan kielellä.

Omassa tekemisessä olennaisiksi asioiksi ovat nousseet tarkkailu, minimalismi ja jonkinlainen poissulkeminen. Hiljaisuudet ovat lähteneet hyvin konkreettisista äänten puuttumisista, vähän puhetta, ei musiikkia ja paljon poisjättämistä. Toivon olevani matkalla tästä konkretiasta kohti jotain laadultaan abstraktimpaa, ja omaan todellisuussuhteeseeni rehellisesti pohjaavaa hiljaisuutta.

## 7 LOPUKSI

Maksim Gorki kuvaa tutustumistaan elokuvaan vuonna 1896: *"Lumièren cinématographen (elävien kuvien) luoma merkittävä vaikutelma on niin ainutlaatuinen ja kompleksinen, että epäilen kykyäni kuvata sitä kaikkine vivahteineen. Yritän kuitenkin välittää olennaisimman. Kaikki tapahtuu oudon hiljaisuuden vallitessa, jossa ei kuulla pyörien kolinaa, ei askelten tai puheen ääniä. Ei mitään. Ei nuottiakaan siitä jännittävästä sinfoniasta, joka aina seuraa ihmisten liikkeitä. Puiden tuhkanharmaa lehdistö liikkuu ääneti tuulessa, ja ihmisten harmaat siluetit, jotka on aivan kuin tuomittu ikuiseen hiljaisuuteen ja joita on julmasti rangaistu riistämällä heiltä elämän värit, liukuvat ääneti harmaata taustaa vasten. On kauhistuttavaa katsoa tätä, sillä se on varjojen liikettä, varjojen vain ..."* (Von Bagh 1998, 24)

Edellä kuvattu katkelma Maksim Gorkin ajatuksesta tiivistää elokuvan äänekkäimmän piirteen kokemukseksi. Mitä elokuvassa näemme, on vain todellisuuden varjojen liikettä. Varjot liikkuvat katsojan mielessä. Toisaalta varjot paljastavat asioiden todemman luonteen ja toisaalta ne työntävät kauemmaksi siitä todellisuudesta, jonka on tottunut kokemaan ilman kameran väliintuloa.

Jos todellisuudesta kuin sen koemme puuttuu pala sen toisinnossa, jonka näemme on se kammottavaa, koska se paljastaa jotain, jota emme muuten näkisi.

Todellisuuden toisinto on armoton valheen paljastin, joka kavahduttaa varomattoman katsojan takajaloilleen. Aiheuttaa pakokauhun ja saa pakenemaan. Mitä enemmän kokemamme todellisuuden palasia toisinnosta puuttuu, sen etäämmälle siitä haluamme päästä. Siksi elokuvien tyhjät kohdat useimmiten täytetään musiikilla ja tyhjillä puheilla, selityksillä, jotta niitä olisi helpompi katsoa.

Samalla tavoin kuin kynnet sormenpäissä ovat kuollutta ihosolukkoa, on elokuva kokemusmaailman jatke josta puuttuu elämä. Materiaali on samaa, mutta se elossa oleva aines ei voi tulla sisään. Elottomuutta pelkäävälle ihmiselle mattapintainen väritön kynsi on muistutus ajan kulumisesta, kuolemasta. Kynnet lakkaamalla pintaan voi saada kiiltoa, väriä, eloa. Ajan kulumisen ja kuoleman voi piilottaa. Elokuvan pintaa voi myös lakata, mutta siellä alla huojuu Maksim Gorkin mainitsema ”*puiden tuhkanharmaa lehdistö*” edustaen hiljaisinta hiljaisuutta.

Miten sitten saada esiin, sitä hiljaisinta hiljaisuutta? Tekijänä ehkä niin, että yhdistää Frederick Wisemanin asioihin paneutumisen ja Metropoliitta Johanneksen hetkien arvostuksen, jotka oikeastaan ovat saman asian eri ilmenemismuotoja. Asioiden äärelle hiljentyminen ja niiden kunnioittaminen tekevät elokuvasta mielestäni lopulta hiljaista.



## LÄHTEET:

Aro, E. 2006. Tilaääni, Havaitseminen. Helsinki: Idemco oy. ISBN 951-98245-6-1

Chion, M. 1990. Audio vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press. ISBN 0-231-07898-6

Envall, M. 2012. Toinen jalka maassa ja muita esseitä, Kadonneen hiljaisuuden metsästyks. Helsinki: WSOY. ISBN 978-951-0-38835-8

Metropoliitta Johannes. 2003. Hiljaisuus. Jyväskylä: Gummerrus Kirjapaino Oy. ISBN 951-20-6355-7.

Vainio, M. 2013. Aristoteleen kantapää: Alveolaarisen tremulantin kierrän orren ympäri!, Yle Radio 1. Esitetty Ti 19.11.2013 klo 13.40. Saatavissa: <http://areena.yle.fi/radio/2044246>

Von Bagh, P. 1998. Elokuvan historia. Keuruu: Otava. ISBN 951-1-19811-4

Weis E. and Belton J. 1985. Film sound: Theory and practice, Camper F. Sound and silence in narrative and nonnarrative cinema. New York: Columbia University Press. ISBN 0-231-05636-2