Kulkemista demojen puutarhassa

Äänisuunnittelijan ja ohjaajan yhteistyö, työkalut ja metodit

BA-tutkielma
Heta-Maria Pyhäjärvi

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
Elokuvaäänitys ja -äänisuunnittelu
2022

Sisällysluettelo

Johdanto 3
1."Kauheaa, fantastista!" – Ne jotka putoaa -elokuvan suunnitteluprosessi 4
1.1 Ennakkosuunnitteluvaiheen kokeilut ja lähtökohdat 5
1.2 "Rohiseva hiekka, kaikuva taivas" – kuvaustilanteen tehosteäänitykset 7
1.3 Impro, heittäytyminen ja vapaa tila – jälkityövaiheen workshopit 8
1.4 Demojen rakentaminen työkaluna dramaturgisesti haastavassa kohtauksessa 11
2. Äänisuunnittelun historiaa ja teoriaa suhteutettuna työskentelyprosessiini ja havaintoihini 13
2.1 Havainto on luomisen perusta 14
2.2 Kuuntelemisesta työkaluna 15
2.3 Tuntoisuus, keho, sanallistamisen vaikeus 17
3. Case study: Själö 18
3.1 Ohjaajan ja äänisuunnittelijan rooleista ja yhteistyöstä 20
4. Yhteenveto: Havainnot työkaluista ja metodeista 23

Johdanto

Äänen havainnointi on subjektiivinen kokemus, joka koskettaa niin kehoa kuin mieltä, mikäli näitä voi edes erottaa toisistaan. Ääni on aina myös sidottu aikaan, kuten elokuvakin. Ääni on luonteeltaan liikkuvaa ja liikuttavaa. Ääniaalto tarvitsee välittäjäaineen liikkuakseen: lähde eli värähtelijä lähettää ääniaaltoja, jotka värähtelevät välittäjäaineessa, kuten ilmassa tai vedessä (*Opi lisää äänestä* 2018).

Elokuvaääntä ja -äänisuunnittelua kuvaillaan usein abstraktilla, tunnepohjaisella kielellä, ja olen eri elokuvaprojekteja tehdessä huomannut, että äänen käsitteiden ja äänisuunnittelun täsmällinen sanallistaminen tuntuu haastavalta. Yhteinen spesifi nuottikirjoitus, yhteinen kieli elokuvan äänisuunnittelusta ohjaajan ja äänisuunnittelijan välillä on usein haparoivaa. Miten äänisuunnittelua voisi lähestyä niin, että siinä ei kompastuttaisi tekniikkaan tai vaikeisiin käsitteisiin tai sanojen epätarkkuuteen? Mitkä ovat ohjaajan ja äänisuunnittelijan työkaluja ja metodeja, jotka olen todennut toimiviksi omassa työskentelyssäni? Missä määrin nämä metodit ja työkalut ovat kehollisia? Onko elokuva koskaan irti kehollisuudesta tekijöiden tekoprosessissa tai katsoja-kuulijan kokemuksessa?

Tarkastelen tässä BA-tutkielmassa keskeisiä ohjaajan ja äänisuunnittelijan yhteistyön metodeja ja työkaluja omien kokemusteni ja havaintojeni pohjalta BA-elokuvaprosessista. Havaitsin, että keskeisiä työskentelyn avainsanoja äänisuunnittelun kontekstissa itselleni ovat improvisaatio, ensemble-työskentely sekä tila ja aika kokeiluille. Haastattelen myös ohjaaja Lotta Petronellaa ja äänisuunnittelija Janne Lainetta heidän yhteistyöstään sekä työskentelymetodeistaan dokumentaarisessa essee-elokuvassa *Själö*. Valitsin kyseisen elokuvan reflektoinnin pohjaksi, sillä *Själössä* ääni toimii kuvaa laajentavana elementtinä luoden risteäviä aikatasoja. Äänisuunnittelu on eräänlaista äänellistä arkeologiaa tässä elokuvassa, jonka teema on unohdettujen ihmisten historian luotaaminen Seilin saarella. Näkymätöntä maailmaa tarkastellaan äänen kautta. Myös äänisuunnittelemassani BA-fiktioelokuvassa *Ne jotka putoaa* on äänellä sidottu aikakerrostumia kuvan sisään, joten koin mielekkääksi valita juuri *Själön* analysoinnin tueksi, vaikka kyseessä onkin dokumentaarinen elokuva. Molempia elokuvia yhdistää myös mielenterveys- ja valtastruktuuriteemat. Haluan reflektoida näkökulmia siihen, miten ohjaajan ja äänisuunnittelijan yhteistyötä voisi kehittää ja missä määrin sanallistaminen ja sanoilla kommunikointi ovat tarpeen. Mitä jos äänisuunnittelua tekisi vaikka tanssien, niin kuin itse tein ajoittain BA-elokuvan äänityövaiheessa? Kävelin ja tanssin erilaisia rytmejä, joita äänitin, ja joista osa päätyi elokuvaan materiaaliksi. Rytmien tekeminen havainnollisti minulle elokuvan kohtausten sisäisiä tempoja.

Minulle tekeminen on ajattelua, ja erityisesti äänisuunnittelu keholla ajattelua. Se, miltä ääni tuntuu kehossa, on usein itselläni kaiken tekemisen ytimessä, vaikka teen samaan aikaan äänestä myös semanttisia merkitystulkintoja. Äänisuunnittelu on minulle ikään kuin äänellä veistämistä; kerros kerrokselta teoksen muoto kirkastuu. Äänellä veistämiseen liitän

olennaisena materiaalin tarpeellisen runsauden, eräänlaisen puutarhan, josta etsin ja löydän tarvittavat rakennuselementit. Mitä kaikkea ohjaajan ja äänisuunnittelijan puutarhasta löytyy?

1."Kauheaa, fantastista!" – Ne jotka putoaa -elokuvan suunnitteluprosessi

Päivi Takala on kirjoittanut *Äänen tunto* -väitöstutkimuksessaan äänen sanallistamisen problematiikasta länsimaisessa taideteoriaperinteessä. Länsimaisessa filosofiassa näköaisti dominoi tiedon saavuttamista; silmä ja näkeminen nostetaan ylimmäksi aistiksi hankkia tietoa. Äänen paikka pitää lunastaa uudestaan ja uudestaan. (Takala 2014, 26.) Tämä näkyy ajoittain myös elokuvan teossa, jossa äänen rooli ja suhde kuvaan tuntuu välillä alisteiselta, vaikkei sen näin pitäisi olla. Kuva täytyy saada tallennettua kaikkine osa-alueineen, ja erityisesti fiktioelokuvan kuvaukset ovat kalliit lavastuksineen, isoine työryhmineen, näyttelijöineen, eikä fiktioelokuvan tai dokumentaarisen elokuvan kontekstissa voi useinkaan uudelleen rekonstruoida kuvauksia (tämänkin voi toki haastaa, mutta kyse on nähdäkseni enemmän budjetillisesta seikasta). Äänen puolestaan voi rekonstruoida jälkikäteen, mikä ei poista kuitenkaan kuvausten aikana äänitetyn materiaalin painoarvoa. Äänen rakentaminen on kustannuksellisesti halvempaa kuin kuvan rakentaminen. Äänellä on myös toisaalta valta muuttaa kuvaa hyvin radikaalistikin äänileikkausprosessin aikana. Äänellinen dramaturgia voi ladata kuvaan uusia sävyjä ja tasoja ja syvennyksiä. Haluan omassa työskentelyssäni haastaa äänen ja kuvan dikotomian tai eräänlaisen hierarkian. Haluan ruokkia liminaalisuutta, ristikkäisyyttä, limittäisyyttä, sanoa äänisuunnittelulla *monta samalla kertaa*[1]. Haluan punoa äänisuunnittelun voimakkaasti mukaan jo ennakkosuunnitteluvaiheessa. Koin, että BA-elokuvamme *Ne jotka putoaa* ennakkosuunnittelussa tämä toteutui, sillä ohjaaja Helmi Donner otti äänellisiä ajatuksia mukaan kuvaustilanteeseen ja näyttelijöiden ohjaukseen (Donner, haastattelu, 10.2.2022).

Olimme Helmi Donnerin kanssa samalla elokuvamusiikin kurssilla alkuvuonna 2021, jolloin aloimme myös työryhmänä suunnitella BA-elokuvaamme. (Kurssin yksi opettaja oli Päivi Takala.) Teimme Donnerin kanssa yhteistyötä tehtävässä, jossa piti suunnitella ääni ja musiikki still-kuvaan. Tässä tehtävässä lähdimme improvisoiden workshop-tyylillä rakentamaan musiikkia. Käytimme instrumentteinamme kaikkia muita esineitä paitsi "oikeita" musiikkisoittimia: sahaa, paistinpannua, ketjuja, erilaisia metallisia esineitä. Tämän lisäksi käytimme omaa ääntämme, mutta emme laulaen tonaalisesti, vaan rytmisesti ja huutaen. Käytimme puhetta punoksena ääniteoksen kudelmassa, ilman että sanoilla sinänsä oli mitään semanttista merkitystä. Tämä villi kokeilu riemastutti meitä molempia ja vapautti meitä hakemaan yhteistä kieltä ja työskentelytapaa, joka nojaisi ennakkoluulottomaan kokeiluun, tilaan, intuitioon, vapauteen, leikkiin ja turvaan testata monenlaisia ideoita

[1] "Sanoa monta samalla kertaa, sitä meille ei ole koskaan opetettu saati sallittu." Aura Sevón, Okulovulva. Rajamäki: Aviador 2021.

yhdessä. Havaitsimme tässä tehtävässä myös rajan, milloin jokin tuntuu hurjalta, kiusalliselta ja toisaalta hauskalta, ja juuri siksi se on valtavan kiinnostavaa. Nämä kurssilla löytämämme ajatukset olivat läsnä myös BA-elokuvassamme *Ne jotka putoaa*, jonka tyylilaji on satiiri.

Demojen kautta työskentely on ominaista esittävän taiteen tekijöille enemmän kuin elokuvataiteen kontekstissa. Olin syksyllä 2021 juuri ennen BA-elokuvan jälkityövaihetta Teatterikorkeakoulun Framing landscapes -kurssilla, jossa tehtiin esitysdemoja ulkona erilaisiin maisemiin. Maisemasta "rajattiin" näyttämö. Tämä kurssi vapautti omaa työskentelyäni siihen suuntaan, että lähdin jo BA-elokuvan äänityövaiheen alussa intuitiivisesti kohti luonnosmaista demojen kautta tapahtuvaa workshop-työskentelyä. Kutsun demoksi rakennelmaa, joka on vielä luonnos ja keskeneräinen, versio prosessissa. Kaiken taiteellisen työskentelyn ytimessä on prosessi, jonka sisällä täytyy pystyä sietämään keskeneräisyyttä. Demo tarkoittaa minulle taiteellista ehdotusta. Rakensin lukuisten demojen kautta äänellistä dramaturgiaa, ja teimme yhdessä ohjaajan kanssa kokeiluja, joiden pohjalla oli säädelty improvisaatio osana ryhmätyöskentelyä äänen jälkityövaiheessa. Koen tämän työskentelymetodin itselleni ominaiseksi ja arvostan valtavasti sitä, miten Helmi Donnerin kanssa työskentelimme. Tila oli aina jaettu ja tasaveroinen; läsnä oli leikki ja kokeilunhalu. Elokuvan tekoprosessi oli elävä, ei lukittu. Helmi Donner on myös ohjaajana ihminen, joka selvästi hakeutuu kohti *demojen puutarhaa.* Demojen puutarha oli hänen ideansa työpajasta, jossa sukellettaisiin elokuvan maailmaan erilaisten demokokeilujen kautta. Emme koskaan voineet tehdä tätä kokeilua ennakkosuunnitteluvaiheessa, sillä koronapandemian takia kaikki suunnittelu tapahtui silloin etänä. Ihastuin heti tähän Donnerin ajatukseen puutarhasta, jossa tutkittaisiin tekemisen kautta kaikkea sitä, mitä *Ne jotka putoaa* -elokuvan maailma voisi olla. Yhteinen tunnustelu ja aistiminen ovat demojen puutarhan ytimessä. Puutarha kasvaa, kun sitä ruokkii erilaisilla materiaaleilla, kuten rytmeillä, äänillä, musiikilla, kuvilla, kineettisillä harjoitteilla, ryhmädynamiikan tutkiskelulla – ja tähän ruokkimiseen tarvitsee tilaa ja aikaa.

1.1 Ennakkosuunnitteluvaiheen kokeilut ja lähtökohdat

Sextus Propertius
"Vainajat ovat olemassa, ei kaikki kuolemaan pääty,
kukistuneesta roviosta pakenee kalpea varjo"
Suo anteeksi, että vastaukseni on viipynyt, kesä meni niin
nopeasti. Onko vuodenaikoja siellä missä sinä olet? Asteletko
säkenöivillä terävillä kivillä? Minä ajattelen sinua usein. Traagiset
eleet, aurinkolasit, hillityt verkkaiset askeleet… Sinä tiedät
miten on. Miten kaikki meni metsään, miten typerää, miten
ehkä loppujen lopuksi väärä henkilö otti ja kuoli. Kaikesta
putoaa pohja pois. Kaikesta putoaa pohja pois. "Kauheaa!" me
huusimme, "kauheaa, fantastista!" Nyt kun kirjoitan on
lokakuu ja lunta ilmassa: täytyy satuloida, suitsittaa, desinfioida
haavoja, ilmoittaa henkilötunnus ja osoite, aloittaa eteläpuolen

välttämättömät korjaustyöt. Täytyy vaihtaa talvirenkaisiin.
Mitä rakkaus onkin – kukaan ei osannut siltä suojautua.
Oletteko te nyt yhdessä? Pilvet kulkevat matalalta peltojen yli,
tuulee lempeästi. Haluaisin kyllä tietää miten lopulta käy.
Onko sydämesi läpinäkyvää kuin kristalli? Kun me tapaamme,
minä kysyn niistä hyasinteista. [2]

Kun aloitimme *Ne jotka putoaa* -elokuvan ennakkosuunnittelun työryhmän kanssa keväällä 2021, oli ylläoleva Tua Forsströmin runo yksi ohjaaja Helmi Donnerin suunnittelureferensseistä. Avainsanoiksi kohosivat erityisesti "*kauheaa, fantastista*". Minulle tämä sanapari merkitsi elokuvan mielenterveyttä käsittelevien teemojen kaksijakoista tunnerekisteriä. Sanapari viittaa myös satiirisen elokuvan estetiikkaan, jossa leikitellään lavastuksessa ja puvustuksessa kärjistämisellä, absurdiudella sekä toisaalta kuvauksessa ja äänisuunnittelussa tunnekokemusten subjektiivisuudella. Runo tavoitti mielestämme sävyjä, joita halusimme elokuvassa tutkailla ja törmäyttää toisiinsa.

Hahmotin muutenkin ennakkosuunnitteluvaiheessa elokuvan maailmaa avainsanojen kautta, joita olivat itselleni äänisuunnittelun kontekstissa todistaminen, tosissaan oleminen, karnevaali autiomaassa, eritahtisuus ja Faradayn häkki (vangitut salamat). Olen kirjoittanut työpäiväkirjaani maaliskuussa 2021 näin: "äänisuunnittelu ei kommentoi/kärjistä/liioittele vaan havainnoi, 'kertoo tunnetotuuden' päähenkilön subjektiivisessa näkökulmassa. Intuitioni sanoo, että äänisuunnittelussa oltaisiin päähenkilön eli Olivian totuudessa." Pohdiskelin myös, miltä isot tunteet tuntuvat kehossa: "Ääni/liike-moodboardien tekeminen – ääni ja fyysisyys ja liike tuntuvat intuitiivisesti tässä elokuvassa minulle linkittyvän yhteen. Miten käyttää liikettä JA kehollisuutta moodboard-vaiheessa, ja kaipaan aikaa tälle. Miltä raivo tuntuu kehossa? Miten se ilmenee äänessä?" Koska emme voineet koronapandemian takia tavata koko HOD-työryhmän kesken kasvokkain, pohdimme näitä kysymyksiä etänä Zoomissa. Saman tilan jakamisen puuttuminen tuntui raskaalta ja haastavalta. Yksikseni tein liikedemoja, joissa tunnustelin käsikirjoituksen purun kautta kehollisuuden ja tunteiden yhteyttä ja sitä, miten se siirtyisi äänisuunnitteluun.

Ohjaaja Helmi Donner oli suunnitellut meille workshoppeja, joissa olisimme voineet halutessamme tutkailla elokuvan maailmaan menemistä erilaisten harjoitteiden avulla. Hänelle oli myös ohjaajana tärkeää, että prosessin alussa avaisi itseään havainnoille ja yhdessäololle, ensemble-työskentelylle. "Oli paljon ajatuksia liittyen siihen, miten ryhmän jäsenet voisi leikin ja turvallisen hauskanpidon kautta löytää hahmojen luokse ja maailmaan. Itse koin, että leffan maailma ei ole realistinen, vaan siellä on fantasiamaisia kaikkia [elementtejä]. Mulla oli kaks workshoppia, jotka jaoin, jotka olisin halunnut toteuttaa yhdessä", Donner kertoi minulle (haastattelu, 10.2.2022). Näissä harjoitteissa tarkoitus olisi ollut mennä olemassa oleviin paikkoihin aistimaan, hakemaan vastakkaisuuksia, sillä elokuvan käsikirjoituksessa ollaan taivaassa ja maassa. "Hakisi niistä tavallisista,

[2] Tua Forsström 1998. *Sextus Propertius*. Käännös: Caj Westerberg

sattumanvaraisista paikoista niitä, miksi tää ois mulle taivas tai helvetti. Löytäis yllättäviä tuntuja tai ääniä tai ihan mitä vaan, visuaalisia havaintoja. Jengi ois menny sinne aistimaan ja valinnu oman biisin, joka ois tosi kontrastissa siihen mitä ne näkee ympärillä. Jotain törmäytystä ja kontrastia hakea." Toinen ennakkosuunnittelun yhteinen kokeilu olisi ollut enkeli-työpaja, jossa "oltais voitu yhessä leikinomaisesti kokeilla erilaisia siipii, extravaganza-vaatteita, maalata, piirtää, ottaa kuvia, tallentaa sitä yhdessäolemista. Tossa leffassa on paljon lohtua ja ystävyyden ja kohtaamisen tunnelmaa niiden hahmojen välillä, että semmosen leikin [kautta] kokeilla tätä maailmaa tässä muiden kanssa." (Donner, haastattelu, 10.2.2022.)

Koska yhteiset työryhmäkokoontumiset olivat vallitsevan pandemiatilanteen myötä minimissä, päädyin tekemään ennakkosuunnitteluvaiheessa äänidemoja, joiden avulla luonnostelin elokuvan äänidramaturgiaa ja tunnekaarta kuuluvaksi. Yhteinen samassa tilassa tapahtuva teemojen tunnustelu ja yhteinen demojen rakennus elokuvan äärellä olisivat olleet tarpeen; kaipasin erityisesti kuvaaja Annika Miettisen kanssa kinesteettistä eli liikkeellistä havainnointia. Kiinnostavaa on, miksi koimme molemmat, että juuri liike on avain tämän elokuvan maailmaan. Maarit E. Ylönen on kirjoittanut tanssista ruumiillisena sanattomana tietona sekä määritellyt psykodynaamisesta terapiaperinteestä juontuvan kinesteettisen empatian käsitteen sanattoman tiedon vastaanottamiseksi ja ymmärtämiseksi. Kinesteettinen empatia on Ylösen mukaan tanssiterapeutin keskeinen menetelmä saada sanatonta tietoa toisesta. (Ylönen 2004, 26.) Koen, että haimme työryhmänä kokemusta siitä, miten pääsisimme sisälle elokuvan päähenkilön ruumiin kantamaan tietoon, ja liike oli väylä siihen. Pohdimme esimerkiksi, miltä tuntuu rikkoa tuoli? Voiko tämän keholliseen tunteeseen perustuvan tiedon saavuttaa muuta kautta kuin mäjäyttämällä jotain rikki? Pohdimme kuvaajan kanssa leikillisesti myös tuotantoesittelyn esittämistä tanssien.

Tanssiterapiaan erikoistunut terapeutti Bonnie Meekums kirjoittaa, kuinka tanssi on kehollinen muisto, jonka kaikki jakavat lapsuudestaan. Yleensä lapsi reagoi lempimusiikkiinsa liikehtimällä sen tahtiin; kaikilla on potentiaali olla tanssijoita, sillä jokainen meistä on joskus tanssinut, tuntenut äänen kehossaan ja liikkunut äänen tahtiin. Tanssi taiteenlajina haastaa kaksisuuntaiset kulttuurilliset sidokset käyttämällä monitahoisempia metaforia kinesteettisenä kielenään kuin esimerkiksi vastakkaisiksi miellettyjä dikotomioita (suuntia on enemmän kuin vaikkapa alas-ylös). (Meekums 2012, 54.) Tämänkaltainen kinesteettinen ajattelu voisi vapauttaa elokuvantekijöitä omissa praktiikoissaan. Keholla ajattelu, liike, ei ole ainoastaan näyttelijöiden käyttämä metodi, vaan väitän, että jokainen meistä tekee sitä tiedostamattaan. Se, että oppisimme lukemaan tätä kinesteettistä kieltä myös elokuvanteon prosessissa vaatisi ajattelun laajentamista sanallistamisen (ja kuvallistamisen) tuolle puolen.

1.2 "Rohiseva hiekka, kaikuva taivas" – kuvaustilanteen tehosteäänitykset

Päätimme ohjaaja Helmi Donnerin kanssa ennakkosuunnitteluvaiheessa, että haluamme tehdä sekä kuvauksissa että jälkityövaiheessa tehosteäänityksiä. Tärkeäksi meille muodostuivat

ajatukset eräänlaisesta enkelikuorosta sekä elokuvan eri maailmojen ominaispiirteistä. Halusimme äänittää avustajien kanssa esimerkiksi hyminää, wallaa (englanninkielinen lainasana, jolla viitataan ihmisjoukon taustamuminaan) ja huutoja. Koimme molemmat ihmisäänen käytön perustelluksi keskeisenä tehoste-elementtinä sen läsnäolon, tunnistettavuuden sekä samaistuttavuuden vuoksi.

Kuvauksissa äänitin kuorohyminöitä ja wallaa taivaan enkelinäyttelijöiden kanssa, ja Helmi Donner ohjasi tilannetta. Nämä äänitykset eivät kokonaisuudessaan päätyneet elokuvaan, mutta toimivat leikkausvaiheen materiaaleina sekä referensseinä äänen jälkityövaiheessa. Muiden avustajien kanssa äänitin kuvauksissa Donnerin ohjauksessa myös wallaa sekä kaoottisia kauhun huutoja osaksi baarikohtauksen tehosteita (baarikohtauksesta lisää myöhemmin alaluvussa 1.4).

Äänitin ohjaajan kanssa myös ulkona erilaisia hiekan rahinoita. Donner kosketteli hiekkaa eri tavoin, ja muutti toimintaansa ohjeitteni mukaan. Käytin näitä tehosteäänityksiä myös lopullisessa elokuvassa, ulkokohtauksessa. Tässä elokuvassa vuodenaika on kevät. Ajatus tehosteäänitysten taustalla oli se, että elokuvan maa tuntui painavalta, likaiselta; keväisin kaikki herää ja maasta alkaa kasvaa uutta. Halusin pitää saundillisen ajatuksen möyhiintyneestä mullasta ja likaisesta hiekasta myös äänisuunnittelussa, joten tuntui tärkeältä kokeilla konkreettisesti maan kanssa erilaisia juttuja. Pyysin tehosteäänityksiä jokaiselle kuvauspäivälle call sheetejä rakennettaessa.

Elokuvassa liikutaan kahdessa paikassa: enkeli Olivia on ensin taivaassa, josta hänet lähetetään maan päälle suojelemaan ihmistä, Miinaa. Minulle taivas tuntui täynnä olevalta puuhakkaalta paikalta, jossa kaikuisi. Päädyin kuitenkin myös tutkimaan äänen jälkitöissä sitä, miten taivaassa kukaan ei pääse Oliviaa lähelle, ja kuinka hän “putoaa” kehonsa sisään vasta maan päälle pudotessaan. Olivian keho on hänelle paradoksaalisesti rakas ja vieras, rikkinäinen ja hermeettinen. Tämä kuului äänisuunnittelussa siten, että leikkasin taivaassa eräänlaista tyhjää tilaa Olivian ympärille: mikään ääni ei tule häntä tai katsoja-kuulijaa liian lähelle. Vasta maan päällä äänet tulevat Olivian iholle. Jouduin toki hieman säätelemään tätä jälkitöissä, ettei efekti olisi liian vieraannuttava, kun leikkasin tehosteissa yläpään taajuuksia pois. Suunnittelin jälkitöitä varten myös foley-äänitykset, joissa äänittäisin kehon ääniä digitaalisella stetoskoopilla, tästä lisää seuraavassa luvussa.

1.3 Impro, heittäytyminen ja vapaa tila – jälkityövaiheen workshopit

Ne jotka putoaa -elokuvan jälkityövaiheessa sovimme ohjaaja Helmi Donnerin ja tuottaja Riikka Koskisen kanssa, että elokuvaan tulisi kuoromusiikkia, tavalla tai toisella. Elokuvan säveltäjän Lauri Rannan kanssa myös kommunikoin tästä ja sovin myös yhteisiä työpajoja hänen kanssaan. Ohjaajan kanssa kutsuimme koolle sekalaisen joukon kuoroa varten. Halusimme, että äänet ovat pääasiassa sopraanorekisteriä, mutta otimme mukaan myös muutamia tenorirekisterin omaavia. Päätimme lähestyä aihetta improvisaation kautta: asettaa

tietyt rajat toiminnalle, mutta jättää tilan avoimeksi ja vapaaksi tutkia ja liikkua. Donnerille oli ohjaajana tärkeää, että “otetaan tila mikä tarvitaan kokeilulle ja tekemiselle” (haastattelu, 10.2.2022).

Kuoroworkshopeissa minulla oli mukana kaksi Lauri Rannan säveltämää biisiä, joista toiseen, “putoamisbiisiin”, olin itse säveltänyt ja luonnostellut kuorostemmat Rannan emmittyä omaa kykyään säveltää kuoro-osuuksia. Äänitin Helmi Donnerin läsnä ollessa näitä stemmoja eri kuorokokoonpanojen kanssa, jotta sain hieman variaatiota kuoroilmaisuun. Halusin, että kuorolaiset kokeilisivat liu’uttaa ääntään tonaalisesta laulusta kohti huutoa ja kiljahduksia. Teimme äänenavausharjoituksia alkuun, ja demonstroin myös itse minkälaista ilmaisua hain. Olimme Donnerin kanssa tuttuja osan kuorolaisten kanssa, mikä helpotti heittäytymistä. Donner oli myös järjestänyt paikalle hieman juotavaa ja syötävää, jotta tunnelma olisi rento ja paineeton. Sanoisin, että suurin kynnys heittäytymiseen tämänkaltaisissa osittain improvisaatioon perustuvissa workshopeissa on luottamuksen rakentuminen; koen luottamuksen syntyvän siitä, että tuntee olevansa turvassa sekä tulee kohdatuksi ja arvostetuksi omana itsenään – ettei tarvitse pelätä mitään, on tila jakaa asioita. Luottamus on tietysti myös asia, joka syntyy ajan mittaan, ei välttämättä heti. Kuorolaiset kuitenkin kommentoivat minulle, että kokemus tuntui turvalliselta ja vapaalta samaan aikaan. Luulen, että osaltaan siihen vaikutti se, että olin itse valmis laittamaan itseni likoon ja laulamaan yhdessä muiden kanssa. Olin myös valmis näyttämään keskeneräisyyteni ja sen, ettei se hidastanut tekemistäni, vaan se oli vain polttoainetta. Halusin tehdä tilasta myös vapaan arvostelusta – tarkemmat taiteelliset valinnat materiaalin suhteen tekisin äänileikkauspöydällä. Tärkeintä itselleni oli saada materiaalia, jota voisin työstää ja veistää.

Improvisaatioon perustuvissa kuoroäänityksissä oli itselleni tärkeää, että tila työskennellä olisi kaikille venyvä, laaja, joustava, ja että olisi tiloja tilojen sisällä. Koska meillä ei ollut ammattilaiskuoroa, oli välttämätöntä tiedostaa se, että jokainen olisi juuri niin, mihin hänen taitonsa riittäisivät. Minun tehtävänäni oli johtaa kuoroa pysymään tahdissa ja yhteisessä rytmissä. Toimin myös ajoittain esilaulajana ja lauloin ryhmän mukana. Teimme muutaman erilaisen harjoitteen. Ohjasin kuorolaisia laulamaan mielivaltaisia sävelkimppuja eli klustereita. Ohjasin myös heitä hymisemään vapaatonaalisesti. Editoin näistä hyminöistä lopulta yllättävänkin harmoniselta kuulostavan kuoron kohtaukseen, jossa Olivian ahdistuskäyrä alkaa ensimmäisen kerran nousta. Tämän lisäksi äänitin harjoitteen, jossa kuorolaiset hengittivät ja huohottivat rytmissä, sekä toistelivat erilaisia tavuja. Erilaiset varioidut, kiihtyvät rytmit olivat minulle ja ohjaajalle tärkeitä, sillä halusimme ilmentää äänellä hengen haukkomista, ajan loppumista, paniikkikohtauksen epälineaarista ja kiristyvää tunnelmaa. Äänitin myös korkeita klustereita, oopperamaista ylidramaattista laulua eri kuorolaisten kanssa. Laitoin playbackina luureihin Rannan säveltämän baaribiisin, ja lähdimme yhdessä improvisoimaan siihen rytmikästä korkeaa laulua, joka läheni ajoittain valituskuoroa. Karjalaiset itkijänaiset olivat minun ja ohjaajan referensseinä elokuvan ennakkosuunnittelussa, joten tämä ajatus tuli hauskasti läsnä olevaksi myös kuoroworkshoppeihin.

Kuorotyöpajojen lisäksi järjestin yhden itkuworkshopin, jossa olivat läsnä vuosikurssini opiskelijat Magdaleena Jakkila ja Vera Savinainen, sekä yhden musiikkiworkshopin, jossa säveltäjä Lauri Ranta oli läsnä. Itkuworkshopin tavoitteena oli tutkailla sitä, miten todellista itkua voisi saada aikaan äänitystä varten. Olin etsinyt äänikirjastosta itkutiedostoja, mutta suurin osa ei tuntunut hyvältä tähän elokuvaan. Magdaleena Jakkila ja Vera Savinainen tarjoutuivat tulemaan itkijöiksi. Itkuworkshopissa olin tuonut osallistujille pientä syötävää ja juotavaa, jotta olo olisi ennen ja jälkeen mahdollisimman mukava. Himmensin valaistuksen pehmeäksi, kävin keskustellen läpi mitä tekisimme. Tulimme yhdessä siihen lopputulokseen, että molemmat itkijät kuuntelisivat ensin omilla kuulokkeillaan itselleen tärkeän kappaleen, joka herättää heissä mahdollisesti sellaisia tunteita, jotka saavat heidät itkemään. Kun he olisivat valmiita eli itkun partaalla, he tulisivat mikrofonin ääreen, johon olin asettanut tuolin. Itkemisen äänittämisen jälkeen tarjosin molemmille syötävää ja juotavaa ja kysyin, mitä he tarvitsisivat. Tunnelma oli hyvin rauhallinen tehtävän luonteesta huolimatta. Kuuntelimme lopuksi vielä energisen kappaleen yhdessä, jotta itkun liikkeelle panema energia ei jäisi jumiin; kannustin molempia ravistelemaan kehoaan rennoksi ja liikkumaan tilassa. Toistimme samoja liikkeitä yhdessä, vuorotellen, peilaten toisiamme. Tämä vaistomainen ringissä tapahtunut praktiikka muistutti tanssiterapiaa, jossa ‘jaettu liike’ on yksi keskeinen elementti.

Jaettu liike -harjoitus tapahtuu ringissä, jossa jokainen osallistuja vuorotellen johtaa ryhmän liikettä. Liikkeen on tarkoitus jatkua soljuvasti ilman, että osallistujat pysähtyvät miettimään, mikä liike tulee tai kuka johtaa seuraavaksi. Harjoituksessa voidaan käyttää myös esineitä. Terapiakontekstissa osallistujat voivat sanallistaa, miltä liike tuntuu tai mitä se tuo assosiatiivisesti mieleen. Tällainen harjoitus voi tuoda osallistujan mieleen kehoon säilöttyjä muistoja (*embodied memory*). Sanat tässä tilanteessa ovat vertauskuvia kehon sisältämällä tiedolle. (Meekums 2012, 54–55.) Elokuvanteon kontekstissa tätä harjoitusta voisi kehittää työryhmässä vaikkapa kinesteettisesti miettimällä, miten elokuvan henkilöhahmot liikkuvat elokuvan maailmassa, ja miten se vaikuttaa henkilöiden kuulemiseen, aistimiseen, puvustukseen, lavastukseen ja niin edespäin.

Musiikkiworkshopissa Lauri Rannan kanssa halusin tutkia, mitä ihmisäänellä ja erilaisilla esineillä, jotka eivät ole musiikki-instrumentteja voi tehdä. Olin säveltänyt elokuvan baarissa tapahtuvaan kohtaukseen musiikkia, johon halusin kokeilla erilaisia sovituksia. Halusin, että etsisimme erilaisia sointivärejä esineistä sävellyksen sisään ja kokeilisimme rekonstruoida sävellyksen rytmin jollakin, joka ei ole lyömäsoitin. Ranta oli tässä workshopissa esineiden soittaja, minä äänitin. Heittelimme ideoita puolin ja toisin, Ranta toi jonkin esineen mikrofonin ääreen ja kuuntelin sen sointia. Ranta käytti esimerkiksi omaa suutaan (beatbox) luodakseen rytmin, soitti muoviputkea puhaltamalla siihen, kilisytteli erilaisia ketjuja ja metallisia esineitä. Olin tehnyt sävellykseen melodian laulamalla ja jälkikäteen manipuloimalla omaa ääntäni. Ranta kokeili monia erilaisia esineitä workshopissamme, ja editoin niistä erilaisia variaatioita ohjaajan kuultavaksi. Päädyin lopulta karsimaan materiaalia runsaasti monen kierroksen jälkeen. Jäljelle jäi hälytyksenomainen sähköurkumelodia, synteettinen oskilloiva basso, Rannan tuottamat rytmiset kilistelyt, kuoron huohotus sekä oma tunnistamattomaksi muokattu ääneni.

Tätä musiikkiworkshoppia todennäköisesti vauhditti se, että tunsimme Rannan kanssa entuudestaan ja olimme tehneet aiemmin yhdessä musiikkia Helsingin ylioppilasteatterin näytelmään Susihavaintoja vuonna 2019, joten tiesimme toistemme työskentelytavat. Ranta tekee pääasiassa elektronista musiikkia, keskittyen biitteihin ja tuottamiseen. Susihavaintoja-näytelmässä halusin käyttää soittimina niin lavalla kuin kaiuttimista toistetussa akusmaattisessa musiikissa löydettyjä tai hylättyjä esineitä sekä "likaisia" arkisia ääniä, minkä lisäksi rakensimme Rannan kanssa useamman pienen oskillaattorin, joita äänitimme ja joita näyttelijät myös soittivat lavalla. Kokeilu ja ennakkoluuloton ajattelu instrumenttien suhteen oli yhteistyötämme värittävä tekijä jo vuonna 2019.

Kutsuisin workshopeiksi myös äänityssessiota näyttelijä Hanna Vahtikarin kanssa, joka toimi jonotusäänitteen äänenä, sekä foley-sessiota, jossa halusin äänittää tehosteita Salla Hämäläiseltä lainatulla digitaalisella stetoskoopilla. Hanna Vahtikarin ja ohjaajan kanssa improsimme laulumelodiaksi käsikirjoittaja Susanna Karttusen kirjoittamia puhelinjonotusääni-repliikkejä Lauri Rannan säveltämään jonotusmusiikkiin. Hyräilimme yhdessä Vahtikarin kanssa stemmoja ja tein päätöksen melodiasta improvisaation pohjalta itse äänityshetkessä. Keho-äänityssessiossa halusin havainnoida ja äänittää reaaliajassa, miten keho elää. Kun Olivia putoaa elokuvassa maan päälle, putoaa hän myös kehonsa sisään, minkä halusin äänellisesti tuoda esiin. Digitaalisen stetoskoopin pystyi liittämään suoraan sisääntuloon, ja siinä pystyi säätämään erilaisia suotimia matalille, keskitaajuuksille ja korkeille taajuuksille. Stetoskoopin tarjoama ääni oli rouheampi ja elävämpi kuin mitä äänikirjaston tarjoamat sydämensykeäänet. Halusin myös äänittää sydämensykkeen lisäksi suoliston kurinaa ja hengitystä. Vuosikurssini opiskelija Julia Heikkilä tarjoutui olemaan "kehoartistini". Kiinnitin stetoskoopin eri puolille hänen kehoaan mikkivyön avulla, ja hän katsoi kuvaa liikkuen päähenkilön mukana. Välillä ohjeistin häntä hyppimään tai liikkumaan enemmän, jotta hän olisi hengästyneempi ja sydämensyke kohoaisi. Kokeilin efektoida äänitteitä esimerkiksi lisäämällä delayta ja välillä itse äänitystilanteessa stetoskoopista tuli myös tahatonta häiriööäntä tai feedbackia, jotka kuulostivat kiinnostavilta. Hyväksyin "virheet" läpi workshop-prosessin ja olin avoin arvaamattomuudelle ja odottamattomille asioille, elävyydelle.

1.4 Demojen rakentaminen työkaluna dramaturgisesti haastavassa kohtauksessa

Ne jotka putoaa -elokuvassa erityisen haastavaksi kohtaukseksi äänidramaturgian kannalta osoittautui baarikohtaus, jossa päähenkilö Olivia alkaa riehua Miinan esittämän karaokekappaleen jälkeen. Keskustelimme ohjaaja Helmi Donnerin kanssa siitä, että käsikirjoituksessa oli paljon efektejä, joiden toteuttaminen kuvauksissa oli budjetin puolesta mahdotonta, joten äänen "ratkaistavaksi" jäi olennaisia asioita. Myös ohjaajalla ja käsikirjoittaja Susanna Karttusella oli erilaiset tulkinnat siitä, mitä kohtauksessa tapahtui: Donner tulkitsi, että kohtauksen käännekohdassa Olivian raivo vesittyy, kun kukaan ei oikein reagoi tai tule häntä vastaan, kun taas Karttusen mukaan Olivia asettaa riehumisellaan Miinan

vaaratilanteeseen, jolloin Miina joutuu pelastamaan heidät. Valmiissa elokuvassa on läsnä abstraktimpi ajatus: Olivia yrittää ensimmäistä ja viimeistä kertaa selittää, missä tilanteessa kaikki baarin ihmiset ovat. Kuitenkin elokuvan loppu tarjoaa sen ajatuksen, että ei tarvitse jäädä yksin baaritiskille huutamaan, vaan baarissa on ainakin yksi ihminen, joka todella kuulee Olivian – Miina. Donner sanoo pohtineensa paljon, mitkä olisivat ne tärkeät sanat ja teot tässä kyseisessä kohtauksessa. Hänelle ne tuntuivat koko ajan katoavan. "Siinä oli paljon toiminnallista ja replallista sahaamista. Kohtauksen tilanteen kehittyminen ei ollut täysin selvää." (haastattelu, 10.2.2022.) Kuitenkin tunnerekisterikäyrän muovauksen, äänidemojen kautta veistämisen ja ajan avulla saimme yhdessä Donnerin kanssa kohtauksen kulkemaan.

Donner ja minä heittelimme toisillemme ideoita erilaisista rytmeistä, joita baarissa voisi kuulua: korkokenkien kopina, lasit, kolikoiden kilinä, yskäisyt, nauru, tuolit, taputukset. Äänitin foley-artisti Ville Vistin kanssa näitä efektejä, ja leikkasin niistä erilaisia risteäviä rytmejä. Halusin rakentaa rytmeistä kohoavan kasvavan rytmikimpun kohtauksen tunnekäyrän huippukohtien mukaan, ja keksimme myös lisätä kohtaukseen äänellisen flashbackin: kun Olivialta kysytään, miten hän kuoli, hän ei halua puhua siitä ja poistuu paikaltaan, jolloin kuulemme mummoenkelin repliikin "Ajateltiin jotain muuta, ei mitään hätää" sekä efektoitua naurua ja itkua, korkeata teatraalista oopperalaulua sekä lähelle tulevia yskäisyjä. Alkudemo, jonka tein tähän oli aika raju ja kontrastinen, verrattuna valmiin elokuvan ääneen. Kohtauksen lopussa päädyimme miksaamaan musiikista ylätaajuudet hetkellisesti pois sekä häivyttämään baarin muut äänet kauas taustalle, kun Olivia kiipeää baaritiskille ja alkaa rikkoa laseja. Tämän valinnan tarkoitus oli korostaa Olivian tunnekokemusta erillisyydestään muista. Keskustelimme jo ennakkosuunnittelun aikana ohjaajan kanssa siitä, onko enkelin raivo tässä kohtauksessa maallista vai taivaallista, eli realismin rajat ylittävää. Lopputulema oli se, että raivo on maallista, enkeli on ihmisen tasolla, Olivia on ihmiskehonsa sisässä, joten raivo esitetään "vesitettynä".

Kun olin erityisen jumissa tämän baarikohtauksen sisäisen rytmin kanssa, äänitin konkreettisia rytmejä kävelemällä äänistudiossa korkokengät jalassa, aistien sitä mitä halusin jäljittää. Osa näistä rytmeistä päätyi elokuvaan. Äänisuunnittelija Janne Laine reflektoi käymässämme keskustelussa, kuinka hän omassa työskentelyssään ei aina tiedä, meneekö hän aivot vai kroppa edellä. "Joskus teen suulla ääniä äänisuunnitteluvaiheessa, ikään kuin suulla 'sävellän' elokuvan läpi, tai 'johdan' ääniä kapellimestarina käsilläni." (Laine, haastattelu, 18.2.2022.) Sekä minun että Laineen kokemukset vahvistavat ajatusta siitä, että äänisuunnittelu on ajoittain toden totta keholla ajattelua, kinesteettistä toimintaa hyvinkin konkreettisesti.

Mikä lopulta auttoi kohtauksen muovauksessa? Donnerin kanssa pohdimme, että ilman demoluonnoksia kohtaus olisi jäänyt sisällöllisesti, dramaturgisesti ja rytmillisesti aivan puolitiehen. Koin, että äänellä oli luotava tilaan jotakin lisää, jota emme kuvissa aivan nähneet. Toisaalta tämä tuntui jossain vaiheessa työstöprosessia myös hankalalta ja turhauttavalta, kun yritin sitoa ääntä yhteen kuvan kanssa, äänen olematta synkroniassa. Kuinka paljon äänellistä "vapaata kuljetusta" kuva sietää? Koen, että kuvassa tai leikkauksessa on oltava joko sisäisiä rytmejä tai jotakin, johon äänen voi ajoittain ankkuroida.

Esimerkiksi kuva lattiaan iskevistä korkokengistä olisi voinut tehostaa korkokenkärytmejä baarikohtauksessa, tuoda niitä enemmän pintaan, ilman että ne tuntuisivat irrallisilta. Kuvan ja äänen yhteinen rytmi on perustavanlaatuinen asia, kun tehdään elokuvaa.

2. Äänisuunnittelun historiaa ja teoriaa suhteutettuna työskentelyprosessiini ja havaintoihini

Ihmiskunnan historian aikana on viitteitä siitä, kuinka kuva ja ääni on liitetty yhteen jo esihistoriallisella aikakaudella: esimerkiksi kalliomaalauksia sisältävissä paikoissa on havaittu herkkä taajuusvaste. Suomessa Riitta Rainio ja Julia Shpinitskaya ovat tehneet osana arkeoakustiikkaprojektia akustisia impulssivastemittauksia eli tutkineet kaikuja ja äänen heijastumista Suomen esihistoriallisilla kalliomaalauksilla. Heidän mukaansa maalatut, suuret kalliot ovat heijastuskyvyltään herkimpiä mitä luonnosta löytyy, tuottaen voimakkaan ja tarkan kaiun. Arkeoakustiikkaprojektin tavoitteena oli kartoittaa kohteiden akustisia ja psykoakustisia ominaisuuksia, kaikumiseen liittyneitä uskomuksia sekä paikoilla suoritettuja ääninrituaaleja. Kiinnostavaa oli lukea projektin tuloksista liittyen havaintoon siitä, että vesitse kalliomaalauspaikkaa lähestyttäessä parhaiten kaiun herättivät korkeataajuiset kirkaisut, eläinäänten jäljittelyt tai karjankutsumaiset huhuilut. Lähempänä, 40–20 metrin päässä kalliosta kaiun parhaita herätesignaaleja olivat sanat, lauseet, nauru, taputus ja rummutus, myös hiljaiset äänet kuten kameran räpsähdys, laulamisen lisäksi. (Rainio & Shpinitskaya 2020.)

Pohdiskelin kaiun olemusta kesällä 2021, kun löysin Helsingin edustalla olevasta Kuninkaansaaresta kallion sisästä eräänlaisen “huoneen”, jossa oli mielestäni lumoava kaiku. Kallion sisään ei päässyt suoraan, mutta lauloin yksin ja yhdessä ystävien kanssa tämän huoneen edustalla, kuunnellen kaikua ja “keskustellen” sen kanssa. Havaitsin, että hidas, tauotettu laulaminen sekä glissandot eli liu’utukset, kuin myös nopeat kiljahdukset toimivat. Äänitin “vuoropuhelua” eli laulamista ja erilaisia äännähdyksiä kaiun kanssa Teatterikorkeakoulun Framing landscapes -kurssia varten elokuussa 2021, ja rakensin äänitteestä myös äänen erästä esitysdemoa varten. Demossa minä ja kurssikollegani Ann-Mari Ohtamaa hoivasimme kiviä. Demon nimi oli Stone Spa, kivikylpylä. Kaiku kiven kanssa soi kivikylpylässä. Koin kaiun kanssa jotain vastaavaa, mistä Rainio ja Shpinitskaya kirjoittavat (2020): “Mikäli kaikuja kuunneltiin ja käytettiin hyväksi rituaaleissa, niiden avulla voitiin herättää henkiin kallion kaltainen luontokappale tai antaa ääni kalliossa asuvaksi ajatellulle tai siihen maalatulle olennolle. Ääneltään tällainen animoitu olento oli tutunkuuloinen, minänkaltainen ja vastavuoroinen: se vastasi takaisin niin kuin sille huudettiin. Kaikumisen huomioon ottavalla äänisuunnittelulla pyhällä paikalla vierailusta saattoi rakentua kokonainen rituaalinäytelmä.”

Ajattelin myöhemmin loppusyksyllä 2021, että tätä kaikuhuonetta olisi jotenkin voinut hyödyntää myös *Ne jotka putoaa* -elokuvan prosessissa, mutta talven pimeimpään ja

kylmimpään aikaan kuoron saaminen paikalle tuntui ylivoimaiselta ajatukselta – siihen olisi tarvinnut tuotannon tukea. Nopeat suunnitelmanmuutokset tai uudet taiteelliset ideat eivät aina onnistu elokuvanteon kankeassa prosessissa (ja tuottajalla on tässä myös suuri rooli), mutta mikäli onnekkaasti ennakkosuunnittelun aikana ehtii kehitellä ja ajatella ja möyhiä demojen puutarhassa tarpeeksi, voi rahoitus ja logistiikka loksahtaa paikoilleen ja siten jo varhaisessa vaiheessa varmistaa lennokkaidenkin ideoiden toteutumisen.

2.1 Havainto on luomisen perusta

Juuri kuten ensimmäiset luolapiirrokset, niin myös elokuvan ääni perustuu havaintoon. Elokuvan teko on elävä prosessi, jossa havainnot ovat rakennusmateriaalia. Filosofi Maurice Merleau-Ponty on kirjoittanut havainnosta fenomenologisena lähtökohtana taiteilijan työssä. Kokemukset maailmasta perustuvat havaintoihin, ja ruumis on kaiken pohja. Olemme tiiviisti yhteydessä maailmaan ruumiimme kautta. Ruumiillinen subjekti rakentuu myös eron kautta: oman ruumiinsa voi nähdä ja aistia, mutta oma ruumis on myös näkyvä ja aistittava muille. Merleau-Pontylle subjektienvälisyys on ruumiidenvälisyyttä. Havainto on ruumiillinen sidos maailmaan, ruumiillinen ele. (Hotanen 2010, 135.) Merleau-Pontyn mukaan havainto tarjoaa läsnäoloa, ei totuuksia. Havaittu olio on paradoksaalinen kokonaisuus, joka avautuu äärettömien eri näkökulmien horisonttiin. (Merleau-Ponty 2012, 82–87.) Elokuvanteossa havainto lukemattomine eri näkökulmineen on kokemukseni mukaan erityisesti äänityön ytimessä, sillä ääni itsessään on luonteeltaan sulkevia määritelmiä pakenevaa. Sanoisin, että elokuvataide itsessään on myös tätä, erityisesti mikäli irtaudutaan aristoteelisestä tarinankerronnasta. Tulkintojen horisontti on loputon, ja hyvä niin.

Merleau-Ponty kirjoittaa havainnosta pitkälti näköaistin kautta saavutettuna, mutta voisiko havainnon paradoksia ajatella myös äänen ja kuuntelemisen kontekstissa? Merleau-Ponty kirjoittaa, että havaintoon “kuuluu sekä immanenssin että transsendenssin paradoksi: immanenssin paradoksi, koska havaittu kohde ei voi olla vieras havaitsijalle, ja transsendenssin paradoksi, koska kohde sisältää aina jotain mikä ylittää aktuaalisesti annetun” (Merleau-Ponty 2012, 87). Ymmärrän tämän ajatuksen niin, että äänen merkitys kuunneltaessa voi vaihdella riippuen siitä, mihin kontekstiin ääni suhteutuu, ja silti ääni itsessään on jotakin, mikä ylittää havaitsijan havaitseman todellisuuden.

Merleau-Ponty kirjoittaa havainnosta myös yksityisenä ja yhteisenä kokemuksena: mikäli havainto perustuu pelkkään aistimukseen, on se vain yksityinen havainto. Mikäli havaintoa käsitellään älyllisenä toimintona, ja havaitseminen on henkistä tutkimista ja havainnon kohde on ajatus, voidaan Merleau-Pontyn mukaan keskustella samasta maailmasta “koska maailma on muuttunut ideaaliseksi olemassaoloksi, joka on kaikille sama Pythagoraan oppilauseen tavoin”. Siltikään kumpikaan havaintotapa ei tavoita kokemusta, sillä Merleau-Pontyn mukaan ei ole olemassa “kahta numeerisesti erillistä maailmaa sekä niiden lisäksi välittävää kieltä, joka yksin saattaisi meidät yhteen.” (2012, 89.) Jaettu kokemus muuttuu usein elokuvan teossakin vaateeksi nähdä ja kuulla se mitä toinen näkee ja kuulee, vaikka se on mahdotonta. Teoksen omalakisuus määrittelee, kuinka vahvasti elokuvantekijät sitoutuvat

tähän vaateeseen, ja mikä on se kokemus, jonka äärelle asetutaan. Mitä jos kokemusten moninaisuus, dissonanssi, epäharmonia, riitasoinnut, vapaatonaalisuus musiikin termejä lainatakseni olisikin tekemisen ytimessä, tulisiko teoksesta epäkoherentti ja vailla suuntaa? Tämä ajatus kytkeytyy mielessäni myös *auteur*-perinteeseen ja ohjaajien neromyyttiin eli siihen, että ohjaaja on loppukädessä se, joka tietää syvimmin mikä teos pohjimmiltaan on, ja mikä on se maailma ja kokemus, johon teoksella viitataan, sen sijaan että teosta muovaisikin suuri organismi, ei yksi, vaan ensemble. Merleau-Pontyn ajatuksia muovatakseni tietoisuuksien kiistaton moneus (2012) on se, jonka haluan elokuvaopiskelijana tunnustaa ja tiedostaa. Tämä ei sulje pois ajatusta ohjaajasta taiteellisena johtajana tai koollekutsujana.

2.2 Kuuntelemisesta työkaluna

Äänisuunnittelussa voi erottaa karkeasti kolme työvaihetta: ennakkosuunnittelu (johon itse liitän myös ääniluonnosten tekemisen olennaisena, yhteisen maailman työryhmän kesken etsimisen lisäksi), äänittäminen kuvauksissa (joka vaatii myös suunnittelua sen osalta, että mitä kaikkea kuvauksissa voi tiukassa aikaikkunassa tallentaa äänellisesti, kun painotus on usein kuvan tallentamisessa), sekä äänen jälkituotantovaihe studiossa, jossa työskennellään usein tiiviisti ohjaajan (myös säveltäjän) kanssa. Olennaisena työkaluna ohjaajalla ja äänisuunnittelijalla on kuunteleminen, niin teoksen materiaalin kuin toistensa (ja itsensä yhtä lailla). Äänisuunnittelijan tulee ylipäätään harjoittaa kuunteluaan voidakseen toimia ammatissaan. Analyyttinen, erotteleva kuuntelu on mielestäni erityisesti intensiivisimmässä työstövaiheessa dominoivin.

Michel Chion on jaotellut säveltäjä Pierre Schaefferin ajatusten pohjalta eri kuuntelemisen muodot seuraavasti: kausaalinen kuuntelu, semanttinen kuuntelu sekä pelkistetty kuuntelu. Kausaalisella kuuntelulla Chion viittaa kuunteluun, jonka tavoitteena on saada tietoa äänen lähteestä. Kausaalinen kuuntelu voi elokuvan kontekstissa ylipäätään antaa runsaasti tietoa äänen kautta kuulijalle, vaikka itse äänen lähdettä ei näkyisikään kuvassa. Semanttisella kuuntelulla Chion tarkoittaa kuuntelua, jonka avulla tulkitaan viestiä: esimerkiksi dialogin tai morsetuksen kuuntelu on semanttista kuuntelua. Pelkistetyllä kuuntelulla viitataan kuunteluun, jossa keskitytään ensisijaisesti äänen sointiin ja sävyyn, ei välttämättä sen merkitykseen tai lähteeseen. Chionin mukaan pelkistetyssä kuuntelussa ääni irrotetaan kontekstistaan, jolloin äänestä tulee objekti, jota tutkaillaan itsessään, sen sijaan että ääni tulkittaisiin lukuisten merkitysten kantajana. Äänen on oltava myös “lukittu”, muuttumaton, eli äänitetty, jotta sitä voidaan analysoida. (Chion 1994, 25–29.) Elokuva on useimmiten esityskopion valmistumisen ja levittämisen jälkeen myös lukittu; se tulee eläväksi ja muuntuvaksi katsoja-kuulijoiden mielissä.

Itse sanoisin, että sekä äänisuunnittelijan että ohjaajan olisi hyvä harjoittaa myös pelkistettyä kuuntelua, jotta elokuvan äänen täysi ilmaisuvoima saataisiin hyödynnetyksi, ja jotta ohjaaja ja äänisuunnittelija puhuisivat samasta merkityksestä, jonka he antavat yksittäiselle äänelle. Kaikilla äänillä voi olla sovitut merkityksensä, mutta ääni on materiaa, jonka avulla elokuvaa auditiivisesti ja jossain määrin myös impressionistisesti maalataan. Elokuvan kontekstissa ei

ole aina välttämätöntä tietää, millä tavalla ääni on rakennettu, jotta ääni toimii yhdessä kuvan kanssa. Chion kirjoittaa *synchresis*-ilmiöstä (yhdistetty sanoista *synchronism* ja *synthesis*), jolla hän viittaa kuvan ja äänen saumattomaan yhdistettyyn kokemiseen: yhdessä niistä tulee enemmän kuin osiensa summa. Esimerkiksi Chion nostaa Ingmar Bergmanin ohjaaman *Persona*-elokuvan alkumontaasin, jossa näemme, kuinka naulaa hakataan kämmenen läpi; uskomme ääniraidan äänen olevan yhtä kuvan kanssa, vaikka todellisuudessa ääni ei olisi naulan hakkaamista käden läpi. Synkresis on tämä tila, jossa katsojakuulija uskoo ja elää elokuvan kuvan ja äänen yhteenliittymän. (Chion 1994, 63.) Synkresiksen voiman oivaltaminen vapauttaa ohjaajan ja äänisuunnittelijan mielestäni leikkimään äänisuunnittelulla.

Miten ohjaaja kuuntelee? Omien havaintojeni mukaan ohjaaja voi olla äänistudiossa eräänlainen tunnekompassi: hän kuuntelee elokuvaa (mutta ei pelkästään) tunnerekisterin kautta. Äänisuunnittelija Janne Laine sanallisti haastattelussa ohjaajan kuuntelua näin: ”Postissa mulla on ‘kulmakarvametodi’; painan play, ja jos ohjaajalla on kulmakarvat alhaalla, tää ei oo hyvä, jos hän on rentoutunu ja kulmakarvat ylhäällä, tää on hyvä” (haastattelu, 18.2.2022). Itse elokuvaa työstäessä saatan turtua elokuvaan kuunneltuani sitä analyyttisesti niin paljon, että tunnekokemus saattaa painua kuuntelussa taka-alalle. Tällöin ohjaajan puhtaat korvat toimivat välittömänä emotionaalisena ja sensorisena välineenä elokuvan äänen aiheuttamiin tuntemuksiin. Sanoisin, että äänisuunnittelija havainnoi myös ohjaajan ruumiin kieltä; ruumis tekee emotionaalisen tiedon näkyväksi. Se, että ohjaaja alkaa itkeä tai nauraa, kertoo minulle välittömästi, olenko osunut äänisuunnittelulla elokuvan kannalta olennaisiin jänteisiin ja jännitteisiin. Näin tapahtui esimerkiksi dokumentaarisen BA-elokuvan *Harjoituksia* äänisuunnitteluprosessissa, kun olin työstänyt ohjaajalle version, jossa äänisuunnittelu oli aika lailla loksahtanut kohdalleen eikä kohtauksissa ollut äänellisiä aukkoja. Ohjaaja Saarlotta Virri kuunteli elokuvan läpi hiljaa ja lopussa huomasin, että hän itki. Itselle kuuntelukokemus ei ollut niin emotionaalinen kuin hänelle, mutta oli hienoa nähdä ja todistaa, että jotakin lähti ohjaajassa välittömästi liikkeelle katselukuuntelu-kokemuksen jälkeen.

Äänisuunnittelija Janne Laine puhui myös haastattelussa äänen sanallistamisen mahdottomuudesta, liittyen ruumiin kertomaan välittömään tietoon: “On paljon asioita, joita ei voi sanallistaa. Sininen auto tarkoittaa eri sinisen sävyjä ja autoja kaikille. Hiljaa ja kovaa ei tarkoita myöskään mitään. Pitää koettaa aistia sitä tyyppiä, mitä se haluaa. Yllättävän monet ei pysty verbalisoimaan mitä ne haluaa. Mitä nopeemmin pääsee siihen, että voi kuunnella jotain ja havainnoida reaktiota, sen parempi – se on konkreettista eikä abstraktia, reagoidaan johonkin mitä tehdään. Sanat ei tarkoita kauheasti vielä mitään, ennen kuin on jotain esimerkkiä elokuvan kielellä.” (haastattelu, 18.2.2022.) Ja elokuvan kieli on kuvaa, ääntä, leikkausta, eläviä sommitelmia ja elävää kudosta, jota havainnoidaan koko keholla.

Merleau-Ponty on kirjoittanut: “En voi koskaan tietää, miten te näette punaisen värin, ettekä te voi koskaan tietää, miten minä näen sen; tämä tietoisuuksien välinen ero tunnistetaan kuitenkin vasta kommunikaation epäonnistuttua” (2012, 90). Kommunikaatio on avainasemassa elokuvanteossa, kun haetaan yhteistä maaperää, jossa teos voi kasvaa.

Löytäisikö teos muotonsa siitä huolimatta, jos yhteistä kommunikaatiota ei olisi? Ja miksi nojaamme kommunikaatiosta puhuttaessa yksinomaan voimakkaasti verbaliikkaan ja sanoihin? Kinesteettinen ja auditiivinen kommunikaatio on myös kommunikaatiota. Tämä esittämisen tapa kuvan ja sanallistamisen kautta heijastaa tietämykseni mukaan tosielämän tuotantoesittelyjä rahoittajille. Entäpä jos tuotantoesittelyn esittäisikin liikkeellisesti, tanssien, kuten ideoimme äänisuunnittelija Janne Laineen kanssa yhteisessä keskustelussamme, koska elokuva taidemuotona ja kielenä sijaitsee sanojen tuolla puolen? Kuten Laine asian tiivisti: "Miljoona ihmistä on miettinyt miljoonan vuoden ajan tätä samaa. Systeemi ei mahdollista tällä hetkellä tätä – että esittämisen tapa olisi sama mitä elokuva käsittelee. Että jos kyseessä olisi nyrkkeilyelokuva, niin lavalle tulisi kaksi nyrkkeilijää mätkimään toisiaan, että saadaan kaikille se fiilis mikä tässä leffassa on." (Laine, haastattelu 18.2.2022.) Entäpä jos elokuva ja esittävä taide voisivat risteytyä tuotantoesittelyssä ja pitchauksissa?

Kun äänisuunnittelija ja ohjaaja kuuntelevat elokuvaa lukemattomia kertoja prosessin aikana, tulee eteen ennen pitkää niin sanottu tuttuuden ongelma materiaalin suhteen: ohjaaja saattaa esimerkiksi vaatia äänisuunnittelijaa laskemaan tehosteiden tasoa lähes kuulumattomiin kuunneltuaan teosta sata kertaa. Koska hän tietää jo mitä elokuvassa on lineaarisesti ääniraidalla tulossa, hän ei välttämättä osaa suhteuttaa äänimaisemaa katsojalle, joka kuulee elokuvan ensimmäisen (ja usein ainoan) kerran. Äänisuunnittelijana olen sitä mieltä, että elokuvassa on oltava dynamiikkaa eli äänenvoimakkuuden vaihteluita, mikäli elokuvan pitää tuntua joltain. Pienten detaljien dynamiikan vaihtelu voi intensiivisessä äänisuunnitteluvaiheessa tuntua hyvin merkitykselliseltä (ja onkin sitä), mutta elokuvateatteriympäristössä tuskin havaittavalle kuuntelutasolle lasketut tehosteet voivatkin tuntua liian hiljaisilta tai menettää toivottua tehoaan kuulijalle. Miksauksessa on siten hyvä ottaa huomioon äänisuunnittelun tuntoisuus.

2.3 Tuntoisuus, keho, sanallistamisen vaikeus

Päivi Takala on tutkinut tuntoisuuden käsitettä väitöskirjassaan *Äänen tunto.* Takala kirjoittaa kuuntelemisen eleestä kietoutuneena tuntoisuuteen merkittävänä kohtuvauvan aistimisen muotona kohdussa: Kohtuvauvalle tunto, liikkeet ja äänet ovat yhtä. "Ne muodostavat kohtuvauvalle yhtenäisen kokemisen, jossa äänet, liikkeet, rytmit ja tunnot rakentavat vauvan ymmärryksen perustaa, sekä rakentavat kokemisen kulkua suhteessa maailmaan." (Takala 2014, 61.) Tämän kaltainen opittu kokonaisvaltainen aistiminen muodostaa Takalan mukaan myös pohjan sellaiselle ymmärtämiselle, mistä elokuvan kokemisessa on myös kysymys. Aistimme maailmaa kokonaisvaltaisesti, miksemme siis myös elokuvaa!

Takala kirjoittaa tuntoisuudesta käsitteenä, jossa yhdistyy tunto, ääni, liike sekä muut kokemukselliset laadut. Takalan mukaan tuntoisuus avaa mahdollisuuden tutkia ääntä ja äänen kokemista tukeutumatta alitajuisuuden tai emootioiden tarjoamiin selitysmalleihin. Sen sijaan tuntoisuuden käsitteen avulla voidaan tarkastella äänen kokemisessa muodostuvia merkityksiä irrallaan kielellisestä diskurssista. (2014, 57.) Hyvä esimerkki kielellisen

diskurssin riittämättömyydestä nähdään ja kuullaan Apichatpong Weerasethakulin ohjaamassa elokuvassa *Memoria* (2021), jossa päähenkilö Jessica (ja myös elokuvan katsojat) kuulee ajoittain kovan, syvän, tumman ja metallisen äänen. Kohtauksessa, jossa tämän kyseisen äänen sanallistamisen mahdottomuus tiivistyy, Jessica yrittää selittää ääntä Hernán-nimiselle äänisuunnittelijalle, joka koettaa rekonstruoida äänen äänistudiossaan äänipankkia ja erilaisia EQ-suotimia ja efektejä käyttämällä. Kohtauksessa Jessica huomaa yhä uudelleen ja uudelleen, kuinka sanat eivät tavoita täysin äänen luonnetta; Hernán joutuu kuvittelemaan mitä Jessica tarkoittaa, ja tulkitsemaan Jessican kehon kieltä Jessican puheen lisäksi. Mielestäni tämä kyseinen kohtaus tiivisti jotakin olennaista ohjaajan ja äänisuunnittelijan yhteistyöstä. Päivi Takala kirjoittaa (2014, 57) äänipankkien äänten nimeämisen mahdottomuudesta: "Äänen nimeäminen äänilähteen mukaan peittää alleen niitä lukemattomia nyansseja, joita soiva ääni pitää sisällään. Kokemuksellisten merkitysten tunnistaminen on tärkeä osa äänisuunnittelun työtä."

Elokuvan kokemista määrittelee tuntoisuuden aistimisen kautta voimakkaasti usein myös eläytyminen, joko päähenkilöön tai elokuvan narratiiviin, johon meitä katsoja-kuulijoina usein ohjataan. Kuitenkin tuntoisuuden käsitteen kautta voisi haastaa tätä narratiiviin keskittymisen tapaa, ja avata elokuva muodoksi, johon voi eläytyä *aistimalla.* Tämän oivaltaminen jo ennakkosuunnitteluvaiheessa edesauttaisi mielestäni erityisesti äänisuunnittelijan ja ohjaajan yhteistyötä – miksei jopa käsikirjoitusvaiheessa. Tällöin tuntoisuus kudottaisiin jo osaksi elokuvaa ennen kuin se on kuvattu. Elokuvaan voi eläytyä Takalan mukaan myös hyvin tuntoisilla, henkilökohtaisilla ja kielen merkitykset sivuuttavilla tasoilla. Henkilöihin ja narratiiviin keskittyminen voi typistää elokuvantekijöiden käsitystä elokuvatyökalujen mahdollisuuksista. "Jos elokuvan kerronnan mieltämisessä korostetaan henkilöitä tai narratiivia ensisijaisena samaistumisen kohteena käy helposti niin, että maailman ymmärtämisemme alkuperäisimmät alueet – siis ne, joiden kautta ymmärrämme elämän syvempiä merkityksiä katsoessamme elokuvaa – voivat jäädä tavoittamatta, tai ne voidaan myös liian helposti työntää elokuvan tekemisen ulkopuolelle. Kuulumattomiin ja tuntumattomiin. Sitä kautta myös näkymättömiin ja artikuloimattomiin." (Takala 2014, 68.)

3. Case study: Själö

Själö - Island of souls on Made Oy:n tuottama dokumentaarinen elokuva vuodelta 2020. Näin itse elokuvan Rakkautta & Anarkiaa -festivaaleilla elokuvan julkaisuvuonna. Elokuvan on ohjannut Lotta Petronella sekä äänisuunnitellut Janne Laine. Musiikin on säveltänyt Lau Nau. Elokuvan monikerroksellinen äänisuunnittelu ja esseemuoto vetosivat minuun heti. *Själö* kertoo fragmentaarisesti eri aikatasojen kautta Seilin saaren historiasta saarelle 1800-luvun alussa rakennettuun mielisairaalaan tuotujen naisten kirjeiden välityksellä sekä nykyhetken tutkimuslaitoksen tutkijoita havainnoiden. Myös ohjaajan omat mielen järkkymisen kokemukset ovat elokuvassa osittain läsnä. Saari oli 1600–1700-luvuilla leprapotilaiden eristyspaikka, ja 1800-luvun alusta vuoteen 1962 saarella toimi mielisairaala (Visit Seili, 2020). Koin äänisuunnittelun luotaavan liminaalisesti eri aikatasoja välillä myös saman

kohtauksen sisällä. Äänisuunnittelun luonne tuntui itselleni laajentavan elokuvan kuvallista ulottuvuutta, tilaa ja aikaa. Äänen kokeminen tässä elokuvassa oli myös itselleni hyvin kehollista; saaren kuhisevan luonnon elämä ja ötököiden rapinat sekä aution mielisairaalan humisevat tilat tulivat iholle. Kuva ja ääni eivät myöskään olleet läheskään aina synkroniassa, ja voice over kulki siltana eri aikatasojen välillä.

Ohjaaja Lotta Petronella kertoi minulle, että ääni oli Själön tekoprosessissa heti alusta alkaen vahvassa roolissa, sillä elokuvassa käsiteltiin historian kerrostumia ja mielisairaalaan suljettujen naisten ääniä. "Mua kiinnosti valta ja saaren struktuurit. Äänen kuuluu viedä, kun tutkitaan näkymätöntä. Äänellä voi liikkua eri aikatasoissa. Alussa jo päätettiin, että kuva on aika stilli, ja ääni luo tilaa ja aikaa." Sekä äänisuunnittelija Janne Laine että säveltäjä Lau Nau äänittivät saarella eräänlaista arkistoa. Petronellalle dokumentaarisen elokuvan teossa on kyse todistamisesta, hetkessä elämisestä, missä on myös kehollisuus vahvasti mukana. (haastattelu, 5.3.2022.) Petronellan ajatukset resonoivat vahvasti itselleni; todistaminen oli yksi avainsanani myös BA-fiktioelokuvan teossa.

Janne Laine kuvaili omaa prosessiaan Själössä niin, että se tuntui alusta alkaen "erikoisprojektilta": "Oli alusta asti selvää, ettei tässä ole perinteistä päähenkilöä, päähenkilö on se saari, joka on olemassa monessa eri aikatasossa. En tuntenut ohjaaja Lottaa ennestään, mutta tuottaja Ulla Simonen ohjasi tämän projektin minulle. Lotan kanssa juteltiin, istuttiin sohvalla, olin lukenut synopsiksen. Tarjosin ideoita. Lotta kysyi, että lähtisinkö äänittämään." Petronella ei halunnut kertoa etukäteen, mitä pitää kuulla ja nähdä vaan antoi Laineelle vapaat kädet tutkia. Laine havainnoi saarta äänittämällä, sillä välin kun Petronella ja kuvaaja Kerttu Hakkarainen kuvasivat toisaalla saarta. Ääni ei siis ollut pääasiassa synkroniassa äänitettyä "synkkahunttia". Laine kuvaili minulle myös, kuinka ohjaaja Petronellalla oli jo alusta alkaen "vahva fiilis siitä, että rakennuksissa on aikakerrostumia" naisista, jotka olivat olleet Seilissä vuosikymmeniä. (Laine, haastattelu, 18.2.2022.)

Haastateltuani sekä ohjaajaa että äänisuunnittelijaa vahvistui tunne siitä, että materiaalin runsas kerääminen oli avainasemassa *Själötä* tehdessä. Itse miellän tämän keräilymetodin yhdeksi elokuvan puutarhan ainesosaksi. Elävä puutarha tarvitsee erilaisia lajeja ja ainesosia kukoistaakseen ja kasvaakseen. Myös itsen avaaminen havainnoinnin kautta tuntui olevan myös johtotähti niin Petronellalle kuin Donnerillekin BA-elokuvan suunnitteluprosessissa. Maailman havainnointi, aistiminen ja Donnerin sanoin "maailman kokeilu" (haastattelu, 10.2.2022) tuntuvat sillalta sekä *Själön* prosessin että *Ne jotka putoaa* -elokuvan välillä. Mobiliteetti, kehollisuus, hands-on, kokeilemalla tekeminen, kuten Petronella kuvaili omasta näkökulmastaan Själön prosessia, tuntuivat myös itselleni tutuilta, resonoivilta metodeilta ja avainsanoilta.

Petronellan mukaan Seili "ei ole puhdas, siellä on kerrostuma kerrostuman päälle", minkä hän halusi kuuluvan äänessäkin interferenssinä. "Luonnon arkisto pitää sisällään tietoa. Joskus häiriö halutaan poistaa. Se häiriö on kuitenkin osa sitä saarta." (Petronella, haastattelu, 5.3.2022.) Häiriön, interferenssin, "lian" läsnäolo kyseisessä elokuvassa ajatuksena (vaikka se ei aina olisikaan auditiivisesti havaittavissa katsoja-kuulijalle) voidaan tulkita filosofisesta

näkökulmasta kannanotoksi institutionaalista valtaa vastaan, joka Seilin saarella vuosisatojen ajan harjoitettiin mieleltään tai keholtaan sairaita ja erityisesti naisia kohtaan.

Jälkityövaiheessa Petronella leikkasi itse sekä kuvaa että ääntä ja lähetti näitä luonnoksia Laineelle, ja Laine rakensi puolestaan myös ilman kuvaa "kuratoituja ääniä": "Tein myös ilman kuvaa session, jossa oli jotain fiilistä tähän elokuvaan; ne oli ajatuksia, ei demoja. [Huom. Jannella eri käsitys demosta kuin minulla.] Jos äänitän tehosteita johonkin leffaan, otan ne ohjelmaan ja editoin ne niin, että ne on semmosia mitä itse haluaisin kuulla. Eli kuratoituja ääniä. Semmosia ääniä mitkä on susta hyviä tähän juttuun. Demo on mulle keskeneräinen asia." (Laine, haastattelu 18.2.2022.) Niin ohjaaja, äänisuunnittelija kuin säveltäjä Lau Nau lähettivät materiaalia toisilleen ja editoivat sitä yhdessä ja erikseen (Petronella, haastattelu 5.3.2022). Elokuvan toiseksi leikkaajaksi on kreditoitu Matti Näränen, mutta selkeästi oman tulkintani mukaan Petronellan haastattelun perusteella Petronella itse oli se henkilö, joka koosti äänisuunnittelua vahvasti yhdessä Laineen kanssa. Keskusteltuani molempien kanssa tuntui siltä, että äänisuunnittelussa luonnosten eli eri versioiden tekeminen oli Petronellan ja Laineen työskentelyssä yksi keskustelun käymisen työkalu. "Rakastan ekoja versioita. Ne tuo inhimillisyyttä. Joskus luonnos itsessään jo pitää. Luotan siihen, mitä kuulen. Tähän se sopi, mikä on välitila, marginaalissa, naksahdus, pysähdys, interferenssi. Halusin paljon pitää näitä siinä [äänisuunnittelussa]." (Petronella, haastattelu, 5.3.2022.)

3.1 Ohjaajan ja äänisuunnittelijan rooleista ja yhteistyöstä

Kysyin kaikilta kolmelta, Donnerilta, Laineelta ja Petronellalta ajatuksia siitä, miten he hahmottavat ohjaajan ja äänisuunnittelijan roolit ja vastuualueet. Donnerin kanssa käymässäni keskustelussa mietimme yhteistyötä kokkaamismetaforan kautta; kuinka ohjaaja ja äänisuunnittelija ikään kuin keittävät yhdessä soppaa. Donnerin mielestä äänisuunnittelija on kokki, ohjaaja ruokakriitikko. Miksaaja on ammattimaistaja, ennen kuin soppa tarjoillaan suurelle yleisölle. "Maustetaan yksityiskohtia. Teos perustelee itse itseään, että mitä se tarvii. Prosessissa pitää olla avoimuus ja ehdottaminen puolin ja toisin. Tilan läsnäolo. Vaatii luottamusta olla keskeneräisen asian äärellä. Taiteellista yhteistyötä kahden taiteellisen tekijän välillä." (Donner, haastattelu, 10.2.2022.) Yhdyn ajatukseen siitä, että ohjaajan ja äänisuunnittelijan yhteistyö on tasaveroista työskentelyä, jossa tosin eri osapuolten käyttämät työkalut ovat hieman erilaiset – ohjaaja ei yleensä osaa käyttää äänen editoimiseen tarkoitettuja ohjelmia niin syvällisesti kuin äänisuunnittelija. Tosin aloin miettiä, kuinka innostavaa oman työskentelyni kannalta olisi, että asiat tapahtuisivat enemmän limittäin leikkaus- ja äänivaiheessa niin, että pääsisin "vaikuttamaan" kuvamateriaaliin jo aiemmin ennen kuin se on lukittu, tai että minulla olisi työpari (ohjaaja?), joka jakaisi minulle myös ääni-ideoitaan luonnosten muodossa. Tiedän, että tätä ei voi "vaatia" ohjaajilta, mutta olen huomannut omassa työskentelyssäni saavani lisää bensaa liekkeihin tällaisesta jakamiseen perustuvasta metodista, jota teimme esimerkiksi säveltäjän kanssa.

Se, että elokuvan ajattelee olevan elävä keitos tai puutarha, jota ruokitaan yhdessä, vaatii tuotannolta tietynlaista ymmärrystä taiteellista työskentelyä kohtaan. Missä määrin asioita voidaan lyödä lukkoon, ja missä määrin prosessin voi pitää avoimena ja huokoisena? Mielestäni tuottajan tehtävä ei ole puskea HODeja tekemään päätöksiä heti ratkaisu ensin -periaatteella, vaan on annettava tilaa tutkia. Se on eri kysymys, mahdollistaako elokuvamaailman rahoitussysteemi tämän, mutta en pohdi tässä BA-tutkielmassa sitä.

Helmi Donner hahmottaa ohjaajan roolin seuraavasti: "Mulle ohjaajan paikka on leffatyössä taiteellisen johtajan rooli, jossa koen, että mun isoin tehtävä on auttaa ja suunnata jokaista taiteellista vastaavaa ja näyttelijöitä sen elokuvan aiheen ja kulman äärelle. Siihen liittyy usein priorisointia ja yhdessä ja mun toimesta tehtyjä valintoja ja rajauksia. Äänen kannalta koen, että mun rooli on ennen kaikkea ennakkotyössä varmistaa, että ääni pysyy mukana ajattelussa ja että meidän suunnitelmat on linjassa ja jännitteessä kokonaisuuden kanssa. Varsinaisessa äänityöstössä koen, että vähän samalla tavalla kuin näyttelijän kanssa mun työ on herkistyä kuulemaan se, mitä sinne on tehty ja tunnustella, että mihin suuntaan se vie. Ja totta kai siinäkin vaiheessa on rajaamista ja valintaa ja sen työn suuntaamista siihen suuntaan, johon se leffa mun näkemyksen mukaan vaatii. Mutta silloin, kun kommunikaatio toimii ja visio muodostuu yhdessä taiteilijoiden kesken, niin koen, että kuunteleminen ja aistiminen on tärkeintä. Ja niiden havaintojen sanottaminen äänisuunnittelijalle, ja keskustelu." (Donner, haastattelu, 1.4.2022.) Donnerin tapa on dialoginen ja reflektoiva, ehdottava. Koen sen oman työskentelyni kannalta hedelmälliseksi.

Huomasin, että ajattelin paljon elokuvan dramaturgiaa, ja koen että äänisuunnittelijan on osattava hahmottaa myös sitä. Minulle äänisuunnittelijan vastuuseen kuuluu myös tarjota ratkaisuja, jos koen että elokuvan dramaturgiassa on jotakin epäselvää. Asiat jäivät osittain avoimiksi tässä kyseisessä elokuvaprosessissa äänisuunnitteluvaiheeseen asti, mikä oli toisaalta vapauttavaa, toisaalta myös valtavan työlästä – ikään kuin koettaa rakentaa elokuvaan äänellä jotakin, jota en välttämättä täysin kuvasta tai näyttelijäntyöstä lue. Tämän takia ohjaajan on mielestäni kyettävä ajattelemaan audiovisuaalisesti jo ennakkosuunnitteluvaiheessa.

Janne Laineelle äänisuunnittelijan rooli on olla "ohjaajan äänimahdollistaja, ja jos ohjaajalla ei ole kauhean vahva näkemys (kuulemus?) ääni-ilmaisusta, mutta halua siihen löytyy, niin myös ääni-ideoija. Eli kun halutaan jonkinlaista ilmaisua, äänisuunnittelija sanoo kyllä tai ehkä, ja sitten alkaa miettiä, miten haluttu teho olisi toteutettavissa, ja voi luonnollisesti myös laajentaa ajatusta, kunhan suunta on selvillä. Jos ei ole tarkkaa käsitystä siitä mitä halutaan, mutta halutaan kuitenkin jotain, äänisuunnittelija voi ehdottaa mahdollisia tapoja levittää teoksen kerrontaa myös äänen puolelle. Toisinaan äänisuunnittelijan työnkuvaan kuuluu myös kevyt terapiointi, äänityö on usein viimeinen iso työvaihe projektissa, ja varsinkin ohjaajan voi olla vaikea päästää teoksestaan irti. Kuunteleminen on äänisuunnittelijan työtä tässäkin mielessä, ainakin minulle. Ohjaajan suuntaan äänisuunnittelijalla on mielestäni vastuu olla läsnä prosessissa ja koettaa oppia ymmärtämään mitä ohjaaja yrittää kommunikoida, ja edesauttaa yritystä taidoillaan ja tiedoillaan, ja pitää tarvittaessa ohjaaja ajan tasalla äänituotannon taloudellisesta tilanteesta, varsinkin jos ollaan hyvin tiukalla

budjetilla liikkeellä. Eli ei luvata takkia, jos on budjettia vain hanskoihin. Tuottajan suuntaan sama, eli pitää kaikki kartalla taloudellisista realiteeteista, sekä lisäksi toimittaa projektin lopuksi tuottajalle aiemmin sovitut miksaukset ja muut tiedostot, jotka tuottaja tarvitsee voidakseen levittää teoksen ja jossain vaiheessa arkistoidakseen tuotannon." (Laine, haastattelu, 30.3.2022.) Tiedon eli esimerkiksi äänisession tai –tiedostojen saavutettavuus ja tiedon järjestämisen selkeys on myös tärkeää, jotta työ pysyy hallittavissa olevana entiteettinä. Mikäli työ on epäkoherentisti järjestetty, hankaloittaa se potentiaalisesti sekä äänisuunnittelijan itsensä kuin muiden elokuvan äänen parissa työskentelevien workflowta.

Lotta Petronellalle ohjaaja on elokuvan sydän, visionääri, kanavoija ja opas. Vaikka Petronella puhuu voimakkaasti autoritääristä ohjauskäsitystä vastaan, luonnehtii hän ohjaajaa jollain tavalla *auteuriksi*: "Kaikki alueet virtaavat ohjaajan läpi. Hän on kuin noita, joka keittää sitä isoa liuosta, välillä lisäämällä vettä ja yrttejä. Välillä sekoittamalla. Välillä laulamalla. Välillä olemalla hiljaa. Ohjaajalla on taiteellinen vastuu elokuvan kokonaisuudesta. Hän on elokuvan äiti, sielu. Hän myös vastaa kommunikaatiosta ja sisällöstä eri kollaboraattoreiden kanssa." (Petronella, haastattelu, 10.4.2022.)

Sekä Laineelle että Petronellalle oli toimivan yhteistyön kannalta olennaista sen tiedostaminen, että elokuvaa tehdään myös omalla persoonalla. Laineen mukaan auttaa, mikäli molemmat osapuolet ovat sinuja itsensä kanssa. "Jos toinen osapuoli pelokas ja epävarma, voi tulla egoasiaa helposti mukaan prosessiin. Silloin ei tehdä yhteistyötä, vaan selvitetään ihmisen henkilökohtaisia asioita työn välityksellä. Ei voi irrottaa henkilöhistoriaa tietenkään, tehdään kaikki persoonalla töitä. Samankaltainen huumorintaju auttaa. Jos on huono päivä, voi tulla rehellisesti paikalle, ja sanoa että tänään mulla huono päivä ja se on ok. Jos on tosi erilaiset tietotasot, se ei haittaa. Jos on asenne että 'tiedän kaiken', niin se voi hidastaa. Usein ei tiedä kaikkea." (Laine, haastattelu, 18.2.2022.) Olen myös itse havainnut, että ikuisen oppimisen asenteella pysyy uteliaana ja auki luovassa työssä. Ei ole olemassa yhtä oikeaa vastausta. On vaihtoehtoja ja erilaisia keinoja, ja kukin elokuva määrittelee, mitkä keinot valitaan. Laine puhui minulle myös keskeneräisyyden ja epätäydellisyyden hyväksymisestä. "Aina ei voi onnistua, ja se on ihan fine. Ei syytetä ketään. Jutellaan, ja mietitään mitä tehdään seuraavana päivänä, jatkaa silti yrittämistä." (Laine, haastattelu, 18.2.2022.)

Petronella korosti kertoessaan työskentelystään Laineen kanssa sitä, että sävy oli keskusteleva, ei autoritäärinen. "Keskustelun ja valintojen kautta työstetään teosta. Demo on prosessien jakamista. Luotan mysteeriin. Luotan itseeni ja luotan muihin. Annan muille vapaat kädet, vaikka tiedän mitä haluan. Kun teet ihmisten kanssa, he muovaa myös sua." (Petronella, haastattelu, 5.3.2022.) Tämä on mielestäni kaunis ajatus: ei muovata vain teosta, vaan ihmiset muovaavat myös toisiaan. Mitä avoimempana pysyy, ja mitä paremmin luottamus ihmisten välille on rakentunut, väitän että sitä paremmin tämä tila tulee näkymään myös teoksessa, tavalla tai toisella.

4. Yhteenveto: Havainnot työkaluista ja metodeista

Mikä edesauttaa tekemistä ja flow-tilan syntyä, hyvää yhteistyötä, puutarhan kasvamista? Hyvä esimerkki tulee teatterimaailman puolelta: “Ellen ole kehossani en voi kuunnella omaa kehoani enkä sitä mitä kehoni haluaa tehdä. Ellei kehoni ole lämmin ja virittynyt, en voi myöskään vapautua liiallisesta itsekontrollista tai itsekritiikistä. Miten siis voisin olla avoin, läsnä oleva ja kontaktissa itseeni, muihin näyttelijöihin tai yleisöön ja kertojiin?”, kuten Pirre Toikkanen kuvailee omaa kriisiään tarinateatteriohjaajan työssä (Toikkanen, 2008, 3, 6). Toikkasen lopputyössään mainitsemat spontaanisuuden tila, luottamus itseen ja muihin, läsnäolo ja kuunteleminen ovat osoittautuneet omassa työskentelyssäni myös olennaisiksi työkaluiksi mitä tulee elokuvantekoon. Virittäytyminen yhteisen asian äärelle ennen työskentelyn aloittamista esimerkiksi yhteisen kehollisuuteen perustuvan rituaalin kautta, joka voi olla mitä tahansa, auttaa keskittämään energioita. Näin teimme esimerkiksi dokumentaarisen BA-elokuvan *Harjoituksia* kuvauspäivinä, jotka vaativat keskittymistä autossa tapahtuvien kuvausten ja äänitysten takia. Miksei tällaisia rituaaleja voisi tehdä myös jälkityövaiheessa, kaikkien työryhmän jäsenten kesken, jotka ovat osallisina elokuvanteossa?

Tämä kirjoitusprosessi jätti minulle paljon avoimia kysymyksiä, joihin en ole ihan löytänyt vastauksia. Haluaisin kehittää lisää kehollisia metodeja elokuvan äänisuunnitteluprosessiin. Millä työkaluilla virittäytyä työn äärelle, miten tehostaa kuuntelemista? Miten “käydä vuoropuhelua” elokuvan kanssa niin kuin kävin vuoropuhelua elävän kallion kaiun kanssa? Jatkan tutkimista. Haluaisin tämän tutkiskelun olevan yhteisöllistä ja osallistavaa. Haluaisin työpajoja, joissa äänisuunnittelija, lavastajat, pukusuunnittelijat ja kuvaaja ovat läsnä yhdessä ohjaajan (ja tuottajan) kanssa. Haluaisin lisää improvisaatioon ja kokeiluun perustuvaa työskentelyä elokuvanteon prosessiin. Haluaisin tutkia jaettua liikettä yhteisenä ajatteluna. Koin, että saavutimme yhteistä kinesteettistä ajattelua kuoroworkshopeissa, kun hengitimme ja ääntelimme rytmissä toisiamme havainnoiden. Myös haluni mennä kaikua kohti muistutti minua tanssiterapian peilaamisesta: liikkeen peilaaminen on kinesteettisen empatian ytimessä. Peilaamisharjoitteessa terapeutti myötäilee potilaan liikkeitä, tukien ja lukien ja todistaen potilaan kinesteettistä kieltä. Terapiakontekstissa peilaaminen on kinesteettistä ja verbaalista vuoropuhelua terapeutin ja potilaan välillä. Peilaamisharjoite on eräänlaista sukua äänelliselle kutsumiselle ja vastaamiselle, kreikkalaiselle kuorolle tai kaiulle. (Meekums, 2012, s.56–57.) Ehdotan, voisiko vuorovaikutuksellista peilaamista harjoitella niin liikkeen kuin äänen keinoin elokuvanteon taiteellisessa prosessissa? Peilaamisella voisi jälleen kerran saada tietoa siitä, millaista teoksen puutarhaa elokuvantekijät ovat yhdessä kasvattamassa sen lisäksi, että sen avulla voisi tutustua työryhmänä toisiinsa hieman poikkeuksellisella tavalla. Koen, että elokuvantekoon sovelletut jaettu liike - ja peilausharjoitteet voisivat mahdollisesti myös kasvattaa luottamuksen tilaa tekijöiden kesken.

Ennakkosuunnittelun merkitys korostui itselleni tässä BA-elokuvaprosessissa. Hyvin tehty ennakkosuunnittelu antaa koordinaatit maastoon työryhmälle, kun lähdetään rakentamaan ja

kasvattamaan teoksen puutarhaa. Miten säilyttää spontaanisuus läpi prosessin? Onko spontaanisuus mahdollista hierarkiassa? Havaitsin, että hierarkian korostaminen ei innosta minua. Se, että joku osoittaa toiminnallaan, eleillään ja puheillaan olevansa toisen yläpuolella tai hallitsevansa tätä, on itselleni luovuuden tappaja. Turvallisuus ja leikki katoaa.
Miten rakentaa luottamuksen tila? Havaintojeni perusteella tähän vaikuttaa se, kohtaavatko ihmiset toisensa taiteellisessa työskentelyssä omana itsenään, vai jonkin roolin läpi. Roolien ylläpitäminen ei ruoki herkkyyttä ja haavoittuvaisuutta, jotka ovat luottamuksen rakentumisen osia. Rooli on eri asia kuin vastuualue. Vastuu jakautuu eri tavoin työskentelyprosessissa, mutta tasaveroisuus ihmisten kesken tekijöinä, ei hierarkian korostaminen, on itselleni tärkeää.

Luonnos, demo, on dialogin nonverbaalinen komponentti niin työryhmän kuin ohjaajan ja äänisuunnittelijan kesken. Demo voi olla ääntä, liikettä tai liikkuvaa kuvaa. Demojen jakaminen ja rakentaminen on minulle sitä "yhteistä kieltä", jota tässäkin tutkielmassa pohdin ja peräänkuulutin ohjaajan ja äänisuunnittelijan välille.

Eräs tärkeä oivallus oli itselleni myös levon merkitys: on oltava päiviä, jolloin en aktiivisesti kuuntele käsillä olevaa työtä tai koko ajan mieti, miten "ongelmat" ratkaistaan. Usein ongelmat ratkesivat, kun olin saanut ilmaa väliin ja hetken tehnyt jotain muita mieluisia asioita, tai ollut tekemättä yhtään mitään produktiivista. Levon merkitystä en tule koskaan kiistämään, se on itselleni luovuuden ja kaiken työskentelyn elinehto. Lepo, leikki ja luovuus kulkevat käsi kädessä.

Lähteet

Chion, Michel. 1994. *Audio-vision: Sound on screen.* Middletown: American Library Association dba CHOICE.

Donner, Helmi (10.2.2022). Henkilökohtainen haastattelu.
Donner, Helmi (1.4.2022). Haastattelu sähköpostitse.

Laine, Janne (18.2.2022). Henkilökohtainen haastattelu.
Laine, Janne (30.3.2022). Haastattelu sähköpostitse.

Opi lisää äänestä. Tieteen Kuvalehti. 27.11.2018. https://tieku.fi/fysiikka/aani-on-ilman-varahtelyja Luettu 13.3.2022.

Hotanen, Juho. 2010. *Merleau-Ponty ja ruumiillinen subjekti.* Miettinen, Timo, Pulkkinen, Simo, Taipale, Joona (toim.) *Fenomenologian ydinkysymyksiä.* Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Meekums, Bonnie. 2012. *Kinesthetic Empathy and Movement Metaphor in Dance Movement Psychotherapy.* Reynolds, Dee & Reason, Matthew (toim.) *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices.* Intellect Books Ltd. ProQuest Ebook Central: http://ebookcentral.proquest.com/lib/aalto-ebooks/detail.action?docID=1069402

Merleau-Ponty, Maurice. 2012. *Filosofisia kirjoituksia.* Luoto, Miika & Roinila, Tarja (toim. & suom.) Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

Petronella, Lotta (5.3.2022). Henkilökohtainen haastattelu.
Petronella, Lotta (10.4.2022). Haastattelu sähköpostitse.

Rainio, Riitta & Shpinitskaya, Julia. 29.12.2020. "*Niin kallio vastaa kuin sille huutaa!" Kaikuakustiikka esihistoriallisilla kalliomaalauksilla.* https://kalmistopiiri.fi/2020/12/29/niin-kallio-vastaa-kuin-sille-huutaa-kaikuakustiikka-esihistoriallisilla-kalliomaalauksilla/?fbclid=IwAR0dg8XeN9cfgmZEEYDUf2f0Jo23M1aTti5hIqCHjVzLzDJIZV7Zg56y1qI Luettu 13.05.2022.

Takala, Päivi. 2014. *Äänen tunto. Elokuvaäänen kokemuksellisuudesta.* Aalto-yliopiston taiteen ja suunnittelun korkeakoulu, elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos. Helsinki: Unigrafia.

Toikkanen, Pirre. 2008. *Mahdollisimman vapaasti virraten. Kehollisuutta etsimässä.* Tarinateatteriohjaajan peruskoulutuksen lopputyö. https://www.kasvunpaikka.fi/files/2018-05/ttlopputyo-pirre-toikkanen.pdf Luettu 30.3.2022.

Visit Seili, 2020. https://www.visitseili.fi/fi/historia/ Luettu 23.3.2022.

Ylönen, Maarit E. 2004. *Sanaton dialogi. Tanssi ruumiillisena tietona.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/37836/951391772X.pdf?sequence

Kaunokirjalliset ja elokuvalähteet

Forsström, Tua. 1998. *Sextus Propertius.* Kokoelmasta *Hevosten parissa vietetyn yön jälkeen*. Käännös: Caj Westerberg. Helsinki: Tammi.

Weerasethakul, Apichatpong (ohjaaja). 2021. *Memoria.* Kick the Machine Films, Burning, Anna Sanders Films, Match Factory Productions, ZDF/Arte & Piano.
Sevón, Aura. 2021. *Okulovulva.* Rajamäki: Aviador.