
Tekijä Saara-Lotta Mäki

Työn nimi Rytmien elokuvan äänisuunnittelussa – Rytmilliset valinnat elokuvassa Ödeö

Laitos Elokuva- ja lavastustaide

Koulutusohjelma Elokuvaäänitys ja -äänisuunnittelu

Vuosi 2016

Sivumäärä 31

Kieli suomi

Tiivistelmä

Tässä opinnäytteessä tutkitaan sitä, miten rytmi elokuvassa, nimenomaan elokuvan ääniraidassa, vaikuttaa katsojan emotionaaliseen kokemukseen. Samalla etsitään vastauksia siihen mistä elokuvaäänien rytmi rakentuu, entä miten rytmillä luodaan elokuvan ääniraitaan tasapainoa, dynamiikkaa, järjestystä sekä vaihte-
luu. Opinnäytteeseen kuuluu myös teososa, jossa käsitellään BA-fiktioelokuvan Ödeö rytmillisiä valintoja.

Rytmi on merkittävä, mutta vaikeasti tulkittava, monisyinen ja monikerroksinen osa elokuvan kerrontaa. Elokuvan ääniraita koostuu erilaisista äänellisistä tapahtumista, jotka alati eri ulottuvuuksissa liikkuen ja muuttuen luovat yhdessä elokuvan äänen rytmisen kokonaisuuden.

Elokuvan äänen rytmi muodostuu elokuvan tekemisen prosessin, sommittelun ja synkronin muodosta-
mana lopputuloksena, jota elokuvan tekijän tietoiset- ja tiedostamattomat valinnat sekä keholliset tunte-
mukset johdattavat.

Mikään elokuvan osa-alue ei pysty yksinään luomaan elokuvan rytmiä, vaan osa-alueet toisiaan tukien tai järkyttäen muovaavat elokuvaan muodostuvan lopullisen rytmin ja pulssin.

Siihen miten elokuvan katsoja tai tekijä kokee elokuvan rytmin, vaikuttaa vahvasti katsojan tai tekijän hen-
kilökohtainen tuntoisuus rytmistä, joka muodostuu jo ennen syntymää ja kehittyy edelleen joko tarkoituk-
sellisesti tai huomaamatta rytmistä tuntoa harjoittamalla.

Opinnäytteen lopussa painotetaan ennakkosuunnittelun ja yhteistyön sekä vuoropuhelun merkitystä elo-
kuvaan halutun rytmin muodostamisessa. Elokuvan prosessin analysointi ja kehittäminen auttavat yhtenä-
isen rytmillisen kokonaisuuden muodostamisessa, joka tukee kerrontaa sekä helpottaa katsojaa ymmärtä-
mään elokuvan sisäisiä suhteita ja merkityksiä.

Avainsanat rytmi, äänisuunnittelu, elokuva

RYTMI ELOKUVAN ÄÄNISUUNNITTELUSSA

Rytmilliset valinnat elokuvassa Ödeö

BA-opinnäyte

Saara-Lotta Mäki

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Elokuva- ja lavastustaiteen laitos

Elokuvaäänitys ja -äänisuunnittelu

Kevät 2016

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
2. Rytmien alkulähteillä	2
2.1 Myötäliike ja sen merkitys	3
2.2 Henkilökohtainen äänihistoria	4
2.3 Rytmisen tunnon kehittyminen	4
3. Rytmien määrittely	6
3.1 Rytmien merkitys	6
3.2 Mistä rytmi muodostuu	8
3.3 Rytmien prosessi	10
4. Rytmien sommittelu	12
4.1 Rytmien ja intuitio	13
4.2 Kuvan ja äänen suhde	14
4.3 Ajoitus	15
5. Muuttuva rytmi	17
5.1 Äänen punktuaalisuus	17
5.2 Sidottu ja vapaa rytmi	18
5.3 Jatkuvuus	19
6. Rytmien kokeminen	22
6.1 Vaikutukset	23
7. Rytmiset valinnat elokuvassa ”Ödeö”	25
7.1 Ennakkosuunnittelu	25
7.2 Tyyli- ja valinnat	26
7.3 Rytmien jatkuvuus	28
7.4 Musiikki	29
8. Lopuksi	30
Lähteet	32

1. Johdanto

Tehdessäni äänisuunnittelua olen usein pohtinut rytmien merkitystä elokuvan äänessä ja sitä, minkälaisia intuitioon perustuvia rytmillisiä valintoja teen äänen jälkityöprosessin aikana. Miksi joskus elokuva tuntuu rytmillisesti soljuvalta? Entä miksi rytmi on painokoitellen tuntunut ontuvalta tai väärältä? Elokuvaan tekemäni rytmilliset valinnat tuntuvat usein kumpuavan enemmän tiedostamattomista kuin järjellisistä päätöksistä. Näiden tiedostamattomien havaintojen koen liittyvän vahvasti myös kuulijan fyysiseen kokemukseen rytmistä.

Tässä opinnäytteessä tutkin sitä, miten rytmi elokuvassa, erityisesti elokuvan ääniraidassa, vaikuttaa katsojan emotionaaliseen kokemukseen, mistä osista elokuvaäänien rytmi rakentuu ja kuinka rytmillä luodaan elokuvan ääniraitaan tasapainoa, dynamiikkaa, järjestystä ja vaihtelua. Tutkin myös, minkälaisia valintoja elokuvan äänisuunnittelija tekee muodostaessaan elokuvan rytmiä ja miten rytmien muodostaminen tapahtuu elokuvan prosessissa. Opinnäytteen lopussa käsittelem BA-fiktioelokuvaa *Ödeö* (2015) ja siihen tekemiäni rytmisiä valintoja.

Lähteinä käytän pääasiassa äänisuunnittelun alan kirjallisuutta, joissa elokuvantekijät, elokuvateoreetikot ja säveltäjät tutkivat elokuvaääntä. Näistä lähteistä peilaan vahvasti ajatuksiani Päivi Takalan (2014) väitöskirjaan *Äänen Tunto*, jossa hän ehdottaa, että elokuvan ääni tulisi käsittää tuntoisena ja kokonaisvaltaisena kokemuksena. Uskon, että rytmi voidaan kokea kehon kokemusten kautta. Takalan teoria äänen tuntoisuudesta, myötäliikkeen käsitteestä ja rytmisestä tunnosta kuvaa mielestäni hyvin myös rytmien kokemista elokuvan äänessä.

Koska koen rytmien monitulkintaisena ja monikerroksisena aiheena, joka ei kumpua vain elokuvan äänisuunnittelun valinnoista, käytän apunani myös elokuvaleikkaaja Karen Pearlmanin (2009) kirjoittamaa kirjaa *Cutting Rhythms*, joka kuvaa mielestäni monipuolisesti rytmien muodostamista elokuvan leikkauksessa. Leikkauksella ja äänisuunnittelulla on mielestäni vahva yhteys elokuvan rytmien muodostamisessa.

Muut lähteet käsittelevät ihmisen kokemista, havainnointia ja emootioiden muodostamista. Näiden lähteiden avulla tutkin katsojan ja äänisuunnittelijan elokuvan rytmisen kokonaisuuden havainnointia, kokemista ja tulkintaa.

2. Rytmien alkulähteillä

'We begin to hear before we are born, four and a half months after conception. From then on, we develop in a continuous and luxurious bath of sounds: the song of our mother's voice, the swash of her breathing, the trumpeting intestines, the timpani of her heart.' (Murch 1994: vii.)

Yllä olevassa lainauksessa elokuvaäänisuunnittelija ja -leikkaaja Walter Murch kuvaillee runollisesti lapsen ensimmäisiä kehitysvaiheita äitinsä vatsassa, joita tahdittavat kehosta kumpuavat turvalliset äänet. Näinä kuukausina kuulo toimii aisteista voimakkaimpana, muiden aistien vajavaisesti vain vihjatessa tulevasta (Murch 1994: vii). Äidin sydämensyke on siis yksi ensimmäistä äänistä mitä lapsi kuulee maailmassa. Toistuva, ennakoitava rytmi tuo turvaa ja kertoo lapselle, että kaikki on hyvin. Jos rytmi muuttuu, on jokin pielessä.

Ihminen on elämässään tottunut monenlaisiin rytmeihin: tasainen hengitys, pulssi, kävellessä askeleet ja seinällä tikittävä kello, joka kertoo meille ajan kulumisesta. Tällaiset toistuvat rytmit ovat meille tapa mitata maailmaa ympärillämme. Rytmit kertovat mittasuhteista, ajasta, tapahtumien kestosta ja ne antavat meille tietoa asioiden toiminnasta.

Myös psykologi Glenn Wilson on ottanut huomioon esittävän taiteen psykologian tutkimuksessaan lapsen kohdun aikaisten kokemusten merkityksen rytmien ymmärryksestä ja sen vaikutuksesta. Hän kertoo Lontoon Science Museumissa järjestetyssä kokeesta, jossa pimeässä huoneessa soitettiin kohdun sisältä tallennettuja ääniä. Pienten lasten havaittiin viettävän huoneessa huomattavan pitkän ajan, lumoutuneina turvallisesta ympäristöstä. (Wilson 1997: 30.) Voisimmeko siis ajatella, että ihmisellä on kyky tunnistaa itselleen tuttuja rytmejä ja tehdä niistä tulkintoja käyttäen omaa kehoa sekä siinä tapahtuvia reaktioita vertailukohteena?

2.1 Myötäliike ja sen merkitys

Äänisuunnittelija ja elokuvaohjaaja Päivi Takala (2014) tutkii väitöskirjassaan ihmiseen sisäänrakennettua äänen tuntoisuutta Kirsti Määttäsen myötäliikkeen käsitteen kautta. Takala kokee myötäliikkeen tarkoittavan sitä, kuinka lapsi oman ruumiinsa kautta jatkuvasti peilaamalla ja myötäilemällä sopeutuu äitinsä liikkeisiin raskausaikana ja oppii näin luomaan merkityssuhteita toistojen ja ajankulun välille. Lapsi oppiis kehollisen kokemuksen kautta ymmärtämään ympäröivää maailmaa ja sen mittasuhteita. (Takala 2014: 64,65.)

Tällainen toiseen olentoon samaistuminen ja merkityssuhteiden ymmärtäminen myötäliikkeen kautta, voisi olla myös hyvä tapa tarkastella sitä, miten katsoja kokee elokuvan (Takala 2014: 65). Katsoja kokee elokuvaa samaistumalla sen hahmoihin ja tarinaan sekä myötäilee elokuvan emotionaalisia tai kerronnallisia liikkeitä. Voidaan ajatella, että tällainen toiseen olentoon samaistuminen on merkittävää myös elokuvantekijälle. Hänen tehtävään on luoda katsojalle uskottava, immerssiivinen maailma, jonka kerronnassa vaihtelevat emotionaaliset jännitteet ja jotka parhaimmillaan saavat katsojan pelkäämään tai iloitsemaan elokuvan hahmojen puolesta. Tällaisien kokemusten luomiseksi elokuvantekijä muodostaa elokuvan sisäisiä rytmejä peilaamalla itseään elokuvaan ja tutkii elokuvan tapahtumia oman kehonsa reaktioiden sekä tunteiden kautta, aivan kuin olisi osa niitä (Pearlman 2009: 10-13).

Ajattelen myötäliikkeen olevan ikään kuin kehon resonointia ympäröivään maailmaan. Kehon resonoinnin kautta saadut kokemukset muovaavat tapaamme tulkita maailmaa ympärillämme, jolloin samalla keho toimii mittarina sille, miten voimakkaasti koemme. Kun äänisuunnittelija istuu leikkaamossa, yrittäen luoda maailmasta todellisen tuntuisen, hän kuvittelee itsensä katsojan tavoin osalliseksi elokuvan tapahtumia. Tällöin oman kehon tuntemukset voivat toimia apuvälineenä maailman luomisessa.

2.2 Henkilökohtainen äänihistoria

Sen, kuinka elokuvan rytmikka vaikuttaa emotionaaliseen kokemukseen voisi tulkita olevan meihin jo sisäänrakennettua. Tätä vaikutusta jokaisen oma kokemustausta vielä muokkaa edelleen. Esimerkiksi soittaessani ohjaajalle äänisuunnittelun työstövaiheessa versioita, olemme päätyneet keskusteluun siitä, mitä eri äänet tarkoittavat hänelle. Kokemukset jostain tietystä äänestä ovat saattaneet olla varsin erilaisia. Tähän saattaa vaikuttaa vahvasti se, että ääntä leikatessani olen tietoinen äänen alkuperästä: todellisesta äänilähteestä ja äänen alkuperäisestä asiayhteydestä.

Tehdessäni BA-dokumenttia *Tyttö ja videokamera* (2014) leikkasin päähenkilön kotona tapahtuvaan kohtaukseen ulkoa kuuluvaa työmaan kolinaa, joka hiljalleen voimistuu päänsisäiseksi meluksi ja ahdistukseksi. Koska rytmi oli tempoltaan kellomaisen raskas, yhdisti ohjaaja työmaan kolahtelut sekuntiviisarin kolahteluksi. Tällainen päätelmä ei kuitenkaan sotinut kontekstia vastaan, päähenkilön maatessa sängyllä paniikkikohtauksen vallassa.

Jokaisella meistä on henkilökohtainen äänihistoria, joka muokkaa kaikkea sitä, miten tulkitsemme ääniä ja miten ne vaikuttavat meihin. Henkilökohtaiseen äänihistorian muodostumiseen voi vaikuttaa yksilön kulttuuritausta, arvot sekä henkilökohtaiset kokemukset.

2.3 Rytmisen tunnon kehittyminen

Päivi Takala (2014) kuvaa rytmien olevan keskeinen käsite elokuvan kokonaisuudessa, mutta liian kompleksinen analysoitavaksi sen moninaisuuden vuoksi. Voimme kuitenkin kehittää ymmärrystämme omaa rytmistä tuntoa harjoittamalla. (Takala 2014: 62.) Uskon, että juuri rytmien kompleksisuus elokuvassa johtaa intuitiivisiin valintoihin ja kehollisiin tuntemuksiin äänestä. Siihen miten sommittelen äänitehosteita elokuvan aikajanelle vaikuttaa se, miten pääsen mukaan elokuvan omaan maailmaan ja sen rytmiseen kokonaisuuteen. Kehon kautta opittu rytmikka on kehittänyt tavan, jolla katson ja koen elokuvia: jaksoina, kohtauksina tai yksittäisinä kuvina, joita kokonaisuutena lähden tukemaan elokuvan ääniraidalla. Rytmisen tunto on siis minulle merkittävässä osassa elokuvan rytmien ymmärtämistä.

Rytmisen tunnon harjoittaminen tarkoittaa minulle musiikillisen ymmärryksen kehittämistä. Koen musiikin ja äänisuunnittelun välille vahvan yhteyden juuri rytmikan ymmärryksen kautta. Liikkuessa, maalatessa, soittaessa ja esimerkiksi tanssiessa opimme kehomme kautta rytmejä, jotka jäävät lihasmuistiin ja sitä kautta kehittävät tietoisuuttamme. Näin voisimme sanoa, että kehomme oppii ymmärtämään liikettä (Merleau-Ponty 1962: 139). Pelkkä kehon liikuttaminen ei välttämättä ole ainoa tapa kehittää omaa rytmistä tuntoa vaan myös aktiivinen ympäristön havainnointi liikkeen ja ajan kautta voi olla tapa kehittää omaa rytmisyyttä (Pearlman 2009: 8-9).

Fenomenologiassa keho ja mieli nähdään yhtenä tiedostamisen yksikkönä, ei kahtena erillisenä tiedonkulun välittäjänä: kehon kautta saadut tiedot ja kokemukset muokkaavat mieltämme ja rakentavat tapaamme ymmärtää meitä ympäröivää maailmaa (Groth 2015). Myös aivotutkija ja neurologi Antonio Damasio (1994) kyseenalaistaa kirjassaan *Descartesin virhe* mielen ja kehon erottelun toisistaan. Descartesin tunnettu lausaus ”ajattelen, siis olen” antaa ymmärtää ei-ajattelevan kehon olevan erillinen tietoisesta ja ajattelevasta mielestä. (Damasio 1994: 231.)

’Olemme ja sitten vasta ajattelemme, ja ajattelemme vain sikäli, kun olemme. Sillä ajattelu todella johtuu olemisen rakenteista ja toiminnoista’ (Damasio 1994: 232).

Äänet ja niiden muodostamat rytmiset kokonaisuudet ovat ymmärrettävissä ja tulkittavissa kehon kautta saatujen kokemusten avulla. Jos ajattelemme ihmistä taktillisena oppijana, katsotaan mielen ja kehon toimivan symbioosissa. Tällöin kehomme oppii kokemusten kautta, joita ilman mieleemme ei kehittyisi. (Groth 2015.) Kehon ja mielen suhde siis korostuu ääniä kokiessa. Voisimme ajatella, että kehon kautta koetut rytmit, myötäliike, ja sen kautta kehittynyt rytmin tuntoisuus, muokkaavat edelleen mieltämme ja aiheuttavat meissä erilaisia tunteita.

3. Rytmien määrittely

Rytmi voidaan määrittellä olevan pienempiä yksiköitä, jotka järjestelmällisesti toistuvat suhteessa johonkin suurempaan kokonaisuuteen. Elokuvan ääniraidan voisi nähdä koostuvan erilaisista äänellisistä tapahtumista, jotka alati eri ulottuvuuksissa liikkuen ja muuttuen, luovat yhdessä kuvan kanssa erilaisia merkityssuhteita. Jos rytmi on järjestelmällistä toistoa, voidaan elokuvan äänen rytmin tulkitseminen kokea hankalana, sillä monikerroksinen ja tapahtumarikas ääniraita ei sisällä vain järjestystä ja ennakoitavuutta vaan myös kaaosta, arvaamattomuutta ja ainutkertaisia tapahtumia.

Elokuvan ääniraidassa on kuitenkin havaittavissa selkeitä rytmillisiä elementtejä, kuten vaikka musiikki tai arjesta tuttuja ja toisteisia äänellisiä tapahtumia, esimerkiksi ihmisen askeleet tai hengitys. Toisinaan rytmit voivat olla huomaamattomampia, mutta vaikuttavat kuitenkin merkittävästi elokuvan kokonaisrytmiin. Esimerkiksi atmosfäärien vaihtuminen on usein hitaampi ja huomaamattomampi elokuvan rytmiä muodostava osa, mutta vaikuttavat oleellisesti siihen, miten katsoja kokee elokuvan.

Seuraavat kappaleet käsittelevät sitä, mitä koen rytmin merkitsevän elokuvan kokonaisuudessa, mistä elokuvan äänen rytmi muodostuu sekä miten elokuvan työvaiheet vaikuttavat elokuvaäänien rytmin muodostumiseen. Näiden kysymysten näen toimivan oleellisina apuvälineinä tarkasteltaessa sitä, mitä rytmi elokuvassa ja sen äänessä tarkoittaa.

3.1 Rytmien merkitys

Äänelliset syklit ja rytmit ovat tiukasti sidoksissa kykyymme havainnoida ympäristömme luonnetta ja jaksollisuutta, sillä ääni esiintyy aina ajassa (Truax 1984: 65). Nämä ajassa esiintyvät äänet muodostavat elokuvan kokonaisuudessa eripituisia rytmisiä kokonaisuuksia ja antavat meille tietoa tapahtumien ajallisesta kestosta tai tietoa siitä minäkäläiseen ympäristöön katsoja halutaan sijoittaa.

Ympäristön luonne muodostuu tietyn tilan tai paikan ominaisista piirteistä. Esimerkiksi ravintola voi olla luonteeltaan rauhallinen tai kaupunki kiireinen. Ympäristön luonne voi ilmetä äänessä esimerkiksi äänellisten tapahtumien, rytmien tai syklien tiheytenä

tai harventumana. Tällainen ympäristön luonteen tulkitseminen vaikuttaa siihen, millaiseksi koemme jonkun tilan emotionaalisesti: koemme tilan rauhoittavana vai aiheuttaako se kuulijassaan jännitystä. Elokuvan ajallisen ja emotionaalisen kaaren ymmärtämisessä tärkeitä elementtejä ovat ympäristö ja tila sekä niistä tekemämme rytmilliset havainnot.

Rytmin merkityksestä elokuvalla voi löytää analogian ihmiskehoon ja sen sydämen-sykkeeseen. Pulssi on elokuvan pienin ja huomaamattomin rytmin yksikkö. Sen taipumus on pysyä tietyllä nopeudella, mutta muutoksiin reagoiden se voi nopeutua tai hidastua. Jos pulssi katkeaa, hidastuu tai nopeutuu liikaa sen seuraukset voivat olla kohtalokkaita elokuvan rytmille, tarinalle tai elokuvakokemukselle, aivan kuten elävälle vartalolle. Tätä pulssia elokuvantekijät ohjaavat ja ylläpitävät valinnoillaan. (Pearlman 2009: 28-29.) Katsoja tuntuu huomaavan helposti, jos elokuvan kerronta horjuu tai siinä on jokin pielessä. Tällöin on mahdollista, että katsoja vieraantuu elokuvasta eikä pysty samaistumaan tapahtumiin, vaan huomio kiinnittyy elokuvan tekemisen prosessiin. Tällaiset reaktiot voivat olla kohtalokkaita elokuvakokemukselle.

Olen toisinaan huomannut, kuinka elokuvaa katsoessa kokonaisuus on tuntunut horjuvalta ja vieraannuttavalta. Tämä tapahtuu esimerkiksi, jos tapahtumista tai paikoista siirrytään toiseen ilman, että niiden välille voisi muodostaa yhteyksiä tai elokuvan kerronta ei ole tuntunut selkeältä tai samaistuttavalta. Tällaiset tilanteet voivat luoda katsojalle tunteen elokuvan materiaalisuudesta, esimerkiksi leikkausmateriaalin puutteesta tai kameran läsnäolosta. Myös liian hidas tai nopea kerronta voi häiritä katsomiskokemusta. Hitaasti vaihtuvat kuvat voivat aiheuttaa katsojassaan tylsistymistä ja ajatukset elokuvan sisällöstä siirtyvät odotukseen siitä, milloin kuva vaihtuu. Nopea kerronta voi taas tehdä elokuvasta vaikeasti ymmärrettävän tai vaikeammin emotionaalisesti samaistuttavan. Rytmillisten havaintojen voidaan siis nähdä vaikuttavan myös elokuvan katsomisen laadulliseen kokemukseen.

Konkreettisen musiikin säveltäjän ja ääniteoreetikon Michel Chionin (1994) mukaan elokuvan eri osa-alueita tavataan jakaa karkeasti visuaalisiin ja auditiivisiin ryhmiin. Chion kuitenkin painottaa, että tällainen jako ei tarkoita elokuvan jakamista kuva ja ääniraitaan. Kuvasta saadut impulssit voivat välittyä auditiivista reittiä ja ääni voi sisältää kuvallista informaatiota. Tästä hyvänä esimerkkinä Chion mainitsee rytmin, eloku-

van keskeisen elementin, jonka ei voida sanoa olevan pelkästään auditiivista tai visuaalista informaatiota vaan moniaistillinen havainto. (Chion 1994: 134-136.) Mieltiesäni rytmin merkitystä elokuvassa, uskon moniaistillisuuden tekevän rytmistä monitulkintaisen ja merkittävän osan elokuvankerrontaa, jolla on monipuoliset mahdollisuudet vaikuttaa elokuvan katsojaan.

3.2 Mistä rytmi muodostuu

'- multiple fleeting sensations, of collisions and spasmodic events instead of continuous and homogenous flow of events' (Chion 1994: 149).

Esseekokoelmassa *Film Sound, Theory and Practice* (1985) elokuvateoreetikot David Bordwell ja Kristin Thompson jakavat elokuvaäänen kolmeen osaan: dialogiin, äänitehosteisiin ja musiikkiin. Heidän mielestään näillä kaikilla on omat rytmiset mahdollisuutensa toisistaan riippumattomina. (Weis & Belton 1985:189.) Näiden elokuvaäänen osien voidaan ajatella muodostavan myös yhdessä elokuvan rytmillistä kokonaisuutta.

Ihmisiä voi ajatella olevan alisteinen elokuvan rytmiselle prosessille, koska se kumpuaa suoraan puhujan ruumiista sellaisena kuin puhuja on sen tuottanut. Voisi ajatella, että **dialogin** rytmi määräytyy sen mukaan, miten näyttelijät reagoivat toisiinsa ja ilmaisevat erilaisia tunnetiloja. Dialogi ei kuitenkaan ole vain sitä mitä näemme puhujan suun tuottavan vaan koostuu pienemmistä rytmisistä osista ja suuremmista kokonaisuuksista, jotka kuvassa näkyvä ja kuvan ulkopuolinen dialogi yhdessä muodostavat.

Ihmisiä ei olisi ymmärrettävää ilman sen rytmillisiä muutoksia, rakenteita ja säännönmukaisuuksia. Puhuvan henkilön tunnetila ja dialogin vivahteet ovat tulkittavissa puhujan rytmin sekä äänen sävyn avulla. Pystymme myös erottamaan puhujat toisistaan puheen rytmin, vireen, äänenväriin ja sävyn avulla. (Sonnenschein 2001: 131-135) Kuva- ja äänileikkaus mahdollistavat dialogin lopullisen rytmin muodostamisen. Repliikkien välisiä taukoja voidaan tiivistää tai venyttää, dialogia voidaan poistaa tai lisätä muodostaen siihen uusia merkityssuhteita, vivahteita tai subtekstiä niin pitkälle, että koko elokuvan juoni muuttuu muotoaan.

Kanadalainen äänimaisematutkija ja säveltäjä Barry Truax (1984) kuvailee *Acoustic Communication*-kirjassaan taitavan puhujan ominaisuuksia. Taitava puhuja hidastaa puhettaan ja näin ollen artikuloi selkeämmin. Hän pitää taukoja painottamiensa sanojen väleissä vähentääkseen sanojen maskautumista, eli peittymistä toistensa alle. Puheen rytmin kiihtyminen voi tuottaa kuuntelijassa vastaavaa kiihtymistilaa ja saada kuuntelijan eläytymään puheeseen. Näin ollen kuuntelijan ja puhujan välille muodostuu vuorovaikutteinen psykologinen liitto. (Truax 1984: 40.) Tällainen taitavan puhujan ominaisuuksien korostaminen voi toimia tehokeinona myös elokuvakerronnassa. Usein elokuvassa valinnat ihmisäänen ilmaisusta tulevat ohjaajan ja näyttelijän välisen yhteistyön tuloksena, mutta myös äänisuunnittelijalla on mahdollisuus vaikuttaa dialogin käyttöön elokuvassa. Ihmisäänellä voidaan sekä rytmittää ja painottaa asioiden merkityksiä ja suhteita, että luoda kohtaukselle sen vaatima sävy tai tunnelma. Sillä voidaan myös yhdellä sanalla kiinnittää katsojan huomio johonkin tiettyyn pisteeseen, kuvaan tai tapahtumaan. Tällaisella synkronipisteellä voidaan muunnella elokuvan audiovisuaalisen jatkumon rytmiä. (Chion 1994: 59.)

Ei-diegeettiseen ihmisääneen, kuten kertojaääneen, on mahdollista vaikuttaa suuremmin, kuin kuvaan sidoksissa olevaan ääneen. Se, mihin ja miten kertojaääni elokuvan aikajanalla sijoittuu tai millainen sen luonne on vaikuttaa myös elokuvan rytmiin. Kuvitellaan esimerkiksi luontodokumenttiin hidas viipyilevä tai jatkuvasti tapahtumia kommentoiva kertojaääni. Molemmat luovat toisistaan poikkeavan rytmisen tunteen.

Äänitehosteet voidaan jakaa karkeasti ympäristön atmosfääreihin, synkroni- ja erikoistehosteisiin. Karkealla jaolla tarkoitan sitä, että tehosteet ovat luonteeltaan paljon monimuotoisempia kuin mitä jaolla voidaan ilmentää. Ne voivat toimia synkronissa tai epäsynkronissa kuvan kanssa, liikkua subjektiivisen ja objektiivisen maailman välillä, muuttaa muotoaan tai liikkua ryhmästä toiseen. Aikaan sidotut tehosteet voivat muuttaa kuvan merkitystä, luoda kontrasteja tai tukea sitä. Tehosteiden jatkuvuus, tempo, säännönmukaisuus tai epäsäännöllisyys ja toisteisuus luovat kaikki elokuvan äänen rytmiä ja antavat katsojalle käsityksen elokuvan tapahtumien ja ajan suhteesta.

Musiikilla ei ole yhtä yleispätevää määritelmää: lähes minkä tahansa äänen voisi ajatella olevan musiikkia. Jos musiikkia tarkastellaan toistuvuuden kautta, se on järjestäytynyttä ääntä, jonka erilaiset rytmit muodostavat harmonisesti toistuen. Tahti ja rytmi-

set muuntelut muovaavat musiikin ajallista soljuntaa elokuvan kerronnassa: tahti määrittää musiikin nopeuden ja intensiteetin, kun taas rytmien muuntelu korostaa liikettä ja kerrontaa (Sonnenschein 2001: 116). Musiikin rytmi voi määrittää tapaamme katsoa kuvaa ja sen tapahtumia. Musiikin avulla voimme antaa katsojalle viitteitä ja suuntaviivoja kuvan emotionaalisesta tulkinnasta, esimerkiksi vaanivasta uhkasta tai asettaa puitteet vitsille (Sonnenschein 2001: 155). Musiikki voi kuitenkin olla myös näennäisesti rytmittömä: se voi koostua erilaisista ambienssin kaltaisista äänimatoista tai olla täysin sattumanvaraista. Tällöin musiikin rytmisen tehtävä voi määrittyä sen perusteella, miten se sijoittuu elokuvan aikajanelle, kuinka rytmittömyys muuttaa muuta elokuvan rytmiä tai miten musiikki toistuu elokuvan kokonaisuudessa.

Tapahtumien korostaminen dynamiikan, fraseerauksen tai kliimaksin avulla tähdentävät katsojalle elokuvan tapahtumien merkityssuhteita ja arvojärjestystä. Tauko musiikissa voi antaa tilaa merkittävälle repliikille tai katseelle, siirtää huomiopisteen, muuttaa näkökulmaa tai tehdä yllättävän muutoksen tarinankerrontaan. Musiikin avulla kuljetetaan tunnelatauksia kohtauksesta toiseen ja puretaan niitä. Musiikissa kuuluvat toistot, variaatiot ja yhtymäkohdat ovat osa elokuvan kerronnan yhtenäisyyttä (Sonnenschein 2001: 155).

3.3 Rythmi ja prosessi

Bordwellin ja Thompsonin mukaan elokuvan kuvallisten ja äänellisten rytmien yhteensovittaminen on elokuvantekijälle mahdollisesti yksi tyypillisimmistä taipumuksista (Weis & Belton 1985: 189). Pearlmanin (2009) mukaan elokuvaäänien rytmi muotoutuu monen tekijän summana käsikirjoituksen, näyttelijöiden liikkeiden, dialogin ja kuvakompositioiden kautta elokuvan leikkaajan työpöydälle, jossa leikkaaja muodostaa elokuvan lopullisen muodon sekä rakenteen ja rytmin (Pearlman 2009: xxv). En kuitenkaan usko, että elokuvan lopullinen rytmi olisi vain leikkaajan käsissä, vaan leikkauksen jälkeen äänisuunnittelijalla on mahdollisuus vaikuttaa elokuvan rytmilliseen kerrontaan. Hän voi omilla valinnoillaan tehdä esimerkiksi kerronnasta yhtenäisemmän tai hajanaisemman. Kerroksellisesti muodostuvan, äänen rytmisen kokonaisuuden voi nähdä kuitenkin olevan riippuvainen myös muista elokuvan prosessin tekijöistä, jotka

ovat kaikki osallisina elokuvan lopullisen rytmin muodostamisessa. Ääni ei voi hidastaa kuvaa, mutta se voi antaa vaikutelman kuvan näennäisestä hitaudesta.

Pearlman (2009) kuvaa äänen olevan suuri voima elokuvan rytmin määrittämisessä. Hän leikkaa elokuvaa ääntä ajatellen, mutta näkee äänisuunnittelun erillisenä päätöksentekoprosessina, jossa äänisuunnittelija reagoi ja myötäelää leikkaajan luoman rytmin mukana (Pearlman 2009: xxv). Voidaan siis ajatella, että ääni toimii elokuvassa itsenäisenä rytmillisenä elementtinä, mutta se voi myös vahvistaa elokuvan muiden osa-alueiden luomia rytmejä tai muuttaa niitä.

Olemme usein ottaneet leikkaajaopiskelijoiden kanssa puheeksi yhteistyön puutteen koulun harjoituselokuviissa. Ajalliset puitteet eivät anna tarpeeksi vaihtoehtoja uusien työmetodien etsimiseen. Parhaimmat lopputulokset ovat syntyneet yleensä leikkauksen hiomisesta äänityövaiheessa, jolloin olen voinut ilmaista tunteeni jonkun kuvan pituudesta suhteessa siihen mitä kuvassa haluaisin äänellisesti kertoa. Samantyylistä työkentelymetodia suosii myös äänisuunnittelija Olli Huhtanen, joka kertoo käyvänsä katsomassa leikkauksen loppumetreillä version, johon saattaa toivoa äänelle lisää aikaa ja tilaa (Huhtanen 2014).

4. Rytmisen sommittelu

Sommittelusta puhutaan usein kuvan yhteydessä. Kuvaaja tekee kuvatessaan erilaisia kuvakompositioita, jotka vaikuttavat kuvan sisäiseen dynamiikkaan ja rytmiin. Samalla tavalla kuvataiteilija sijoittaa teokseen objekteja, jotka voivat värien, muodon tai koon mukaan luoda teokseen tilan tuntua, liikettä ja rytmiä. Nämä valinnat voivat suunnata teoksen katsojan huomion tiettyyn pisteeseen tai luoda katsojalle emotionaalisen kokemuksen, jota ilman valittua sommittelua ei olisi ollut mahdollista saavuttaa.

Sommittelu on merkittävässä roolissa myös elokuvan äänessä. Äänisuunnittelija käsittelee ääntä ja tekee valintoja äänien voimakkuuden, sävyn, värin, nopeuden, muodon, intensiteetin ja rytmin välillä. Näitä muuttujia kutsutaan äänen ominaisuuksiksi. (Sonenschein 2001: 65.) Edellä mainittujen muuttujien avulla voidaan muodostaa ääniä, jotka voidaan sijoittaa elokuvan aikajalalle. Äänien luominen ja niiden leikkaaminen elokuvaan on myös sommittelua: kiinnostavan tai yhtenäisen kokonaisuuden luomista yksittäisistä pienemmistä osasista. Sommittelu on valintoihin perustuva lopputulos, jossa yhtenä tekijänä on rytmi.

Äänten rytmiseen sommitteluun koen vaikuttavan tiedostamattomat ja tiedolliset päätökset. Nämä päätökset koskevat usein sitä, mikä tuntuu oikealta tai väärältä. Päätökset eivät perustu aina pelkästään tekijän omaan intuitioon tai haluun, vaan ne voivat saada perustelunsa esimerkiksi kuvan tai tarinankerronnan vaatimuksista. Siksi elokuvan vaatima synkroni voi olla syynä siihen minkälaiseksi jonkun kohtauksen rytmi muodostuu. Sommitteluun koen liittyvän vahvasti myös sen, minkälaiseksi elokuvan dramaturgia halutaan rakentaa. Hetket, jolloin rakennamme ja puramme jännitteitä, ovat kytköksissä äänisuunnittelijan tekemiin valintoihin äänen ajoituksista. Sommitteluun vaikuttavat tekijät voidaan jakaa intuitiivisiin ja audiovisuaaliseen synteisiin perustuviin tekijöihin.

4.1 Rythmi ja intuitio

Intuitiolla tarkoitetaan yksilön tekemiä valintoja, jotka kumpuavat tiedostamattomammalta tasolta kuin päätökset, jotka perustuvat selkeään, rationaaliseen syy-seuraussuhteeseen. Intuitiivisten valintojen voisi sanoa olevan myös tunneperäisiä valintoja, jotka lähtevät henkilön tahdosta tehdä jotain, mikä tuntuu ”oikealta”. Intuitiivisten valintojen dualistisuus juuri oikean ja väärän suhteen onkin mielenkiintoinen: Miten voimme perustella tunteen jonkun päätöksen vääryydestä tai oikeudesta ilman kunnollista syy-seuraussuhdetta? Entä miksi perusteeksi ei riitä se, että jokin valinta tuntuu ”oikealta”? Taiteellisessa prosessissa intuitio voidaan nähdä merkittävänä osana päätöksentekoa.

Leikkaaja Karen Pearlman (2009) haastatteli kirjassaan *Cutting Rhythms* leikkaajakollegoitaan. Hän kysyi, miten leikkaaja tekee päätöksiä ja mistä tai milloin kuvaa tulee leikata rytmin muodostamiseksi elokuvassa. Kollegat vastasivat yksioikoisesti: intuitiosta, sen vain tietää. Pearlman jäi pohtimaan, minkälaiseen käytäntöön ja ajatteluun leikkaajat viittasivat sanoessaan rytmin muotoilun olevan intuitiivista. (Pearlman 2009: 1.)

Intuitiiviset valinnat voivat olla merkittävässä osassa yksilön tekemiä päätöksiä, jotka perustuvat tunnepohjaisiin kokemuksiin. Koska rytmiiikan ymmärrys sekä äänien tulkitseminen tunnetasolla perustuu vahvasti yksilön omaan kokemustaustaan, on päätöksenteossa otettava huomioon kehon ja mielen tuottamat tuntemukset. Ne voivat herättää yksilössä tunteita, joita koetaan hankalaksi tulkita tai muuttaa selkeäksi järjelliseksi prosessiksi. Voimme nähdä ihmisen kehollisena kokijana ja ajattelijana, joka tekee päätöksiä emotionaalisten kokemustensa pohjalta.

Pearlman (2009) tuli lopulta päätelmään, että leikkaajat tuntuivat suojelevan taiteellista ajatteluaan vetämällä rajan vahvasti taiteelliseen ilmaisuun yhdistetyn intuition ja rationaalisten tiedollisten päätösten välille. Ehkä he ajattelivat, että liika järjeistäminen häiritsisi taiteellista ilmaisua. (Pearlman 2009: 2.)

Valintojen perustelu voi joskus tuntua tekijästä hankalalta, mutta voisi myös ajatella, että jokaiseen valintaan voi löytää aina lopulta jonkun järjellisen syyn. Intuition merkityksen korostaminen taiteellisessa prosessissa voidaan nähdä myös taiteellisten valintojen mystifioimisena, jonka voisi ajatella nostavan teoksen arvoa, teoksen ainutlaatuisuutta ja tekijän merkitystä.

En usko, että intuitio olisi erityispiirre tai yksilön taipumus, vaan valinnat voivat saada perustelunsa tekijän omasta tyyliinjasta tai mausta. Joskus myös joillekin valinnoille voi olla niin monta, toisistaan poikkeavaa syytä, että niitä voi olla hankalaa koostaa yhdeksi selitykseksi. Ajoittain olen huomannut tekeväni valintoja, jotka ovat tuntuneet oikealta, mutta silti vaikeilta perustella. Useammin miellän päätösten perustuvan omaan makuuni kuin intuitiiviseen prosessiin, mutta ehkä voisimme ajatella, että juuri keholliset kokemukset äänestä johdattavat tekijän tekemään valintoja, joita voi olla hankala perustella.

4.2 Kuvan ja äänen suhde

Elokuva on synergian ja vuorovaikutuksen muodostama kokonaisuus: mitä näemme vaikuttaa siihen mitä kuulemme ja päinvastoin (Koskinen 2014). Voidaan siis sanoa, että tällaisessa monisyisessä kokonaisuudessa mikään elokuvan osa-alue ei toimi rytmisesti itsenäisenä tekijänä vaan ne tukevat toisiaan, jatkuvasti uusia suhteita ja merkityksiä luoden.

Ääni tukee kameran liikkeitä ja voi jatkua kuvien ylitse yksittäisiä kuvia, kohtauksia tai tapahtumia yhdistäen. Se voi siis toimia motivaationa kameran tai kuvan sisäisille liikkeille. (Weis & Belton 1985: 189.) Näin ollen synkroni on elokuvan äänen rytmiseen kokonaisuuteen voimakkaasti vaikuttava tekijä. Mitä kuvassa tapahtuu ja miten sitä äänellä tuetaan? Toimiiko ääni kuvalle alisteisena vaikuttajana vai onko se ulkopuolelta lähtevä voima, joka tuo uuden ulottuvuuden elokuvan kerrontaan? En kuitenkaan väitä synkroniäänen olevan altavastaja elokuvan kerronnassa, vaan se voi luonteestaan riippuen tukea myös elokuvan subjektiivista kerrontaa. Tällöin synkroniääni voi kuulostaa katsojasta tavallisesta poikkeavalta tai sen luonteessa olla jotain, joka tuo sille uuden merkityksen. Äänen rytmiselle kokonaisuudelle synkroni on kuitenkin määrittävä tekijä, johon koen muun äänikerronnan suhteutuvan.

Vaikka kuva ja ääni toteuttaisivat keskenään synkronia, voi synkroni olla myös löyhää: synkronin ei tarvitse nähdä toimivan ”kaikki tai ei mitään”-periaatteella. (Chion 1994: 64-65.) Epäsynkroninen ääni voi saada katsojan hakemaan äänille suurempaa merkityksellisyyttä, kuin vain kuvan ja äänen synkronin luomaa yhteyttä (Kivi 2012: 215).

Synkronin puuttuessa täysin, voimme yhdistää kuvaan ”kuulumattomat” äänet kuvan tapahtumiin ja toisinpäin. Näin kuva ja ääni toimivat synteesissä keskenään, luoden toisilleen uusia merkityksiä.

Kuvan ja äänen suhdetta voi hyvin konkretisoida katsomalla kuvaa ilman ääntä. Sonnenscheinin (2001) *Sound Design*-kirjassa esitetyssä esimerkissä näemme kuvan hiljaisesta naapurustosta ilman minkäänlaista liikettä. Täydellisen hiljaisuuden vallitessa olisi vaikea sanoa miten aika kulkee kuvassa, mutta jos lisäämme kuvan ääneen haukkuvan koiran, ymmärrämme, että naapurusto on heräämässä ja pian joku tulee ruokki-
maan koiran. Näin äänellä voidaan luoda kuvalle lineaarinen aikakäsite, tunne ajankulu-
lusta ja elokuvan elämälle tyypillisestä rytmistä (Sonnenschein 2001: 164-165). Toinen
hyvä esimerkki äänen lineaarisuudesta rytmin luojana on kuvien välinen jatkuvuus ää-
nessä. Chion (1994) kuvailee mykkäelokuvan kohtauksen, jossa näemme montaaasiku-
via juhlista. Ilman äänikerrontaa on mahdotonta sanoa, kuinka pitkä aikaväli kuvien
tapahtumien välillä on, mutta esimerkiksi kuvien yli jatkuvan puheensorinan tai dialo-
gin avulla voi tekijä yhdistää tapahtumat toisiinsa ja muuttaa kuvien välistä aikasu-
hdetta. (Chion 1994: 17-18.)

4.3 Ajoitus

Ajoitus on rytmin osatekijä. Elokuvantekijä tekee ajoituksellisia valintoja päättäessään mistä tapahtumat alkavat tai loppuvat ja kuinka kauan ne kestävät. Mistä kohdasta kuva leikataan toiseen ja missä kohdassa näyttelijä lausuu repliikkinsä tai kääntyy pois kamerasta? Millä hetkellä äänisuunnittelija haluaa ravintolassa soivan musiikin loppuvan? Ajoitus antaa elokuvantekijälle mahdollisuuden artikuloida tarkoituksiaan (Pearlman 2009: 248).

Ajoituksen avulla muodostetaan kuvan sisäisiä rytmejä, mutta myös kohtauksen rytmi voi rakentua usean kuvan ajoituksen yhteistyöstä, eli mistä kohdasta leikkaamme toiseen kuvaan. Kuvan sisäiset ajoitukset voivat tarkoittaa näyttelijöiden liikkeiden ja dialogin, ympäristön tapahtumien sekä pääsisäisen kerronnan rytmitystä. Ajoitus on merkittävä tekijä myös tunnetilojen kuljettamisessa. Äänien ajoituksella voidaan määritellä

hetket, joista jännitteet alkavat, mihin ne loppuvat ja kuinka kauan tunnetiloja pyritään pitämään yllä.

Ajoituksen avulla äänet voivat luoda kuvaan uusia merkityksiä ja sisältöjä. Elokuvan rytmille merkittävää voi olla dialogin rytmitys, jolloin näyttelijöiden tekemät ajoitukset muodostavat kohtaukselle sen oman tempon. Pistetehosteiden ajoitus kerronnassa voi korostaa repliikkejä tai tapahtumia. Ne voivat myös luoda uusia suhteita tai mielikuvia asioiden ja tapahtumien välille: oikean ajoituksen avulla ääni voidaan yhdistää haluttuun tapahtumaan tai hahmoon. Näin aikaansaatu yhteys voi saada aikaan täysin uuden tavan nähdä kyseinen hahmo tai tapahtuma.

Äänisuunnittelija voi ajoituksellisilla valinnoillaan luoda uusia tunnetiloja tai korostaa niitä. Esimerkiksi dialogin taustalla hiljentyvä musiikki voi korostaa hahmojen välistä suhdetta tai tiettyä tunnetilaa näyttelijöiden ilmaisussa. Kaupungin humun hiljentymisen päähenkilön nähdessä tutun hahmon ihmisjoukon vilinässä voi tehdä kokemuksesta subjektiivisemmän.

Ajoitus voi olla myös onnekas yhteensattuma: oikeaan hetkeen osuva reaktio näyttelijällä voi antaa mahdollisuuden äänelliseen motiiviin, jolloin äänisuunnittelija pystyy rakentamaan elokuvan maailmasta uskottavamman.

Ajoituksia voidaan muokata jälkikäteen ja elokuvan tekijä voi käyttää niitä hyväkseen korostaessaan elokuvan tapahtumia. Kuvitellaan esimerkiksi työhönsä uppoutunut assistentti, joka pian kuulee puhelimensa soivan taustalla siihen hätkähtäen. Aikaistamalla puhelimen soimista suhteessa reaktioon, voimme luoda tunteen hahmon henkisestä poissaolosta ja painottaa työhön uppoutumisen tunnetta. Ajoituksia muokattaessa on mahdollista reagoida kuvansisäisiin, esimerkiksi näyttelijöiden toiminnallisiin ajoituksiin, ja tuoda tarinankerrontaan uusia tasoja.

5. Muuttuva rytmi

Rytmillä voi olla erilaisia ominaisuuksia: sen ei tarvitse aina olla tasaista ja ennalta-arvattavaa, vaan se voi vaihdella nopeudeltaan ja poiketa totutusta. Painotuksien variointi ja rytmisissä tapahtuvat muutokset tekevät elokuvasta mielenkiintoisen. Vaihtelun avulla äänisuunnittelija voi rakentaa muuttuvia jänniteitä tai purkaa niitä. Katsojan ennakko-odotusten rikkominen tai niiden täyttäminen saattavat herättää katsojassa mielenkiintoa ja kannusteita jatkaa elokuvan katsomista. Tasapaino tai sen järkkäytyminen voivat myös antaa elokuvalla samalaisen sattumanvaraisen luonteen, joka tuntuu valitsevan elämässä muutenkin: emme voi ennustaa muiden ihmisten tai asioiden liikkeitä. Tällainen kerronta, josta löytää yhteyksiä oman elämän ennalta-arvaamattomuuteen, saattaa aiheuttaa katsojassa samaistumista.

5.1 Äänen punktuaalisuus

Punktuaalisuudella tarkoitetaan sitä, että tapahtumalla ei ole merkittävää kestoja. Tällaisella tarkoitetaan jotain yksittäistä tapahtumaa, joka voi olla tilannetyypiltään sattumanvarainen ja vaihteleva kuten aivastus tai lasin särkyminen. (Tieteen termipankki 2014.) Punctuation voi tarkoittaa suomeksi välimerkkiä, pilkuttamista, pilkkusääntöä tai välimerkkien käyttämistä (Sanakirja 2015). Välimerkit muodostavat tekstin rytmin ja auttavat hahmottamaan kokonaisuutta. Tekstiä luettaessa pilkut määräävät lukijan hengitystauot ja välimerkit yhdistävät erillisiä lauseita tai niiden sisältöjä toisiinsa. Myös äänileikkauksessa pätevät samat yhtäläisyydet: rytmiä muodostetaan taukojen ja äänitapahtumien vaihtelulla. Äänisuunnittelija leikkaa tehosteet ja dialogin, ja valinnoillaan luo kohtauksiin niiden sisäisen rytmin ja luonteen suhteessa muuhun elokuvan kerrontaan. Äänen punktuaalisuuteen voivat vaikuttaa myös käsikirjoitusvaiheessa tehdyt rytmitykset. (Chion 1994: 48-49.)

Äänitapahtumien ollessa irti elokuvan kuvan synkronista ääni toteuttaa itsenäisesti elokuvan rytmiä. Kuvan ulkopuoliset pistetehosteet ovat tästä hyvä esimerkki. Kuvitellaan esimerkiksi hiljainen metsä, jossa kaukaisuudessa raakkuu varis satunnaisesti muutama otteeseen. Kun verrataan tällaisen ympäristön luonnetta ja sen luomaa emootiota

metsään, jossa kymmenen varista raakkuu jatkuvasti, jälkimmäinen voidaan kokea uhkaavana ja pelottavana, ensimmäinen rauhoittavana ja luonnollisena.

Chion kuitenkin määrittää rajan äänen punktuaalisuudelle. Äänet, jotka jatkuvalla kestollaan ovat elokuvan tilaa itsessään, eivät lukeudu tällaisiksi välimerkeiksi. (Chion 1994: 55.) Tällainen tila voi tarkoittaa vaikkapa huoneen atmosfääriä, joka ei pitkän kestopensa vuoksi herätä huomiota. Sen voisi ajatella toimivan sidosaineena kaikille muille kyseisessä tilassa soiville äänille. Jos jatkan Chionin (1994) tekemää vertausta äänien punktuaalisuudesta ja äänisuunnittelun yhteydestä tekstin kirjoittamiseen, voisi tällaisen sidosaineen nähdä toimittavan samaa virkaa kuin kappalejaot tekstissä. Se yhdistää ilmaistut asiat toisiinsa ja rajaa ne ikään kuin saman kohtauksen sisälle.

Kuten tekstin kirjoittamisessa voidaan kappaleita, lauseita tai ilmaisuja yhdistää välimerkein, voidaan myös äänisuunnittelussa yhdistää asioita toisiinsa äänillä. Jos esimerkiksi kuulemme kohtauksessa jo aiemmin kuullun koiran räksyttävän tunnistettavasti sivukadulla, voimme yhdistää elokuvan tapahtumat toisiinsa. Olemme kenties nähneet elokuvan juonelle merkittävän hahmon kulkemassa samaisen koiran kanssa aikaisemmin tai voimme mieltää ympäristön samaksi paikaksi, jossa olemme jo aikaisemmin kuulleet koiran haukkuvan.

Äänen tauotuksella voidaan luoda kohtaukseen tasapainoa, epätasapainoa, järjestystä ja epäjärjestystä. Pistetehosteilla voidaan rikkoa jatkuvuutta ja luoda äänikerrontaan jännitettä. Huutomerkit painottavat ilmaisuja. Dynamiikka vaikuttaa tehosteiden luonteeseen ja siihen, miten ne koetaan. Esimerkiksi oven pamahtaminen liioitellusti kiinni voi saada katsojan kiinnittämään huomionsa uuteen hahmoon, joka yllättävästi saapui juuri ovesta.

5.2 Sidottu ja vapaa rytmi

Sidotulla rytmillä tarkoitetaan rytmiä, joka toistuu samankaltaisena, muuttumattomana kokonaisuuteen nähden. Tästä esimerkkinä voisi pitää mekaanisia, konemaisia rytmejä. Vapaat rytmit taas tarkoittavat epäsäännöllisiä rytmejä, jotka toistuvat ajassa vapaana, irtonaisina sidoksesta.

Elokuvan äänisuunnittelussa sidottu rytmi voi liittyä musiikinomaisiin tehosteisiin ja jatkuvuuteen. Tällaisten sidottujen rytmien käyttö voi tuoda kohtaukseen tasapainoa ja yhtenäisyyttä. Ne voivat kuitenkin itsessään luoda dynamiikan ja tempon avulla jännitettä. Tasaisesti jatkuvat rytmit ovat ennalta-arvattavia ja rytmin symmetrisyys voi luoda elokuvan kerrontaan rauhallista tasapainotilaa. Kun sidottuja rytmejä rikotaan, voidaan saada aikaan dynamiikkaa ja jännitettä. Katsojan ennakkooaavistusten pettäminen ja tämän jälkeen vastaavasti niiden täyttäminen voi saada katsojan kokemaan täytetyt odotukset vahvempina (Sonnenschein 2001:118). Tapahtumien ennakointi on katsojan tapa arvioida omia hypoteesejaan siitä, lunastuvatko hänen odotuksensa vai johdetaanko häntä harhaan. Tällainen arviointi auttaa katsojaa muuttamaan tai sopeuttamaan omia ennakkokäsityksiään virheellisten odotusten seulomiseksi. (Sonnenschein 2001: 117.)

Vapaat rytmit ovat ennalta-arvaamattomia. Niiden epäsäännöllisyys ja vaihtelu voivat luoda tunteen turvattomuudesta ja jännitteestä. Vapaa rytmi voi taas olla yksi elokuvaäänien disharmonian tekijöistä. Kaikenlainen rytmien vaihtelu on arjen äänille tyypillistä. Monotoniset äänet voidaan ajatella keinotekoisina ääнинä, kun taas vaihtelu ja variaatiot voidaan nähdä tuovan ääneen inhimillistä karaktääriä. (Truax 1984: 101.)

5.3 Jatkuvuus

Jatkuvuus on osa elokuvan kokonaisuuden rytmittämistä. Äänen jatkuvuus voi olla kohtauksien ja kuvien yhdistämistä tai yhteyksien luomista elokuvan näytöksien välille. Toisto on myös osa jatkuvuutta. Äänellisten elementtien toistuminen voi korostaa niiden merkitystä tai toimia kerronnallisena tai tyyllillisenä apukeinona ja sitoa tapahtumat toisiinsa. Jatkuvuus voi luoda tunteen elokuvan tarinan soljumisesta vaivattomasti ja harmonisesti eteenpäin ilman, että katsoja joutuu miettimään elokuvan tapahtumien ajallista kaarta.

Atmosfäärit ovat elokuvan ääniraidan pohja. Ne luovat elokuvan tapahtumille paikan, tilan ja ajan, täyttäen tyhjyyden dialogin, musiikin ja muiden ääniefektien välillä. Atmosfääriäänäniä voivat olla huoneen pohjakohina, metsässä kohiseva tuuli tai kaupungissa pauhaava liikenne. Atmosfäärit eivät välttämättä ole kuvauspaikalta tallennettua

ääntä, vaan ne voivat olla myös täysin toisessa lokaatiossa äänitettyjä. Kuvaan jälkikäteen yhdistettynä ne luovat kuvalle realistisen ympäristön ja tunnelman.

Atmosfäärit ovat tärkeä osa elokuvan jatkuvuutta. Niiden avulla katsoja pystyy yhdistämään ja erottamaan tapahtumapaikkoja sekä seuraamaan helpommin elokuvan tapahtumia. Ne ovat merkittävä osa myös elokuvan ajallista kerrontaa: jos kesken kohtauksen atmosfääri muuttuu huomattavasti, esimerkiksi jonkin tapahtumapaikalle tutun elementin kadotessa, voimme aistia myös ajan muuttuneen. Tällaiset muutokset ovat usein mahdollisia vain kuvan leikkausten tai kuvassa tapahtuvien muutosten kohdalla: muutoin katsoja voi havaita äänen katkeamisen virheellisenä tai katsomiskokemusta häiritsevänä. Atmosfäärien muutos voi kuitenkin olla voimakas tehokeino esimerkiksi elokuvan henkilöiden subjektiivista maailmaa korostettaessa. Jos elokuvan hahmo seisoo keskellä kiireistä kaupunkia ja atmosfääri hitaasti muuttuu liikenteen metelistä hiljaisuudeksi, voidaan muutos kokea hahmon subjektiivisena kokemuksena.

Atmosfäärien vaihtuminen kohtauksesta toiseen on yksi elokuvan kokonaisrytmiin vaikuttavista tekijöistä. Atmosfäärit voivat hitaasti, ristikkäin liukuen nousta tai laskea toisiinsa sekoittuen. Näin rytmi voi tuntua rauhallisemmalta ja tasaisemmalta. Ne voivat myös leikkaantua tiukasti kuvaleikkauksen mukaisesti, jolloin kohtausten välinen rytmi voi tuntua katsojasta vauhdikkaammalta. Hitaat vaihdot atmosfääreissä voivat yhdistää tapahtumien tunnekulkua, kun sama tunnelma voidaan kuljettaa kohtauksesta toiseen. Näin seuraavaan kohtaukseen voidaan jättää kaikuista muistutus edellisen kohtausten tapahtumista. Nopeat muutokset voivat taas keskeyttää aikaisemmin ylläpidetyn emotion ja aloittaa täysin uuden jakson elokuvassa.

Atmosfäärien sisäiset rytmit, eli niiden äänellisten tapahtumien tihentymät tai harvennutumat voivat vaikuttaa myös kohtaukseen tai päätökseen leikata tietty atmosfääri elokuvan aikajanalle. Äänitapahtumien lisääminen ja kohtauksen rytmittäminen tapahtuvat kuitenkin useammin pistetehosteiden avulla, jotka tuovat ympäristöön lisää eloa.

Pistetehosteet ovat yksittäisiä ääniefektejä, joilla ei ole erityistä merkittävää kestoaa, vaan ne ovat nimensä mukaisesti usein ajallisesti lyhyempiä efektejä. Ne voivat olla kuvan kanssa synkronissa tai epäsynkronissa, niiden lähde voi näkyä kuvassa tai ne voivat olla lähtöisin kuvan ulkopuolisesta lähteestä. Pistetehosteilla on mahdollista kiinnittää katsojan huomio tiettyyn asiaan tai vaihtaa huomiopistettä ilman kuvallista

kerrontaa. Esimerkiksi ovikellon yllättävä soiminen saa katseen kiinnittymään huoneessa näkyvään ulko-oveen. Pistetehosteet voivat toimia jatkuvuutta keskeyttävänä voimana tai vahvistaa jatkuvuuden tunnetta. Huomiopisteen äkillinen siirtäminen voi aiheuttaa jatkuvuuden muutoksen ja irrottaa katsojan aiemmin rakennetusta tunnetilasta. Esimerkiksi äkillinen ja yllättävä voimakas ääni voi keskeyttää harmonisen ja rauhallisen tunnelman, jonka jälkeen katsoja on varuillaan tulevista tapahtumista. Jatkuvuutta vahvistettaessa pistetehosteet voivat toistua ympäristölleen ominaisena, sen luonnetta vahvistavana elementtinä. Esimerkiksi syrjäisessä pikkukylässä ajoittain toistuvat kirkonkellot ilmentämässä kylälle luontaista rytmiä ja sen asukkaiden elämäntapoja.

Yhtenä elokuvan jatkuvuuden tekijänä toimii **musiikki**. Ääniraidalla soivat ei-diegeettisen musiikin osat voivat olla läpi elokuvan tyyliltään yhteneväisiä, jolloin elokuvan läpi kulkevan teeman ja tunnetilan kannattelu on jatkuvaa. Musiikki voi myös kuitenkin olla tyyliltään vaihtelevaa, jolloin musiikkijaksot ilmentävät selkeästi kohtausten omaa tunnelatausta ja kerrontaa. Tällöin elokuvan musiikki on mahdollista mieltää koostuvan fragmenteista, jotka yhdessä muodostavat elokuvan musiikillisen kokonaisuuden. Jatkuvuus musiikissa voi ilmentyä esimerkiksi jonkun tietyn hahmon teeman toistamisessa, jolloin voidaan syventää hahmojen luonnetta ja niiden aiheuttamia emootioita.

Vaikka musiikissa ilmentyy erilaisia toistoja ei niitä tule viljellä elokuvassa kyllästymiseen asti. Jännitteen ylläpitämiseksi musiikilla on oltava jatkuva suunta ja kehityskaari, jolloin katsoja saadaan pidettyä tarkkaavaisena ja varuillaan elokuvan tulevista tapahtumista. (Sonnenschein 2001: 116).

Jatkuvuus musiikissa voi tyylin, teeman ja toistojen lisäksi olla kohtausten, näytösten sekä otosten yhdistämistä toisiinsa. Jatkuvuuden tunne säilyy, kun musiikkia toistetaan kuvissa, joissa on havaittavissa tilallista epäjatkuvuutta (Sonnenschein 2001: 155). Tunnelataukset voivat pysyä pitkäänkin samoina kohtauksesta toiseen ja säilyttää jännitteen tarinan edetessä, samalla luoden merkityssuhteita kohtauksien, asioiden tai tapahtumien välille. Tunnelataus voi purkaantua vasta myöhemmin ja yhdistää useampia kohtauksia toisiinsa. Tällainen kohtausten ylikulkeva musiikki voi myös luoda katsojalle ennakkoaavistuksia elokuvan tulevista tapahtumista (Pearlman 2009: 197). Musiikin avulla tarinasta voidaan tehdä yhteneväinen ja eheä kokonaisuus, joka tukee, kasvattaa sekä nivoo yhteen muita elokuvan osa-alueita.

6. Rytmien kokeminen

Elokuvan katsomiseen liittyy aina vahvasti se, miten koemme elokuvan. Kokemista itsessään voidaan pitää vaikeasti jäseneltävänä, kuten myös siihen liittyviä tunteita. Tunteet käsitetään usein erillisenä prosessina järjestelmällisestä ajattelusta ja voivat tuntua vaikeilta perustella tai niille voi olla hankalaa löytää tarkoitusta. Tällainen ajattelu on vahvasti esillä elokuvan äänen kokemisessa, sillä äänien tulkinta koetaan liittyvän vahvasti tunneperäiseen ajatteluun. (Takala 2014: 69.) Jos ääni on vahvasti tunteisiin vetoava elokuvan elementti ja koetaan usein vaikeasti jäseneltävänä, voidaan ajatella, että myös äänen rytmi ja sen aiheuttamat tuntemukset voivat olla vaikeita perustella. Tämä voidaan edelleen johtaa ajatukseen rytmien tulkinnan ja sen jäsentelyn monimutkaisuudesta. Ehkä siksi rytmien rakentaminen elokuvassa voidaan nähdä intuitiivisena prosessina, jota on usein vaikea perustella muuten kuin tunneperäisesti. En kuitenkaan halua sanoa, että rytmi tulisi aina liittää vain tunneperäiseen ajatteluun, sillä voimme arvioida rytmiä sen luonteen mukaan ja sitä kautta perustella miksi se herättää erinäisiä tunteita. Esimerkiksi liian nopea rytmi voi tehdä kerronnasta epäselkeän ja vaikeuttaa elokuvan katsomiskokemusta.

Elokuvan rytmien kokemisen voi nähdä olevan vahvasti sidoksissa tekijän tai katsojan omaan rytmiseen tuntoon. Rytmien aiheuttamat tuntemukset ovat monisyisiä, sillä ne voivat pohjautua katsojan omaan kokemuserään ja historiaan. Rytmien kokemisessa on otettava huomioon tunneperäisten kokemusten lisäksi myös rytmien fyysiset vaikutukset. Tutkimusten mukaan rytmeillä on taipumus aiheuttaa ihmiskehossa erinäisiä reaktioita: kiihtyvät rytmit saavat aikaan pulssin kiihtymistä ja hitaat rytmit taas laannuttavat sykettä (Wilson 1997: 148).

Pearlman (2009) uskoo, että fyysinen reagoitimme rytmiin johtuu tavastamme samaistua. Ihmisellä on kyky kuvitella miltä toisen vartalossa tuntuu: vaikka emme itse olisi koskaan saaneet kovaa iskua, vartalomme osaa kuitenkin väistää, jos jokin tulee vauhdilla sitä kohti. Liikkeellä, suunnalla ja energialla on siis meille merkitys, vaikka emme olisi itse kokeneetkaan niitä. (Pearlman 2009: 11.) Siksi katsoessani elokuvaa voin myötäelää vahvasti tapahtumia, vaikka en olisi itse koskaan joutunut vastaavaan tilanteeseen. Uskon, että samaistuminen on myös suuri syy siihen, mikä saa minut mukaan

elokuvan maailmaan ja unohtamaan kaiken muun. Elokuva tuntuu todelta, vaikka kuinka yrittäisin kuvitella kuvausryhmän kuvan ulkopuolelle.

Päivi Takala (2014) ajattelee samankaltaisesti tekijän samaistumisesta elokuvan hahmoihin: leikkaaja tuntee näyttelijän jokaisen eleen oman ruumiinsa kautta ja elää myötäliikkeessä hahmojen kanssa (Takala 2014: 154). Tällainen myötäeläminen pätee mielestäni hyvin myös äänisuunnittelijaan. Hahmoon samaistuessaan äänisuunnittelija voi luoda itsensä ympärille sellaisen maailman, jossa kuvittelee elokuvan hahmon elävän. Tähän vaikuttaa myös se, miten hahmo kokee elokuvan tapahtumat ja miltä se tuntuu hänen vartalossaan ja mielessään. Jos äänisuunnittelija ei samaistu elokuvan hahmoon, voisi hänen ajatella samaistuvan elokuvan katsojaan. Miten yksittäiseen kohtaukseen tai koko elokuvan tarinaan voisi luoda mahdollisimman uskottavan maailman, joka saa katsojan samaistumaan elokuvan hahmoihin?

Kokeminen voi olla negatiivista tai positiivista ja se voi saada meidät uppotumaan elokuvan maailmaan tai herättää meidät siitä. Eläytyminen, samaistuminen tai etäännyminen ja vieraantuminen ovat kaikki elokuvan katsomiskokemuksen tuotosta. Esimerkiksi empatian tunne voi saada katsojan samaistumaan ja löytämään yhtymäkohtia omaan kokemustaustansa, kun taas ahdistuminen tai vaikkapa ennakko-odotusten pettäminen voi saada katsojan etäännyttämään elokuvasta. Elokuvakokemus on vahvasti kytköksissä sen aiheuttamiin tunnereaktioihin, mutta voi olla seurausta myös elokuvan laadullisista tai arvollisista puitteista. Kokemukseen voi vaikuttaa esimerkiksi, jos elokuvaa ei koeta tarpeeksi mukaansa tempaavana tai huomio kiinnittyy elokuvan tekemisen prosessiin.

6.1 Vaikutukset

Äänien vaikutukset katsojaan voivat olla emotionaalisia sekä fyysisiä. Ääni voi vaikuttaa ruumiimme lämpötilaan, verenkiertoon, pulssiin, hengitykseen ja hikoiluun. Voimakas, kovaääninen musiikki voi nostattaa kehon lämpöä ja hidas, abstrakti musiikki taas laskea sitä. (Sonnenschein 2001: 71.) Rytmien fyysinen vaikutus koetaan usein tunnereaktiona. Koska rytmi puhuttelee kehoa suoraan, se vaikuttaa myös jollakin tasolla tunteisiin, koska myös tunteemme ovat fyysisiä. (Pearlman 2009: 65.)

Tunteilla on voima näyttää mitä meidän kehossamme tapahtuu: ne hetkellisesti kuvaavat kohtaamiemme asioita ja tilanteita. Näin tunteet voivat muuttaa käsitystämme näistä kohtaamistamme esineistä ja tilanteista. (Damasio 1994: 156.) Näin ollen äänet ja niiden rytmit herättävät kehossamme erilaisia fyysisiä tuntemuksia, jotka voivat sekä antaa meille tavan katsoa ja tulkita elokuvaa, että vaikuttaa tapaamme suhtautua elokuvan tapahtumiin ja rakenteisiin. Voisimme sanoa katsovamme elokuvaa kehon reaktioiden avulla (Pearlman 2009: 67).

Elokuvan tekijän tehtävänä on miettiä milloin, millä tavalla ja millä keinoin kiihdyttää tai rauhoittaa elokuvan rytmiä (Pearlman 2009: 65). Hitaan ja vakaan rytmin vaikutukset voivat olla hypnoottisia, kun taas nopea tempo voi saada aikaan hengästyttävän olo-tilan. Intensiiteetin nousu aiheuttaa nousujohteisen kiihtymisen emotionaalisessa toiminnassa, jonka täytyy kulminoitua lopulta johonkin, sillä tempo ei voi jatkaa kiihtymistään loputtomiin. (Truax 1985: 40.) Katsoja havaitsee rytmin intensiiteetin muutokset jännitteen tai vapautumisen muodossa omassa kehossaan (Pearlman 2009: 63).

Rytmiä voidaan tulkita samaistumisen avulla. Jos kehomme toimii rytmien mittarina, niin saatamme tulkita elokuvan rytmejä vertaamalla niitä omaan kehoomme. Kuullessamme rytmin, joka muistuttaa omaa sykettä, mutta alkaa vähitellen hidastua, voidaan sen ajatella aiheuttavan rauhoittumisen tunteen kehossamme. Tällainen rytmin tunnistettavuus saattaa muistuttaa oman kehon fyysisiä muutoksia. Itselle tunnistettavien elementtien alitajuinen etsintä voi saada meidät tulkitsemaan myös epäinhimillisiä ääniä inhimillisiksi (Sonnenschein 2001: 61). Siksi katsoja voi tuntea kiihtymystä tai rauhallisuutta suhteuttamalla elokuvan rytmiä omaan henkilökohtaiseen rytmiinsä ja peilaamalla elokuvan jännitteitä omaan kehoonsa. Wilson esittää, että oma sykkeemme saattaisi olla mittari, jonka suhteen määritämme musiikin emotionaalisen intensiiteetin (Wilson 1997: 30).

7. Rytmiset valinnat elokuvassa ”Ödeö”

Ödeö (2015) on Malin Nyqvistin ohjaama BA-fiktioelokuva, johon olen tehnyt äänisuunnittelun. Elokuvassa päähenkilö Linda palaa vuosien jälkeen takaisin lapsuutensa maisemiin, saarelle, isänsä hautajaisiin. Vastahakoinen Linda kohtaa jälleen suljetussa yhteisössä asuvat saaristolaiset, jotka ottavat myöhässä seremoniaan saapuvan Lindan paheksuen vastaan. Päähenkilön äiti Rita, saariyhteisön moraalinen johtohahmo, syylistää Lindaa poissaolosta yhteisölle rankimpana hetkenä: rakastettu Leonard on nukkunut pois, mutta kaikki eivät tunnu ymmärtävän saarella vallitsevan hierarkian merkitystä.

Hautajaisten edetessä Linda joutuu Leonardin arkunkantajaksi ja vaikuttaa sulautuneen takaisin yhteisön mustana vellovaan massaan, osaksi Ödeön hiljaista koneistoa. Matka rannalla sijaitsevalle hautausmaalle osoittautuu liian raskaaksi Lindalle, joka huonovointisena kaatuu arkkua kantaessa. Arkusta valahtaa ulos käsi, joka nopeasti vetäytyy takaisin arkun sisään. Linda on joutunut yhteisön huijattavaksi: Leonard on elossa ja Linda houkuteltu takaisin saarelle kyseenalaisella tavalla, antaakseen anteeksi äidilleen.

Hautajaiset jatkuvat Ödeön tyyliin absurdisti. Pappi uhkaa tappaa Leonardin, jos tämä ei pysyisi arkussaan: kerran arkussa, aina arkussa. Linda päätyy taisteluun raamatusta kaivetusta aseesta papin kanssa ja taistelun keskellä onnistuu vahingossa tainnuttamaan isänsä. Rita syyttää Lindan pilanseen kaiken. Elokuvan viimeinen kohtaus jää Lindan ja Ritän väliseksi taisteluksi, äidin ja tyttären välien selvittelyksi. Taistelun uuvuttamana molemmat jäävät hiljaisena istumaan hautuumaalle. Mikään ei ole muuttunut: äiti ja tytär yhdessä, pakotettuna huoltamaan tulehtuneet välinsä.

7.1 Ennakkosuunnittelu

Ennakkosuunnitteluvaiheessa puhuimme ohjaaja Malin Nyqvistin ja leikkaaja Samuli Niittymäen kanssa paljon elokuvan sisäisestä rytmikasta, muodosta sekä äänen ja leikkauksen yhteisistä tavoitteista. Halusimme, että elokuva on muodoltaan potrettimainen kuvaus päähenkilöstä, ja tavoitteena oli luoda elokuvan aikajanalle fragmentaarinen

kaari, joka näyttäisi katsojalle vain pieniä hetkiä yhden päivän tapahtumista. Äänisuunnittelua inspiroi ajatus dokumentaarista äänestä, joka kuulostaisi mahdollisimman autenttiselta, käsittelemättömältä ja paikoin jopa rujolta. Puhuimme ohjaajan kanssa paljon siitä, mitä perinteiset elokuvaäänien kerrontatyylit meille tarkoittavat ja siitä, miten näiden tyylien rikkominen ja näin ollen tahallisesti tehdyt virheet voisivat tuoda lisää äänisuunnitteluun.

Ajattelimme, että 100% ääneltä kuulostava ääniraita voisi realistisella otteellaan tuoda katsojan lähemmäs elokuvan tapahtumia ja saada näin jälkityövaiheessa tekemämme äänisuunnitteluvallinnat tuntumaan katsojalle aidommilta.

7.2 Tyylihallinnat

Leikkausvaiheessa ennakkosuunnittelun aikana tekemämme päätökset elokuvan fragmentaarisuudesta konkretisoituivat. Hyppyleikkaus loi elokuvaan subjektiivisemmän otteen kuin olimme ajatelleet ja hetkellisyyden tunto elokuvassa ei viitannutkaan dokumentaariseen, käsittelemättömään ja seuraavaan ilmaisuun, jossa katsoja ulkopuolisena näkisi vain otteita hautajaisseremonian tapahtumista, vaan vei selkeästi syvemmälle elokuvan päähenkilön subjektiiviseen maailmaan. Hyppyleikkaus korosti hetkiä, jolloin päähenkilö säpsähti pois ajatuksistaan tai vaipui niihin. Se ikään kuin kuvasti päähenkilön subjektiivista tapaa kokea ajan kulku. Koska leikkaus vei elokuvan kerronnan subjektiivisempaan ilmaisuun, muutimme tapaa ajatella myös ääniraidan funktiota Ödeössä. Leikkauksen ja äänen vuorovaikutuksesta tuli merkittävä osa elokuvan rytmillistä kerrontaa.

Ödeön ääniraidan kerronnallinen ja tyyllinen valinta oli tukea elokuvassa paljon käytettyä hyppyleikkausta. Voimakkaiden ääniskarvien käyttö sai elokuvan tuntumaan subjektiivisemmalta ja teki muutamista kohtauksista absurdimman ja unenomaisemman tuntuista kuin miltä tasoiteltu, kuvaleikkauksia pehmentävä ääni olisi tuntunut. Tällaista äänileikkausta kutsutaan kuuluvaksi äänileikkaukseksi. Sen tarkoituksena on saada katsoja ymmärtämään, että kyseessä on kooste, eikä niinkään yhtenäinen lineaarisesti kulkeva kokonaisuus. Kuuluva äänileikkaustyyli on yleinen trailereissa. (Koski-

nen 2014.) Nyt myöhemmin elokuvaa katsoessani huomaan lopputuloksen olevan äänellisesti ja kuvakerronnallisesti enemmän trailerinomainen. Uskon sen johtuvan myös elokuvan lyhyestä pituudesta, mutta myös nopeasti muuttuvan ja moninaisen äänen käytön johdosta suhteessa elokuvan pituuteen. Kerrontaa tehostavia keinoja on käytetty runsaasti ja kokeilevasti.

Vaikka pääasiassa ääni muuttui vain hyppyskarvin kohdalla, käytimme ääniskarveja myös kuvan sisäisesti, joka tuntui luovan eräänlaisen näkymättömän aikahypyn kuvaan. Pystyimme siis leikkaamaan kuvaa äänellä ja muuttamaan ajankulun tuntua ilman samanaikaista kuvan leikkausta. Tästä esimerkkinä toimii kirkon hautajaisseremonia, jossa Rita pitää puhettaan puhujanpöntössä seisten. Rita poistuu puheen jälkeen kyynelehtien kuvasta. Kuvasta ei leikata pois, vaan kuva jää puhujanpönttöön ja yksinäisenä lepattavaan kynttilään. Ritan kadottua kuvasta, myös askeleet katkeavat kuin seinään, vaikka todellisuudessa Rita kävelee istumaan paikalleen. Saman kuvan aikana lapsikuoro alkaa laulaa. Siirrymme lähikuvaan hämmentyneen näköisestä Lindasta: hän on taas vaipunut ajatuksiinsa ja havahtuu todellisuuteen. Näin leikkasimme äänellä pois Ritan siirtymisen paikoilleen ja lapsikuoron saapumisen seurakunnan eteen.

Hyppyskarvit herättivät paljon keskustelua elokuvan jatkuvuudesta: emme halunneet vieraannuttaa katsojaa kokeilevalla kerronnalla ja siksi päädyimme osittain myös ta-soittamaan hyppyskarveja välttämällä äänellistä muutosta niiden kohdalla. Jo valmiiksi lyhyen elokuvan katkominen pieniksi hetkiksi teki siihen entistä nopeamman tempon: tapahtumat kulkevat tehokkaasti eteenpäin ja pitävät katsojan hereillä. Fragmentaarisesti kuluva aika korosti kuvia, joissa aikahyppyjä ei tapahtunut: hautajaisaattueen matka hautuumaalle tuntuu kestävän pidempään, kun vertailukohteena on edeltävä jakso kirkossa, jossa tapahtumat etenevät vauhdikkaasti. Toisinaan valitsemamme kerroksen tehokeinon käytössä tuntui olevan myös omat haittapuolensa: katsoja tuntui tulevan tietoisiksi elokuvan tekoprosessista ja tyyli tuntui vievän huomiota itse elokuvalta.

7.3 Rytmin jatkuvuus

Linda saapuu Ödeöön lossilla. Elokuvan alkutekstijakso esittelee päähenkilön ja osoittaa hänen olevan matkalla jonnekin. Elokuvan ensimmäinen kuva on lähikuva lossin vaijerista, joka vääjäämättömän nopealla tahdilla vetää lossia ja Lindaa kohti Ödeötä – kuin napanuora Ödeön ja Lindan välillä. Alkukohtausta on äänellisesti voimakkain. Lossin vetokoneisto hakkaa tasarytmisesti ja bassovoittoisesti. Tempo on odottava ja raskas. Se miksi päädyimme käyttämään alkukohtauksessa raskasta, musiikillista rytmiä kertoo paljon siitä, miten Ödeön halusimme äänellä esitellä: sidottu rytmi symboloi Lindan vääjäämätöntä ajautumista takaisin Ödeöön sekä sen hitaus ja raskaus loi uhkaavuuden tunteen, joka muistuttaa myös tempoltaan paljon kellon tikitystä. Katsojalle pedataan, että jotain pahaenteistä on luvassa. Samalla kohtaukseen luodaan rytmin avulla musiikinomainen jakso, joka sitoo elokuvan alkujakson nimiplansseineen yhteen.

Elokuvan edetessä kuulemme saman lossin rytmin myöhemminkin muistuttamassa Lindaa ainoasta pakotiestä pois Ödeöstä. Kirkkokohtauksessa päähenkilö vaipuu omiin ajatuksiinsa papin pitäessä hautajaisseremoniassa puhettaan. Lossin rytmi hiipuu vaihteeksi Lindan mieleen. Kuulemme lokkien kirkunaa ja lossia vasten hakkaavat aallot.

Halusin ylläpitää samanlaista rytmiä myös saaren asukkaita esiteltäessä. Hautajaissaattueen kävellessä rannalla, kuulemme saattueen tasarytmiset, mekaaniset askeleet läpi kohtauksen. Koska todellisuudessa saattueen rytmi eli jatkuvasti voimme tarkasti kuunneltaessa huomata, että kuva ja ääni eivät ole täysin synkronissa. Mielikuva Ödeössä elävän yhteisön konemaisesta toiminnasta säilyy mukana kerronnassa.

Tällainen synkronin eläminen antaa mahdollisuuden muuttaa kohtauksen rytmistä tunnelmaa. Jos katsoja ei häiriinny synkronin puutteesta, vaan ostaa sen osaksi kerrontaa, tarinaan on mahdollista luoda uusia kerronnallisia elementtejä ja jännitteitä. Esimerkiksi aikaisemmin mainittu lossin vetokoneiston rytmi olisi voinut olla luonteeltaan lähes millainen vain, mutta kohtauksessa käytetty tempo kertoi parhaiten sen, mitä rytmillä haluttiin ilmentää.

7.4 Musiikki

Ödeön äänisuunnittelussa merkittävä rytmillinen elementti on elokuvan musiikki. Ensimmäisen kohtauksen scorena on käytetty nopeatempoista elektronista punkmusiikkia, joka kuvaa Lindan anarkistista sielunmaisemaa ja uhoa. Äänileikkausta tehdessäni kohtauksessa oli toinen saman tyylinen, mutta tempoltaan hitaampi ja raskaampi kappale. Sama kappale oli ollut myös leikkaajalla käytössä leikkauksen aikana, joten kohtaus oli rytmillisesti sovitettu tähän musiikkiin. Bassovoittoisen kertosakeen alkaessa siirymme taksin sisälle ja kappale jatkaa edelleen ei-diegeettisenä scorena. Miksausvaiheessa saimme levy-yhtiöltä kieltävän vastauksen kappaleen käyttöoikeuksiin, joten kappale oli vaihdettava. Leikkasimme miksaamossa uuden scoremusiikin kohtaukseen ja huomasin, että se ei rytmillisesti tuntunut istuvan kohtaukseen yhtä hyvin kuin alkuperäinen kappale. Miksaaja Peter Nordström ehdotti, että kohtauksen siirtyessä autoon uusi score muuttuisi diegeettiseksi, radiosta soivaksi source-musiikiksi. Muutos sai kappaleen istumaan kohtaukseen paremmin ja helpotti elokuvan alkukohtauksen ja sitä seuraavan taksikohtauksen jakamista erillisiksi kohtauksiksi.

Elokuvan musiikki vaikutti paljon tekemiini äänisuunnittelullisiin valintoihin äänileikkauksenvaiheessa. Halusin pitää alkujaksossa esitellyn lossin vajerista lähtevän rytmin mukana läpi elokuvan. Hautausmaalla tapahtuvan taistelukohtauksen taustalla soi Fantomas yhtyeen Saturday-kappale. Ennen taistelua Leonard pyytää Lindaa antamaan anteeksi äidilleen ja tästä innostuneena yrittää nousta ylös arkusta. Pappi kaivaa raamustaan esille aseensa ja uhkaa tappaa Leonardin, jos tämä poistuu arkusta. Halusin korostaa Ödeön saaren asukkaiden hulluutta tuomalla ääneen saman lossin uhkaavan rytmin, joka toisi score-musiikin sulavammin sisään. Koska Saturday-kappaleen rytmi on tempoltaan nopeampi, nopeutin myös aiemmin kuultavaa lossin vajerin ääntä, jotta se tukisi kohtauksen leikkauksessa käytettyä rytmiiikkaa ja nopeita leikkauksia. Kiihtyvän rytmin käyttämisellä äänessä ennen taistelukohtausta oli tarkoitus saada katsoja tuntemaan samaa kiihtymystä kuin Linda tuntee ennen hyökkäystä.

8. Lopuksi

Alkaessani kirjoittaa opinnäytetyötä rytmien käytöstä elokuvan äänisuunnittelussa hain vastauksia useaan kysymykseen, jotka koskivat rytmien merkitystä sekä tapoja, joilla elokuvan ääneen luodaan rytmiä. Tutkin myös mitä rytmi merkitsee katsojalle ja miten elokuvantekijä voi vaikuttaa elokuvan rytmiseen kokonaisuuteen. Kirjoittaminen sai minut pohtimaan syitä, miksi elokuvan rytmistä puhutaan yhtenä elokuvan merkittävimmistä elementeistä, mutta silti siitä puhuminen tuntuu hankalalta. Elokuvaäänien purkaminen rytmien osalta pienempiin osiin auttoi avaamaan sitä, kuinka monisyisistä vuorovaikutuksista ja syy-seuraussuhteista elokuvaäänien rytmisissä on kyse.

Uskon, että mikään elokuvan osa-alue ei pysty yksinään luomaan elokuvan rytmiä, vaan osa-alueet muovaavat toisiaan tukien elokuvan lopullisen rytmien ja pulssin. Näin ollen äänen tehtävänä on omana elementtinään tukea elokuvan rytmillistä kerrontaa ja tarpeen mukaan korostaa sitä.

Elokuvan äänisuunnittelija luo äänen rytmisen kokonaisuuden muiden elokuvan osa-alueiden avulla, sommittelemalla ja tunnustelemalla elokuvan vaatimaa synkronia ja myötäilemällä emotionaalista sekä ajallista kerrontaa, tietoisten ja tiedostamattomien päätösten sekä kehollisten tuntemustensa johdattamana. Kaikki valinnat koskien sitä, mitä katsoja kuulee tai ei kuule vaikuttavat elokuvan rytmien kokonaisuuteen.

Koska äänen rytmi muodostuu myös kuvaleikkauksen määrittämien pyrkimysten avulla, onkin painotettava leikkauksen ja äänisuunnittelun yhteistyön merkitystä. Koen leikkauksen ja äänen yhteistyön olevan suuressa osassa elokuvan rytmien muodostamista. Leikkausvaiheessa elokuvan rytmiset mahdollisuudet ovat hyvin konkreettisia ja tekijöiden muokattavissa. Tällöin äänisuunnittelijalla on mahdollisuus esittää toiveita kuvien keston, dialogin, liikkeiden ja jännitteiden suhteen. Työnkulun ennakkosuunnittelu niin, että vielä äänileikkausvaiheessa voidaan leikkausta tarvittaessa muuttaa, saattaa antaa mahdollisuuksia paremman rytmien muodostamiseksi. Vaikka tällaista työntekoa ei olisi aina mahdollista järjestää, on äänisuunnittelijalla silti omien valintojensa kautta mahdollisuus vielä eheyttää elokuvan rytmiä ja vaikuttaa siihen.

Tämän opinnäytteen kirjoittaminen auttoi minua ymmärtämään mistä ja miten rytmi elokuvassa ja äänisuunnittelussa muodostuu. Uskon, että rytmin jäsentely voi tulevaisuudessa toimia apuna tehdessäni elokuvan äänisuunnittelua: rytmin ymmärtäminen on tärkeä osa sitä, miten elokuvaan voi luoda yhtenäisen rytmillisen kokonaisuuden, joka tukee kerrontaa sekä helpottaa katsojaa ymmärtämään elokuvan sisäisiä suhteita ja merkityksiä. Elokuvan prosessin analysointi ja sen kehittäminen ovat merkittävässä osassa elokuvaan halutun rytmin muodostamisessa. Jotta rytmin muodostumisen prosessia voidaan elokuvassa kehittää, on myös ymmärrettävä, miten ja millä tavalla muut elokuvan osa-alueet muodostavat rytmiä. Siksi vuoropuhelu muun työryhmän kanssa saa merkittävän painoarvon rytmiä muodostavan tekijänä. Ennakkosuunnittelu ja tiivis yhteistyö elokuvan muun työryhmän kanssa antavat mahdollisuuden dynaamisen kerronnan luomiseen, jossa rytmi on merkittävässä osassa.

Lähteet

- Chion, Michel (1994). *Audio-Vision: Sound on screen*. (Kääntänyt ranskasta englanniksi Claudia Gorbman). Columbia University Press. (Alkuperäinen teos julkaistu 1990)
- Damasio, Antonio R. (1994). *Descartesin virhe: emootio, järki ja ihmisen aivot*. (Kääntänyt englannista suomeksi Kimmo Pietiläinen 2001) Terra Cognita.
- Kivi, Erkki. (2012). *Kuinka kuvat puhuvat: elokuva äänen pidempi oppimäärä*. Books on Demand.
- Merleau-Ponty, Maurice (1962). *Phenomenology of perception*. (Kääntänyt ranskasta englanniksi Colin Smith) Routledge & Kegan Paul
- Murch, Walter (1994). *Audio-Vision: Sound on screen, Foreword*. Columbia University Press.
- Pearlman, Karen (2009). *Cutting rhythms: Shaping the film edit*. Elsevier inc.
- Sonnenschein, David (2001). *Sound Design: The expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Michael Wiese Productions.
- Takala, Päivi (2014). *Äänen tunto*. Aalto ARTS Books.
- Truax, Barry (1984). *Acoustic Communication*. Ablex Publishing Corporation.
- Weis, Elisabeth & Belton John (1985). *Film Sound, Theory and Practice*. Columbia University Press.
- Wilson, Glenn (1997). *Esittävän taiteen psykologia*. (Suom. Anne Toppi) Kustannusosakeyhtiö Pujon.
- Groth, Camilla (2015). *Taktilisuus ja kehoily-luento, Aistien maailma*. Aalto-yliopisto.
- Huhtanen, Olli (2014). *Äänisuunnittelun menetelmät*. Aalto-yliopisto.
- Koskinen, Pietari (2014) *Ääni elokuvan tarinankerronnan välineenä 1*. Aalto-yliopisto.
- Tieteen Termipankki (2014), Punktuaalinen. Saatavissa: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:punktuaalinen>> Viitattu 31.3.2015

Sanakirja, Sanakirja.org Solutions OY, Punctuation. Saatavissa:
<<http://www.sanakirja.org/search.php?id=133153&l2=17>> Viitattu 31.3.2015

Tyttö ja videokamera (2014). Ks: Iris Anttila. O: Iris Anttila. T: Aalto yliopisto /
Niina Vornanen. Elokuvan pituus 19 min.

Ödeö (2015). Ks: Malin Nyqvist, Henri Holopainen. O: Malin Nyqvist. T: Aalto yli-
opisto / Anna Nuuros. Elokuvan pituus 13 min.