



## Totuusaspekti, laatu ja ilmaisu

Dokumenttielokuvan haasteita äänisuunnittelussa

Viestinnän koulutusohjelma  
Audiovisuaalinen mediatuotanto  
Opinnäytetyö  
3.5.2010

---

Jukka Hiltunen

## TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Viestintä		Suuntautumisvaihtoehto Audiovisuaalinen mediatuotanto	
Tekijä Jukka Hiltunen			
Työn nimi Totuusaspekti, laatu ja ilmaisu. Dokumenttielokuvan haasteita äänisuunnittelussa			
Työn ohjaaja/ohjaajat Patrick Boullenger			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 3.5.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 29	
<p>Opinnäytetyö on toiminnallinen työ, teososa on äänisuunnittelu Vera Mellerin dokumenttielokuvassa <i>Sisaret</i> (2008).</p> <p>Tutkin opinnäytetyön kirjallisessa osassa dokumenttielokuvan äänen ilmaisuun sekä teknis-laadullisiin seikkoihin vaikuttavia tekijöitä. Käsittelin dokumenttielokuvan totuudenmukaisuuskysymystä. Mikä sen merkitys on dokumenttielokuvassa ja onko sillä vaikutusta dokumenttielokuvan äänisuunnitteluun nykypäivänä? Työn osatavoite oli myös selkeyttää omaa näkemystäni äänikerronnan keinoista ja suhteesta dokumenttielokuvan totuusaspektiin.</p> <p>Kävin lyhyesti läpi cinéma véritén ja direct cineman konventiot, koska ne muuttivat dokumenttielokuvan kuvaus- ja äänityskäytäntöjä radikaalisti ja jättivät jälkensä dokumenttielokuvan kuva- ja äänikerronnan estetiikkaan. Pohdin Bill Nicholsin moodijaottelun mahdollisia vaikutuksia äänen ilmaisukeinoihin äänisuunnittelijan näkökulmasta.</p> <p>Analysoin kolme 2000-luvulla tehtyä dokumenttielokuvaa, mukaan lukien opinnäytetyöni teososan <i>Sisaret</i>. Tarkastelin, miten totuusaspekti ilmenee näissä, sekä onko niiden moodisiojittelulla tiettyjä ominaispiirteitä, jotka tulevat ilmi niiden äänikerronnassa.</p> <p>Tuloksista ilmeni moodien yhteys ääni-ilmaisun keinoihin, sekä tekniseen laatuun. Dokumenttielokuvan totuudenmukaisuuden kanssa konventioilla ei ole nykypäivänä ratkaisevaa merkitystä, koska dokumenttielokuva on aina tekijän subjektiivinen näkökulma aiheeseen. Ääni-ilmaisussa käytetyt keinot tukevat dokumenttielokuvan tekijän subjektiivista näkökulmaa.</p>			
Teos/esitys/Produktio <i>Sisaret</i> (2008). Äänisuunnittelu Jukka Hiltunen. Kesto 5 min. DVD.			
Säilytyspaikka Aralis - kirjastokeskus			
Avainsanat äänisuunnittelu, lokaatio-ääni, cinéma vérité, direct cinema, totuus, moodi			

Degree Programme in Film and Television		Specialisation Audio Visual Media Production
Author Jukka Hiltunen		
Title Truth, Quality and Expression. The Challenges of a Documentary Film in Sound Design		
Tutor(s) Patrick Boullenger		
Type of Work Bachelor´s Thesis	Date 3.5.2010	Number of pages + appendices 29
<p>The present Bachelor's Thesis consists of two parts: a documentary film and a written part. The written part examines factors which affect expression and the aspects of sound, which are related to the technical quality in a documentary film. In addition, I also examined the aspect of truth in documentary films. What is the meaning of a truth for a documentary film; does it also affect sound design in a documentary. A further objective of the present thesis was to define my opinions about sound conventions and their relationship to the truth aspect.</p> <p>I went briefly through both the direct cinema and cinéma vérité conventions, since they radically changed the shooting and recording practices and left their mark on image and sound aesthetics in a documentary film. I also reflect on the mode division theory created by Bill Nichols and its potential influence on sound expression from the sound designer's perspective.</p> <p>I analysed three documentary films made in 2000. I examined how the truth aspect is reflected on the analyzed documentaries. In addition, I also investigate does their placing in mode categorization contain any aspects that come out in film soundtrack.</p> <p>In the end, the results revealed that modes have a connection to both sound expression and to the technical quality. Nowadays, the truth in a documentary film is no longer crucially related to the documentary film conventions, because a documentary film is always the author's subjective view on the subject. The different ways to express with sound supports the author's subjective view.</p>		
Work / Performance / Project <i>Sisaret</i> (2008). Sound design: Jukka Hiltunen. Duration 5 minutes. DVD.		
Place of Storage Aralis Library		
Keywords Sound design, location sound, cinéma vérité, direct cinema, truth, mode		

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	2
2	DOKUMENTTIELOKUVAN USKOLLISUUS TOTUUELLE .....	3
2.1	Direct cinema ja cinéma vérité .....	3
2.2	Äänitys- ja kuvauskalusto .....	3
2.3	Totuusaspekti .....	4
2.4	Äänen totuusvaatimukset .....	6
3	KONVENTIOT JA ÄÄNI .....	7
4	DOKUMENTTIELOKUVIEN ERI MOODIT .....	9
5	2000-LUVUN DOKUMENTTIEN ÄÄNIMAILMA .....	11
5.1	<i>The Cove</i> .....	11
5.1.1	Moodit ja totuusaspekti .....	12
5.1.2	Vaikutukset äänen käyttöön .....	15
5.1.3	Tekninen laatu .....	16
5.1.4	Ilmaisuu.....	17
5.2	<i>Kone 17</i> .....	18
5.2.1	Moodit ja totuusaspekti .....	18
5.2.2	Vaikutukset äänen käyttöön .....	19
5.2.3	Tekninen laatu .....	20
5.2.4	Ilmaisuu.....	21
5.3	<i>Sisaret</i> .....	22
5.3.1	Tekninen laatu .....	23
5.3.2	Ilmaisuu.....	23
6	YHTEENVETOA ANALYYSEISTÄ .....	24
7	ENTÄPÄ TOTUUS? .....	25
	LÄHTEET .....	29

## 1 JOHDANTO

Käsittelen työssäni dokumenttielokuvan totuusaspektin sekä siihen liittyneiden, 60-luvulla vallinneiden dokumenttielokuvien tekoa koskeneiden ns. totuuskonventioiden vaikutusta dokumenttielokuvan äänen tekniseen laatuun ja ilmaisuun. Kiinnostuin äänisuunnittelijana ja äänittäjänä dokumenttien totuusaspektista sekä sen mahdollisista vaikutuksista äänisuunnitteluun ja äänen tuotantoon dokumenttielokuvassa. Käyn läpi kaksi totuusaspektiin liittyvää 60-luvun tunnettua dokumenttielokuvan tyyliä, cinéma vérité ja direct cinema. Kyseiset tyyliuunnat kiinnostavat minua, koska ne ottivat kantaa nimenomaan dokumenttielokuvan totuudenmukaisuus-kysymykseen sekä omasivat toteutukseltaan tietyt konventiot, joilla oli vaikutusta myös dokumenttielokuvan äänikerrontaan. Pohdiskelen niiden vaikutuksia dokumenttiäänänen tekniseen laatuun, estetiikkaan sekä ilmaisuun. Hahmottaakseni dokumenttielokuvien erinäisiä tyyli-lajeja ja niiden suhdetta totuusaspektiin sekä äänikerronnan ilmaisuun, otin Bill Nicholsin moodijaottelun, joka on ehkä tunnetuin dokumenttielokuvan genrejaottelun teoria.

Analysoin kaksi eri tyylistä 2000-luvun kokopitkää dokumenttielokuvaa ja opinnäytetyöni teososan, tarkastelemalla heijastuuko kyseisten dokumenttien moodisijoittelu niiden äänikerrontaan ja ilmaisuun sekä miten totuusaspektin merkitys ilmenee niissä äänessä vai onko sillä ääneen ylipäätään vaikutusta. Työn tarkoitus on myös selvittää omakohtaista näkemystäni äänikerronnan motiiveihin ja oikeutukseen dokumenttielokuvassa sekä dokumenttielokuvan suhdetta todellisuuteen.

## 2 DOKUMENTTIELOKUVAN USKOLLISUUS TOTUUDELLE

### 2.1 Direct cinema ja cinéma vérité

Direct cinema tyyliuuntaus syntyi Pohjois-Amerikassa 1950-luvulla. Se muodostui alun perin elokuvantekijöiden halusta saada kuvattua todellisia tapahtumia niiden tapahtumahetkellä tavalla että ne jälkeenpäinkin välittyisivät mahdollisimman totuudenmukaisesti katsojalle. Syntyyn vaikutti näkemys uudesta elokuvallisesta realismista sekä elokuvauskaluston kehityksestä, joka teki mahdolliseksi tuon näkemyksen soveltamisen käytännössä. Cinéma vérité syntyi samoihin aikoihin Ranskassa. Yhteinen tekijä molemmilla tyyliuunnilla oli niiden ajatus kuvata ja tallentaa totuutta elävässä elämässä mahdollisimman objektiivisesti, vaikka metodit poikkesivat toisistaan suuresti. Direct cinemassa kuvaustilanteessa pyrkimyksenä oli tarkkailla kuvauskohdetta tilanteen ulkopuolisena tahona häiritsemättä tai provosoimatta kuvattavaa tilannetta millään lailla. Kun taas cinéma véritéssä osallistuttiin tilanteeseen kuvausryhmänä tarkoituksena tiettyllä tapaa provosoida kuvaustilanteessa piilossa olevia objektiivisia totuuksia esiin. (Wikipedia, Direct Cinema, Cinéma Vérité.) Molempien tyyliuuntien tavoitteena oli objektiivisuus.

### 2.2 Äänitys- ja kuvauskalusto

Ennen 1950-luvun loppupuolta, kun oikeasti luotettavaa ja kevyttä kenttääänityskalustoa ei ollut, dokumenttielokuvan ääni nauhoitettiin joko ennen kuvauksia, haastatteluna, kuvausten jälkeen tai paikan päällä studiossa kuvattaessa. Äänen tallentaminen samaan aikaan synkronissa kuvauspaikalla tarkoitti käytännössä kamerakaluston äänieristämistä sekä koko kuvaustilanteen tarkkaa suunnittelua ja orkestrointia valmiin ääni- ja kuvaraidan varmistamiseksi. Jälkikäteen äänitettäessä paikan päälle tuotiin liikutettava studio, joka yleensä sijaitsi äänieristetyssä rekassa. Erikseen nauhoitettu ääni liitettiin kuvaan optisena ääniraitana myöhemmin. Varsinainen äänileikkaus tuli mahdolliseksi vasta magneettinauhan käyttöön oton jälkeen. Magneettinauha oli jo 40-luvun lopulla kehittynyt äänen laadullisesti, mutta sen käyttö yleistyi vasta 50-luvun puolella.

Ennen 50-lukua dokumenttielokuva termillä tarkoitettiin lähinnä kaikenlaisia opetusfilmejä sekä uutisreportaaseja ja ylipäätään melkein kaikkea ei fiktioelokuvaa. Ensimmäisten käsivarakameroiden ja kannettavan Nagra III (1958) kelanauhurin ilmestyttyä myös äänitys pystyttiin suorittamaan kameran liikkussa käsivaralla sekä se saatiin samalla myös synkronoitua kuvan kanssa. Ääniraita saatiin synkronoitua kameran kanssa pilottone-signaalin avulla. Tämän synkronointi-signaalin ansiosta mahdolliset kameran tai nauhurin nopeusvaihtelut pystyttiin korjaamaan äänen siirtovaiheessa magneettikelanauhulta perforoidulle 35mm/16mm filmin reunaan kiinnitetylle magneettiselle ääninauhalle ja ääni saatiin kuvan kanssa näin tahdistettua tarkasti. Ääni saatiin nyt siis samaan aikaan kuvan kanssa tallennettua ilman isoja järjestelyjä, jotka aikaisemmin estivät mm. käsivarakamera-ajot äänen kanssa, eikä ääniraitaa tarvinnut rakentaa erikseen jälkikäteen. (Wikipedia, Pilottone.)

1963 tuli ensimmäisen hiljainen käsivara filmikamera (Eclair NPR), jossa oli myös pilottone sekä nopeasti vaihdettavat filmikasetit. Eclairin hiljaisuus vähensi kameran tuottamia häiriöääniä ääniraidalta. Ennen käsivarakameroita kamerat äänieristettiin kaikenlaisilla laatikkoratkaisuilla, jotka kasvattivat niiden kokoa entisestään ja sen takia kuvaustilanteet olivat staattisia kuvausryhmän huonon liikkuvuuden johdosta. Kevyt kuvaus- ja äänityskalusto oli tärkeä seikka direct cineman synnyssä, koska perusajatuksia tyyli-lajissa oli juuri se, että voitaisiin kuvata kohteita ja tapahtumia tunkeilematta ja mahdollisimman vähillä häiriötekijöillä sekä ylipäätään kuvata tarina siellä, missä se milloinkin tapahtui ilman lavastamisen tarvetta. Kameraryhmän koko vaikutti tähän seikkaan merkittävästi. Nyt ei enää tarvittu järkälemäisiä kameroita jalustoineen, joiden kanssa tilanteiden seuraaminen niihin vaikuttamatta tai niitä keskeyttämättä olisi ollut mahdollista. Kuvausryhmän koko voitiin näin karsia kahteen henkilöön, jossa toinen kuvasi ja toinen äänitti.

### 2.3 Totuusaspekti

Autenttisuuden ja ns. totuuden vaatimus dokumenttielokuvassa tuli merkitykselliseksi vasta toisen maailmansodan jälkeen ja huipentui suoran elokuvan eli direct cineman ja ranskalaisen tyyliuuntauksen *cinéma vérité*n myötä. (Aaltonen 2006, 170.) Direct cinema ja *cinéma vérité* olivat eräänlainen vastaus toisen maailmansodan aikaisille ns. dokumenttaarisille elokuville. Direct cineman tekijät halusivat korottaa dokumenttielo-

kuvan realismia ja totuudenmukaisempaa tiedonvälitystä tosielämän tapahtumista. He uskoivat, että tiettyjen konventioiden mukaisesti kuvattu materiaali voisi välittää paremmin ja todenmukaisemmin reaali maailman tapahtumia. Nämä kuvauksiin liittyvät konventiot vaikuttivat osaltaan myös äänikerrontaan.

Cinéma vérité ja direct cinema konvention mukaan äänenä täytyi käyttää sitä, mikä kuvaustilanteessa oli äänitetty kameran kanssa synkronissa. Ääniraita oli siis pitkälti sitä, mitä leikkausvalintojen kautta kuvausmateriaalin mukana elokuvaan päätyi. Jos näitä konventioita noudattaneet ohjaajat halusivat elokuvaansa esimerkiksi musiikkia, sen piti olla diegeettistä. Se oli mahdollista vain, jos jokin kuvattu kohta sisälsi toimintaa, minkä yhteydessä ääniraidalle oli tallentunut musiikkia kyseisestä tilanteesta. Kuvattava esimerkiksi soitti itse kitaraa tai jotain muuta instrumenttia. Syy tähän sääntöön oli direct cinema- ja cinéma vérité -dokumentaristien suhtautuminen hollywoodtyyliseen äänikerrontaperinteeseen fiktioelokuvan, uutisreportaasien ja myös dokumenttien tuotannoissa. Fiktiossa esimerkiksi musiikilla voitiin luoda jatkuvuutta, peittää leikkauskohtia, ilmaista kohtausten vaihtumista, luoda tunnetiloja, luoda kohtauksiin viihteellistä aspektia ja kommentoida kohtauksien toimintaa. Musiikin käyttö tuolla tavalla dokumentissa katsottiin direct cineman ja cinéma vérité -kannattajien keskuudessa totuutta vääristäväksi ja epäautenttiseksi tehosteista puhumattakaan. Lisäksi sen ajan dokumentteja ja uutisreportaaseja pidettiin luennoivina valmiin tekstin ja mielipiteen kuvituksina, pätkinä, joista tosi elämä ei tullut ilmi. Musiikin käytön rajoitteista johtuen 60-luvun amerikkalaisissa direct cinema -konventioita mukailevissa dokumenteissa ja dokumentaarisisissa tv-ohjelmissa hyvin usein kohde-henkilöt olivat sattumalta kuitenkin itse musikaalisia, joten he hyvin usein esittivät itse musiikkia elokuvissa. Musiikin funktio ja tarve tuon ajan direct cinema- ja cinéma vérité -dokumenteissa oli saman kaltainen kuin hollywood fiktioissakin. Niin kuin fiktiossa score musiikilla, diegeettisellä musiikillakin dokumenttielokuvassa voitiin samoin luoda jatkuvuutta, peittää leikkauskohtia, ilmaista kohtausten vaihtumista, luoda tunnetiloja, luoda kohtauksiin viihteellistä aspektia ja kommentoida kohtauksien toimintaa. Direct cineman saralla 60-luvulla erityistä suosiota nauttivatkin seurantadokumentit tunnetuista rokkibändeistä. (Altman 1992, 228.)

Indie-dokumenttielokuvien tekijät palauttivat 70–80-luvuilla haastattelut dokumenttielokuvaan, koska ne tarjosivat enemmän valinnan varaa siihen mitä kameran edessä tapahtui, ja dokumenttielokuvan monimuotoistuesssa nykyään puhutaan dokumenttielo-



kuvien yhteydessä eri moodeista, joista kerron myöhemmässä osiossa tarkemmin. Totuusaspekti on kuitenkin vielä nykypäivänäkin dokumenttiohjaajille tärkeä seikka, josta jokaisella tekijällä on mielipiteensä.

#### 2.4 Äänen totuusvaatimukset

Äänisuunnittelijalle totuusaspekti on sinänsä asia, jonka voi jättää ohjaajan harteille, mutta ohjaajan valinnat objektiivisuuskysymysten kannalta muotokielessä sekä kuvaus-tilanteiden menettelyissä vaikuttaa konkreettisesti siihen, mitä keinoja äänisuunnittelijalla on käytössä. Elokuvan toimivuuden kannalta on mietittävä, minkä asteinen ”manipulaatio” on ääniraidalle vielä mahdollista, ilman että kohtaus mahdollisesti menettää näennäisen autenttisuutensa, joka voi olla tärkeää kyseisessä kohtauksessa.

Moderniin dokumenttielokuvaan on tullut takaisin rakenteellisia sekä äänellisiä elementtejä, joita käytettiin ennen cinéma véritéä ja direct cinemaa. Dokumenteissa on tänä päivänä mm. kertoja ääntä, musiikkia, tehosteita ja foley-ryhmänkin saattaa löytää lopputeksteistä. Nykydokumentin ääni-ilmaisus onkin usein hyvin samankaltaista kuin fiktioelokuvissa. Aaltonenkin (2006) toteaa, että nykypäivän suomalaiset dokumenttiohjaajat kokevat äänen expressiiviseksi, vahvasti manipuloivaksi ja tyylyttelyn mahdollistavaksi elementiksi. Useampi tekijä puhuukin ääni-ilmaisusta ”fiktiivisenä” tai ”fiktionomaisena” elementtinä. Äänityövaiheessa pyritään irti naturalismista. Siinä mielessä äänellä ei koeta olevan nykypäivänä dokumenttielokuvassa indeksisyyden vaatimusta. (Aaltonen 2006, 152.)

Onko sitten tilakaikuinen hälyinen lokaatioääni kuitenkin enemmän tosi kuin hiottu, jälkityöstetty ääni? Teknisen laadun kannalta hälyisessä lokaatioäänessä kyse on huonosti äänitetystä äänestä, jos vertaa vaikkapa ennalta suunniteltuun haastattelutilanteeseen akustisesti hallituissa olosuhteissa. Haastateltava pysyy staattisesti paikallaan, ja äänittäjä voi näin asettaa mikrofonin haluamalleen etäisyydelle haastateltavasta ja pitää sen siinä koko haastattelun ajan. Ajatus hälyisen lokaatioäänen autenttisuudesta on tunnepohjainen. Huonolaatuinen ääni mielletään todeksi ja autenttiseksi, koska lähes kaikilla on omakohtaista referenssiä esimerkiksi uutiskuvista kriisialueilta, kotivideoista ja sille tallentuvasta äänestä, johon verrata sitä. Yksi hyvä esimerkki, missä tätä autenttisuuden mieltämistä on käytetty tehokeinona fiktiossa on elokuva *The Blair Witch Project*

(1999). Se on kuvattu kokonaan käsivaralla ja ääniraita on tarkoituksen mukaisesti suoraan kameraan äänitettyä teknisesti heikkoa "kotivideoääntä". Jos dokumenttielokuvassa musiikki mielletään tehokeinoksi tai tunnelman asettajaksi, voidaan samassa mielessä hälyinen lokaatioääniraitakin tulkita tietyissä olosuhteissa tehokeinoksi, tavaksi ilmaista ja korostaa kohtauksen näennäistä autenttisuutta.

Käsitlemätön äänitys on toki tietyllä tapaa raaempi ja katsojan kokemana ehkä autenttisempi kuin käsitelty jälkityöstetty ääniraita. Mutta käsitlemätönkin äänite on aina riippuvainen äänityksessä käytetystä mikrofoni- ja tallenneformaatista, näytteistystaajuudesta sekä bittisyvyydestä. Mikä yhdistelmä lukuisista vaihtoehdoista sitten tuottaisi autenttisimman lopputuloksen? Siinä mielessä reaali maailman autenttisuutta käsitlemättömässä raakassa lokaatioäänessä ei ole sen enempää kuin värimääritlemättömässä kuvassakaan. Raaka muokkaamaton tallenne on siis ainoastaan autenttinen itsensä muotoon vaikuttaneiden muuttujiensa summana, mutta ei tapahtuneen tilanteen autenttinen representaatio, joka tulisi aina sijoittaa elokuvaan sellaisenaan. Mielestäni jälkitöissä voidaan parantaa ääniraitaa teknisesti materiaalin ns. autenttisuutta loukkaamatta.

### 3 KONVENTIOT JA ÄÄNI

Cinéma vérité ja direct cinema dokumenteissa ääniraitana käytettiin konvention mukaisesti yksinomaan paikan päällä tallennettua ääntä. Ääni tallennettiin kannettavalle magneettikelanauhurille pilottonen avulla synkronoituna kameran kanssa, jolloin saatiin ikään kuin autenttinen ääni aina kulloinkin kuvattavasta todellisesta tapahtumasta. Lokaatioääni on luonnollisesti edelleenkin tärkeä osa ääni-ilmaisua nykypäivän monimuotoisissa dokumenteissa eikä äänittäminen ennakoimattomissa tilanteissa ja tiloissa ole aina aivan mutkatonta. Kuvaustilanteissa ääniolosuhteet eivät monestikaan ole optimaaliset. Tilojen hälyäännet kilpailevat monesti dialogin kanssa, jolloin katsojan täytyy keskittyä toden teolla saadakseen selvää puheesta. Huonepohjaäänien eroavaisuudet taas korostavat ääniraidalla leikkauskohtia.

Äänen tekninen laatu onkin dokumentissa riippuvainen siitä, kuinka paljon dokumentin tekijällä on mahdollisuuksia vaikuttaa kuvattaviin tilanteisiin ja se määräytyy osittain dokumenttiin valitun tyylisuunnan eli moodin mukaan. Jos dokumentti on esimerkiksi

havainnoivan moodin mukainen, jolloin seurataan kuvattavaa kohdetta täysin puuttumatta hänen toimintaansa, niin laatu on kuvaustilanteissa olleiden vallitsevien olosuhteiden varassa ja puomimikrofonin saaminen tarpeeksi lähelle kuvattavaa henkilöä voi olla monesti todella haastavaa jos tilannetta ei voi keskeyttää. Langattomat radiomikrofonit ovat tänä päivänä kuitenkin helpottaneet asiaa. Kun kuvattavalle laitetaan langaton radiomikki, se antaa kuvaajalle enemmän vapauksia kuvakokojen suhteen, koska enää ei ole niin kriittistä saada puomimikrofonia lähelle kuvattavaa. Vaikka puomimikrofonin ääni onkin parempi, niin äänessä joutuu joustamaan sisällön ehdoilla. Langattomat radiomikrofonit ovat myös edesauttaneet dokumenttien kuvakerrontaa. Esimerkiksi hälyisemmissä olosuhteissa voidaan nappimikistä saada käyttökelpoista dialogia ja samaan aikaan käyttää isompaa kuvakokoa pelkäämättä puomin kuvaan tuloa. Kääntöpuolena langattomalla mikillä on sen mahdolliset toimintahäiriöt. Langattomat ovat alttiita taajuushäiriöille, joihin on monesti mahdotonta varautua. Jos langattoman mikrofonin yhteys alkaa pätkiä kesken kuvausten joudutaan tilannetta siinä tapauksessa häiritsemään, jotta mikrofoni saadaan toimimaan. Toinen vaihtoehto tilanteessa on vaihtaa kuvaustapaa, jolloin päästään puomimikrofonilla lähemmäs. Radiomikki ei kuitenkaan ole mikään tae aina hyvästä äänen laadusta, mutta ilman haastatteluja ja voice over -kerrontaa tehdyissä dokumenttielokuvissa se on nopeasti muuttuvissa tilanteissa monesti tehokas tapa saada tärkeät dialogin pätkät talteen kohdehenkilöltä keskeyttämättä niitä.

Vaikka alun perin direct cineman ja cinéma véritén konventioiden mukaan ääni tuli esittää sellaisenaan kuin se oli nauhoitettu, ei nykyään lasketa synniksi siistiä ääniraitaa, vaikka elokuva pyrkisikin olemaan direct cinema konventioille jollain tasolla uskollinen. Esimerkiksi kohinan vähentäminen ääniraidalta tuskin heikentää sen autenttisuutta tilanteessa, jossa itse ääniraidan kohina ei ole erityisesti merkittävä ilmaisullinen seikka. Ympäristön häiriöäännet matalilla tai hyvin korkeilla taajuuksilla tuskin joka tilanteessa myöskään tuo lisäarvoa kohtauksiin, joissa tärkeämpää olisi saada kuvattavan puheesta selvää. Äänen jälkitöissä lokaatioääntä voi vielä hieman parantaa esimerkiksi leikkaamalla matalalla taajuudella oleva tuuletushumina pois, mutta kaikki taajuudet hälyäännessä, jotka sijoittuvat kohdehenkilön puhetaajuuksille tulevat auttamatta puheen päälle ja näin tekevät puheen tunnistettavuudesta vaikeampaa.

#### 4 DOKUMENTTIELOKUVIEN ERI MOODIT

Tänä päivänä dokumenttielokuvassa ei juuri noudatella 1960-luvun tiukkoja konventioita, eikä yleisesti koeta tarpeelliseksi kahlita ilmaisukeinoja tiettyihin näennäisiin totuuskonventioihin. Silti nykypäivän monimuotoisissakin dokumenteissa on havaittavissa tiettyjä ominaispiirteitä, joiden perusteella niitä voidaan luokitella eri lajityyppeihin. Elokvateoreetikko Bill Nichols on kehittänyt mallin, jonka pohjalta eri tavoin toteutetut dokumenttielokuvat voidaan karkeasti luokitella omiin ryhmiinsä. Fiktioelokuvilla on genre-luokittelunsa, joka määrittelee fiktioelokuvan maailman laadun. Dokumenttielokuvat taas jäsentävät todellista sosiaalishistoriallista maailmaa. Nichols on kehittänyt eri moodit kuvaamaan dokumenttielokuvien eri aikojen vallitsevia tapoja jäsentää ja esittää todellisuutta. Toisin sanoen moodi määrittelee siis dokumenttielokuvan tekotapaa tai tekotapa määrittää sen, mihin Nicholsin moodiin dokumenttielokuva kuuluu. (Valkola 2002, Aaltosen 2006, 81 mukaan.) Bill Nicholsin moodijaottelussa moodeja on kuusi erilaista, jotka Jouko Aaltonen on kirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa (2006)* kuvannut ja suomentanut seuraavasti:

**Poettinen (poetic) moodi** painottaa visuaalisia assosiaatioita, tonaalisia tai rytmisiä ominaisuuksia, kuvailevia jaksoja ja formaalia muotoa. Esimerkiksi keelliset elokuvat ovat usein poettisia.

**Selittävä (expository) moodi** perustuu argumentaatiolle ja sanalliselle kommentaarille. Katsojaa puhutellaan suoraan, puheella tai kuvateksteillä. Selostusteksti kertoo näkökulman, esittää argumentit ja perustelee. Se nojaa vahvasti informoivaan logiikkaan, jossa teksti dominoi kuvaa. Kuvat ovat tekstin todisteita, demonstroimista tai kuvittamista. Perinteinen dokumenttielokuva kaiken tietävine selostusteksteineen ja tv-reportaasi edustavat selittävää moodia.

**Haivainnoiva (observational) moodi** painottaa suoraa suhdetta elokuvan henkilöiden jokapäiväiseen elämään, jota havainnoidaan asioihin puuttumatta. Mitään ei järjestetä tai lavasteta. Tekijät pyrkivät siihen, että henkilöt unohtavat kameran ja käyttäytyvät ikään kuin ketään ulkopuolista ei olisi paikalla. Yhdysvalloissa 1960-luvulla syntyneet haivainnoiva dokumenttielokuva ja suora elokuva kuuluvat tähän moodiin.

**Osallistuvassa (participatory) moodissa** tärkeintä on elokuvantekijän ja kohteen välinen vuorovaikutus. Elokvantekijä haastattelee, provosoi tai osallis-

*tuu muuten tilanteeseen. Kuten Nichols kirjoittaa: "Elokuvantekijä astuu esiin kaikkietävän kommentaarin takaa, pois meditoivasta poetiikasta, luopuu kärkeksenä katossa havainnoimisesta ja muuttuu sosiaalisesti toimijaksi" Osallistuvalla moodilla on selvät yhteydet antropologiaan ja osallistuvaan havainnointiin. Monet antropologiset elokuvat, esimerkiksi Jean Rouchin elokuvat, ovat osallistuvia.*

**Refleksiivinen (reflexive) moodi** kiinnittää huomiota vallitseviin dokumentin-  
teon ennakko-oletuksiin ja konventioihin. Se lisää katsojan tietoisuutta elokuvassa esiintyvän todellisuuden konstruoidusta luonteesta, jolloin tekijän ja katsojan suhde korostuu. Refleksiivinen moodi on aikaisempia moodeja itsetietoisempi. Se ei ainoastaan näytä elokuvan keinotekoisuutta vaan myös kyseenalaistaa sen. Esimerkiksi Dziga Vertovin ja Jean-Luc Godardin monia elokuvia voi pitää refleksiivisinä.

**Performatiivisessa (performative) moodissa** keskeistä on esittäminen, performatio. Dokumenttielokuva ei ole enää vain ikkuna maailmaan eikä sen dominoiva ominaisuus ole referointi vaan esittäminen. Performatiivinen dokumentti on sekoitus ekspressiivistä, poeettista ja retorista aspektia. Näitä piirteitä on ollut jo aiemminkin dokumenteissa, mutta performatiivisessa moodissa ne ovat dominoivia. Raja dokumentin ja fiktion välillä hämärtyy. Elokuvan referentiksi tulee sosiaalishistoriallisen maailman sijasta katsoja. Moodi hylkii objektiivisuutta ja suosii mieleen palauttamista ja tunnetta. Moodiin kuuluvien elokuvien määrittely on hankalaa, koska kriteerit ovat niin moninaiset. (Aaltonen 2006, 81–83.)

Moodit ovat yllä aikajärjestyksessä. *Poeettinen* moodi assosioidaan yleisesti 1920-lukuun sekä modernistisiin ideoihin, *selittävä* moodi assosioidaan 1920-30-lukuun sekä toisen maailmansodan aikaan. *Havainnoiva* moodi assosioidaan 1960-luvun havainnoivaan dokumenttielokuvaan sekä amerikkalaiseen direct cinemaan eli suoraan elokuvaan. *Osallistuva* moodi assosioidaan 1960-luvun ranskalaiseen cinéma vérité suuntaukseen. *Refleksiivinen* moodi assosioidaan 70-luvun puolesta välistä tähän päivään, vaikka Dziga Vertovin teoksia 1920-luvulta voi lukea kuuluvan myös tähän moodiin. *Performatiivinen* moodi assosioidaan 1990-luvulta tähän päivään. Moodit ovat karkeita lokerointeja eivätkä siksi tarkoita, etteikö niiden kuvauksiin sopivia elokuvia olisi tehty jo ennen varsinaista moodiin liitettyä ajankohtaa. Moodit ovat ikään kuin dokumenttielokuvan tyyliuuntauksia, jotka ovat kehittyneet peräjälkeen vastaamaan edeltäjänsä asettamiin ongelmiin tai kritisoimaan edeltävää suuntausta. Kunkin aikakauden tarpeet dokumenttielokuvan kerronnassa määrittivät edellisen aikakauden moodin puutteet.

Dokumenttielokuvissa yhdistellään nykypäivänä ja on aiemminkin yhdistelty eri tekota-  
poja. Monet elokuvat voivat omata piirteitä samanaikaisesti useammasta eri moodista.  
Sen takia moodeihin sijoittelu voi olla joskus hankalaa ja turhaa. Mutta moodijaottelu  
selittää kuitenkin itsessään eri lähestymistapoja dokumenttielokuvan tuotantoon ja  
muotokieleen, joka vaikuttaa ja on vaikuttanut suorasti myös äänen toteutukseen. Se  
antaa tekijöille sanastoa laajempien kontekstien kuvailemiseen.

Moodia voi ajatella äänen kannalta myös dokumentin tuotantotapana, mikä määrittää  
elokuvan äänituotannon tarpeet ja käytettävissä olevat keinot. Kuinka paljon esimer-  
kiksi kuvauksissa voidaan vaikuttaa äänen tekniseen laatuun, joka on riippuvainen siitä  
kuinka paljon kuvastilanteessa voidaan puuttua toimintaan. Voidaanko tilanteita toisin-  
taa, jos halutaan tilanteesta parempi ääni tai laittaa langaton mikrofoni, joka voi joskus  
vaatia korjailuja kuvausvaiheiden välissä. Äänisuunnittelijalle moodiajattelu voi olla työ-  
kalu keskustellessa elokuvan tarpeista ja menettelytavoista suhteessa äänisuunnitte-  
luun.

## 5 2000-LUVUN DOKUMENTTIEN ÄÄNIMAILMA

Miten konventiot vaikuttavat 2000-luvun dokumenttielokuvien ääni-ilmaisuun? Onko eri  
moodeihin kuuluvilla dokumenttielokuvilla oman moodinsa mukaisia äänellisiä ominais-  
piirteitä tai rajoitteita ääni-ilmaisuuden suhteen? Analysoin seuraavaksi kolme eri moodiin  
kuuluvaa dokumenttielokuvaa äänikerronnan perspektiivistä, joista kolmanteen olen  
tehnyt äänisuunnittelun opinnäytetyöni teos osana.

### 5.1 *The Cove*

#### Synopsis

*The Cove* on Oceanic Preservation Society:n tuottama Louie Psihoyosin ohjaama doku-  
menttielokuva, joka kertoo Japanissa sijaitsevan Taiji-nimisen kylän piilottelemasta sa-  
laisuudesta. Elokuvan keskiössä toimii elokuvan ohjaaja Louie Psihoyos sekä Richard  
O'Barry, joka on menneisytydessään toiminut delfiinikouluttajana ja muun muassa

aloittanut uransa vangitseamalla viisi Flipper-sarjan delfiiniä. Sittemmin hän työskennellessään delfiinien parissa ymmärsi, että delfiinit ovat tiedostavia älykkäitä olentoja, jotka eivät kuulu vankeuteen.

Richard tietää, että Taijissa harjoitetaan delfiinien pyydystämistä brutaalilla tavalla. Delfiinit ajetaan veneillä lahteen hakkaamalla veteen ulottuvia metalliputkia veneissä. Tästä muodostuu äänivalli, jota delfiinit pelkäävät ja uivat pakoon rantapoukamaan, sen jälkeen poukama suljetaan verkolla ja seuraavana päivänä pullonokkadelfiininaaraita valitaan delfinaarioihin ja loput teurastetaan ajamalla teurastettavat delfiinit viereiseen poukamaan, jossa ne suljetaan verkolla pieneen tilaan ja sen jälkeen veneistä käsin tapetaan keihäillä. Tätä tapahtumaa ei kuitenkaan ole koskaan saatu tallennettua videolle, koska teurastus on tarkoin ulkopuolisilta suojattu.

Ohjaaja Louie Psihoyos kiinnostuu Richard O´Barrystä, kun tämä perutaan erään eläin-suojelukonferenssin puhujalistalta. Syyksi paljastuu se, että konferenssin sponsori on viime kädessä SeaWorld, joka ei pidä Richardin julkisesta kritiikistä delfiinien vankeutta kohtaan. Richard kertoo ohjaajalle Taijin tapahtumista ja he menevät paikan päälle katsomaan tilannetta. Louie päättää saada delfiinien teurastuksen videoita keinoja kaihtamatta ja palkkaa työryhmäänsä mm. sukeltajia, extreme kiipeilijän, elokuva-alan erikoistehostemiehiä rakentamaan kameroille naamiointitarpeistoja. Ryhmä suorittaa kaksi ”tehtävää” tapahtumapaikalle poukamaan, joissa ensin he piilottavat vedenalaiset mikrofonit ja seuraavalla kerralla kamerat. Kuvamateriaalista käy ilmi, että delfiinien tappaminen ei ole niin humaania kuin japanin viranomaiset väittävät, vaan monet yksilöt joutuvat kitumaan useita minuutteja pahimmillaan. Richard tuo materiaalin julki yläkroppaansa kiinnitetystä monitorista IWC:n (international whaling commission) konferenssissa ja elokuva päättyy.

### 5.1.1 Moodit ja totuusaspekti

*The Cove* on tyypillinen tämän päivän laajalevikkoinen mielipidedokumenttielokuva. Käsittelem *The Covea* aktivistidokumenttina ja aktivistidokumentilla tarkoitan tässä yhteydessä dokumenttielokuvaa, jossa tekijä itse osallistuu elokuvassa aktivismiin eikä tee

vain elokuvaa toisten harjoittamasta aktivismista. Siinä mielessä itse *The Cove* dokumenttielokuvakin toimii myös aktivismin välineenä.

*The Cove* ei noudata selkeästi mitään dokumenttielokuvan tekotapaan liittyvää totuuskonventiota, mutta pyrkii kuitenkin vakuuttamaan katsojan pariin otteeseen reilusta pelistä elokuvan teon suhteen. Ohjaaja mainitsee elokuvassa yrittäneensä tehdä elokuvan yhteisymmärryksessä paikallisten virkamiesten kanssa paikallista lainsäädäntöä kunnioittaen sekä saada heidän kantansakin edustetuksi dokumentissa. Kuitenkin virkamiesten yrittäessä haudata elokuvaprojekti kuvauslupabyrokraatiaan hän oletti, että he piilottelevat jotain ja ovat potentiaalisesti osallisia delfiinien tappamiseen. Tällä tavoin ohjaaja perustelee aktivismin ainoana keinona vaikuttaa tilanteeseen sekä selittää elokuvan yksipuolisuuden. Vastapuoli ei ole päässyt tai päätynyt valmiiseen elokuvaan esittämään haastattelun muodossa omin ehdoin näkemyksiään delfiiniselkkauksesta ja onkohan heillä ollut siihen haluakaan. Elokuvan aktivismin perusteena on epäinhimillinen delfiinien kohtelu sekä miljoonaluokan delfiinibisnes, jota taijilaiset kalastajat harjoittavat viranomaisten kanssa hiljaisessa yhteistyössä. *The Cove* -elokuvan tavoite on tuoda tapaus suuren yleisön tietoisuuteen.

*The Cove* moodeista vahvimpana ilmenee selittävä moodi. Selittävän moodin mukaisesti *The Cove* nojaa informaatioon sekä argumentointiin. Elokuvan informatiiviset, selittävät kohtaukset delfiineistä pyrkivät hahmottamaan elokuvan aktivismiin osallistuvien toimijoiden motiiveja sekä selvittävät heidän suhdettaan delfiineihin. Informatiiviset kohtaukset taijista, virkamiehistä, Japanin valaanpyyntiperinteestä asettavat aktivisti-toiminnan kontekstiin. Vaikka elokuvan ohjaaja tiimeineen osallistuu vahvasti itse dokumenttielokuvaan, joudutaan lähestulkoon kaikkea toimintaa kuitenkin valottamaan ohjaajan voice overilla sekä henkilöiden jälkikäteisillä haastatteluilta. Siinä mielessä elokuva on selittävä ja paikoin jopa luentomainen. Dokumentti joutuu aiheensa puolesta tarjoamaan paljon informaatiota ja taustatietoa. Elokuvassa uhan kohteena ovat delfiinit, johon kaikilla katsojilla ei välttämättä ole tunnesidettä, vaikka muuten kohde olisi-kin tuttu. Tunnesidettä elokuvan vääryyttä kokevaa osapuolta kohtaan on tärkeä, jotta elokuva voisi toimia päämääränsä eduksi tai ylipäätään draaman kannalta tässä tapauksessa. Tunnesidettä muodostetaan katsojalle informatiivisten kohtausten kautta, joissa katsojille kerrotaan delfiinien älykkyudesta sekä mm. mainitaan delfiinien pelastaneen ihmisiä kautta historian. Sen lisäksi useampi delfiinin kanssa tekemisissä ollut



henkilö kertoo delfiinien ja ihmisen välisestä yhteydestä. Delfiinit ovat siis inhimillisiä olentoja.

Elokuva kuuluu selittävän moodin lisäksi osallistuvaan moodiin. Elokuvan ohjaaja Louie Psihoyos päättää tavattuaan Richard O´Barryn auttaa häntä lopettamaan delfiinien kaltoin kohtelun tajissa. Vuorovaikutus on enimmäkseen ohjaajan ja hänen ystäviensä välistä, joka tuo esiin elokuvan näkökulman aiheeseen. Kalastajat ja viranomaiset näyttyvät elokuvassa alusta asti ulkopuolisena takapajuisena tahona, jonka kanssa ei voi eikä kannata neuvotella vaan vuorovaikutus heidän kanssaan on rauhanomaista aktivismia tekijätaholta ja kalastajien vastusteleva reaktio siihen, joka ilmenee lähinnä häirintänä kuvausryhmää kohtaan sekä väkivallan mahdollisuutena.

Koska *The Cove* dokumenttielokuva on itsessään aktivismin väline, se tulee ilmi elokuvan rakenteessa. Elokuvassa ei ole juuri lainkaan pitkiä leikkaamattomia kohtauksia, vaan osallistuvat kohtauksetkin ovat selittäviä, tiuhaan leikattuja harkittuja argumentoivia kokonaisuuksia, jotka vaativat voice over selostuksen ja score-musiikin, jotta ohjaajan tarkoittama tunnelma kohtauksessa välittyy katsojalle. Rakenne ilmentää dokumentin tekijän lähtökohtia sekä konventioita tämän dokumenttielokuvan tekoon. Dokumentissa on pyritty hakemaan kuvia todistusaineistoksi ja argumenteiksi valmiille tarinalle, eikä löytämään tarinaa elokuvan henkilöistä, niin kuin havainnoivaan moodiin kuuluvissa dokumenteissa. Toisaalta elokuvan tarinan eteneminen ei niinkään liity henkilöiden väliseen kanssakäymiseen tai draamaan heidän välillä. Elokuvan tekijä on puolensa valinnut ja kertoo lähinnä, että "nämä ihmiset ja delfiinit hyvä". "Nuo ihmiset paha" ja kuvaa sitten "hyvien" ihmisten toiminnan "pahojen" ihmisten ympäristössä, jolla paljastetaan "pahojen" ihmisten harjoittama brutaali tapa. *The Cove* on periaatteessa totuusaspektin kannalta ongelmallinen, koska aiheen käsittely ei ole puolueetonta, mutta koska elokuva kuitenkin todistaa lopussa delfiinien tappamismetodin hyvin brutaaliksi ja täten osoittaa viranomaistenkin valehdelleen asiasta, voi elokuvan tekotapaa pitää oikeutettuna. Tämän kaltaisissa rakennetuissa valmiin mielipiteen dokumenteissa ei äänellä ole totuudellisia vaatimuksia, koska totuuden mukaisuutta sekä oikeuden mukaisuutta pyritään tuomaan muuta kautta ilmi. Tässä elokuvassa loppukohtauksen todistusarvo pyhittää keinot. Ohjaaja ei suoranaisesti syytä kalastajia pahoiksi vaan pitää heitä ehkä vain ymmärtämättöminä ja ei näin halua tehlata heitä täysin ihmisinä. Ohjaaja paljastaa avoimesti elokuvassa myös motiivinsa elokuvan tekoon. Hän kertoo ettei ainoa tavoite ollut saada näytettyä teurastusta vaan saada tallennettua jotain joka

saa aikaan muutoksen. Vertauksena Roger Paynen tallentama valaan laulu vuonna 1970, joka laitti osaltaan alulle "save the whales" -liikkeen.

### 5.1.2 Vaikutukset äänen käyttöön

Elokuvan tavoite on puhutella massoja samaan tapaan kuin aktivismi yleensä pyrkii välittämään tietoa epäkohdista suurelle yleisölle. Siksi elokuva on kokonaisuutena tehty sen jalon päämääränsä lisäksi myös viihdyttämään katsojaa ja viihteeksi lasken ennen kaikkea jännittävät kohtaukset, jotka käsittelevät kuvausryhmän salaa suorittamia yöllisiä operaatioita. Elokuvan äänen käytössä päällimmäisenä korostuu musiikin runsaus. Kerron seuraavaksi hieman sen käytöstä elokuvassa yleisesti.

Aktivismin kuvaus dokumentissa on viihdyttävää, jännittävää ja piilokameroiden asennusreissua yön pimeydessä kommentoidaan mm. toimintaelokuvista tyypillisellä musiikilla. Richard O'Barryn esittelystä osa on montaasia, jossa näytetään arkistomateriaalia hänestä erinäisissä aktivismitempauksissa ja tässäkin taustalla soi kiihkeä toimintaelokuvamainen musiikki, joka rakentaa osaltaan Richardin sankarimaista henkilökuva. Toiminnan kommentointi musiikilla varsinkin aktivistitoiminnassa on hyvin suoraviivaista. Tehtäväkohtaukset, joissa kuvausryhmä käy asentamassa poukamaan piilokameransa, on leikattu tavalla josta saa käsityksen, että kaikki eteni sotilaallisen tarkasti. Kohtaus korostaa myös aktivistien ammattitaitoa. He kommunikoivat keskenään radiopuhelimilla ja tähän kun yhdistetään vielä toimintaelokuvamusiikki, kohtaus on jännittävä ja viihteellinen. Elokuvassa on tehostettu tunnevaikutusta musiikin avulla ja siinä on onnistuttu mielestäni hyvin, koska musiikin käytön paljoudesta huolimatta musiikki ei juurikaan menetä tehoaan.

Elokuvan score-musiikin on säveltänyt nuori nouseva musiikin säveltäjä ja tuottaja nimeltä Joshua Ralph. Hän on tehnyt pääasiassa sävellyksiä mainoksiin (Nike, Volvo, Porsche, Volkswagen), mutta hänen käden jälkeään löytyy myös fiktioelokuvan *Lucky number s7evin (2006)* ääniraidalta, jonka hän on tuottanut. *The Coven* soundtrackiltä löytyy yhteensä 27 eri kappaletta ja niitä on käytetty runsaasti läpi elokuvan. Dokumentissa soikin lähestulkoon kokoajan score-musiikki alla kommentoiden toimintaa sekä asettaen tunnelmaa kohtauksiin. Musiikki on hyvin tunnepitoista ja se sisältää perin-

teisten sinfoniaorkesterisoittimien lisäksi etnisiä soittimia. Elokuvan musiikki onkin saanut eksoottisen vivahteen juuri etnisten soittimien ansiosta ja sen johdosta musiikki karakterisoi onnistuneesti japanilaista visuaalista ympäristöä.

Informaatiopätkätkin on taustoitettu musiikilla. Musiikki pyrkii ohjaamaan katsojan tunnetta suhteessa näkemäänsä. Mm. kohtauksessa jossa kerrotaan delfiinien kärsimyksistä vankeudessa sekä delfiinin hymystä, annetaan ensin tietoa että delfiinin hymy on yksi luonnon suurimmista huijauksista, jonka jälkeen alkaa soida Charlie Chaplinin säveltämä kappale *Smile* kuvituksenaan yleisölle esiintyviä hymyileviä delfiinejä. Musiikki luo ristiriitaisen tunnelman, kun kuvassa näkyy esiintyviä delfiinejä luonnon muovaama vale-hymy kasvoillaan sekä esityksestä iloitsevia lapsia ja yleisöä. Ja ristiriitahan on koko kohtauksen sisällöllinen pointti. Oikeuttaako ihmisten tarve tulla viihdytetyksi itsensä tietosten delfiinien vankeuden.

Musiikki on tämän kaltaisessa elokuvassa hyvin monipuolisessa tehtävässä. Tunteen luomiseen käytetään paljon score-musiikkia. Elokuvan score-musiikilla ilmaistaan mm. seuraavia tunnetiloja: iloa, surua, vapautta, urheutta ja jännittyneisyyttä. Tunteen vastapainona elokuvassa on musiikin kommentoima viihteellisyys. Vaikka aihe on vakava ja elokuvan loppu on järkyttävää katsottavaa, musiikilla on luotu myös viihdyttävää ja hieman raflaavaakin tunnelmaa. Kohtauksessa, jossa ohjaaja kertoo tarvinneensa erikoistiimin tehtävän eli salakuvauksen suorittamiseen, hän vertaa joukkiota *Oceans Eleven (2001)* fiktioelokuvan joukkoon. Seuraavaksi alkaa soida agenttijännärimäinen musiikki, jonka soidessa tiimi ja "seksikäs" huippuluokan erikoiskuvaus- ja äänityskalusto esitellään.

### 5.1.3 Tekninen laatu

Vaikka elokuva on tehty direct cineman ja cinéma véritén totuuskonventioiden kulta-ajan jälkeen, omaa se moodillisia ominaisuuksia aikaan ennen ns. totuuskonventio ajattelua. Osallistuvuus on ehkä ainoa seikka, jonka perusteella elokuvan voisi rinnastaa löyhästi cinéma véritéen, mutta ohjaaja pysyttelee kuitenkin suurimman osan elokuvasta kaikki tietävän kommentaarin takana sen sijaan, että ohjaajan osallistumista näytettäisiin pitempiä pätkiä ja katsoja voisi pelkäästä kuvausmateriaalista vetää omat joh-

topäätöksensä tapahtumista. Ohjaajan kommentaarissa on äänen kannalta mielenkiintoinen seikka, että osa siitä on nauhoitettu haastattelutilanteena, akustisesti vaimentamattomassa tilassa. Luultavasti tarkoituksena on ollut saada ohjaajan ääni sulautumaan muiden haastateltavien ääneen, varsinkin kun on leikattu eri ihmisten kommentteja peräkkäin. Toinen tarkoitus on varmaankin ollut tehdä ohjaajan kommentaarista vähemmän "voice of god" -tyylistä, jolloin tietty dokumentaarisuuden leima on saatu ohjaajankin sanomisiin. Tekninen laatu ääniraidalla on läpi elokuvan hyvä, koska äänellä tässäkin elokuvassa ei ole nykypäivän tapaan indeksisyyden vaatimusta. Koska elokuvassa ei ole minkään konvention mukaisia pitkiä pätkiä leikkaamatonta materiaalia, ei ääniraidan mahdolliset heikkoudet lokaatioäänessä tule juurikaan esiin. Äänitysolosuhteet ovat olleet elokuvan lopullisen rakenteen puitteissa hallitut, koska ulkona kuvattujen kohtaustenkin oleellinen informaatio tulee jälkihaastatteluista sekä ohjaajan kommentaarista. Lokaatioäänen heikoimmat kohdat ovat salaa kuvatuissa osuuksissa, joissa on jouduttu laittamaan tekstitys, mutta sen katsojana mieltää kuuluvan asiaan, koska kyseessä on selkeästi salakuvaus. Salaa kuvatuissa poliisien kuulusteluissa mukaan on integroitu musiikkia ikään kuin se soisi ympäristössä, jolloin se myös osaltaan peittää leikkauskohtia ääniraidalla.

#### 5.1.4 Ilmaisuu

Musiikkia on paljon ja elokuvassa esiintyy paljon eri henkilöitä. Haastateltavat henkilöt ovat kokeneita esiintymään kameralle eikä heistä ilmene juurikaan mitään kiinnostavia nyansseja henkilöinä. Mietin olisiko vähemmällä musiikin tuutauksella sekä rauhallisemmalla leikkauksella voitu saada henkilöistä kiinnostavia nyansseja esiin, mutta se olisi elokuvan kannalta epäolennaista, kun henkilöt ovat elokuvassa pääasiallisesti toimijoita eikä kohdehenkilöitä ja fokuksessa on kuitenkin henkilöiden suunnittelema tehtävä ja ongelman laajamittainen esittäminen katsojalle. Ohjaajan motiivi saada elokuvalla aikaan kansanliike selittää myös osaltaan, miksi elokuvaan on ympätty niin paljon score-musiikkia kuljettamaan ja luomaan tunnetta sekä luomaan viihdettä mm. informaatiota tarjoaviin kohtauksiin, jotka voisivat muuten käydä puiseviksi luennoiksi. Ilmaisuvoimaisin äänellinen elementti onkin elokuvassa juuri musiikki. Kohtauksissa käytetyt pohja-ambienssit korostavat lähinnä tapahtumapaikkojen ympäristön realismia, jolloin ympäristöt ovat ikään kuin paremmin läsnä, mutta score-musiikki luo tunteen

etenkin henkilöiden haastatteluissa kertomiin tarinoin perustuvissa kuvitetuissa kohtauksissa.

## 5.2 *Kone 17*

*Kone 17 (2005)* on seitsemän eri suomalaisohjaajan yhteistyönä tekemä dokumenttielokuva, joka kertoo Voikkaan paperitehtaan koneen numero 17 sulkemisesta, sen vaikutuksesta koneen parissa työskennelleiden ihmisten elämään sekä kuolevasta Voikkaan kunnasta, joka on vuosien saatossa menettänyt mm. peruspalveluitaan ja teollisuuden väheneminen näännyttää paikkakuntaa entisestään. Dokumentissa seurataan paperikoneen työntekijöiden elämää koneen sulkemisprosessin ajan ja sen jälkeen.

### 5.2.1 Moodit ja totuusaspekti

Valitsin *Kone 17* toiseksi dokumentiksi, koska se poikkeaa kerrontarytmiltään merkittävästi *The Cove* dokumentista ja se ylipäätään edustaa hyvin toisenlaista kerrontatyyliä.

*Kone 17 (2005)* on moodijaottelultaan monimuotoinen, mutta visuaaliselta kerronnaltaan noudattelee seurantadokumenteille tyypillistä havainnoivaa moodia. En kuitenkaan usko, että dokumentin kuvauksissa olisi sovellettu orjallisesti havainnoivan moodin konventioita, koska tilanteiden kuvaus on toteutettu hyvin hallitusti, joka vaatii monesti tilanteisiin puuttumista. Tilanteiden taltiointi ei siinä mielessä välttämättä edusta havainnoivan moodin konventioita muutoin kuin visuaaliselta ilmeeltään, eli ikään kuin kärpäsenä katossa. Havainnoivan moodin mukaisesti dokumentti sisältää myös paljon käsikirjoittamatonta toimintaa, jollaista saa tallennettua vain havainnoimalla tilannetta.

Elokuvasa seurataan päähenkilöitä erilaisissa elämän tilanteissa, mutta heille on myös annettu mahdollisuus haastattelun muodossa kertoa asioita omin sanoin. Haastattelujen lisäksi elokuvassa on kohtauksia, joissa tekijän ja päähenkilön vuorovaikutus tulee ilmi päähenkilöiden toiminnassa. Esimerkiksi pariskunta esittelee häävideotaan selkeästi tekijälle, mutta tekijä ei näytkäydä kameralle, eikä kommentoi verbaalisesti tai muu-

toin tuo itseään elokuvassa ilmi. Tässä mielessä dokumentti sivuaa osallistuvaa moodia, mutta ei sitäkään suoranaisesti pyri olemaan.

Dokumentissa on myös pelkästään toiminnallisia kohtauksia, joissa joku päähenkilöistä suorittaa ainoastaan jotain arkirutiineihin kuuluvaa toimenpidettä, kuten esim. kamera-ajo, jossa päähenkilö saapuu pyörällä työpaikalle. Tämän kaltaiset kohtaukset on todennäköisesti harjoiteltu ja kuvattu niin sanotusti lavastaen. Elokuvassa on myös poeettiseen moodiin lukeutuvia kohtauksia. Muun muassa alussa kohtaus, jossa pohjustetaan paperitehtaan kulttuurihistoriallista arvoa voikkaan elävöittäjänä. Kohtauksessa on arkistokuvaa tukin uitosta, paperitehtaalta ja jousimusiikki soi taustalla. Lisäksi yksi tehtaan työntekijöistä lukee aiheeseen liittyvän runon kuvamateriaalin päälle. Poeettiseen moodiin lukeutuu myös kohtaus paperikoneesta, missä näytetään paperikoneen eri osia toiminnassa viimeisenä yönä ennen koneen sulkemista ja taustalla soi mekaaninen musiikki, joka on rakennettu koneen tai koneiden äänistä.

Elokuvan tekijä ei tuo itseään esille kuvassa ja äänessä. Tekijätaho kuitenkin tulee ilmi henkilöiden haastattelutilanteissa. Voice overia dokumentissa ei ole käytetty lainkaan. Kaikki informaatio katsojalle tulee elokuvassa päähenkilöiden kautta. Taustatietoa tapahtumiin tulee mm. työpaikan henkilöstön kokouksessa, jossa esimies kertoo tulevista yt-neuvotteluista. Informaatiota tulee paljon myös päähenkilöiden haastatteluiden kautta.

### 5.2.2 Vaikutukset äänen käyttöön

Ensimmäinen asia äänessä, minkä dokumenttia katsoessa huomasi, oli pohjaäänet tehtaalla, joita äänistä vastaava Heikki Kossi oli käyttänyt monipuolisesti hyväkseen. Kerron niistä tarkemmin vielä ilmaisu osiossa. Kun dokumentti noudattelee tyylissään havainnoivaa moodia, se heijastuu myös äänen käyttöön. Moodin noudattelu ilmenee *Kone 17*-dokumentin äänessä lähinnä sitä kautta, miten moodi on vaikuttanut kuvalliseen kerrontaan. Kuvallinen kerronta on rauhallista ja päähenkilöille annetaan paljon tilaa. Henkilöt saavat leikkauksen ja kuvauksen kautta suhteellisen tasapuolisen kohtelun ja sinänsä vastakkaisilla puolilla olevia ihmisiä dokumentissa ei juuri olekaan vaan kaikki kokevat olevansa jollain tavalla saman tragedian uhreja, vaikka toisille käy paremmin

kuin toisille. Rauhallisuus korostuu tätä kautta myös äänikerronnassa. Kohtausten äänimaailmoissa on pyritty tietynlaiseen dokumentaariseen naturalismiin. Kun musiikkia käytetään niukasti sekä kertojan ääntä ei käytetä ollenkaan, on äänimaailma läpi elokuvan kuvassa näkyviä ympäristöjä mukailevaa.

Vaikka äänimaailma noudattelee tietynlaista naturalismia, on taikasormi äänen jälki-  
toissa kuitenkin heilahtanut ja hyvillä lopputuloksilla. Äänikerronnassa osataan kyllä  
revitellä sitten kun se oikea paikka tulee kohdalle. Koneen sulkemiskohtaus on äänen  
käytöltään manipulatiivinen ja ääni irtoaa tietyllä tavalla realismista ehkä tehostemai-  
sella äänenvärillään, mutta synkronissa mennään kuitenkin. Onhan tapahtuma työntekijöillekin tietyllä tapaa epärealistinen ja se on hyvin konkreettinen muutoksen paikka, joten äänitehosteet tukevat hyvin tätä lopullista kokemusta. Koneen sammuminen on rakennettu vaikuttavaksi koneen äänistä koostuvilla foley-efekteillä, jotka paukahtelevat sitä mukaa, kun yksi työntekijöistä sammuttelee konetta lukuisista katkaisimista. Sulkemista seuraavien vaiti olevien työntekijöiden ilmeet ilmaisevat työntekijöiden tunteita tilanteessa. Lokaatioääntä ei kohtauksessa paljon kuule, eikä se sinällään toisi kohtaukselle mitään arvoakaan, koska koneen sulkemisen merkitys elokuvassa tulee vahvasti esille juuri rakennetun äänimaailman kautta. Rakennetulla äänimaailmalla pysyy ilmaisemaan vahvemmin koneen sulkemisen merkitystä. Äänen autenttisuus on sivuseikka, koska koneen sulkeminen on tuskin kellekään katsojalle kyseenalainen asia.

Musiikin käyttö on elokuvassa niukkaa. Sillä ei höystetä tai pakon omaisesti rytmitetä dokumentin kerrontaa, vaan dokumentti etenee päähenkilöiden kautta haastatteluina sekä havainnoivina kohtauksina heidän arjessa. Musiikki on säästetty tehostamaan dramaturgisesti merkittäviä kohtauksia, kuten esimerkiksi koneen sulkemisen jälkeen työntekijät jättävät ikään kuin jäähyväiset paperikoneelle kirjoittamalla nimikirjoituksensa koneen viimeiseen paperirullaan. Musiikki korostaa draamaa kohtauksissa tehokkaasti juuri sen niukan käytön ansiosta läpi elokuvan.

### 5.2.3 Tekninen laatu

Dokumentista on kuvattu suuri osa Voikkaan paperitehtaan tiloissa. Äänimaailma paperitehtaalla on varmasti ollut kaoottinen. Sen takia monissa kohtauksissa äänen fo-

kusoinnin tarpeesta on mm. koneen mekaanisia ääniä tehty foleynä. Huminat on mik-sattu stereoksi ja henkilöiden puheet lokaatioäänessä kuuluvat monona keskeltä. Huminat integroituvat tehdasympäristön ääniin saumattomasti, jolloin ne mieltää luontevasti tehtaan äänimaisemaan kuuluviksi ääniksi. Saman tyyppistä integrointia oli käytetty myös *The Coven* kylpylähotellikohtauksessa, jossa ympäristöön integroitiin ei diegeettistä musiikkia ikään kuin se olisi diegeettistä.

Humina pehmentää leikkauskohtia ja kohtauksissa, jotka sijoittuvat koneen ympärille. Humina jatkuukin leikkauskohtien yli muuttumattomana. Lokaatioääni välittää elokuvan henkilöiden dialogin, jonka ympärille rakentuu pohjat paikasta riippuen. Paikoin kuulee, että lokaatioäänestä on käytetty puhe ja tehdasympäristön äänet on rakennettu erikseen. Dokumentaariseen tyyliin dialogiraidoissa kuulee kunkin kuvauspaikan akustiset tilaheijasteet, mutta dialogi on yleisesti laadukasta eikä dokumentti kaipaa esimerkiksi tekstitystä selventämään päähenkilöiden puheita missään tilanteessa elokuvaa. Puheesta saa hyvin selvää.

#### 5.2.4 Ilmaisus

Pohja-ääninä tehtaalla on käytetty eri sävyisiä huminoita. Huminoiden käyttö luo vaka-  
vuutta ja synkkyyttä työkoneensa sulkemista odottavien ihmisten parissa työpaikallaan. Päähenkilöt ovat läpi elokuvan jonkin asteisessa odotuksen tilassa. Pitkään tehtaalla työskennelleet päähenkilöt odottavat ensin koneen sulkemista, jota kukaan ei halua. Koneen sulkemisen jälkeen taas odotellaan pääseekö töihin, eläkkeelle tai eläkeput-  
keen. Tehtaalla kuvatuissa kohtauksissa käytetty taustahumina toimii hyvin äänimai-  
semana tehostamalla kokemusta ympäristöstä, jossa päähenkilöt ovat ja se ilmaisee  
mielestäni odotuksen tunnelman tehokkaasti. Huminan vivahde-eroilla on tehty erik-  
seen vielä painotuksia eri kohtauksissa. Jos esimerkiksi kuvattava henkilö on silmin-  
nähdessä liikuttuneessa tilassa, niin huminakin on synkempi. Taustahumina on myös toi-  
sella paperitehtaalla vastaavasti vähemmän painostava, kun yksi päähenkilöistä pääsee  
tutustumaan uuteen työpaikkaansa.



Ilmaisussa paino on muutoin visuaalisissa seikoissa, koska päähenkilöiden olemus ja kasvojen ilmeet välittävät heidän tunnelmansa hyvin selkeästi. Äänen tehtävä onkin monesti myös ympäristön kokemuksen tehostamista.

### 5.3 *Sisaret*

*Sisaret (2008)* on Vera Mellerin ohjaama dokumentti, jonka äänisuunnittelu on opinnäytetyöni teososa. Dokumentti kuuluu poeettiseen moodiin. Dokumentin piti olla alun perin reilu 20 minuutin pituinen, jossa käsiteltäisiin suomalaisen feminismiliikkeen sekä siinä vaikuttaneiden henkilöiden historiaa, heidän työnsä merkitystä, lähtökohtia ja naisuutta nyky-yhteiskunnassa, mutta se tyypistyi leikkauspöydällä lopulta viiden minuutin pituiseksi, joten informaatio sisältö jäi dokumentissa niukemmaksi. Se asetti kuitenkin dokumentin rakenteelle oman uuden haasteensa. Lyhemmän pituutensa vuoksi dokumentista tuli vahvasti poeettinen ja performatiivinen. *Sisaret* ei nojaa argumentaatioon vaan kertoo ytimekkäästi naisliikkeen vaiheista ja naisliikkeen olemassaolon ja synnyn motiiveista ja merkityksestä, siihen osallistuneiden kertomana. *Sisaret* dokumenttiefilmi on totuusaspektia ajatellen hyvin subjektiivinen teos etenkin poeettisen luonteensa vuoksi, joten se ei pyrikään perustelemaan mitään objektiivista näkökulmaa totuudenmukaisuusseikoissa vaan nojaa haastateltavien ja tekijän näkökulmaan asiasta.

Dokumentti rakentuu naisliikkeeseen osallistuneiden naisten haastatteluista, heidän kuvaamastaan vanhasta kaitafilmimateriaalista mm. mielenosoituksista sekä assosioivampaa kuvastoa.

Äänisuunnitteluani ei rajoitettu ohjaajan puolelta ilmaisullisesti eikä muutoinkaan lukuun ottamatta musiikkia. Musiikkityyli oli oikeastaan ainoa seikka, joka oli ohjaajan puolelta toiveena jo alusta asti. En vielä tiennyt mistään moodeista äänitöiden ollessa käynnissä, mutta selvää alusta asti oli, että äänellä saa vapaasti kokeilla. Dokumentin pituus poikkesi alkuperäisestä niin paljon, että minun oli vaikea miettiä mitään pitempiä kaaria ääni-ilmaisussa viiden minuutin ajalle. Prosessi eteni intuitiivisesti. Katsoin kuvamateriaalia ja sijoittelin ääniä mielessäni kuviin, jonka jälkeen kokeilin käytännössä toimivatko ne keskenään. Leikkausvaiheessa musiikkeina oli käytetty *LTJ Bukemin* ilmavaa ambient-vivahteita omaavaa drum ´n ´bass -tyylisuuntaa edustavia kappaleita, joten sen suuntaista sävelsimme lopulliseen versioonkin. Teimme Jaakko Alavuotunkin

kanssa musiikit dokumenttiin ja mielestäni onnistuimme niissä hyvin, koska musiikilla on dokumentissa hyvin tärkeä osuus.

### 5.3.1 Tekninen laatu

Näin jälkikäteen analysoituna mielestäni äänen tekninen laatu dokumentissa on hyvä. Haastattelujen ääni on selkeää ja hyvin tunnistettavaa. Varsinaista toiminnallista lokaatioääntä elokuvassa ei ole oikeastaan käytetty lainkaan, koska suuri osa toiminnallisesta materiaalista on mykkää kaitafilmiä arkistosta. Dokumentin poeettisen luonteen vuoksi äänimaailma on haastatteluja lukuunottamatta täysin jälkitöissä tehty. Haastattelujen teknisen laadun tasoittamisessa oli kuitenkin oma vaivansa. Haastattelut olivat äänenväritään hyvin poikkeavia, luonnollisesti eri kuvauskohteiden akustisesti vallitsevien olosuhteiden johdosta. Tein haastatteluraidoille kohinan ja häiriön poiston. Yhdessä sisähaastattelussa oli taustalla surinaa, jota sai kuitenkin vaimennettua riittävästi heikentämättä itse dialogin laatua. Toisesta haastattelusta taas vähensin haastattelupaikkaa lähellä olleen autotien kohinaa, jonka sai lähes kokonaan poistettua. Sen lisäksi haastatteluihin piti tehdä taajuuskorjailuja, jotta saisin raitoja äänenväritään lähemmäksi toisiaan.

### 5.3.2 Ilmaisuu

Dokumentin poeettisuuden vuoksi ja leikkausvaiheessa runsaan musiikkipitoisuutensa vuoksi myös lopulliseen versioon päätyi paljon musiikkia. Musiikki onkin yksi kohtauksia rytmittävistä tekijöistä sekä tietyllä tapaa kantava elementti elokuvassa. Musiikki on tyyliltään tähän aikaan sijoittuvaa, vaikka kuvamateriaali kuvitusosioissa onkin vuosikymmenien takaa. Musiikki ikään kuin sitoo aiheen ajankohtaisena tähän päivään, jolloin dokumentti ei pyri olemaan niinkään historiikki naisliikkeestä vaan enemmänkin tribuutti sitä kohtaan. Toisena rytmittäjänä toimii haastateltavien kommentit. Kommentit lopettavat edellisen kohtauksen ja sysäävät seuraavan kohtauksen alkuun, jota myös musiikki kommentoi tunnelmallaan. Haastateltavista näkee, että he ovat todella omistautuneita asioilleen ja heidän sanomisilleen onkin annettu tila myös äänessä.

## 6 YHTEENVETOA ANALYYSEISTÄ

Selittävään moodiin kuuluva *The Cove* perustuu vahvasti argumentaatiolle, jolloin dokumentin kohtauksetkin ovat hyvin pitkälti rakennettuja ja perusteltuja argumentaatiota. Samalla dokumentin suuren yleisön tavoittelun vuoksi siinä korostuu viihteellisyys mm. musiikin kautta ja musiikissa erityisesti sen kaikkea kommentoiva luonne ja fiktio-elokuvamainen tunteen ohjaus. Kertojan ääni yhdistettynä runsaaseen musiikin käyttöön antaa paljon hallintaa ääniraidan tekniseen laatuun ja siitä syystä ääniraita onkin teknisesti läpi elokuvan hyvin tasapainoinen ja laadukas. *Sisaret* -elokuvassa on musiikilla hyvin samankaltainen vaikutus. Teknisen laadun mittari voisikin olla dokumenttielokuvassa se, että mitä vähemmän on pakko käyttää lokaatioääntä, sitä laadukkaampi ääniraita tulee olemaan teknisesti, koska dokumenttielokuvan lokaatioäänessä tehdään usein kompromisseja sisällön takia kuvausvaiheessa.

*Kone 17* -dokumentti on hieno esimerkki siitä, miten elokuvaan on saatu vahva ilmaisu ja tekninen laatu minimaalisilla keinoilla. Ilman koko ajan kommentoivaa musiikkia ja kertojan ääntäkin äänimaailma voi olla modernissa havainnoivaa moodia hyödyntävässä dokumentissa läpi elokuvan laadukas. Dokumentissa pelkkä pohjien lisääminen lokaatioäänien lisäksi tekee tasapainoisen ja toden tuntuisen ääniympäristön kohtauksiin, joissa pelkän lokaatioääniraidan representaatio kuvaustilanteen akustisista olosuhteista voisi olla hyvin hälyinen ja luotaan työntävä. Vaikka joissain kohtauksissa on käytetty foley-efektejäkin, ne sijoittuvat kuitenkin toiminnallisiin kohtauksiin, joissa toiminnan ympäristö on saatu elävämmäksi ja häiritsevän taustametelin sijaan hallitusti työstetty foleyääni ei tee kohtauksen seuraamisesta puuduttavaa, jolloin katsojana voi paremmin seurata itse kuvassa tapahtuvaa toimintaa.

Teknisen laadun kustannuksella dokumenttielokuvassa joutuu usein tekemään varsinkin lokaatioäänessä kompromisseja, mutta yleensä ne tehdään sisällön ja ilmaisun vuoksi, jotka kuitenkin pääasiassa tekevät dokumenttielokuvasta kiinnostavan. Kompromissit sijoittuvat enimmäkseen kohtiin joissa, jokin lokaatioäänessä oleva dialogin pätkä on ollut ilmaisullisesti tai muutoin tarinan kannalta merkitsevä ja siksi otettu leikkauksivaiheessa mukaan elokuvaan. Teknisen laadun heikkoudet ovat analysoimissani elokuvissa pääosin tällaisissa kohdissa. *Kone 17* on kohtaus, jossa viimeisenä työpäivänä paperikone alkaa hälyttää ja yksi työntekijöistä kiroaa "perkele, minkä teki vielä..." ja lähtee selvittämään asiaa. *The Covessa* taas salaa kuvatut tilanteet, joissa poliisit

haastattelevat Richardia kylpylähotellilla. Vaikka äänen laadussa on teknisiä heikkouksia, se ei haittaa jos kuvamateriaalissa niille löytyy selkeä motiivi, kuten tilanteen yllättävyys tai nimenomaan salakuvaus jne. Silloin ne kuuluvat luontaisesti dokumenttielokuvan äänen estetiikkaan. Asia on sitten toinen, jos katsojalle ei välity kuvamateriaalista mitään selittävää syytä äänen teknisen laadun hetkelliseen heikkenemiseen, vaan ääni on yksinkertaisesti vain tallennettu huonosti.

Dokumenttielokuvan kerronnalliset keinot yleensä määrittelevät sen, mihin moodiin tai moodeihin kyseinen elokuva sijoittuu, mutta voiko asiaa ajatella myös toisin päin eli miten moodi rajaa äänen kerronnallisia keinoja? Analyysien perusteella eri moodeihin kuuluvilla elokuvilla on äänikerronnallisia eroja, mutta johtuvatko erot niiden moodien äänikerronnallisista rajoista. Kaupalliset tavoitteet ja tietty agendamaisuus myös asettavat ääniraidalle korkeamman teknisen laadun vaatimuksen sekä tietyn viihteellisen aspektin sisällyttämisen elokuvaan, jotta dokumenttielokuva olisi mahdollisimman helpolukuinen. Toisaalta selittävä moodi tarjoaa jo voice over-kerronnan kautta hyvät lähtökohdat äänen hallintaan ja suurempi äänen hallinta dokumentissa takaa teknisesti laadukkaamman ääniraidan. Voisi ajatella että agendan eteenpäin viemiseen selittävä moodi tarjoaa hyvät puitteet argumentoinnille sekä taustatiedon välittämiseen. Moodi vaikuttaa siis äänikerrontaan, joka vaikuttaa äänen tekniseen laatuun että myös ilmaissun keinoihin, mutta aina suhteessa tärkeimpään eli sisältöön.

## 7 ENTÄPÄ TOTUUS?

Jonkinlainen käsitys rehdistä totuudenmukaisesta dokumenttielokuvan kerrontatavasta kummittelee vuosikymmenistä toiseen. Direct cineman ja cinéma vérité'n argumentti totuuselokuvasta perustui varhaisempien dokumentaaristen elokuvien studiovetoisuuteen. Ne olivat käsikirjoitettuja ja ääni jälkituotettua. Uuden mobiilin kuvaus- ja äänitustavan oletettiin reaaliajassa tapahtuvana välittävän totuutta. Onko se sitten niin että kun opimme uudet konventiot, jotka mielestämme johtavat rehelliseen totuuden mukaiseen dokumenttielokuvaan, niin seuraava sukupolvi kommentoi taas uudella muotokielellä edeltävien konventioiden vaillisuutta. Voidaanko totuus sitten pyydystää puhtaana sellaisenaan valkokankaalle kuvina ja ääninä tiettyjä dogmia tai konventioita noudattaen ja onko toinen tapa kuvata dokumenttia oikeasti sen todempi kuin toinenkaan? Tuottaako tietyt konventiot totuudenmukaisempaa materiaalia vai tuottaako se

vain materiaalia, joka on visuaalisesti sekä äänellisesti konventionsa lopputulos, vailla sen suurempaa tai pienempää totuusarvoa? Kiitääkö totuus ajassa sellaista vauhtia, että se täytyy saada kiinni itse teosta, ettei se karkaa ja mielellään vielä huomaamatta ellei jopa salaa, ettei vain vaikuteta tilanteisiin ja kuvattaviin henkilöihin? Tehtiinpä dokumenttielokuvaa millä metodeilla tahansa, kukin tekotapa on aina tekijän valinta ja sitä kautta väistämättä jonkinlainen näkökulma. Katsoja ei voi enää elokuvaa katsoessaan valita esimerkiksi ketä henkilöä seurata kussakin kuvaustilanteessa vaan sen valinnan tekee kuvaaja, ohjaaja, leikkaaja ja äänisuunnittelija. Sen takia elokuva on aina subjektiivinen teos. Kameran läsnäolon vaikuttaa aina jollain tavalla kuvattavien käyttäytymiseen, paitsi salakuvaus jossa on sitten omat moraaliset ongelmansa. Siksi ei voida pohjimmiltaan puhua *cinéma vérité*n ja *direct cineman* kohdallakaan puhtaan "totuuden" välittämisestä. Niin kuin Errol Morrisin toteaa haastattelussa David A Goldsmithin kirjassa *The Documentary Makers: "Tyyli ei takaa totuutta."* (Goldsmith 2003, 102).

Dokumenttielokuvan ääni on haastava ja mielenkiintoinen alue, koska se ei nojaa aina niin suoraan tekniseen laatuun ilmaisussaan kuin fiktio-ääni. Fiktiossa teknisesti heikkolaatuinen ääni mielletään virheeksi, mutta dokumentissa se voi olla kontekstissa, jossa se hyväksytään. Vastaan voi tulla tilanteita, jolloin valitaan käytettäväksi ääni alkupeiräisessä häiriöisessä muodossaan, koska se vain istuu kontekstiin paremmin ja häiriö-äännetkin voivat omata joskus ilmaisullista potentiaalia.

*Cinéma vérité*n ja *direct cineman* konventioilla on ollut merkittävä vaikutus dokumenttielokuvan visuaaliseen ilmeeseen sekä tyyliin tuottaa kuva- ja äänimateriaalia todellisesta tilanteesta ja sen vaikutukset näkyvät vielä nykypäivänkin dokumenteissa ja televisiossa. Totuuskonventiot loivat uuden tavan tehdä dokumenttielokuvaa, uuden näkemyksen kuvakerrontaan sekä äänikerrontaan. Konventiot uudistivat dokumenttielokuvan estetiikan, jossa ns. teknislaadullinen epätäydellisyys kuvassa ja äänessä tukivat nyt kompromissina sisältöä ja saavat dokumentin uudenlaisen mielenkiintoisen sisällön kautta hyväksynnän. Kuvassa ja äänessä huokui käsikirjoittamattomuus ja spontaanius. Nykypäivänä lokaatioääntä ei kuitenkaan koeta sellaisenaan todistusaineistonomaisesti pyhäksi samoin kuin ei kuvamateriaaliakaan. Äänikerrontaa voidaan höystää tehosteilla ja pohjilla jotka yhdistettynä lokaatioääneen antaa monesti vaikuttavamman ja jopa "toden" tuntuisemman vaikutelman tilanteesta kuin mitä pelkkä lokaatioääni yksinään antaisi. Tänä päivänä pyrkimys ei ehkä olekaan todellisuuden representaati-

oon vaan oikeudenmukaiseen vahvaan tarinan kerrontaan. Totuudenmukaisuus ei määrity kuva- ja äänimateriaalin elävässä elämässä tallennetun tilanteen representatio koskemattomuudessa, koska tallenne on subjektiivinen ja näin se on representatio subjektiivisesta näkökulmasta eikä todellisuudesta. Kuvaustilanne ei voi olla koskaan ns. puolueeton tai vailla näkökulmaa, eikä kuvaustilanne ole parhaimmillaankaan sama kuin todellinen tilanne. Äänisuunnittelussa näkökulmaa voidaan korostaa tai tuoda sitä paremmin esille, voimistaa henkilöissä ja tilanteissa näkyviä tunnelmia kuten *Kone 17*-dokumentissa taustahuminat tehtaalla näin toimivat.

Totuuden kaipuussa kyse on osaltaan tietoisuudesta elokuvan manipulatiivisuudesta. Varsinkin dokumenttielokuvilla, joilla on selkeä yhteiskunnallisesti merkittävä agenda, nousevat manipulaatio- ja totuudenmukaisuusseikat usein esille. Elokuva ei voi esittää totuutta ja todellisuutta sellaisenaan kuin se elävässä elämässä esiintyy. Tekijä joutuu siis tekemään valintansa kertoakseen tarinan, ja katsoja voi vain hyväksyä että tämä teos on tekijän subjektiivinen näkemys ja hän luottaa, ettei tekijä esitä elokuvan tapahtumia tietoisesti erilalla kuin ne menivät todellisuudessa. Kohtauksia saa mielestäni värittää, kunhan ei tieteen tahtoen vääristele tapahtumien kulkua tai muutoin rakenna tahallisesti vääristeltyä kuvaa jostain henkilöstä tai tahosta.

Ilmaisun keinoista on vaikeaa tehdä pitäviä rajan vetoja, koska ne ovat kuitenkin aina suhteessa kulloinkin vallitseviin käytäntöihin ja vallitsevat käytännöt muuttuvat suhteessa maailmaan ajan saatossa. Mitään vedenpitävää konventionaalista normistoa ei ole muutenkaan mielekästä yrittää määritellä, koska objektiivisen totuuden representation mahdottomuuden takia ilmaisua rajoittavat konventionaaliset normistot todennäköisesti vain poikisivat sitä kritisoivia teoksia. Lisäksi dokumenttielokuvien aiheet sijaitsevat erilaisissa sosiaalisissa rakenteissa, joten ne vaativat myös erilaisia kerrontatapoja. Kaikkia tarinoita ei voi kertoa "paikan päällä todistamassa" -tyyliin, ja silloin varsinkin tarinan välittämisessä äänikerronta ja kuvakerronta toimivat todistamisen sijaan mielikuvia herättävänä.

Dokumenttielokuva on tietynlaista kommunikaatiota ja dialogia siinä missä mikä tahansa muukin taidemuoto. Siksi dokumenttielokuvan kerronnassa pätee samat vapaudet ja moraalit kuin taiteessa. Ilmaisun keinojen vapaus takaa sen, että saamme jatkossakin nauttia, ihastua, vihastua ja inspiroitua monimuotoisesta dokumenttielokuvasta. Dokumenttielokuvan ollessa subjektiivinen teos, täytyy hyväksyä se, että kommunikaatiol-

la on aina seurauksia. Tekijänä täytyy olla vain rehellinen itselleen, luottaa omaan näkemykseensä ja osallistua dialogiin, koska se mikä tänään on totta, on huomenna vain tulkintoja eilisestä.

## LÄHTEET

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu ja Like.

Altman, Rick 1992. Sound Theory Sound Practice. New York: Routledge.

Goldsmith, David A. 2003. The Documentary Makers. Mies: RotoVision.

MediaKnowAll. Documentary – A Definition for the Digital Age. [Verkkodokumentti] <<http://www.mediaknowall.com/Documentary/definitions.html>> (luettu 5.2.2010).

Wikipedia, Cinema Vérité. [Verkkodokumentti] <[http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema\\_verite](http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_verite)> (luettu 18.1. 2010).

Wikipedia, Direct Cinema. [Verkkodokumentti] <[http://en.wikipedia.org/wiki/Direct\\_cinema](http://en.wikipedia.org/wiki/Direct_cinema)> (luettu 7.2. 2010).

Wikipedia, Documentary mode. [Verkkodokumentti] <[http://en.wikipedia.org/wiki/Documentary\\_mode](http://en.wikipedia.org/wiki/Documentary_mode)> (luettu 24.2.2010).

Wikipedia, Pilottone. [Verkkodokumentti] <<http://en.wikipedia.org/wiki/Pilottone>> (luettu 5.2.2010).

## Elokuvat:

Cinéma Vérité – Defining the Moment. 1999. Cox Kirwan. Wintonick Peter. Kanada: National Filmboard of Canada. 105 min.

Kone 17 – Paper promises. 2005. Ahola Heikki. Huovinen Issu, Märkälä Leo, Partanen Heta, Reiniharju Ilona, Romppanen Eija, Suikkanen Mika, Taipale Pentti. Suomi: Videomakers. 90 min

Sisaret. 2008. Melleri Vera. Melleri Vera. Suomi: Stadia. 5 min.

The Cove – Meren Salaisuus. 2009. Monroe Mark. Psihoyos Louie. Yhdysvallat: Oceanic Preservation Society. 92 min.