IT CAME FROM THE DESERT

-elokuvan

äänisuunnittelun

rytmiset painotukset

Aalto-yliopisto

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Elokuvaäänityksen ja -äänisuunnittelun pääaine

Aleksi Tegel

17.1.2020

Tekijä Aleksi Tegel

Työn nimi It Came From The Desert -elokuvan äänisuunnittelun rytmiset painotukset

Laitos Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Elokuvaäänityksen ja äänisuunnittelun koulutusohjelma

Vuosi 2020 **Sivumäärä** 58 **Kieli** Suomi

Tiivistelmä

Tämä opinnäytetyö tarkastelee äänisuunnittelun rytmiä elokuvassa *It Came From The Desert*. Työn tavoitteena on tarkastella äänisuunnittelun rytmisiä painotuksia ja niiden vaikutusta elokuvan tuottamiin merkityskokemuksiin.

Rytmi on laaja ja monimerkityksellinen käsite. Rytmi on eräs taideteoksen tärkeimmistä piirteistä. Rytmi järjestää teoksen ilmaisevat elementit ajalliselle jatkumolle ja asettaa niitä vaihteleviin suhteisiin keskenään. Elokuvaäänen rytmi merkitsee ajoituksen, keston ja painotuksen kautta syntyviä vastaavuuksia ja eroavaisuuksia, jotka ilmenevät merkityksen kokemuksina.

Teoreettisessa osuudessa rytmin kokemista tarkastellaan synkroniin asettumisen, tuntoisuuden, myötäliikkeen ja kokemuksellisten merkitysten käsitteiden kautta. Rytmi koetaan tuntoisesti luontaisen synkroniin asettumisen kautta. Samat prosessit, joilla musiikin tai ympäristön rytmi tarttuu, koskevat myös elokuvan rytmiä. Elokuva muodostaa merkityskokemuksia tämän kehollisen jäsentymisen kautta.

Elokuvaäänen osuudessa tarkastellaan elokuvan ja elokuvaäänen rytmin erityispiirteitä. Elokuvan rytmi muodostuu kaikkien elokuvan osa-alueiden yhteisvaikutuksesta. Rytmi luo elokuvaan ilmaisevaa rakennetta nopeuden, ajoituksen, painotusten ja vastakohtaisuuden kautta. Rytmi on oleellinen osa elokuvan sisältöä. Rytmisten painotusten kautta elokuva ilmaisee, mikä on tärkeää.

Tutkimuksellisessa osuudessa tarkastellaan elokuvan *It Came From The Desert* rytmisiä painotuksia ajoituksen, synkronin, tekstuurin ja aksenttien kautta.

Johtopäätöksissä painotetaan elokuvan ja elokuvaäänen rytmisen luonteen ymmärtämistä. Äänisuunnittelussa on hyvä kiinnittää erityistä huomiota äänen painotuksiin, ajoitukseen ja hiljaisuuden käyttöön. Äänellisten painotusten ja äänien ajoituksen kautta elokuvan ilmaisevat elementit saavat erityisiä korostuksia. Hiljaisuus erottelee elokuvan ilmaisevia osa-alueita toisistaan ja vaikuttaa elokuvan sävyyn. Johtopäätökset ovat sovellettavissa myös elokuvan ohjaukseen tai leikkaukseen.

Avainsanat elokuvaääni, äänisuunnittelu, rytmi, tuntoisuus, merkityskokemus, It Came From The Desert

Author Aleksi Tegel

Title of thesis Sound design and rhythm in the film It Came From The Desert

Departement Departement of Film, Television and Scenography

Degree programme Major In Film Sound Design

Year 2020 **Number of pages** 58 **Language** Finnish

Abstract

This thesis describes how rhythmic emphasis in sound design can create meaning in film. The aim of this thesis is to study how rhythmic accents and pacing in sound design affected the viewing experience in the film *It Came From The Desert*.

Rhythm is an ambiguous and diverse subject. It is a foundational expressive element of film, or any piece of art. Rhythm organizes narrative elements into an expressive whole. Sound design creates rhythmic structure with sound accents, timing and duration of sound elements. Through their differences and similarities, these elements create a sense of meaning.

In the theoretical part of the thesis rhythm is studied with the concepts of entrainment, felt sense, co-movement and meaning born in experiencing.

The practical discussion studies the rhythmical properties of film and film sound design. The rhythm of the film is created in collaboration with all of the films aspects. Rhythm is an essential part of films content. Through its rhythm, film expresses meaning.

The rhythm of the film *It Came From The Desert* is examined through timing, sound accents, synchronization and sound texture.

The thesis concludes in the importance of understanding the rhythmic essence of film narrative. In sound design, it's essential to keep in mind the importance of sound accents, timing and the use of silence. Through sound accents and timing, sound design can express meaning. Silence separates films expressive elements and affects the tone of the narration. These conclusions can be applied to film directing and film editing too.

Avainsanat film sound, sound design, rhythm, felt sense, meaning-making, It Came From The Desert

SISÄLLYS

1. JOHDANTO 6

2. RYTMIN KÄSITE 10

2.1 Rytmin pääpiirteet 11

2.2 Rytmiin asettuminen 12

2.3 Ennakointi ja jännite 14

3. RYTMI KEHOLLISENA KOKEMUKSENA 15

3.1 Tuntoisuus ja myötäliike 16

3.2 Kokemukselliset merkitykset 19

4. ELOKUVAN JA ÄÄNISUUNNITTELUN RYTMISET ILMAISUKEINOT 21

4.1 Elokuvan monet rytmit 21

4.2 Elokuvan elävä aika 23

4.3 Rytmiset painotukset 26

5. RYTMI ELOKUVASSA *IT CAME FROM THE DESERT* 32

5.1 Ajoitus luo merkityksiä 34

5.2 Synkroni konkretisoi 39

5.3 Tekstuuri luo intensiteettiä 43

5.4 Aksentit luovat painotuksia 49

6. JOHTOPÄÄTÖKSET 53

7. LÄHTEET 56

1. JOHDANTO

Tämä opinnäytetyö syntyi halustani tutkia taiteellisen opinnäytetyöelokuvani *It Came From The Desert* rytmiä. Nähtyäni elokuvani sen ensi-illassa, minulle jäi epämääräinen tunne siitä, ettei tapa, jolla elokuva eteni ollut oikealainen. Minusta tuntui siltä, etteivät äänisuunnittelussa ja miksauksessa tekemäni ratkaisut onnistuneet aina tukemaan sitä vaikutelmaa, joka elokuvassa tietyllä hetkellä tulisi olla.

Mielenkiintoni kiinnittyi erityisesti joidenkin äänellisten ratkaisujen painokkuuteen. Kun elokuvan katsoi kerralla läpi suurelta kankaalta, joidenkin tärkeiden kohtausten avainhetket tuntuivat äänellisesti hieman vaatimattomilta. Ne eivät ainoastaan jääneet turhan hiljaisiksi, vaan myös äänen luonne ja sointi vaikuttivat kaipaavan jotain lisää. Tästä seurasi mielestäni se, etteivät kyseiset hetket tuntuneet elokuvan kokonaisdramaturgiassa riittävän merkityksellisilta. En kokenut niiden lunastavan niitä odotuksia, joita tarinan kulku ja jännitteen kasvu olivat asettaneet.

Pohdin myös sitä, miten olin ajoittanut äänet ja miten ne vaikuttivat keskenään. Välillä äänet eivät ikään kuin johdattaneet oikeaan suuntaan. Äänet muistuttivat liikaa toisiaan ja soivat samalla tavoin samalla ennustettavalla voimakkuudella. Välillä, jonkin erityisen uudenlaisen äänen ilmaantuessa, koin elokuvan saavan uutta energiaa ja ilmaisevuutta.

Halusin tutkia näitä elokuvasta syntyviä vaikutelmia. Halusin saada selville, miksi jotkin äänet olivat mielestäni niin vaatimattomia, ja miksi elokuva tuntui äänellisesti niin tasapaksulta? Pohdin myös miksi tapa, jolla elokuva äänisuunnitteluni näkökulmasta eteni, tuntui välillä niin sujuvalta ja välillä epätyydyttävältä.

Lähdin tutkimaan elokuvaäänen rytmiä kirjallisten lähteiden ja oman pohdintani kautta. Luin elokuvan, musiikin ja äänisuunnittelun rytmeistä ja tutkin elokuvaani

näistä teoksista saamani käsitteistön pohjalta. Tärkeimmiksi lähteikseni valikoituvat Päivi Takalan väitöskirja "*Äänen tunto*" (Takala Päivi 2014), Yvette Bíron "*Turbulence and Flow: The Rhythmic Design*" (Bíro Yvette 2008), Lea Jacobsin "*Film Rhythm after Sound*" (Jacobs Lea 2014), Justin Londonin "*Hearing In Time*" (London Justin 2012), Michael H. Thautin "*Rhythm, Music and The Brain*" (Thaut Michael H. 2008) ja Daniel J. Levitinin "*Musiikki ja aivot*" (Levitin Daniel J. 2006).

Lähteitteni kautta muodostin neljä kysymystä: Mitä rytmi on? Miten koemme rytmin? Mitä elokuvan rytmi on? Mitä äänisuunnittelun rytmi on? Näiden kysymysten kautta muodostin elokuvani rytmiä ja tätä opinnäytetyötä koskevan pääkysymyksen: miten äänisuunnittelun rytmi vaikuttaa siihen, miltä elokuva tuntuu?

Musiikin ja elokuvan teoriaa käsittelevien lähteitteni kautta pyrin vastaamaan siihen kysymykseen, mitä rytmi on ja mitkä ovat sen pääpiirteet. Käsittelen rytmin määritelmiä ja yleisiä pääpiirteitä luvussa kaksi.

Äänisuunnittelija Päivi Takalan väitöskirja *Äänen tunto* ja Justin Londonin teos *Hearing In Time* muodostuivat erityisen tärkeiksi lähteiksi. Niiden kautta ymmärsin, että rytmi on jotain, minkä koemme hyvin intuitiivisesti ja kehollisesti. London käsittelee sitä, miten välitön ja automaattinen kokemuksemme rytmistä on, ja miten asetumme havaitsemiimme rytmeihin kuin itsestään (London 2012). Rytmiin asettuminen on tärkeä osa rytmin olemusta, ja käsittelen sitä yhdessä rytmin määrittelyn kanssa.

Päivi Takala käsittelee kehollista kokemista ja sen kautta syntyviä merkityksen kokemuksia. Hänen mukaansa koemme äänen ja rytmin luomat merkitykset pääasiassa kehollisten tuntojen kautta. Takala puhuu tuntoisuuden ja myötäliikkeen käsitteistä. Näiden käsitteiden kautta ymmärsin, miten äänen ja rytmin luomat merkityksen kokemukset syntyvät. Käsitteet myös liittävät

Londonin mainitseman rytmiin asettumisen elokuvaan ja siihen keskeisesti liittyvään samaistumisen kokemukseen. Takalan käsitteiden kautta on mielestäni mahdollista ymmärtää sitä, miksi elokuvan rytmi nimenomaan tuntui joltakin, ja miksi tämä tunto vaikutti siihen, millaisia merkityksiä elokuvani tuntui saavan. Minusta vaikuttaa siltä, että tulemme osaksi elokuvan rytmiä hyvin samalla tavoin, kuin miten musiikin rytmi tarttuu meihin. Käsittelen tätä luvussa kolme.

Luvussa neljä tarkastelen sitä, mitkä ovat elokuvan ja äänisuunnittelun rytmin erityispiirteet. Pohdin, millaisin keinoin elokuva ilmaisee rytmiä, ja miten äänisuunnittelu voi siihen vaikuttaa.

Yvette Bíro puhuu elokuvan rytmisestä suunnittelusta. Hänen mukaansa elokuva luo merkityksiä rytminsä kautta (Bíro 2008). Bíron ajatukset osuvat mielestäni hyvin yhteen Takalan käsitteiden ja johtopäätösten kanssa, ja hän soveltaa hyvin käytäntöön niitä tapoja, joilla muodostamme merkityksiä elokuvassa. Luvussa neljä tarkastelen elokuvan rytmiä Bíron pohdinnan kautta, ja sovellan hänen ajatuksiaan äänisuunnittelun rytmiin.

Luvussa viisi käsittelen opinnäytetyöelokuvani *It Came From The Desert* rytmiä aiemmissa luvuissa tarkastelemani käsitteistön kautta. Tutkin elokuvani rytmiä, ja pohdin miten se vaikuttaa elokuvan muodostamille merkityksille.

Rytmin vaikutus merkityksen kokemukseen on hyvin laaja ja monitulkintainen aihe. Tekstini on esseemäinen ja pohdiskeleva. Käsittelen rytmiä siten, kuin koen sen hyödyllisiksi omalle työskentelylleni äänisuunnittelijana. Pyrin konkretisoimaan havaintojani siten, että myös ohjauksesta tai leikkauksesta kiinnostunut lukija voi kokea ne hyödyllisiksi.

***

Erityiskiitokset vanhemmilleni Satu ja Jukka Tegelille, Aalto-yliopiston äänisuunnittelun professori Pietari Koskiselle ja äänisuunnittelija Kirka Sainiolle. Kiitos elokuvan *It Came From The Desert* ohjaajalle Marko Mäkilaaksolle, miksaaja Sami Sarhamaalle, sekä koko elokuvan työryhmälle.

Idea tähän opinnäytetyöhön sai innoituksensa Lontoon School of Soundissa keväällä 2017 näkemästäni Catherine Alexanderin ”*Seven Stages of Tension*” -esityksestä.

2. RYTMIN KÄSITE

Rytmi on yleinen, laaja ja monitulkintainen käsite. Rytmi voi olla ajallista, kuten musiikissa, visuaalista, kuten maalaustaiteessa, tai tilallista, kuten arkkitehtuurissa. Rytmin käsite voidaan liittää myös esimerkiksi säähän tai vuodenaikoihin. Sateen ja auringonpaisteen tai kesän ja talven vaihtelu on rytmistä. Myös elämää voidaan pitää rytmisenä esimerkiksi eri ikävaiheiden kautta.

Rytmin yleisimmäksi mielletty asiayhteys on musiikin rytmi tai tanssi. Rytmi voidaan arkikielessä yhdistää nimenomaan musiikin perussykkeeseen (Kasper Eira ym. 1991, 20). Rytmi voidaan myös virheellisesti sekoittaa musiikin tempoon tai tahtilajiin. Koska tämä opinnäytetyö käsittelee elokuvan rytmiä, on rytmin yleisiä peruskäsitteitä hyvä laajentaa musiikin käsitteistöstä kohti laajempaa katsantokulmaa. Elokuvan rytmiä tarkastellessa rytmi ei näyttäydy enää musiikin sykkivän rakenteen synonyyminä, vaan painotusten, nopeuden, taukojen ja voimakkuuden muutosten vaihteluiden luomana merkityksiä luovana kokonaisuutensa.

Tässä luvussa käsittelen rytmin yleisiä käsitteitä sekä rytmin ilmaisullisia pääpiirteitä. Pysyttelen melko yleisellä tasolla ja käytän pääasiassa musiikin käsitteistöä.

2.1 Rytmin pääpiirteet

Rytmin yleinen määritelmä on *Kielitoimiston sanakirjan* mukaan “jonkin ilmiön säännöllisen vaihtelun aiheuttama jaksottaisuus.” Tällaisia rytmejä voi olla monenlaisia, kuten hengityksen ja sydämen rytmi, työn rytmi, vuodenaikojen rytmi, puhe-, uni-, ja liikerytmi, vuorokausirytmi ja elämänrytmi, maalauksen tai veistoksen rytmi, tai viivojen ja linjojen rytmikäs jaksotus. (Kielitoimiston sanakirja 2019). *Tieteen termipankki* määrittelee rytmin ”äänen systemaattiseksi jaotteluksi ajoituksen, keston ja painotuksen perusteella”, joka ilmenee annostelutapana (Tieteen termipankki).

John Dewey määrittelee rytmin “yleismaailmalliseksi olemista jäsentäväksi tekijäksi” (Dewey John 2010, 184). Tästä näkökulmasta rytmi koskettaa kaikkea: ihmiskokemusta, kosmisia tapahtumia, luonnon kiertokulkua. Rytmiä voidaankin laajasti määriteltynä pitää “koko elämän perustana”. Se “säätelee vuodenaikoja, planeettojen liikkeitä, yötä ja päivää, hengitystä, sydämen lyöntejä.” (Kasper ym. 1990, 20)

Oxford Dictionary of Music määrittelee rytmin tarkoittavan yleisesti kaikkea mikä viittaa aikaan (Kennedy Michael ym. 1996). Rytmi kuvaa, miten ja millaisella kaavalla tapahtumat, kappaleet, symbolit, merkit ja eleet järjestyvät ja esiintyvät ajassa. Rytmisyys syntyy siitä, miten teoksen, ilmiön tai tapahtuman osa-alueet seuraavat toisiaan ajassa ja millaisia keskinäisiä suhteita ne muodostavat. (Thaut 2005). Rytmillä on voimakas kokonaisuutta rakentava ja merkityksiä muodostava vaikutus. Se luo ajallisia kaavoja, muotoja ja rakenteita ja järjestää teoksen osat ajalliselle janalle havaittavaan muotoon. Peräkkäisyyden ja samanaikaisuuden kautta rytmi määrittää ja rakentaa ajallisia yhteyksiä tapahtumien välille ja muodostaa merkityksellisiä kokonaisuuksia vaihtelevien, kehittyvien ja kasvavien ajallisten tasojen ja rakenteiden kautta. Rytmi on eräs taideteoksen tärkeimmistä piirteistä ja muodostaa musiikin perustan järjestettynä aikana. Voidaankin sanoa, että rytmin kautta aika saa muodon ja tulee havaittavaksi. (Thaut 2005, 58-59, London 2006)

Rytmi syntyy muutosten ja vastakohtaisuuden kautta. Kontrastit ajallisten, esteettisten tai kokemuksellisten tapahtumien, värien, linjojen ja muotojen välillä erottelevat osa-alueita toisiinsa ja luovat suhdetta niiden välille (Thaut 2005). Kontrastit elementtien välillä näyttäytyvät painotuksen vaihteluna. Tämä pätee yhtä lailla musiikkiin, maalaustaiteeseen, arkkitehtuuriin tai elokuvaan. Maalauksen rytmi voi esimerkiksi muodostua sen väreistä, muodoista ja linjoista, käytetyistä tekniikoista, siveltimen vetojen paksuudesta ja tyylistä, ja siitä, miten maalaus on sijoitettu kankaalle, miten se on kehystetty ja millaiseen tilaan se on sijoitettu. Painotusten vaihtelun kautta rytmi hahmottaa maailmaa ja luo siihen merkityksellisyyttä.

2.2 Rytmiin asettuminen

Musikaalisuus ja musiikin tekemisen kyky ovat aina olleet ihmislajin yleinen ominaisuus. Musiikkia on esiintynyt kaikissa tunnetuissa kulttuureissa kaikkina aikakausina. Jo muinainen musiikki on ollut luonteeltaan hyvin rytmistä, ja sisältänyt äänen ja fyysisen liikkeen yhteyden, eli tanssin. Musiikin ja yhteisten tanssien kautta ihmisjoukko on koordinoinut liikkeitään ja vahvistanut yhteenkuuluvuuden tunnetta. (Hendy 2014, Levitin 2006)

Entrainment *(engl.)* on musiikkitieteellinen termi, joka merkitsee organismin kykyä asettua synkroniin ulkoisen rytmin kanssa (Hendy 2014, London 2012). Tällainen rytmi voi olla esimerkiksi musiikin syke. Aistimme ja tajuntamme asettuvat automaattisesti synkroniin sen kanssa. Kun poljemme jalalla tahtia, olemme synkronissa musiikin rytmin kanssa. Tämä kyky on automaattista ja synnynnäistä. Tästä syystä musiikin syke tuntuu kehossamme ja asetumme sen tahtiin kuin itsestään. Synkronin kautta kykenemme myös ennakoimaan, miten kappale etenee. Rytmitajumme onkin osa tätä kykyä, muttei sen ainut ilmenemismuoto. Käytämme tätä kykyä myös esimerkiksi tanssimiseen tai toisen ihmisen tahdissa kävelemiseen. (London 2012). Asettumalla toisen ihmisen liikkeiden rytmiin, kykenemme ennakoimaan, miten hän liikkuu.

Synkroniin asettumisen kykymme liittyy myös tapaamme olla vuorovaikutuksessa ympäristömme kanssa. Samalla tavoin kuin asetumme synkroniin musiikin sykkeen kanssa, tulemme osaksi ympäristöämme ja siinä esiintyviä ilmiöitä. Pyrimme jatkuvasti havainnoimaan, miten maailma ympärillämme liikkuu ja muuttuu, missä olemme ja mihin olemme menossa. Pyrimme havaitsemaan erityisesti ympäristömme toistuvia ja muuttuvia ilmiöitä. Näitä ilmiöitä ennakoimalla luomme kaavaa ympäristömme tapahtumista. Päättelymme perusteella suuntaamme huomiomme siihen, mitä odotamme seuraavaksi tapahtuvan. Synkronimme ympäristön kanssa ohjaa siten huomiomme meille oleellisiin, parhaillaan tapahtuviin tai tapahtumaisillaan oleviin asioihin. Synkroni on siten tärkeä osa selviytymistämme sekä tapaamme olla maailmassa. (London 2012, 9-12). Kiinnitämme siis erityistä huomiomme ympäristömme rytmeihin ja niiden muutoksiin.

Ympäristöillämme on monia erilaisia rytmejä. Ympäristön rytmi voi olla nopea tai hidas, rauhallinen tai kaoottinen, ennustettava tai ennakoimaton. Musiikin sykkeen tavoin asetumme luontaisesti synkroniin tämän rytmin kanssa. Ympäristömme vaikuttaa tunteisiimme ja tunteemme siihen, miltä ympäristön koemme. Ehkäpä tästä syystä runsaan ja nopeasti muuttuvan ympäristön, kuten hektisen kaupunkiympäristön, kiire tuntuu ikään kuin tarttuvan. Tai rauhallisen ympäristön, kuten esimerkiksi tyynen järven rannan, seesteisyys rauhoittaa. Sillä mihin olemme tottuneet, on luonnollisesti suuri vaikutus siihen, miten koemme ympäristön, esimerkiksi millaista ympäristöä pidämme rauhallisena.

Kykymme käsittää musiikin rytmiä on siis osa luontaista synkroniin asettumisen kykyämme. Minusta vaikuttaa jopa siltä, ettei musiikin rytmi ole meille kokemuksellisella tasolla sen erilaisempaa kuin vaikkapa kaupungin tai sään rytmi. Käsitämme nämä rytmit kuitenkin hyvin samankaltaisina.

2.3 Ennakointi ja jännite

Ennakoinnin kautta syntyvät odotukset ja niiden luoma jännite ovat rytmisen ilmaisun avaintekijöitä. Tämä pätee erityisesti musiikin ja elokuvan kaltaisiin ajallisiin rytmeihin. Tunnistamme toistuvat elementit ja niiden muutokset sen perusteella mitä olemme kuulleet ja nähneet, ja muodostamme odotuksia sen pohjalta, mihin suuntaan musiikki tai elokuva tuntuu etenevän. Tämä luo jännitettä ja mahdollistaa yllätyksellisyyden. Jännitteen nousujen ja laskujen, yllätysten ja käänteiden kautta muodostamme odotuksia, joiden toteutuminen tai toteutumatta jääminen luo merkityksellistä sisältöä. Odotustemme kautta viritymme musiikkiin tai elokuvaan, ja muodostamme siihen merkityssuhteen. (Thaut 2005, 4-5, 15, 58-59, Levitin 2006)

Levitinin mukaan omaksumme kulttuurillemme tyypilliset musiikilliset skeemat jo hyvin varhaisessa lapsuudessa. Kielen oppimisen tavoin olemme passiivisesti altistumalla oppineet kulttuurillemme tyypilliset sointukulut ja musiikilliset ratkaisut. Jo viisivuotiaat lapset ”havaitsevat poikkeamat standardisarjoista aivan yhtä helposti kuin havaitsemme väärin muodostetun lauseen: “Tämä pizza oli liian kuuma nukuttavaksi.”” (Levitin 2006, 47, 243)

Mielestäni on hyvin todennäköistä, että odotuksemme elokuvasta toimivat samoin. Olemme sisäistäneet kulttuurillemme tyypillisen elokuvan kielen, tyylilajit, draamalliset elementit, tematiikan ja rakenteen. Muodostamme elokuvasta odotuksia esimerkiksi sen perusteella, miten juonellisia elementtejä painotetaan tietyn lajityypin elokuvassa. Samoin olemme elokuvaäänessä tottuneet siihen, millaista ääni-ilmaisua on syytä odottaa minkäkin lajityypin elokuvassa: millaiset foley- ja äänitehosteet ovat elokuvan lajityypille ja ajankohdalle tyypillisiä ja miltä esimerkiksi dialogi kuulostaa milläkin vuosikymmenellä.

3. RYTMI KEHOLLISENA KOKEMUKSENA

Rytmi on jotain, minkä tunnemme, jotain, mitä koemme kehossamme välittömän intuitiivisesti ja automaattisesti. Mielestäni tämä on otettava huomioon elokuvan ja äänisuunnittelun rytmiä tarkasteltaessa. Uskon, että mekanismi, jolla musiikin ja ympäristön rytmi tarttuu meihin, koskee myös elokuvaa. Katsoessamme elokuvaa tulemme kehollisesti osaksi sen rytmiä ja muodostamme merkityssuhteita tämän kehollisen jäsentymisen kautta.

Rytmiä on tästä syystä hyvä käsitellä kokemisen käsitteen kautta. Kokemuksellinen näkökulma tekee oikeutta sille, miten tunnemme rytmin kehossamme ja miten se tuntuu tarttuvan meihin kuin itsestään. Väitöskirjassaan *Äänen tunto* äänisuunnittelija Päivi Takala toteaa, että ”perinteinen tapa kuvata elokuvan ääntä tunteisiin vetoavana ja alitajuisena elementtinä ei tee oikeutta tavalla, jolla ääni osallistuu merkitysten muodostamiseen elokuvakokemuksessa.” Takala lähestyy elokuvaääntä kokemuksellisten merkitysten, tuntoisuuden ja myötäliikkeen käsitteiden kautta. Takalan mukaan elokuvaääntä tulisi lähestyä kokonaisvaltaisena kehollisena kokemuksena, jossa rytmi on tärkeä merkityksiä muodostava osatekijä. (Takala 2014)

Takalan näkökulma tuntuu perustellulta erityisesti silloin, jos ääntä ja äänen rytmiä lähestytään synkroniin asettumisen mekanismien kautta. Uskon, että tapa, jolla osallistumme elokuvan katsomiseen ja kuulemiseen, muistuttaa tapaa, jolla tulemme osaksi musiikin ja ympäristömme rytmejä. Emme pelkästään havainnoi elokuvaa ulkopäin, vaan tulemme elollisina olentoina osaksi sitä asettumalla synkroniin sen kanssa. Tästä näkökulmasta on mielestäni mahdollista ymmärtää sitä, miksi tunne elokuvan rytmistä on niin vaikeasti kuvattavissa, mutta helposti koettavissa.

3.1 Tuntoisuus ja myötäliike

Takalan tutkimuksen pääkäsite on **tuntoisuus**. Se viittaa psykologi Kirsti Määttäsen esittämään teoriaan siitä, etteivät maailman merkitykset jäsenny ihmiselle ensisijaisesti tietoisuuden tai sanojen kautta, vaan pääasiassa kehollisesti ruumiin tuntemusten ja tekojen kautta (Määttänen Kirsti 2003). Näitä tuntemuksia Takala kutsuu tunnoiksi. Tuntoisuus merkitsee tuntemalla tietämistä ja asettuu käsitteenä tietoisuuden ja tunteiden käsitteiden väliin. Takalan mukaan tuntoisuuden käsite auttaa selventämään sitä, miten ymmärryksemme syntyy ja miten muodostamme merkityksen kokemuksia. (Takala 2014)

Takala korostaa, ettei tuntoisuudessa ole kyse vain aistimisesta, vaan siitä, miten merkitys muodostuu kokemisen kautta. Tuntoisuus laajentaa tietoisuuden käsitettä liittämällä tunnon, liikkeen, äänen ja muun kokemuksellisuuden ymmärryksen synnyn prosessiin. Rakennamme ymmärrystämme maailmasta tuntoisten kokemusten, eräänlaisen kehoon sitoutuneen ymmärryksen kautta. ”Tuntoihin ei päde erottelu tunteisiin ja tietoon. Jos kangas tuntuu sileältä tai karkealta, on kyseessä tuntemalla tietäminen. Musiikki tuntuu hitaalta tai nopealta – ruumis on valmis liikkumaan molemmissa tahdeissa, mutta ymmärtää tuntemalla, kuinka rytmiin sopeudutaan, tai mukaudutaan.” (Takala 2014, 56-57, 76)

Äänen kokeminen on hyvin tuntoista ja kokemuksellista. Tiedämme kokemuksellisesti, miten esimerkiksi tuoreen lumen ääni eroaa vanhan, kovettuneen ja jäisen lumen äänestä kun sen päälle astuu. Tai miltä suuri tila kuulostaa suhteessa pieneen.

Tämä tieto ei perustu loogiseen käsiteperäiseen päättelyyn, vaan on saavutettu tuntoisesti ja kokemuksellisesti toistuvuuksien kautta. ”Kun jokin elementti on toistunut riittävän monta kertaa niin, että se alkaa tulla tutuksi, voimme jo ennakoida sen luonnetta, sen jatkuvuutta ja olemassaolon luotettavuutta tulevassa kokemisessa.” Toistuvuuksien kautta kykenemme ennakoimaan ja

löytämään yhtenevyyksiä ja vastaavuuksia. (Takala 2014, 60-62). Tämä pätee niin arkikokemukseemme, kuin tapaan, jolla kuuntelemme musiikkia tai katsomme elokuvaa. Odotamme, että huomenna aurinko paistaa, tai että elokuvan käännettä petaavat kohtaukset kulkevat kohti tarinan kliimaksia.

Elokuvan katsomisen kokemusta voidaan käsitellä tuntoisuuden kautta. Takalan mukaan elokuvan tunto on sitä, ”kuinka tarina välittyy elokuvan kokijalle”. Takalan mukaan elokuvan dramaturgia on pohjimmiltaan tuntoista. (Takala 2014). Elokuva tuntuu joltain ja tuntuu etenevän johonkin suuntaan. Juonenkäänteet tai esimerkiksi äänet tuntuvat sopivilta tai epäsopivilta, tai jokin kohtaus on liian pitkä suhteessa siihen mitä odotamme. Takalan mukaan elokuvan tunto syntyykin erityisesti elokuvan rytmistä, eli siitä millaisia kaaria, painotuksia ja jännitteitä tarina muodostaa, ja miten käänteet ja yllätykset ajoittuvat. Takalan mukaan elokuvan rytmin ”analysoiminen ja auki kirjoittaminen on mahdotonta”, mutta voimme tuntea rytmin katsoessamme elokuvaa (Takala 2014, 176-178).

Myötäliike

Samaistuminen elokuvan tarinaan ja henkilöhahmoihin on oleellinen osa elokuvan viehätystä ja vetovoimaa. Takala kirjoittaa myötäliikkeen käsitteestä. Se tarkoittaa eräänlaista peilaamista, myötäilevää liikettä suhteessa toiseen olentoon, joka tapahtuu erityisesti kehon ja tuntojen kautta. (Takala 2014).

Takala asettaa myötäliikkeen käsitteen lähelle empatian käsitettä, mutta laajentaa sitä toisen olennon kohtalon käsittämisestä syvästi kehoon juurtuneeksi myötäelämiseksi. Myötäliike on eräänlaista tuntoisuuden kautta tapahtuvaa samaistumista. Takalan mukaan empatiamme, eli samaistumisemme elokuvan henkilöhahmoihin, ei rakennu vain tarinankerronnasta eli elokuvan juonellisista päämääristä tai henkilöhahmojen tunteisiin liittyvästä samaistumisesta, vaan asetumme myötäliikkeeseen toisen olennon kanssa. ”Myötäliike, eläytyminen voi

olla tuntoisuuteen perustuvaa myötäelämistä, jossa liikkeet, eleet ja rytmit muodostavat elokuvan ja katsojakuulijan välisen tuntoisen siteen.” (Takala 2014, 64-67)

Myötäliike muistuttaa minusta käsitteenä läheisesti luvussa kaksi käsittelemääni musiikin tai ympäristön rytmiin asettumista (engl. *entrainment*). Minusta on syytä olettaa, että sama prosessi koskee myös elokuvaa. Katsoessamme elokuvaa asetumme eräänlaiseen myötäliikkeeseen sen kanssa.

Takalan mukaan myötäliike ei ole vain fyysistä liikkeen peilaamista, vaan ymmärrys toisen ihmisen pyrkimyksistä, päämääristä ja mielenliikkeistä voidaan myös ymmärtää myötäliikkeenä. Tuntoisuuden kautta tapahtuva myötäeläminen yhdistyy siten sekä fyysisiin liikkeisiin että mielen liikkeisiin. Katsoja ”voi eläytyä päähenkilön puheen rytmiin, tapaan olla maailmassa, koska hän kokee itsensä samanlaisena / erilaisena”. ”Yhtä lailla voimme liikkua elokuvan maiseman ja muiden elementtien mukana.” Takalan mukaan emme välttämättä tarvitse henkilöä, johon samaistua, vaan ”elokuvan kerronnan tavat voivat liikuttaa meitä, saada meidät muistamaan tapahtumia ja tuntoja omasta elämästämme, eläytymään elokuvan maailmaan, sen luomaan tunnelmaan, muistamisen tilaan, äänten ja sävyjen herättämiin mielentiloihin.” (Takala 2014, 64-67)

Tästä ajattelutavasta seuraa mielestäni se, että myötäliikkeemme elokuvan kanssa muistuttaa tapaa, jolla ylipäätään asetumme synkroniin ympäristömme kanssa. Uskon, että tuntemuksemme elokuvan rytmistä syntyy tällä tavoin. Aistimme ja tajuntamme asettuvat synkroniin elokuvan kanssa. Ennakoimme elokuvan kulkua ja liikkeitä syvällisellä kehollisella tasolla. Ennakoimalla muodostamme kaavaa elokuvan tapahtumista ja suuntaamme huomiomme siihen, mitä odotamme seuraavaksi tapahtuvan. Tämä synnyttää kokemuksen elokuvan rytmistä.

3.2 Kokemukselliset merkitykset

Muodostamme merkityksellisyyttä kokemisen kautta. Tämä tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että jokin asia tuntuu tärkeämmältä kuin jokin toinen. Merkityksen kokemusta voidaan tarkastella tuntoisuuden käsitteen kautta.

Takala puhuu kokemuksellisista merkityksistä. Ne ovat ei-kielellisiä ”tuntoisia jäsennyksiä, joita teemme suhteessa maailmaan, ja jonka kautta maailma meille ilmenee ja tekee itsensä ymmärrettäväksi.” (Takala 2014 56-59). Tällaisia tuntoisia jäsennyksiä ovat esimerkiksi tietomme äänestä, esimerkiksi miltä lumi kuulostaa. Ymmärrämme kokemuksen kautta miten tietyt äänet yhdistyvät tiettyihin asioihin. Takalan mukaan tämä ruumiin tuntojen kautta ”syntyvä merkitysten maailma on oleellinen osa inhimillistä kokemustamme”. (Takala 2014, 181)

Takalan mukaan merkityksen kokeminen liittyy siihen, miten asiat tulevat osaksi ajallista jatkumoa. “Kokemuksellisten merkityksen syntymisen ytimessä on ajassa tapahtuva toisteisuus, jonka avulla jokin toistuva asiaa tulee tutuksi.” ”Jokin ilmiö toistuu, se koetaan osana jatkuvuutta, ja se saa toisteisuudessaan kokemuksellisen merkityksen: se koetaan, tunnistetaan ja tunnetaan tuttuna, merkityksellisenä.” (Takala 2014, 63)

Tulkitsen Takalan tarkoittavan tällä sitä, että voidaksemme kokea jonkin asian merkitykselliseksi, meillä tulee olla tunne siitä, että asialla on yhteys menneeseen ja tulevaan, että asia tuntuu olevan jatkoa jo tapahtuneelle, ja sillä tuntuu olevan vaikutusta tulevaan. Takala kirjoittaa: “Jos voimme kokemukseemme nojaten olettaa edessämme avautuvan jonkinlaisen ajallisen jatkumon, jonka päässä ei syytä olettaa odottavan kauhean katastrofin, jos voimme siis kokea elämässämme turvallisen ajallisen jatkumon, voimme suuntautua eteenpäin ja ulospäin eläväisiä, uteliaina.” Takalan mukaan eteenpäin suuntautuminen on suorastaan elämän elinehto. (Takala 2014, 33, 63)

Takalan näkökulma on mielestäni hyödyllinen rytmin merkityksiä muodostavan vaikutuksen ymmärtämisessä. Elokuvan rytmi on ajallinen ilmiö ja muodostaa merkityksiä asioiden välisten suhteiden ja niiden ennakoinnin kautta. Jotta elokuva olisi dramaturgisesti tyydyttävä, on meidän katsojina muodostettava siitä odotuksia ja toivottava tiettyjen asioiden tapahtumista. Tämä on oleellinen osa samaistumistamme ja tapaa, jolla tulemme osaksi elokuvaa.

Synkroniin asettumisen, tuntoisuuden, myötäliikkeen ja kokemuksellisten merkitysten käsitteet helpottavat ymmärtämään sitä, miksi rytmillä on niin luontainen, helposti käsitettävä, mutta vaikeasti ilmaistava tunto. Tätä tuntoa on vaikea kuvailla ja sanallistaa, mutta se on helppo käsittää ja kokea. Rytmi on jotain, jonka vain tietää. Pidänkin kokemusta rytmistä vahvasti tuntoisena tapahtumana. Uskon tämän johtuvan siitä, miten tulemme kehollisesti osaksi ympäristöämme, rytmiä tai elokuvaa. Kokemukselliset merkitykset puolestaan selittävät sitä, miksi esimerkiksi tarinassa tapahtunut käänne tai äänileikkaus voi niin selvästi tuntua joko sopivalta tai epäsopivalta. Uskon, että rytmin kehollisella ja sosiaalisella perustalla on yhteys siihen, miten samaistumme elokuvaan ja sen henkilöhahmoihin. Emme samaistu elokuvan maailmaan ja sen henkilöhahmoihin vain tajunnan ja ymmärryksen tasoilla, vaan tulemme eräällä tavalla kehollisesti osaksi elokuvaa ja muodostamme merkityssuhteita tämän jäsentymisen kautta.

4. ELOKUVAN JA ÄÄNISUUNNITTELUN RYTMISET ILMAISUKEINOT

Tässä luvussa käsittelen elokuvan ja elokuvaäänen rytmin erityispiirteitä. Mitä elokuva rytmi on ja mitkä ovat sen pääpiirteet? Entä millaisin keinoin äänisuunnittelija voi vaikuttaa elokuvan rytmiin ja luoda elokuvan ääniraidalle merkityksiä muodostavaa rakennetta?

4.1 Elokuvan monet rytmit

Elokuva on luontaisesti rytminen taidemuoto. Elokuvan rytmisyys syntyy siitä, miten elokuva etenee ajassa. Toisiaan seuraavat kuvat, kohtaukset ja äänet muodostavat muuttuvia merkityssuhteita edetessään vaihtelevin nopeuksin ja painotuksin. Tarina etenee johonkin suuntaan, jännite nousee ja laskee, ja kerronnassa on taukoja ja huippukohtia.

Elokuvan rytmillä tarkoitetaan yleensä sitä, miten elokuvan sisäiset kestot rakentuvat ja ovat suhteessa toisiinsa. Tässä mielessä elokuvan rytmi muistuttaa teatterin tai tanssiesityksen rytmiä. On syytä huomauttaa, että elokuvan rytmin ja tempon erottaminen toisistaan musiikillisten termien tapaan on vaikeaa. Elokuvan rytmin kestollisten ratkaisujen kaavaa on myös vaikea erottaa varsinaisen tarinankerronnan nopeudesta (engl. *pace*). (Jacobs 2014, Bíro 2008)

Elokuva sisältää useita monitasoisia rytmejä. Kuvauksella, leikkauksella, dialogilla, äänitehosteilla ja musiikilla on omat rytminsä. Lisäksi esimerkiksi elokuvan tyyli, genre, ohjaus, näyttelijäntyö, valaisu ja lavastus vaikuttavat sen rytmiseen kokonaisuuteen. Nämä rytmit eivät esiinny erikseen, vaan vuorovaikuttavat keskenään (Weis Elisabeth & Belton John 1985, 188-189). Esimerkiksi ääni voi tukea kuvakerronnan rytmiä tai toimia sitä vastaan, tai musiikki voi toimia leikkauksen rytmiä kiihdyttävästi tai hidastavasti (Buhler

James ym. 2010). Elokuvan rytmi syntyykin elokuvan eri osa-alueiden yhteisvaikutuksen kautta monia ilmaisukeinoja hyödyntäen (Jacobs 2014, 217-219, Bíro 2008, 232).

Elokuvan erilaiset rytmit ja syklit risteävät keskenään, kulkevat eri nopeuksilla ja voivat olla osin sisäkkäisiä ja päällekkäisiä (Jacobs 2014). Osa näistä rytmeistä on toisteisia ja kaavamaisia, osa ainutkertaisia (Takala 2014). Esimerkiksi tietty musiikki tai kuvakulma voi toistua elokuvassa rytmisesti, tai olla ainutkertainen kohotus tai poikkeus. Rytmi vaikuttaa myös elokuvan yleiseen sävyyn ja vireeseen. Näyttelijöiden liikkeet ja dialogi, nopeus ja tyyli, kuvauksen elävyys ja valon ja varjon vaihtelu, äänet, tauot ja hiljaisuus luovat elokuvan maailmaa ja tyyliä rytmisten ilmaisukeinojen kautta (Bíro 2008).

Elokuvan rytmillä on suuri vaikutus elokuvan merkityksiä muodostavan sisällön, sävyn ja tyylin kannalta. Rytmi on elokuvan kerronnan kulmakivi. Se on jännitteen, ajan kulun, näkökulmien ja painoarvojen vaihtelua. Elokuvan rytmi on sitä, kenen näkökulma näytetään, mihin syvennytään, missä asiassa viipyillään, mikä ohitetaan, ja mihin palataan. Rytminsä kautta elokuva ilmaisee mikä on tärkeää: mitä hetkiä painotetaan ja mitkä ohitetaan. Voidaan väittää, että sillä, minkä koetun painoarvon esitettävät asiat saavat, on lopputuloksen kannalta yhtäläinen merkitys sen kanssa, mitä esitetään. Koemme narratiivin emotionaaliset vaikutukset ajankulun muutosten, näkökulman vaihdosten ja kerronnallisen painoarvon luomien kontrastien kautta. Tässä mielessä rytmi on elokuvan sisältöä. (Bíro 2008)

Elokuvan ääniraidan rytmi on yksinkertaisimmillaan sitä, miten äänet on sommiteltu seuraamaan toisiaan. Ääni kykenee kuitenkin vaikuttamaan suuresti elokuvan painotuksiin ja siten koettuihin merkityksenkokemuksiin. Äänien nousuilla ja laskuilla, iskuilla ja tauoilla, sekä tekstuurilla ja ajoituksella voidaan korostaa tai etäännyttää elokuvan kerronnallisia elementtejä. Tämä puolestaan vaikuttaa suoraan siihen, mitä elokuvan koetaan korostavan ja tarkoittavan.

Äänisuunnittelun rytmiä ei voida kokonaan erottaa elokuvan kokonaisdramaturgian rytminsä, vaan se on kiinteä osa sitä.

Elokuvan ja elokuvaäänen rytmit koostuvat useista osatekijöistä. Tärkeimpiä käsitteitä ovat tempo, syke, aksentti, kontrasti ja intensiteetti.

4.2 Elokuvan elävä aika

Ajan suhteellisuus

Yvette Bíro käsittelee elokuvan rytmiä teoksessaan *Turbulence and Flow: The Rhythmic Design.* Bíron mukaan elokuvan aika on erityistä. Hän luonnehtii sitä volatiiliksi (engl. *volatile*). Volatiili tarkoittaa epävakaata, ailahtelevaa, häilyvää, herkästi vaihtelevaa tai räjähdysherkkää. Bíron mukaan elokuvan ei etene reaaliajassa tasaisen lineaarisesti, vaan kulkee vaihtelevin nopeuksin ja painotuksin. Aika voi edetä tasaisesti tai rikkonaisesti, se voi venyä, puristua, hyppiä eteenpäin ja palata taaksepäin. (Bíro 2008, 6-16, 34)

Tapa, jolla ajan kulku elokuvassa esitetään, riippuu näkökulmasta. Bíro jakaa ajan kahteen luokkaan: kronologiseen aikaan ja psykologiseen aikaan. Kronologinen aika merkitsee yleismaailmallista, objektiivista, kellon mittaamaa aikaa, joka on kokijasta riippumatonta. Se on lineaarista ja etenee tasaisesti ja itsenäisesti: “maanantaita seuraa tiistai, yötä aamu.” Psykologinen aika merkitsee subjektiivista, koettua, merkityksellistä ja muuttuvaa aikaa. Psykologinen aika perustuu kokemukseen ja on jokaiselle yksilöllinen ja ainutkertainen. Bíron mukaan inhimillinen aikakokemus hahmottuukin sen emotionaalisen ja merkityksellisen painoarvon perusteella. (Bíro 2008, 10-15, Thaut 2005, 16). Psykologinen aika huomioi sen, mihin kiinnitämme huomiomme: tylsyys tuntuu kestävän ikuisesti ja kiinnostava tekeminen saa ajan kuin lentämään.

Elokuvan aika on hyvin psykologista. Elokuvan aikaa käytetään siihen, mihin henkilöhahmot kiinnittävät huomionsa ja mikä on heille tai tarinalle tärkeää. Bíron mukaan ajan kulumisen esittäminen ja ajallisen jatkumon muutokset ja poikkeamat ovat tärkeä sisällöllinen ilmaisukeino. Ajallisten muutosten, tiivistysten ja hidastusten kautta voidaan korostaa esimerkiksi sitä, miten elokuvan henkilöhahmo kokee jonkin tapahtuman. Myös huomion kääntyminen subjektiiviseksi, tai toiseen aikaan siirtyminen, toimivat ajallisina ilmaisukeinoina. (Bíro 2008, 10-15, 69-87). Hyvänä esimerkkinä esimerkiksi hidastuskuvien käyttäminen on kirjaimellinen keino ajan kulun tiivistämiseksi ja siten tapahtuman merkityksellisyyden korostamiseksi.

Bíro puhuu ajan syvyydestä. Tällä hän tarkoittaa sitä, että elokuvan todellisuus muuttuu edetessään yhä monimutkaisemmaksi. Jännite kasvaa uusien näkökulmien, mahdollisuuksien ja uhkien myötä menneiden tapahtumien vaikuttaessa tuleviin mahdollisuuksiin. Panokset kasvavat, yhä uudet vaihtoehtoiset tulevaisuudet tulevat mahdollisiksi ja seuraukset muuttuvat yhä epävarmemmiksi. Bíron mukaan suurempi jännite merkitsee yhä suurempaa epävarmuutta ja yhä suurempia seurauksia. Hetken syvyys vaikuttaa siihen, kuinka pitkäksi se koetaan. Suuren jännitteen, suurien mahdollisuuksien ja suurten panosten hetki on hyvin pitkä ja arkinen ohimenevä merkityksetön hetki on hyvin lyhyt. Jännite kasvaa, kunnes saavuttaa huippunsa ja purkautuu. Tilanne muuttuu, tavoitteet ja painoarvot asettuvat uuteen järjestykseen ja virtaus kohti uutta jännitteen nousua alkaa. (Bíro 2008)

Bíro kutsuu tätä ajallista vaihtelua turbulentin ajan *(engl. turbulence)* ja virtaavaan ajan *(engl. flow)* vuorotteluksi (Bíro 2008). Turbulenssi merkitsee epävakautta, rajuja heilahteluja ja kaoottisuutta (Grönros Eija-Riitta ym. 2012, 387). Turbulentti aika sisältää äkkinäisiä nopeuden vaihteluita ja näkökulman muutoksia. Jännite nousee ja laskee, ja kerronta saa yllättäviä käänteitä ja taukoja. Toiminnalliset kohtaukset ja konfliktitilanteet ovat usein tällaisia. Toiminta on nopeaa, uusia mahdollisuuksia ja uhkia paljastuu, ja tilanne kääntyy

päälaelleen yhä uudelleen ja uudelleen, ja lopputulos on epävarma. Virtaava aika on tasaista ja kulkee ennustettavasti kohti tiettyä päämäärää. Henkilöiden motiivit ja tavoitteet ovat tiedossa ja he hakevat asemiaan. Elokuva tuntuu kulkevan eteenpäin. (Bíro 2008)

Tempo

Ajankulun yhteydessä on tärkeää määritellä se, mitä elokuvan tempo on. Tempo on yleinen käsite, joka voi sekoittua rytmiin. Elokuvan rytmi ja tempo eivät kuitenkaan ole synonyymejä. Elokuva voidaan kokea esimerkiksi nopeatempoiseksi tai hidastahtiseksi, mutta tällaiset ilmaukset eivät mielestäni viittaa rytmiin siten kuin mitä koen sen tarkoittavan. Tempo on musiikin käsitteistöä ja tarkoittaa kappaleen nopeutta tai poljentoa. Tempo kertoo kuinka nopeasti tai hitaasti kappale etenee (Levitin 2006). Elokuvan tempolla voidaan tarkoittaa montaa asiaa: esimerkiksi sitä, millaisella nopeudella tarina etenee, tai sitä, millainen leikkauksen tai äänisuunnittelun, kuvauksen tai dialogin nopeus on. Rytmi eroaa temposta siten, että se kertoo myös asioiden välisistä suhteista, eikä viittaa vain toiminnan nopeuteen (Bíro 2008, 232). Elokuvan tempo onkin mielekästä määritellä nimenomaan elokuvan nopeudeksi tai tahdiksi (*engl. pace*).

Tempo sisältää kokemuksen yleismaailmallisesta nopeudesta. Ei-musiikillisten äänien tempo, jonka koemme normaaliksi, vastaa suunnilleen ihmisen keskimääräistä leposykettä, välillä noin kuudenkymmentä ja seitsemänkymmentä iskua minuutissa. Tämä keskimääräiseksi koettu tempo asettaa siten elokuvaan eräänlaisen tutun nopeuden tason, josta tapahtuvat poikkeamat havaitsemme. Mikäli tempo on alle tämän keskimääräisen arvon, se koetaan hitaaksi, mikäli enemmän, nopeaksi. Keskimääräinen tempo syntyy yleensä dialogin nopeudesta. (Buhler 2010, 36). Mikäli dialogi on nopeaa, koko elokuva tuntuu nopealta, ja päinvastoin.

Tempoon liittyy olennaisesti se, millainen suunta ja luonne nopeudella on. Tempo voi olla kiihtyvä tai hidastuva, ja muutos voi olla raju tai pehmeä, nopea tai hidas. Tempo venyy ja tiivistyy, paisuu ja supistuu, nopeutuu ja hidastuu ja pitää taukoja (Levitin 2006, 172) Tempoon vaikuttaa näkyvän ja kuuluvan toiminnan lisäksi se, miten ja millä nopeudella eri elementit vaihtuvat, miten asiat tulevat kuuluviin ja hiipuvat pois, tai miten kohtaukset vaihtuvat. Erityisesti musiikin tempo voi vaikuttaa kohtauksen koettuun tempoon kiihdyttämällä tai hidastamalla sitä. (Buhler 2010, 36-37)

4.3 Rytmiset painotukset

Rytmin merkittävin sisällöllinen ilmaiskukeino ovat rytmiset painotukset. Painotukset ovat kerronnallisia elementtejä, kuten ääniä tai äänellisiä kokonaisuuksia, jotka tuntuvat painokkaammilta kuin muu kerronta. Painotusten kautta elokuvan, musiikin tai elokuvaäänen ilmaisevat elementit erottuvat toisistaan ja saavat painoarvoa suhteessa muuhun ilmaisuun. Painoarvo näyttäytyy sisällöllisenä korostuksena, joka viestii siitä, mitä elokuvalla tarkoitetaan. Ääni luo rytmisiä painotuksia erityisesti aksenttien, kontrastien ja taukojen kautta, mutta myös äänen synkronilla ja tekstuurilla voidaan vaikuttaa siihen, kuinka merkittäväksi jokin äänellinen elementti koetaan.

Rytmi on ennen kaikkea ajoitusta. Hetki, jolla ääni alkaa tai loppuu, vaikuttaa suuresti siihen, miten se koetaan. Tämä liittää äänen meneillään olevaan asiaan, tapahtumaan tai tunteeseen, ja antaa sille merkitystä. Eräs yleisimmistä ja tehokkaimmista rytmin merkityksiä luovista ilmaisukeinosta on mielestäni se, miten musiikin alku tai loppu ajoitetaan. Sama periaate pätee musiikin lisäksi tietysti myös muihin ääniin. Tarkasti ajoitetut hetket saavat erityistä painoarvoa ja erottuvat muusta äänellisestä jatkumosta. Käsittelen ajoitusta enemmän luvussa viisi, sillä sitä on helppo havainnollistaa esimerkkien kautta.

Syke ja aksentti

Syke on tempolle läheinen käsite. Syke tarkoittaa toisteista, syklistä tai sykkivää ääntä. Tällaisia ääniä ovat esimerkiksi sydämen syke, marssiminen, tasainen kellon tikitys tai koneen käyminen. Arkikielessä rytmi, tempo ja syke voivat sekoittua siten, että rytmiä pidetään nimenomaan musiikin perussykkeen synonyyminä (Kasper 1990, 20). Musiikin sykkeellä voidaan tarkoittaa myös musiikin tempoa. Musiikin syke viittaa kuitenkin pikemminkin tahtilajiin ja metriikkaan (Buhler 2010, 37). Hahmotamme äänen sykkiväksi, mikäli äänet seuraavat toisiaan noin sadan millisekunnin ja kuuden sekunnin välillä. Mikäli toisiaan seuraavien iskujen aikaero on yli kuusi sekuntia, meillä on vaikeuksia ennakoida seuraavaa iskua, emmekä enää miellä ääniä yhteenkuuluviksi (London 2012, 27-28, Fuhr Jenny 2013).

Syke voi olla elävä ja hengittävä, tai konemaisen mekaaninen (Levitin 2006). Akustisen musiikin tai mekaanisen laitteen syke on usein hieman elävää, kun taas digitaalisen laitteen tuottama syke voi olla täysin täsmällistä. Sykkeen iskut voivat olla tasavahvoja, kuten esimerkiksi marssissa, tai jakaantua vahvempiin ja heikompiin iskuihin, kuten esimeriksi valssissa.

Painotettuja iskuja kutsutaan aksenteiksi. Aksentti merkitsee korostusta tai painoa. Aksentit ovat erityisiä erottuvia ajallisia tapahtumia, jotka erottuvat kerronnallisesta jatkumosta voimakkuutensa, kestonsa ja ajoituksensa kautta. (Brodin Gereon 1975)

Elokuvan aksentit voivat olla monenlaisia. Esimerkiksi yhtäkkinen leikkaava äänitehoste, hyppyleikkaus, kameran liike tai ele voi toimia aksentin tavoin (Buhler 2010, 97). Myös juonenkäänne tai tarinallinen yllätys voi toimia aksenttina.

Bíron mukaan aksentit toimivat ajallista jatkumoa halkaisevasti (Bíro 2008, 69). Aksenttien vahva ryhmittelevä ja erotteleva vaikutus tekee niistä tärkeän sisällöllisen ilmaisukeinon. Aksentit ryhmittelevät ääniä katkaisemalla ajallisen jatkumon ja siten erottamalla elementtejä toisistaan. Aksenttien kautta miellämme toisiaan seuraavat äänet ryhmiksi. Äänien välisellä hiljaisuudella on siten suuri merkitys sen kannalta, mitkä äänet ja äänijoukot miellämme kuuluviksi yhteen (Sonnenschein David 2001, 117).

Kontrasti ja intensiteetti

Kontrastit ovat tärkeä rytminen ilmaisukeino. Ne luovat sisällöllisiä merkityksiä painottamalla kerronnallisia elementtejä suhteessa toisiinsa. Elokuva muodostaa kontrasteja monin tavoin. Tarina etenee vaihtelevin nopeuksin ja painotuksin (Bíro 2008). Kohtausten ja jaksojen kestot vaihtelevat: useaa lyhyttä kevyttä kohtausta seuraa pitkä ja painokas. Kuva ja ääni muodostavat kontrasteja esimerkiksi staattisuuden ja dynaamisuuden, valon ja varjon, ja melun ja hiljaisuuden kautta.

Kontrastien luomaa painotusten vaihtelua voidaan kutsua kerronnan intensiteetiksi. Jännite on hyvin läheinen käsite intensiteetille, mutta koska sillä on vakiintunut merkitys draamallisessa kerronnassa, koen intensiteetin käsitteen olevan sopivampi kuvaamaan elokuvaäänen luomia kontrasteja. Intensiteetti merkitsee tehoa, energiamäärää, tiiviyttä ja painetta, toisin sanoen sitä, kuinka voimakkaana tai ilmaisevana jokin elementti, hetki tai tapahtuma koetaan. Elokuvan intensiteetti syntyykin sen kautta, miten asioita painotetaan ja millaista huomiota niille kerronnassa annetaan: miten sisällöllisesti, muodollisesti tai emotionaalisesti merkittävänä jokin asia näyttäytyy elokuvan katsojalle tai henkilöhahmolle (Bíro 2008).

Intensiteettiin voidaan vaikuttaa esimerkiksi kerronnan, kuvien tai äänien yksityiskohtaisuuden, tarkkuuden ja asioihin lähentymisen kautta. Asioita

voidaan tehdä näkyviksi esimerkiksi äänen perspektiivin tai lähikuvien avulla. (Bíro 2008, 67, 111). Asiat, joita lähennytään, kuten lähikuva tai -ääni, tuntuvat yleensä intensiteetiltään suuremmilta kuin ne, jotka jäävät etäämmälle.

Äänen intensiteetti on helppo ymmärtää äänenvoimakkuutena, mutta siihen vaikuttavat myös muut tekijät. Äänisuunnittelu voi luoda intensiteettiin vaikuttavia kontrasteja myös esimerkiksi hiljaisuuden, dynamiikan, äänenvärin tai tilavaikutelman kautta. Äänen perspektiivillä voidaan korostaa henkilöhahmojen huomion kohdetta: kenen näkökulmasta ääni kuullaan ja mikä on äänen merkitys kuulijalle? Onko ääni esimerkiksi uhkaava tai helpottava? Vastaavasti äänien etäisyys, tuttuus, arkisuus ja ennalta-arvattavuus voivat toimivat intensiteettiä laskevasti.

Synkroni ja tekstuuri

Synkroni merkitsee samanaikaista tapahtumaa. Elokuvaäänessä esimerkiksi henkilöhahmon askeleet ovat äänellisesti synkronissa kuvan kanssa. Kutsun tällaisia kuvan ja äänen yhtäaikaisesti ajoittuvia foley- ja pistetehosteita yleisesti synkroniääniksi.

Elokuvan dramaturgian kannalta merkittävät asiat ja hahmot ovat yleensä äänellisesti synkronissa kuvassa näkyvän toiminnan kanssa foley- ja pistetehosteiden kautta (Buhler 2010, 98). Synkronissa olevilla äänillä voidaan korostaa oleellisia asioita ja vaikuttaa siihen, mikä koetaan tärkeäksi ja olemassa olevaksi elokuvan maailmassa. Synkroni voi korostaa näkökulmaa sen kautta, kuka tai mikä on milloinkin synkronissa. Synkroni voi vaikuttaa myös intensiteettiin. Esimerkiksi synkronin vähäisyys voi toimia etäännyttävästi vähentämällä läsnäolon tunnetta (Bíro 2008, 45). Jos foley-ääniä tai pistetehosteita on hyvin vähän, asiat voivat tuntuvat etäisiltä ja vähämerkityksellisiltä. Vastaavasti voimakkaan korostetut synkroniäänet voivat luoda hyvin intensiivisen vaikutelman.

Synkronissa olevien äänien tekstuurit voivat ovat olla rytmisesti ilmaisevia. Tarkoitan äänen tekstuurilla sitä, millainen materiaalin tuntu ja painokkuus äänessä on: esimerkiksi metalli kuulostaa erilaiselta kuin puu, kevyt askel kuulostaa erilaiselta kuin raskas. Elokuvan henkilöhahmoille, esineille ja muille asioille voidaan antaa kontrastista painoarvoa ja siten merkitystä tekstuurin kautta. Esimerkiksi vahvat foley-äänet voivat tehdä henkilöhahmosta suuren tai raskaan suhteessa muihin elokuvan henkilöhahmoihin. Toisaalta liiallisen korostettu synkroni voi saada elokuvan tuntumaan ylikorostetulta ja raskaalta: kaikella tuntuu olevan liikaa painoarvoa. Kontrastien vähäisyys vähentää siten äänien ilmaisevaa potentiaalia.

Tauot ja hiljaisuus

Rytmi elää vastakohtaisuudesta, ja huippukohdat tarvitsevat suvantovaiheita vastapainokseen. Jännitteen laskut, viipyily, tauot ja tyhjäkäynti ovat siten tärkeitä ilmaisukeinoja muiden keinojen rinnalla. Bíron mukaan arkisuus, tavallisuus ja jopa tylsyys mahdollistavat vahvan kontrastisuuden, joka erottelee kerronnallisesti tärkeitä jaksoja toisistaan. Epäolennaisten asioiden näyttäminen tai viipyily yksityiskohdissa voivat toimia eräänlaisina paikallaan pysymisen keinona. Voimme esimerkiksi nähdä pitkiä hitaita kuvia, jotka ovat tapahtumiltaan vähäisiä, ja kuulla monotonisia tuttuja tasaisia ääniä, jotka eivät tunnu kantavan erityisiä merkityksiä. (Bíro 2008, 34-42, 153-160, 175)

Hiljaisuus voi olla monimerkityksellistä ja se voidaan ajoituksestaan riippuen kokea monin tavoin. Bíron mukaan hiljaisuudella on luonnollinen yhteys hitauteen, rauhallisuuteen ja yksinäisyyteen, sekä hengellisyyteen. Hiljaisuus voikin toimia kerronnallisena taukona, jolloin juuri mitään ei tapahdu ja tarina on ikään kuin lepotilassa. Bíro kuitenkin muistuttaa, että hiljaisella pysähtyneisyydellä voi olla myös voimakas intensiteettiä ja jännitettä kasvattava vaikutus. Tämä on tuttua kauhuelokuvista. Hiljaisuudessa jännitteen on

mahdollista kasvaa huippuunsa siten, että pieninkin liike tuntuu tarkkaan punnitulta. Hiljaisuus ikään kuin kerää jännitettä itseensä ja jähmettää ajankulun paikalleen. Bíron mukaan erityisesti dialogin poissaololla on intensiteettiä kasvattava vaikutus. (Bíro 2008, 122-124)

***

Olen tässä luvussa pyrkinyt selventämään, millaista elokuvan ja elokuvaäänen rytmi on. Olen etsinyt konkreettisia keinoja, joilla elokuvaan voidaan luoda rytmin kautta syntyvää ilmaisua ja merkityksiä. Rytmin kautta elokuvan kerronnallisten elementtien painotukset, jännitteen nousut ja laskut ja näkökulmien vaihdokset tulevat osaksi elokuvan sisältöä ja merkityskokemusta. Seuraavaksi käsittelen näitä keinoja opinnäytetyöelokuvassani *It Came From The Desert*.

5. RYTMI ELOKUVASSA *IT CAME FROM THE DESERT*

It Came From The Desert on 1950-luvun halvoille hirviöelokuville ja 1980- ja 1990-luvun toimintakomedioille kumartava, camp-henkinen B-elokuva. Elokuva perustuu Cinemawaren saman nimiselle vuonna 1989 julkaistuun Amiga-peliin. Elokuva on toimintakomedia ja muistuttaa tyylilajillisesti klassikkoelokuvia ”*Them!*” ja ”*Tremors*". Elokuvan on ohjannut Marko Mäkilaakso, ja käsikirjoittanut Marko Mäkilaakson yhdessä Trent Haagan kanssa. Elokuvan ovat tuottaneet Teemu Virta ja Bob Portal. Elokuva sai ensi-iltansa Helsingin Night Visions festivaaleilla marraskuussa 2017.

Elokuvassa kaverukset Brian ja Lucas ajautuvat seikkailemaan aavikolta löytämäänsä tutkimuslaitokseen, jossa he kohtaavat lauman jättiläismäisiä mutanttimuurahaisia. Seuraa toimintakohtausten ja takaa-ajojen sarja, joka huipentuu kohtaamiseen kuningatarmuurahaisen kanssa.

Elokuva kuvattiin Espanjassa ja Suomessa syksyllä 2016. Äänisuunnittelin elokuvan kesällä 2017. Se on taiteellinen opinnäytetyöelokuvani Aalto-yliopistosta. Tein itse dialogi- ja tehosteleikkauksen sekä foley-äänet. Musiikista vastasi Mika Mäkilaakso. Sami Sarhamaa miksasi elokuvan Kalevala Studiolla.

Pidän elokuvaa tyylilajissaan onnistuneena. Se on hauska, oikealla tavalla camp-henkinen, ja tyyliltään sympaattinen ja lämminhenkinen. Elokuvan yleinen rytmi on hyvä. Se etenee sopivalla nopeudella, jännite kasvaa sopivasti annostellen ja avainkohtaukset ja käänteet ajoittuvat hyvin. Loppua kohden tarinassa on joitakin nopeita oikaisuja, mutta sillä on vähän merkitystä toimivan kokonaisuuden kannalta.

Tässä luvussa pohdin tekemieni rytmisten ratkaisujen toimivuutta ja sitä, miten ne vaikuttivat elokuvan koettuihin merkityskokemuksiin. Miten äänisuunnitteluni

rytmi vaikutti siihen, miltä elokuva tuntuu, kun sitä katsoo? Entä miten tekemäni äänelliset painotukset vaikuttivat elokuvaan ja sen sisäisiin merkityssuhteisiin?

Mielestäni äänisuunnitteluni rytmi toimii parhaiten eräissä hyvin ajoitetuissa intensiteetin muutoksissa ja joidenkin tärkeiden hetkien painotuksissa. Olisin halunnut parantaa dialogiäänitystä ja foley-ääniä, ja joissakin kohtauksissa on ajoittain liikaa ääniä, josta seuraa jonkin verran erottelevuuden puutetta.

Pohdin edellisessä luvussa erittelemieni rytmisten ilmaisukeinojen toimivuutta valitsemissani esimerkkikohtauksissa. Pohdin miten ja millaisin keinoin yksittäinen ääni tai joukko ääniä vaikuttaa kohtauksen sisältöön. Olen valinnut tarkastelevat kohtaukset ja äänet siten, että ne kuvaavat hyvin äänen vaikutusta kohtauksen rytmiin ja sisältöön. En erittele miksi jotkin ratkaisuni ovat sellaisia kuin ovat, vaan pohdin, mikä vaikutus näillä ratkaisuilla on elokuvan kokonaisuuteen.

Tarkastelen rytmin vaikutuksia neljän näkökulman kautta: miten äänien ajoitus luo rytmisiä painopisteitä, miten foley-äänet ja pistetehosteet luovat painotuksia huomiotamme ohjaamalla, miten näiden tehosteiden tekstuuri vaikuttaa niiden koettuun intensiteettiin, ja miten aksentit luovat merkityksiä tekstuurinsa ja ajoituksensa kautta?

Ajoitusta käsittelevä ensimmäinen luku on analyysiltään yleisempi. Haluan siinä havainnollistaa esimerkkien kautta sitä, mitä tarkoitan rytmisillä painotuksilla: mitä rytmiset painotukset ovat ja miten koen niiden vaikuttavan kohtauksen sisältöön? Muissa luvuissa tarkastelen joidenkin yksittäisten tarkasti valittujen äänielementtien vaikutusta kohtaukseen ja koko elokuvaan.

5.1 Ajoitus luo merkityksiä

It Came From The Desert alkaa prologilla, jolla elokuvan tyyli ja maailma esitellään. Tätä seuraa lyhty toimintakohtaus, jossa nykyiseen tilanteeseen johtaneet tapahtumat pohjustetaan. Tätä seuraa varsinaisen tarinan avaava kohtaus, jossa tuntematon mieskaksikko saapuu aavikolle etsimään romumetallia.

Kuva 1. (03:30) Aavikon hiljaisuus muodostaa kontrastin aiemman kohtauksen kanssa.

On ilta. Seuraamme kivisessä aavikkomaastossa ajavaa lava-autoa laajassa, hitaassa musiikkivetoisessa ilmakuvassa. Jo kohtauksen sijoittuminen elokuvan kokonaisdramaturgiassa on osa sen ajoitusta. Kohtaus sijoittuu äänekkään toimintakohtauksen jälkeen. Koko siihenastisen elokuvan ajan olemme kuulleet voimakasta musiikkia ja kovia ääniä. Edellisen kohtauksen äänimaailma koostuu huudoista, laukauksista ja metallin pamahduksista, ja päättyy suureen aksentoivaan iskuun.

Auto pysähtyy lähikuvassa ja sen ääni leikkaa sisään voimakkaana: renkaiden rahina kovalla kivisellä hiekalla on elokuvan ensimmäinen selkeä lähiääni. Ääni on maanläheinen, kova ja hyvin konkreettinen. Se toimii kohtauksen avaavana

hetkenä: se aksentoi auton saapumisen ja katkaisee musiikin. Ääni tuo läheisyyttä ja konkretian tuntua. Se erottaa kohtauksen alun maalailevan ilmakuvan maantasossa tapahtuvasta toiminnasta.

Kuva 2. (03:21) Moottorin lähiääni aksentoi kohtauksen alun.

Moottori sammutetaan, ovet aukeavat ja miehet astuvat ulos. On hiljaista. Kaukainen tuulen humina ja hiljainen sirkkojen siritys kertovat laajasta tyhjästä tilasta. Miesten askeleet rahisevat kuivalla hiekalla ja kottikärry kolahtelee. Miehet keskustelevat hiljaa.

Edellisen kohtauksen runsas ja raju äänimaailma vaikuttaa siihen, miltä kohtauksen hiljaisuus tuntuu. Se tuntuu sekä tarpeelliselta, että ilmaisevalta. Edelliseen kohtaukseen verrattuna se toimii taukona, mutta sisältää myös uudenlaista vakavuutta ja epävarmuutta musiikin selittävän vaikutuksen puuttuessa. Äänekkään alkukohtauksen jälkeen hiljaisuus kehottaa syventymään ja keskittymään tarinaan ja hahmoihin. Konkreettinen jännite laskee, mutta uudenlainen intensiteetti tuntuu kasvavan. Elokuvan maailma tuntuu syvenevän ja saavan uusia kerroksia.

Miehet puhelevat ja lähtevät kävelemään varusteiden kanssa. Näemme, että he lähestyvät kallioon louhittua tunnelia. Miesten kävely on itsevarmaa, mutta erotamme hitaasti nousevan pahaenteisen musiikin. Musiikki on uudenlaista, vakavampaa ja hitaampaa kuin se, mitä olemme aiemmin kuulleet. Tästä syystä se tuntuu ilmaisevalta ja viestii uudenlaisen intensiteetin tason alkamisesta.

Kuva 3. (04:07) Musiikki alkaa miesten astuessa luolaan.

Miehet astuvat sisään luolaan ja toinen sytyttää taskulampun. Miehet ovat hiljaa ja tuijottavat pimeyteen. Toiminnassa on tauko, jolloin meillä on aikaa kuunnella musiikkia. Intensiteetti kasvaa edelleen. Miehet lähtevät varovasti etenemään. Luola avautuu jyrkänteen reunalla, ja miehet näkevät hylätyltä vaikuttavan tutkimuslaitoksen.

Kuva 4. (04:42) Ääni aksentoi näkymän, ja kylmä tuuli ulvoo jyrkänteen reunalla

Matala äänitehoste aksentoi näkymän tutkimuslaitokseen. Ääni luo yhteyttä musiikin muodostaman uhan kanssa ja yhdistää sitä tutkimuslaitokseen. Näemme myös aidassa olevan suuren reiän.

Kylmä tuuli ulvoo. Atmosfäärin muutos ja musiikin alkaminen muodostavat kontrastin aiemman äänimaailman kanssa. Jyrkänne tuntuu paikkana erilaiselta kuin se, jonne miehet alun perin saapuivat.

Toinen miehistä ihmettelee maassa lojuvia hylsyjä toisen ryhtyessä keräämään niitä säkkiin. Tutkiessaan maata hänen huomionsa kiinnittyy hiekkakasasta pilkistävään esineeseen. Musiikki reagoi miehen katseeseen hiljaisella kaukaisella pianolla. Mies kävelee varovasti esinettä kohti ja ojentaa kätensä.

Kuva 5. (05:22) Hiekan ääni on kirkas ja tulee lähellä.

Kamera seuraa käden hidasta liikettä. Kohtauksen tempo laskee. Toiminta muuttuu painokkaaksi ja harkituksi. Käden ja kameran liikkeen hitaus ja musiikin paikalleen jähmettynyt sävy kasvattavat intensiteettiä suhteessa kohtauksen alkuun. Huomaamme hiekasta pilkistävän esineen olevan pistooli, jota kuolleen käsi edelleen pitelee. Mies siirtää varovasti kiviä pois pistoolin päältä. Hiekan ääni on korotettu, kuiva ja kirkas. Ääni tulee hyvin lähelle ja erottuu selkeänä ja erityisenä kohtauksen muista äänistä. Kirkkaan äänen, musiikin muutoksen ja lähikuvan yhdistelmä luo teolle ja hetkelle suurempaa painoarvoa suhteessa muuhun kohtaukseen.

Miehen nostaessa pistoolia alamme kuulla geigermittarin rahinaa. Ääni on hyvin erottuva omalaatuisen luonteensa ja tekstuurinsa vuoksi. Muut äänet ovat kaikonneet, ja se erottuu kuivana ja keskeisenä. Geigermittarin ääni on kuin enne, sillä miehet eivät reagoi siihen. Geigermittarin rahiseva ääni kuullaan aina muurahaisten ollessa lähistöllä. Se on niiden eräänlainen teemaääni, joka kasvaa ja kehittyy elokuvan mittaan.

Kuva leikkaa verkkoaidassa olevan reiän taakse. Kuulemme jättiläsmuurahaisen omalaatuisen kurlauksen. Muurahaisen ääni on kohtauksen kliimaksi: se on

hetki, jota katsojina odotamme, ja jota kohtauksessa on pohjustettu. Tajuamme olevamme jättiläismuurahaisen näkökulmakuvassa.

Kamera lähtee liikkeelle musiikin aksentoimana. Voimakas matala jyrinä korostaa hetken painokkuutta. Kohtaus huipentuu nousevaan sykkivään musiikkiin. Muurahainen surmaa miehen toisen paetessa. Hän ehtii melkein autolle asti ennen kuin muurahainen saavuttaa hänet.

5.2 Synkroni konkretisoi

Foley-äänet ja pistetehosteet vaikuttavat painotuksiin ohjaamalla huomiotamme tarinallisesti oleellisiin elementteihin. Näiden synkroniäänien luonne, kuten niiden tekstuuri ja intensiteetti, vaikuttavat niiden luomiin vaikutelmiin. Tämä havainnollistuu kahdessa kohtauksessa. Tarkastelen näitä kohtauksia foley-äänien ja pistetehosteiden näkökulmasta.

Kuva 6. (32:34) Brian ja Lucas piilottelevat pöydän takana.

Päähenkilöt Brianin ja Lucas kohtaavat jättiläismuurahaisen harhaillessaan tutkimuslaitoksen ruokalassa. Muurahainen ei kuitenkaan huomaa heitä, ja he onnistuvat pakenemaan sitä keittiöön. Brian ja Lucas aseistautuvat ja yrittävät

yllättää muurahaisen, mutta kaatuvan rullakon ääni paljastaa heidät pakottaen heidät piiloutumaan. Muurahaisen tullessa etsimään heitä, he piilottelevat pöydän takana.

Kohtaus on elokuvan kokonaisuuden kannalta merkittävä. Tämä on ensimmäinen kohtaus, jossa päähenkilöt kohtaavat muurahaisen, ja se ajoittuu pitkän jännitteen nousun huippukohdaksi.

Muurahainen haistelee ilmaa ja kiipeää sitten metalliselle pöydälle, jonka takana Brian ja Lucas piilottelevat. Kuulemme muurahaisen hengitystä ja sen kuoren liikkeiden natinaa, mutta emme sen jalkojen ääntä. Olen äänileikkausta tehdessäni jättänyt muurahaisten jalkojen äänen jostain syystä lisäämättä.

Kuva 7. (32:25) Emme kuule askelten ääntä.

Jälkikäteen ajatellen terävien jalkojen kopina metallisella pöydällä olisi antanut muurahaisen läsnäololle enemmän konkreettista uhkaa. Jalkojen äänien puute korostuu myös siksi, että pinta, jolla muurahainen liikkuu, on metallia. Muurahainen, jota Brian ja Lucas pelkäävät, jää siten ikään kuin ilmaan leijumaan. Muurahaisen läsnäolon tulisi olla konkreettisempaa, jotta sen tuoma

vaarantunne tuntuisi painokkaalta, varsinkin kun tämä on ensimmäinen kohtaus, jossa päähenkilöt kohtaavat muurahaisen.

Muurahaisten jalkojen ääni ei ole dramaturgisesti merkittävä äänielementti, ja sen laajempi käyttö läpi elokuvan olisi todennäköisesti lähinnä häiritsevä, mutta sitä olisi mielestäni tarvittu päähenkilöiden ensikohtaamisessa muurahaisten kanssa. Äänien synkroni ei siten aivan onnistu painottamaan sitä asiaa, joka on hetkessä keskiössä. Vaikutelma jännitteen lakipisteestä jää siten hieman vajaaksi.

Kohtauksessa on hyvä vastakkainen esimerkki. Kun muurahainen kävelee pöydällä, se laskee jalkansa aivan Brianin ja Lucasin pään yläpuolella olevalle metalliselle laatikolle, kuuluu voimakas, raskas metallinen jysähdys. Ääni on matala ja kova, eräs elokuvan voimakkaimmista. Äänellä on riittävästi painoarvoa, jotta se vastaa sen hetken jännitettä, jolla se kuullaan. Mielestäni ääni onnistuu konkretisoimaan sen kauhun, jota Brian ja Lucas tuntevat. Se antaa kohtaukselle ja muurahaiselle kyllin suurta painoarvoa, ja nostaa intensiteettiä kohti kohtauksen huippua.

Muurahainen poistuu löytämättä kaksikkoa. Lucasin hermot kuitenkin pettävät, ja hermostuksissaan hän avaa mukanaan kantamansa oluttölkin. Tölkki sihahtaa auki. Muurahainen kuulee äänen ja syöksyy takaisin. Hetki on sekä vakava että koominen. Oluttölkin avaamisen ääni on realistinen, mutta suhteessa hetken sisältöön sen äänen liioittelu olisi vielä lisännyt hetken humoristisuutta.

Kuva 8. (33:00) Olut-tölkin avaamisen ääni olisi voinut olla liioitellumpi.

Jo Lucasin kaivaessa tölkkiä esiin, tajuamme avaamisen äänen paljastavan heidät. Mikäli tölkin foley-äänet olisivat olleet liioitellummat, olisi hetki voinut ollut hauskempi ja elokuvan tyylilajiin sopivampi. Tölkin avaaminen toimii kohtauksen katkaisevana käänteenä, ja sitä olisi ollut tehokasta korostaa musiikin poistumisella ja hiljaisuudella. Tämä olisi tehnyt tilaa musiikin uudelleennousulle muurahaisen palatessa keittiöön.

Muurahainen syöksyy keittiöön. Muurahaisen karjaisu on kova ja leikkaava ja nostaa kohtauksen intensiteetin uudelle tasolle: Brian ja Lucas ovat paljastuneet. Muurahainen säntää pöydälle ja puskee siinä olevan rullakon pois. Muurahaisen törmäys rullakkoon erottuu muusta äänellisestä jatkumosta särötetyn bassovoittoisen tekstuurinsa kautta. Ääni korostaa Brianin ja Lucasin paljastumista ja päättää lyhyen komediallisen hetken.

Brian ja Lucas juoksevat muurahaista pakoon ruokasalin puolelle. Hetki on äänellisesti hyvin monipuolinen. Brian ja Lucas huutavat kauhusta, juoksevat ja törmäilevät keittiön rullakoihin. Muurahainen karjuu ja ajaa heitä takaa.

Mielestäni hetki olisi tarvinnut lisää fokusointia täsmällisten foley-äänien kautta. Brianin ja Lucasin juoksuaskelten äänet ja törmäykset rullakoihin olisivat tuoneet hetkeen sen kaipaamaa konkretiaa, ja lisänneet kiireen ja pakokauhun tuntua. Muurahaisen ääni jää myös taka-alalle siten, ettei hetken fokus ole varsinaisesti missään. Nyt Brianin ja Lucasin paljastuminen muurahaiselle, tähänastisen jännitteen kasvun huippu, jää hieman sekavaksi. Miksauksessa olisi ollut mahdollista siirtää huomiota Brianin ja Lucasin ja takaa-ajavan muurahaisen välillä. Nyt kaikki äänet vain soivat päällekkäin.

5.3 Tekstuuri luo intensiteettiä

Äänen tekstuurilla on mielenkiintoisia vaikutuksia siihen, millainen tuntu kohtauksella tai muulla elementillä on elokuvan kokonaisuuden kannalta. Tarkastelen äänen tekstuurin vaikutuksia dialogin teknisen laadun, muurahaisten äänien, atmosfäärien vastakohtaisuuden ja hiljaisuuden kautta.

Dialogi on joissain kohtauksissa tekniseltä laadultaan paikoin epätasaista. Tämä johtaa mielestäni siihen, että joidenkin dialogikohtausten vire on välillä vaisumpi kuin on tarkoitettu. Kohtaukset eivät aivan tunnu saavuttavan sitä potentiaalia, jota tämän tyyppisessä dialogivetoisessa elokuvassa on tarkoitus.

Katsojien tulisi nauttia henkilöhahmojen sanailusta, mutta dialogin teknisen laadun vuoksi tämä ei aina tunnu tyydyttävältä. Ongelma ei ole varsinaisesti siinä, että vain osa repliikeistä olisi tekniseltä laadultaan vaihtelevia, vaan että kokonaisten kohtausten replikointi erottuu muista kohtauksista. Koska dialogin laatuun kiinnittää helposti huomiota, saavat toisiaan seuraavat kohtaukset tahattomia painotuksen vaihteluita.

Kuva 9. (09:10) Dialogin tekninen laatu vaikuttaa kohtauksen tunnelmaan.

Dialogin teknisen laadun tuoma painotuksen vaihtelu näkyy kohtauksessa, jossa tutustumme Brianiin ja Lucasiin ensikertaa. Brian on autotallissaan, Lucas saapuu ja kaksikko lähtee autolla hakemaan Lisaa. Autossa käytävä dialogi on tekniseltä laadultaan elokuvan muuta äänimaailmaa heikompaa. Kontrastiin kiinnittää huomiota erityisesti suhteessa elokuvan alun musiikkivetoiseen toimintaan. Tunnelma laskee, vaikka sen tulisi juuri nyt lähteä nousuun. Vaikka dialogin laatu paranee myöhemmin, on tätä ensivaikutelmaa vaikea unohtaa.

Myöhemmin elokuvassa dialogin teknisen laadun vaikutuksen huomaa kahdessa peräkkäisessä kohtauksessa. Ne tapahtuvat samassa paikassa, mutta poikkeavat toisistaan dialogin teknisen laadun perusteella. Lisa ja Brian ovat jääneet aavikolle kahdestaan paettuaan muurahaisten luota moottoripyörällä. Kesken tärkeän keskustelun muurahainen yllättää heidät ja vie Lisan. Hetkeä myöhemmin Lucas saapuu, ja hän ja Brian pohtivat seuraavaa siirtoaan.

Kuva 10. (46:40) Lisan repliikit eroavat tekniseltä laadultaan Brianin repliikeistä.

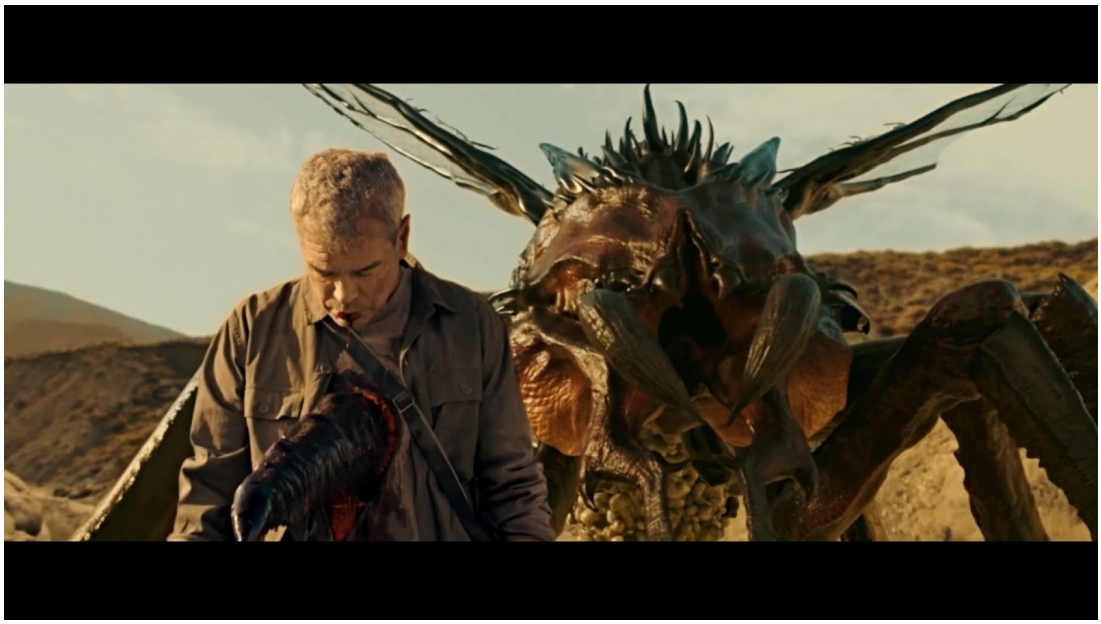
Lisan ja Brianin keskustelussa dialogin teknisen laadun vaihtelun merkitys kuuluu Lisan repliikeissä. Lisan replikoinnin tekninen laatu vähentää kohtauksen painoarvoa ja etäännyttää meitä katsojina juuri sillä hetkellä, kun meidän tulisi tunnetasolla tulla lähelle elokuvaa. Brianin repliikkien tekninen taso on parempi, jolloin hän tuntuu hahmona ikään kuin tärkeämmältä tai vakuuttavammalta. Ero seuraavaan kohtaukseen on myös varsin selkeä. Vaikka se on sisällöltään vähäisempi, tuntuu se silti tärkeämmältä ja painokkaammalta.

***

Äänitehosteiden tekstuurilla on suuri vaikutus äänisuunnittelun luomiin painotuksiin. Tämä havainnollistuu hyvin sen kautta, miten muurahaisten ääni muuttuu elokuvan edetessä. Muurahaisten funktio elokuvan antagonisteina vaihtelee. Elokuvan alussa ne tuntuvat vaarallisilta, mutta joidenkin juonenkäänteiden myötä, kuten sen, että ne himoitsevat alkoholia, niiden uhkaavuus laskee ja komediallisuus lisääntyy.

Kuva 12. (42:38) Elokuvan edetessä muurahaisten komediallisuus lisääntyy ja uhkaavuus vähenee.

Tämä kuuluu muurahaisten äänessä, jolla on oma rytminen kaarensa. Elokuvan alussa muurahaiset karjuvat käheästi ja tikittävät epämiellyttävästi. Elokuvan saadessa yhtä komediallisempia piirteitä, muurahaisten ääni muuttuu naureskeluksi ja niiden äänien väkivaltaisuus laskee. Tämä laskee elokuvan jännitettä.



Kuva 11. (56:25) Muurahaiskuningattaren äänellinen luonne erottuu.

Muurahaisten kuningatar on elokuvan pääantagonisti. Kuningattaren ääni on raskas, matala, voimakas ja särötetty. Toista vastaavanlaista äänielementtiä ei ole koko elokuvassa. Kuningattaren ääni muodostaa siten kontrastin suhteessa pienempiin muurahaisiin ja muuhun äänimaailmaan. Kuningattaren äänen poikkeavan tekstuurin vuoksi kuningatar tuntuu uhkaavammalta kuin muut muurahaiset. Kuningattaren ilmestymisen ajoituksella on kiinnostava vaikutus elokuvan kokonaisdramaturgiaan. Sen äänellinen poikkeavuus korjaa pienempien muurahaisten koomisuuden luomaa jännitteen laskua ja nostaa intensiteettiä.

***

Tarina tapahtuu enimmäkseen aavikolla. Halusin aavikon äänimaailman elävän elokuvan tapahtumien edetessä. Aavikon äänimaailma muuttuu sen mukaan, mitä suuremmat panokset elokuvan hahmoilla on pelissä. Elokuvan alussa kaiken ollessa vielä kunnossa, aavikon äänimaisema on realistinen, lämmin ja eloisa. Muurahaisten karatessa se muuttuu vähitellen kylmäksi, oudoksi ja autioksi. Tuulen aluksi läheinen ja lämmin sävy muuttuu yhä kylmemmäksi ja epäinhimillisemmäksi ulvonnaksi. Aavikon sirittävät hyönteiset vaihtuvat oudoiksi yksittäisiksi pistäviksi aksenteiksi. Näin aavikon äänimaisema elää tarinan edetessä.

Käytin hyödykseni myös realistisen ja vahvasti tyylitellyn abstraktin äänimaailman vuorottelua. Brianin ja Lucasin harhaillessa tutkimuslaitoksessa, äänimaailma on vahvan tyylitelty ja epärealistinen. Käytin soivia, taajuuskaistaltaan hyvin kapeita resonoivia ääniä. Tällaiset äänet erottuvat vahvasti elokuvan muusta äänimaailmasta luonteensa ja tekstuurinsa kautta. Näillä äänillä on keinotekoinen paikallaan pysyvä luonne, joka eroaa aavikon äänimaailman luonnollisuudesta. Elokuvan edetessä äänimaailman keinotekoisuus levittäytyy myös aavikolla.

Atmosfääriäänien tyylin ja sävyn vahvalla vaihtelulla on mahdollista laajentaa äänen ilmaisevaa vaikutusta. Mitä suurempia kontrasteja atmosfääriäänet kykenevät ilmaisultaan luomaan, sitä erilaisemmilta elokuvan tapahtumapaikat tuntuvat. Brianin ja Lucasin hiipiessä muurahaisten pesään, käytin pesän äänimaailmassa sykkivää sydämen sykettä muistuttavaa ääntä. Tämä on elokuva ainut selkeä sykkivä ääni, ja erottuu siten hyvin edukseen. Ääni tekee muurahaisten pesästä erityisen, äänellisesti erottuvan tapahtumapaikan.

***

It Came From The Desert on pääasiassa äänekäs, dialogivetoinen ja musiikintäyteinen. Kohtaukset perustuvat dialogiin, ja musiikki on läsnä lähes jokaisessa elokuvan hetkessä. Elokuvassa on kuitenkin joitakin hiljaisia hetkiä. Muuten äänekkäässä elokuvassa nämä hiljaisuudet erottuvat intensiteetiltään poikkeavina erityisen painokkaina hetkinä. Ero tuntuu muunakin kuin konkreettisena äänenvoimakkuuden muutoksen tuomana taukona. Hiljaisuus vaikuttaa siihen, miltä elokuva tuntuu ja viestii. Pisin hiljainen jakso on kohtaus, jossa Brian ja Lucas saapuvat pelastamaan Lisaa muurahaisten pesästä.

Kuva 12. (1:04:20) Hiljaisuus antaa kohtaukselle vakavuutta.

Kohtauksessa oli alun perin musiikki, mutta poistimme sen miksauksessa. Tällä valinnalla oli kiinnostava vaikutus koko elokuvaan. Se antoi muuten varsin kevyelle ja komedialliselle elokuvalla hetkellisesti vakavamman tunnun. Musiikin puuttuessa kohtaus sai suurempaa vaarantunnetta. Musiikin poissaolo luo vaikutelman, ettei Brianin ja Lucasin suunnitelman onnistuminen ole varmaa. Elokuvan kerronta muuttuu ja saa vakavamman vireen. Olemme katsojina ikään kuin lähempänä elokuvaa, jopa osallisina siinä. Tämä kohtaus on mielestäni erittäin hyvä esimerkki siitä, mitä Bíro tarkoittaa hetken syvyydellä (Bíro 2008).

Hiljaisuudessa on tilaa kuulostella ja olla tarkkaavainen. Tämä oli kohtauksen jännitteen kannalta tärkeää. Hiljaisuus viestii kohtauksessa siitä, etteivät päähenkilöt ole paljastuneet muurahaisille ja suunnitelma voi jatkua.

5.4 Aksentit luovat painotuksia

Analysoidessani elokuvaa, kiinnitin huomiota joidenkin tärkeiden kohtausten huippuhetkien painotuksiin. Jotkin yksittäiset, tarkasti ajoitetut aksentoidut äänet olisivat mielestäni tarvinneet suurempia painotuksia. Tämä näkyy erityisesti elokuvan loppupuolen toimintakohtauksissa. Äänet eivät aina tunnu ilmaisevan riittävän suurta painoarvoa eivätkä siten lunasta sitä lupausta, joita nämä jännitteen huippuhetket olisivat tarvinneet. Tämä johtaa siihen, etteivät elokuvan avainhetket tunnu riittävän merkityksellisiltä.

Elokuvan loppuhuipennuksessa Lisa ja Brian taistelevat muurahaisten kuningatarta vastaan. Takaa-ajon päätteeksi Lisa ja Brian pääsevät kuningatarta pakoon rotkon toiselle puolella ja yrittävät ajaa autolla pois. Heidän huomaamattaan kuningatar on kuitenkin tarttunut autoon seitillään ja vetää heitä kohti rotkon reunaa. Brian yrittää kaasuttaa karkuun, mutta auto ei lähde liikkeelle, vaan sutii paikallaan.

Kuva 13. (1:14:16) Lisa ja Brian yrittävät paeta kuningatarta.

Kohtaus etenee seuraavasti: Lisa ja Brian nousevat autoon, musiikki hiljenee, Brian käynnistää moottorin ja painaa kaasua. Kuva leikkaa puolikuvaan auton takaa. Näemme, että rengas pyörähtää tyhjää lennättäen hiekkaa ja kiviä.

Kuva 15. (1:14:05) Renkaan ääni on aksentoitu voimakkaasti.

Renkaan ääni on erittäin aksentoitu: se on voimakas, leikkaava ja hyvin konkreettinen. Renkaan ääni tuntuu ilmaisultaan oikeanlaiselta. Se korostaa merkitystä oikein. Se kertoo, etteivät päähenkilöt olekaan pääsemässä

pakoon. Myös musiikin hiljentymisellä on aksentoiva vaikutus. Musiikintäyteisessä elokuvassa musiikittomat jaksot saavat erityistä painoarvoa ja tuntuvat nostavan intensiteettiä.

Hetki on aksentoitu myös näkökulman kautta. Brianin ja Lisa huomaavat, ettei auto liiku, mutteivat ymmärrä, että kuningatar vetää autoa seitillään ja se valuu taaksepäin. Heidän kuvakulmassaan kuulemme vain moottorin äänen, mutta emme hiekkaan painautuvaa rengasta. Rengas näytetään erikseen omassa lähikuvassaan. Kuvan leikatessa myös renkaan ääni leikkaa sisään voimakkaana ja painokkaana. Ääni on voimakkaan särötetty. Tunnemme konkreettisesti, miten rengas uppoaa hiekkaan. Äänen perspektiivi ja intensiteetti muodostavat siten kontrastin Brianin ja Lisan kuvaan, ja leikkaus aksentoi tätä vastakohtaisuutta. Katsojina tajuamme tilanteen, mutta päähenkilöt eivät.

Edellä kuvaamani aksentointi toimii mielestäni oikein ja elokuvan kerrontaa vahvistavasti. Se antaa oikeanlaista painoarvoa sille, mitä on tapahtumassa.

Elokuvassa on monia vastaavia onnistuneita äänellisiä aksentointeja, mutta muuten elokuva on kokonaisuutena äänellisesti melko tasapaksu. Suurempia äänellisiä huppuhetkiä ei ole, ja äänen dynamiikka jää tarpeettoman pieneksi. Tämä antaa elokuvalle paikoin hieman vaisun luonteen. Äänellisten aksenttien puute korostuu myös siksi, että tyylilaji on sellainen, jossa voimakas aksentointi olisi odotettavissa.

Tasaisuus luo ristiriitaisia odotuksia. Se tuntuu elokuvan edetessä antavan yhä suurempaa ja suurempaa tilaa voimakkaille aksenteille. Tämä luo tarvetta äänellisille iskuille, mutta ristiriitaisesti samalla vähentää odotuksiamme niiden toteutumisesta. Mitä kauemmin tasaisuus jatkuu, sitä enemmän odotamme ja toivomme sen päättyvän, mutta mitä vähemmän aksentista on viitteitä, sitä vähemmän uskomme niiden ilmaantumiseen. Siten odotuksemme elokuvasta laskevat. Aksenttien puutteella on siten kaksoisvaikutus. Jännite vähenee

odotustemme laskiessa ja elokuva tuntuu etääntyvän. Aksenttien puute myös ikään kuin liimaa elokuvaa yhteen yhdeksi, merkitykseltään yhtäläiseksi jatkumoksi. Koska aksentit eivät erottele elokuvan osa-alueita ja jaksoja toisistaan, tuntuvat ne yhteenkuuluvilta tavalla, mikä ei ole tarkoituksellista. Käänteet ja yllätykset eivät tunnu muuttavan elokuvan sisäisiä merkityksiä, vaan kaikki tuntuu kuuluvan yhteen.

Suurin aksentointiin vaikuttava seikka on mielestäni se, miten aksentteja ennakoidaan hiljaisuudella. Suurin osa toimivista aksentoinneista on pohjustettu hieman ennen alkavalla hiljaisuudella. Hiljaisuus ikään kuin virittää jännitteen, jonka aksentti lunastaa. Aksentti voi toimia myös siten, että se on itsesään niin suuri ja äänellisesti poikkeava, että erottuu muutenkin äänellisesti jatkumosta. Erityisesti särötetyt äänet erottuvat selkeästi.

Aksenttien onnistumisella on mielestäni laaja vaikutus koko elokuvan kokonaisuuteen. Onnistuessaan aksentit mahdollistavat jännitteen purkautumisen ja tuovat elokuvaan tuntua siitä, että tarina saavutti jonkinlaisen lakipisteen tai huippuhetken. Näin ajatellen jopa yksittäiset, oikeaan kohtaan ajoittuvat äänet, voivat saada huomattavaa tarinallista painoarvoa.

6. JOHTOPÄÄTÖKSET

Johdannossa esitin neljä kysymystä elokuvaäänen rytmistä: mitä rytmi on? Miten koemme rytmin? Mitä elokuvan rytmi on? Ja mitä äänisuunnittelun rytmi on? Näiden kysymysten kautta muodostin elokuvani rytmiä ja tätä opinnäytetyötä koskevan pääkysymyksen: miten äänisuunnittelun rytmi vaikuttaa siihen, miltä elokuva tuntuu?

Oivalsin, että rytmi on ajoitukseen, kestoon ja painotukseen perustuvaa merkityksen muodostamista. Rytmi elää vastakohtaisuuden, muutosten, taukojen, ja nousujen ja laskujen kautta. Ennakoinnin kautta rytmi johdattaa odotuksiamme ja huomiotamme ja luo jännitettä.

Rytmit tarttuvat meihin kuin itsestään. Luontaisen synkroniin asettumisen kykymme kautta on mahdollista ymmärtää, miksi rytmillä on niin vahva tuntu. Rytmi on jotain minkä osaksi tulemme ja minkä koemme välittömän kehollisesti katsoessamme elokuvaa. Minusta vaikuttaa siltä, että tulemme osaksi elokuvan rytmiä hyvin samalla tavoin, kuin miten musiikin rytmi tarttuu meihin. Emme vain havainnoi elokuvaa ulkopäin, vaan tulemme osaksi sitä asettumalla synkroniin elokuvan kanssa.

Tajusin, että elokuvan rytmi on elokuvan sisältöä. Rytmi rakentaa elokuvan ilmaisevaa kokonaisuutta ja muodostaa merkityksellisiä kokonaisuuksia. Rytmin kautta elokuva viestii sitä, mikä on tärkeää. Elokuvan rytmi syntyy kuvan ja äänen, jännitteen nousujen ja laskujen, ja kerronnan taukojen ja huippukohtien kautta. Rytmi on painoarvojen, jännitteen, ajan kulun ja näkökulmien vaihtelua: kenen näkökulma näytetään, mihin syvennytään, missä asiassa viipyillään, mikä ohitetaan, ja mihin palataan.

Analysoidessani elokuvan äänisuunnittelua, oivalsin konkreettisesti, kuinka äänisuunnittelun rytmi on kiinteä osa elokuvan kokonaisdramaturgian rytmiä. Ääni luo elokuvaan painopisteitä ajoituksen, ilmaisevuuden ja

poikkeavuuden kautta, ja erottaa asioita tosistaan kontrastien ja taukojen kautta. Äänen synkroni ja tekstuuri luovat korostuksia fokuksen, muutosten ja vastakohtaisuuden kautta. Eräät äänisuunnittelun ilmaisulliset keinot erottuvat mielestäni selkeinä toimivina yleisinä periaatteina. Aion hyödyntää oivalluksiani jatkossa erityisesti seuraaviin kolmeen teemaan:

> Ensimmäiseksi, joidenkin yksittäisten, elokuvan huippukohtiin ajoittuvien äänien vaikutus koko elokuvan dramaturgian onnistumiselle, voi olla huomattavaa. Huippukohtiin ajoittuvien ääniä oikeanlainen **painotus** ja luonne voivat kyetä muuttamaan koko elokuvan koettua merkitystä.
>
> Toiseksi, äänien **ajoituksella** on hyvin vahva ilmaiseva potentiaali. Äänien merkityksellisyys syntyy vahvasti siitä, miten niiden alkaminen ja loppuminen ajoittuvat. Äänen ajoitus synnyttää vahvoja merkityksen kokemuksia jopa enemmän kuin ääni itse.
>
> Kolmanneksi, **hiljaisuuden** käyttö erottuu vahvana merkityksellisyyttä tuovana ilmaisukeinona. Hiljaisuus erottelee elokuvan osa-alueita, jaksoja ja tasoja toisistaan. Hiljaisuus voi olla lyhyt hetki, hiljainen kohtaus tai pidempi hiljainen jakso. Tehokkaasti käytettynä hiljaisuus kykenee tuomaan kerrontaan uudenlaisia sävyjä, muuttamaan elokuvasta syntyvää vaikutelmaa ja lisäämään läsnäolon tunnetta.

Olen yrittänyt tässä opinnäytetyössä ymmärtää sitä monimutkaista prosessia, jolla elokuvan rytmi muodostuu ja saa jonkinlaisen tunnun. Tavoitteenani oli oppia ymmärtämään, miksi taiteellisen opinnäytetyöelokuvani äänisuunnittelu tuntui välillä toimivalta ja välillä ei.

Rytmin tunto on otettava äänisuunnittelussa välttämättä huomioon. Koska koemme elokuvan joka tapauksessa rytmisenä, on rytmiin vaikutettava siten, että se palvelee elokuvaa. Äänisuunnittelussa on mahdollista painottaa sisällöllisesti

merkittäviä tapahtumia, jaksoja, hetkiä ja näkökulmia elokuvan kokonaisuuden jatkumosta erottuvina kontrasteina. Tärkeintä on pysyä valppaana niille tuntemuksille, jotka rytmiset valinnat herättävät.

Havainnoistani on mielestäni hyötyä myös ohjauksessa ja leikkauksessa. Jonkin tietyn elokuvan osa-alueen luomien painotusten vaikutus elokuvan luomiin merkityskokemuksiin on aihe, jota olisi mielenkiintoista tutkia lisää.

7. LÄHTEET

Elokuvalähteet

Mäkilaakso Marko, 2017. *It Came From The Desert.*

Kirjalliset lähteet

Bíro Yvette, 2008. Turbulence and Flow: The Rhythmic Design. Indiana University Press. Bloomington 2008.

Brodin Gereon, 1975. Musiikkisanakirja. Otava. Helsinki 1980.

Buhler James, Neumeyer David, Deemer Rob, 2010. Hearing the Movies, Music and Sound in Film History. Oxford University Press. New York 2010.

Dewey John, 2010. Taide kokemuksena. Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin, Tampere 2010.

Fuhr Jenny, 2013. Experiencing Rhythm: Contemporary Malagy Music and Identity. Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Grönros Eija-Riitta, Haapanen Minna, Heinonen Tarja Riitta, Joki Leena, Klementtinen Riina, Nuutinen Liisa, Vilkamaa-Viitala Marjatta, 2012. Kielitoimiston sanakirja 3., uudistettu painos. Kotimaisten kielten keskus, Helsinki, 2012.

Kennedy Michael & Joyce, Rutherford Johnson Tim, 1996. Oxford Dictionary of Music. Oxford University Press, 2013.

Hendy David 2013. Noise, A Human History of Sound and Listening. Profile Books, UK, 2014.

Jacobs Lea, 2014. Film Rhythm after Sound: Techonology, Music and Performance. University of California Press. 2014. ProQuest Ebook Central.

Kasper Eira, Lampela Raija & Tikkanen Riitta, 1990. Musiikin ystävän sanakirja. Otava, 1991.

Levitin Daniel J., 2006. Musiikki ja aivot. Terra Cognita. Helsinki 2010.

London Justin, 2004. Hearing In Time, Psychological Aspects of Musical Meter, Second Edition. Oxford University Press, 2012.

Määttänen Kirsti, 2003. Tunnot ja liikkeet sanattoman ymmärtämisen perustana. Teoksessa Äidin ja vauvan varhainen vuorovaikutus. Toim. Niemelä, Pirkko & Tamminen, Tuula. WSOY, Helsinki.

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, Helsinki.

Thaut Michael H. 2005. Rhythm, Music and The Brain. Routledge, USA 2008

Weis Elisabeth & Belton John 1985. Film Sound, Theory and Practice. Columbia University Press.

Verkkolähteet

Kielitoimiston sanakirja. Luettu 19.1.2020
https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/netmot.exe?motportal=80

Tieteen termipankki. Luettu 19.1.2020
https://tieteentermipankki.fi/wiki/

Kuvalähteet

It Came From The Desert, Roger! Pictures