

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU  
Viestinnän koulutusohjelma

Venla Konttinen

AUDIOVISUAALINEN DISSONANSSI  
– Äänen ja kuvan ristiriidat dokumenttielokuvassa

Opinnäytetyö  
Lokakuu 2014



**OPINNÄYTETYÖ**  
**Lokakuu 2014**  
**Viestinnän koulutusohjelma**

Länsikatu 15  
80110 JOENSUU  
p. (013) 260 6906

Tekijä  
Venla Konttinen

Audiovisuaalinen dissonanssi – Äänen ja kuvan ristiriidat dokumenttielokuvassa

**Tiivistelmä**

Opinnäytetyö käsittelee audiovisuaalista dissonanssia eli äänen ja kuvan välisten ristiriitojen käyttöä elokuvakerronnassa. Aiheen käsittely keskittyy audiovisuaaliseen dissonanssiin dokumenttielokuvassa.

Opinnäytetyö käy läpi perusasiat dokumenttielokuvasta ja yleisesti elokuvaäänestä. Työssä käsitellään elokuvaäänien ja -kuvan suhdetta toisiinsa, sekä äänen potentiaalia vaikuttaa mieleen ja kehoon. Työ avaa audiovisuaalisen dissonanssin käsitettä ja erittelee kuva- ja äänielementtien yhdistelmiä, joilla dissonanssia voi luoda.

Opinnäytetyön tavoitteena on selvittää audiovisuaalisen dissonanssin käyttöä suomalaisissa dokumenttielokuvissa. Lisäksi työ pyrkii selvittämään, vaikuttavatko ristiriitaiset elementit jotenkin dokumenttielokuvan katsomiskokemukseen tai totuudellisuuteen. Esimerkkielokuvia havainnoimalla on pyritty konkretisoimaan audiovisuaalisen dissonanssin käsitettä.

Kieli  
suomi

Sivuja 36

Asiasanat  
äänisuunnittelu, dokumenttielokuvat, audiovisuaalinen dissonanssi



**THESIS**  
**October 2014**  
**Degree Programme in Communication**

Länsikatu 15  
FI 80110 JOENSUU  
FINLAND  
tel. +358 13 260 6906

Author  
Venla Konttinen

Audiovisual Dissonance – The Contradiction Between Film Sound and Image in a Documentary Film

Abstract

This thesis studies audiovisual dissonance, the contradiction between the image and the sound in film sound design. It focuses on the audiovisual dissonance particularly in a documentary film.

The study discusses the basics of documentary film and film sound in general. It studies the relationship between the film's image and sound, and the sound's potential to affect the human mind and body. The thesis also clarifies the concept of audiovisual dissonance and analyses ways to create audiovisual dissonance.

The purpose of this thesis is to investigate whether audiovisual dissonance is used in Finnish documentary film. The study also finds out if the contradiction between the film sound and image somehow influences the truthfulness of a documentary. By analysing Finnish documentary films this thesis specifies concrete examples of audiovisual dissonance.

Language  
Finnish

Pages 36

Keywords

sound design, documentary film, audiovisual dissonance

# Sisältö

1 Johdanto .....	5
2 Dokumenttielokuvasta.....	7
2.1 Dokumenttielokuvan määritelmä.....	7
2.2 Pelisäännöt.....	8
2.3 Dokumenttielokuvan lajityyppejä.....	9
3 Ääni elokuvassa.....	11
3.1 Elokuvaääni eilen ja tänään.....	11
3.2 Äänen ja kuvan suhde .....	13
3.3 Ääni dokumenttielokuvassa .....	15
3.4 Ääni mielen ja kehon manipuloijana .....	16
3.5 Audio rendering – ääni todellisuuden hahmontajana .....	17
4 Audiovisuaalinen dissonanssi .....	19
4.1 Äänen ja kuvan ristiriita.....	19
4.2 Synkreesi ja lisäarvo .....	21
4.3 Audiovisuaalinen dissonanssi käytännössä .....	23
4.4 Dissonanssin psykologia: kognitiivinen dissonanssi .....	25
5 Audiovisuaalinen dissonanssi dokumenttielokuvassa .....	26
5.1 Kolme dokumenttielokuvaa.....	26
5.2 Antropologinen dokumenttielokuva: Fata Morgana .....	26
5.3 Henkilökohtainen dokumenttielokuva: Laulu Koti-ikävästä .....	28
5.4 Historiallinen dokumenttielokuva: Viru - tarinoita hotellista .....	29
5.5 Kohtauksen ääniraita: Fata Morgana.....	30
6 Pohdintaa.....	32
Lähteet.....	35

## 1 Johdanto

Opinnäytetyöni käsittelee äänen ja kuvan ristiriitoja ja näiden ristiriitojen vaikutuksia totuuden illuusion ja uskottavuuteen dokumenttielokuvassa. Aiheeni pohjautuu ranskalaisen säveltäjän ja tutkijan Michel Chionin määritelmään audiovisuaalisesta dissonanssista. Chionin mukaan (vapaa suomennos) ”audiovisuaalinen dissonanssi on tietyissä kohtaa tarinaa ilmenevä äänen ja kuvan, tai tietyn ympäristön ja sen realistisen äänimaailman välisen ristiriidan luoma vaikutus” (Chion 2000, 219). Tarkoitukseni on avata kyseistä käsitettä ja sen merkityksiä lisää, ja selvittää kuinka dissonanssia voi käyttää erityisesti dokumenttielokuvassa. Onko dokumenttielokuvassa edes tarkoituksenmukaista käyttää äänen ja kuvan välisiä ristiriitoja? Chion on tutkinut paljon elokuvaäänen ja kuvan välistä suhdetta, ja termi onkin hänen itsensä kehittämä. Käsitelen aihetta kuitenkin omanlaisesta näkökulmastani, sillä en ole halunnut rajata käsitettä liian tarkasti. Chion puhuu audiovisuaalisesta dissonanssista lähinnä fiktioelokuvan yhteydessä, mutta itse tutkin aihetta nimenomaan dokumenttielokuvan kautta. Pyrin tarkastelemaan käsitettä hieman eri tavalla kuin Chion ehkä alun perin tarkoitti. Laajennan audiovisuaalisen dissonanssin käsitteen tarkoittamaan kaikenlaisia ristiriitaisuuksia kuvan ja äänen välillä. Samalla pohdin, voiko audiovisuaalinen dissonanssi tarkoittaa eri asioita dokumenttielokuvassa kuin fiktiossa.

Käsitykseni mukaan dokumenttielokuva on pääasiassa totta – audiovisuaalinen representaatio todellisesta maailmasta. Tämä asettaa erilaisia rajoituksia elokuvan koostamiseen niin kuvallisesti kuin äänellisestikin. Materiaalin työstämisessä tulee olla huolellinen, ja kaikkia fiktioelokuvan draamaa rakentavia keinoja ei välttämättä voi käyttää. Toisaalta taas dokumentti ei voi koskaan olla täysin objektiivinen. Vaikka kuvaan ja ääniraitaan on tallennettu jokin todellisuudessa tapahtunut asia, ei sitä voi elokuvan keinoin täydellisesti toisintaa. Jo elokuvan fyysinen olomuoto muokkaa esittämäänsä todellisuutta. Dokumenttielokuvaan tallennetut tapahtumat kun ovat alun perin kaikilla aisteilla koettavia asioita, jotka litistetään kaksi-, ja kasvavissa määrin myös kolmiulotteiseksi kuvaksi ja siihen rakennetuksi ääniraidaksi. Kaikki kuvat ja äänet sekä tavat, joilla ne eloku-

vaan koostetaan, ovat päätyneet lopulliseen elokuvaan jostain syystä. Ennen kuin suuresta määrästä kuva- ja äänimateriaalia tulee valmis elokuva, käy se läpi yleensä useamman kuin yhden ihmisen subjektiivisen seulan. Jokainen elokuvantekijä ohjaajasta äänisuunnittelijaan lyö oman leimansa dokumenttielokuvaan. Näin lopulliseen teokseen sisältyy aina tekijöiden valintoja ja näkökulmia, eivätkä oikean elämän tapahtumat koskaan siirry täydellisinä elokuvaan.

Ääni vaikuttaa kuvan tulkitsemiseen monella tapaa, ja elokuvan koko tunnelmaa voidaan manipuloida ääniraitaa muuttamalla. Dokumenttielokuvassa käytetään pitkälti samanlaisia kerrontatapoja sekä elokuvallisia keinoja kuin fiktioelokuvasakin. Pyrin selvittämään, voiko audiovisuaalisen dissonanssin ideaa soveltaa myös dokumenttielokuvasta puhuttaessa, ja mitä kuvan kanssa ristiriidassa oleva äänikerronta tekee totuusaspektille. Kenties dissonanssi äänikerronnassa vaikuttaa jollain tavalla elokuvan uskottavuuteen vähentävästi? Jos ääniraita kertoo toista tarinaa kuin kuva, jääkö katsojalle ristiriitaiset tunteet elokuvasta ja sen viestistä? Entä voisiko audiovisuaalinen dissonanssi sen sijaan tukea dokumenttielokuvan totuudellisuutta? Näihin kysymyksiin pyrin saamaan vastauksia.

Opinnäytetyössä selvitän käyttäen esimerkkejä, millaisin keinoin audiovisuaalista dissonanssia voidaan luoda. Onko se yleisesti – tai lainkaan – dokumenttielokuvan äänisuunnittelussa käytetty tehokeino? Aluksi tarkastelen dokumenttielokuvaa ja sen totuusaspektia. Käsittelen myös elokuvaääntä ja sen rooleja niin fiktio- kuin dokumenttielokuvassa. Puhun yleisesti äänestä ja musiikista ja niiden vaikutuksista kehoon ja mieleen. Mielestäni on tärkeää tietää äänestä ja elokuvan äänisuunnittelun erilaisista lainalaisuuksista ja totutuista käytännöistä ennen kuin kannattaa alkaa tarkemmin käsitellä jotain tiettyä ääni-ilmaisun elementtiä. Lopuksi tarkastelen myös kolmea suomalaista dokumenttielokuvaa, joiden äänimaailmaa erittelen ja tutkin audiovisuaalisen dissonanssin näkökulmasta.

Lähteinä olen käyttänyt pääasiassa kotimaista ja ulkomaista kirjallisuutta dokumenttielokuvan ja yleisesti elokuvaäänen kentältä. Mukana on myös muutama internetartikkeli, haastattelu sekä omia luentomuistiinpanojani. Tutkittavaksi ai-

neistoksi olen valinnut kolme suomalaista 2000-luvun dokumenttielokuvaa Jouko Aaltosen (2006) luettelemien dokumenttielokuvan lajityyppien mukaan. Jouko Aaltonen on yksi Suomen tunnetuimpia dokumentaristeja ja dokumenttielokuvakirjailijoita, ja näen vain luontevana rajata aineistoani hänen tekstiensä mukaan. Tämän kaltainen jako on myös järkevä opinnäytetyön laajuutta ajatellen. Haluan pitäytyä tutkimuksessani suomalaisissa töissä, sillä kotimainen dokumenttielokuvatuotanto tulee mahdollisesti olemaan omaa työkenttääni tulevaisuudessa. Alalle valmistuvana haluan myös tietenkin olla perillä tämän hetkistä tekotavoista, joten tutkimusaineistoni rajaus kotimaisiin 2000-luvun dokumenttielokuviin on perusteltua.

## **2 Dokumenttielokuvasta**

### **2.1 Dokumenttielokuvan määritelmä**

Dokumenttielokuvasta puhuttaessa yleinen perusolettamus on, että elokuvan tapahtumat ovat tosia. Tämä olettaus sisältyy jo itse käsitteeseen; dokumenttielokuvan sanakirjamääritelmä kuuluu ”aidossa ympäristössä, ilman lavasteita ja ammattinäyttelijöitä valmistettu elokuva, joka tallentaa tapahtumia mahdollisimman todenmukaisesti” (Aaltonen 2001, 29). Bill Nichols (2001) täsmentää määritelmää lisää kertoen dokumenttielokuvan olevan apukeino ajankohtaisten ja tai muuten huomionarvoisten asioiden näkemiseksi. Dokumentaaristen elokuvien kautta saamme tarkastella maailmaa ja sen ilmiöitä erilaisista näkökulmista. Historiallisella maailmalla ja dokumenttielokuvalla on perustavanlaatuisen yhteys ja dokumenttielokuva onkin yksi tapa säilyttää muistoja tuleville sukupolville. Elokuviin tallennetaan tilanteita, ihmisiä, asioita ja paikkoja joita voimme nähdä ja kokea myös tosielämässä. Tähän perustuu suuresti dokumenttielokuvan uskottavuus. Jos jokin asia on ollut kameran edessä ja näemme sen elokuvassa, sen on oltava todellista ja oikeasti olemassa. (Nichols 2001, 2–3.)

Yleisesti dokumenttielokuvat siis välittävät kuvaa todellisuudesta. Niistä puhuttaessa on kuitenkin aina ollut läsnä vastakkainasettelu absoluuttisen totuuden ja suhteellisen totuuden välillä (Kurki 2001, 1). Aina kun tapahtumia tai tarinaa siirretään eteenpäin, on mukana välikäsiä ja kertojan subjektiivisia kokemuksia ja valintoja. Jokainen tarinankertoja välittää tietoa eteenpäin omalla tyylillään, kuten itse on tarinansa tulkinnut ja kertoo sitä oman, henkilökohtaisen suodattimensa läpi. Skotlantilaisen dokumentaristin John Griersonin mukaan dokumentti on ”todellisuuden luovaa käsittelyä” (Kohtamäki 2001, 6). Vaikka dokumenttielokuvaa pidetään yleismaailmallisesti totena, antaa Griersonin määritelmä mahdollisuuksia venyttää totuusaspektia. Määritelmään sisältyvä luovuus antaa vapauden käsitellä dokumenttielokuvan aihetta erilaisista näkökulmista tai lisätä siihen taiteellisiakin piirteitä. Myös sanassa ”käsittely” on sävyjä, jotka viittaavat muokkaamiseen tai muunteluun.

## 2.2 Pelisäännöt

The Sunday Telegraphin artikkeli ”BBC accused of routine 'fakery' in wildlife documentaries” (2011) kertoo, kuinka BBC:n luontodokumenteissa käytetään toistuvasti studio-olosuhteissa kuvattuja kohtauksia. Lehden tutkimuksen mukaan eläintarhojen asukkeja tai muuten kesyjä eläimiä esitetään luonnossa elävinä villieläiminä. Esimerkiksi ”villi” jääkarhuemo ohjelmassa *Frozen planet* (BBC 2001) asuu oikeasti eläintarhassa Hollannissa. Kuvan lisäksi myös äänet on tehty jälkikäteen äänitysstudioissa. BBC:n luonto-ohjelmien virallinen linjaus sanoo, ettei katsojia saisi koskaan johtaa harhaan. Yhtiö vastaa vilppisyytöksiin toteamalla, että ohjelmiansa internetsivuilta löytyy kaikki tarvittava lisätieto, jossa kerrotaan myös jaksokohtaisesti mahdollisista studiokuvauksista. Niiden, joilla ei ole internetyhteyttä, tulisi BBC:n mukaan mennä kirjastoon käyttämään internetiä ja etsimään tarvitsemansa tiedot. BBC:tä on kritisoitu aiheeseen liittyen, ja on ehdotettu, että studiossa kuvattuihin materiaaleihin tulisi esimerkiksi laittaa asiasta tiedottava teksti. (Malnick. Mendick 2011.)

Jos maailmalla suuresti arvostettu media kuten BBC voi johtaa yleisöään tällä tavalla harhaan, kuinka katsoja voi tietää mihin uskoa? Jouko Aaltosen (2001,



30) mukaan dokumenttielokuvalla tulisikin olla tietyt ”pelisäännöt”, jotta katsoja ja dokumenttielokuva (tai sen tekijä) olisivat yhteisymmärryksessä keskenään. Katsojalle tulee kertoa, katsooko hän tosia, historiallisen todellisuuden ilmentymiä vai lavastettuja tilanteita. Todellisuutta ei saa myöskään tahallaan vääristellä jonkin tarkoituksensa saavuttamiseksi. Oleellista totuudellisuuden kannalta on se, että elokuvassa nähdyt asiat olisivat tapahtuneet, vaikka kukaan ei olisi niitä kuvannutkaan. Aaltonen kertoo, että katsojat ovat nykyään paremmin tietoisia dokumenttielokuvan enemmän tai vähemmän subjektiivisesta laadusta. Silti jos elokuvantekijä ei noudata sääntöjä, saattaa koko elokuvan uskottavuus kärsiä. Katsoja pettyy huomattaessaan tarinan olleen lavastettua. (Aaltonen 2001, 30.) Tekijänä on siis tärkeää pyrkiä katsojan kanssa selvyteen dokumenttielokuvan lähtökohdista ja totuudenmukaisuudesta.

Ihmisellä on luontainen tapa jäsentää todellisuutta tarinoiden kautta. Tapahtumat kuvaillaan tarinan muodossa. Niillä on ensin alku, sitten keskikohta jossa tarina kehittyy sekä loppu. Tästä syystä dokumenttielokuvatkin usein koostetaan tarinamaiseen muotoon. (Kohtamäki 2001, 8.) Dokumenttielokuvan materiaalia kuvataan usein pitkiäkin aikoja, ja materiaaleista valitaan sopivimmat palaset varsinaiseen elokuvaan. Tapahtumien järjestystä saatetaan muuttaa, jotta päästäisiin tarkoituksenmukaiseen lopputulokseen. Näin dokumenttielokuva ei useinkaan näytä tapahtumien kulkua täsmällisesti ja kronologisesti. Tämä on vain yksi esimerkki dokumenttielokuvan moraalisisista kysymyksistä – kuinka paljon totuutta saa muunnella tarinan vuoksi.

### 2.3 Dokumenttielokuvan lajityyppejä

Teoksessaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* (2006) Jouko Aaltonen jakaa dokumenttielokuvat kolmeen lajityyppiin. Ensimmäinen lajityyppi on antropologinen dokumenttielokuva. Antropologista dokumenttielokuvaa voi määrittellä useilla tavoilla ja sillä voi olla näkökulmasta riippuen erilaisia kriteerejä. (Aaltonen 2006, 50–51.) Kenties määrittävin piirre on pyrkimys ymmärtämään toista kulttuuria elokuvan kautta (Aaltonen 2006, 59). Antropologia tieteenalana tutkii ihmistä. Sanan *antropologia* alkuperä löytyy kreikan kielestä,

sanoista *anthropos* ja *logos*, jotka yhdessä tarkoittavat ”tietoa ihmisistä”. Erilaiset yhteisöjen rituaalit, uskonto, politiikka, ja miehen ja naisen asema yhteisössä ovat kaikki osa antropologista tutkimusta. Antropologia pyrkii ymmärtämään ihmisten ja kulttuurien eroavaisuuksia ja samankaltaisuuksia niin yhteisön sisällä kuin myös eri yhteisöjen välillä. (Eriksen 2004, 14–16.)

Toinen Aaltosen nimeämä dokumenttielokuvan lajityyppi on historiallinen dokumenttielokuva. Kun antropologinen dokumenttielokuva heijastaa piirteitä omasta ajastaan ja tekoaikansa kulttuurin ilmentymistä, historiallinen dokumenttielokuva kertoo jostakin tietystä ajasta tai kohteesta, jonka osa se itse ei ole. Historiallisen dokumenttielokuvan erottaa muista dokumenttielokuvan lajityypeistä siis aika. (Aaltonen 2006, 60.) Historiallisen dokumenttielokuvan uskottavuutta lisää se, että siinä käytetään usein materiaalina vanhoja arkistokuvia ja -videoita (Aaltonen 2006, 67).

Henkilökohtaiset dokumenttielokuvat ovat kahteen edelliseen lajityyppiin verrattuna aiheiltaan ja niiden käsittelytavoiltaan paljon subjektiivisempia. Tekijä on usein itse läsnä elokuvassa, ja elokuva kertoo joko tekijästä itsestään tai hänen perheestään tai lähipiiristään. (Aaltonen 2006, 76.) Aiheet saattavat siis olla hyvin henkilökohtaisia, ja informatiivisuuden ja absoluuttisen totuuden asemesta tarinat pohjautuvat enemmänkin tekijän tai päähenkilön tunnemaailmaan ja mielipiteisiin. Vaikka tämänkaltainen lajityyppijako on hyvin yleistettävissä, tulee muistaa että rajat lajityyppien välillä voivat olla häilyviäkin. Aiheet ja näkökulmat limittyvät toisiinsa, ja jotkut dokumenttielokuvat voidaan ajatella sopivan useampaan kategoriaan.

Dokumenttielokuvat voidaan jakaa erilaisiin kategorioihin tai luokkiin monella tavalla näkökulmasta riippuen. Esimerkiksi yhdysvaltalainen elokuvakriitikko Bill Nichols jakaa dokumenttielokuvat kuuteen lähestymistapaan eli moodiin; poetiseen, selittävään, havainnoivaan, osallistuvaan, refleksiiviseen ja performatiiviseen dokumenttielokuvaan (Aaltonen 2006, 81). Nämä moodit voidaan kuitenkin jaotella myös Aaltosen kolmijaon mukaisesti lajityyppihin. Opinnäytetyössäni keskityn juuri Aaltosen määritelmään muun muassa siksi, että käsittelen aihetani muutenkin suomalaisen dokumenttielokuvan näkökulmasta.

## 3 Ääni elokuvassa

### 3.1 Elokuvaääni eilen ja tänään

Kun tekniikka alkoi mahdollistaa äänen tulon elokuvaan, oltiin äänen pääasiallisesta tehtävästä montaa mieltä. Nimekkäät neuvostoliittolaiset mykkäelokuvantekijät pelkäsivät, että kuvaa mukaileva ääni tuhoaisi elokuvan taiteenalana ja että elokuvasta tulisi vain jonkinlaista teatteriesitysten toisintoa (Alexandrov, Eisenstein & Pudovkin 1985, 84). Etenkin neuvostoliittolainen elokuvantekijä Vsevolod Pudovkin oli sitä mieltä, että Länsi-Eurooppa ja Yhdysvallat olivat hakoteillä, mitä tuli elokuvaäänen käyttöön. Hänen mukaansa äänen ei tulisi olla pelkästään mekaaninen väline, jolla korostetaan kuvan luonnollista olemusta. Äänen ja kuvan keskinäisen suhteen tulisi olla asynkroninen. Äänen pitäisi tuoda kuvaan jotain lisää eikä ainoastaan orjamaisesti myötäillä sitä. Pudovkinin mielestä äänen ja kuvan tulisi mennä omia rytmisiä ja tarinallisia reittejään sen sijaan, että ne ainoastaan imitoisivat toisiaan. Samalla ne toimisivat vuorovaikutuksessa keskenään, luoden uusia merkityksiä ja ulottuvuuksia katsomiskokemukseen. (Pudovkin 1985, 86–91.)

Ajan myötä äänen rooliksi on kuitenkin vakiintunut muun muassa juuri kuvan tapahtumien tukeminen, selittäminen ja vahvistaminen. Elokuvan ääniraidassa käytetään – karkeasti jakaen – kolmea äänellistä elementtiä: puhetta, äänitehosteita sekä musiikkia. Neljännen, hyvin tärkeän äänellisen elementin luo hiljaisuus. Jouko Aaltosen (2002) mukaan käsikirjoitukseen kirjoitettu puhe eli dialogi vie tarinaa eteenpäin. Sillä luodaan kohtauksen tunnelmaa, ja esitellään henkilöihahmojen ajatuksia ja luonteenpiirteitä. Dialogi on helppo tapa välittää informaatiota katsojalle. (Aaltonen 2002, 120). Puheeseen kuuluvat niin henkilöihahmojen vuorosanat, kuin vaikkapa elokuvan kertojaääni.

Äänitehosteiden tehtävänä on luoda uskottavuutta ja jatkuvuutta. Niillä on myös tärkeä rooli tunnelmien ja illuusioiden aikaan saamisessa. (Kivi 2013, 221.) Äänitehosteilla voidaan auttaa katsojaa jäsentämään kuvan tapahtumia. Esimerkiksi toimintakohtauksissa voi tapahtua paljon asioita lyhyen ajan sisällä, eikä

katse välttämättä ehdi rekisteröidä kaikkea. Äänelliset tehosteet auttavat katsojaa tapahtumien ymmärtämisessä. (Tegelman 2013.) Äänitehosteita ovat kaikki sellaiset äänet, jotka eivät ole puhetta tai musiikkia. Niihin lasketaan esimerkiksi toiminnasta kuuluvat äänet, askeleet, tai erilaiset tunnelmaa luovat, ei-musiikilliset äänet.

Äänitehosteet ovat mukana myös erilaisten tunteiden herättämisessä, mutta suureksi osaksi tästä tehtävästä huolehtii musiikki. Musiikkia on alusta lähtien käytetty elokuvissa tukemaan dramaattisia käännekohtia sekä luomaan jännitystä ja erilaisia tunnelmia. Lisäksi sen tehtävänä on ennen muiden äänten tuloa elokuvaan ollut muun muassa puuttuvien repliikkien ja tehosteäänten korvaaminen. Myöhemmin musiikkia alettiin käyttää kohtausten eri tunnetilojen korostamiseen. Musiikilla on näiden vanhojen tehtäviensä lisäksi nykyään myös osansa jatkuvuuksien luomisessa. (Kivi 2013, 231–232.) Toistuvat musiikilliset teemat sitovat elokuvan kohtaukset toisiinsa.

Neljäs äänikerronnallinen elementti on hiljaisuus. Elokuvassa hiljaisuus ei lähes koskaan tarkoita äänten puuttumista kokonaan. Ääniraidan tyhjentäminen kaikista äänistä on äärimmäinen tehokeino, jota käytetään erittäin harvoin. Täydellinen digitaalinen hiljaisuus saattaa vieraannuttaa katsojan elokuvan maailmasta, ja sitä saatetaan luulla jopa tekniseksi virheeksi (Chion 1994, 57). Hiljaisuutta luodaan elokuvaan rakentamalla jokaisen kohtausympäristön taustalle kyseistä tilaa kuvastava ”hiljaisuus”. Sisäkohtausten taustalle laitetaan tilaa kuvastava huoneambienssi eli taustäänipohja ja esimerkiksi kellon tikitystä. Hiljaisien ulkokohtausten taustalla on usein hienovaraista tuulen ääntä, tai kaukaista koiran haukuntaa. Hiljaisuus on siis suhteellista. Muiden äänten kadotessa esiin tulevat muulloin huomiotta jäävät hiljaiset äänet, kuten television korkea vinku. (Sonnenschein 2001, 124–125.)

Elokuva sijoittuu aina johonkin kuvitteelliseen maailmaan, *diegesikseen*. Diegesis tarkoittaa siis elokuvan maailmaa jossa henkilöhahmot elävät ja toimivat. Kaikki esineet ja asiat mitä henkilöt voivat tarinan maailman sisällä nähdä ja kokea ovat diegeettisiä. Ne elementit, jotka kuuluvat elokuvaan, mutta eivät sen tarinamaailmaan, ovat taas ei-diegeettisiä. (Bacon 2000, 26-27.) Myös kaikki

elokuvan äänet on jaettavissa diegeettisiin ja ei-diegeettisiin. Diegeettiset äänet ovat ääniä jotka ovat osa elokuvan maailmaa. Kaikki sellaiset äänet, joille löytyy elokuvasta jokin äänilähde, ovat diegeettisiä. (Kivi 2013, 209.) Diegeettiset äänet ovat sellaisia, jotka elokuvan hahmot voivat kuulla. Näihin kuuluvat esimerkiksi dialogi ja askelten äänet. Ei-diegeettisiä ääniä ovat taas elokuvan maailman ulkopuoliset äänet (Kivi 2013, 209). Ei-diegeettiset äänet ovat vain elokuvan katsoja-kuulijoita varten. Esimerkiksi elokuvan kertojääni tai jotkut kerronnalliset ääniefektit ovat ei-diegeettisiä. Myös tunnelmamusiikki on ei-diegeettistä ääntä. Jos taas kuvassa näkyy yhtye soittamassa taustalla kuuluvaa musiikkia, on kyse diegeettisestä äänestä.

### **3.2 Äänen ja kuvan suhde**

Äänen pääasiallinen tehtävä elokuvassa on ollut perinteisesti siis tukea kuvakerrontaa. Roolijako tuntuu hyvin yksinkertaiselta: kuva kertoo päätarinaa, jota ääniraita myötäilee. Äänen ja kuvan keskinäinen suhde on kuitenkin vain näennäisen yksinkertainen. Elokuvan ääni ja kuva vaikuttavat toisiinsa monella tasolla, ja niiden yhdistelmä herättää jokaisessa katsojassa erilaisia tulkintoja, muistoja ja tunnetiloja. Michel Chion, joka on tutkinut uransa aikana paljon äänen ja kuvan välistä suhdetta on sitä mieltä, ettei elokuvan ääniraitaa ja kuvaa edes voi tutkia toisistaan erillään. Hänen mukaansa juuri ne yhdessä luovat jotain uutta ja ilmiömäistä, mihin pelkkä kuva tai pelkkä ääni ei yksin pystyisi. Ääni ei siis missään nimessä ole kuvalle alisteinen, vaan sekä elokuvan kuva että ääni ovat yhtä tärkeitä kokonaisuuden kannalta.

Elokuvassa ääni ja kuva yhdistyvät katsojan aivoissa kokonaisuudeksi, jossa ääni yleensä yhdistetään liikkeeseen. Ihminen on tietoisempi näköaistin kuin kuuloaistin kautta tulleista ärsykkeistä. Kuulo toimii kuitenkin alitajuisesti koko ajan, ja kuulomuisti rekisteröi kaiken kuulemansa. Ihmisen aikaisemmat kokemukset vaikuttavat siihen, mitä merkityksiä kuullut äänet saavat, tai mitä tunteita ne herättävät. Lisäksi samat äänet voivat luoda erilaisia sisällöllisiä ja symbolisiakin merkityksiä liitettyinä eri tilanteisiin. (Soinio 1988, 11–12.) Samanlainen karhun murina kuulostaa erilaiselta ja herättää erilaisia tuntemuksia sen mu-

kaan, kuuluuko se eläintarhassa vai pimeässä metsässä. Oli sitten kyseessä elokuva tai oikea elämä.

Kuten muidenkin äänielementtien, myös musiikin suhde kuvaan on monimuotoinen ja musiikilla voi olla monenlaisia rooleja elokuvakerronnassa. Sellaista musiikillista ilmaisua, joka mukailee kohtauksen tunnelmaa, kutsutaan *mood-tekniikaksi*. Kuvakerrontaa ja sen tunnelmaa mukaileva musiikki toimii elokuvassa *parafrasina* eli mukaelmana. Elokuvan eri tunnelmille, tilanteille ja henkilöille voidaan rakentaa oma musiikillinen teemansa. Kuvakerronnan mukailussa voidaan kuitenkin helposti sortua kaavamaisuuteen ja turhaan alleviivaamiseen. Kun äänen ja kuvan täsmällisen tarkasta ajallisesta synkronoinnista tuli tekniisesti mahdollista, elokuvantekijät toisinsivatkin innostuneina uudesta tekniikasta täsmällisesti kuvan tapahtumia äänellä. Tämä alleviivaus eli *underscore* -tekniikka rajoittui melko pian vain animaatioelokuvien käyttöön. Tarkalla alleviivauksella ja kuvan myötäilyllä saadaan usein aikaan vain tahattoman koominen lopputulos. (Kenttämies 2014.)

Parafrasin lisäksi musiikilla on kaksi muuta käyttötapaa suhteessa kuvaan. Musiikki voi kohdentaa eli *polarisoida* katsojan tarkkaavaisuutta moniselitteisen kuvan tiettyyn tapahtumaan tai henkilöön. Musiikilla selvennetään kuvakerrontaa katsoja-kuulijalle, ja sillä annetaan kuvalle erilaisia merkityksiä. Polarisoinnin teho perustuu pitkälti siihen, että tietynlaisissa kohtauksissa on totuttu kuulemaan tietynlaista musiikkia. Esimerkiksi kuvan takkatulen edessä istuvan parisunnan taustalla ääniraidalla soi romanttiseksi kuvailtavaa musiikkia. Polarisointia käyttämällä voidaan vihjata mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan. Jännityselokuvassa voidaan polarisoinnilla luoda odotuksia ja kasvattaa jännitystä. *Kontrapunkti* on kolmas musiikin ja kuvan suhteen ilmentäjä. Ääni ja kuva toimivat toistensa vastapareina. Musiikki on tunnelmaltaan erilaista, kuin mitä kuvasta voisi päätellä. (Kenttämies 2014.) Kontrapunkti voidaan käsittää myös audiovisuaalisena dissonanssina, jota käsittelen tarkemmin luvussa 4.1.

### 3.3 Ääni dokumenttielokuvassa

Mikä sitten on äänisuunnittelun rooli dokumenttielokuvassa? Jos äänitehosteiden tehtävänä on tukea uskottavuutta, mutta ne eivät silti ole aitoja kuvaustilanteissa äänitettyjä ääniä, voidaanko niitä ylipäätään käyttää dokumentissa? Dokumenttielokuvan totuusaspekti luokin äänisuunnittelulle lisähaasteen. Kuinka pitää tasapaino taiteellisuuden, hyvän tarinan ja totuudellisuuden välillä? Dokumenttielokuvassa äänen tehtävät ovat suureksi osaksi samanlaisia kuin fiktiosakin. Äänikerronnalla avustetaan kuvallisia siirtymiä sekä luodaan tunnelmaa ja jatkuvuutta.

John Purcell (2007) sanoo dialogin olevan dokumenttielokuvassa jopa hieman tärkeämmässä roolissa kuin fiktiossa. Erilaisia keinotekoisia tila- tai tunnelmaustoja käytetään hänen mukaansa melko harvoin, jolloin dialogi nousee tärkeään rooliin. Dialogin tulee olla myös hyvälaatuista kantaakseen kohtausten yli melkein yksinään. Dokumenttielokuvien haastatteluissa ja kuvauksissa otetaan harvoin toisia ottoja. Mahdolliset häiriöäännet tapahtumien taustalla, puheen epäselvyys ynnä muut äänelliset heikkoudet ovat hankalia korjata. Ne saattavat jäädä jopa lopulliseenkin työhön. (Purcell 2007, 293.) Äänen erilaiset ”kauneusvirheet” voivatkin olla tukemassa dokumenttielokuvan totuudellisuutta inhimillisyydellään. Fiktioelokuvassa jätetään harvoin kuuluviin erilaisia maiskauksia tai puheen takeltelua ellei sille ole jotain pätevää syytä. Joskus jonkin fiktioelokuvan hahmon luonteenpiirteitä saatetaan korostaa erilaisilla puhemaneereilla tai puhevialla. Esimerkiksi änkyttämisellä voidaan pyrkiä korostamaan jonkun hahmon koomillisuutta, tai kuten elokuvassa Harry Potter ja viisasten kivi (Columbus 2001), Professori Oraven änkytys symboloi hahmon harmittomuutta ja viattomuutta. Samalla kun elokuvan lopussa Orave paljastuu viholliseksi, paljastuu änkytyskin vain esitykseksi. Dokumenttielokuvassa taas mahdolliset puheviat ovat luonnollinen osa elokuvassa olevia henkilöitä, eivätkä ainoastaan heidän luonteenpiirteitään tai persooniaan korostavia tekijöitä.

Ohjaaja Taru Mäkelä kertoo äänen olevan erittäin tärkeä osa dokumenttielokuvaa. Hänen mukaansa verrattuna fiktioon, joka joutuu tarkasti noudattamaan dramaturgian lakeja, dokumenttielokuvan muoto on vapaa ja jopa anarkistinen.

Tällöin nimenomaan ääni on dokumenttielokuvassa oleellinen dramaturgiaa ja muotoa luova elementti. Musiikki on erityisen tärkeää, sillä se sitoo kuvakerronnan yhteen. (Mäkelä 2014.)

Mäkelä kertoo äänen roolista seuraavasti:

Äänellä voi kertoa niin monenlaisia tasoja, paljastaa ja peittää. Kommentoida. – – Äänellä - oivaltavalla ja taiteellisesti kunnianhimoisella äänellä - dokumenttielokuvasta tehdään nimenomaan ELOKUVA. Huono ja ajatuksellisesti köyhä ääniraita tekee lopputuloksesta taas vain televisio-ohjelman. (Mäkelä 2014.)

### 3.4 Ääni mielen ja kehon manipuloijana

Äänet ovat vääjäämättömästi ja jatkuvasti läsnä jokapäiväisessä elämässämme. Suurin syy tähän on, ettei kuuloaistia voi kytkeä pois päältä. Toisin kuin esimerkiksi näköaistin, sillä silmät voi helposti vain sulkea. Ääni herättää erilaisia mielikuvia mikä auttaa esimerkiksi äänilähteen tunnistamisessa, mutta äänellä on hämmästyttäviä täysin fyysisiäkin ominaisuuksia. Äänienergialla on kyky vaikuttaa suoraan materiaan ja kulkea erilaisten esteiden läpi. Kaikki tuntevat esimerkin oopperalaulajasta, joka särkee lasin pelkästään ääntään käyttäen. Äänen konkreettista voimaa kuvaa hyvin myös sen käyttö lääketieteessä, esimerkiksi munuais kivien hoidossa. Munuaiskiviin kohdistetaan niiden kanssa samalla taajuudella resonoivaa ääntä, jolloin kivet murskaantuvat. Fyysisten ääniaaltojen vaikutusten lisäksi äänet vaikuttavat kehoon myös kuultuina. Tietyn taajuisia ja rytmisiä ääniä soittamalla voidaan vaikuttaa ihmisen pulssiin, hikoiluun, hengityksen rytmiin ja jopa ruumiinlämpöön. Elokuvan äänisuunnittelussa tällaisten asioiden tietämisestä voi olla hyötyä kun halutaan korostaa erilaisia tunnetiloja tai ympäristöjä. (Sonnenschein 2001, 70–71.)

Musiikin vaikutusta psyykeen on tutkittu paljon, ja yksi tuloksia konkreettisesti hyödyntävä ala on musiikkiterapia. Musiikillisilla elementeillä voidaan pyrkiä vaikuttamaan potilaan tunnetilaan tai myötäelää sitä. Myös äänisuunnittelussa tiettyjen lainalaisuuksien tuntemisesta on paljon hyötyä. Haluttiinpa sitten käyttää mood-tekniikkaa ja korostaa kohtaamisen tunnetilaa, tai luoda jännitteitä vaikkapa audiovisuaalisen dissonanssin kautta. Friederich Marpurg tutki jo 1700-



luvulla sitä minkälaiset musiikilliset rytmit ja harmoniat edustavat mitäkin tunne-tiloja. Onnellisuutta edustavassa musiikissa on nopeaa liikettä, voitokkaita melodioita ja lämminsointuisia nuotteja. Tyytyväisyys on samankaltaista, mutta melodiat ovat tasaisempia ja rauhallisempia. Hitaat, veltot melodiat ja riitasointuiset harmoniat taas kuuluvat surulliseen musiikkiin. Kateutta edustavat ärsyttävät ja murisevat sävelet. (Sonnenschein 2001, 107–108.)

Eri musiikkigenrejen on havaittu vaikuttavan kuulijansa mieleen tunteiden lisäksi muillakin tavoin. Hymnit ja shamaanien rummutus luovat syvää rauhaa ja henkistä tietoisuutta ja voivat lievittää kipuja. Klassinen musiikki kuten Mozart ja Haydn voivat inspiroida, parantaa kolmiulotteista hahmotuskykyä ja henkistä järjestelmällisyyttä. Jazz-musiikki tai romanttiset Chopinin teokset vaikuttavat taas päinvastoin, höllentäen ajatusten tarkkaa järjestelmällisyyttä. (Sonnenschein 2001, 109–110.)

Äänellä – etenkin musiikilla – on valtava voima vaikuttaa kuuliijaansa fyysisen tason lisäksi myös psykologisesti. Moni on varmasti itse kokenut henkilökohtaisesti kuinka hieno musiikki voi viedä mennessään, saada hymyilemään tai liikuttaa kyyneliin asti. Äänen voima ihmismieleen on ollut tiedossa jo pitkään – onhan esimerkiksi sodissa käytetty ääntä iät ajat pyrkimyksenä vastustajan mielialan sortamiseen. Vihollista on peloteltu sotatorvilla, ja myöhemmin tekniikan salliessa radion ja kovaäänisten kautta sotapropagandalla (Sonnenschein 2001, 103). On ällistyttävää miten monenlaisia konkreettisia vaikutuksia musiikilla voi olla ihmiseen. Äänisuunnittelijana on hyvä tietää millä tavoin katsoja-kuulijaan voi vaikuttaa elokuvan ääniraidan kautta. Edellä mainitut esimerkit eivät välttämättä toimi täydellisesti jokaisessa tilanteessa, mutta niitä voi pitää suuntaa antavina elokuvaäänien rakennuspalikoina.

### **3.5 Audio rendering – ääni todellisuuden hahmontajana**

Ihmisen aistit toimivat aina vuorovaikutuksessa keskenään. Oikeassa elämässä kaikki kokemukset ovat monen eri aistihavainnon muodostamia kokonaisvaltaisia elämyksiä. Esimerkiksi valon määrän muuttuminen vaikuttaa yleensä suo-

raan lämpötilaan. (Chion 2009, 237.) Toisen esimerkin aistien vuorovaikutukseen ja yhteistyöhön liittyen voi löytää niinkin arkisesta tapahtumasta kuin ruokailusta. Houkuttelevan näköinen ruoka-annos on miellyttävämpi syödä, kuin yhdenvärinen mössö jonka olettaisi kuuluvan koiran ruoka-astiaan. Suurin osa siitä mitä koemme makuna, onkin oikeasti tuoksua, ja lämmin ruoka tuoksuu voimakkaammin kuin kylmä. Kaikki nämä aistit – näkö, haju, maku ja tunto – ovat aktiivisesti läsnä tekemässä pelkästään jokapäiväisestä syömiskokemuksesta nautinnollisen.

Elokuvakerronnan suuri haaste onkin saada tapahtumat vaikuttamaan oikeilta, jotta katsoja-kuulijan huomio kiinnittyisi vain elokuvaan ja että tämä uppoutuisi tarinan maailmaan. Elokuva muodostaa vain kahden aistin havaittavissa olevan, summatun näkemyksen tapahtumista. Muut aistit on siis saatava jollain tavalla edes keinotekoisesti käyttöön. Tällöin esimerkiksi kerronnan joitain elementtejä on korostettava lähes luonnottomaksi. Näin luodaan illuusio monen aistin yhteistyöstä, vaikka itse katsomistilanteessa käytössä ovat vain näkö ja kuulo. Elokuvassa on käytettävä ääntä useassa sellaisessa tilanteessa, jossa oikeassa elämässä ei ääntä kuulu lainkaan tai kuuluu hyvin vähän. Esimerkiksi putoavasta tai ilmaan hyppäävästä ihmisestä ei oikeassa elämässä pääse lähes ollenkaan ääntä. Elokuvakohtauksessa tapahtuma tarvitsee tuekseen voimakkaitakin äänitehosteita. Katsoja-kuulija näkee ihmisen jalkojen osuvan maahan ja kuulee siitä kuuluvan tömähävän tai kolahtavan äänen. Tällöin hän äänen kuullessaan tavallaan tuntee putoavan massan painon, koska siitä kuuluu ääni. (Chion 2009, 237–239.)

Tällaista ääniefektien lisäämistä kuvaan Michel Chion kutsuu nimellä ”audio rendering”. Render-sanalle on suomen kielessä monia vastineita, joista tässä yhteydessä ehkä parhaiten toimivat *kuvantaa*, *hahmontaa* tai *tehdä joksikin*. Audio rendering on siis ääniefektien käyttöä tapahtuman tai iskun hahmontamiseksi. Ikään kuin kahden aistin (näkö + kuulo) havainnoiman illuusion (elokuva) eläväksi tekemistä. Hahmontamista ei ole ainoastaan edellä mainittu painon tai massan tunnun konkretisoiminen iskun aikana. Chion kertoo Film, a Sound Art -teoksessaan esimerkkejä äänellisestä hahmontamisesta. Hänen mukaansa yö muodostetaan lähes poikkeuksetta etenkin seikkailu- ja fantasiaelokuvissa yk-

sinkertaisesti lisäämällä heinäsiirkkojen ääntä muuten melko hiljaiseen taustaan. Heinäsiirkkoja ei saata olla mailla halmeilla kyseisessä öisessä miljöössä, mutta siiritys kuuluu elokuvalliseen yön hahmontamiseen. Öisin muiden arkisten äänten hiljentyessä ihminen tulee tietoiseksi kaikista pienistä eliöistä ja niiden äänistä, kun päivisin ne jäävät vaille huomiota. Toinen esimerkki liittyy kaupunkiympäristön kuvaamiseen. Muiden kadun äänten lisäksi kaupungin ääniraidalla kuuluu usein auton äänimerkki eli töötti tai hälytysajoneuvon sireenin ääni. Molemmat äänet ovat hyvin läpitunkevia, koska niiden tuleekin erottua selkeästi taustasta oikeassa elämässä. Terävällä tööttäyksellä elokuvassa ei haluta kertoa ainoastaan äänilähteestä. Yksittäisen äänen kaiku kertoo myös tilasta; mutkittlevista kaduista ja rakennuksista, joista ääni heijastuu. Äänimerkin kaiku ja heinäsiirkkojen siiritys eivät pelkästään kuvasta ympäristössä olevia ääniä, vaan tuovat kohtaukseen ympäristöissään olevan tilan tunteen. (Chion 2009, 237–239.) Hahmontamisella pyritään siis tekemään elokuvasta todellisempi herättämällä mielikuvia. Kuulemisen ja näkemisen lisäksi halutaan saada katsoja myös *tunteen* kohtausten ympäristö, tarinan tapahtumat ja esineiden tai asioiden törmäykset.

## 4 Audiovisuaalinen dissonanssi

### 4.1 Äänen ja kuvan ristiriita

”Audiovisual dissonance is an effect of contradiction between sound and image at a precise moment in a story, or between a realistic sonic environment and the setting with which it is associated.” (Chion 2000, 219)

Pudovkin puhui asynkronismista jo hyvin varhain äänen ollessa vasta vakiinnuttamassa paikkaansa elokuvassa. Äänen ja kuvan suhde voi olla synkroninen tai asynkroninen. Synkroninen tarkoittaa samanaikaista ja asynkroninen taas eriaikaista – elokuvamaailmassa termi asynkroninen tarkoittaa ”tilanteeseen yhteen kuulumatonta” (Kivi, Piriälä 2005, 162–164). Asynkronismia voidaankin pitää yhtenä audiovisuaalisen dissonanssin muotona. Dissonanssi terminä on monelle ehkä tutumpi musiikin maailmasta, missä se tarkoittaa riitasointua (Suo-

miSanakirja 2013). Audiovisuaalinen dissonanssi taas liittyy elokuvan kuvan ja äänen väliseen riitasointuun tai ristiriitaan. Käsite audiovisuaalinen dissonanssi on pitkälti ranskalaisen säveltäjän ja tutkijan Michel Chionin kehittänyt. Audiovisuaalinen dissonanssi tarkoittaa Chionin mukaan äänen ja kuvan välistä ristiriitaa. Elokuvan ääni kertoo samaan aikaan toista tarinaa kuin mitä kuva. (Chion 2009, 475.) Audiovisuaalinen dissonanssi pohjautuu lähes aina jo valmiiksi koodattuihin vastapareihin, kuten sukupuoliin, ympäristön ristiriitoihin (maaseutu – kaupunki) tai aikaan (historia – tulevaisuus). (Chion 2000, 219.)

Klassinen esimerkki audiovisuaalisen dissonanssin käytöstä löytyy ranskalaisen elokuvaohjaajan Jacques Tatin elokuvasta *Enoni on toista maata* eli *Mon oncle* (Tati 1958). Elokuvan äänet on valikoitu huolella, ja jokaisella äänellä on tarkka paikkansa ja tarkoituksensa. Audiovisuaalista dissonanssia voi löytää lähes läpi elokuvan. Äänet on pelkistetty minimiin, ja äänimaailmassa vallitsee läpi elokuvan tietty leikkisyys. Esimerkiksi melko vilkkaan näköinen kauppiatori on rakennettu äänellisesti lähes ainoastaan yhden torikauppiass naisen ja -miehen myyntihuuteluilla. Ajoittain voi kuulla myös torikävijöiden puhetta, miksattuna hyvin hiljaiselle. Pari torikauppiasta luo kaikki äänet, mitä tarvitaan mielikuvaan kauppiatorista. Muut äänet ja muiden puheet ovat täysin toisarvoisia. Kohtauksessa kuuluvat kyseisten kauppiaiden lisäksi ohi ajavan hevosvaunun äänet sekä taustamusiikkina läpi elokuvan käytetty kepeä jazz-musiikki. Hevosvaunusta kuuluu ainoastaan hevosen kavioiden kopse, sekä tahdissa kilisevät kellot. Vankkureista ja ajajasta ei pääse pihaustakaan. Elokuvaa katsoessaan kannattaa kiinnittää huomionsa askelten ääniin. Niitä harvoin kuulee, ja jos askelista ylipäättään kuuluu ääniä, ovat ne melko erikoisia. Esimerkiksi Mme Arpelin askeleet kotona ovat vain pieniä kilahduksia. Eräässä kohtauksessa Monsieur Hulot saapuu kotiin ja avaa kaksiovisen ikkunan. Kun hän sulkee toisen ikkunaluukuista, alkaa kuulua linnunlaulua. Hulot ihmettelee hieman, avaa ikkunan uudestaan ja laulu lakkaa. Toisen kerran ikkunan sulkeuduttua sama ääni toistuu, ja taas kun ikkuna avautuu, linnunlaulu loppuu. Kun Hulot sulkee ikkunan kolmannen kerran, vaihtuu myös kuvakulma, jolloin selviää ikkunan heijastavan auringonvaloa häkkilintuun, joka alkaa taas laulaa. *Mon Onclen* äänimaailma on tähän kohtaukseen asti ollut hyvin leikittelevä. Katsoja saattaa luulla ja uskoa –

kuten Hulot – linnunlaulun kuuluvan oikeasti ikkunasta ennen kuin oikea äänilähde paljastetaan.

Audiovisuaalinen dissonanssi voi vaikuttaa katsoja-kuulijaan monin eri tavoin. David Sonnenscheinin mukaan musiikissa ilmaantuessaan dissonanssi kasvat-  
taa jännitteitä ja draamaa, luoden yleisölle pakottavan tarpeen päästä johonkin harmoniseen ratkaisuun. Sama vaikutus on musiikin lisäksi tarinan henkilöiden tai aatemaailmojen törmätessä toisiinsa. (Sonnenschein 2001, 176.) Äänisuunnittelullisesti audiovisuaalista dissonanssia voisi soveltaa toimimaan esimerkiksi juuri tämänkaltaisena tehokeinona. Sen avulla katsoja-kuulijan voisi saada vangittua paikoilleen odottamaan loppuratkaisua.

Vaikka elokuvan tekijät olisivatkin käyttäneet ristiriitaisia elementtejä äänisuunnittelussa, ei katsoja-kuulija sitä usein huomaa tai tiedosta. Kuva ja ääni hyväksytään yleensä sellaisenaan, ja siksi ilmiötä on hankala saavuttaa. Se, ettei kuvaa ja ääntä useimmiten kyseenalaisteta, johtuu ilmiöstä nimeltä *synkreesi*. Tästä ilmiöstä kerron lisää seuraavassa kappaleessa. On melko hankalaa määritellä, koska audiovisuaalinen dissonanssi käytännössä toteutuu. Onko audiovisuaalista dissonanssia jo se, että tekijä on tietoisesti lisännyt teokseensa eri maailmoihin kuuluvia elementtejä? Entä se, että katsoja huomaa nämä ristiriidat? Mitä jos häneltä jää koko asia tiedostamatta tai vaikutus on vain alitajuntainen? Audiovisuaalisen dissonanssin toteutumisen määrittelemisessä onkin ehkä olennaista keskittyä *lisäarvon* käsitteeseen. Jos ristiriitaisilla elementeillä voidaan tuoda elokuvaan jonkinlaista lisäarvoa, voidaan puhua audiovisuaalisesta dissonanssista.

## 4.2 Synkreesi ja lisäarvo

Olennaisia käsitteitä äänen ja kuvan yhteisvaikutuksiin sekä keskeisesti myös audiovisuaaliseen dissonanssiin liittyen ovat synkreesi ja lisäarvo. Molemmat käsitteet ovat Michel Chionin käsi-alaa. Synkreesin (synchresis) termin Chion on luonut yhdistämällä sanat synkronismi ja synteesi (Chion 1994, 63). Ilmiö syntyy, kun kaksi samanaikaista elementtiä, audittiivinen (kuulo) ja visuaalinen (nä-

kö), tulkitaan yhdeksi kiinteäksi kokonaisuudeksi. Se on yleismaailmallinen ja psykofyysinen ilmiö, eikä sen toimimista ole sidottu kulttuurisiin seikkoihin. Synkreesi muodostuu ihmisen hermojärjestelmässä. Ihmisen aivot yhdistävät samanaikaiset elementit automaattisesti. Synkreesi toimii refleksimäisesti eikä sitä voi tietoisesti hallita – siksi esimerkiksi äänitehosteet koetaan elokuvaan kuuluviksi. Kyseisellä kuvalla ja äänellä ei tosielämässä tarvitse olla toistensa kanssa mitään yhteistä. (Chion 2009, 214–215.) Ainoa asia joka kulloistakin kuvaa ja ääntä yhdistää on, että ne esiintyvät elokuvassa samaan aikaan.

Synkreesi on ilmiö, johon muun muassa äänitehosteiden toimiva käyttö perustuu. Teoriassa tämä mahdollistaa sen, että minkä tahansa kuvan voisi yhdistää mihin tahansa ääneen, ja se menisi katsoja-kuulijalle täydestä. Synkreesi sallii äänelliset epäjohdonmukaisuudet. Elokuvaääni vastaa vain harvoin täysin sitä mitä kuvassa näkyy. Ilman synkreesin luomaa illuusiota yhtenäisyydestä olisi ääni-ilmaisu paljon yksipuolisempaa ja rajatumpaa. Äänen pitäisi näin ollen vastata aina täsmälleen kuvaa ja luovaan ilmaisuun ei olisi mahdollisuuksia ilman että ääni tuntuisi kuvaan päälle liimatulta. (Chion 2000, 205.)

Lisäarvolla tarkoitetaan sitä ilmaisullista, informatiivista tai semanttista arvoa, jota äänellä voidaan luoda kuvaan. Ääni vaikuttaa kuvaan tuoden siihen uusia ulottuvuuksia – lisäarvoa – esimerkiksi niin, että se mitä kuvassa luullaan nähtävän todellisuudessa vain kuullaan. (Chion 2009, 212.) Myös nähty kuva vaikuttaa äänen kuulemiseen, ja lisäarvoa voi syntyä vastavuoroisesti siis toiseenkin suuntaan. Elokuvan katsoja-kuulija keskittyy yleisemmin tietoisesti nimenomaan kuvan seuraamiseen, joten useimmiten juuri ääni vaikuttaa suuremmin kuvan tulkitsemiseen kuin toisin päin. (Chion 2000, 203.) Esimerkiksi voisi ottaa elokuvakohtauksen, jossa näkyy pelkästään puolikuvassa yksinäinen ihminen juomassa kahvia. Ääniraidalla kuuluu kuitenkin lusikoiden kilinää, puheensoriinaa, kahvinkeitinporinaa, sekä askeleita. Äänten taustalla on suurehkon huoneen kaiku. Kohtaus paikallistuu selvästi kahvilaympäristöön, vaikka kuvassa näkyy yksi ainut henkilö. Katsoja kuitenkin ”näkee” kahvilan, jossa on muitakin asiakkaita.

Yksi lisäarvon tärkeä ulottuvuus on käsitys ajasta. Kuvien yli jatkuva ääniraita sitoo peräkkäiset kuvat aikaan, ja kuvat ymmärretään ajallisena jatkumona, vaikkeivät ne näyttäisi muuten liittyvän toisiinsa. Pelkkä kuva ilman ääntä ei välttämättä olisi ollut yhtä informatiivinen. Äänet sitovat elokuvan aikaan, vaikka kuvissa ei näyttäisi tapahtuvan mitään mistä selkeästi huomaisi ajan kuluvan. (Chion 1994, 13.)

### 4.3 Audiovisuaalinen dissonanssi käytännössä

Minkälaisista elementeistä ja niiden yhdistelmistä audiovisuaalista dissonanssia voisi yrittää rakentaa? Yhdistelmiä löytyy varmasti lukemattomia. Pohdin, millaisin tavoin itse voisin yrittää luoda dissonanssia tai minkälaisia elementtejä jo tehdyistä elokuvista olen saattanut löytää. Myöhemmin opinnäytetyössäni analysoin muutamaa suomalaista dokumenttielokuvaa ja niissä mahdollisesti käytettyjä ristiriitaisia äänielementtejä. Analyysini pohjaan osittain tässä luvussa erittelemiini elementteihin. Dokumenttielokuvia katsellessani saatan kuitenkin löytää uusia dissonoivia äänielementtejä, joita en tässä vaiheessa tullut edes ajatelleeksi.

Yksi hyvin yksinkertainen tapa tehdä kuvan ja äänen välille ristiriitaa on laittaa ääni kuvakerronnan kanssa ajallisesti pois synkronista. Jokin tai jotkut äänelliset elementit tulevat kuvan jäljessä tai ennen kuvaa. Yksi olennaisimmista äänellisistä elementeistä, eli hiljaisuus on myös melko yksinkertainen tapa kasvattaa draamaa. Se on vaikuttava tehokeino, jonka voi luokitella dissonanssiksi. Kuvassa tapahtuu jotakin, mistä ei kuitenkaan kuulu ääntä. Etenkin fiktioelokuvasa hiljaisuutta käytetään paljon juuri draaman ja odotuksen kasvattamiseen. Lisäksi hiljaisuudella voidaan kiinnittää katsoja-kuulijan huomio tarkasti kuvan tapahtumiin. Esimerkiksi jos joku elokuvan henkilöistä on kankaalla lähikuvassa mutta ääniä ei kuulu, keskittyy tarkkaavaisuus tiiviisti kyseiseen henkilöhaamoon ja katsoja alkaa pohtia mitä henkilö mahdollisesti ajattelee. Äänten pois-saolo saa keskittymään kuvaan, ja samalla odottamaan hiljaisuuden rikkoutumista.

Äänisuunnittelullisin ratkaisuin elokuvakohtauksen tahtia tai rytmiä voidaan muuttaa. Esimerkiksi vauhdikkaan taistelukohtauksen äänimaailmasta voi tehdä hyvin rauhallisen ja maalailevan. Myös yksittäisillä äänitehosteilla voi luoda äänen ja kuvan välistä dissonanssia, käyttämällä tehosteena ääntä jonka alkupe räinen lähde on aivan muu, kuin mitä kuvassa näkyy. Esimerkiksi elokuvan ukkosmyrskyyn voidaan luoda äänet ravistelemalla suurta peltilevyä, jonka sointi kuulostaa matalalta ukkosen jylyltä.

Joskus audiovisuaalisella dissonanssilla voidaan luoda myös komiikkaa. Erityisesti animaatioelokuvissa äänen ja kuvan ristiriidat ovat usein käytettyjä huumorin keinoja. Esimerkiksi elokuvassa *Up* (Docter, Peterson 2009) dobermanni ”Alpha” puhuu puheenkääntäjälaitteessaan olevasta viasta johtuen hyvin pienellä ja kimeällä äänellä, joka ei sovi koirahahmon johtajarooliin. Tässä tapauksessa ristiriita ison koiran ja piipittävän äänen välillä tuo hahmoon koomisen ulottuvuuden.

Äänitehosteilla ja eritoten musiikilla voi muokata elokuvan tunnelmaa. Ristiriitaa kuvaan tuo, jos ääniraidan välittämä tunnelma on toinen kuin mitä kuvan tapahtumista voisi päätellä. Kuvassa voi näkyä jotain kammottavaa ja ahdistavaa samalla kun musiikilla maalataan iloista tai hilpeää tunnelmaa. Musiikki voi myös viedä tarinan fyysisesti eri paikkaan, kuten Virpi Suutarin dokumenttielokuvassa *Eedenistä pohjoiseen* (2014). Elokuva kertoo suomalaisista puutarhanhoitajapariskunnista ja sijoittuu Suomeen, mutta siinä kuultava musiikki on espanjalaista flamenco. Pohjoisen kylmä ilmasto kohtaa Espanjan Andalusian lämmön. Heti elokuvan alkukuvista audiovisuaalinen dissonanssi löytyy hyvin selkeänä, kun puutarhoista ja kasvihuoneista aletaan raivata talvea pois kesän ja uuden kasvukauden tieltä. Kuvissa näkyy lumisia maisemia, mutta flamencomusiikki vie kohtauksen etelän lämpöön. Maantieteellisten paikkojen lisäksi äänisuunnittelulla voidaan sekoittaa vaikkapa aikakausia keskenään. Esimerkiksi historiallisiin tapahtumiin sijoittuvan elokuvan musiikki voisi olla nykyaikaista popmusiikkia.

Aikaisemmin käsittelemääni äänellistä hahmontamista voidaan pitää etenkin dokumenttielokuvasta puhuttaessa audiovisuaalisena dissonanssina. Hahmon-



tamista voi katsoja-kuulijana olla vaikea havaita, sillä koko ilmiön ideanahan oli tehdä elokuvasta todellisen tuntuista ja elävää. On vaikea tietää, onko linnunlaulu kuulunut oikeasti dokumenttielokuvan kuvaushetkellä, vai onko äänet lisätty jälkikäteen.

#### **4.4 Dissonanssin psykologia: kognitiivinen dissonanssi**

Sosiaalipsykologi Leon Festinger on tunnettu kognitiivisen dissonanssin eli tiedollisen ristiriidan teoriastaan. Teorian mukaan ihmisellä on tapana pyrkiä pitämään tietty jatkuvuus ajatustensa ja tekojensa välillä. Jos jotkin kaksi kognitiota kuten asenteet, uskomukset tai käytös ovat jollakin tavalla ristiriidassa keskenään, ihminen tuntee psyykkistä epämukavuutta. Tällöin hänelle tulee tarve päästä epämiellyttävästä tunteesta eroon. Tällaisessa tilanteessa hän voi joko muuttaa asennettaan tai käytöstään, tai ottaa ajatusketjussaan huomioon uusia kognitioita. (Buunk, Rothengatter & Steg 2008, 37–38.) Esimerkiksi suuri suklaan ystävä saattaa tietää että ylenmääräinen sokerinsyönti on epäterveellistä, haluaa elää terveellisesti, mutta jatkaa silti suklaan mutustamistaan. Tällöin kaksi hänen kognitiotaan, ajatukset ja käytös ovat ristiriidassa keskenään. Päästäkseen dissonanssin tuomasta epämukavuudesta hän voi siis muuttaa asennettaan ja ajatella ettei suklaan syönti nyt niin epäterveellistä ole. Toisaalta hän saattaisi muuttaa käytöstään ja lopettaa syömisen. Suklaansyöjä voi tuoda ajatusketjuunsa lisää kognitioita järkeilläkseen tilanteen itselleen: ”nythän on viikonloppu, en minä tätä edes usein tee, jos vaimo lopettaa niin siinä tapauksessa voin minäkin”.

Kognitiivisen dissonanssin teoriaa voi soveltaa myös audiovisuaaliseen dissonanssiin. Molemmissa on omalla tavallaan kyse ristiriidoista ja niiden käsittelystä. Jos kaksi elementtiä tai kognitiota on ristiriitaisia keskenään, ihminen haluaa palauttaa tasapainon. Vaikka elokuvan ääniraita ja kuva ovat ristiriidassa, mieli pyrkii järkeilemään ja selittämään itselleen miksi elementit sopivatkin yhteen. Näin näennäisen irralliset osaset muodostavat lopulta katsoja-kuulijan päässä järkevän, yhtenäisen kokonaisuuden.

## **5 Audiovisuaalinen dissonanssi dokumenttielokuvassa**

### **5.1 Kolme dokumenttielokuvaa**

Opinnäytteeni yhtenä tavoitteena oli selvittää, käytetäänkö dokumenttielokuvien ääniraidoissa audiovisuaalista dissonanssia, ja jos käytetään, niin millä tavoin. Rajasin tutkittavan aineistoni Jouko Aaltosen dokumenttielokuvan lajityyppien mukaisesti antropologiseen, henkilökohtaiseen ja historialliseen dokumenttielokuvaan. Valitsin tutkittavakseni kolme suomalaista 2000-luvun dokumenttielokuvaa; Anastasia Lapsuin ja Markku Lehmuskallion *Fata Morgana* (2004), Mika Ronkaisen *Laulu koti-ikävästä* (2013) sekä Taru Mäkelän ja Johanna Onnismaan *Viru - Tarinoita hotellista* (2013). Katseltuani ja kuunneltuani monia dokumenttielokuvia valitsin opinnäytetyössäni käsiteltäviksi juuri nämä elokuvat. Jokaisesta näistä kolmesta löytyi hyviä audiovisuaalisen dissonanssin esimerkkejä.

Seuraavissa kappaleissa kerron lyhyesti kyseisistä elokuvista itsestään, sekä millaisia audiovisuaalista dissonanssia luovia elementtejä niistä löysin. *Fata Morgana* -elokuvasta olen myös valinnut yhden kohtauksen, jonka äänimaailmaa erittelen tarkemmin.

### **5.2 Antropologinen dokumenttielokuva: *Fata Morgana***

Anastasia Lapsuin ja Markku Lehmuskallion ohjaama *Fata Morgana* kertoo Beringinsalmen rannalla Siperiassa elävän tšuktši-kansan vaiheista menneisyydestä nykypäivään, heidän maailmankatsomuksestaan ja mytologiastaan. Elokuva kuvaa tšuktši-kansan perinteisen luonnonläheisen kulttuurin hiipumista nykyaikaisemman kaupunkiasumisen tieltä. Tšuktšien kieli on pikku hiljaa häviämässä, ja nuorten on käytävä koulussa opiskelemassa omaa äidinkieltään. Vaikka kulttuuri nykyaikaistuu kovaa vauhtia, ovat vanhat tarinat yhä osa tšuktšien elämää.

Elokuvaa viedään eteenpäin pitkälti tšuktši-alkuperää olevan naisen, lida Vladimirovna Kulikovan ”Kymyrultynen” haastattelujen kautta. Hän kertoo tšuktšien perinteisiä tarinoita, sekä oman elämänsä vaiheista suoraan kameralle ja katsojalle puhuen. Kymyrultynen kanssa vuorotellen äänessä on usein mieskertoja, jonka kuvaa emme näe. Elokevassa on haastattelujen lisäksi piirros- ja nukkeanimaatioita, joilla kuvitetaan kansantarinoita, sekä vanhaa musta-valkoarkistokuvaa tšuktšien elämästä. Ääniraidalla on käytetty useammassa kohtaa matalaa kumisevaa ääntä, sekä Ning-Juh -nimistä kaksikielistä jousisoitinta. Nämä elementit yhdessä toistuvat läpi elokuvan.

Elokuvan animaatioita ja arkistokuvia on täydennetty niihin sopivilla ääniefekteillä. Esimerkiksi maailman synnyntä kertovaa myyttiä kuvittaa maalattu musta lintu, jonka siivenlyönneille on tehty äänet. Arkistokuviinkin äänet on todennäköisesti tehty jälkikäteen. Musta-valkoiset arkistomateriaalit vaikuttavat niin vanhoilta, että kuvaushetkellä on todennäköisesti tuskin ollut äänityskalustoa mukana. Lisäksi äänet ovat usein hyvin yksittäisiä ja pistemäisiä, kuten saaliseläimiä päin ammutut laukaukset. Hektisessä tilanteessa, jossa on useita ihmisiä, kuuluisi luultavasti muitakin ääniä. Yksittäisten laukausten lisäksi kuvaushetkellä on todennäköisesti kuulunut esimerkiksi tuulen huminaa tai ulvontaa, sekä ihmisten ja toiminnan ääniä. Arkistomateriaalien ääniraidan rakentamista jälkikäteen voi pitää yhtenä audiovisuaalisen dissonanssin muotona. Arkistokuvan äänet eivät loppujen lopuksi oikeasti liity niiden kuulumisen aikana näkyvään kuvaan.

Audiovisuaalista dissonanssia elokuvasta voi löytää myös siirtymissä. Yksi äänen tehtävä on auttaa kuvaleikkausta siirtymissä, mutta kuvien yli jatkuvat ääniraidat voi tulkita audiovisuaaliseksi dissonanssiksi. Fata Morganassa on useita siirtymiä kohtauksesta toiseen, joissa seuraavan kohtauksen äänet tulevat aikaisemman kohtauksen taustalle antamaan vinkkiä siitä, mitä seuraavaksi tapahtuu. Lisäksi edellisen kohtauksen ääniraita saattaa jatkaa seuraavan kohtauksen taustalle. Esimerkiksi eräässä kohtauksessa päähenkilö Kymyrultyne seisoo kerrostalon muuten tyhjällä pihalla puhuen kameralle. Puheen taustalla alkaa kuulua koiran haukuntaa. Puhe loppuu, koira jatkaa haukkumistaan. Kuva leikkaa otokseen merestä, jonka aallot vyöryvät rantakivikkoon. Koiran haukku,

ja kerrostalopihan ambienssi kuuluu edelleen jonkin aikaa, kunnes ne vaihtuvat aaltojen kohinaan ja loiskeeseen. Koiran haukunta on dissonanssia tavallaan molempien kohtausten taustalla, sillä kummassakaan kuvassa ei koiraa näy. Haukku voidaan laskea myös äänelliseksi hahmontamiseksi. Äänellä on pyritty tekemään todellisemman ja elävämmän tuntuiseksi kohtaus, jonka kuvassa tapahtuu melko vähän.

### **5.3 Henkilökohtainen dokumenttielokuva: Laulu Koti-ikävästä**

Henkilökohtaiseksi dokumenttielokuvaksi valitsin Mika Ronkaisen dokumenttielokuvan *Laulu Koti-ikävästä* (2013). Elokuvan päähenkilö Kai Latvalehto ei varsinaisesti itse ole tehnyt kyseistä elokuvaa, tai kuulu ohjaaja Ronkaisen lähipiiriin. Se kertoo silti hyvin tunnepohjaisesti tarinaa Latvalehdon omista, subjektiivisista ajatuksista ja oman identiteetin etsinnästä. Mielestäni dokumenttielokuvan voikin siis laskea henkilökohtaiseksi dokumenttielokuvaksi. Vaikka se kertoo osittain yhden kulttuurin tietystä osa-alueesta – suomenruotsalaisuudesta ja ruotsinsuomalaisuudesta – pohjaa tarina vahvasti juuri Latvalehdon omaan mielenmaisemaan.

Heti elokuvan avauskohtauksessa käytetään erästä äänisuunnittelullista tehosteina, joka toistuu useassakin kohtauksessa dokumenttielokuvan aikana. Avauskohtauksessa näemme Aknestik-yhtyeen soittamassa Suomirokkia-kappalettaan musiikkifestivaaleilla. Pian kamera ottaa lähikuvaan kitaristi Kai Latvalehdon ja musiikki vaimenee vaikka soitto ympärillä selvästi jatkuukin. Ympäristön äänet häviävät ja kuva keskittyy pelkästään Latvalehtoon. Katsoja ymmärtää että jostain syystä kuvassa olevaan mieheen tulee keskittyä. Mitä hän ajattelee? Kun ympäristön ääniä ei kuulu, tarkkaavaisuus suuntautuu tiukasti Latvalehtoon. Samaa ratkaisua on käytetty myöhemminkin elokuvassa, esimerkiksi Latvalehdon juodessa ruotsalaisen ravintolan terassilla olutta omiin ajatuksiinsa vaipuneena. Taustalla kuuluu vain alakuloinen, hidastempoinen musiikkiraita.

Hiljaisuus tai kuvassa näkyvän ympäristön äänten poisjättäminen on melko yleinen tehokeino kun halutaan korostaa henkilöahmon mielentilaa. Kuvassa näkyvä henkilö on niin syvällä omista ajatuksissaan, ettei ulkomaailmaa tavallaan enää ole. Katsoja pääsee hyvin lähelle henkilöä ja tämän ajatuksia. Audiovisuaalisen dissonanssin näkökulmasta juuri tämä tuo kohtaukseen lisäarvoa. Mietintä ei näy ulospäin kuvassa, mutta äänten puuttuessa katsoja tavallaan ”näkee” henkilön mielentilan ja käynnissä olevan ajatustyön.

Kun Kai Latvalehto saapuu isänsä kanssa matkan päämäärään Göteborgiin, kuuluvat kaupungin äänet poikkeuksellisen korostetusti. Muutamassa melko nopeassa leikkauksessa kuvataan esimerkiksi ohi ajavaa linja-autoa ja heti perään Latvalehtoa. Bussin ääni on ikään kuin ainoa ääni kuvassa, sekin voimistettuna ja epätodelliseksi kaiutettuna. Audiovisuaalinen dissonanssi syntyy tästä ristiriidasta; arkisen liikennevälineen ja kaupunkimiljöön yhdistämisestä epäluonnolliseen kuuloiseen äänimaailmaan. Vaikutus on dramaattinen, ja lähikuva Latvalehdon kasvoista kertoo taas, että kokemus on hänellekin tunteikas. Korostetuilla ympäristön äänillä pyritään kuvaamaan päähenkilön reaktioita senhetkiseen ympäristöön. Pitkän ajan jälkeen paluu lapsuuden asuinkaupunkiin on ehkä ahdistavaa, ja melkein unohdettu kaupunki tuntuu taas harvinaisen elävältä ja todelliselta, ehkä jopa liiankin.

#### **5.4 Historiallinen dokumenttielokuva: Viru - tarinoita hotellista**

Taru Mäkelän ja Johanna Onnimaan ohjaama Viru - tarinoita hotellista on vuonna 2013 valmistunut dokumenttielokuva Tallinnassa sijaitsevan Viru-hotellin vaiheista. Virun rakensivat 1970-luvulla suomalaiset työntekijät Neuvosto-Eestiin, ja nämä rakentajat olivat ensimmäisiä länsimaalaisia, jotka suljettuun ja Neuvostoliiton tarkasti vahtimaan Viroon pääsivät oleskelemaan. Elokuva kertoo rakennuksen historiasta 70-luvulta nykypäivään.

Dokumenttielokuvassa on käytetty paljon arkistomateriaalia – niin videota kuin valokuviaakin. Monessa arkistovideossa ei ole kuuluvissa autenttista ääniraitaa, tai ainakaan sitä ei ole tuotu elokuvaan saakka. Luonnollisesti myöskään valo-

kuviin ei voi tallentaa kuvan tapahtumahetken ääniä. Elokuvasa näidenkin taustalle on luotu omat ääniraidat. Onko valokuvan taustalle rakennettu muka-autenttinen ääniraita dokumenttielokuvassa tarkoituksenmukaista ja tukeeko se totuudellisuutta? Olisihan se ehkä melko luonnottoman kuuloista ja jopa häiritsevääkin, jos muuten elokuvan läpi soljuva ääniraita katkeaisi jokaisen valokuvan tai arkistovideon kohdalla.

Audiovisuaalista dissonanssia elokuvaan tuovat juuri valokuvien äänet. Esimerkiksi kertojääni puhuu eräänä kylmänä talvena syttyneestä suuresta tulipalosta, ja haastateltava kertoo kuinka kellareihin valunutta sammutusvettä pumpattiin ulos vesien keväällä sulettua. Kuvaan tulee valokuva (tai kenties pysäytyskuva) rakennuksesta umpijäässä keskitalvella, talon yläkerroksissa näkyvät tummuneet kohdat kertovat äskettäin tapahtuneesta palosta. Ääniraidalla kuuluu tippuvan veden ääntä. Kuvassa näkyvät jääpuikot ja -massat kertovat pakasesta, mutta tippuvat vesitipat ääniraidalla saavat katsoja-kuulijan näkemään niiden sulavan. Toisessa valokuvassa nuoripari poseeraa iloisena kameralle laivan kannelta. Ääniraidalla kuuluu merenrantaääniä, aaltojen kohinaa ja iloista puheensorinaa. Tässäkin kaksikulotteinen mustavalkoinen valokuva on ääniä käyttäen saatu elämään.

Elokuvasa on myös kohtauksia, joissa liikutaan audiovisuaalisesta dissonansista kuvaleikkauksen kautta diegeettiseen ääneen. Eräässä kuvassa näkyy, kun käsi laittaa johdon kiinni liittimeen. Samalla hetkellä kun johto on paikoillaan, alkaa kuulua laivan torven ääni. Ikään kuin ääni kuuluisi juuri kyseisestä johdosta johtuen. Kohta leikataan kuitenkin kuvaan laivasta, josta voisi olettaa kyseisen äänen kuuluvan. Toisessa kuvassa joku hakkaa vasaralla naulan kantaa. Näemme kaksi lyöntiä joista kuuluu ääni, kolmannen lyönnin lähtiessä kuva leikkaantuu ryhmässä marssiviin sotilaspukuisiin miehiin. Ääni jatkuu samana. Vasaran iskuista kuuluva ääni tulikin todellisuudessa marssiaskelista. Tämä vaikuttaa silti katsoja-kuulijasta täysin luonnolliselta, sillä iskut ja askeleen äänet tapahtuvat täysin rytmisissä ja samanaikaisesti. Kuva ja ääni yhdistyvät synkreesin vuoksi toisiinsa, ja luultavasti suurin osa katsoja-kuulijoista ei tätä epäloogisuutta edes huomaa.

## 5.5 Kohtauksen ääniraita: Fata Morgana

Olen valinnut Fata Morganasta yksityiskohtaisemman tarkastelun kohteekseni kohtauksen, jossa Kymyruytyne matkustaa linja-autolla. Kyseisen kohtauksen kuvassa ei tapahdu suuria muutoksia. Kuvassa näkyy nainen linja-autossa lähikuvassa, kasvoilla pieni hymy mutta muuten melko ilmeettömänä. Kuva on sivultapäin, niin että linja-auton ikkunasta näkyy ulos. Taustalla näkyy kaupunkia, autoja ajaa vastakkaiseen suuntaan ohi. Ulkona on kesäinen valoisa päivä. Kohtauksen aikana mieskertojaääni kertoo:

”Nainen on aamusta iltaan liikkeellä, laittaa ruokaa, survoo kivi-huhmareessa hylkeenrasvaa, muokkaa nahkoja liottaen niitä hapanneessa virtsassa, ja levittää ne sitten ulos lumihangelle. Hän huolehtii järjestyksestä Jarangassa, ruokkii koirat ja hoitaa lapset.”

Kohtauksen taustalla kuuluu Ning-juh -jousisoittimesta samanlainen musiikki kun elokuvassa muissakin kohtauksissa; melko korkea, länsimaalaisen korvaan ajoittain jopa ”epäviireinen” ääni. Jousella soitetaan pitkiä vetoja, sekä kevyttä melodiaa. Soittimen lisäksi puheen taustalla kuuluu matalaa jyminää, joka kuulostaa linja-auton moottorin ääneltä. Ikkunasta näkyvistä ohi vilahtavista autoista kuuluu myös ohi ajamisen ääni.

Kohtauksessa käytetty matala jylinä on samankaltainen kuin muuallakin elokuvassa kuuluu. Myös Ning-Juhista kuuluvat sävelet ovat tuttuja. Näiden elementtien tehtävänä onkin sitoa kohtaus muuhun elokuvaan, pitää yllä jatkuvuutta. Tässä kohtauksessa matalataajuuksisen äänen voi tulkita myös kuvan linja-autosta kuuluvaksi. Kuten kappaleessa 5.2 kerroin, elokuvan arkistomateriaalien ääniraidat on mahdollisesti tehty jälkikäteen. Tässä kohtauksessa kuuluvat autojen ohi ajamiset voivat myös olla leikkauspöydällä lisättyjä. Matalan moottorinjylyn ja ohi ajavien autojen lisäksi kohtauksessa ei kuulu muita diegeettisiä ääniä. Jos taas matalan jyminän tulkitsee samaksi taustatehosteeksi kuin muualla elokuvassa, ainoaksi diegeettiseksi ääneksi jäisi muiden autojen ohi suhahtava ääni. Suhahdukset ovat yksittäisiä pisteääniä, ja voi olla että ne on laitettu kuvaan jälkikäteen hahmontamaan sen tapahtumia. Mitä muita ääniä linja-autossa kuuluisi kuulua? Linja-autosta itsestään ei kuulu minkäänlaisia nitinöitä tai kolahduksia. Muista matkustajista ei kuulu ääniä. Toisaalta Kymyruytyne voi olla ainoa matkustaja, ja bussin kiinnikkeet vasta rasvattuja. Ovatko kohtauksen

kuvaan hyvin sopivat äänet autenttisia, vai jälkikäteen rakennettuja ja näin tietyllä tavalla audiovisuaalista dissonanssia? Molemmat vaihtoehdot ovat yhtä todennäköisiä.

Selkeää audiovisuaalista dissonanssia löytyy tässä kohtauksessa dialogin ja kuvan väliltä. Kertojaääni puhuu tšuktšinaisesta, joka hoitaa jokapäiväisiä kotiaskareita jarangassa eli teltassa. Kuvassa näkyvä nainen, Kymyruityne istuu kuitenkin paikoillaan. Kymyruityne edustaa nykyaikaa Venäjällä istuessaan julkisessa liikennevälineessä länsimaisissa vaatteissaan. Elokuvan teemana on alkuperäiskulttuurin nykyaikaistuminen, ja tämän kohtauksen sisäisellä ristiriitaisuudella on pyritty korostamaan kahden kulttuurin eroja.

## 6 Pohdintaa

Opinnäytetyöni tarkoituksena oli selvittää, voiko dokumenttielokuvista löytää audiovisuaalista dissonanssia, ja kuinka se mahdollisesti vaikuttaa elokuvan katsomiskokemukseen. Pohdin asiaa muun muassa totuudellisuuden kautta; mitä dokumenttielokuvan totuudellisuudelle tekee se, että tapahtumia dramatisoidaan käyttämällä ääniraidassa muita kuin kuvaustilanteessa tallennettuja ääniä. Kuten kappaleessa 3.4 kerroin, äänellä on potentiaalia hyvin monenlaiseen ihmismielen ja -kehon manipulointiin. Dokumenttielokuvan vaikuttavuuteen ja sen viestin voimakkuuteen voidaan siis suuresti vaikuttaa äänisuunnittelun kautta. Kolmen esimerkkielokuvani pohjalta voi heti todeta, että audiovisuaalista dissonanssia todella on myös dokumenttielokuvissa. Vaikuttiko se jollain tavalla niiden totuudellisuuteen tai ylipäätään katsomiskokemukseen?

Laulu koti-ikävästä -elokuvassa ajoittain tehokeinona käytetty hiljaisuus muuttaa kyseisten kohtausten tunnelmaa jollain tavalla alakuloisemmaksi. Ympäristöstä ei näyttäisi kuuluvan ääniä. Jokainen katsoja kuitenkin käsittää, etteivät äänet Latvaledon ympäriltä vain yhtäkkiä katoa. Sen sijaan katsoja ymmärtää päähenkilön olevan nyt täysin yksin omien ajatustensa keskellä. Katsoja saattaa tuntea itsensä jopa hieman vaivaantuneeksi, seuratessaan toisen ihmisen her-



kää, henkilökohtaista hetkeä. Kappaleen 5.3 toisessa esimerkissä mainitsemani kaupungin äänten muokkaaminen epäluonnollisiksi lisää kohtausten dramatiikkaa. Itse katsojana koin näiden kaltaisten äänellisten elementtien vievän syvemmälle tarinan maailmaan. Koin myötäeläväni päähenkilön ajatuksia ja tunteita, ja pohtivani tarkemmin, mitä hän kyseisellä hetkellä mahdollisesti ajattelee. Kumpikaan näistä esimerkeistä ei omasta mielestäni vähennä tarinan uskottavuutta. Ehkä jopa päinvastoin; kun tuntee empatiaa toisen tunnekuohuista, on tarinan sanoma helpompi sisäistää.

Jatkuvuus on tärkeää niin fiktio- kuin dokumenttielokuvassakin. Elokuvasssa kuvat vaihtuvat ja muuttuvat jatkuvasti. Äänen harteille jää suuri vastuu siitä, ettei katsojan huomio lähde vaeltelemaan elokuvan maailmasta pois. Yhtenäinen, kaikkien kohtausten läpi jatkuva ääniraita on melkein välttämättömyys elokuvan jatkuvuuden kannalta. Viru – tarinoita hotellista käyttää historialliselle dokumenttielokuvalla tyypilliseen tapaan arkistokuvaa tukemaan tarinan totuudellisuutta. Kuten todettua, valokuvien ja arkistovideoiden täydentämistä ääniraidalla voidaan pitää audiovisuaalisena dissonanssina. Myös Fata Morganassa käytettiin vanhaa kuvamateriaalia, johon on luotu äänimaailma. Vaikka arkistomateriaaleilla ei välttämättä ole alun perin ollut omaa ääniraitaa, jatkuvuuden vuoksi on mielestäni perusteltua luoda myös niille omat äänimaailmansa.

Audiovisuaalisesta dissonanssista puhuttaessa on tärkeä muistaa lisäarvon käsite. Lisäarvon ajatusta voi melko suoraan verrata vaikkapa perinteiseen elokuvan kuvaleikkaukseen liittyvään montaasiteoriaan. Sergei Eisensteinin kehittämä teoria tarkoittaa yksinkertaistetusti sitä, kun peräkkäiset, toisiinsa liittymättömät kuvat luovat yhdessä jonkin uuden tunteen tai mielikuvan (Johnson 2013). Lisäarvo audiovisuaalisessa dissonanssissa on juuri tätä. Toisiinsa liittymättömät, keskenään ristiriitaiset ääni ja kuva luovat yhdessä jotain uutta, mihin ne eivät erillisinä elementteinä olisi pystyneet.

Lisäarvo määrittelee audiovisuaalista dissonanssia siis melko perustavanlaatuisesti. Audiovisuaalinen dissonanssi voi olla myös subjektiivista. Jokaisen katsoja-kuulijan aiemmat kokemukset ja asenteet vaikuttavat äänien ja kuvien tulkitsemiseen. Samat elementit voivat herättää erilaisia mielikuvia ja ajatuksia eri

henkilöille. Audiovisuaalinen dissonanssi ja siitä tuleva lisäarvo voi tarkoittaa siis eri asioita katsojasta riippuen. Toinen löytää ristiriitoja elementeistä, jotka toinen tulkitsee loogisesti toisiinsa liittyviksi. Kognitiivisen dissonanssin teorian mukaan ristiriidat aiheuttavat henkistä epämukavuutta, ja pakottavat ihmisen tavoittelemaan mielensisäistä tasapainoa. Jos katsoja havaitsee ristiriitoja elokuvan kuvan ja äänen välillä, hän pyrkii järjeistämään kuulemansa ja näkemänsä. Kun dissonoivat elementit yhdistyvät joksikin uudeksi ajatukseksi, mielikuvaksi tai tunteeksi, ei ristiriitaa enää tavallaan edes ole.

Dokumenttielokuva kertoo määritelmänsä mukaisesti todellisista henkilöistä, paikoista ja tapahtumista. Sen totuudellisuus on tietyllä tavalla silti melko keino-tekoista. Dokumenttielokuva on monen henkilön subjektiivisen näkemyksen yhteistuotos, eikä yhden absoluuttisen totuuden ilmentymä. Jos dokumenttielokuvan ääniraidassa käytettäisiin poikkeuksetta ainoastaan kuvaushetkellä äänitetyjä, synkronoituja ääniä, muuttuisi dokumenttielokuvan katsomiskokemus mielestäni oleellisesti. Dokumenttielokuva on kokemukseni mukaan taidetta siinä missä fiktioelokuvakin. Molemmat ovat luovien tarinankertojien luomuksia, joihin jokainen tekijä tuo oman persoonallisen sävynsä. Mielestäni audiovisuaalisen dissonanssin käyttö dokumenttielokuvan ääniraidassa ei ole pyrkimystä totuuden vääristelyyn. Taidokkaalla äänisuunnittelulla ja äänen ja kuvan hienovaraisilla ristiriidoilla voidaan herättää katsojassa erilaisia mielikuvia, jotka tuovat elokuvakokemukseen lisäulottuvuuksia. Vaikka kuva ja ääni kertoisivat eri tarinaa, lopputuloksena ei kuitenkaan ole kahta, vain yksi moniulotteinen kertomus.

## Lähteet

- Aaltonen, J. 2001. Dokumenttielokuva – totta ja tarua. Teoksessa Kurki E. 2001. Dokumenttielokuva= todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja.
- Aaltonen, J. 2002. Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Alexandrov, G. W., Eisenstein, S. M. & Pudovkin, V. I. 1928. A Statement. Teoksessa Weis, E. & Belton, J. 1985. Film Sound: Theory and Practice. USA: Columbia University Press.
- Buunk, A.P., Rothengatter, T. & Steg, L. 2008. Applied Social Psychology - Understanding and managing social problems. USA: Cambridge University Press
- Chion, M. 1994. Audio-Vision; Sound on Screen. USA: Columbia University Press.
- Chion, M. 2000. Audio-Vision and Sound. Teoksessa Kruth, P., Stobart, H. 2000. Sound. USA. Cambridge University Press.
- Chion, M. 2009. Film, a Sound Art. USA: Columbia University Press.
- Eriksen, T. H. 2004. Toista maata? Johdatus antropologiaan. Helsinki: Gaudemus Kirja / Oy Yliopistokustannus University Press Finland Ltd.
- Johnson, G. 2013. Montage theory: Eisenstein, Vertov, & Hitchcock. 1: Eisenstein & montage. <http://faculty.cua.edu/johnsong/hitchcock/pages/montage/montage-1.html>. 30.09.2014.
- Kenttämies, J. 2014. Äänen ja kuvan suhde / elokuvamusiikki. Muistiinpanot.
- Kivi, E. 2013. Kuinka kuvat puhuvat – elokuvaäänien pidempi oppimäärä. Helsinki: Books on Demand GmbH.
- Kivi, E., Pirilä, K. 2005. Elävä kuva – elävä ääni. Otos. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Kohtamäki, K. 2001. Elokuvallisuus ja dokumenttielokuva. Teoksessa Kurki E. 2001. Dokumenttielokuva= todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja.
- Kurki, E. 2001. Totuuden torvi, tuntojen tulkki. Teoksessa Kurki E. 2001. Dokumenttielokuva= todellisuuden luovaa käsittelyä. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja.
- Malnick, E., Mendick, R. 2011. BBC accused of routine 'fakery' in wildlife documentaries. The Sunday Telegraph. <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/bbc/8963053/BBC-accused-of-routine-fakery-in-wildlife-documentaries.html>. 01.06.2014.
- Mäkelä, T. 2014. Dokumenttielokuvan äänestä. Email ven-la.konttinen@edu.karelia.fi. 14.05.2014.
- Nichols, B. 2001. Introduction to documentary. USA: Indiana University Press.
- Pudovkin, V. I. 1929. Asynchronism as a Principle of Sound Film. Teoksessa Weis, E. & Belton, J. 1985. Film Sound: Theory and Practice. USA: Columbia University Press.
- Purcell, J. 2007. Dialogue Editing for Motion Pictures; A Guide to the Invisible Art. USA: Elsevier Inc.

- Soinio, O. 1988. Elokuvaäänien kadotetut mahdollisuudet. Teoksessa Koski, K.J. Ääniopus. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Sonnenschein, D. 2001. Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema. USA: Michael Wiese Productions.
- Suomisanakirja. 2013. Dissonanssi. <http://www.suomisanakirja.fi/dissonanssi>. 1.12.2013.
- Tegelman, J. 2013. Tampere, 11.10.2013. Resonanssi-seminaari.

### **Elokuvat ja tv-ohjelmat**

- Eedenistä pohjoiseen. 2014. O: Suutari, V. Made. Suomi.
- Fata Morgana. 2004. O: Lapsui, A., Lehmuskallio, M. Giron-filmi Oy. Suomi.
- Harry Potter ja viisasten kivi. 2001. O: Columbus, C. Warner Bros. USA.
- Laulu koti-ikävästä. 2013. O: Ronkainen, M. Klaffi Productions. Suomi.
- Up. 2009. O: Docter, P., Peterson, B. Pixar Animation Studios. USA.
- Viru - tarinoita hotellista. 2013. O: Mäkelä, T., Onnismaa J. Kinosto Oy. Suomi.