



LÄPI ELÄMÄN SÄVYJEN, KAUTTA KAIKUISTEN TILOJEN

– Äänellisen tilan suunnittelusta
dokumenttielokuvaan

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelman opinnäyte
Ääni
Joulukuu 2010
Hanna Suutari

OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

Hanna Suutari

Läpi elämän sävyjen, kautta kaikuisten tilojen —Äänellisen tilan suunnittelusta dokumenttielokuvaan

Joulukuu 2010

31 sivua + liitteet: 16 sivua+ DVD-liite

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Ääni

Lopputyön muoto: projekti

Lopputyön ohjaaja: Petteri Rajanti

Avainsanat: äänisuunnittelu, dokumenttielokuvat

Opinnäyte käsittelee pääosin äänellisen tilan suunnittelua dokumenttielokuvaan. Tämä tarkoittaa paitsi oikeanlaisten kaikujen, kuulokulmien ja monikanavaäänen suomien mahdollisuuksien pohdintaa, myös dokumenttiin sopivien äänikerrosten valitsemista elokuvan ambienssiraidoille; tarvitsevathan kaiut rinnalleen myös ne tuottavat merkitykselliset äänet. Oikeanlaisilla valinnoilla on mahdollista päätyä niin esteettisesti kuin eettisestikin äänellisiin ratkaisuihin, jotka mahdollisimman hyvin palvelevat dokumenttielokuvan sisäistä maailmaa.

Yhdistämällä opinnäytteen teoria ja projektiosuus, dokumenttielokuva ”Duende-Kaikki elämän sävyt”, voidaan todeta myös äänisuunnittelun tarpeellisuus heti elokuvan ensimetreiltä saakka. Kuljettamalla ääntä ja kuvaa vahvasti toisiinsa sidottuina elementteinä aina käsikirjoitusvaiheesta saakka, on elokuvaan mahdollista rakentaa luovia audiovisuaalisia ratkaisuja; siinä missä kuva määrittää kuultavaa ääntä, on äänellä mahdollista myös määrittää valkokankaalla nähtävää kuvaa.

THESIS SUMMARY

Hanna Suutari

Throughout the living colours of life, across the resonant space — Designing spacial sounds for documentary film

December 2010

31 pages + appendixes: 16 pages and DVD

TAMK University of Applied Sciences

Media Programme

Area of specialisation: Sound Design

Type of Final Project: Project

Thesis supervisor: Petteri Rajanti

Keywords: Sound design, documentary films

Abstract:

This thesis is concentrated on how to design spacial sounds for a documentary film. It not only consists of choosing right sounds for the ambiance track of the film, but also defining the right space for them. Echoes, point of hearing and multichannel audio format are all worth thinking through while creating sound design. By doing this, it is possible to focus the narration and make esthetic and ethical choices on how to best serve the documentary film with sounds.

Combining theory and an example project, the documentary film “Duende- Kaikki elämän sävyt”, the need of sound design right from the first steps of making the film is also shown. By discussing the sounds and the picture as one entity, we are led to more creative and holistic solutions combining these two elements together. It also gives a sound designer more ideas on what is to be heard during the film, not to mention the possibility to also affect the picture in the making.

Sisällys

| | |
|--|-----------|
| 1 Johdanto..... | 2 |
| 2 Dokumentin äänisuunnittelusta | 3 |
| 2.1 Äänen estetiikasta ja vaatimuksista..... | 3 |
| 2.2 Tila dokumentin äänisuunnittelun lähtökohtana..... | 6 |
| 3 Opinnäyteprojektin esittelyä..... | 9 |
| 3.1 Duende- flamencon henki..... | 9 |
| 3.1.1 Miten syntyi idea flamencodokumentista?..... | 9 |
| 3.1.2 Andalusialaista kansanperinnettä..... | 10 |
| 3.1.3 Päähenkilöt ja näkökulma..... | 11 |
| 3.1.4 Muotona luova dokumentti..... | 11 |
| 3.2 Äänisuunnitelma muodostuu..... | 12 |
| 3.2.1 Päähenkilöiden haastattelut..... | 12 |
| 3.2.2 Äänisuunnitelma vol 1 | 14 |
| 3.2.3 Käsikirjoitus ja äänisuunnitelma vol 2..... | 16 |
| 3.2.4 Demot: rytmitutkielma..... | 18 |
| 4 Kohti valmista dokumenttielokuvaa..... | 19 |
| 4.1 Kuvaukset..... | 19 |
| 4.2 Duende kohtausta kohtaukselta..... | 21 |
| 5 Valmiin elokuvan ratkaisujen pohdintaa..... | 26 |
| 5.1 Ennalta arvaamattomuutta..... | 26 |
| 5.2 Tarkkaan suunniteltua luovuutta..... | 27 |
| 5.3 Äänellinen tila Duendessa..... | 28 |
| 6 Lähteet..... | 30 |
| Liitteet | 31 |

1 Johdanto

Valitessani opinnäytteeni kirjallisen osuuden aiheeksi tilan dokumentin äänisuunnittelun lähtökohtana, lähestyin aihetta aluksi nimenomaan monikanavaäänen suunnittelun kautta. Pian huomasin kuitenkin, että tilakokemuksen määrittelemisen pelkkänä akustisena ilmiönä, ja siitä miksauksessa tehtävänä parametriseina mallinnoksena, ei riittänyt selittämään haluamallani tavalla äänen kerronnallista potentiaalia dokumentin suunnittelussa; kaiut kaipasivat seurakseen myös merkitykselliset äänet.

Tästä syystä laajensin tilan käsitteen kattamaan myös elokuvan ulkopuolisen todellisuuden erilaiset ääniympäristöt, ja niiden tutkimisen; millaisia ääniä kuulemme ympärillämme joka päivä, miten niiden läsnäolo vaikuttaa ja miten kommunikoimme erilaisten ääniympäristöjen kanssa? Nämä kysymykset halusin esittää juuri nimenomaan dokumentin päähenkilöille. Vastausten avulla pyrin edes hieman avaamaan kysymystä siitä, miten kuultavat äänet voitaisiin suunnitelmallisesti valita dokumenttielokuvan ambienssiraidalle, ja mikä niiden osuus olisi katsomiskokemuksessa merkitysten luoja.

Samalla toivoin matkan varrella pystyväni kokoamaan yhteen kirjalliseen osuuteen jotain oleellista koko dokumentin äänikerronnan suunnittelusta ja varsinkin kiinnittämään lukijan huomion ennakkosuunnittelun mielekkyyteen; siihen, että dokumentin äänikerrontaa on mahdollista rakentaa harkitusti läpi elokuvan ja hyödyntää ääneen potentiaali kokonaisvaltaisen audiovisuaalisen elämyksen tuottamisessa.

Erilaisista ääniympäristöistä saamien tietojen ja monikanavaäänen vahvuuden, todellisuutta hyvin jäljittävän tilavaikutelman avulla, keskityin lopulta luomaan itse dokumenttielokuvan *Duende-elämän kaikki sävyt* sisäistä maailmaa; dokumentin ambienssiraidalla vuorottelevatkin niin akustisilta ominaisuuksiltaan kuin äänellisiltä kerroksiltaan hyvin erilaiset tilat, joiden suunnittelusta ja toteuttamisesta olen myös kertonut tässä opinnäytteeni kirjallisessa osuudessa.

Lopuksi olen pohtinut vielä ennakkoon käsikirjoitetun ja lopullisen dokumenttielokuvan välisiä eroja nimenomaan äänisuunnittelun näkökulmasta. Mitä suunnittelulla ja tilan korostamisella ennakkotyövaiheesta aina elokuvan valmiiksi saattamiseen asti saavutettiin ja toisaalta, mitä suunnittelussa olisi vielä ollut hyvä ottaa huomioon?

2 Dokumentin äänisuunnittelusta

Dokumenttielokuvan määritelmiä on olemassa luultavasti yhtä monta kuin on termin määrittelijöitäkin. Englantilainen dokumentaristi *John Grierson* on kuvaillut dokumenttielokuvien tekoprosessia “todellisuuden luovaksi käsittelyksi”. *Jouko Aaltonen* puolestaan viittaa omassa kirjoituksessaan termiin ”luova dokumentti”, joka hänen mukaansa tarjoaa katsojilleen elämyksiä ja oivalluksia sekä herättää tunteita, silkan informaation välittämisen sijaan. Samaisessa kirjoituksessa Aaltonen pohtii myös dokumenttielokuvien käsikirjoittamisen tarpeellisuutta ja toteaa “Käsikirjoitus voidaan ja pitää tehdä. Se on suunnitelma, työpaperi elokuvan tekemiseksi, ei mikään sitova asiakirja.” (Aaltonen 2002, 149-150) Tältä pohjalta on mielestäni hyvä lähteä pohtimaan myös äänisuunnittelun merkitystä ja sen suomia mahdollisuuksia luovaan äänenkäyttöön dokumenttielokuvissa.

2.1 Äänen estetiikasta ja vaatimuksista

Dokumenttielokuvien äänikerronnan ja -suunnittelun kehittyminen on ollut voimakkaasti sidoksissa äänen tallennustekniikoiden muutokseen. Esimerkiksi vielä 50-luvulla dokumenttien ääni muodostui pääosin studiossa jälkikäteen äänitetyistä voice over-raidoista ja mattomaisista efektiraidoista, jotka liitettiin mykkänä kuvatun materiaalin päälle pehmittämään kuvaleikkausta. (Davies 2007, 163-164) Vasta 60-luvulla markkinoille ilmestyi edullisia kasettinauhureita, joita voitiin tahdistaa kameran kuvaan. Tämä mahdollisti kenttä-äänien tallentamisen suoraan lokaatiosta ja vei osaltaan äänikerrontaa kohden autenttisuuden vaatimusta; kuultavan äänen lähde oli nyt kaiken aikaa sidoksissa kuvaan. (Davies 2007, 166)

Rhys Davies käsittelee artikkelissaan “*Explicit commentaries and implicit designs: The evolving role of post-production sound in mainstream documentary*” juuri tätä tekniikan kehittymisen myötä syntynyttä äänen autenttisuuden vaatimusta ja toisaalta harkitun äänisuunnittelun välistä problematiikkaa dokumenttielokuvissa. Missä määrin elokuvaan on mahdollista rakentaa harkittuja äänimaailmoja ilman, että dokumenttiin vahvasti liitetty totuudellisuuden vaatimus kärsii? Miten puolestaan dokumentin äänisuunnittelun tulisi erota fiktioelokuvan äänisuunnittelusta?

Daviesin mukaan autenttisen lokaatioääniraidan käyttö dokumentissa palvelee yleensä vain leikkauksen jatkuvuutta ja hiljaa taustalla soidessaan harvemmin luo merkityksiä katsomiskokemukseen. Toisaalta se on yli 40-vuotisen perinteen myötä tuttu ja turvallinen tapa rakentaa dokumenttiääntä. (Davies 2007, 168) Kirjoittaja kuitenkin huomauttaa, että tällainen pelkkään lokaatioäänen käyttöön perustuva suunnittelu jättää ison osan äänen kerronnallisesta potentiaalista käyttämättä; parhaimmillaan taitavasti käytettynä äänet toimivat kerronnan vahvistajina ja fokusoijina niin konkreettisella kuin emotionaalisellakin tasolla.

Rhys kyseenalaistaa osaltaan myös autenttisuuden termin, puhuttaessa dokumenttielokuvista, huomauttamalla, että dokumentti on aina tekijöidensä tulkinta todellisuudesta, ei itse todellisuus. Tästä syystä katsomiskokemuksemme perustuvat enemmänkin totuudellisuuden kokemukseen; luottamukseen tekijän ja katsojan välillä siitä, että faktatieto ja tekijän oma näkökulma ovat erotettavissa toisistaan dokumentin sisällä. (Davies 2007, 169) Omassa äänisuunnittelussaan Davies noudattaa niin sanottua mielikuvarealismia; kuvaan sidonnaisten äänten ei välttämättä tarvitse olla autenttisia ääniä kuvauspaikalta, vaan tärkeämpää on se, että kuvaan luodut äänet pohjautuvat yleisiin mielikuviin, joita kollektiivisen tietoisuutemme ansiosta tiettyihin paikkoihin liitämme.

Tärkeää suunnittelussa dokumenttiäännessä on äänikerronnan sujuvuus ja kuvan synnyttämien emootioiden tukeminen. (Davies 2007, 170) Erona draaman ja fiktioelokuvan äänisuunnitteluun, joissa dramatisoitujen tehosteäänien käyttö on yleistä, Davies kokee dokumentin äänimaailmojen suunnittelun pohjautuvan ensisijaisesti visuaaliseen materiaaliin. Yliämpuvien tehosteiden ja dramaattisten äänten käyttö dokumenttielokuvassa tuntuu hänen mielestään harhaanjohtavalta, katsojien tunteita manipuloivalta. (Davies 2007, 169)

Oma lähtökohtani dokumenttielokuvan äänisuunnitteluun nojaa pitkälti Aaltosen näkemykseen dokumentista luovana, elämyksiä katsojilleen tarjoavana taidemuotona. Mielestäni tällaisen elämyksellisyyden tavoittaminen vaatii myös äänikerronnan rakentamista harkitusti ja suunnitelmallisesti alusta asti. Samalla koen ihmisten medianlukutaito olevan mielestäni tarpeeksi kehittyntä arvioimaan ja ymmärtämään dokumentti-ilmaisun tekijälähtöisyyttä, sitä että myös dokumenttielokuvassa tarina

rakentuu valitun näkökulman mukaan, eikä niinkään, että dokumenttielokuva olisi täydellinen totuus jostakin aiheesta.

Toisaalta ilmaisun vapautta seuraa aina myös vastuu; vastuu katsojille siitä, ettei heidän katsomiskokemustaan ole yritetty vääristää olemaan jotain, mitä se ei luonnostaan, esimerkiksi kuvatun materiaalin ja tarinansa puolesta, ole. Tästä syystä yhdyin Rhyssin näkemykseen mielikuvarealismista dokumenttiäänien suunnittelun pohjana; äänen tulee olla rehellinen aiheelle, josta dokumentin koko sisältö ensisijaisesti kumpuaa. Se ei kuitenkaan poissulje äänisuunnittelun tarpeellisuutta tai sitä, etteikö esimerkiksi ääneen liittyviä tunneperäisiä kokemuksia voisi käyttää hyödyksi. Niiden pitää vain olla harkittuja, huolellisia ja rehellisiä ratkaisuja, osa dokumentin luoman tarinan kaarta.

Minulla oli ilo päästä opiskeluaikani kuuntelemaan ranskalaisen pitkänlinjan dokumentaristin *Nicholas Philibertin* luentoa. Hän kiinnitti erityisesti huomiota äänen merkitykseen dokumentin teossa. Esimerkkinä hän käytti omaa elokuvaansa, jonka ensimmäisen version oli leikannut käsikirjoituksen muotoon purettujen haastattelujen pohjalta. Kun Philibert kuitenkin alkoi kuunnella kuviinsa yhdistämiään ääniraitoja, hän huomasi pian, ettei leikkaus toiminut, vaikka itse käsikirjoitus noudatteli näennäisesti loogista kaavaa; se miten asiat sanotaan, non-verbaalit viestit ja äänenpainot, vaikuttivat radikaalisti puheen viestiin. Tästä syystä Philibert vaihtoi työmenetelmänsä, kuten hän itse totesi, ”musikaalisempaan tapaan luoda kuvia”. Tilojen ja ihmisten kuuntelu nousi näin keskeiseksi Philibertin työskentelytavaksi paitsi kuvaus myös leikkausvaiheessa.

Oma kokemukseni niin dokumenttien kuin muidenkin kuvaan sidottujen äänten suunnittelussa on opettanut sen, että äänten pohtiminen ja kuljettaminen käsikirjoitusvaiheesta asti tuo kerrontaan syvyyttä, tunnetta ja rytmiä niin itse tarinan, kuvailmaisun kuin äänikerronnan tasolla; äänet ja niiden luomat tunnevaikutukset kestävät, eikä elokuvan ääni tunnu päälleliimatulta tai yksiulotteiselta. Toisaalta, siinä missä kuva yleensä dominoi ja määrittää kulloisessakin kohtauksessa kuultavia ääniä, saattavat ideointivaiheessa esiin pulpahtavat äänelliset ratkaisut synnyttää ideoita kuvakerronnan rakentamiseen.

Nykyaikainen digitaalitekniikka osaltaan tukee mielestäni harkittua äänen käyttöä dokumenttielokuvissa suoden niin äänitys- kuin jälkityövaiheessakin lukuisia mahdollisuuksia tallentaa ja muokata ääntä. Dokumenttielokuvan muoto määrittää

pitkälle sen, kuinka dramaattista tai elokuvallista ääni kulloinkin voi olla. Itse en esimerkiksi vierasta voimakkaasti efektoitujen tehosteiden, monikanavaäänen tai kuulokulmien muutosten käyttöä, mikäli kuvakieli ja dokumentin muoto, sisältäen esimerkiksi kokeellisempaa ilmaisua, ne sallivat. Toisaalta minut on opetettu kysymään itseltäni, milloin ja miksi esimerkiksi surroundääntä voi perustellusti käyttää? Mitä tarkoitusta sen käyttö dokumentissa palvelee; äänisuunnittelijan egoa vai tarinan kertomista mahdollisimman hyvin ja vakuuttavasti? Mihin tilaa ja luotua tilavaikutelmaa dokumentissa oikein tarvitaan?

2.2 Tila dokumentin äänisuunnittelun lähtökohtana

Äänellisellä tilalla tarkoitan paitsi kulloisellekin paikalle ominaisia akustisia piirteitä, joita voidaan kuvailla erilaisin adjektiivein, kuten: intiimi, ympäröivä, lämmin ja dynaaminen, myös keinotekoisesti parametrein mallinnettuja tiloja, joille ei välttämättä löydy todellisesta maailmasta vastinetta. Tällaisten keinotekoisien tilojen käyttö on esimerkiksi musiikkiäänitteissä nykyään hyvin yleistä. (Aro 2006, 16-17 ja 21.) Akustisten tilojen lisäksi luen äänelliseksi tilaksi myös oman elämämme ääniympäristöt, jotka elävät jatkuvan liikkeen ja muutoksen alla (Schaffer 1977, 3). Näiden autenttisten äänitilojen äänet vaihtelevat muun muassa vuorokauden tai vuodenajasta riippuen, ja niiden luokittelemiseksi käytämme omaa kokemuspohjaamme ja kulttuuritaustaamme. Tästä syystä sama ääni saatetaan kokea henkilöstä riippuen esimerkiksi miellyttäväksi, yhdentekeväksi tai informatiiviseksi. (Sonnenschein 2001, 38.)

Akustisten vihjeiden käsittelyn kautta meillä on mahdollisuus ymmärtää ja tulkita elokuvan ääniraidalle rakennettuja tiloja. Mikäli tällaiset akustiset tilat puuttuisivat elokuvasta kokonaan, katsojien virtuaalitodellisuuden kokemuksesta jäisi uupumaan merkittävä elämyksellinen osa. (Sonnenschein 2001, 159) Hyvän esimerkin tällaisten tilojen läsnäolon tärkeydestä tarjoaa mielestäni jo edellä mainitun ranskalaisohjaaja *Nicholas Philibertin* dokumentti *Louvre City (1990)*, joka nimensä mukaisesti kertoo kuuluisan taidemuseo tarinaa. Dokumentissa seurataan museon työntekijöiden ja esineiden matkaa läpi moniosaisen rakennuksen. Philibert halusi elokuvassaan luoda katsojille mahdollisimman hyvin vaikutelman museolle tyypillisistä tiloista ja niiden eroista ja käytti tässä ääntä hyväkseen. Pelkkä kuva ei ohjaajan mielestä nimittäin riittänyt esimerkiksi kertomaan, kuinka suuressa tai pienessä tilassa kulloinkin olitiin,

vaan tähän tarvittiin akustisia vihjeitä. Se, että itse rakennus puhui, oli dokumentin kokemisen kannalta äärimmäisen tärkeää, ja nosti näin mielestäni onnistuneesti juuri museon elokuvan päähenkilöksi.

Dokumenttielokuvissa käytetään tavallisesti realistista äänitilaa, joka kertoo katsojille selkeästi, minkälaiseen ympäristöön tapahtumat sijoittuvat. Tätä samaista äänitilaa usein suositaan läpi koko elokuvan, samoin kuin ääniperspektiivi rakennetaan tyypillisesti katsomo-näyttämöasetelman varaan. Näin katsojat saadaan samaistumaan dokumentin henkilöhahmoihin, eikä huomio herpaannu dialogin seuraamisesta äkillisiin perspektiivimuutoksiin tai tilan koon luonnottomaan vaihtumiseen kohtauksen sisällä. Kuvitteellista äänitilaa, jossa nämä edellämainitut muutokset yhdistyvät, käytetään normaalisti populaarimusiikissa sekä radiofeaturessa ja -kuunnelmissa. (Aro, 2006, 51)

Katsojat luovat myös huomaamattaan emotionaalisia suhteita tilaan äänten ympärillä. Tästä syystä esimerkiksi dokumentin ambienssiraitoja voidaan muokata niin, että ympäristö tuntuu tilavammalta ja kevyemmältä tai tiiviimmältä ja enemmän klaustrofobiselta. Ambianssiraitojen äänitysvaiheessa voidaan jo osaltaan vaikuttaa tilakokemukseen nauhoittamalla lähiaänten lisäksi myös lokaation akustiikkaa tilamikeillä. (Sonnenschein 2001, 84-85) Akustisen tilan koko ja muoto voivat vaikuttaa kohtausten kerronnalliseen luonteeseen ja tempoon; tila, jossa syntyy monirytmisiä kaikuja vaikuttaa helposti labyrinttimaiselta ja monimutkaiselta, iso tila puolestaan tukee hitaan liikkeen vaikutelmaa, pienen ja ahtaan tilan käytöllä voidaan puolestaan korostaa hektisyyden tunnetta. (Sonnenschein 2001, 161)

Samalla tavoin dokumenttien äänisuunnittelussa voidaan käyttää hyödyksi erilaisia vastakohtaisuuksia, kuten esimerkiksi aktiivista tai pysähtynyttä tilaa, ja luoda niiden vuorottelevan käytön avulla vaihtelua ja rytmiä kerrontaan. Toisaalta tietyn ympäristön äänet saattavat vaihdella eri vuorokauden ja vuodenaikoina toisistaan, mistä syystä lokaatioääniä tallennettaessa on syytä kysyä, mitä kuvassa näkyy ja millainen on kohtauksen energiataso ja tunnelma, sekä valita sopiva äänitysajankohta sen mukaan. Näillä ratkaisuilla voidaan vaikuttaa katsojien tunnekokemuksiin hienovaraisesti ja huomaamatta mutta toisaalta samalla edistää merkittävästi tarinan kerrontaa. (Sonnenschein 2001, 38)

Tilallisten kerrosten lukumäärä voi myös vaihdella dokumentin eri kohtausten välillä; saattaa olla, että jossain elokuvan vaiheessa kuulemme ainoastaan voice over-ääntä, toisessa kohtauksessa puolestaan kaupungissa äänitettyä ambienssiraitaa, jossa on paljon äänilähteitä niin lähellä kuin kauempanakin ääniperspektiivissä. Tällaisella monipuolisella äänikerrosten käytöllä ja vaihtelulla suppeasta laajempaan äänikuvaan luodaan kohtausten välille kontrastia. Toisaalta se voi toimia lähtökohtana koko dokumenttielokuvan äänisuunnittelulle, joka tällöin perustuu äänikuvan asteittaiseen laajenemiseen läpi elokuvan. (Sonnenschein 2001, 162)

Huomion kiinnittäminen monipuolisten tilojen suunnitteluun ja niiden käyttöön dokumenttielokuvassa luo mielestäni äänisuunnittelijalle mainion työkalun rakentaa dokumentin äänikerrontaa. Samalla se rikkoo Rhyssin mainitsemaa ”40-vuotista ääniperinnettä” ja vie osaltaan dokumentin suunnittelua ja äänikerrontaa elokuvallisempaan suuntaan totuudellisuuden vaatimusta kuitenkin rikkomatta. Kuten omasta esimerkkiprojektistani toivottavasti käy ilmi, tilojen suunnittelun aloittaminen jo dokumentin ennakkotyövaiheessa tuo äänikerrontaan harkittuja ratkaisuja, joiden takana äänisuunnittelijan on hyvä seistä. Tällöin lopullisen elokuvan äänet ovat aiheelleen uskollisia ja tukevat tarinan kerrontaa, parhaimmillaan luovat siihen uuden merkitysulottuvuuden.

3 Opinnäyteprojektin esittelyä

3.1 Duende- flamencon henki

Jotta dokumenttielokuvan äänisuunnittelussa käyttämäni menetelmät ja itse lopputuloksen esittely avautuisivat lukijalle paremmin, luon tässä luvussa ensin katsauksen *Duende- elämän kaikki sävyt* dokumenttielokuvan kerronnalliseen sisältöön aina ideavaiheesta käsikirjoituksen syntyyn asti. Lisäksi esittelen lyhyesti flamencon keskeisimpiä piirteitä ja lopuksi kokoan yhteen dokumentin ennakkosuunnittelussa käyttämäni äänisuunnittelumetodit.

3.1.1 Miten syntyi idea flamencodokumentista?

Syksyllä 2009 tapasimme dokumentin käsikirjoittaja Seija Hirstiön kanssa lopputyöpalaverin merkeissä. Olimme jo aikaisempien yhteistyöprojektien kautta päättäneet tehdä yhdessä nimenomaan dokumentin lopputyöelokuvanamme. Molempia kiinnosti luovan dokumentti-ilmaisun ja oman persoonallisen tyylin löytäminen. Aluksi selvää oli vain työnjako; Seija ohjaisi ja kuvaisi elokuvan, minä äänittäisin ja äänisuunnittelisin. Aihe oli vielä hämärän peitossa, samoin projektin tuleva tuottaja ja leikkaaja.

Aloitimme ideointipalaverien pitämisen ja varsin pian Seija toi esiin kiinnostuksensa flamenco ja espanjalaisuutta kohtaan. Minulle aihe oli täysin vieras, mutta innostuin sen suomista äänisuunnittelumahdollisuuksista. Lisäpanosta aiheeseen toi se, että halusimme kuvata Andalusiassa, flamencon synnyinseuduilla. Seijalla oli alueelle kontakteja ja varsin pian saimme suostuvaisen päähenkilön elokuvaamme. Vähitellen työryhmämme täydentyi tuottaja, myöhemmin myös ohjaaja, Petri Uusitalolla, leikkaaja Helena Yli-Kyynyllä ja kuvaaja Janne Keräsellä.

Tässä vaiheessa alkoi rahan kerääminen matkoja ja majoitusta varten. Tutuksi tuli niin Espanjan matkailua edistävät tahot kuin konsulaattikin. Saimme vihiä Andalusiassa toimivasta flamencon tukemis- ja edistämiskeskuksesta. Lähetimme kyseiseen keskukseseen hakemuksen, jonka pitkä käsittelyaika lopulta mursi toivomme kuvata Jerezissä. Olimme onneksi kuitenkin varautuneet kieltävään vastaukseen ja suunnitelma B oli jo valmiina; sukeltaisimme dokumentissamme suomalaisten flamencotaiteilijoiden

ja -harrastajien pariin. Tästä alkoi päähenkilöiden etsimisen ja käsikirjoituksen työstämisen vaihe. Vähitellen työryhmän sisäinen työnjako muotoutui edellä kuvatun kaltaiseksi lukuun ottamatta Seijan siirtymistä ohjaajan ja kuvaajan roolista käsikirjoittajaksi.

3.1.2 Andalusialaista kansanperinnettä

Flamencon synnyinseutuna voidaan pitää Espanjan Andalusiaa, Pyreneiden niemimaan eteläisintä osaa, jossa ilmiö sai alkunsa reilut kaksisataa vuotta sitten (Lindroos 1999, 32). ”Pyhän kolminaisuuden” taiteeseen kuuluu perinteisesti laulu, tanssi ja kitaransoitto, mutta myöhemmin mukaan on tullut myös lyömäsoittimia ja muun muassa näyttelemistä (Lindroos 1999, 35).

Flamencomusiikki jakautuu eri tyylilajeihin, *palos*, joita voi laskutavasta riippuen olla jopa yli 50. Tyylin tunnistamista helpottaa sen rytmi eli tahtilaji, *compás*, jossa toistuu kulloisellekin rytmille tyypillinen rytmikuvio eli aksentointi. Perusrytmejä on neljä: *soleá*, *siguiriyas*, *tangos* ja *fandango*. (Lindroos 1999, 56) Lisäksi rytmit jakautuivat 4 tai 12 iskuihin *compáksiin*, joissa painolliset ja painottomat äänet muodostavat toistuvia kuvioita (Lindroos 1999, 122 ja 124). Monipuolisen rytmimaailman lisäksi flamencoon kuuluu oleellisena osana myös *fryyginen* asteikko, perinteisemmän länsimaalaisen duuri-molli asteikon lisäksi. (Lindroos 1999, 102)

Flamenco ei ole koskaan tarkoitettu toistettavaksi samanlaisena, vaan ilmaisu suorastaan vaatii improvisaatiota. Tästä syystä esimerkiksi flamencolaulajan sanotaan laulavan johonkin tiettyyn tyyliin, eikä tiettyä kappaletta; flamenco elää esityshetkestä. Inspiraatio lauluihin syntyy kuitenkin usein varsin tutun teeman, rakkauden ja sen taustalla vaanivan tuskan, pohjalta. (Lindroos 1999, 59.)

Duendella viitataan flamencon henkeen, mutta sillä on myös toinen, sanojen ulottumattomissa oleva merkitys, joka liittyy taiteilijan sisäisen kokemuksen vahvaan läsnäoloon. Tällöin duenden saavuttaminen vastaa pitkälle transsin kokemuksesta, jossa taiteilijan sisäinen maailma kohtaa ulkoisen maailmankaikkeuden. Flamenco on tunneilmalsultaan tiivis ja intensiivinen taidemuoto, joka vaatii jokaisessa hetkessä vahvaa läsnäoloa. Pelkän tunnevaikutelman luominen ei siis riitä. (Lindroos 1999, 175.)

3.1.3 Päähenkilöt ja näkökulma

Dokumentissa *Duende- elämän kaikki sävyt* esitellään kolme erilaista persoonaa, joiden elämään flamenco tavalla tai toisella liittyy. Sinikka Vainio on tanssija sekä tanssinopettaja, jolle flamenco on ennen kaikkea vapautumista omasta itsestä: mahdollisuutta hullutteluun. Ammattimuusikko, kitaristi-säveltäjä, Toni Jokiniitty puolestaan kokee olevansa ensisijaisesti taiteilija, joka on löytänyt flamencomusiikista luontevan väylän itseilmaisulleen. Dokumentin kolmas päähenkilö Elina Pesonen puolestaan opettaa cajonin soittoa harrastusmuotoisesti, ja yhdistää eri musiikkityyleistä löytyviä elementtejä flamencon rytmeihin.

Dokumentin punaiseksi langaksi muotoutui juuri edellä kuvattu kolmen päähenkilön erilainen suhde flamencoon. Yhdistävä tekijä ja samalla yksi elokuvan keskeisimmistä teemoista löytyi puolestaan suomalaisuuden kautta flamencoon ammennettavasta voimasta ja ilmaisusta. Kiinnostavaa oli huomata, miten päähenkilöt eivät etsineet flamencosta niinkään tietä espanjalaisuuteen, vaan nimenomaan kanavaa oman luovuuden ja identiteetin ilmaisemiseen. Elokuvan suunnitteluvaiheesta lähtien oli siis selvää, että flamenco ja suomalaisuus tullaan dokumentissa rinnastamaan keskenään niin kerronnallisella kuin kuvan ja äänenkin tasolla.

Toinen tärkeä teema oli tuoda esiin sitä, miten flamenco vaikuttaa päähenkilöiden elämään niin yksilö, kuin yhteisölliselläkin tasolla. Mitä flamenco oli siis enemmän kuin pelkkää tekniikkaa? Miten flamenco kehittyi omassa kodissa tapahtuvasta kitaransoitosta tai tanssikoreografioiden laatimisesta, intiimiin lavaesiintymiseen tai harjoitussaleille jaetuksi tapahtumaksi?

3.1.4 Muotona luova dokumentti

Lähtökohtana oli lähestyä dokumentin aihetta kokeellisemman kuva- ja ääni-ilmaisun kautta. Näin siksi, että tekijöitä kiinnosti tutkia, olisiko kuvan ja äänen asettaminen tasavertaisiksi elementeiksi dokumenttielokuvassa mahdollista ja miten se vaikuttaisi dokumentin ennakkosuunnitteluun ja lopputulokseen. Saavutettaisiinko dokumentti-ilmaisussa mahdollisesti jotain uutta ja raikasta, vai päädyttäisiinkö ennakkolähtökohdista huolimatta perinteisempään lähestymistapaan, jossa kuva määrittäisi vahvasti kuultavaa ääntä?

Äänisuunnittelijana askarruttavin kysymys oli alusta alkaen se, mitä kuullaan puheen lisäksi? Voitaisiinko päähenkilöitä ja elokuvan näkökulmaa tuoda esiin luottamalla mahdollisimman paljon itse flamencosta kumpuavaan ääni-ilmaisuun; rytmeihin, musiikkiin, huudahduksiin, sävelkulkujen ilmeikkyyteen ja monipuolisuuteen sekä akustiikan ja tilojen vaihtelevuuteen siirryttäessä kohtauksesta ja tunnelmasta toiseen? Tällöin äänikuvassa puhuvan pään sijaan tuotaisiin esiin ennen kaikkea flamencon monipuolista tunneilmaisua; onhan flamencon itsessään sanottu sisältävän kaikki elämän sävyt ilosta ja hulluttelusta aina syvään suruun ja tuskaan asti. Toisaalta, miten päähenkilöt saisivat tuotua esiin oman persoonansa ja lähestymistapansa flamencoon, mikäli puheen osuus ääni-ilmaisussa olisi niukkaa? Tämä oli tarinan kertomisen kannalta oleellinen kysymys ja selkeä haaste niin ääni- kuin kuvasuunnittelullekin.

Ennakoäänisuunnittelussa keskityin pääasiallisesti kahteen äänelliseen elementtiin: rytmiin ja tilaan. Rytmit perustuivat paitsi flamencokappaleiden compäksiin, myös erilaisten ääniympäristöjen sykkeeseen ja päähenkilöiden itse olemuksellaan tuottamaan ”elämän” rytmiin. Erilaisten äänellisten tilojen käytön avulla puolestaan halusin luoda äänikerrontaan rytmiä ja jännitteitä, sekä tuoda esiin päähenkilöiden emotioissa tapahtuvia muutoksia, esimerkiksi sitä, kuinka Sinikka tanssiessaan vapautuu ”tavallisesta” suomalaisesta henkilöstä duenden auran omaavaksi taiteilijaksi.

3.2 Äänisuunnitelma muodostuu

Tässä osuudessa pureudun tarkemmin ennakkosuunnittelussa käyttämiini menetelmiin sekä siihen, millaiseksi äänisuunnitelma ennen kuvauksia lopulta muodostui.

3.2.1 Päähenkilöiden haastattelut

Ymmärtääkseni paremmin flamenco, josta en siis aikaisemmin tiennyt musiikkina saati taitemuotona juuri mitään, sekä tutustuakseni jo heti alkuvaiheessa päähenkilöihin, osallistuin aktiivisesti heidän haastattelemiseensa. Tarkoituksena oli kysymysten avulla (ks. liite 1) kartoittaa paitsi päähenkilöiden suhdetta flamencoon ja suomalaisuuteen, ottaa myös selkoa myös heidän suhteestaan erilaisiin äänellisiin ympäristöihin ja tiloihin, jotka heitä mahdollisesti inspiroivat.

Tällaisella kartoittamisella toivoin saavani konkreettisia ideoita äänisuunnitteluun itse päähenkilöiltä. Uskoin myös, että näin elokuvan äänistä tulisi moniulotteisia ja

monimerkityksellisiä, tarinaa palvelevia elokuvakerronnan elementtejä, sekä ennen kaikkea rehellisiä aiheelleen. Toiveissa oli lisäksi, että autenttisiin haastatteluääniin saataisiin syvyyttä enemmän kuvauspaikkojen 'ääniskouttaamisella', kuin pelkän kuvaus suunnittelun myötä valituilla kuvauspaikoilla ja niiden tarjoamalla ääniympäristöillä. Tätä kautta pystyin suuntaamaan siis koko työryhmän huomion kuvauspaikkojen valinnassa myös niiden äänelliseen antiin ja merkitykseen dokumenttia rakennettaessa.

Alkuun pääseminen päähenkilöiden äänellisiä inspiraationlähteitä kysyessäni oli hieman tahmeaa, mutta tutustuttuamme paremmin ja siirtyessämme puhumaan flamencon rikkaasta rytmimaailmasta etsimiäni innoittajia alkoi nousta esiin. Sinikka Vainio muun muassa kertoi tuulilasinpyyhkijöistään, joiden rytmin tahtiin usein ajaessaan alkoi tehdä flamencolle niin tyypillistä takapotkua. Samoin halonhakkuun rytmit, tehdasäänet, kaikuisat alikulkutunnelit, kävelyn askelrytmit, sekä liikenteen rytmiset elementit nousivat kaikki esiin päähenkilöitä haastateltaessa. Kitaristi Toni Jokiniitty korosti myös lisäksi tilan akustisten ominaisuuksien ja yleisön merkitystä miellyttävän soittokokemuksen synnyssä.

Kuten kaikki havaintokokemuksemme, myös äänen kuuleminen ja tulkinta on luonteeltaan yksityinen tapahtuma, jota emme pysty jakamaan täydellisesti kenenkään toisen kanssa (Aro, 2006, 22). Kuitenkin päästäkseni edes astetta syvemmälle päähenkilöiden äänelliseen maailmaan laadin ensimmäisten haastattelujen pohjalta heille vielä toisen äänimaisematutkimuksen perinteeseen nojaavan kyselyn (ks. liite 2). Tällä kyselyllä halusin ennen kaikkea selvittää heidän emotionaalisia suhteitaan paitsi arkielämään myös flamencoon liittyvien ääniympäristöjen ja tilojen suhteen.

Molemmissa haastatteluissa toimin myös tietyllä tapaa itävaltalaisen äänimaisemasäveltäjä **Gabriel Proyn** työskentelyperiaatteen mukaan. Hänen sävellysprosessiinsa näet kuuluu äänen valikoiminen teoksiin niiden vaikuttavuuden pohjalta. Proy vierailee ensin mahdollisissa äänityskohteissa ja kuuntelee ympäristöjen ääniä aktiivisesti. Näistä vaikuttavimmat tallentuvat muistiin ja niiden pohjalta hän myöhemmin laatii listan teokseensa kuuluvista äänistä. Vasta tämän tehtyään hän palaa paikkoihin tallentamaan haluamansa äänet.

Proyn työskentelymetodin kaltaisen muistelun suorittivat haastatteluissani luonnollisesti päähenkilöt itse oman kokemuksensa pohjalta. Sain näin paitsi arvokasta äänellistä tietoa kuvauspaikoista tulevia äänityksiä varten, myös materiaalia Rhyssin kuvaaman, mielikuvarealismiin perustuvan ambienssiraidan rakentamiseen myöhemmin jälkityövaiheessa. Samalla varmistin myös sen, että dokumentin ääniraidalle valikoituu merkityksellisiä ääniä silkan sattumanvaraisen äänimaton luomisen sijaan.

Molempien haastattelujen toteuttamisessa auttoi paljon se, että minulla oli käsikirjoittajan täysi tuki takanani; olimmehan alunperin suunnitelleet kokeellisen ääni- ja kuvakollaasiin perustuvan ilmaisun kehittämistä hänen kanssaan. Lisäksi koko työryhmä oli avoin ja mukautuvainen tällaiseen äänen huomioon ottamiseen, ja sain olla mukana ideoimassa niin kuvasuunnittelu kuin leikkausvaiheessakin äänellisiä ideoita tukevia ratkaisuja sekä sitä, miten äänellä voisi tukea kuvaa ja leikkausta.

3.2.2 Äänisuunnitelma vol 1

Ensimmäisen äänisuunnitelman (ks. liite 3), jota voi pitää paremminkin hahmotelmana, laadin kirjatakseni ylös tähän mennessä esiin pulpahtaneita ideoita. Paperi konkretisoi edes hieman ajatustani tilasta äänisuunnittelun lähtökohtana, mikä oli tärkeää esitellessäni ideoitani toisille työryhmän jäsenille ja myöhemmin projektikokouksessa elokuvan tuottavan tahon edustajille. Tässä vaiheessa minulle oli luonnollisesti valjennut myös se, että halusin miksata dokumentin ensisijaisesti monikanava, tarkemmin sanottuna, 5.1 muotoon (Dolby Digital tai DTS formaattiin).

Monikanavaäännessä minua viehätti hyvän tilavaikutelman luomismahdollisuuden lisäksi myös erottelevuus; surroundäänikentän ollessa huomattavasti laajempi kuin perinteisen stereokannan äänten miksaaminen näet helpottuu huomattavasti, sillä äänten välinen kilpailu kuuluvuudesta voidaan taajuuskorjaimien käytön sijaan ratkaista usein sijoittamalla samanlaiset äänet eri paikkoihin surroundkentässä (Aro 2006, 144). Toki ymmärsin myös, että tämä osaltaan tuo haastetta äänitystilanteeseen, sillä tarkka erottelukyky nostaa esiin myös ns. epätoivotut häiriöäännet. Onneksi dokumentissa tällaisten häiriöäännten on mielestäni mahdollista antaa kuulua, kunhan ne eivät haittaa tärkeän ääni-informaation, esimerkiksi dialogin kuulumista.

Samoin halusin kokeilla mahdollisuutta kuulijoiden erilaiseen asemoimiseen dokumentin eri vaiheissa. Stereoäännessä nimittäin kuulija on aina tapahtumien

ulkopuolella, vakiintuneessa katsoja-näyttämöasetelmassa, jolloin näennäiset äänilähteet ovat kuultavissa vain etualan stereokannalla, noin 60 asteen laajuudella. Surroundäänen käyttö mahdollistaa kuitenkin myös toisenlaisen kuunteluasetelman, jossa elokuvan katsoja viedään suoraan tapahtumien keskelle elokuvan maailmaan. Ääniperspektiivin havaintopiste on tällöin siirretty kuulijaan, jolloin äänten suuntien havainnointi tapahtuu tämän paikan suhteen. (Aro, 2006, 50.)

Huomattavaa mielestäni on, että surroundäänen käyttö määräytyy audiovisuaalisissa tallenteissa pitkälle genren mukaan; draama- ja dokumenttielokuvissa tilan käyttö on usein hillittyä ja kuulija sijoitetaan ääniperspektiivissä katsomo-näyttämöasetelmaan. Näin pyritään säilyttämään dokumenttielokuvien henkilövetoisuus; katsojan on pysyttävä keskittymään valkokankaan päähenkilöihin ja tunnelman on oltava tällöin tiivis, liiallisella tilan käytöllä saattaa olla katsojaa etäännyttävä vaikutus.

(Sonnenschein, 2001, 48)

En halunnut kuitenkaan tämän luokituksen vaikuttavan omiin ratkaisuihini suunnitellessani dokumenttiääntä. Koin ja koen edelleen vahvasti, että dokumenttin itsensä sisään mahtuu jo lukuisa joukko erilaisia ilmaisumuotoja, jotka yhdessä käsiteltävän aiheen kanssa asettavat niin äänisuunnittelulle kuin surroundäänen käytöllekin mahdolliset rajoitteet tai täyden ilmaisun vapauden. Ajattelin, luovaa dokumentti-ilmaisua etsiessämme, tässä olevan hyvän tilaisuuden kokeilla niin surroundäänen käyttöä kuin myös erilaisia kuulija-asetelmia pitkin elokuvaa.

Aikaisemmin mainitseillani tilojen akustisilla ominaispiirteillä ja niiden vaihtelulla halusin tuoda elokuvan kerronnallista tasoa myös dokumentin ääniin; vapaudesta ja heittäytymisestä kertovissa kohtauksissa äänikenttä saisi levittäytyä laajalle surroundkannalle, kun taas tiivistunnelmaisissa, intiimeissä kohtauksissa äänet pysyttelisivät etukaiuttimissa. Toinen tärkeä seikka minulle oli löytää tällaisilla surroundkannan käytön vaihteluilla tarvittavaa dynamiikkaa elokuvan kohtausten väliin.

Tässä vaiheessa oli jo selvää, että elokuvan alkukohtaukseen oli kaavailtu tiiviitä kuvia; katsojille ei haluttu heti alkuvaiheessa näyttää tilaa, eikä henkilöiden kasvoja, vaan aikomuksena oli kerronnallista jännitettä luoden paljastaa seikat vasta seuraavissa kohtauksissa. Siksi halusin myös, että ensimmäisen kohtauksen taustalla soivaan kappaleeseen (soleá) luotava keinotekoinen tila olisi aluksi pieni ja tumma.

Loppukohtauksessa, jossa sama kappale soisi jälleen ja muuttuisi vähitellen soleasta riehakkaaksi bulearikseksi, äänitila laajenisi ja siihen tulisi lisää ilmavuutta ja kirkkautta. Samalla tavoin kuvakerronta muuttuisi tiiviistä kuvista laajempiin kuvakokoihin. Halusin näin äänillä tukea paitsi kuvakerrontaa, luoda myös lopun tunnelmasta mahdollisimman vapauttavan elokuvan temaattista linjaa seuraten.

3.2.3 Käsikirjoitus ja äänisuunnitelma vol 2

Kun haastattelu ja tutustumisvaihe oli käyty läpi ja työryhmän sisäisissä palavereissa ruodittu tulevan dokumentin sisältöä, alkoi ennen kuvauksia tehtävän, alustavan käsikirjoituksen laatimisvaihe. Seija halusi ideointivaiheeseen mukaan myös Petrin, Helenan ja minut, koska tarkoitus oli juoksuttaa kuvaa ja ääntä tasavertaisesti läpi elokuvan ja tehdä siirtymistä kohtauksista toiseen mahdollisimman vaikuttavia.

Listasimme fläppitaululle kolmesta päähenkilöstä kaiken haastatteluissa saamamme tiedon. Ongelmaksi muodostui alussa se, että dokumenttiin haluttiin saada niin monta tasoa; kolmen erilaisen persoonan lisäksi kerronnassa tuli näkyä niin heidän suhteensa Suomeen ja suomalaisuuteen kuin myös itse flamenco ja sen sisältämä laaja tunneilmaisu. Jotta käsikirjoituksen laatiminen ylipäänsä oli mahdollista, kerättyjen tietojen pohjalta päätettiin kuvata haastattelumateriaalia. Näin esiin nousseita teemoja voitiin vielä syventää kunkin henkilön kohdalta ja haastattelun ääniraitaa kuin myös mahdollisesti kuvaa käyttää lopullisessa elokuvassa.

Dokumentin ohjaajan Petri Uusitalon haastatteluissa tulikin esiin mielenkiintoista ja käyttökelpoista materiaalia, josta lopulliseen elokuvaan päättyi osa enimmäkseen voice over muodossa. Oman haasteensa näiden haastattelujen taltiointiin toi myös se seikka, että muusikot olivat tuoneet omat instrumenttinsa mukanaan; näin dialogin tallentamisen lisäksi äänimateriaali karttui myös Toni Jokiniityn flamencokappaleilla sekä Elina Pesosen cajonrytmeillä. Seija Hirstiö purki kuvatut haastattelut kirjalliseen muotoon ja aloitti käsikirjoituksen työstämisen (ks. liite 4).

Tässä vaiheessa kuvauspaikat oli jo päätetty. Valintoihin vaikuttivat niin päähenkilöiden omat toiveet, kuin työryhmän ideat kerronnallisesti osuvista, kuvauksellisista ja äänellisesti merkityksellisistä paikoista. Esimerkiksi halonhakkuu Sinikan kotipihassa oli valittu äänellistä siirtymää silmälläpitäen; hakkuun rytmiin saataisiin osuvasti leikattua flamencon rytmiä tai päinvastoin. Toisaalta Elinan kuvaaminen Rajaportilla

syntyi päähenkilön itsensä aloitteesta, samoin esimerkiksi alikulkutunnelista pyöräily Sinikan tapauksessa.

Mietimme yhdessä Seijan ja Helenan kanssa osuvia kuva-äänipareja, joita lopullisessa elokuvassa voitaisiin mahdollisesti käyttää. Käsikirjoitukseen tulikin useita erilaisia rytmillisiä siirtymiä ja niiden kirjaaminen jo tässä vaiheessa ylös oli tärkeää, sillä se vaikutti niin ääni- kuin kuvasuunnitteluunkin. Esimerkiksi kuvituskuviin kuvaaja Janne Kerästä pyydettiin tallentamaan ihmisten askeleita ja vilkkuvia valoja, joihin voisi myöhemmin liittää flamencorytmiä. Äänisuunnittelussa puolestaan pyrin miettimään arkitodellisuuden rytmisiä ääniä, joita olisi itsessään mahdollista liittää flamencomusiikkiin. Käsikirjoituksen ja haastattelujen pohjalta laadin toisen, tarkemman äänisuunnitelman, jonka avulla selkeytin ja linjasin koko elokuvan äänimaailmaa itselleni.

Toisessa äänisuunnitelmassa (ks. liite 5) nostin esiin kolme äänen tasoa: henkilöiden itsensä ja heidän instrumentiensa äänet (kitara, cajon, keho), flamencon äänet (rytmit, musiikki) sekä kaupunkitilan äänet. Äänisuunnitelmassa jana kuvastaa elokuvan aikajanaa, johon on mustalla merkitty käsikirjoituksen mukainen temaattinen jako yksin-yhdessä kuvaamaan päähenkilöiden suhdetta flamencoon. Punaisella on merkitty puolestaan itse flamencomusiikin käyttö elokuvassa, eli elokuvan myötä musiikin sävyt siirtyvät tummista soleásta ja siguiyriasta tunnelmaltaan iloisempiin ja riehakaampiin buleriaan ja alegriakseen. Lilalla on puolestaan merkitty kaupunkitilaa koskevat äänet, jotka elokuvan myötä muuttuvat yksinäisyyttä ja tyhjyyttä ilmaisevista vilkaampiin ja täyteläisempiin ääniin.

Flamencolla ja päähenkilöillä oli elokuvassa alusta alkaen selvä rooli, mutta kaupunkitilan nostamisella yhdeksi dokumentin elementeistä haluttiin elokuvaan tuoda mukaan suomalaisuuden tasoa; miltä näyttää Tampere lähiympäristöineen eri vuodenaikoina, ja miten niitä voi yhdistää flamencoon niin ääni- kuin kuvasuunnittelunkin tasolla. Lisäksi äänisuunnitelmassa olen listannut kunkin päähenkilön kohdalle mieleeni juolahtaneita ääniä, joita ohjatusti tai spontaanisti olisi kuvausvaiheessa hyvä saada talteen.

3.2.4 Demot: rytmitutkielma

Koska en ollut lainkaan varma, miten erilaiset arkitodellisuuden äänet toimisivat rinnastettaessa flamencorytmeihin, päätin demota asiaa. Lainasin kirjastosta flamencolevyn, joka sisälsi dokumenttiin kaavailemaamme solea ja buleriasta. Näiden tyyllilajien compáksiin yhdistin muun muassa palavan tulen, puunhakkuun ja kenkien ääntä ja loin siirtymiä musiikista realistisiin ääniin ja realistisista äänistä musiikkiin. Leikkaamalla ja synkronoimalla realistisia ääniä esimerkiksi kitaran iskukohtiin siirtymät tuntuivat toimivan.

Toimitin myös demot leikkaajalle kuunneltavaksi ajatuksella, josko niistä olisi hyötyä leikkaus- tai sitä ennen ideointivaiheessa. Loppupeleissä kommunikointi leikkaajan kanssa oli kuitenkin paljon enemmän keskustelua editointikopissa kuin itse demojen kuuntelemista. En siis usko Helenan juurikaan demoista hyötyneen; eiväthän ne edes sisältäneet lopulliseen elokuvaan tulevaa musiikkia. Näin esimerkiksi leikkauksen synkkaaminen demoihin olisi ollut turhaa työtä ja järkevämpää tehdä suoraan elokuvan ”oikeaan” musiikkiin. Itseäni demojen onnistuminen kuitenkin rohkaisi kokeilemaan vastaavanlaisten siirtymien rakentamista lopulliseen elokuvaan.

4 Kohti valmista dokumenttielokuvaa

Dokumenttielokuvan ennakkosuunnitteluvaihe kesti kaikkineensa noin puoli vuotta maaliskuusta 2009 samaisen vuoden syksyyn saakka. Suunnitteluvaihetta seuranneet kuvaukset käynnistyivät syyskuussa 2009 ja viimeinen kohtaus kuvattiin tammikuussa 2010. Elokuvan leikkaus alkoi rinnan kuvausten kanssa ja ensi-iltaversio kuvallukko lyötiin toukokuun 2010 lopulla. Dokumentti päättyi Tampereella järjestettävän flamencoviikon ohjelmistoon ja näin ensi-iltapäiväksi määrittyi 22.7.2010. Äänitöille jäi kesä-heinäkuun välisenä aikana yhteensä 10 päivää. Onnistuneen ensi-illan ja lämpimän vastaanoton jälkeen elokuva päättyi vielä leikkauspöydälle, jossa joitakin kohtauksia karsittiin pois. Näin 42 minuuttisesta dokumentista syntyi lopullinen 28 minuutin versio, jota pituudeltaan oli nyt mahdollista tarjota YLE:n Tositarinaan. Tämän lyhyemmän version äänikerronnan syntyä käsittelen seuraavassa.

4.1 Kuvaukset

Dokumentti kuvattiin pääosin HD formaatille, poikkeuksena elokuvan ensimmäinen ja samalla viimeinen kohtaus, joka kuvattiin 16 mm filmille. Äänitys tapahtui digitaalisella moniraitatallentimella, joka kannettavuutensa ansiosta soveltui hyvin kenttäolosuhteisiin. Kanavaluku oli myös haastatteluihin riittävä neljä. Filmille kuvatun kohtauksen musiikin äänitin puolestani suoraan tietokoneelle; ulkoisen äänikortin turvin sain tuplattua kanavaluvun kahdeksaan, mikä oli tässä tapauksessa sopiva määrä.

Kuvauksissa päämääräni oli äänittää dialogi mahdollisimman hyvin ja puhtaasti. Yleensä tämä tarkoitti sekä nappi- että puomimikrofonin käyttöä kuvaustilanteessa. Oman haasteensa äänityksiin toi päähenkilöiden instrumentit, jotka pyrin aina lähimikittämään haastateluapaikasta riippumatta. Näin siksi, että myöhemmin saisin miksausvaiheessa lisättyä haluamiani kaikuja tai liikuteltua äänilähdettä surroundkentässä tarpeen mukaan.

Dokumentin äänitystilanteen teki vaikeaksi fiktioelokuvaan verrattuna päähenkilöiden ja kuvauksen arvaamattomuus. Vaikka dokumentti olikin etukäteen käsikirjoitettu, kuvaustilanteen kamerakulmat ja päähenkilöiden liikkeet syntyivät spontaanisti. Äänittäjänä minun oli reagoitava nopeasti näihin muutoksiin. Lisäksi clidecamin ja dollyn käyttö joissakin kohtauksissa toi lisä-ääntä, kuten askeleita, haastattelun taustalle,

mutta se oli vain hyväksyttävä. Onneksi kommunikointi ohjaaja Uusitalon ja kuvaaja Keräsen kanssa toimi koko kuvausten ajan hyvin.

Elokuvan ensimmäisen ja viimeisen kohtauksen, joka sisälsi Toni Jokiniityn säveltämän ja kaikkien kolmen päähenkilön esittämän flamencokappaleen, äänitys erosi muista elokuvaan kohtauksista jo lähtöasetelmansa vuoksi; tarkoitus oli kuvata Sinikan tanssi ja Tonin ja Elinan soitto filmille. Käytössä oli kaksi rullaa (noin 20 minuuttia) 16 mm filmiä noin viisi minuuttia kestävän kappaleen tallentamiseen. Jotta materiaali riittäisi kuvat oli suunniteltava tarkasti etukäteen. Leikkausta silmällä pitäen esitys oli mielekästä tallentaa ensin masterottona ja sen jälkeen yksittäisinä kuvina kuvasuunnitelman mukaan.

Kokonaiskäsityksen luomiseksi esityksestä päätettiin kuvata ja äänittää harjoitusversio. Näin saatiin selville esityksen sisältö ja kokonaispituus. Minulle tämä oli lisäksi oiva tilaisuus kokeilla erilaisia mikkiasetelmia. Huomasin esityksen aikana, että saadakseni liikkuvan tanssijan jalkakoputukset hyvin poimittua, minun oli pyydettävä varsinaiseen tallennukseen puomittaja avukseni pelkästään niitä taltioimaan. Tonin kitaran päädyin äänittämään isokalvoisella kondensaattorimikrofonilla ja lauluun käytin dynaamista mikkiä muiden instrumenttien vuotoa ehkäisemään. Cajonin äänitin sekä basso-, että etupuolelta ja lisäksi laitoin tanssijalle laulua varten nappimikrofonin. Tilaan sijoittelin vielä stereoparin.

Harjoitusotto tehtiin koulun kuvausstudioissa, mutta varsinainen esitys taltioitiin myöhemmin Telakan teatterissa. Tällöin luonnollisesti tilan akustiikka oli erilainen samoin koputusten soundi, lattiamateriaalin muuttuessa muovipinnoitteisesta puiseksi. Kuvan ja äänen synkronoinnin onnistumiseksi myöhemmin leikkausvaiheessa sekä mikrofoniin eliminoimiseksi kuvasta, esitys päätettiin äänittää ensin ja kuvaustilanteessa soittaa play backinä teatterin äänentoistosta. Esiintyjät olivat antaneet tähän luvan, vaikka flamencoon oleellisena osana kuuluva improvisaatio näin jäikin esityksestä pois. (ks. luku 3.1.2) Näin kuvauspäivän alkupuolisko kului kappaleen äänityksen merkeissä. Ruokatauon aikana suoritin pikamiksauksen, jonka tulokseen muusikot kuvaustilanteessa esiintyivät.

4.2 Duende kohtaaus kohtaukselta

Ennen varsinaista äänen jälkityöstöä olin jo miksannut valmiiksi Telakalla äänitetyn flamencokappaleen stereo- ja monikanavaversiot, sekä koonnut ambienssiraidan rakentamiseen mahdollisesti sopivia ääniä omaan sessioonsa. Samoin olin käsitellyt haastattelu- ja voice over raitoja, niin että dialogia olisi mahdollisimman vaivatonta kuunnella; etupäässä tämä tarkoitti kohinan poistoa ja kompressointia. Jälkitöihin varatut päivät kuluivat siis pääosin kohtausten ambienssiraitojen, kohtausten välisten siirtymien ja miksauksen parissa.

Duende- elämän kaikki sävyt dokumentin ensimmäisen kohtauksen pääasiallinen merkitys on herättää katsojissa kysymyksiä ja uteliaisuutta, halua jatkaa katsomista eteenpäin. Tästä syystä flamencoesitys leikattiin niin, että esiintyjien kasvoja ei näykynyt. Taustalla soiva bulerías kertoo kyllä, että kyse on flamencosta, mutta ketkä esiintyvät ja missä, jää vielä tässä vaiheessa arvoitukseksi. Vasta leikkaus seuraaviin kohtauksiin esittelee dokumentin päähenkilöt. Tällöin näemme Sinikan keinumassa Pyhäjärven rannalla, Tonin ulkoiluttamassa koiraansa metsäpolulla ja Elinan astumassa Rajaportin saunan eteiseen.

Äänellisesti leikkaus flamencoesityksen ja sitä seuraavien esittelykuvien välillä oli vaikea. Jotta esiintyjät tunnistettaisiin kuvista, oli musiikin mielestäni jatkuttava taustalla koko esittelyjakson ajan. Näin katsojien olisi helppo loogisesti sitoa kolme ihmistä edellä nähtyyn esitykseen. Koska esitystä seuraavien kohtausten tarkoituksena oli kuitenkin nimenomaan esitellä päähenkilöt katsojille, halusin, että heistä kuuluisi myös ääniä. Päädyinkin miksaamaan kohtauksiin musiikin päälle myös päähenkilöiden toiminnan ääniä: keinumista, kävelyä, jne. Toivoin, että erilaiset persoonat jo näin kuuluisivat katsojille ja päähenkilöihin identifioituminen helpottuisi. Toisaalta tämä ratkaisu heikensi flamencokappaleen voimaa ja vieraannutti esityksestä. Koska tiesin katsojien pääsevän kuitenkin vielä lopussa nauttimaan esityksestä kokonaisuudessaan, päätin nostaa päähenkilöihin tutustumisen tässä vaiheessa äänellisesti tärkeimmäksi seikaksi.

Sinikka Vainiosta kertovista kohtauksista äänellisesti haasteellisimmaksi osoittautui tanssisali, jossa Sinikka ohjasi flamencoryhmäänsä. Olin äänittänyt kyseisen kohtauksen puomin ja nappimikin lisäksi yhdellä AB-stereoparilla. Miksausvaiheessa päädyin sijoittamaan nappimikillä poimitun Sinikan puheen konventionaalisesti

keskikaiuttimeen, jotta äänellinen huomiopiste pysyisi koko kohtauksen ajan päähenkilössä. Käytännössä tämä ratkaisu tarkoitti sitä, että kovametelisessä tanssisalissa dialogin kuulumiseksi nappimikin poimimaa ääntä oli kompressoitava melko rankalla kädellä. Samalla puhe sijoittui ääniperspektiivissä etualalle, siinä missä musiikki ja muut kuultavat äänet sijoittuivat syvyysuunnassa taaemmas.

Stereoparin panoroin tanssisalikohtauksissa kuulumaan L/R akselilla etu- ja takakaiuttimien puolivälistä, jolloin elokuvateatterin keskellä istuvat katselijat olivat ikään kuin tapahtumien keskipisteessä. Tällä halusin tuoda miksaukseen ilmavuutta ja läsnäolon tuntua, imaista katsojan itsensä tanssisalin keskelle, tapahtumien keskipisteeseen. Samalla rikoin dokumentille perinteistä katsomo-näyttämöasetelmaa tietoisesti. Ratkaisu toi dokumentin äänikerrontaan mielestäni lisää dynamiikkaa, kun surroundäänikentässä laajalle levittyneeseen tanssisaliin siirryttiin esimerkiksi Sinikan hiljaisesta, keskikaiuttimeen panoroidusta, kodista.

Pyykkipuistossa kuvattuun kohtaukseen käytin jälkeempäin Sinikan kanssa äänittämääni irtoraitaa. Näin siksi, että kohtaus kuvattiin clidecamilla ja liikettä tuli paljon, jolloin äänittäminen samanaikaisesti kuvauksen kanssa oli mahdotonta, mutta myös siksi, että kameran mikrofoniiin oli kuvaushetkellä tarttunut ylilentävän hornetin jylinä. Koin, että vapaudesta ja flamencon syvimmästä olemuksesta, duendesta, voice over-raidalla kertovassa kohtauksessa hornetin ääni oli turhan synkkä ja vei tunnelman aivan toisaalle, kuin mitä kohtauksen kerronnallisen merkityksen haluttiin olevan. Lopullisessa ambienssiraidassa kuuluu tästä syystä Sinikan askeleiden lisäksi läheiseltä koulupihalta lasten ääniä, sekä tuulen huminaa, kaikki autenttisia, mutta harkittuja ääniä.

Sinikan kodin tunnelmasta halusin rauhallisen ja yksityisyyttä korostavan, intiimin. Tästä syystä kotona kuvatut kohtaukset rakentuvat vähäeleisistä äänellisistä ratkaisuista; vain muutamia ääniä on kuultavissa kerrallaan. Kuten haastatteluissa oli jo aikaisemmin tullut ilmi, tuli oli tärkeä elementti Sinikalle. Tästä syystä äänitin kuvauksissa parin minuutin ajan tulta, jota liitin niihinkin kohtauksiin, joissa tuli on läsnä, muttei välttämättä autenttiselta ääniraidalta kuultavissa. Kotikohtaukset toimivat staattisuutensa ansiosta vastapainona tanssisalin julkiselle ja hektiselle tilalle, jossa äänikerrosten lukumäärä on huomattavasti isompi, sekä muille kohtauksille, joissa Sinikka nähdään vahvasti aktiivisen toimijan roolissa.

Kohtaus, jossa Sinikka kävelee Pispalassa, sisältää syvällistä päähenkilön omaa pohdintaa. Autenttinen ääniraita sopi mielestäni kohtaukseen täydellisesti; Sinikan puhuessa lapsenomaisuudesta ja kyvystä heittäytyä asioihin lapsen lailla ambienssiraidan taustalta kuuluu välituntia viettävien koululaisten kiljahduksia. Joku voisi todeta äänen tuntuvan lähinnä päälleliimatuilta, mutta koska päähenkilö reagoi kuvassa voimakkaasti ääniin ja vilkuttaa leikkiville lapsille, autenttisen ääniraidan käyttö tuntui mielestäni oikeutetulta.

Sinikan puunhakkuu-kohtaus ja pyöräily alikulkutunnelista olivat ennakkoon käsikirjoitettuja toiminnan osalta, mutta nousivat esiin alunperin seikkoina, joita päähenkilö itse harrastaa. Tästä syystä päädyin käyttämään autenttisia ääniä kuvattujen kohtausten kanssa, sillä ne sisälsivät oleellisia kerronnallisia seikkoja; ”Aiii!”- kiljahdus alikulkutunnelissa liittyy tunnetusti flamencoon, mutta tuo esiin myös Sinikan persoonaa, tämän kajauttaessa sumeilematta huudahduksen ilmoille pyöräillessään. Toisaalta puita hakatessaan Sinikka lainaa häneen vaikutuksen tehnyttä kirjaa Lokki Joonatanista ja samalla antaa persoonansa tässäkin kohtauksessa näkyä. Dialogin miksaaminen kuuluviin oli puunhakkauksen voimakkaiden iskujen ja toisaalta Sinikan itselleen tarkoittamansa hiljaisen mutinapuheen vuoksi haasteellista, mutta nappimikrofonista niidenkin esiin nostaminen kompressoimalla lopulta onnistui.

Toni Jokiniittyä kuvattaessa ja äänitettäessä oli alusta asti selvää, että miehen instrumentti loisi puheen lisäksi dialogin toisen tason. Tästä syystä dialogin molemmat osat kuuluvat aina keskikaiuttimista, joskin kitaraan keinotekoisesti miksausvaiheessa luotu kaiku levittyy etu- ja takakanavista kuuntelutilaan. Poikkeuksen tällaiseen kitaran panorointiin tuo kuitenkin kohtaus, jossa siirrytään Alanya-pubista kaupunkikuvituskuviin; tässä kohtauksessa tuplasin kitaran monoraidan ja panoroin toisen kuulumaan L- ja toisen R-kanavasta. Halusin tällä tavalla nostattaa kappaletta, ympäröidä kuulijat hetkeksi musiikilla, ja korostaa näin voimakkaasti kohtauksen tunnelatausta. Samalla korostin siirtymää intiimistä tilasta laajempaan, hallitsemattomampaan tilaan. Jakso päättyy elokuvassa paluulla takaisin Alanya-pubiin saman kappaleen soidessa, jolloin kitara siirtyy takaisin etukaiuttimeen ja tila pienenee; ollaan palattu abstraktimmasta kuvakerronnasta konkretian ja intiimin pariin.

Halusin Alanya kohtauksiin myös ihmisten läsnäolon tuntua ja tästä syystä korostin autenttiselle ääniraidalle tallentuneita astioiden ja lasien kilinää. Tämä loi mielestäni

vaikutelman tilasta, jossa ihmisiä on enemmän kuin, mitä kuvan avulla pystytään ilmaisemaan. Tämä tunne palveli myös mielestäni hyvin kerronnallista tasoa, sillä Tonille yleisön läsnäolo on esiintymiskokemuksessa tärkeää. Toisaalta vastaparina Alanyan äänimaailmalle käytin kotona ja metsässä kuvatuissa kohtauksissa hiljaisuutta hyväkseni. Jälkimmäisessä oli tarkoitus kerronnallisesti osoittaa yksinäisyyden ja mietiskelyn sekä luonnon merkitystä päähenkilölle. Ensimmäisessä puolestaan osoittaa, miten muilla tavoin Espanja ja espanjalaisuus näkyy Tonin elämässä. Tästä syystä esimerkiksi espanjan puhuminen Indi-koiralle oli tärkeää poimia kuvauksissa talteen.

Kuten Tonin myös Elina Pesosen tapauksessa dialogi koostuu puheen lisäksi omasta instrumentista eli cajonista. Rajaportilla kuvatuissa kohtauksissa tärkeäksi muodostui myös soittotilan akustiikka, joka saunaosaston ja pukuhuoneen välillä erosi toisistaan oleellisesti. Saunatilassa kaiku oli voimakas ja melko tumma. Elina huomauttikin mahtavasta kaiusta ja valitsi sen perusteella rytmiksi surumielisen ja valittavan siguiyiriaan. Loppumieksauksessa korostin vielä tästä lokaatiosta tallennettusta ääniraidassa alataajuuksia. Käytin myös r-bass efektiä luomaan bassotaajuuden harmonioita keinotekoisesti tuplattuun ääniraitaan, jotta sain subwooferille ajettavaa tavaraa puomimikrofonilla tallennetusta äänestä.

Siirtymässä, josta liikutaan Elinan cajonin soitosta Sinikan puiden hakkuuseen, käytin samaa kikkaa, kuin aikaisemmin Alanya kohtauksessa, nyt vain toisin päin; tuplasin cajonraidan ja panoroin sen kuuluviin L- ja R-kanavista. Kun leikkaus siirtyy Rajaportin saunasta cajonrytmiin tahdistettuun puunhakkuuseen, ääni panoroituu pelkästään keskikaiuttimesta kuuluvaksi. Näin halusin pienentää tilan vaikutusta tiiviisiin kuviin siirryttäessä.

Alunperin olin kaavaillut siirtymään kohtauksesta, Elina soittamassa Rajaportilla cajonia, kohtaukseen, vaihtuvat liikennevalot ja kadulla kävelevät ihmiset, cajonin soittoon tahdistuvia liikenteen ääniä, esimerkiksi valojen naksutusta. Kokeilinkin erilaisia versioita naksutusäänistä, liikenneambiensseista ja askelten kopinoista tahdistettuna flamencorytmiin. Huomasin kuitenkin, että yhdessä jo cajoniskuihin tahdistetun kuvan kanssa vähemmän oli enemmän äänen osalta ja päädyin ratkaisuun, jossa kuvien vaihtuessa pelkkä cajonrytmi kuului. Siirtymän seuraavaan kohtaukseen, jossa Toni ulkoilutti koiraansa hiljaisessa metsässä, halusin kuitenkin olevan radikaali. Tästä syystä päädyin nostamaan viimeisessä liikennekuvassa ohiaijan auton äänen

ylös ja leikkasin näin äänellisesti flamencorytmin ja hiljaisen metsän välin. Äänitetty auto oli poimittu talteen stereoparilla, joten näin se panoroitui luonnollisesti L/R-akselilla, ja toi samalla äänitilaan kaivattua liikettä.

Kuten jo aikaisemmin mainitsin, useimmat elokuvan siirtymistä oli etukäteen käsikirjoitettuja ja vaikuttivat näin ollen siihen, mitä kuvattiin ja äänitettiin. Leikkausvaiheessa nämä käsikirjoituksen siirtymät kuitenkin elivät ja monin paikoin muodostuivat erilaisiksi, kuin mitä alun perin oli suunniteltu. Tämä ei sinänsä ollut yllättävää, sillä tärkeintä käsikirjoituksen laatimisessa oli nimen omaan, että kuva-ääni materiaali oli sellaista, josta näitä siirtymiä voitiin leikkausvaiheessa rakentaa. Leikkaaja Helena Yli-Kyyny osoitti mielestäni leikkausvaiheessa ammattitaitonsa ja teki monista siirtymistä hienosti toimivia. Kontolleni jäikin äänityövaiheessa lähinnä tarkentaa äänileikkausta ja etsiä raidalle elokuvan luonteeseen sopivat äänet.

Kun ensimmäinen versio miksauksineen oli valmis, sain palautetta ohjaavalta opettajalta Petteri Rajantilta. Keskustelussa nousi esiin Tampereen katujen äänet tai oikeammin niiden kuulumattomuus. Rajanti ehdotti, että kokeilisin liittää kuvituskuviin musiikin lisäksi liikenteen ääniä; näin suomalainen kaupunkimaisema nousisi paremmin esiin. Pidin ehdotusta hyvänä ja liikenneäänet kuviin liitettyinä nostivatkin kohtausten intensiteetin uudelle tasolle. Etenkin siirtymästä Alanyasta Tonin musiikin soidessa katukuviin, joiden ääni muuttuu välillä auton sisältä kuuluvaksi, ja toisaalta soitto välillä baarin sisältä kadulle kuuluvaksi, tuli näiden muutosten jälkeen varsin onnistunut elokuvan jakso.

5 Valmiin elokuvan ratkaisujen pohdintaa

Koska ennakkosuunnitteluvaihe on pääosin suurten linjojen vetämistä, jää aina jotain työn tiimellyksessä myös huomaamatta. Monet näistä seikoista eivät ole vaarallisia; päin vastoin ne usein vain lisäävät luovien ratkaisujen määrää prosessin myöhemmässä vaiheessa. Sen sijaan yhteistä kaikille näille ennalta-arvaamattomille asioille on niiden opettavaisuus. Siksi voinkin hyvillä mielin todeta kokemukseni äänisuunnittelusta karttuneen taas tätäkin dokumenttia tehdessä.

5.1 Ennalta arvaamattomuutta

Vaikka koen valmiin dokumentin kokonaisuutena, myös äänisuunnittelun osalta, olevan eheä ja onnistunut, syntyi ennakkoon kaavailemani ja lopullisen ääniraidan välille siis odottamattomiakin eroja. Ehkä onnistunein ennakoita arvaamattomista seikoista oli päähenkilöiden puheen persoonallisuus; niin puherytmi kuin niistä välittyvä energiakin oli jokaisen henkilön kohdalla täysin erilainen. Tämä toi mielestäni hienosti esiin kolmen persoonan luonteiden erot ja suhteen niin ympäröivään maailmaan kuin flamencoonkin. Oikeutetusti Nicholas Philibert siis pitää haastatteluääniä oleellisena osana dokumentin dramaturgiaa ja hyvänä lähtökohtana dokumentin leikkauksen suunnitteluun.

Sen sijaan ikävämpi odottamaton seikka nousi esiin leikkausvaiheessa, kun jo kuvattuja Sinikan tanssisalikohtauksia alettiin pohtia tekijänoikeuskysymysten valossa.

Tanssisalin taustalla soi näet Teoston alaista musiikkia. Koska kohtaukset kuuluvat yhteen elokuvan intensiivisimmistä ja vahvimmista, ei niiden poistaminen tule kysymykseen. Samoin ääniraidan korvaaminen toisella, esimerkiksi ei-diegeettisellä musiikilla, vähentäisi oleellisesti kohtausten tehoa. Musiikin selkeä kuuluminen ja kappaleiden tunnistettavuus taustalta vaikeuttavat tulevaisuudessa elokuvan esittämistä televisiossa tai erilaisilla festivaaleilla, mikäli kysymystä siitä, kuka Teostomaksut maksaa ei pystytä ratkaisemaan. Asia on edelleen pohdinnan alla.

Tanssisalin lisäksi teoston alaista musiikkia soi myös kohtauksessa, jossa Sinikka harjoittelee kotonaan tanssikoreografioita. Tämän kohtauksen pystyin kuitenkin äänieditissä ”pelastamaan musiikilta” korvaamalla kohtauksen oikeat äänet toisella, pelkkiä askeleita ja koputuksia sisältävällä äänitteellä. Onnekseni Sinikka näet

harjoitteli kuvausvaiheessa sekä koreografiaa sekä musiikin kanssa että ilman. Tietysti jouduin synkkaamaan äänet yksitellen kuvan koputuksia ja taputuksia vastaamaan, mikä vei jälkitöissä aikaa jonkin verran muulta suunnittelulta. Kaiken kaikkiaan nämä seikat havahduttivat huomaamaan, että vaikka ennakkoon olisi kuinka suunnitellut tarkasti asioita, aina jälkityövaiheeseen jää asioita, tässä tapauksessa todella visaisia, ratkottavaksi.

Äänitysvaiheen kannalta ennakkosuunnittelussa olisi kannattanut vielä paneutua tarkemmin itse äänitystilanteessa tapahtuvan tallentamisen suunnitteluun. Tonin kitaran soundiin esimerkiksi olisin Telakka nauhoituksissa kaivannut vielä toisen, pienikalvoisen mikrofonin, tukea. Huomasin nimittäin kitaran honottavan voimakkaasti tietyillä ala-middle taajuuksilla kokonaisia sointuja soitettaessa. Uskon, että pienikalvoisen kondensaattorimikrofonin käyttö olisi helpottanut miksausta näiltä osin, sillä honotus ei esimerkiksi haastattelukohtauksessa, jossa Toni myös soittaa, ollut niin voimakasta. Tällöin minulla oli käytössä äänityksissä juurikin pienikalvoisen mikrofoni.

5.2 Tarkkaan suunniteltua luovuutta

Mikäli luovalla dokumentilla tarkoitetaan Jouko Aaltosta mukailleen elämyksiä ja tunteita herättävää todellisuuden kuvausta, niin mielestäni tällöin *Duende-Elämän kaikki sävyt* on nimenomaan luova dokumentti. Sitä saavutettiin elokuvan ilmaisussa jotain täysin radikaalia, on mielestäni tekijänä hankalaa ja samalla myös puolueellista arvioida; luova prosessihan on aina jo periaatteessa tuttujen palojen uudelleen järjestämistä. Tässä listaan kuitenkin joitakin dokumentin teon aikana esiin tulleita ja luovana suunnitteluna pitämiäni seikkoja nimenomaan äänisuunnittelijan perspektiivistä. Lopullisen vertailun dokumentin luovuudesta tai tavanomaisuudesta tehköön kunkin katsoja tulevaisuudessa itse, mikäli sellaista lainkaan tarvitaan.

Se, että jo käsikirjoitusvaiheesta lähtien mietittiin elokuvan eri tasoja, näkyy mielestäni moniulotteisena kerrontana, jossa ääneen pääsevät niin päähenkilöt kuin flamencokin. Myös yhteisöllinen työtapa, jossa kaikki työryhmän jäsenet ottivat osaa ideointiin ja eri osa-alueiden suunnitteluun, oli mielestäni hedelmällinen ja minulle täysin uusi, luova keino lähestyä aihetta. Tämä takasi sen, että päätöstenteko jo dokumenttiprosessin alussa mahdollistui ja monia seikkoja kyettiin ottamaan huomioon aivan uudella tavalla,

puhumattakaan siitä, että kaikkia kerronnallisia ja äänellisiä ratkaisuja ei tarvinnut säästää jälkityövaiheeseen, vaan jo esimerkiksi kuvauspaikalla tehtiin valintoja tallennettavasta materiaalista.

Vaikka elokuva sisältää melko paljon perinteisiä dokumentin elementtejä, haastatteluja, voice over raitoja ja seurantakuva, on niitä mielestäni yhdistelty uudella ja raikkaalla tavalla yhteen. Pitkä ennakkosuunnitteluvaihe ei siis sulkenut pois luovuutta, eikä käsikirjoituksen laatiminen kaventanut millään tavalla improvisaation tai uusien ratkaisujen tekemisen mahdollisuutta. Päin vastoin. Ennakkosuunnittelu haastoi kaikki ryhmän jäsenet tutustumaan aiheeseen ja pohtimaan oman tontin ulkopuolisia asioita. Näin esimerkiksi valjastin omia äänellisiä mielikuviani kuvituskuviin suunnitteluun ja mahdollisten leikkaussiirtymien ideointiin. Toisaalta ennakkosuunnittelun aikana virinneistä ääni-ideoista huomasin osan valmiin leikkausversioni jälkeen liiallisiksi ja näin ne luonnollisesti karsiutuivat lopulliselta ääniraidalta pois.

5.3 Äänellinen tila Duendessa

Äänisuunnitteluni keskipiste oli *Duende- elämän kaikki sävyt* elokuvassa kaiken aikaa nimen omaan siinä, miten saisin luotua dokumentin ääniraidan niin, että siinä käytetyt äänelliset tilat olisivat tarkkaan harkittuja ja monipuolisia. En siis halunnut tyytyä pelkästään autenttiseen, kuvaushetkellä nauhoitettuun, ääniraitaan, vaan etsiä ratkaisuja, jotka mahdollisimman hyvin toisivat esiin äänen ilmaisuvoimaa; kuten jo edellä olen osoittanut, tiläänillä voidaan fokusoida elokuvan kannalta oleellisia kerronnallisia seikkoja tai luoda kohtaukseen tiettyä tunnelatausta. Samalla halusin viedä dokumentin äänisuunnittelua osaltaan elokuvallisemmän kerronnan suuntaan; osoittaa, että myös dokumentissa voidaan rakentaa äänellisiä tiloja käyttäen hyväksi ambienssiraidalle rakennettavia erilaisia äänikerroksia, tilojen akustiikkaa sekä miksaus ja toistovaiheessa monikanavaäänen luomaa tilatoistoa.

Jotta olisin kyennyt lunastamaan tiläänen kerronnallisen potentiaalin Duendessa täysin, olisi se minulta äänisuunnittelijana vaatinut parempaa käytännön kokemusta monikanavaäänestä, mutta myös miksausvaiheeseen tehtyä selkeää ennakkosuunnitelmaa, esimerkiksi piirrosta surroundkentän eri puolille sijoittuvista äänistä. Näin olisin luultavasti osannut hyödyntää monikanavakenttää monipuolisemmin ja elokuvaan rakennetut tilat olisivat olleet nykyistä vaihtelevammat

sekä toisistaan erottuvammat nimenomaan akustisten ominaisuuksien kannalta.

Tällaisen suunnitelman laatimisessa minua pidätti kuitenkin jälkitöiden tiukka aikataulu, joten tilojen lopullinen miksaus jäi melko paljon itse editissä kokeilun varaan.

Miksaussuunnitelman puuttuminen vaikutti myös jonkin verran elokuvan lopulliseen dynamiikkaan, ja loppumiksaukseen olisinkin kaivannut tässä mielessä lisää elokuvallisuutta; esimerkiksi Sinikan tanssisalikohtauksen ja hiljaisen kodin välillä olisi saanut olla äänellisen tilan eron lisäksi vielä suurempi vaihtuvuus äänenvoimakkuuden tasossa. Tasovaihteluiden rinnalle jäin kaipaamaan myös lisäsyvyyttä äänikuvaan. Sen luomiseksi olisin tilasuunnittelussa voinut ottaa paremmin huomioon äänten monikerroksisuuden ja käyttää vaihtelevasti kohtauksia, joissa äänet tulevat selkeästi joko kaukaa tai läheltä ääniperspektiiviä. Toisaalta esimerkiksi äänikuvan laajeneminen ja supistuminen surroundkentässä aina kohtauksesta riippuen onnistui ja toi tiloihin ennakkoon kaipaamaani vaihtelua.

6 Lähteet

Aaltonen, Jouko. 2002. *Käsikirjoittajan työkalut*. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Aro, Eero. 2006. *Tilääni*. Helsinki: Idemco Oy, Riffi-julkaisut.

Davies, Rhys. 2007. *Explicit commentaries and implicit designs: The evolving role of post-production sound in mainstream documentary*. E-artikkeli. [Journal of Media. Dractico, vol. 8 issue 2] (Luettu 31.10.2009)

Lindroos, Katja. 1999. *Flamenco*. Jyväskylä: Oy Like kustannus Ltd.

Schafer, Murray R. 1977. *The Tuning of The World*. 1. painos. Toronto: McClelland and Stewart Ltd.

Sonnenschein, David. 2001. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Studio City (Calif.): Michael Wiese productions.

Liitteet

LIITE 1: Kysymykset haasteteltaville

LIITE 2: Äänelliset tilat

LIITE 3: Äänisuunnitelma I

LIITE 4: Treatment

LIITE 5: Äänisuunnitelma II

Kysymykset haastateltaville

Liite 1

Miten ymmärrät *duenden*?

Mikä inspiroi sinua? Mitä äänellisiä elementtejä, jotka inspiroivat?

Miten suomalaisuus ja espanjalaisuus on kohdannut sinun elämässäsi?

Mitä suomalaisuus merkitsee sinulle?

Miten koet suomalaisuuden?

Mielikuva kysymys:

- Jos suomalaisuus olisi tila tai paikka, niin mikä paikka se olisi?
- Minkä tilan kokee olevan oman mielenrauhan tila? (Eli missä paikassa tuntee olevansa kaikkein eniten kotonansa, rauhassa ja turvassa?)

Äänelliset tilat

Adjektiiveja:

Julkinen, vapaa, suljettu, kova, pehmeä, pieni, kahlitseva, etäinen, vapauttava, hallittu, sekasortoinen, inspiroiva, läheinen, raikas, rauhoittava, iso, lamaannuttava, tunkkainen, intiimi

Paikkoja: Liitä näihin sopivia adjektiiveja yllä olevasta listasta (väh.2/paikka).

Koti:

Harjoitussali/paikka:

Esiintymislava:

Kesämökki:

Metsä:

Järvenranta:

Bussi:

Tori:

Kauppakeskus:

Hämeenkatu:

Ääniin liittyviä tunnekokemuksia: Mainitse kolme mieluisaa ja kolme epämieluisaa ääntä, joita kuulet alla luettelluissa paikoissa.

Koti:

Harjoitussali/paikka:

Esiintymislava:

Kesämökki:

Metsä:

Järvenranta:

Bussi:

Tori:

Kauppakeskus:

Hämeenkatu:

Äänisuunnitelma I: ”Kaikki elämän sävyt”

Liite 3

Äänet johdattelevat katsojan flamencon monimuotoiseen maailmaan. Musiikin rytmien ja sointukulkujen vivahteikas vaihtelu kuljettavat osaltaan elokuvan tarinaa eteenpäin. Erilaiset äänelliset tilat ja niiden muutokset kertovat päähenkilöiden sisäisestä maailmasta ja tuovat osaltaan esiin kolmen erilaisen taiteilijapersoonan suhdetta flamencoön ja suomalaisuuteen.

Äänellisiä teemoja:

Rytmit

Flamenco ja suomalaisuus

Liike-pysähtyneisyys

Tilan käyttö dokumentissa:

Visuaalinen ja äänellinen tila kulkevat rinnakkain läpi dokumentin.

Surround äänillä on oleellinen osa dokumentin kerronnan vahvistamisessa; sillä voidaan, paitsi tukea kuvailmaisua ja kuvan liikettä esim. tanssikohtauksissa, myös tuoda esiin muutoksia päähenkilöiden sisäisissä maailmoissa.

Tavoitteet:

- Äänellisen tilan muutoksilla luodaan kerrontaan rytmiä ja jännitteitä.
- Tuetaan kuvakerrontaa ja leikkausta.
- Tuodaan uutta informaatiota päähenkilöiden emootioista; esim. siirtymä päähenkilön keittiöstä (pieni, intiimi, turvallinen) luontoon (laaja, vapauttava, raikas)--> äänillä voidaan kuvata paitsi konkreettisesti siirtymää paikasta toiseen, myös päähenkilön emotionaalista muutosta ”tavallisesta” suomalaisesta henkilöstä duenden auran omaavaksi taiteilijaksi.

Keinoja:

Äänellisten elementtien selkeä muutos siirryttäessä tilasta toiseen.

Koti (pieni, intiimi, turvallinen): radio, seinäkello, tuli takassa, hengitykset, lattian natinat, äänet **stereokannassa melko suppealla**

Luonto (laaja, vapauttava, raikas): laajaa pohjäääni: esim. tuuli, lehtien havina, aallot, muutamia rytmillisiä elementtejä, mutta kaukana (esim. lintu, auton torvi jne), päähenkilöstä vain voimakkaita ääniä: taputus, koputus, kiljahdukset (ei hengitys), **surround-äänet**

TREATMENT

DUENDE (=tonttu, maahinen, flamencon henki, henkilökohtaiseen kokemukseen perustuva)

– *Mitä flamenco on enemmän kuin tekniikka?*

ALKU: *Intro flamenco*

Me näemme ja kuulemme flamencokitaran soittoa, rytmikkäitä taputuksia, cajon-rytmilaatikon paukutusta, valittavaa laulua ja lopulta tanssijan taitavasti liikkuvia käsiä ja puulattiaan koputtavia tanssikenkiä. Näillä instrumenteilla meille vielä kolme tuntemattomaksi jäävää flamencotaiteilijaa ilmaisevat *sequiriyasta*, syvää, dramaattista ja tuskaa ilmaisevaa flamencotyylä/ vaihtoehtoisesti kepeämpää *rumbaa*. He tekevät sen antaumuksella ja erittäin taitavasti.

SEQUENCE 1: *Valmistautuminen eli tarinoita vapautumisesta omassa itsessään*

Flamencotanssija, koreografi ja tanssinopettaja *Sinikka Vainion* Pispalan keittiössä pihisee ekspressopannu. Hän sytyttää tulen hellaan ja hakee aamulehden. Hän rakastaa pitkiä aamuja.

Joutsenlammen tanssija valmistautuu olemalla joutsen aamusta asti...

Minä olen tavallinen maalaistyttö, mutta minä elän musiikkia ja siksi olen tanssija. Se on koko kehossa...Saan pistää siihen kaiken; tuskan, ilon, kiukun, sydänsurut, rakastumisen....

Flamenco merkitsee hänelle ennen kaikkea vapautta, olla estoton suomalainen. Hän haluaa riehua olohuoneessa, jos radiosta tulee hyvä biisi...

Kirveen tasainen rytmi kuuluu pihalta, kun Sinikka hakkaa puita.

...Rakastuin flamencoan, koska se on niin syvää...klassisessa musiikissa en saa särmää, flamencossa pelkästä rytmistä lähtee meneen...

Puun hakkuun rytmiin sekoittuu palmakset eli käsitaputukset. Sinikka kohentaa tulta. Hän tykkää tuijottaa tuleen, koska se synnyttää rytmejä koreografioihin. Hän kokeilee askelia olohuoneen lattialla villasukat jalassa, taputtaa ja tekee muistiinpanoja tunteja varten. Askeliin lisätään flamencokädet. Näin on syntynyt parhaat jutut.

Taputuksiin alkaa kuulua lisänä flamencokitaran soittoa...

Toni Jokiniitty on virtuoosimaisesti soittava flamencokitaristi ja taitava säveltäjä. Hän on flamencotaiteilija ja ammattimuusikko. Hän harjoittelee seuraavaa keikkaa varten kotonaan. ***Indi-koira*** tulee kuuntelemaan ja Toni heittä sille juttua espanjaksi...Tonin kaksiossa Peltolammilla on paljon instrumentteja ja kotistudio. Espanjankielisiä kirjoja muistuttamassa Espanjassa asutusta ajasta. Tonille on tärkeää flamencon monipuolisuus.

Flamencossa on paljon opittavaa; laulun, tanssin säestys, soolosoitto, flamencossa on monia eri tyylilajeja ja rytmejä...flamencoan pystyy sulauttaan eri soittimia; mm. cajon, huuliharppu, sähkökitara...siinä ei ole rajoituksia; kitara ollut valtasoitin, pianollakin sitä voi soittaa...

Toni treenaa myös flamencolaulua espanjaksi. Laulu on tullut vasta viime vuosina Suomeen.

Ennen sitä ei voinut tehdä...Toni haluaa kertoa myös miksi hän laulaa....

Syvä flamencolaulu ja soitto jää soimaan ja siirrytään luonnon hiljaisuuteen. Luonto on tärkeä sekä Tonille että Sinikalle.

Sinikalle hiljaisuuden ja rytmin säännöllinen vaihtelu on oleellista. Hän istuskelee mielellään Pispalan harjun korkeimmalla kohdalla, ihan vain maisemaa katsellen ja kuunnellen, yksinään.

Mökki on minulle tärkeä turvapaikka...luonto on minulle kaveri...kun sataa lunta, käperryn peiton sisään terassille kuuntelemaan lumisadetta...siinäkin on rytmi...on tärkeää olla nöyrä ja avoin ihmisenä...vaikka ulkona myrskyäisi, voin ottaa sen vastaan kiittolisena ja tulla osaksi sitä...

Sinikasta on vapauttavaa pyöräillä vauhdilla rinnettä alas ja päästyään alikulkutunneliin, hän huutaa täysillä ”Ai!”, flamencon tuskahuudon.

Kun mulla on ollut elämässä rankkoja juttuja niin olen voinut lähteä yöllä salille tanssimaan tuskaani ulos...se helpottaa

Huuto sekoittuu erilaisiin lintujen raakunoihin...naakkoihin, joutseniin...

Toni kävelee luonnossa Peltolammilla espanjalaisen koiransa kanssa. Tonin yksi harrastus on lintujen seuraaminen.

Nautin, että saan tehdä tätä työkseni ja minulla on tämän lisäksi vapaa-aikaa. Jos tekisin tätä harrastuksena, soittaisin vapaa-aikana....Ois kiva, jos oppis suhtautuun elämään rennommin...ilmapiiri Suomessa voisi olla vähän vapaampi...Espanjassa on tärkeempi, että on hyvä olla, elämä ei ole pelkkää suorittamista....kun kuljen täällä espanjalaisten kaverien kanssa, tapahtuu väistämättä konflikteja...

Soleá, tuo yksinäisyydestä, intiimistä kivusta, rakkaudesta ja kuolemasta kertova, mutta myös lohduttava flamencon tyylilaji soi flamencokitarassa...

Toni soittaa studiossa soleáa ja sen tahtiin näemme suomalaisuutta ***tamperelaisilla kaduilla***; autionpuoleisia, tuulisia, niissä muutamia yksinäisiä ja ahdistuneita ihmisiä, jotka kommunikoivat epäsuorasti, mutta myös ihmisiä, jotka näkyy intiimissä tunnelmavalossa pubien sisällä...

Aution kadun liikennevalojen ja yksinäisen alikulkutunnelin yli pyyhältävän junan rytmiin alkaa kuulua taputuksia...joihin tulee lisää uusia taputuksia....

Sinikka ajaa autoa, jos sataa ja komppaa tuulilasien pyyhkimien väliin....Hän seisoo kadulla tehtaen vieressä ja taputtaa **buleriasta**, vähän iloisempaa flamencoä tehtaen synnyttämään rytmiin ja aloittaa hetkeksi suomalaisen humoristisen flamencolaulun samaan tahtiin...

Sinikka istuu studiossa haastateltavana ja kertoo eläväisesti kuinka flamencossa ilmaistaan kuitenkin vakaviakin tunteita humoristisella tavalla:

Herkkyyks on tärkeää! Flamencon rakkauslaulut saattavat ensin tuntua oudolta; niissä voidaan laulaa, että rakkaani on kuin korkkiruuvi tai rakastan häntä, koska hänen t-paidastaan puuttuu takaosa...hmm...sen korkkiruuvien voi tulkita niin, että hänet saa auki niin kuin viinipullon tai että hän on kaunis muodoltaan...pitää mennä juttuun sisälle, jotta ymmärtää...jos mulle sanottais noin voisin ottaa sen kohteliaisuutena...

Toni istuu kitara sylissään studiolla vakavan oloisena ja kertoo lisää flamencon erikoisesta ilmaisukielestä...

*Rakkaus on yleisin teema flamencossa. Kuolemasta on paljon sanotuksia. **Taranta** on flamencotyylillä Andalucian itärannikolta, joka kertoo lähinnä kaivosonnettomuuksista...pikkupojalta lähtivät kynnet sormista, kun hän yritti kaivaa isäänsä esiin...molemmat kädet menivät poikki poraonnettomuudessa...aika synkkää.*

Tonin soittaa hetken tarantaa, jonka tahdissa palaamme Tampereen kaduille...

Katse osuu suomalaisiin suruihin iltapäivälehtien lööpeissä, rakastuneisiin nuoriin pareihin keskustorilla, kuolemaa lähestyviin rollaattorivanhuksiin...

Kadulla kulkee määrätietoiset askeleet ja kuuluu ääni, joka laskee rytmejä askeleista...siihen alkaa sekoittua cajonin, flamencon rytmilaatikon paukutusääni...

Elina Pesonen harrastaa flamencoä soittamalla ja opettamalla cajonin eli rytmilaatikon soittoa. Hän käy normaalissa päivätyössä. Flamencossa cajon on lähinnä säestyssoitin. Se on tullutkin siihen varsin myöhään etelä-Amerikasta. Elina soittaa studiossa. Elinalle rytmi on sinänsä kaikki, koko elämä ja yhteisöllisyys tärkeintä flamencossa.

..se vaan tuli, että voisin kokeilla tuota...mitään en tiennyt flamencosta, mikähän laatikko lie, mutta kyllä se siitä ottautui....palot oli vaikeita aluksi...bulerias rytmi oli, että miten tuo voi mennä...olin nelitahtiseen musiikkiin tottunut...mutta eri progiksissa pikku hiljaa tottui...

Elina demoaa studiossa cajonin soittoa eri rytmeillä...joillain rytmeillä siirrytään Tonin kotiin..

Toni silittää kotona esiintymisasuaan. Hän alkaa tehdä demoa/käydä läpi tehtyä demoa kotistudiossaan. Hänelle ammattimaisuus on sitä, että pystyy säveltään vaikka ei ole inspistä.

On huonoja ja hyviä päiviä; tanssija haluaa helmeilevää musiikkia ja ei voi jäädä odottaan inspistä, pitää vaan väkisin keksiä...idea voi tulla muustakin musiikista, melodian pätkä alkaa elään omaa elämää ja voi tulla osaksi mun musiikkia...

Toni demoaa äskeistä ja soittaa studionauhurilta/tietokoneelta jonkin tekemänsä omalaatuisen sävellyksen...Toni on tunnettu siitä, että hän maustaa sävellyksiään eri kulttuureista tulevilla mausteilla...

Tonin musiikkiin alkaa tulla mukaan suomalaisia mausteita joko peltisten saunämpäreiden rytmisestä paukuttamisesta tai veden sihisemisestä puusaunan saunakiukaalle...

Elina lämmittää Rajaportin saunaa Pispalassa. Tuli palaa kiukaassa. Elina on fuusio ihmisiä... hänen mielestään ei ole yhtä oikeaa musiikkityyliä....

Suomalainen ja espanjalainen kansanperinne sopii hyvin yhteen...suomalainen rytmikka muutetaan flamenorytmikaksi...nelijakoinen kansanlaulu kääntyy yllättävän hyvin kaksitoistajakoiseksi buleriaaksi...se kääntyy mukavasti...siitä tulee uutta syvyyttä molempiin...

Elina demonstroi laululla ja cajonia/käsiä/lauteita ymv apuna käyttäen kuinka edellinen tapahtuu...ja sauna lämpiää...

Tykkään tästä ajatuksesta, että ei ole yhtä oikeaa tyyliä...eri asioiden sulauttaminen tuo eri perspektiivejä siihen...siihen vähäänkin, mitä tiedän flamencosta ja suomalaisesta kansanperinteestä...

Sinikka kävelee yksin Pyhäjärven rannalla ja katselee ja kuuntelee kun lokkeja lentelee ja vesi liikkuu järvässä.

Hän kertoo kiintymyksestään Lokki Joonatan kirjaan ja sen vapaussanomaan....Siinä sanotaan, että teidän koko ruumiinne, siiven kärjestä toiseen, ei ole muuta kuin ajatusten muokkaamaa, murtakaa ajatusten kahleet, niin olette vapaat...Sekin on tärkeä kohta, kun sanotaan, että haluan vain tietää, mitä voin ilmassa tehdä!

Sinikan vapaa kävely ja haaveilu muuttuu flamencotanssiksi, missä hän edistyneiden oppilaiden kanssa tanssii iloista espanjalaista kansantanssia **sevillanasta viuhkoilla** omalla tanssisalillaan Hämeenpuistossa.

SEQUENCE 2: Kohden todellista itseä eli tarinoita olemisesta osana yhteisöä, omana itsenään

Sinikka haluaa, että hänen tunneilleen jokainen voi tulla sellaisena kuin on. Hän opettaa perustekniikat ja sitten jokainen tanssii flamencoä omalla persoonallaan. Tanssin ilo! Tanssi kuuluu kaikille! ovat Sinikan johtoajatuksia...

Sinikka kulkee edistyneiden tunnilla oppilaiden välissä, taputtaa tahtia ja katselee tarkasti kuinka kädet liikkuvat ja askeleet muistetaan...toistakymmentä erikokoista naista ja yksi mies tanssivat **soleáa**...yhtäkkiä keskittyneisyyden katkaisee Sinikan humoristinen kommentti ja puheensorina katkaisee hetkeksi opiskelun. Tunnilla on rento ja vapautunut tunnelma. Kysyä voi ja osaamista ei tarvitse hävetä, vaikka Sinikka tulee hetkeksi viereen näyttämään.

Sinikka tanssii välillä edessä opettaen uutta sarjaan ja välillä koputtaa tahtia kepillä. Kepin koputus tihenee ja punaiset tanssikengät yrittävät pysyä mukana suomalaisille vaikeassa 12-tahtisessa rytmissä. Koputuksen meneminen oikein tarkistetaan nostamalla

hameen helmat ylös ja Sinikka saattaa jopa kyykistyä nenä kiinni oppilaan tanssikenkiin laskemaan rytmiä....

Sinikan puhe nousee tanssisalin äänien päälle tanssijoiden jäädessä harjoittelemaan kuvaan...Duende? Ihmisestä näkee sen, se on levollinen karisma. Ei tarkoita sitä, että ihminen on flamenco...siinä on vaan avoin, herkkä, rehellinen ihminen...tanssi näkyy myös ilmeissä, millä en tarkoita, että pitää ottaa flamencoilmeitä, vaan ilmeissä näkyy se ollaanko avoimia...me suomalaiset ollaan avoimia ja rehellisiä ihmisiä...

Tanssi jatkuu... koputtavasta kepeistä siirrytään ekstralähikuvan kautta Tammelan torille/kauppahalliin ilmeikkäiden pappojen ja mummujen kahvikeskusteluihin...koputtava ääni vaihtuu nostattavaan cajonrytmiin...kaupunkikuvissa näkyy enemmän liikettä, kommunikointia, ihmisiä työssä, osana yhteisöä....korkeakorkoiset saappaat kävelevät Siperian alikulkutunnelissa ja rytmi korvaa cajonin, siirtyy ääneen, joka laskee rytmiä...

Elina ja pieni ryhmä cajon soittajia istuvat puoliympyrässä Etapin tanssitilassa...Elina laskee rytmiä muille cajonin oppituntia varten...Muut toistavat jo varsin tottuneesti vaikeitakin rytmejä. Elina löytää rytmejä kaikkialta...rock-musiikistakin sitä saattaa bongata...kerrankin Happoradion Rötösrock coverissa oli hauska rytmi, mikä toistuu...otti sen osaksi cajon-kurssia, mistä flamencopedagogi sanoi, että tuo ei ole kyllä ihan flamenco...

En kuuntele flamenco kotona...yritän ottaa kaikkialta matskuu...persoonakin on sellainen että ryppyotsaiseen juttuun ei ole halua...on hauska leikkiä sillä, että on mukana vaikka rock-elementtejä...en ole puristi missään nimessä, olen silmät auki kulkija...niistä lähtökohdista mistä olen, teen minunlaistani flamenco...

Cajonin rytmeistä siirrytään kitaraan rytmiä koputtaviin sormiin...

Toni pitää omaa pienimuotoista flamnecokonserttia Alanya –pubissa Satakunnankadulla. Yleisö reagoi erilaisilla tavoilla hänen soittoonsa. Espanjalaiset/asiana tuntevat ystävät osaavat huutaa *Olé!* oikeaan kohtaan. Tonille soittamisessa on myös tärkeää kontakti, jonka hän saa yleisöön. Toni on luonnostaan vähän ujo, mutta esiintyessä hänestä tulee avoimempi....

Olen kokenut hyviä hetkiä, hyviä fiiliksiä, tuntenut, että kitara soittaa itseänsä...jos se on duendea, niin kyllä sitten oon kokenut duenden...mutta mitä enemmän tätä tekee työkseen sitä enemmän homma maallistuu, eikä ajattele sitä niin mystisenä enää...

Tonin kitara soittaa jo iloisempia flamencorytmejä, ***alegriasta*** ja ***tangosta***. Olé –huudot siirtyvät Sinikalle, kun hän tanssii salillaan...

Sinikka tanssii yksin. Hän harjoittelee Aila Meriluodon runoa ”Flamenco” omaan runon, tanssin ja kitaran iltaan. Opettamisen ohella hän on koreografi ja tekee esiintyvän ryhmän kanssa kokeellisia flamencoteoksia...Sinikka tanssii aina itselleen..

Unelmia? Jos vaan saan tehdä sitä mitä teen! Mie oon onnellinen! Oon tosi onnellinen.

Toni istuu kitaran kanssa ja kertoo

että suurin haave on, että kehittyisi samaa tahtia...aina, kun tulee enemmän keikkoja ja yhteistyökumppaneita olen tyytyväinen, vaikka vähän, mutta tasaista tahtia....

LOPPU: kohden ”Fin de Fiestaa”

Sinikka, Toni ja Elina improvisoivat yhdessä...elokuvan alkukohtauksen dramaattiset tunnelmat palaavat...espanjalainen laulu, taitava kitara ja voimakas cajon säestävät juhlallisesti pukeutunutta tanssijaa...rytmi kiihtyy...loppuhuipennuksen flamencoesitykselle tekee aina iloiseen ja nopeaan ***bulearias*** tyyliin lopettaminen...tanssija astuu sivulle ja alkaa laulaa; tällä kertaa suomeksi ja laulua:

”Miksi minä tummana synnyin”, kitaristi alkaa paukuttaa tahtia ja cajonisti tanssimaan...saattaapa kitaristikin yhtyä tanssiin...lopussa hauskanpitoa ja hassuttelua!

Flamenco on kaikki elämän sävyt.

