



Osaamista
ja oivallusta
tulevaisuuden
tekemiseen

Ville-Matti Koskiniemi

Äänisuunnittelun keinot poeettisessa dokumenttielokuvassa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuvan ja television koulutusohjelma

Opinnäytetyö

27.9.2019

Tekijä(t) Otsikko	Ville-Matti Koskiniemi Äänisuunnittelun keinot poeettisessa dokumenttielokuvassa
Sivumäärä Aika	29 sivua 27.9.2019
Tutkinto	Medianomi
Tutkinto-ohjelma	Elokuvan ja television koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Äänisuunnittelu
Ohjaaja(t)	Lehtori Aura Neuvonen
<p>Tämä opinnäytetyö koostuu teososasta <i>Cracking Sound</i> (2019) sekä tästä kirjallisesta osasta. Hanna Kaihlasan ohjaama <i>Cracking Sound</i> on poeettinen dokumenttielokuva ihmisten suhteesta luontoon ja matkasta kohti lähestyvää maailmanloppua. Opinnäytetyö käsittelee poeettista dokumenttielokuvaa sen ääni-ilmaisun näkökulmasta. Työn tavoitteena on ymmärtää, miten poeettinen moodi vaikuttaa dokumenttielokuvan äänisuunnitteluun ja miten ääni-ilmaisulla voi vaikuttaa poeettisen dokumenttielokuvan yksilöllisen äänen muodostumiseen.</p> <p>Kirjallisessa osassa pohjustetaan poeettista dokumenttielokuvaa yleisellä dokumenttielokuvan teorialla sekä dokumenttielokuvan moodien esittelyllä. Dokumenttielokuvan moodit ovat Bill Nicholsin keino kategorisoida erilaisia dokumenttielokuvan ääniä. Tässä yhteydessä dokumenttielokuvan ääntä ja ääni-ilmaisua ei tule sekoittaa toisiinsa. Poeettinen moodi on dokumenttielokuvan muodoista kaikkein vanhin ja tulkinnanvaraisin. Se perustuu assosioivaan ilmaisuun ja omaa viitteitä myös avantgarde-elokuvaan. Kuvilla ja ääni-ilmaisulla pyritään herättelemään katsojaa antamalla suoria vastauksia tulkinnan tueksi. Ilmaisunsa vuoksi poeettinen moodi on haastava dokumenttielokuvan muoto.</p> <p>Teoreettisten lähteiden lisäksi poeettista moodia ja sen ääni-ilmaisua havainnollistetaan analyoimalla esimerkkielokuvia. Kirjallisen työn viimeisessä käsittelyluvussa reflektoidaan teososan tuotantoprosessia äänisuunnittelun osalta teoriaosuuteen pohjautuen.</p> <p>Työssä havaitaan, että poeettisen moodin äänisuunnittelu pyrkii eroon puhekeskeisestä ilmaisusta. Muut ääni-ilmaisun osa-alueet ovat samat kuin muidenkin moodien äänisuunnittelussa, kyse on enemmänkin niiden koko potentiaalin hyödyntämisestä. Äänisuunnittelun eri osa-alueet vaikuttavat merkittävästi koko dokumenttielokuvan ääneen muodostumiseen, ja niillä voi rikastaa poeettisen moodin kerrontaa.</p>	
Avainsanat	Dokumenttielokuva, Poetiikka, Äänisuunnittelu, Ääni, Sävellys, Äänikuva, Atmosfääriääni, Pisteääni, Avatgarde

Author(s) Title	Ville-Matti Koskiniemi Sound Design for Poetic Documentary Film
Number of Pages Date	29 pages 27 September 2019
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Sound Design
Instructor(s)	Aura Neuvonen, Senior Lecturer
<p>This thesis consists of artistic work <i>Cracking Sound (Finland, 2019)</i> and literature work. <i>Cracking Sound (directed by Hanna Kaihlanen)</i> is a poetic documentary film about human relation to nature and the upcoming apocalypse. This thesis is about poetic documentary film from the perspective of sound design. The aim of this thesis is to understand how the poetic mode influences the sound design of a documentary film and how the sound design can influence the voice of a poetic documentary.</p> <p>The poetic documentary analysis is prepared with a general analysis of the documentary film and a more detailed presentation about the different modes of the documentary film. Modes are a theory from Bill Nichols for categorizing different voices of documentary films. In this context, the sound design and the voice of documentary film should not be confused. Poetic mode is the oldest and most interpretive of film forms. Poetic documentary film is based on associative expression. It also has references to avant-garde films. The images and sound design are intended to awaken the viewer without providing direct answers in support of the interpretation. Because of its experimental expression, the poetic mode is a challenging form of a documentary film.</p> <p>In addition to theoretical sources, the poetic mode and its auditive expression are illustrated by analyzing documentary films. In the final chapter of this literature work, the production process and sound design of <i>Cracking Sound</i> are reflected based on the theoretical part.</p> <p>This thesis comes to a conclusion that the auditive expression of poetic mode tends to get rid of vococentric expression. The other areas of sound design are the same within different documentay modes, it is more about exploiting their full potential. The various aspects of sound design have a significant influence on the documentary voice. By taking advantage of the all aspects of sound desing, the narrative of the poetic mode can be enriched.</p>	
Keywords	Documentary film, Poetic, Sound Design, Sound, Composition, Sound image, Avantgarde

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Dokumenttielokuvan määritelmä	2
3	Dokumenttielokuvan moodit	3
4	Dokumenttielokuvan ääni	4
5	Poeettinen moodi	5
5.1	Poetiikka tehokeinona	7
5.2	Poeettinen moodi ja avantgarde	7
6	Ääni-ilmaisun osa-alueet poeettisessa moodissa	8
6.1	Puhekeskeisyys	9
6.2	Atmosfääriäänet	10
6.3	Pisteäänet	13
6.4	Musiikki poeettisessa moodissa	15
7	Cracking Sound –dokumenttielokuva	16
7.1	<i>Cracking Sound</i> -dokumenttielokuvan tuotantoprosessi	16
7.2	Hahmot ja puhekeskeisyys	17
7.3	Atmosfäärit ja pisteäänet	18
7.3.1	Atmosfääriäänet	18
7.3.2	Pisteäänet	19
7.4	Säveltäminen	20
7.4.1	Soundtrackin sävellys- ja äänitysprosessi	21
7.4.2	Teemojen säveltäminen	23
7.5	Summaava miksaaminen	24
7.5.1	Bassotaajuudet	24
7.5.2	Workflow Pro Toolsissa	25
8	Yhteenveto	26
	Lähteet	28

1 Johdanto

Opinnäytetyö koostuu teososasta ja kirjallisesta osasta, jossa käsittelen poeettista dokumenttielokuvaa sen äänisuunnittelun näkökulmasta. Teosollani pyrin selvittämään, miten poeettinen moodi vaikuttaa dokumenttielokuvan äänisuunnitteluun. Opinnäytteen kokonaisuudellani pyrin ymmärtämään, miten äänisuunnittelu vaikuttaa poeettisen dokumenttielokuvan ääneen ja mitä erityispiirteitä poeettisen moodin äänisuunnitteluun liittyy. Kirjallisessa osassa käytän lähteinä alan kirjallisuutta, artikkeleita sekä referenssinä useita dokumenttielokuvia, joita analysoin niiden äänisuunnittelun sekä poeettisuuden näkökulmasta. Vertailen myös poeettista moodia muihin dokumenttielokuvan moodeihin selvittääkseni poeettisen moodin erityispiirteitä. Teoriaosuuden jälkeen luvussa seitsemän reflektoin teososan tuotantoprosessia äänisuunnittelun osalta teoriaosuuteen pohjautuen.

Moodit ovat elokuvakriitikko Bill Nicholisin keino kategorisoida dokumenttielokuvia eri tyyliin. Poeettinen moodi viittaa kokeelliseen, esteettisiin arvoihin painottavaan, ei niinkään informatiiviseen dokumenttielokuvaan. Kokemattomille dokumenttielokuvien katsojille poeettinen moodi voi olla haastava alalaji sen kokeellisen kuva- ja ääni-ilmaisun vuoksi. Tämän vuoksi pohjustan opinnäytettäni dokumenttielokuvan analyysillä sekä määrittelen tarkemmin poeettisen moodin.

Äänisuunnittelulle poeettinen moodi tarjoaa mahdollisuuksia ja vapauksia kokeilevan ja puhekeskeisyydestä irtaantuvan luonteensa vuoksi. Ääni-ilmaisulla onkin merkittävä rooli emotion rakentajana sekä tarinan jatkuvuuden ylläpitäjänä poeettisessa moodissa. Myös musikaalinen ilmaisu saa paljon huomiota poeettisissa dokumenttielokuviissa. Kokeellisuudesta ja vapauksista huolimatta äänisuunnittelun osa-alueet ovat varsin samat kuin muissa dokumenttielokuvan moodeissa. Keskeiseksi teemaksi teosanalyysissäni nouseekin kysymys siitä, miten näitä osia voi hyödyntää poetiikan tukena.

Opinnäytetyön teososa on Hanna Kaihlasan ohjaama dokumenttielokuva *Cracking Sound* (Suomi, 2019), joka yhdistää arkistomateriaalia erikseen dokumenttia varten kuvattuun materiaaliin. Näiden summana syntyy unelias ja kokeellinen kokonaisuus, jossa äänisuunnittelu ottaa suuren roolin. Olen toiminut teososani äänittäjänä, äänisuunnittelijana sekä säveltäjänä. *Cracking Soundin* erikoisuutena on kuvailmaisun voimakas lo-fi-tyylinen estetiikka, joka ohjaa äänisuunnittelua ja sävellystyötä merkittä-

västi. Lo-fi tarkoittaa vallitsevaa kuvan- ja äänenlaadusta poikkeavaa heikkolaatuisempaa materiaalia.

2 Dokumenttielokuvan määritelmä

Dokumenttielokuvan määrittely on haastavaa tyyllisesti erilaisten dokumenttielokuvien tulkinnanvaraisuuden ja loputtoman laajan ilmaisullisen kirjon vuoksi. Katsojien yleinen käsitys dokumenttielokuvasta tuntuu kuitenkin painottuvan totuudenmukaisuuteen, objektiivisuuteen ja informatiivisuuteen. Dokumenttielokuva sekoitetaan siis helposti reportaasiin tai muuhun journalistiseen ilmaisuun. Tällainen kokonaisen elokuvaalajin vajakka määrittely voi johtaa virheellisiin tulkintoihin elokuvantekijöiden tarkoituseristä. (Helsingin elokuva-akatemia Elävän kuvan seura 2015.) Helsingin Elokuva-Akatemian haastattelussa ohjaaja, leikkaaja ja elokuvantekijä Janne Laiho kuvailee dokumenttielokuvaa seuraavasti:

Dokumenttielokuva ei ole fiktiota, mutta voidaan pohtia, onko se totta. Voitaisiin sanoa, että dokumenttielokuva on osittain totta, sillä se on jonkun näkemys todellisuudesta. Dokumenttielokuva perustuu johonkin mikä on totta, mutta se ei ole tiedettä. Dokkari on usein erityisesti ohjaajansa näkemys maailmasta, tai ohjaajansa tarkoin valitsema ja rajaama näkökulma maailmaan. (Helsingin elokuva-akatemia Elävän kuvan seura 2015.)

Laihon mukaan dokumenttielokuva ja sen tekijä eivät siis ole velvollisia pysymään absoluuttisessa totuudessa, vaan dokumenttielokuva on tekijänsä tulkinta tai rajattu näkökulma aiheestaan. Dokumentaristi Jouko Aaltosen mukaan elokuvan tekijän ja katsojan välillä vallitsee sanaton sopimus dokumenttielokuvan luonteesta ja ilmaisullisesta tyylistä. Elokuvantekijä on tavallaan velvollinen pitämään yllä tyyllistä uskottavuutta säilyttääkseen katsojan luottamuksen. (Aaltonen 2011, 16–17.) Katsojan taas täten voisi ajatella olevan vastuussa omasta tulkinnastaan ja velvollinen ymmärtämään dokumenttielokuvan tekijöiden subjektiivisuuden suhteessa kuvattuun materiaaliin ja sen koostamiseen kohti lopullista esityskopiota.

3 Dokumenttielokuvan moodit

Elokuvateoreetikko Bill Nichols jakaa dokumenttielokuvan kuuteen eri alagenreen eli moodiin kirjassaan *Introduction to documentary (2001)*. Eri moodit kategorisoivat dokumenttielokuvia niiden ominaisuuksien mukaan. Moodit ottavat myös kantaa tekijän itsensä tapaan vuorovaikuttaa kohteensa kanssa. Moodi-ajattelu ei mielestäni ole elokuvantekijää ohjaava tai rajoittava tekijä samalla tavalla kuin genreajattelu musiikissa tai fiktiivisissä elokuvissa. Tämä johtuu siitä, että dokumenttielokuva on tekoprosessinsa aikana erittäin altis ulkopuolisten tekijöiden vaikutukselle. Dokumenttielokuvan tekijä on kuin vieraana kohteensa maailmassa ja velvoitettu mukautumaan arvaamattomiin tilanteisiin. Voisi siis ajatella, että dokumenttielokuvan moodin voi määrittää vasta elokuvan valmistumisen jälkeen. Nicholsin kuusi moodia ovat poeettinen, selittävä, osallistuva, havainnoiva, refleksiivinen ja performatiivinen (*poetic, expository, participatory, observational, reflexive, performative*). Moodien jako on suuntaa-antavaa, ja jokainen dokumenttielokuva voi pitää sisällään osia eri moodeista, vaikka noudattaisikin pääasiassa yhdelle moodille tunnusomaisia merkkejä. (Nichols 2001; 99–100; Helsingin elokuva-akatemia Elävän kuvan seura 2015.)

Nicholsin moodeista *poeettinen moodi* on kokeellisin ja pyrkii elokuvallisin keinon luomaan runollisen kokonaisuuden, jolla herätellään katsojan omia assosiaatioita. *Selittävä moodi* on kuin poetiikan vastakohta. Se pyrkii suoraan kertomaan ja perustelevaan katsojalle näkökulmaansa. *Havainnoiva moodi* on lähellä kohdettaan ja pyrkii sen realistiseen kuvaukseen. Tavoitteena on saada autenttinen kokonaiskuva vaikuttamalla mahdollisimman vähän kohteeseen. Havainnoivan moodin vastakohtana *osallistuva moodi* korostaa elokuvantekijöiden ja kohteen vuorovaikutusta. Elokuvantekijät vaikuttavat omalla toiminnallaan kohteeseensa ja pyrkivät näin saamaan kohdettaan reagoimaan erilaisiin tilanteisiin ja asioihin. *Refleksiivinen moodi* pyrkii paljastamaan ja kyseenalaistamaan elokuvan tekijyyden katsojilleen. Kuten osallistuvassa moodissa elokuvan tekijä on läsnä mutta vielä korostetummin alleviivaa elokuvallisuuden keinotekoisuutta esimerkiksi paljastamalla laitteita tai ohjaamalla kohteitaan kuvissa. *Performatiivinen moodi* pyrkii esittämään todellisuuden olematta totta. Tapahtumat sinällään voivat pohjata todellisuuteen, mutta ne esitetään tai rekonstruoidaan dokumenttielokuvaa varten. Tässä moodissa fiktion ja dokumenttielokuvan raja on häilyvä. (Nichols 2001, 99-138; Aaltonen 2011, 25–29; Helsingin elokuva-akatemia Elävän kuvan seura 2015.)

4 Dokumenttielokuvan ääni

Moodien lisäksi Nichols puhuu kirjassaan *Introduction to documentary, (2001)* myös dokumenttielokuvan äänestä. Dokumenttielokuvan ääntä ei tule tässä kontekstissa sekoittaa ääni-ilmaisuun. Dokumenttielokuvan äänellä hän tarkoittaa osia, joista elokuvallinen kokonaisuus rakennetaan sekä tapaa, jolla elokuvallinen kokonaisuus reflektoi aihettaan. Moodeihin jako on Nicholsin keino jaotella karkeasti erilaisia dokumenttielokuvan ääniä. (Nichols 2001, 99.) Vaikka samasta aiheesta voisi tehdä lukuisia eri moodien mukaisia, tyyllisesti täysin erilaisia dokumenttielokuvia, silti ne voivat pitää sisällään täysin saman näkökulman tai argumentin. On siis vain kyse siitä, millä keinoilla dokumentintekijä tuo esiin oman näkökulmansa. Nämä keinot antavat jokaiselle dokumenttielokuvalla yksilöllisen äänen. (Nichols 2001, 42–46.) Esimerkiksi kuvakulmat ja -koot, leikkaukset, ottojen pituudet, kenttä-äänen käyttö, musiikkityylit tai voiceoverin intonaatio ovat suoria teknisiä keinoja, joilla dokumentin tekijä voi vaikuttaa elokuvan ääneen. Voitaisiin siis sanoa, että kaikki elokuvantekijän tekemät ratkaisut vaikuttavat dokumenttielokuvan ääneen. Nichols kuvailee dokumenttielokuvan ääntä seuraavasti:

The fact that documentaries are not a reproduction of reality gives them a voice of their own. They are a representation of the world, and this representation stands for a particular view of the world. The voice of documentary, then, is the means by which this particular point of view or perspective becomes known to us. (Nichols 2001, 43.)¹

Dokumenttielokuvan äänen kehityksen tiedostaminen jo dokumenttielokuvan suunnitteluvaiheessa on mielestäni tekijyyden kannalta merkittävää, sillä jokainen työvaihe muokkaa kokonaisuutta. Pyrkimys eheään kokonaisuuteen ja yhteen ääneen dokumenttielokuvan taustalla kumpuaa suoraan aihepiirin ymmärryksestä, jota tekniset ja taiteelliset ratkaisut mukailevat hallitun lopputuloksen saavuttamiseksi. On myös hyvä pohtia, kuinka selvästi äänellä halutaan tuoda esiin tekijöiden argumenttia ja perspektiiviä. Poeettinen dokumenttielokuva on yleensä luonteeltaan vihjailevaa ja herättelee katsojaa tulkitsemaan aiheita. Ron Fricken *Samsara (USA 2011)* on hyvä esimerkki siitä, kuinka dokumenttielokuvan ääni paljastaa tekijän argumentin mielestäni liian selvästi retorisella ilmaisullaan. *Samsaran* tapauksessa argumentin paljastuminen syö tehoa poeettisen moodin assosioivuudelta. Elokuvantekijän argumentti paljastuu modernia lihataloutta käsittelevän kollaasin aikana. Ennen kyseistä kohtausta on ihailtu

¹ Tekijän vapaa suomennos: ”Se, että dokumenttielokuvat eivät ole todellisuuden kopioita, antaa niille oman äänen. Dokumenttielokuvat ovat jäljennöksiä tietyistä näkökulmista maailmaan. Dokumentin ääni on siis keino, jolla tämä tietty näkökulma tuodaan esiin meille.” (Nichols 2001, 43.)

erilaisia etnisiä kulttuureja, niiden värejä, riittejä sekä yksilöllisyyttä. Ruokataloutta käsittelevä kohtaaminen alkaa laajalla kuvalla lattiakanalasta, josta edetään tarkastelemaan muiden lihatalouden osa-alueiden läpi teurastamojen toimintaa, josta taas leikataan suoraan ruokakauppaan. Kollaasi päättyy näyttävästi ylipainoisen miehen lääkärikäyntiin ja plastiikkakirurgisiin toimenpiteisiin. On selvää, että elokuvan tekijä pyrkii herättämään ajatusta nyky maailman vääristyneestä suhteesta ympäristöön ja itseensä sekä modernisaation uhasta traditioille. Pelkkä kuvien järjestys saa aikaa voimakkaan assosiaation kronologisista tapahtumaketjuista. Herää myös ajatus vastakkainasettelusta suhteessa kollaasia edeltäviin kohtauksiin. Näitä ohjaajan vision mukaisesti järjestettyjä kuvia tahdittaa musiikki, joka korostaa lihatalouden tehokkuutta rytmillään ja lopuksi nopealla rytmisellä muutoksellaan alleviivaa lopputulosta – ylipainoista miestä plastiikkakirurgilla. Tämän kohtausten ääni on leikkauksen ja musiikin rytmikäs summa, joka asettelullaan paljastaa ja jopa alleviivaa ohjaajan argumentin.

Nicholsin moodit sekä ajatus dokumentin äänestä nojaavat voimakkaasti elokuvakritiikin ohjaajakeskeiseen auteur-teoriaan, jonka mukaan elokuva on ohjaajansa näköinen aihepiiristä riippumatta. (Nichols 2001, 99) Auteur-teorian mainitseminen tässä yhteydessä on mielestäni tärkeää, sillä erityisesti tarkemmin käsiteltävä poeettinen moodi on selvästi ohjaajan visioon pohjaava dokumenttielokuvan muoto. Myös myöhemmin käsiteltävä *Cracking Sound* -dokumenttielokuva on ohjaajansa voimakas näkemys ihmisen luontosuhteesta. Auteur-teorian tunnistaminen ja työryhmän muovautuminen ohjaajan vision taakse on ehdottomasti osa eheän äänen saavuttamista.

5 Poeettinen moodi

Poeettinen moodi on dokumenttielokuvan muodoista kaikkein vanhin ja tulkinnanvaraisin. Poeettisiksi dokumenteiksi voidaan tavallaan laskea jo varhaiset elokuvakokeilut, joissa elokuvantekijät ovat kuvanneet ympäristöään ja tutustuneet kameran ominaisuuksiin. Varsinaisesti poeettinen dokumenttielokuva ajoitetaan syntyneeksi 1920-luvulla. (Nichols 2001, 88-89, 103.) Mahdollisesti tunnetuimpia esimerkkejä poeettisista dokumenttielokuvista ovat ns. kaupunkisinfoniat kuten *Koyaanisqatsi* (*Koyaanisqatsi: Life Out of Balance, USA 1982*).

Poeettinen moodi on hyvin laeva käsite erilaisille kokeileville dokumenttielokuville. Tunnusomaista poeettiselle moodille on ajattomuus. Tässä kontekstissa ajattomuus tarkoittaa viitteitä historiallisiin tapahtumiin. Esimerkiksi kaupunkisinfoniat ovat arvokkaita dokumentteja omasta ajastaan sekä ympäristöstään. (Nichols 2001, 102-103.) Kuitenkaan mielestäni niiden tarkoitus ei suoranaisesti ole ottaa kantaa tai luoda vastakkainasettelua menneisyyden ja nykyhetken välille. Ne edustavat vain omaa estetiikkaansa omassa elokuvallisissa keinoin määrittelemättömässä ajassa ja herättelevät katsojaa ajattelemaan ja tekemään johtopäätöksiä. Poeettisen elokuvan tekijä siis pyrkii muodostamaan esteettisesti ehyitä kokonaisuuksista, joiden avulla vihjaillaan motiiveista elokuvan takana. Poeettiselle moodille tyypillistä onkin jättää mahdollisuus katsojan omalle tulkinnalle. Katsojan assosiaatioita herätellään kuvilla ja niiden konteksteilla kuitenkin antamatta suoria vastauksia tai raameja tulkinnan avuksi.

Poeettinen moodi pitää etäisyyttä henkilöihmisiin. On mahdollista esittää hahmot pelkästään osana ympäristöä, kuten ihmiset Amsterdamin kadulla elokuvassa *Sade (Regen, Alankomaat 1929)*. Nichols kuvailee elokuvan *Sade* ihmisiä materiaaliksi muiden objektien ohessa, jotka elokuvan tekijä järjestää oman makunsa mukaan leikkauspöydällä. (Nichols 2001, 102.) Mainittakoon, että *Sade* on mykkäelokuva. Henkilöhahmoja voi toki tuoda poeettiseenkin elokuvaan kaikin mahdollisin elokuvallisilla keinoin. Kuitenkin tunnusomaista poeettiselle dokumenttielokuvalle on jättää hahmot pohjustamatta tai jättää selittämättä heidän motiivejaan tai historiaa, jolloin katsojalle jää vapaa tulkinnan mahdollisuus siitä hetkestä ja kontekstista, jossa hahmot esitellään.

Poeettinen moodi ratsastaa siis pitkälti tunnelmalla sekä tunteilla, joita sen ilmaisu herättää katsojassa. Nichols puhuu kirjassaan useaan otteeseen kuvien järjestämisestä, joka mielestäni kuvailee poeettisen moodin ydintä. Elokuvantekijä valitsee materiaalin, pilkkoo ne ja järjestää uudestaan luoden uusia konteksteja ja uuden harmonisen yhtälön, joka toimii itsenäisenä kokonaisuutena. (Nichols 2001, 102.) Nichols kuvailee poeettista moodia ja sen ääntä (huom. ei ääni-ilmaisua) seuraavasti:

The poetic mode has many facets, but they all emphasize the ways in which the filmmaker's voice gives fragments of the historical world a formal, aesthetic integrity peculiar to the film itself. (Nichols 2001, 105.)²

² Tekijän vapaa suomennos ”Poeettisella moodilla on monia tasoja, mutta ne kaikki alleviivaavat tapaa, joilla elokuvantekijän ääni antaa maailmamme (kuvallisille) katkelmille muodon, esteettisen yhtäläisyyden, joka on ominaista elokuvalle itselleen.” (Nichols 2001, 105.)

5.1 Poetiikka tehokeinona

Poetiikan hyödyntäminen elokuvallisena tehokeinona on yleistä myös muissa dokumenttielokuvan moodeissa. Sillä voidaan kuvailla hahmojen tunnetiloja ja mennä niin sanotusti kohteen ”pään sisälle”. Esimerkiksi Arto Halosen *Magneettimies (Suomi 2009)* sukeltaa Pekka Strengin oletettuihin tunnelmiin juurikin poeettisin keinoin. Tällaisissa kohtauksissa musiikin ja kontekstista irrallisten kuvien psykedeelinen summa pyrkii kuvaamaan jo vuosikymmeniä ennen dokumenttia kuolleen artistin mielenmaisemaa. Janne Laiho kuvailee *Magneettimestä* selittävän ja poeettisen moodiin sekoitukseksi. (Helsingin elokuva-akatemia Elävän kuvan seura 2015.) Poeettinen moodi on siis tehokas keino rekonstruoida tai imitoida tunteita ja tunnelmia. Jouko Aaltonen kutsuu äänisuunnittelun osalta tällaista mielentilan tulkintaa ekspressiiviseksi ääni-ilmaisuksi. (Aaltonen 2011, 401.)

5.2 Poeettinen moodi ja avantgarde

Poeettinen moodi on syntynyt käsi kädessä avantgarde-elokuvan kanssa, ja välillä nämä kaksi voivatkin helposti pitää sisällään osia toisistaan. (Nichols 2001, 88,102-103.) Avantgarde-suuntaus pyrkii kokeelliseen ilmaisuun, joka painottuu voimakkaasti liikkeen, valon, värien, muotojen sekä rytmien tutkimiseen. Avantgarde on puhtaasti esteettinen elokuvailmaisun muoto. (No Film School 2013; Koulukino n.d.) Avantgardelle tyyppillistä on irrottaa yksityiskohta kontekstistaan ja esittää se omassa visuaalisessa maailmassa, kuten esimerkiksi Ralph Steiner tekee elokuvassaan *Mechanical Principles (USA 1931)*. Periaatteessa *Mechanical Principles* voisi olla myös poeettinen dokumenttielokuva aikansa teollisuudesta ja koneista, mutta ajasta ja paikasta irrotettuna koneiden lähikuvat palvelevat pelkästään esteettisiä ja rytmillisiä arvoja. Jos yllä mainittuun elokuvaan lisättäisiin autenttinen ääniraita (ns. hunttiääni), se särkisi illuusion kuvan luomasta maailmasta ja vetäisi linkin reaali maailmaan. Avantgarde-elokuvien ääni-ilmaisu onkin tämän vuoksi useimmiten kuvaa säestävää musiikkia tai kokeilevaa tunnelmaa ja teemoja mukailevaa muuta musikaalista ääni-ilmaisua. Huomattakoon toki, että taide-elokuva ei aseta minkäänlaisia rajoja ääni-ilmaisulle. Teosossani *Cracking Soundissa* on avantgardistisia elementtejä, jotka pohjautuvat puhtaasti liikkeen, valon ja äänisuunnittelun dialogille. Nämä kohtaukset ovat tunnelmaa korostavia tarinan osia, jotka rytmittävät kokonaisuutta.

6 Ääni-ilmaisun osa-alueet poeettisessa moodissa

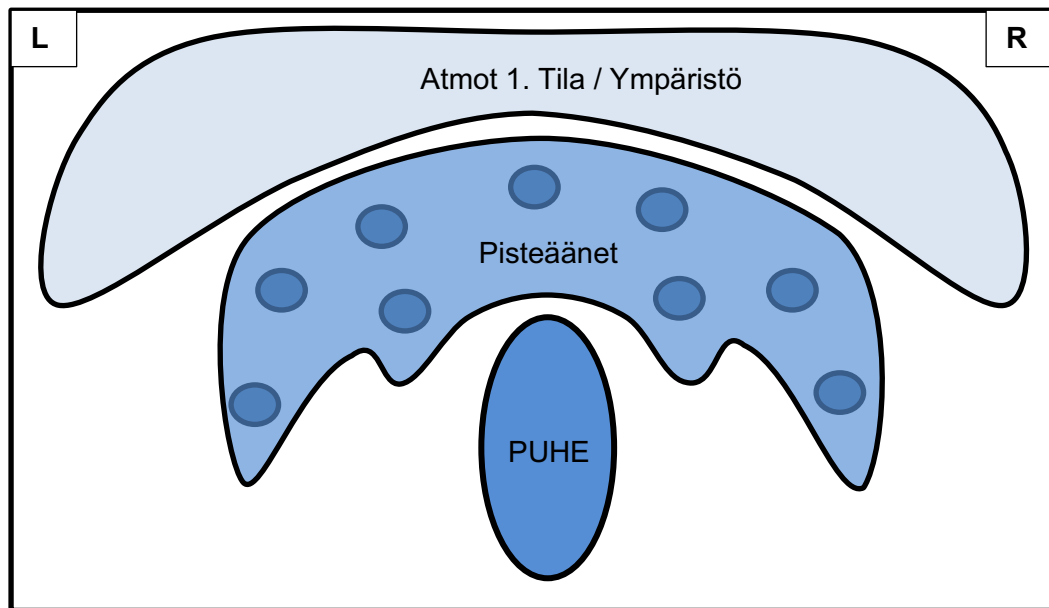
Dokumenttielokuvan ääni-ilmaisua on monikerroksista ja ajallisesti elastista. Ääni-ilmaisua tapahtuu monella eri tasolla niin stereokuvan syvyys- kuin leveysuunnassa. Ajallisesti ääniraidat voivat ylittää kuvan leikkauksia ja kohtauksia muuttumattomina tai ne voivat mukaila kuvaa. (Aaltonen 2011, 398-399). Usein äänikerronta on kausaalista ja pyrkii mukailemaan kuvan tapahtumia tuoden lisäarvoa (Chionin *added value*) niiden sisällölle (Chion 1990, 3–24). Ääni-ilmaisun eri kerrokset voi jakaa karkeasti niiden ominaisuuksien mukaan seuraavasti: puheääni, atmosfääriäänet, pisteäänet, hunttiäänet sekä efektiiviset äänet (Aaltonen 2011, 407). Ääni-ilmaisun eri kerrokset ovat mielestäni hyvin samat sekä fiktiivisessä- että dokumenttielokuvassa. Enemmänkin on kyse siitä, miten niitä käytetään suhteessa toisiinsa. Tässä työssä en käsittele efektiivisiä ääniä omana alalukunaan, koska niiden rooli dokumenttielokuvassa ei ole niin merkittävä kuin fiktiivisessä elokuvassa.

Havaintoni mukaan poeettinen moodi on usein hahmojen osalta mykkää. Tämän vuoksi puhekeskeisen ääni-ilmaisun informatiivinen luonne poistuu lähes täysin. Kuten jo mainittu, myös muut moodit voivat pitää sisällään poeettisia elementtejä. Ei siis voida yleistää, etteikö myös poeettinen moodi voisi pitää sisällään esimerkiksi dialogia tai monologia. Kuitenkin näkyvästi kuvissa puhuva henkilöahmo dokumenttielokuvassa on aina jossain määrin aikaan ja paikkaan sidonnainen, ja siinä mielessä sen funktio poeettisessa moodissa on mielestäni ristiriitainen. Toki on mahdollista irrottaa henkilöahmojen repliikkejä kontekstistaan ja hyödyntää niitä poeettisessa kokonaisuudessa, kuten teosossani *Cracking Sound* -dokumenttielokuvassa on tehty. Henkilöahmojen sijaan poeettisen moodin ääni-ilmaisussa keskiössä ovat kuvan muut tapahtumat ja niiden tuottama auditiivinen informaatio sekä kuvia dramatisoiva musiikki.

Huomattakoon, että useissa poeettisissa dokumenttielokuviissa musiikki varastaa huomion muulta ääni-ilmaisulta (ks. *Samsara ja Koyaaniaquatsi*). Kuitenkin myös muulle ääni-ilmaisulle on sijansa. Seuraavissa alaluvuissa käsitellään ääni-ilmaisua ilman musiikkia.

6.1 Puhekeskeisyys

Koska poeettisen moodin ilmaisullinen tehokeino on assosioivuus, ääni-ilmaisu pyrkii eroon puhekeskeisyydestä (vococentric). Puhekeskeisyys (vococentric) on Michel Chionin määrittelemä termi, jolla hän viittaa puheäänien hierarkkiseen ylivoimaan suhteessa muihin ääniin. Erityisesti elokuvassa ihmispuhe on elementti, joka eristetään muista äänistä täysin omaksi kokonaisuudekseen. Puheääni miksataan yleensä keskelle stereokuvaa, ja se pyritään pitämään mahdollisimman puhtaana ympäristön melusta jo äänen tallennusvaiheesta lähtien. (Chion 1990, 6–7.) Puhekeskeisyydessä on siis tärkeintä saada kaikki puheäänien informatiivinen sisältö välittymään katsojalle mahdollisimman selkeästi. Jos elokuvan dialogista ei saa selvää, koko elokuvan ymmärrettävyys kärsii. Kuvauksissa äänitettyä puhetta tai muuta toimintaa sanotaan hunttiääneksi. (Aaltonen 2011, 404.) Puhekeskeisyys näkyy myös arkipäiväisessä elämässämme. Kiinnitämme huomiota muiden ihmisten ääneen muuta ympäristöämme helpommin ja pyrimme automaattisesti saamaan selvää sanoista. (Chion 1990, 7.) Tämä ilmiö selittyy osittain korvamme fysiikalla. Kuulomme on herkimmillään n. 2000–5000 Hz taajuuksilla. Samoilla taajuuksilla n. 2000–6000 Hz sijaitsevat myös ihmisäänien presensalueen taajuudet, jolle olemme tottuneet herkistymään. On myös tyypillistä, että elokuvassa puheääni miksataan vähintään 6 db kovemmalta kuin muut äänisuunnittelun osa-alueet. (Korpinen 2005; Koivumäki 2006.) Kuviossa 1 oleva äänikuva-kartta on yksinkertaistettu esimerkki puhekeskeisestä ilmaisusta dokumenttielokuvassa. Kuviosta 1 voi havaita, kuinka atmosfääri ja pisteäänien ovat alisteisia puheäänien tuottamalle informaatiolle.



Kuvio 1 Äänikuvakartta, joka kuvastaa puhekeskeistä ilmaisutyyliä ilman musiikkia.

Koska poeettinen moodi ei kuitenkaan nosta puhekeskeistä ilmaisua keskiöön, muulle ääni-ilmaisulle jää huomattavasti suuremmat mahdollisuudet. Tämän myötä kuvat avautuvat täysin uudella tavalla, sillä katsojan ei tarvitse seurata toisen ihmisen tarjoilemaa valmista informaatiota ja pysyä mukana sen määrittämässä rytmisessä. Katsojalle jää aikaa tutkia kuvien ympäristöä, kuunnella atmosfäärejä, reflektoida tapahtumia sekä syventyä niiden herättämiin emootioihin. Voisi siis ajatella, että poeettinen moodi tarjoaa huomattavasti enemmän yksityiskohtia ja ärsykejä, kuin puhekeskeiseen ilmaisuun nojaavat dokumenttielokuvan moodit.

6.2 Atmosfääriäänet

Puheen jälkeen ehkä yksi kuvaa määrittävin ääni-ilmaisun osa-alue on atmosfääriäänet (käytetään myös nimitystä ambienssiääni tai pohjaääni). Käytän tässä työssä termiä atmosfääriääni sen ammattitermiksi vakiintuneen aseman vuoksi. Atmosfääriäänet ovat taustan ääniä eri paikoista tai tiloista (Koivumäki 2006). Atmosfääriäänillä on useita erilaisia tehtäviä. Ne asettavat eri kokoisia kuvia mittakaavaan ilmaisemalla tilaa, luovat akustisen pohjan kaikelle muulle ääni-ilmaisulle sekä sitovat ajallisesti kuvia yhteen. (Aaltonen 2011, 405; Koivumäki 2006.) Oman kokemukseni mukaan atmosfääriäänet ilmaisevat joissain tapauksissa myös määrää ja massaa. On mainittava,

että muut ääni-ilmaisun osa-alueet tekevät osittain samoja asioita. Pro Toolsin aikajanaa tarkastellessa voi havaita atmosfääriäänien olevan aina pitkiä, eri kohtausten pituuksia mukailevia äänitteitä.

Tarkastellaan selventävinä esimerkkeinä kahta erilaista kuvaa *Cracking Sound* -dokumenttielokuvasta. Ylempi kuvio 2 on laaja masterkuva pellon reunalta kohti lähestyvää ukkosmyrskyä, ja alempi kuvio 3 on tiiviimpi kuva auton sisältä kuljettajien välistä kohti autotietä.



Kuvio 2 Leveä masterkuva.



Kuvio 3 Tiiviimpi autokuva.

Masterkuvan voi atmosfääriäänänen osalta kattaa laajalla, stereokuvassa leveällä atmolalla, joka koostuu etäisestä ukkosesta, tuulesta sekä läheisistä kasveista ja niiden kevyestä rapinasta. Kuvan etualalla olevien ihmisten toiminta on myös osittain osana atmosfäärikerroksia, mutta se on kapeammalla kaistalla stereokuvassa. Ihmisten toiminta on myös osittain pistemäistä ääni-ilmaisua. Sekaan voisi myös upottaa vihjeitä etäisyydestä kuvan syvyysuunnassa nähtävään metsänreunaan tai kuvitellun autotien, jonka varrella ihmiset ovat, mikäli tuntuu, että kuva kaipaa lisää kerroksia toimiakseen. Kokonaisuutena tämän kuvan atmosfääri on ilmava ja kirkas mutta enteilee tulevaa myrskyä painostavalla tunnelmalla. Ideana on rakentaa äänellisesti maiseman leveyttä ja etäisyyksiä tukeva kokonaisuus, johon seuraavilla, tiiviimmillä kuvilla voidaan mennä sisään, tai että seuraavat tiiviimmät kuvat tuovat mukanaan selvän muutoksen atmosfääriin. Ahtaassa autokuvassa stereokuva on kapeampi, etäisyyksiä ei ole ja kuvaa pohjustaa dominoiva staattinen auton rengasmelu. Kuitenkin kuvan tulee levitä stereokuuntelussa, jotta katsoja uppoaa kuvan maailmaan paremmin. Tässä kuvassa leveyttä tuo kuviteltu auton tuulettimen puhallus ääni. Mukana on myös osittain pistemäisenä ääni-ilmaisuna heiluvan kuvan (kännykkäkamera) motivoimaa auton matkustajien toimintaa sekä autoradio. Kokonaisuus on tunkkainen, bassovoittainen ja kapeampi kuin masterkuva pellon reunalta. Tässä kuvassa koen atmosfääriäänänen tehtäväksi tukea auton liikettä ja suuntaa, ilmaista vauhtia sekä korostaa auton läsnäoloa, laatua ja kokoa.

Atmosfääriä kannattaa siis rakentaa kerroksittain, vaikka sen teknisenä roolina on useasti olla vain staattinen pohja muulle ääni-ilmaisulle. Ideana staattisuudessa on, ettei repliikkien tai muiden kuvan tapahtumien välissä tulisi ikinä täysin hiljaista, ellei absoluutista hiljaisuutta käytetä tehokeinona. On hyvin yleistä, että autenttinen kuvauksista tallennettu atmosfääri ei ole tarpeeksi mielenkiintoinen tai leveä, vaan sitä joutuu värittämään ja kerrostamaan, jotta kuva pääsee oikeuksiinsa stereokuvan leveys- ja syvyysuunnassa. (Aaltonen 2011, 398–399; 406–409.) Lisäksi monet kuvaustekniikat, kuten hidastuskuvat ja dronekuvat (kuvauskopterin kuvat), vaativat täysin äänen jälkitöissä rakennetun atmosfääriin, koska puhtaan äänen tallentaminen kuvausaiheessa on mahdotonta. Atmosfääriin tehtävänä on myös ympäröidä katsoja oikeanlaiseen tilaan tai paikkaan ja sen avulla sitoa ajallisesti kuvia yhteen eri kuvakulmien ja kokojen vaihdellessa. On tärkeää, että kuvassa tapahtuvat etäisyyden ja kuvakoon muutokset kuuluvat ääniraidalla ja siksi atmoäännet mukailevatkin kuvaa omalla äänen voimakkuudella sekä taajuusvasteella. (Koivumäki 2006; Koivumäki 2007.) Käytännössä atmosfääriäänänen vaikutetaan hyvin tavanomaisilla äänen prosessoinnin keinoilla. Mitä laajemmassa kuvassa ollaan, sen hiljaisempina atmot kuuluvat. Ne myös toimivat paremmin

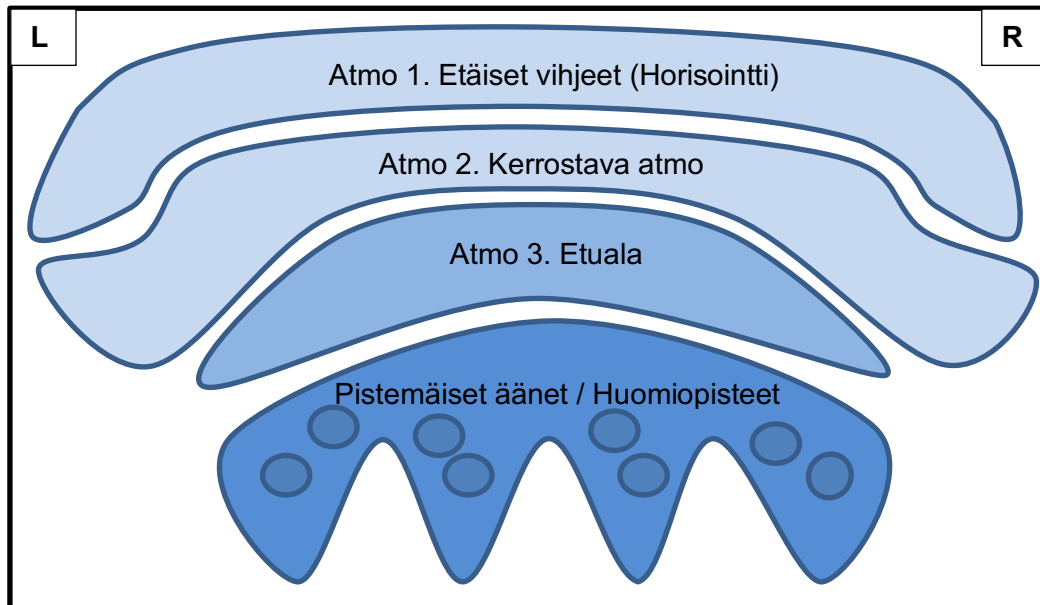
ilman voimakasta bassotoistoa. Lähempänä kohdetta äänenvoimakkuus kasvaa ja korostuvat bassot tuovat kohteen katsojaa kohti. Toisaalta taas mitä suurempi objekti kuvassa on, sen massiivisemmalta sen tulee kuulostaa. Tällainen efekti syntyy kasvattamalla äänen voimakkuutta ja lisäämällä bassotajuuksia. Osittain tällaiset katsojan huomiopistettä ohjaavat atmoäänet tekevät samaa kuin pisteäänet.

Opinnäytteen referenssielokuvien perusteella poeettinen dokumentti käyttää atmosfääriääntä myös tehokeinona. Pitkien musiikin dominoimien jaksosten jälkeen voidaan ääni-ilmaisu ”pudottaa” atmosfääriin varaan (ks. *Samsara*). Tällainen dynaaminen muutos pitkän musiikkijakson jälkeen on oiva keino aloittaa uusi kappale tai jakso elokuvassa. *Microcosmos* (*Microcosmos: Le peuple de l'herbe, Ranska 1996*) -dokumenttielokuvassa atmosfääriääni saa taas täysin oman roolinsa. Se saattelee äänen voimakkuudellaan laajoja kuvia lähikuviin sekä vaihtaa lokaatiota muuttamalla atmosfääriääntä kuvaperspektiivin mukaan. Toisiaan toistavat luontokuvat heräävät henkiin näillä taustan äänimaiseman muutoksilla.

6.3 Pisteäänet

Pistemäiset äänet vuorostaan rakentuvat atmosfääriin päälle. Ne ohjaavat katsojan huomiopistettä ja tukevat kuvassa tapahtuvaa toimintaa. Voisi yleistää, että pisteäänet ovat aina kuvan motivoimia, kausaalisia elementtejä. Mikäli toiminta ei näy kuvassa juuri sillä hetkellä, ainakin se on pohjustettu kuvassa tavalla tai toisella aikaisemmin ja vain ajallisen jatkumon ylläpitämiseksi tapahtuu akusmaattisena³ äänenä kuvan ulkopuolella. Pisteäänet tekevät ääni-ilmaisusta moniulotteisempaa ja antavat äänen erilaisille objekteille sekä kuvan tapahtumille. Pisteäänet ovat aina atmosfäärejä dynaamisempia ja sen vuoksi rikastavat atmosfääriin jo määrittämää tilaa tai paikkaa. Foley-äänet ovat hyvä esimerkki pistemäisistä äänistä. Myös erilaiset äänipankit pitävät sisälleen monipuolisia mahdollisuuksia pisteäänien suhteen. (Aaltonen 2011, 405-406; Bordwell & Thompson 2013, 273-274) Pro Toolsin aikajanalla pistemäiset äänet ovat huomattavan lyhyitä äänitteitä verrattuna atmosfääriääniin. Kuvio 4 on yksinkertaistettu äänikuvakartta *Cracking Sound* -dokumenttielokuvasta jo mainitun peltokuvan kerrosteuista atmosfääriäänistä suhteessa pistemäisiin ääniin stereokuvan syvyys- ja leveys-suunnassa.

³ Akusmaattinen ääni = Ei suoraan kausaalisesti havaittavissa oleva ääni



Kuvio 4 Äänikuvakartta atmosfääriäänien ja pisteäänien suhteesta stereokuvan syvyys- ja leveys suunnassa.

Havaintoni mukaan myös pisteääniä hyödynnetään tehokeinoina dokumenttielokuviissa jos kuvattava kohde on erityisen lähellä. Toimiva tehokeino on laskea atmosfääni lähes kokonaan pois ja käyttää korostetusti pelkän kohteen pisteääntä. Dokumenttielokuvasa *Hotel 22 (USA, 2014)* matkustetaan linja-autossa, joka on hyvin kovaääninen, mutta kameran mennessä lähelle nukkuvaa henkilöä linja-auton atmosfääri siirtyy taka-alalle ja henkilön hengitys on korostetun pinnassa. Tällainen korostettu pisteääni lukitsee katsojan huomion kuvassa tapahtuvaan toimintaan ja sulkee muun ympäristön ulkopuolelleen. *Hotel 22* on mielestäni havainnoivan ja poettisen moodin sekoitus.

Microcosmos -dokumenttielokuva on kaikessa monimuotoisuudessaan hieno esimerkki myös rikkaasta pisteäänien käytöstä. Ruohonjuuritasolla elävät kasvit ja eläimet saavat omat äänensä niiden ansiosta. On selvää, etteivät kaikki kuvissa esiintyvät eläimet ja kasvit pidä juuri minkäänlaista ääntä liikkueensa. Kuitenkin niiden liikkeitä korostetaan todella monipuolisesti erilaisilla rapinoilla, ritinöillä, litinöillä ja muilla vain onomatopoeettisesti⁴ kuvailtavilla, toinen toistaan monimuotoisemmilla pisteäänillä. Yhdessä rikkaan atmosfääriäänien käytön kanssa *Microcosmos* on todella dynaaminen poettinen dokumenttielokuva ääni-ilmaisun osalta.

⁴ Onomatopoeettinen = ääntä kuvaava tai jäljittelevä sana

6.4 Musiikki poeettisessa moodissa

Musiikki on selvästi dominoiva ääni-ilmaisun keino poeettisen dokumenttielokuvan parissa. Klassiset kaupunkisinfoniat, kuten jo mainittu *Koyaanisqatsi* sekä samantyylinen, osittain samojen tekijöiden *Samsara*, nojaavat täydellä painolla musiikkiin ääni-ilmaisussaan. Musiikin emotionaalinen teho onkin täysin kiistaton. Riskinä musiikin ylikäytössä on ns. musiikkivideo-efekti, jossa elokuvan dokumentaarisuus kärsii, kun kuvista jää puuttumaan niiden autenttisuutta ja aitoutta korostava ääni-informaatio. Myös elokuvakokonaisuudesta voi tulla liian staattinen tai jopa puuduttava jatkuvan musiikin käytön vuoksi. Musiikin emotionaalinen teho voi siis kääntyä itseään vastaan.

On hyvin tyypillistä, että elokuvien eri osille sävelletään teemojen mukaisia soundtrackeja. Yleensä tällainen säveltäminen painottaa mielialoja mukaileviin melodisiin sävelkulkuihin tai kohtauksen intensiteettiä mukailevaan tempoon. (Bordwell & Thompson 2013, 279-280.)

Poeettiselle dokumenttielokuvalla tyypillinen soundtrack on havaintoni mukaan instrumentaalista, pitkiin maalaileviin osiin luottavaa sinfonista tai kokeellista elektronista musiikkia. Molemmissa tapauksissa musiikki pyrkii valtaviin mittasuhteisiin sekä emotioniossa, että soundillisesti. Isolla soundilla tarkoitan suuria kaikuefektejä, eepisiä instrumenttiryhmiä kuten jousisektiot sekä pitkät, hitaasti kasvavat osat, jotka päättyvät nopeisiin dynaamisiin muutoksiin. Populäärimusiikki ei tyypillisesti kuulu poeettisen dokumenttielokuvan soundtrackiin. Myös poeettisen moodin soundtrack mukailee pääasiassa elokuvan tunnelmaa ja rytmiä. Tunnelmaa mukailevaa musiikkia kutsutaan empaattiseksi musiikiksi (*empathetic*), kun taas vallitsevasta tunnelmasta poikkeavaa musiikkia kutsutaan epäempaattiseksi musiikiksi (*anempathetic*) (Chion 1990, 8). Epäempaattinen musiikki ei ole kovin yleistä dokumenttielokuvassa, sillä se asettaa kuvan tapahtumat ristiriitaan omalla ilmaisullaan. Sitä voi kuitenkin käyttää tehokkeinona korostamaan elokuvan tekijöiden argumenttia, kuten *Cracking Sound* -dokumenttielokuvassa on tehty.

Pelkän musiikin varaan rakennetun kokonaisuuden emotionaalinen teho kannattaa mielestäni kyseenalaistaa. Tällaisella kokonaisuudella on epäilyttävän selvä pyrkimys ohjalla katsojan emootioita kohti elokuvantekijän tavoittelemaa tunnetilaa. Usein myös muussa kuin dokumenttielokuvien äänisuunnittelussa musiikki onkin halvin ja helpoin tapa tehdä emotionaalisesti vaikuttavaa sisältöä.

7 Cracking Sound –dokumenttielokuva

Teososani *Cracking Sound* -dokumenttielokuva on Hanna Kaihlasan ohjaama poeettinen dokumenttielokuva nykyihmisen luontosuhteesta. Se on lähes ironinen kuvaus kolmesta eri osa-alueesta, joilla ihminen käyttää luontoa omaan tarpeeseensa: viihtyäkseen, ravinnokseen sekä hyödykkeikseen. Lisäksi *Cracking Sound* maalaa kuvitteellisen maailmanlopun ihmisten tekojen seuraukseksi. Elokuvan lofi-tyylisyys ja runollinen muoto saavat aikaan unenomaisen tunnelman. Ohjaajan kirjoittama synopsis kuvailee elokuvaa seuraavasti:

A dreamlike ride through an apocalyptic northern landscape. A man is tracking elk by the side of a field. In the distance a harvester glides among the trees like a great iron beast. The landscape awakens as we ride through it half asleep. *Cracking Sound* is a frenzied journey to the heart of the end times to the struggle between man and nature. – Hanna Kaihlanen, 2019.

Teososan tutkimus painottui osaltani selvästi äänen jälkitöihin. Koko jälkityöprosessilla pyrin vaikuttamaan hallitusti *Cracking Soundin* dokumentaariseen ääneen (Nicholsin ääni). Pysin myös tarkastelemaan eri työvaiheita ja niiden vaikutuksia kokonaiskuvaan ja tekemän dokumenttielokuvan äänen kannalta hallittuja ratkaisuja äänisuunnittelun eri osa-alueilla. Tavoitteeni oli myös mukaila vahvasti kuvallisen ilmaisun tyyliä äänisuunnittelulla. Hallitun työskentelyn ja eheän dokumentaarisen äänen kautta pyrin ymmärtämään miten poeettinen moodi vaikuttaa kokonaisvaltaisesti dokumenttielokuvan äänisuunnitteluun.

Jälkityöprosessin alusta saakka pyrin mahdollisimman avoimeen dialogiin ohjaajan kanssa saavuttaakseni täyden ymmärryksen hänen motiiveistaan sekä argumentista elokuvan takana. Sain ohjaajalta kirjallisena *Cracking Soundin* synopsisen, jota pidin ohjenuorana kaikkeen tekemiseen. Keskustelimme useaan otteeseen sekä soundtrackin että äänisuunnittelun tyyllillisistä valinnoista löytääksemme yhteisen linjan äänisuunnittelun osalta. Tekijyyden tunnistaminen ja avoimuus pohjaavat jo esitellyn auteur-teoriaan ja sen suhteeseen dokumenttielokuvan yhtäläiseen ääneen.

7.1 *Cracking Sound* -dokumenttielokuvan tuotantoprosessi

Cracking Sound on oiva esimerkki jo mainitsemaistani dokumenttielokuvan tekoprosessin epävarmuudesta ja siitä kuinka lopullinen moodimäärittely voidaan mielestäni tehdä

vasta elokuvan valmistumisen jälkeen. Elokuva alettiin kuvata haastatteluihin pohjautuvana moodillisesti enemmänkin havainnoivana teoksena työelämästä ja siihen integroitumisesta maahanmuuttajien näkökulmasta. Loppuvuonna 2018 toisen kuvauspäivän päätteeksi toinen kahdesta päähenkilöstä ilmoitti haluttomuutensa jatkaa dokumenttielokuvassa. Työryhmän kanssa päädyimme umpikujaan alkuperäisen idean kanssa mutta päätimme jatkaa mielenkiintoisten työnkuvien dokumentointia. Hylkäsimme ajatuksen rajatun ihmisryhmän perspektiivistä ja jatkoimme kuvauksia huomattavasti vapautuneemmin, esteettisiin arvoihin painottaen. Kuvausten päätyttyä ohjaaja Hanna päätyi sekoittamaan kuvattua materiaalia arkistomateriaaleihin, jota myöten elokuva sai leikatun muotonsa.

7.2 Hahmot ja puhekeskeisyys

Ohjaajan ratkaisun myötä dokumenttielokuvassa nostetaan esiin yksi henkilöhahmo, metsästäjä. Kyseinen hahmo käy tarinansa läpi pelkästään voice overina. Poettiselle dokumenttielokuvalla tyypillisesti hahmoa ei pohjusteta, eikä hahmon tarina myöskään saa selvää loppua. On vain tapahtumat, joita hahmo kuvailee sekä niiden mukana elävä tarinaa kuvittava kuva. Kiehtovaa on hahmon ajaton olemus, joka herättää kysymyksiä – missä, milloin ja miksi metsästäjä kertoo tarinansa? Metsästäjä ei mielestäni ole ristiriidassa poettisen moodin puhekeskeisyyttä välttävän tyylin suhteen. Jos metsästäjän olemus paljastettaisiin katsojalle muutoin kuin äänellisesti, poettisuus kärsisi. Kuitenkin hahmon olemus tässä muodossa on assosioivaa ja tulkinanvaraista. Hieman samantyylistä runollista kertojaa on käytetty mm. *Microcosmos* -dokumenttielokuvassa.

Muut *Cracking Soundin* hahmot ovat selvästi poettiselle moodille tyypillistä ”materiaalia” kaiken kuvallisen ilmaisun seassa. Hahmojen pyrkimykset ohjaavat tarinaa eteenpäin mutta niiden funktio kokonaisuudessa on sivuosassa. Hahmot lähinnä kommentoivat dokumenttielokuvan esittämiä ilmiöitä ja tapahtumia yksittäisillä repliikeillä muun ilmaisun seasta.

7.3 Atmosfäärit ja pisteäänät

Atmosfäärien ja pisteäänien äänisuunnittelun ensisijaisena pyrkimyksenä on puhdas ja realistinen ilmaisu. Tarkoituksena molemmissa on syventää, korostaa ja rikastaa kuvien äänimaisemaa. Perusajatuksena työskentelyssäni oli, että äänisuunnittelun tulee toimia myös itsenäisenä kokonaisuutena ilman musiikkia. *Cracking Soundin* äänisuunnittelu nojaa pitkälti arkistomateriaalien alkuperäisiin ääniraitoihin ja niistä saatuihin ideoihin, joita olen omalla työlläni vienyt eteenpäin.

Osana dokumenttielokuvan ääntä atmosfääriäänillä ja pisteäänillä pyrin tukemaan ohjaajan visiota lähestyvistä maailmanlopusta, jonka alla ihmiset ovat naiivisti askareissaan. Korostetun realistinen tulokulma pyrkii tasapainottelemaan arkisen toiminnan ja uneliaan poeettisen ilmaisun välillä.

7.3.1 Atmosfääriäänät

Atmosfääriäänien tekninen tehtävä on tuoda kuviin leveyttä ja syvyyttä. Tavoitteenani oli luoda täysin keinotekoinen, rekonstruoitu maailma äänen jälkitöissä atmosfääriäänien avulla. Tällä keinolla kuvat saavat uuden syvemmän merkityksen arkisen olemuksensa ympärille kuitenkin unohtamatta realistista lähtökohtaa. Tavoitteena on, ettei katsoja huomaa kuvien keinotekoista atmosfääriä vaan hyväksyy sen osaksi elokuvan maailmaa.

Osassa arkistokuvista oli mukana niiden alkuperäinen ääniraita. Arkistokuvien ääninformaatio oli pääasiassa pistemäistä, sillä suurin osa niistä oli äänitetty puhelimella tai huonolla digitaalikameralla, joiden mikrofoneihin tarttuu pääasiassa transientit ja kovaääniset lähiäänät. Tällainen pienikalvoinen puhelimen tai kameran mikrofoni tekee äänestä myös huomattavan ylä-ääni voittoista. Lähtökohtaisesti arkistomateriaalien äänimaisemat olivat alkujaan hyvin monotonisia ja laadullisesti riittämättömiä. Pyrin kuitenkin saamaan mahdollisimman paljon inspiraatiota työskentelyyni jo olemassa olevista ääniraidoista ja lähinnä syventämään sekä leventämään äänimaisemaa lisättyillä atmosfääriäänien kerroksilla. Ulkokohtauksissa päädyin useiden erilaisten atmosfääriäänien kerrosten ristiin miksaamiseen luodakseni syvyyttä ja vaihtuvuutta kuviin. Tällaisessa tapauksessa minulla oli yleensä kolme erilaista stereofonista atmosfääriääniraitaa hieman erilaisilla sisällöillä, joiden äänenvoimakkuuksia automatisoin ristikkäin

kohtausten mukaan saavuttaakseni elävän atmosfääripohjan. Kuitenkin teknisesti tärkeintä oli lisätä stereofonisia tasoja, jotta kuvat levenevät ja kohtausten leikkaukset ovat saumattomia. Arkistomateriaalien ääniraitoja mikksasin keskelle stereokuvaa ja pyrin leventämään niitä hieman erilaisilla MS-tekniikoilla (mid/side). Lopulta lisättyjen stereofonisten atmosfääri kerrosten sekä monofonisten mutta stereoprosessoitujen arkistoääniraitojen yhteen miksaaminen oli helppoa, sillä arkistomateriaalit upposivat hyvin leveään, kerrostettuun atmosfääriin.

Käyttämäni atmosfääriäänit ovat pääasiassa itse erilaisista ympäristöistä äänittämiäni äänitteitä. Käytän usein Zoom H4n taskunauhuria sillä se kulkee helposti mukana. Atmosfääriäänitä äänittäessäni käytän nauhurin xy-stereo mikrofonia 180-asteen kulmassa laajan stereokuvan vuoksi. Käytin tätä nauhuria samalla tavalla myös *Cracking Soundin* kuvauksissa metsäkonetta äänittäessäni. Käytin pääasiassa tätä tyyliä, kun olin etäällä koneesta. Lähellä ollessani äänitin yhdellä monofonisella haulikkomikrofonilla.

7.3.2 Pisteäänit

Pisteäänillä pyrin korostamaan kuvan toimintoja sekä ohjaamaan katsojan huomiopistettä. Kuvan toiminnot motivoivat pisteääniä merkittävästi (kausaliteetti) mutta osittain pisteäänien varassa on myös koko tarinan kerronta. Pisteäänien suhteen tulokulmani oli hyvin sama, kuin atmosfääriäänien: realismi ja kuvien syventäminen. Tärkeää myös pisteäänissä oli, ettei katsoja kyseenalaista pisteäänien autenttisuutta. Mainittavan arvoista on tarinan osittainen, pelkästään auditiivinen narratiivi, jota tehdään pisteäänien ja metsästäjän monologin avulla. Tällaisessa tapauksessa rikkaan pisteäänikerronnan merkitys koko dokumenttielokuvan ääneen on merkittävä.

Myös pisteäänien tapauksessa arkistomateriaalien ääniraidat ajoivat yleensä asiansa lähinnä referenssinä työskentelylleni. Kävin tarkkaan läpi erilaiset ääniraidoilta jo löytyvät vihjeet kaikesta toiminnasta ja pyrin lisätyillä pisteäänien kerroksilla korostamaan niitä. Esimerkiksi jo aiemmin käsitelty kohtausta pellon reunalta *Cracking Soundin* ensimmäisissä kuvissa, joissa myrskybongarit ovat autojen luona ottamassa kuvia lähes tyvästä ukkospilvestä. Kyseisessä kohtauksessa auton oven kahva, auton oven sulkeminen sekä vetoketjun äänit ovat lisättyä – tai korostettua pisteäänikerrontaa. Vihjeet

ovat suoraan arkistomateriaalista mutta huonon äänenlaadun vuoksi niiden korostaminen tai korvaaminen selkeämmillä soundeilla on perusteltua.

Tarinan jatkuvuuden ylläpitämiseksi muutamiin kohtauksiin on kuviteltu kausaalista toimintaa, joka esitetään pisteänten ja atmosfäärin summalla. Nämä kohtaukset ovat osa metsästäjän tarinaa, joka kerrotaan täysin äänen avulla. Hyvä esimerkki tällaisesta on kohtaus, jossa metsästäjä esitellään ensimmäisen kerran. Metsästäjä ajaa autolla ja havaitsee hirven. Hän pysähtyy ja nousee autosta ulos. Tässä yhteydessä atmosfääriääni mukailee muuttuvaa tilaa auton sisätilasta ulkoilmaan. Pisteäännet kuvailevat toimintaa, joka etenee kronologisesti. Metsästäjä pysäyttää auton – laittaa käsijarrun päälle – avaa auton oven – nousee autosta – ottaa muutaman askeleen – palaa autoon parilla askeleella – sulkee auton oven – laittaa vaihteen päälle ajaakseen autoa.

7.4 Säveltäminen

Cracking Soundin sävellystyö oli osittain rajallisen luovuuden tunnustamista sekä kuvan estetiikan lukemisen summaa. Rajallisella luovuudella tarkoitan oman luovan kyvykkyyden tunnistamista. Musikaalisen ilmaisuni melankolinen tyyli on ollut osittain työskentelyä rajoittava tekijä jo vuosia. Kuitenkin tässä yhteydessä koin melankolisen ilmaisun emotionaalisesti oikeaksi ratkaisuksi. Pyrkimys sävellystyössä oli emotionaalisen viitekehyksen luominen elokuvan teemoja mukaillen. Musiikin vaikutus koko dokumenttielokuvan ääneen on valtava, ja sen vuoksi sävellystyö oli erittäin aikaa vievää ja harkittua. Soundtrackin tuotantometodilla pyrin saavuttamaan utuisen kokonaisuuden, joka on soundillisesti pehmeä ja lämmin.

Läpi koko jälkityöprosessin pyrin välttämään ”musiikkivideo-efektiä”. Musiikki ei siis saisi dominoida muuta ääni-ilmaisua läpi elokuvan, kuten havaintojeni mukaan useissa poeettisissa dokumenttielokuvissa tapahtuu. Halusin nähdä lopputuloksen, jossa jokaisella äänisuunnittelun osa-alueella on oma roolinsa dokumenttielokuvan lopullisessa äänessä.

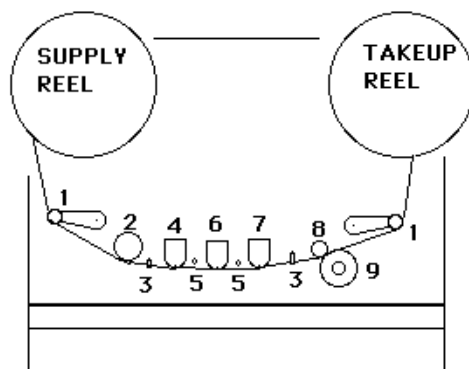
7.4.1 Soundtrackin sävellys- ja äänitysprosessi

Cracking Soundin hiouduttua kohti poeettista ilmaisua halusin ehdottomasti myös säveltää siinä missä äänisuunnitella koko dokumenttielokuvan. Säveltäminen alkoi samaan aikaan leikkaamisen kanssa ja muovautui läpi koko leikkausprosessin kohti lopullista muotoaan. Perusidea oli kuitenkin alusta saakka selvä – lo-fi-tyylinen estetiikka tulee olemaan suuressa roolissa myös soundtrackissa. Sovimme ohjaajan kanssa yhteisymmärryksessä, että elektroniset instrumentit olisivat paras lähestymistapa. Kerroin myös heti alkuvaiheessa, että lineaarinen rytmimusiikki ei ole mielestäni mielenkiintoinen ratkaisu vaan pyrkimys epälineaarisuuteen ja atonaalisuuteen tulisivat olemaan keskiössä omassa sävellystyössäni. Soundtrackin sävellys- ja äänitysprosessi oli erityäin epätavanomainen ja monivaiheinen jo pelkästään tavoitellun autenttisen lo-fi-estetiikan vuoksi.

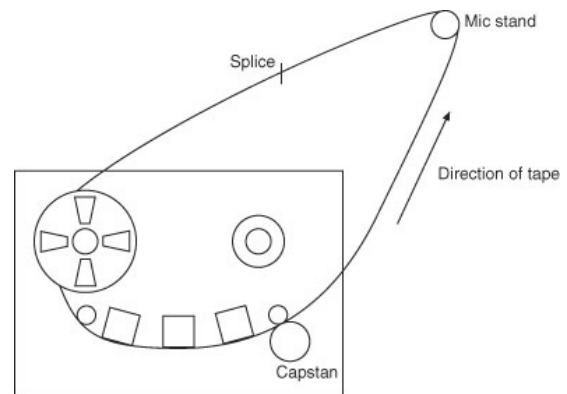
Soundtrackia varten etsin tonaalisesti tunnelmaan sopivia skaaloja pianolla. Sopivat skaalat löydettyäni nauhoitin niistä muutamia erilaisia pitkiä variaatioita yksinkertaisina pianoteoksina. Nämä äänitteet siirsin digitaalisessa wav-muodossa Zoom h4n tallentimen SD-kortille. Näin pystyin toistamaan niitä analogisesti Zoom tallentimen kuulokeportin kautta erilaisten ääntä muokkaavien prosessorien läpi. Koska elektroninen tulo kulma oli valittu soundtrackin vallitsevaksi teemaksi pianoteosten akustinen ja tonaalinen muoto täytyi särkeä halutun lopputuloksen saavuttamiseksi. Zoom tallentimen ollessa nyt äänilähde rakensin sen jatkeeksi efektiketjun, jonka avulla pyrin edellä mainittuun lopputulokseen. Prosessoitin äänitteitä erilaisten delay-, sampler-, reverb- sekä saturaatioefektien läpi. Tämä efektikäsittely särki toivotulla tavalla pianoteosten tonaalisen muodon sekä akustisen instrumentin soundin. Efektikäsittelyn avulla muokkasin myös kokonaisuuden sävelkorkeuksia uudelleen mieleisekseni. Efektiketjun viimeisenä lenkkinä käytin kelanauhuria, jonka läpi äänitin lopputuloksen RME fireface äänikortin kautta tietokoneelle.

Kelanauhurin funktio tässä efektiketjussa on olennainen lopputuloksen kannalta. Tein kelanauhuriin eri mittaisia nauhaloopppeja (nauhalenkkejä), joiden läpi efektoitu signaali kulkee äänikortin kautta tietokoneelle. Nauhaloopin idea kelanauhurissa on käyttää kelanauhaa väärin. Yleensä kelanauhuri nauhoittaa syöttävältä kelalta vastaanottavalle. Äänen tasaisen tallentumisen kannalta on tärkeää, että kelojen pyörimisnopeus sekä nauhan kireys pysyvät tasaisina. Nauhaloopissa näiden kelojen väliin laitetaan pyörimään pätkä magneettinauhaa (kelanauhaa), jonka päät on kiinnitetty toisiinsa leik-

kaa-liimaa-tyylillä. Magneettinauha tekee siis ympyrän muotoisen lenkin. Kun lenkki asetetaan syöttävän ja vastaanottavan kelan päälle nauhuri toistaa uudelleen ja uudelleen nauhalenkille äänitettyä audiota. Lopputulos on huojuva ja epätasainen, koska kelanauhan kireys ei koskaan ole vakio nauhaloopissa. Nauhan pyörimisnopeus on myös hieman satunnaista muuttuneen kireyden vuoksi. Tämä aiheuttaa hienostunutta äänenkorkeuden huojuvaa vaihtelua. Myös mitä löysempi kelalenkki on, sitä heikommin korkeat taajuudet tallentuvat siihen. Koska kela ei ole kunnolla kiristetty nauhurin äänipäihin, myöskään poistopää ei pääse pyyhkimään nauhalle äänitettyä vanhaa sisältöä kokonaan pois, kun nauhalle äänitetään uutta sisältöä. Siispä jos nauhuriä käytetään siten, että rec on päällä ja nauhalle syöttää jatkuvasti uutta sisältöä (tässä tapauksessa efektiketjun läpi muokattuja pianoäänitteitä) audio alkaa kerrostua nauhalle tuottaen kiehtovia tekstuureja. Lopputulos on pehmeä ja lofi-tyylinen. Kuvio 5 havainnollistaa tavallisen kelanauhurin toimintaa suhteessa nauhalenkkiin (kuvio 6).



Kuvio 5 Tavallinen kelanauhuri. Numerot 4, 5 ja 6 ovat nauhurin äänipäitä. (UCSC n.d.)



Kuvio 6 Nauhalenkki kelanauhurissa (Darling 2016).

Useita erilaisia ja vaihtelevan pitkiä rajusti prosessoituja pianoteoksia äänitettyäni järjestelin niitä Pro Toolsissa elokuvan päälle. Pro Toolsissa ”sävelsin” teoksen uusiksi näiden äänitteiden pohjalta. Soundtrackin perkussiiviset kerrokset on tuotettu samalla tyylillä, kun pianoteokset. Äänilähteenä on vain käytetty rumpusampleria. Pyrin soundtrackin dynaamisuuteen automatisoimalla reaaliaikaisesti videon päälle tekemieni äänitteiden eri kerrosten volyymitasoja. Käytin myös todella voimakasta sidechain -efektiä perkussiivisiin äänitteisiin ”pumppaavan” dynaamisen lopputuloksen aikaansaamiseksi. ”Pumppaava” efekti kuuluu selvästi elokuvan lopun kollaasimaisessa kohtauksessa

ennen lopputekstejä. Kokonaisuuden lopputulos on lämmin ja mielestäni kiehtovan vellova äänimassa, jonka seasta esiin nousee erilaisia mikronyansseja.

7.4.2 Teemojen säveltäminen

Päädyimme ohjaajan kanssa tyyllilliseen valintaan, jossa soundtrack ei mukaile dokumenttielokuvassa esiintyvää kolmea eri maailmaa teemallisesti (metsästäjä, motokuski, myrskybongarit). Kuitenkin halusin korostaa tiettyjä kuvia omalla teemallisella musiikilla rytmittääkseni teoskokonaisuutta. Hirven peltokuvat sekä pilvien timelapse –kuvat valikoituivat sellaisiksi. Molemmissa edellä mainituista pyrin musikaalisesti kuvaamaan kohteen liikettä sekä tarinallista funktiota – millainen rooli tällä objektilla on suhteessa ihmiseen. Hirven koin olevan metsässä kulkeva outo olento, joka tiedostaa metsästäjän uhan ja liikkuu siksi varoen. Pilvien timelapse oli mielestäni massiivinen ja ihmistä uhkaava pahaenteinen jättiläinen.

Kohdassa 5:03 alkava myrskybongarien autolla ajo -kohtaus on sävelletty tietoisesti epäempaattiseksi, huolettomaksi huviajeluksi valitsevasta uhkaavasta ja melankolisesta tunnelmasta huolimatta. Tässä kohtauksessa alkuperäisessä, kuvaan kuuluvassa äänitteessä auton radio päällä. Se kuitenkin kuului todella heikosti ja siitä pystyi kuulemaan vain etäisen rytmin. Kopioin rytmin sellaisenaan ja sävelsin täysin uuden alkuperäistä mukailevan sisällön autoradioon. Tähän sävellykseen on samplattu osia Aviciin SOS-kappaletta. Kappale on kuitenkin efektoitu täysin tunnistamattomaksi, omaksi uudeksi kokonaisuudekseen. Tällä sävellyksellä tavoittelin musikaalisesti täysin aivotonta lopputulosta, joka ottaa kantaa nykyajan musiikkitrendeihin.

Läpi koko dokumenttielokuvan muutamia kohtauksia on katettu atmosfääriäänien sekaan upotetuilla syntetisaattori kerroksilla. Tällainen piilotettu, staattinen musikaalinen kerros on omiaan asettamaan emotionaaliseen kontekstiin muuten kokonaisuudessa pitkältä tuntuvia kohtauksia ja kuvia. Pidän näitäkin teemallisena musiikin käyttönä, sillä ohjaajan toive oli saada kuvat, joissa ollaan sisätilassa, kuulostamaan ”umpiolta” tai muuten ulkomaailmasta eristetyltä. Paras esimerkki lienee kohtaus, jossa motokuski ajaa työkonettaan lähikuvissa. Reilusti low pass-fillteröidyn muun ääni-ilmaisun kanssa tällainen – ei korostettu – musikaalinen kerros saa aikaan unenomaisen tunnelman.

7.5 Summaava miksaaminen

Rakennettuani kaikki äänen osa-alueet pyrin kokonaisuuden yhteen miksaamisella eheyteen sekä saumattomaan ajalliseen jatkumoon. Mielestäni tärkeää kokonaisuuden kannalta on, että sen osat toimivat myös itsenäisesti. Siispä loppumiksauksen alkaessa tarkastelin äänisuunnitteluani sen osien kautta. Katsoin useita kertoja koko elokuvan läpi ilman musiikkejä sekä pisteäännten että atmosfäärien osalta. Kun kaikki osat olivat mielestäni paikallaan, tarkastelin kokonaisuutta musiikin perspektiivistä samalla tavalla. Täyden osien hallinnan jälkeen aloin muovaamaan koko äänikerrontaa yhteen.

7.5.1 Bassotaajuudet

Cracking Sound on miksattu stereoksi 2.0-järjestelmällä toistettavaksi. Kuitenkin mielestäni bassojen hallinta on kokonaisuuden kannalta äärimmäisen tärkeää. Bassotaajuuksien hallinnalla saadaan aikaan tiukka pohja muulle ääni-ilmaisulle. Mikäli bassotaajuuksiin ei kiinnitetä huomiota on lopputulos vaihevirheinen. Vaihevirhe aiheuttaa helposti taajuuksien korostumista ja heikentymistä erityisesti bassotaajuuksilla. On myös toivottavaa, että matalimmat bassotaajuudet sijoitetaan stereokuvassa keskelle. Mikäli bassoja on hallitsemattomasti R- ja L- kanavissa, se aiheuttaa stereokuvan epäkeskoisuutta. Tämän vuoksi musiikkia lukuun ottamatta kaikki bassotaajuudet on eristetty omalle SubBass-kanavalle. Tavoitteena on monipuolisesti toimiva miksaus, jonka toistaminen on mahdollista elokuvateatterissa sekä erinäisissä tapahtumissa vaihtelevalla äänentoistolla.

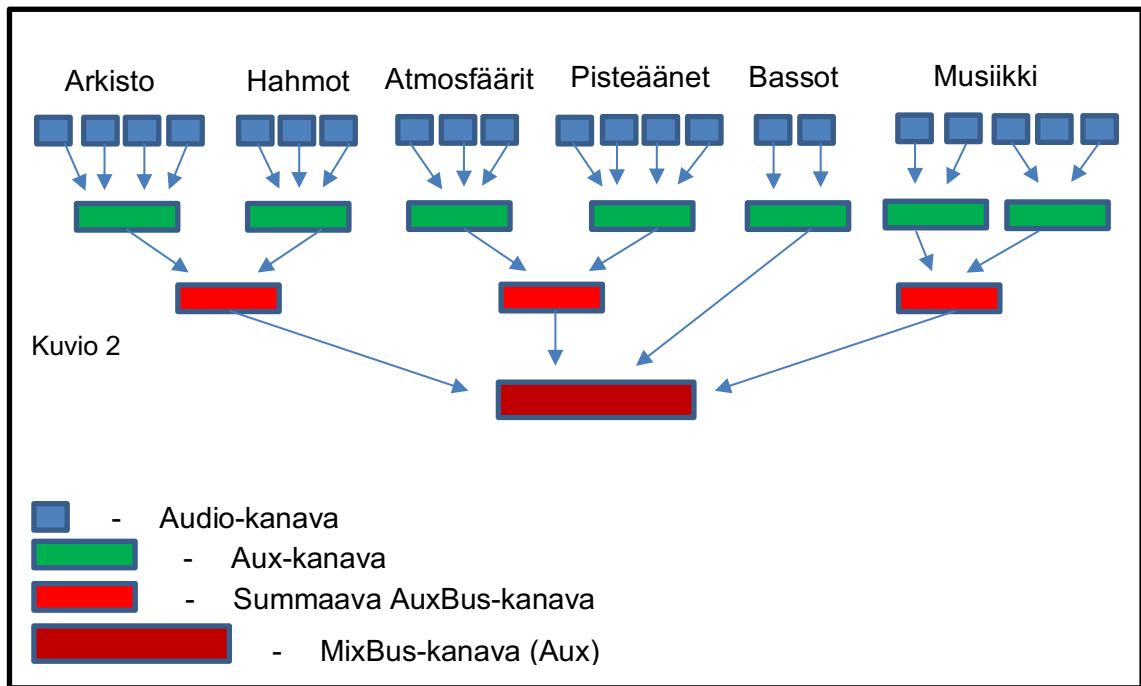
Teknisesti olen ratkaissut bassojen hallinnan siten, että 120 Hz toimii jakotaajuutena, jonka alta leikkaan taajuuksia -12 db/oct kaikista arkisto-, atmo- ja pisteääni-kanavista jo ennen, kun nämä taajuudet pääsevät summaaviin kanaviin. Lopuksi rakennan oman SubBass-kanavan, johon lisään matalia basso taajuuksia (120 Hz alapuolelta) sellaisiin kohtiin, jotka tarvitsevat mielestäni bassotoistoa. Esimerkiksi salamat ja auto -kohtaukset on rakennettu tällä tavalla. Näin saan hallintaan stereotoistossa mahdolliset bassotaajuuksien tuottamat stereokuvan epäkeskoisuudet, vaihevirheet ja kokonaisuudesta tulee kuulaampi sellaisten soundien osalta, jotka eivät bassotaajuuksia välttämättä tarvitse. Lisäksi erilaisilla äänentoistoilla toistettaessa (esim. 2.1-järjestelmä) järjestelmä itse jakaa taajuuksia ennalta määritetyn rajataajuuden kohdalta subwooferiin sekä ylä-ääniä toistaviin kaiuttimiin. Bassotaajuuksien hallinnalla miksauksessa voi

vaikuttaa siihen, että tällaisissa äänentoistoissa matalimmat taajuudet menevät automaattisesti omaan kanavaan.

7.5.2 Workflow Pro Toolsissa

Pro Toolsin workflow'illa olen pyrkinyt keventämään ja hierarkisoimaan omaa työskentelyäni. Selkeä työtyyli on materiaalin hallinnan kannalta tärkeä. Materiaalin hallinta taas helpottaa luovien ratkaisujen tekemistä. En käy läpi miksausprosessia kanava-kohtaisesti, vaan pyrin tiivistämään oman workflown, joka mahdollistaa kaiken materiaalin hallinnan.

Työtyyliini Pro Toolsissa on rakentaa Bus-kanavien avulla hierarkinen kokonaisuus eri äänen osa-alueille. Pyrin tässä tapauksessa erottelemaan sessiossa äänilähteet niiden luonteen perusteella atmosfääreihin, pisteääniin, puheeseen, arkistomateriaaleihin ja musiikkiin. Summaavan miksaamisen yhteydessä kaikki osa-alueen kanavat kohtaavat Aux-kanavassa ja lopulta kaikki Aux-kanavat MixBus-kanavassa. Äänentasojen hallintaa helpottaakseni olen tässä yhteydessä käyttänyt myös eri osa-alueiden Aux-kanavia summaavia AuxBus-kanavia. Cracking Soundin tai muutenkaan poeettisen moodin suhteen en nähnyt syytä muuttaa vanhaa työtyyliäni, vaan miksasinkin kokonaisuuden täysin samalla tavalla, kun minkä hyvänsä projektin. Ainoana normaalista poikkeavana teknisenä seikkana käytin MixBus-kanavassa nauhaemulaatio pluginia, jolla pyrin lisäämään kokonaisuuteen viimeisen kerroksen lofi-tyylisyyttä ja toisaalta liimaamaan yhteen eri ääni-ilmaisun osa-alueita nauhaemulaation aiheuttamalla luonnollisella kompressiolla. Kuvio 7 on yksinkertaistettu esimerkki Pro Toolsin kanavakartasta, jota käytin *Cracking Soundin* miksausessa.



Kuvio 7 Pelkistetty Pro Tools-projektin kanava hierarkia Cracking Soundin loppumiksauksessa.

8 Yhteenveto

Dokumenttielokuvan moodiajattelu on syventänyt merkittävästi omaa tapaa katsoa ja analysoida dokumenttielokuvia. Syvemmin tarkastelemani ja henkilökohtaisesti mielenkiintoisin poeettinen moodi avannut uusia näkökulmia audiovisuaaliseen työskentelyyni. Teososa on mahdollistanut kokeilun ja havainnoinnin poeettisen dokumenttielokuvaan parissa. Tätä kautta olen pystynyt tarkastelemaan äänisuunnittelun vaikutusta dokumenttielokuvan ääneen ja toisaalta poeettisen tulokulman vaikutusta äänisuunnitteluun.

Dokumenttielokuvan äänen tunnistaminen on mielestäni merkittävin oivallus, jonka olen oppinnyt prosessin aikana saanut. Lisäksi äänisuunnittelun eri osa-alueet ja niiden käyttö teososassani on havainnollistanut dokumenttielokuvan äänen yksityiskohtaista muodostumista. Havaintoni mukaan musiikki on selvästi merkittävin mutta toisaalta helpoin tapa vaikuttaa dokumenttielokuvan ääneen. Mielestäni äänisuunnittelun monipuolisuudella voidaan kuitenkin lisätä huomattavasti poeettisen dokumenttielokuvan mielenkiintoisuutta. Rikkaalla äänisuunnittelulla saadaan lisää elementtejä, joilla raken-

taa koko dokumenttielokuvan ääntä. Eheä ääni poeettisessa dokumenttielokuvassa on sen tyylikkyuden kannalta tärkeää. Kuitenkin se, miten ja kuinka hallitusti dokumenttielokuvan ääni paljastaa tekijöidensä motiiveja, on ensisijaista uskottavuuden vuoksi.

Mielestäni äänisuunnittelun eri osa-alueet ovat poeettisessa moodissa täysin samat, kun muissakin moodeissa. Selvästikin on kyse vain siitä, miten osia hallitaan suhteessa toisiinsa. Poeettisessa moodissa suuren huomion saa kuvien ympäristö ja siellä tapahtuvat yksityiskohdat. Kerrostetulla työskentelyllä kuvan taustoista saadaan syviä ja merkityksellisiä. Tällaisen pohjan päällä pisteäänillä voidaan helposti ohjailta katsojaa. Voice overin johdattelemalle monipuoliselle atmosfääri- ja pisteäänii-ilmmaisulle voidaan tarvittaessa siirtää vaikka koko tarinan narratiivi. Onkin tärkeä, että äänisuunnittelija on tietoinen mahdollisuuksistaan ja tekemistään valinnoista.

Kokonaisuudessaan *Cracking Sound* on mielestäni onnistunut kokeellinen dokumenttielokuva. Äänisuunnittelu osa-alueena kärsii lievästä tukkoisuudesta, joka johtuu pitkälti käyttämästäni musiikin tuotannon tyylistä sekä jälkeinpäin ajatellen liian matalasta rajataajuudesta bassojen miksauksessa. En kuitenkaan muuttaisi säveltämäni soundtrackia, sillä kokonaisuus on kuvallisen ilmaisun suhteen eheä. Dokumenttielokuvan ääni on onnistuneesti pidättäytyvä ennen elokuvan loppukollaasia, joka on mielestäni äänisuunnittelun ansiota.

Lähteet

Aaltonen, Jouko 2011. Seikkailu todellisuuteen. Helsinki. Like Kustannus.

Bordwell & Thompson 2013. Film Art: An Introduction. University of Wisconsin–Madison. McGraw-Hill.

Chion, Michel 1990. Audio Vision: Sound On Screen. Columbia University Press.

Darling David 2016. Tape Loop.

https://www.daviddarling.info/encyclopedia_of_music/T/tape_loop.html (Luettu 8/2019)

Helsingin elokuva-akatemia Elävän kuvan seura 2015. Janne Laiho: Dokumenttielokuvan moodit – Poeettisesta elokuvakerronnasta reportaasiin.

<https://helsinkifilmacademy.com/tag/dokumenttielokuvan-moodit/> (Luettu 5/2019)

Koivumäki, Ari 2006. Äänipää: Elokuvaäänen jälkikäsitteily.

http://www.aanipaa.tamk.fi/voima_1.htm (Luettu 9/2019)

Korpinen, Pertti 2005. Äänipää: Äänen voimakkuus.

http://www.aanipaa.tamk.fi/voima_1.htm (Luettu 9/2019)

Koulukino n.d. Soundbreaker – Avantgarde.

<http://www.koulukino.fi/soundbreaker/avantgarde> (Luettu 5/2019)

Nichols, Bill 2001. Introduction To Documentary. USA. Indiana University Press.

No Film School 2013. A (Very Brief) History Of Experimental Cinema.

<https://nofilmschool.com/2013/09/brief-history-experimental-cinema> (Luettu 5/2019)

UCSC n.d. Using Reel To Reel Tape Decks.

http://artsites.ucsc.edu/EMS/music/equipment/analog_recorders/reel_to_reel/R_T_R.html (Luettu 8/2019)

Elokuva-aineisto:

Hotel 22. 2014. Käsikirjoitus: Elizabeth Lo. Ohjaus: Elizabeth Lo. USA: Elizabeth Lo. 8min.

Koyaanisqatsi. 1982. Käsikirjoitus: Ron Fricke, Michael Hoenig, Godfrey Reggio, Alton Walpole. Ohjaus: Godfrey Reggio. USA: IRE Productions / Godfrey Reggio. 86min.

Magneettimies. 2009. Käsikirjoitus: Arto Halonen. Ohjaus: Arto Halonen. Suomi: Art Films production AFP Oy / Arto Halonen. 79min.

Mechanical Principles. 1930. Käsikirjoitus: Ralph Steiner. Ohjaus: Ralph Steiner. USA. 10min.

Microcosmos. 1996. Käsikirjoitus: Claude Nuridsany, Marie Pérennou. Ohjaus: Claude Nuridsany, Marie Pérennou. France: France 2 Cinema, Canal+, Télévision Suisse Romande / Claude Nuridsany, Marie Pérennou. 77min.

Sade (Regen). 1929. Käsikirjoitus: Mannus Franken, Joris Ivens. Ohjaus: Mannus Franken, Joris Ivens. Alankomaat. 12min.

Samsara. 2011. Käsikirjoitus: Ron Fricke, Mark Magidson. Ohjaus: Ron Fricke. USA: Oscilloscope Laboratories / Mark Magdison. 99min.