

Opinnäytetyö (AMK)

Viestinnän koulutusohjelma

Elokuva

2010

Henrik Röman

RAITOJA KUVASSA

Levymusiikin ja fiktioelokuvan suhteesta



OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Viestintä | Elokuva

6.5.2010 | 30

Ohjaaja Vesa Kankaanpää

Henrik Röman

RAITOJA KUVASSA

Musiikilla on olennainen rooli suurimmassa osassa maailmassa tehtävistä elokuvista. Usein musiikki kuuluu elokuvan ääniraidalla, mutta musiikilla voi olla rooleja myös elokuvan pinnan alla.

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on pohtia musiikin käyttöä elokuvassa muihin tarkoituksiin sävelletyn levy musiikin näkökulmasta.

Opinnäytetyön ensimmäisessä luvussa käsittelen levy musiikin suhdetta elokuvaan. Toinen luku keskittyy erityisesti levy musiikin rooliin osana elokuvan kerrontaa. Kolmas luku käsittelee levy musiikin vaikutusta elokuvan välittämiin tunteisiin. Käsittelyn pohjana käytän aiheeseen liittyvää kirjallisuutta, sekä elokuvaesimerkkejä.

Neljännessä luvussa pohdin levy musiikin roolia elokuvaprosessin osana. Esimerkkinä elokuvaprosessista käytän *Joulun sydän* –lyhytelokuvaa, taiteellista lopputyötäni Turun taideakatemiasta.

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Media arts | Film art

6.5.2010 | 22

Instructor Vesa Kankaanpää

Henrik Röman

TRACKS IN THE PICTURE

Music has a big role in most of the films made. Sometimes music has more roles in the process of making a film than the ones that can be seen in the final result.

This graduating-work concentrates on the relationship of movie and music from the view of the music composed and recorded to work independently. The text is also investigating on the characteristics that are special for already recorded music compared to the music specially composed for film.

On the text I am referring to the books considering on the subject, and to some films. As an example of a movie process I use my artistic graduation-work from the Turku Arts Academy, *Joulun sydän – The Heart of Christmas*.

SISÄLTÖ

JOHDANTO	6
1 LEVYMUSIIKKI JA ELOKUVA	7
1.1 LEVYMUSIIKKI JA ELOKUVAHISTORIA	7
1.2 LEVYMUSIIKKI JA ELOKUVAOHJAAJA	8
1.3 ELOKUVAN VAIKUTUS LEVYMUSIIKKIIN	10
2 LEVYMUSIIKKI JA KERRONTA	13
2.1 KERTOVA MUSIIKKI	13
2.2 LEVYMUSIIKKI JA ELOKUVAN HAHMOT	15
2.3 LEVYMUSIIKKI JA AIKAKÄSITYKSET	15
2.4 LEVYMUSIIKKI ELOKUVASSA MARIE ANTOINETTE	17
3 LEVYMUSIIKKI JA TUNNEVAIKUTUS	19
3.1 MUSIIKIN VAIKUTUKSESTA TUNTEISIIN	19
3.2 MUSIIKKI + KUVA = TUNNE	19
3.3 TIETTY KOHTAUS, TIETTY MUSIIKKI ELOKUVASSA MAFIAVELJET	20
4 LEVYMUSIIKKI JA ELOKUVAN TYÖVAIHEET	24
4.1 KÄSIKIRJOITUSVAIHE	24
4.2 ESITUOTANTO JA KUVAUKSET	25
4.3 JÄLKITYÖVAIHE	26
4.4 LEVYMUSIIKKI ELOKUVAN ÄÄNIRAIDALLA	27
JÄLKISANAT	29
LÄHTEET	30

KUVAT

Kuva 1 Bob Dylanin musiikkivideosta Subterranean Homesick Blues

<http://i15.tinypic.com/2zswnl3.jpg>

Kuva 2 Elokuvan A Hard Day's Night juliste

http://radiohippie.files.wordpress.com/2009/08/hard_days_nightposter.jpg

Kuva 3 Elokuvan Pulp Fiction juliste

<http://static.open.salon.com/files/pulp-fiction-poster1259732203.jpg>

Kuva 4 Elokuvan Avaruusseikkailu 2001 juliste

<http://cinephiliaque.yolasite.com/resources/2001-a-space-odyssey-posters.jpg>

Kuva 5 Elokuvan Lentävä kalakukko juliste

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/fi/2/25/Lent%C3%A4v%C3%A4_kalakukko_DVD.png

Kuva 6 Pysäytyskuva elokuvasta Marie Antoinette

<http://img.photobucket.com/albums/v692/ChickHabit/film/marieantoinetteconverse5.jpg>

Kuva 7 Robert de Niro (Pysäytyskuva elokuvasta Mafiaveljet)

<http://www.gonemovies.com/www/WanadooFilms/Misdaad/GoodJimmy2.jpg>

Kuva 8 Eric Clapton -aiheinen juliste

<http://www.myfreewallpapers.net/music/pages/clapton-is-god.shtml>

Kuva 9 Heikki Kustila ja Jussi Helminen, kuvaaja Jari Iso-Markku

JOHDANTO

Kuten elokuvilla, myös musiikilla on aina tekijänsä ja tekijällä motiivinsa. Elokuvasäveltäjien ammattikunta säveltää musiikkia juuri elokuvan tarpeisiin sopivaksi. Elokuvissa käytetään kuitenkin myös levy musiikkia, joka on alun perin sävelletty ja julkaistu elämään itsenäisenä musiikkina. Sekä levy musiikki että elokuvamusiikki vaikuttavat siihen, miten katsoja kankaalla tapahtuvat asiat näkee.

Miksi elokuvantekijät sitten käyttävät jo valmiissa, joustamattomassa muodossaan olevaa musiikkia, kun kerran saatavilla on myös juuri sopivaksi tehtävää musiikkia? Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on pohtia erityispiirteitä, joita levy musiikkiin elokuvan tarpeiden kannalta liittyy, ja jotka elokuvantekijän tulee tuntea levy musiikista hyötyäkseen ja välttääkseen sen käytöstä aiheutuvat ongelmat.

Levy musiikin käyttöön liittyvät tuotannolliset käytännönasiat, kuten tekijänoikeudet ja korvaukset olen rajannut tästä opinnäytetyöstä pois, ja niitä korkeintaan sivutaan pääasiallisen käsittelyn tapahtuessa taiteellisesta näkökulmasta.

Vaikka levy musiikin vaikutus elokuvan kerrontaan ja tunnekokemuksiin on tässä opinnäytetyössä asetettu omiksi luvuikseen, en tahdo sanoa, että kyse olisi kahdesta täysin erillisestä vaikutuksesta. Levy musiikin mahdollisuuksista elokuvan dramaturgian kannalta on suurilta osin kiittäminen juuri sen emotionaalisia arvoja.

Innokkaana elokuvien katsojana olen huomannut, että levy musiikin taitava käyttö on tyypillinen piirre omille lempielokuvilleni. Paitsi katsojana, myös aloittelevana elokuvantekijänä pyrin tämän opinnäytetyön kautta ymmärtämään ja löytämään syitä ja asioita, jotka mahdollisesti ovat tämän piirteen taustalla.

1 LEVYMUSIIKKI JA ELOKUVA

1.1 LEVYMUSIIKKI JA ELOKUVAHISTORIA

Elokuvamusiikin käytössä on nähtävissä paljon samoja piirteitä kuin toisessa huomattavasti elokuvaa vanhemmassa musiikissa ja visuaalista ilmaisua yhdistävässä taiteenmuodossa. Elokuvasäveltämistä käsittelevässä *Selluloidi soikoon!* –kirjassaan Tommi Saarela kertoo ensimmäisten suurien Hollywood-säveltäjien lainanneen läpisäveltämiseen perustuvan tekniikkansa muun muassa Richard Wagnerin oopperoista. (Saarela 2000, 19)

Vuosien 1895 ja 1927 välille sijoittuneesta elokuvan ensimmäisestä menestyskaudesta puhutaan hieman harhaanjohtavasti mykkäelokuvan aikakautena, sillä aivan ensimmäisistä elokuvanäytöksistä alkaen on musiikilla ollut olennainen rooli osana niitä. Jo Lumièren perheen ensimmäinen kaupallinen elokuvanäytös 28. joulukuuta 1895, tapaus, josta elokuvahistorian yleisesti katsotaan käynnistyneen, säestettiin pianolla. (Juva 1995, 201)

Elokuvia varten sävellettyä musiikkia pidetään yleisesti levyiltä lainattua musiikkia perinteisempänä elokuvamusiikin välineenä. Siitä huolimatta ensimmäisiä elokuvia, esimerkiksi D.W. Griffithin elokuvaa *Kansakunnan synty* (1915), säestettiin Saarelan mukaan partituureilla, jotka sisälsivät niin Wagneria kuin ajan amerikkalaisia popsävelmiä. Valmiista musiikista oli rakennettu elokuvaan sopiva äänimaailma. (Saarela 2000, 32)

Elokuvateollisuuden kasvaessa syntyi myös elokuvasäveltäjien ammattikunta, mutta valmis levytetty musiikki on säilynyt osana elokuvan ääntä sävelletyn musiikin rinnalla.

1950-luvun alusta lähtien tehtiin Yhdysvalloissa ns. rock-elokuvia, jotka pohjautuivat paljolti esimerkiksi Elvis Presleyn kaltaisten päähenkilöiden hahmon ja musiikin varaan. Myös Britanniassa tehtiin elokuvia samalla kaavalla, elämään ovat jääneet erityisesti Richard Lesterin Beatles-elokuvat. (Juva 1995, 85)

Beatles-elokuvien lisäksi Euroopassa valmiin musiikin käyttö oli erityisen tyypillistä Ranskan 1960-luvun vaihteen uuden aallon elokuville. Uuden aallon ohjaajat, kuten Jean-Luc Godard ja Francois Truffaut käyttivät töissään paljon klassista musiikkia, esimerkiksi Mozartia ja Bachia. (Juva 1995, 83)

Tämän päivän Hollywoodissa popmusiikki elokuvissa kasvoi trendiksi, kun esimerkiksi Stanley Kubrickin, Martin Scorsesen ja Quentin Tarantinon kaltaiset menestysohjaajat ottivat sen merkittävään rooliin elokuvissaan.

1.2 LEVYMUSIIKKI JA ELOKUVAOHJAAJA

Elokuvaohjaaja Claes Olsson kertoo, että levy musiikin korkeista käyttökustannuksista ja suomalaisen elokuvan pienistä budjeteista johtuen joudutaan Suomessa usein käyttämään niin sanottuja ”feikki-covereita”. ”Feikki-covereita” tehdessään säveltäjä pyrkii samantyyppiseen tunnelmaan, sävyyn tai soundiin kuin alkuperäislevytyksessä. Tällöin levy musiikin rooli on toimia säveltäjälle referenssinä siitä, mitä ohjaaja haluaa. (Saarela 2000, 161)

Olssonin kanssa usein työskennellyt elokuvasäveltäjä Yari Knuutinen puhuu säveltäjälle toimitettavan referenssimusiikin puolesta, mutta muistuttaa myös sen voimasta viittaamalla Stanley Kubrickin elokuvaan *Avarusseikkailu 2001 (1968)*. Demomusiikkina käytetyt klassisen musiikin sävellykset juurtuivat Kubrickin mielikuviin niin voimakkaasti, että tämä päätti käyttää niitä elokuvan lopullisella ääniraidalla ohi varta vasten sävelletyn ja nauhoitetun elokuvamusiikin. (Saarela 2000, 53)

Avarusseikkailu 2001 on elokuvahistorian perusteoksia. Dialogin vähyydestä johtuen musiikilla on elokuvan äänellisen tunnemaailman ja kerronnan kannalta hyvin keskeinen rooli. Onkin vaikea kuvitella, kuinka varta vasten sävelletyllä musiikilla olisi voitu saavuttaa samankaltaisia vaikutuksia, joita Kubrickin käyttämät Richard Straussin, Johann Straussin ja György Ligetin teokset tarinalle aiheuttavat. Esimerkkinä mainittakoon Richard Straussin *Also sprach Zarathustran* käyttö kohtauksessa, jossa apina oppii käyttämään työkalua ja näin ollen ottaa askeleen kohti ihmisyyttä. *Also*

sprach Zarathustra pohjaa tietysti Friedrich Nietzschen samannimiseen, ihmisyyttä ja yli-ihmisyyttä käsittelevään kirjaan. Kuvassa tapahtuva saa näin vahvan pohjan paitsi musiikista, musiikin viittauksen kautta myös kirjallisuudesta.

Elokuvaohjaaja Mika Kaurismäen mielestä valmiin musiikin ongelma on juuri sen valmis muoto. Valmiin musiikin muokkaamiseksi kuvaan sopivaksi kun on tehtävissä vain rajallinen määrä asioita. Sävelletty musiikki sen sijaan on, Kaurismäen sanoin, ”just eikä melkein”. (Saarela 2000, 180)

Koska musiikkia käytetään lähes kaikissa elokuvissa, se on yksi elokuvaohjaajan perustyökaluista. Claes Olsson toteaa, että musiikin avulla voi pelastaa kohtauksia, näyttelijäsuorituksia tai puutteita jossain muussa. Pelkkä pelastusrenkas musiikki ei elokuvaohjaajalle kuitenkaan ole. Olsson kertoo, että hänellä on usein jo etukäteen mielikuvia tietyissä kohtauksissa soivista lauluista. (Saarela 2000, 161, 164)

Kuten todettua, yksi syy siihen, että suomalaisessa elokuvassa levymusiikkia käytetään vähän, on hittikappaleiden elokuvakäytön kustannukset, jotka suomalaisen elokuvan budjetteihin verrattuna nousevat liian suuriksi. Ainoa syy se ei kuitenkaan ole.

Olssonin mielestä suomalaisohjaajille on melko yleistä, että musiikkia ei tunneta tarpeeksi. Olsson toteaa, että mikäli musiikkia haluaa käyttää elokuvissa tehokkaasti, siihen täytyy paneutua.

Yksi levymusiikin elokuvakäytön pioneereista, ohjaaja Martin Scorsese, kertoo kuunnelleensa nuoruudessaan koko ajan radiota, ja ostaneensa paljon äänilevyjä. Jotain henkilökohtaisten musiikkikokemusten vaikutuksesta kertoo se, että Scorsese jatkaa joutuneensa käyttämään joitain omista vanhoista levyistään elokuviensa ääniraidoilla, koska uusia kopioita ei ole ollut saatavilla. (Scorsese 2003, 34)

Suurin osa taiteesta perustuu elettyyn elämään, oikeat tapahtumat ruokkivat taiteilijoiden inspiraatiota.

Tosielämän ja kirjojen lisäksi voi myös musiikki olla elokuvaohjaajalle inspiraation lähde. Martin Scorsese kertoo läpimurtoelokuvansa *Sudenpesä* (1973) syntyhistoriasta seuraavaa:

”*Sudenpesän* käsikirjoituksen alussa oli lainaus Bob Dylanin laulusta ’Subterranean Homesick Blues’: ’Twenty years of schooling and they put you in the day shift’ (Kaksikymmentä vuotta koulua ja sinut laitetaan päivävuoroon). Minä halusin kuvittaa tuon asenteen, ymmärtää, miten nämä ihmiset äkkiä huomaavat olevansa sellaisen pulman edessä, että varsin usein ainoa ulospääsytie on kuolema.” (Scorsese 2003, 70)

Dylanin kappale on nähtävissä poliittisena kannanottona Yhdysvalloissa vallinneeseen eriarvoisuuteen. Osalle kansasta suurin mahdollinen urakehitys ja palkinto kovasta työstä oli päivävuoroon pääseminen. Scorsesen elokuva kertoo kapinasta tässä tilanteessa, nuorten miesten epätoivoisesta taistelusta omaa alempiarvoisuutta vastaan.

Myös suomalaisessa elokuvassa on inspiroiduttu musiikista. Sellainen legendaarinen tekijäpari kuin tuottaja T. J. Särkkä ja käsikirjoittaja Reino Helismaa hyödynsivät jo olemassa olevien laulujen suosiota tekemällä elokuvia iskelmistä otettujen aiheiden perusteella. Tällä metodilla syntyivät esimerkiksi Ville Salmisen ohjaama *Lentävä kalakukko* (1953) ja Armand Lohikosken *Me tulemme taas* (1953). (Juva 1995, 147)

1.3 ELOKUVAN VAIKUTUS LEVYMUSIIKKIIN

Pääsy elokuvan ääniraidalle tuo musiikille näkyvyyttä. Usein elokuvilla on myös tunnuskappaleensa, jota käytetään elokuvan ääniraidan lisäksi myös elokuvan markkinoinnissa. Elokuvan markkinoinnin yhteydessä saa mainosta myös kappaleen esittäjä, ja soundtrack-kappaleilla onkin usein voimakas vaikutus myös esittäjän menestyksen ja levymyynnin kannalta. Esimerkiksi vuonna 1984 Yhdysvaltain myydyimpien singlelevyjen listan kärjessä oli useita elokuvissa käytettyjä kappaleita, joukossa esimerkiksi parhaan kappaleen Oscarinkin napannut Stevie Wonderin ”I just called to say I love You” Gene Wilderin komediasta *The Woman In Red*. (Grossberg 2003, 84)

Joskus vähemmälle huomiolle aiemmin jääneet kappaleet nousevat hiteiksi ihmisten löydettyä ne elokuvan ja nykyään usein elokuvan oheistuotteena julkaistavien soundtrack-levyjen kautta. Ilmiö oli tosin tyypillinen jo ennen soundtrack-levyjen aikakautta. Esimerkiksi historiamme tunnustetuimpiin klassisen musiikin säveltäjiin

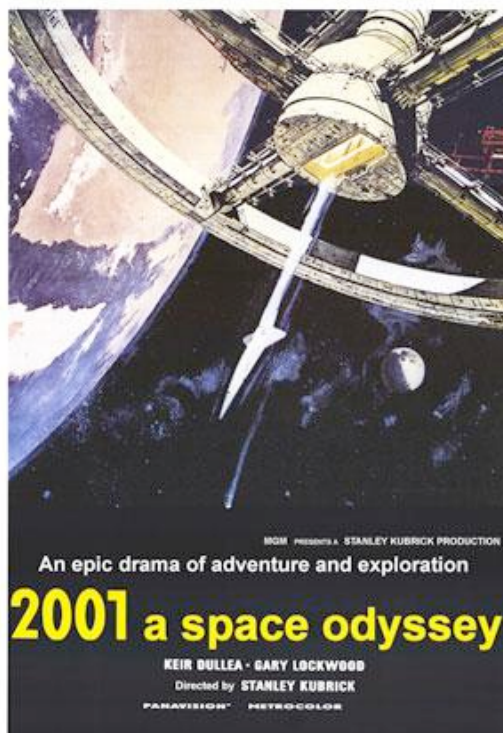
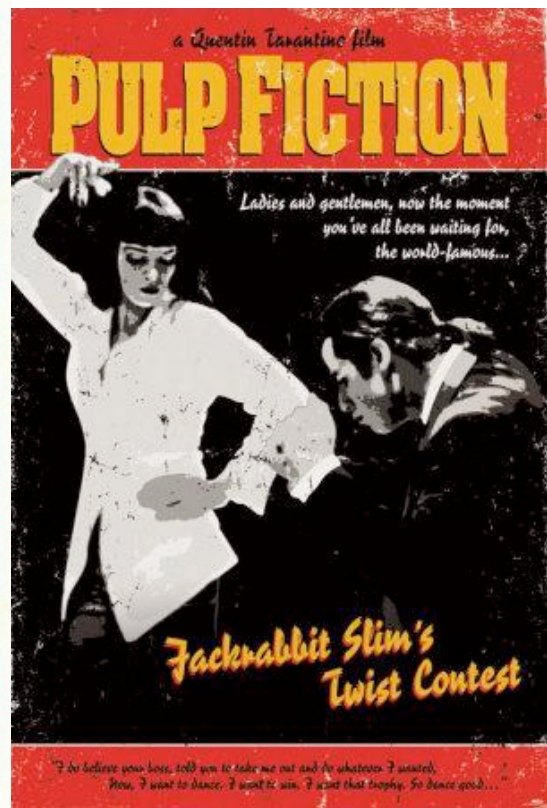
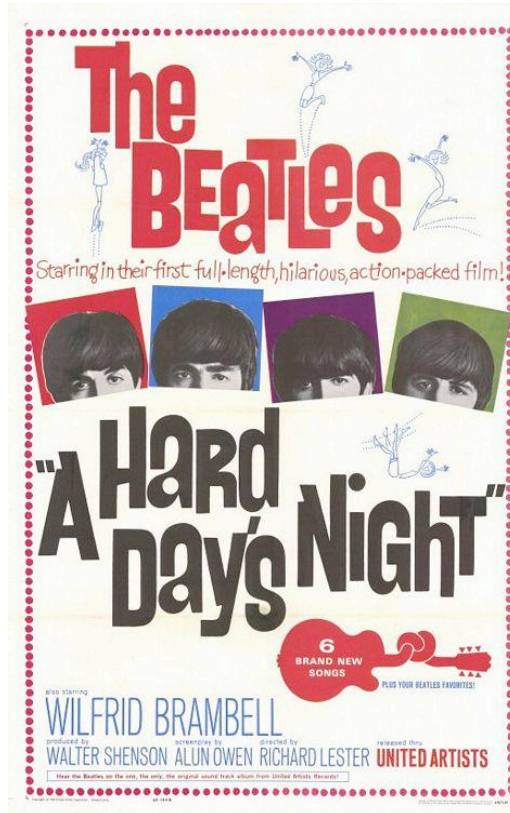
lukeutuvan W. A. Mozartin aiemmin vähemmälle huomiolle jäänyt pianokonsertto ”Op. 21 c-duuri” nosti suosiotaan Bo Widebergin elokuvan *Elvira Madigan* (1967) ansiosta. Pianokonsertto saikin lisänimen ”Elvira Madiganin teema”, ja myöhemmin julkaistiin myös elokuvan musiikkia sisältänyt äänilevy. (Juva 1995, 83)

Osaltaan soundtrack-levyistä johtuen myös elokuvamusiikki nousee joskus tunnetuksi myös elokuvien ulkopuolella. Esimerkiksi elokuvasäveltäjä Henry Mancini on säännöllisesti levyttänyt tuotantoaan. Tunnetuimmiksi sävellyksiksi Mancinin elokuvatuotannosta ovat nousseet esimerkiksi *Vaaleanpunaisen pantterin* (1964) pääteema, sekä ”Baby Elephant Walk” elokuvasta *Haitari!* (1962). (Juva 1995, 78)

Vaikka musiikin esittäjä hyötyisikin elokuvajulkisuudesta, ei soundtrack-levyjen nouseminen taloudellisesti merkittäväksi bisnekseksi ilmene elokuvan kannalta pelkästään myönteisenä ilmiönä. Taloudellisista syistä väkisin ääniraidalle tungettavat tunnuskappaleet voivat pahimmassa tapauksessa pilata koko elokuvan.



Kuva 1: Bob Dylanin ”Subterranean Homesick Bluesin” sanoitus inspiroi Martin Scorsesea kirjoittamaan elokuvan Sudenpesä (1973)



Kuvat 2, 3, 4 ja 5: Elokuvat *A Hard Day's Night* (Lester 1964), *Pulp Fiction* (Tarantino 1994), *Avarusseikkailu 2001* (Kubrick 1968) ja *Lentävä kalakukko* (Salminen 1953) ovat hyödyntäneet levymusiikkia kukin tavallaan.

2 LEVYMUSIIKKI JA KERRONTA

2.1 KERTOVA MUSIIKKI

Taideteollisen korkeakoulun dosentti, tietokirjailija Pentti Määttänen toteaa, että musiikin sisältämiä merkityksiä ei voi tyhjentävästi kääntää luonnolliselle kielelle, jota puhumme, vaan musiikin ymmärtäminen liittyy toisten ihmisten liikkeiden ja toiminnan ymmärtämiseen. Määttänen ei kuitenkaan pidä tätä musiikin tai yleensä taiteen erityispiirteenä, vaan sanoo sen pätevän kaikkeen havaintokokemukseen (Määttänen 2005 233, 235)

Määttänen toteaa, että jokainen rakentaa omat merkityksensä lukemaansa tekstiin. Niin myös musiikkiin, jonka tulkitseminen ja ymmärtäminen perustuvat niihin kokemuksiin ja edellytyksiin, jotka kukin on elämänsä varrella hankkinut. (Määttänen 2005, 239)

Musiikki ei välttämättä kerro verbaalista tarinaa, mutta kummutessaan tekijänsä kokemuksista ja yhdistyessään kuulijan kokemusmaailmaan se muodostuu osaksi kuulijan eri elementeistä rakentamaa kokemusta. Samalla tavoin musiikki muodostaa tarinaa yhdistyessään tiettyyn kuvaan. (Määttänen 2005, 239)

Elokuvakerronnan kannalta musiikin rooliin kuuluu myös ohjata katsojan kokemisprosessia oikeaan suuntaan. Esimerkiksi elokuvaohjaaja Sidney Lumet toteaa lähes jokaisen elokuvan paranevan hyvän musiikin ansiosta. Katselun ohessa kuunnellessaan on katsojan helpompi hyväksyä kuvassa tapahtuvat oudot käänteet ja tarinan epäloogisuudet. (Lumet 1995, 200)

Kun elokuvassa käytetään levymusiikkia, täytyy muistaa, että levymusiikki on ollut olemassa jo ennen elokuvakäyttöään, ja sillä on oma historiansa. Se on muodostanut tarinoita ja sillä on merkityksiä elokuvan ulkopuolella. Levymusiikin itsenäinen historia antaa kerronnallisia mahdollisuuksia, joita varta vasten sävelletyn musiikin kanssa on hankala saavuttaa. Levymusiikin oman historian hyödyntämiseen elokuvan kerronnassa liittyy kuitenkin mahdollisuuksien lisäksi myös tiettyjä haasteita.

Musiikkiterapeutti Heidi Ahonen-Eerikäisen mukaan musiikilla on kyky liikuttaa ihmisen psyykkisiä rakenteita ja nostaa sieltä esiin monia unohdukseen painuneita

muistoja ja mielikuvia, sekä auttaa niihin liittyviä vaikeitakin tunteita purkautumaan. Ahonen-Eerikäinen nimittää musiikkia mielikuvien kieleksi, joka voi nostaa mielen maailman ihmisen tietoisuuteen ja eteen, ikään kuin hän katsoisi sitä kuin elokuvaa. (Ahonen-Eerikäinen 1997, 56)

Jos musiikki ja mieli pystyvät muodostamaan ihmisen tiedostaman, elokuvan omaisen tunteen, on mahdollista että elokuvassa käytettynä tällainen musiikki luo ihmisen mielessä elokuvan tarinan rinnalle toisen tarinan, ja näin sotkee katsomiskokemusta. Elokvantekijän pyrkimys on tietysti ohjata katsomiskokemusta musiikin avulla, mutta vaikka sähkökitaralla vingutettu Yhdysvaltain kansallislaulu yhdistäisikin enimpien ihmisten ajatukset Woodstockiin ja hippiliikkeeseen, ei elokvantekijä voi mitenkään vaikuttaa siihen, että jollakulla siihen saattaa liittyä täysin toinen muisto.

Yksilöllisten reaktioiden ajattelemisen ja niiden kautta musiikkikappaleiden pois sulkeminen on tietysti, jos ei täysin mahdotonta, niin ainakin taiteellista vapautta hyvin voimakkaasti rajoittavaa. Samalla logiikallahan esimerkiksi käsikirjoituksesta pitäisi poistaa kaikki aiheet, jotka saattavat johtaa ajatukset elokuvan varsinaisen kerronnan ulkopuolelle.

Kari Pirilän ja Erkki Kiven Otos-kirjassa pohditaan samaa problematiikkaa mainoselokuvan näkökulmasta. Pirilän ja Kiven mukaan yleisesti tunnistettavan musiikkikappaleen käyttö mainoksissa johtaa joskus onnistumisiin, mutta valitettavan usein myös lohduttomiin lopputuloksiin. Mahdollisena syynä mainitaan juuri kuulijan henkilökohtainen suhde musiikkiin, ja se, että yksilöllinen tunnekokemus voi vaihdella laidasta laitaan. (Pirilä & Kivi 2005, 98)

Vaikka yksittäisissä tapauksissa musiikin olisikin mahdollista vesittää tietyn katsojan katsomiskokemus, näen kuitenkin enemmän vahvuutena kuin heikkoutena sen, jos musiikki muuttaa katselukokemuksen henkilökohtaisemmaksi. Taitoa ja harkintaa levymusiikin käyttö kuitenkin vaatii. Vaikka levymusiikkia käyttämällä voitaisiin päästä koskettavaan lopputulokseen, voi joskus olla järkevää luopua levymusiikkiin liittyvien mielikuvien hyödyntämisestä niiden välttämiseksi.

2.2 LEVYMUSIIKKI JA ELOKUVAN HAHMOT

Musiikki on olennainen osa suurinta osaa maailman kulttuureja. Samassa kulttuurissa elävillä ihmisillä on ympärillään kuultavissa sama musiikki, josta mieleisensä valitsemalla luo joko eroavaisuuksia tai yhtäläisyyksiä kanssaeläjiin, tahtomattaan tai tahallisesti.

Kuten musiikkitieteen tohtori Pekka Suutari toteaa, samalla kun musiikki välittömästi vaikuttavana kokemuksena on mainio keino oman itsensä ja identiteettinsä tiedostamisessa, kytkeytyvät sen esteettiset arviot laajempiin yhteiskunnallis-sosiaalisiin kysymyksiin. Esimerkiksi Yhdysvaltain presidentinvaalien yhteydessä on tyypillistä, että politiikkaan otetaan kantaa myös muilla elämän alueilla, kuten musiikissa. Jotkut muusikot ottavat kantaa valitsemalla omat ehdokkaansa, ja äänestäjät saattavat boikotoida mielestään väärää politiikkaa tekeviä artisteja. Arkipäiväisempänä esimerkkinä voitaneen mainita esimerkiksi nuorisomuoti, jossa tietynlainen pukeutuminen ja tietynlaisen musiikin kuuntelu kulkevat usein käsi kädessä. Joskus musiikki ohjaa pukeutumista, mutta usein myös toisinpäin. (Suutari 2005, 316)

Lyhyesti sanottuna, jos elokuvan hahmo kuuntelee tietyn laista musiikkia ja reagoi siihen tietyllä tavalla, paljastuu katsojalle jotain hahmosta. Sen lisäksi mitä hahmosta kertoo se, mistä musiikista hän pitää, jotain persoonasta paljastavat myös pitämisen takana olevat syyt. Jos elokuvan hahmo kuuntelee esimerkiksi Elviksen musiikkia täysin ulkomusiikillisista syistä, muodostuu katsojalle hahmosta pinnallinen, tai ainakin muita kuin musiikillisia arvoja huomioiva kuva.

2.3 LEVYMUSIIKKI JA AIKAKÄSITYKSET

Käyttämällä tietylle aikakaudelle ominaista musiikkia, voidaan helposti luoda mielikuva ajasta ja paikasta, johon elokuva sijoittuu. Tällöin musiikki on osa elokuvan kerrontaa ja sijoittaa elokuvan tapahtumat johonkin hetkeen. Aukottomasti musiikki ei tietenkään elokuvan tapahtumia tiettyyn aikaan sido, jäähän osa tiettyinä aikana julkaistusta musiikista elämään ”ikivihreinä” myös myöhempisiin aikakausiin.

Martin Scorsese kertoo elokuvansa Mafiaveljet musiikkivalinnoista seuraavasti:

"Mafiaveljissä oli sääntönä, että käytetyn musiikin tuli olla julkaistu kuvattuun ajankohtaan mennessä. Jos kohtaaminen sijoittui vaikkapa vuoteen 1973, siinä saattoi käyttää silloista tai vanhempaa musiikkia. Olisin esimerkiksi halunnut käyttää Rolling Stonesin kappaletta "She Was Hot" kohtauksessa jossa kuvataan Henryn viimeistä mafiapäivää, mutta koska kappale oli julkaistu vasta seuraavana vuonna, en voinutkaan ottaa sitä elokuvaan." (Scorsese 2003, 203)

Mafiaveljissä musiikkia käytettiin siis sitomaan elokuvan tapahtumat tiettyyn aikaan. Lainauksesta käy ilmi, että Scorsesen mielestä myöhemmältä ajalta peräisin oleva musiikki olisi vienyt kohtaukselta uskottavuuden. Toisaalta, lainauksessa Scorsese puhuu Mafiaveljissä olleesta säännöstä, ei yleisestä säännöstä tai totuudesta. Mafiaveljissä tavoitellun realistisen kerronnan kannalta oli kuitenkin tärkeää, että musiikkiin liittyvät mielikuvat ja faktat sitoisivat sen ensisijaisesti juuri kuvattuun aikaan.

Yksi huomioon otettava rajatekijä pohdittaessa musiikin luomia aikakäsityksiä on diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin ero. Diegeettisellä musiikilla tarkoitetaan elokuvan sisällä soivaa musiikkia. Jos elokuvan henkilö esimerkiksi kuuntelee radiota, on radiosta kuuluva musiikki diegeettistä. Kun halutaan pitäytyä realismissa, ei kohtauksen sisällä soiva levy musiikki yksinkertaisesti voi olla peräisin kohtauksen kuvaamaa aikaa myöhemmältä ajalta. Toisaalta, jos elokuva haluaa leikkiä ajalla, luoda esimerkiksi yhteyden tulevaisuuteen, on täysin mahdollista, että 1950-luvulla radiossa soi vaikkapa Britney Spears. Tällöin ei kuitenkaan voida puhua realismista elokuvan tyylilajina, vaan ennemminkin fantasiasta.

Täysin yksiselitteistä ei ole myöskään ei-diegeettisen levy musiikin käyttö. Vaikka musiikki ei kuuluisikaan kohtauksen sisällä, saattaa ääniraidalla kuuluva myöhempänä aikana tehty musiikki rikkoa illuusion tiettyä aikaa kuvaavasta elokuvasta. Käykö näin, on elokuva- ja katsojakohtainen kysymys, johon on vaikea vastata tyhjentävästi. Elokuvantekijän tulee hallita tyylilajinsa, ja esimerkiksi Mafiaveljien realismissa myöhemmältä ajalta peräisin oleva musiikki olisi mielestäni ollut tyylirikko.

2.4 LEVYMUSIIKKI ELOKUVASSA MARIE ANTOINETTE

Yhdysvaltalainen elokuvaohjaaja Sofia Coppola käytti elokuvassaan Marie Antoinette musiikkia tällä melko radikaalilta kuulostavalla tavalla. Elokuva kuvaa 1700-luvun lopun Ranskaa. Monissa kohtauksissa taustalla kuitenkin soivat 1900-luvun lopulla tehdyt englantilaiset rock-kappaleet.

Kohtauksessa, jossa Marie Antoinetten kunniaksi on järjestetty suuret juhlat, soi taustalla *New Order* -yhtyeen kappale ”Ceremony”.

Päällisin puolin huoleton ja leijuva, mutta silti tanssittava kappale on soinut 1980-luvulta lähtien diskoissa ympäri maailmaa. Kohtauksen juhlat eivät merkittävästi eroa nykypäivän nuorten juhlimisesta. Tietysti aika on eri, mutta valittu musiikki korostaa tilanteen yhtäläisyyttä nykyaikaan, ja Marie Antoinetten samankaltaisuutta verrattuna 1980-luvun nuoreen naiseen.

Popmusiikin historiaa tuntevat tietävät, että New Order on yhtye, jonka Joy Divisionin jäsenet perustivat keulakuvansa Ian Curtisin hirttäytyttyä vuonna 1980. Traaginen historia on aina luonut melankolisen varjon New Orderin sinänsä kepeisiin poppiiseihin. Marie Antoinette on legenda, ja suurin osa katsojista tuntee mestattavaksi päätyvän prinsessan tarinan jo ennen elokuvaa. Kepeästä ja huolettomasta juhlatunnelmasta huolimatta myös tässä kohtauksessa, kuten koko elokuvassa, on traagisesta ja lähestyvistä lopusta johtuva sivumaku. Kohtauksesta ja sen paikasta osana laajempaa tarinaa on siis tässä tapauksessa mahdollista löytää rinnasteisuutta taustalla soivaan kappaleeseen ja sen historiaan. Musiikin ja kuvan ominaisuudet heijastelevat toisiaan.

Historiallisen epookin ja nykymusiikin yhdistäminen luo melkoisen ristiriidan, joka elokuvan tultua teattereihin herätti paljon huomiota.

Elokuva-arvostelija Pihla Hintikka toteaa Plaza.fi-internetsivustolla julkaistussa elokuva-arvostelussaan seuraavasti:

”Marie Antoinetessa tärkeää ei ole se, kulkeeko juoni kuuliaisesti historiallisesta faktasta toiseen. Paljon oleellisempaa on hengen säilyminen koko elokuvan ajan. Coppolan valttikortti on tunnelman vangitseminen ja sen limittäminen kaikkia ihmisiä

yhdistävien ajattomien tunteiden kuvaamisen kanssa. *Marie Antoinette* on nykydraama, joka nappaa tapahtuma-aikansa ja -paikkansa menneisyydestä. Mainio sekoitus vanhaa ja uutta vetoaa ja vie jalat alta." (Hintikka 2006)

Rockmusiikin kautta nykykatsojan on myös helpompi samastua nuoruutta viettäviin päähenkilöihin ja nähdä yhtäläisyyksiä elokuvan ajan ja nykyajan välillä. Toisin sanoen Coppola käytti levymusiikkiin liittyviä aikakäsityksiä hyödykseen vastakkaisella tavalla kuin Scorsese ja irrotti elokuvan tietystä ajasta ja siihen liittyvistä käsityksistä!

Yhdistävien piirteiden kautta myös aikojen eroavaisuudet ja 1700-luvun lopun monarkian epäkohdat välittyvät entistä selkeämpinä.



Kuva 4: Marie Antoinette (Coppola 2006) yhdistää mainiolla tavalla vanhaa ja uutta.

3 LEVYMUSIIKKI JA TUNNEVAIKUTUS

3.1 MUSIIKIN VAIKUTUKSESTA TUNTEISIIN

Musiikin vaikutusta ihmisen tunteisiin on tutkittu paljon. Jo 1600-luvulla ranskalainen filosofi René Descartes kehitti niin sanotun affektiopin, jonka mukaan musiikin avulla voidaan suoraan koskettaa ihmisen tunnealueita. (Pirilä & Kivi 2005, 97)

Musiikkiterapeutti Heidi Ahonen-Eerikäisen mukaan ihminen voi löytää musiikista omaa tunnetilaansa vastaavia elementtejä ja siten samaistaa siihen tunteensa. (Ahonen-Eerikäinen 1997, 56)

Vaikutti musiikki sitten ihmisen tunnemaailmaan suoraan tunteita pintaan nostaan tai jo koetuista tunteista muistuttaen, voitaneen pitää selvänä asiana, että musiikilla on yhteys kuulijan - ja katsojan - tunteisiin.

3.2 MUSIIKKI + KUVA = TUNNE

Tommi Saarela kertoo Selluloidi soikoon! –kirjassaan, että yksi merkittävä kehitysaskel elokuvaäänien käytössä otettiin Neuvostoliitossa. 1900-luvun alkupuoliskon neuvostoliittolaiset elokuvantekijät, esimerkiksi Sergei Eisenstein ja V. I. Pudovkin, eivät hyväksyneet äänen asemaa vain kuvan mekaanisena vastineena. Mykkäelokuvan aikakautena oli tyypillistä, että musiikki vain tuki samoja tunteita, joita kuvakin välitti. Jos kuvassa oli surullinen hahmo, taustalla soi kuvan aikana surullinen musiikki. Eisenstein ja Pudovkin sen sijaan ymmärsivät, että äänellä on mahdollisuus rikastuttaa elokuvan sisältöä ja lisätä kokonaisuuden ilmaisuvoimaa. (Saarela 2000, 20-21)

Elokuvamusiikista puhumisen helpottamiseksi on musiikkitermistöstä lainattu termi *parafraasi*, joka musiikillisena keinona tarkoittaa sävellyksen tuplaamista samankaltaisena toisella soittimella. Jos musiikin tehtävänä on elokuvassa vain säestää kuvaa, olla kuin tuplaus kuvasta, se on parafraasia elokuvamusiikkia. Niin ikään musiikkitermistöstä lainattu termi *kontrapunkti* sen sijaan tarkoittaa musiikkia, joka ei

vain tuplaa kuvan informaatiota vaan rikastaa sitä kuin erilainen mutta kuitenkin yhdessä soiva sisarmelodia.

Eisenstein ja Pudovkin siis loivat kontrapunktin elokuvamusiikin parafrasoin elokuvamusiikin rinnalle, ja nostivat näin musiikin osuutta elokuvan kerronnan keinona.

Esimerkiksi kontrapunktista elokuvamusiikin käytöstä Saarela ottaa Oliver Stonen elokuvan *Platoon* (1986), jossa vietnamilaiskylä hävitetään klassisen musiikin tahtiin. Korostamisen sijaan musiikki ennemminkin kuvailee kuvassa näkymätöntä, ja luo kuvaan muuten havaitsemattomissa olevia tunnelmia. (Saarela 2000, 21-22)

Toisaalta voidaan ajatella, että luodessaan kuvassa näkymättömiä tunteita musiikki syö kuvan realismia, mikä ei kaikissa elokuvissa ole toivottua. Anu Juva toteaa, että tämän vuoksi esimerkiksi ohjaaja Rauni Mollberg ja säveltäjä Heikki Valpola päätyivät lopulta jättämään kaiken musiikin pois *Tuntemattomasta sotilaasta* (1985). (Juva 1995, 221)

Näkö ja kuulo ovat aisteina hyvin erilaisia. Sekä näkeminen että kuuleminen ovat jatkuvaa kokemista, mutta kuulokokemukseen verrattuna voi nähdystä muodostaa kokonaiskäsityksen nopeammin. Jotta kuulohavainto voi tulla samalla tavoin ymmärretyksi ja siitä voi muodostaa käsityksen, vaaditaan kuulemisen kohteelta jonkinlaista kestoa. Koska kuuloa, toisin kuin näköä, ei millään fyysisellä liikkeellä voi helposti sulkea, voi musiikin tietoinen kuuleminen katsojan keskittyessä johonkin muuhun, esimerkiksi kuvan tapahtumiin, helposti unohtua. Kuuleminen ei kuitenkaan lakkaa, joten esimerkiksi elokuvan taustalla soiva musiikki vaikuttaa alitajuisesti katsojan tunnemaailmaan. (Juva 1995, 206)

3.3 TIETTY KOHTAUS, TIETTY MUSIIKKI ELOKUVASSA MAFIAVELJET

Ta-ta ta ta ta ta-taa ta.

Creamin klassikkokappale ”Sunshine of Your Love” vuodelta 1967 alkaa yksinkertaisuudessaan melko tehokkaalla kitarariffilla.

Mafiaveljissä käytettiin levy musiikkia ansiokkaasti kerronnallisten seikkojen ja faktojen tukemiseen. Elokuvan musiikki on kuitenkin rakennettu taitavasti myös tunnevaikutuksen kannalta.

Mafiaveljien ohjaaja Martin Scorsese toteaa, että hänen mielestään nykyään elokuvissa käytetään musiikkia usein vain ajan ja paikan määrittelemiseen, kun taas hän itse pyrkii hyödyntämään musiikin tunnevaikutusta. (Scorsese 2003, 203)

Hyville kitarariffeille tuntuu olevan yhteistä niiden yksinkertaisuus. Maailman parhaina pidetyt riffit ovat juuri niitä samoja, jotka vasta kitaran soiton aloittanut teini pystyy kuuntelemalla blokkamaan levyiltä otelaudalle ilman merkittävää teknistä taituruutta. *Metallican* ”Enter Sandman”, *Nirvanan* ”Smells like teen spirit” ja edellä mainittu ”Sunshine of your love”.

Näistä yksinkertaisista riffeistä ainutlaatuisia tekee se, että kertakuulemalta niistä välittyy voimakas tunne. Kuulijalle muodostuu kuulemiskokemuksen yhteydessä voimakas, iskun omainen tunne. Ainakin minä koin jo sanaakaan englantia ymmärtämättömänä pikkupoikana, että ”Enter Sandman” kertoo pelosta ja ”Teen Spirit” turhautuneesta raivosta.

Yhdistettynä kuvaan näiden kitarariffien vaikutus ei ehkä kuitenkaan olisi sama kuin pelkkänä musiikkina. On mahdollista, että ne tehostaisivat kuvassa näkyvää liikaa, ja veisivät näin yhdessä näyttelijän katseen ja kameran liikkeen kanssa kohtauksen ylidramaattiseksi. Tällöin kohtaus vaikuttaisi alleviivatulta, mikä aiheuttaisi voimakkaan särön elokuvan tyyliin ja saisi näyttelijän ja ohjaajan vaikuttamaan elekieltään hallitsemattomilta.

Yhdessä Mafiaveljien tärkeimmistä kohtauksista soi olennaisessa roolissa juuri ”Sunshine of Your Love” riffi. Scorsese kertoo kohtauksesta ja musiikkivalinnasta seuraavasti:

"Käytin sitä (Sunshine of Your Love) kohtauksessa, jossa Jimmy katselee baarissa ympärilleen ja päättää hankkiutua eroon rikostovereistaan. Kokeilimme monia eri kappaleita leikatessamme tätä kohtausta. Kiinnostavimmaksi osoittautui "Sunshine",

sillä yhdessä näyttelijän katseen ja kameran liikkeen kanssa se toi kohtaukseen oikeanlaisen vaaran ja seksuaalisuuden ilmapiirin."(Scorsese 2003, 203)

Minun mielestäni kyseessä on paitsi yksi Mafiaveljien, myös yksi Robert de Niron uran ja koko elokuvahistorian vaikuttavimmista kohtauksista. de Niron esittämä arvaamaton gangsteri Jimmy Conway on jo pitkään ollut hermostunut Chuck Low'n näyttelemään Morrie Kessleriin. Kohtauksessa de Niro polttelee tupakkia ja seuraa katseellaan Morrieta. Hetkellä, jona mitta täyttyy, lähtee soimaan tuttu riffi.

Ta-ta ta ta ta ta-taa ta.

de Niron elehdintä on upeaa, mutta aukotonta sekään ei ole.

Kokeilinpa huvikseni korvata "Sunshinen" "Teen Spiritillä". Yhdistelmä on tehokas mutta hämmästyttävän erilainen. Hetken ajan de Niro näyttää menettävän täydellisesti malttinsa. Muutaman sekunnin jälkeen kuva alkaa näyttää hidastetulta. Kamera-ajo, jota en ole aiemmin edes huomannut, näyttää uskomattoman hitaalta. de Niron naureskelu näyttää kummalliselta. Hetken päästä alun raivo katoaa ja kuva näyttää liian pitkältä. Ehdin nähdä de Niron kasvoilla eleitä, joita en alkuperäisessä kohtauksessa ole lainkaan huomannut.

Kuten suomalainen äänisuunnittelija Seppo Vanhatalo toteaa, voi musiikilla helposti pilata katsojan tunnekokemuksen. (Saarela 2000, 190)

Aiemmassa, rohkenen sanoa, vähemmän edistyneessä tutkielmassani analysoin tätä samaa kohtausta, ja kirjoitin seuraavasti:

”*Sunshine of your loven* vaikutus on samansävyinen kuin itse kohtauksen, ja kappale vahvistaa kohtauksen omaa tunnetta.”

Kappalehan ON osa itse kohtausta ja sen tunnetta. Ilman kappaletta kohtaus ei ole sama. *Sunshine of Your Loven* kanssa tunne kestää koko kohtauksen ajan ja jää ilmaan. Juuri niin kuin tarinan kannalta kuuluukin. Kuten Scorsese sanoi, juuri tämä näyttelijätyön, kameran liikkeen ja musiikin yhdistelmä tekee kohtauksesta oikeanlaisen.



Kuva 5: Robert de Niro elokuvassa Mafiaveljet (Scorsese 1990)



Kuva 6: Kuinka suoraan musiikki, esimerkiksi Eric Claptonin kitarariffi kappaleessa "Sunshine of Your Love", vaikuttaa ihmisen tunteisiin?

4 LEVYMUSIIKKI OSANA ELOKUVAN TYÖVAIHEITA

4.1 KÄSIKIRJOITUSVAIHE

Joulun sydän -lopputyöelokuvani käsikirjoitusvaiheessa olin tilanteessa, jossa tiesin tarvitsevani kahden kohtauksen väliin tietynlaista tunnelmaa sisältävän kohtauksen, mutta en vielä tiennyt mitä itse kohtauksessa tulee tapahtumaan. Kirjoitusprosessin taustalle laitoin soimaan kohtauksen henkeen sopivaa musiikkia löytääkseni oikean tunnelman. Kun korvissa soi elokuvan maailmaa kuvaava musiikki, on helpompi nähdä kohtaus mielessään. En varsinaisesti ajatellut käyttää tätä käsikirjoitusvaiheessa käyttämäni tunnelmanluontimusiikkia lopullisessa elokuvassa, mutta paikoitellen käsikirjoitukseen on kirjoitettu tapahtumien ja dialogin lisäksi myös kohtauksen taustalla soivaksi ajateltu musiikki.

Olennaiseksi osaksi käsikirjoitusta nousi suomalainen *Kaseva*-yhtye. *Kasevan* musiikki soi käsikirjoitusvaiheessa jatkuvasti myös cd-soittimessani ja iPodissani. Yhtyeen musiikin haavoittunut ja rehellinen henki on jotain samanlaista, mitä toivoin myös *Joulun sydämen* saavuttavan.

Jos musiikki on aiheuttanut käsikirjoittajalle jonkun tunteen, jonka käsikirjoittaja on sitten yrittänyt välittää eteenpäin kirjoituksessaan, on perusteltua kysyä välittykö sama tunne vielä, kun se ensin on käsikirjoitettu, näytelty ja katsottu. Itsestään selvää välittyminen ei tietenkään ole, elokuvan matkalla käsikirjoittajalta katsojalle on monta lenkkiä, joiden peittäessä tunne voi vuotaa pois.

Turun yliopiston taidehistorian professori Altti Kuusamo toteaa, että 1800-luvun lopulla musiikki nähtiin etenkin kuvataiteen piirissä ilmaisultaan puhtaana ja siksi tavoiteltavana taiteenlajina. Kuusamo lainaa englantilaista kirjailija-taidekriitikko Walter Pateria, joka vuonna 1877 totesi kaikkien taiteiden lähestyvän musiikin tilaa juuri sen puhdasta muotoa tavoitellen. Vuonna 1997 Washingtonin yliopiston kirjallisuuden ja musiikin professori Marshall Brown jatkoi Paterin ajatusta toteamalla kirjallisuuden pyrkieneen kohti musiikin tilaa, mutta myös musiikin pyrkieneen kohti kirjallisuuden tilaa. Kuusamo jatkaa, että 1800-luvulla pyrittäessä ymmärtämään musiikin rakenne ja löytämään yhteys esimerkiksi kuvan ja musiikin välillä, tarkasteltiin

aistiyhteyden, värin ja muodon alueita, mutta kaikki, mikä liittyi taidelajien kertomuksellisuuteen, unohdettiin.. (Kuusamo 2005, 267-268, 277)

Ehkä onkin siis niin, että kertomuksellisuus ja siihen johtavat aistikokemukset ovat avain musiikin ja muiden taiteenlajien yhteyden löytämisessä. Käsikirjoittajana olen yrittänyt purkaa musiikin kautta kokemani tunteen osaksi uutta kertomusta. Katsojan tehtävä on päättää välittykö sama tunne lopputuloksesta juuri hänelle. Itse kuitenkin olen nähnyt käsikirjoitusta tulkitsevien näyttelijöiden kasvoilla tuon saman tunteen, musiikkikappaletta kuulematta tai sen yhteydestä tietämättä.

4.2 ESITUOTANTO JA KUVAUSVAIHE

Tommi Saarela toteaa, että produktiolle on eduksi, jos musiikin tarve huomioidaan jo esituotantovaiheessa. Ennen kuvauksia on hyvä olla selkeä kuva ainakin juonen sisään sijoittuvista, kuvassa näkyvistä musiikinnumeroista, kuten esimerkiksi tanssimisista ja musiikin tahtiin hyräilyistä. Näiden kohtauksien musiikki on järkevää valita ja työstää etukäteen, jotta se voidaan kuvaustilanteessa soittaa aidon vaikutelman aikaansaamiseksi.

Joulun sydämen esi- ja jälkituotannon aikana olin työharjoittelussa elokuvaohjaaja Matti Ijäksen *Enon opetukset* –tv-elokuvassa. Oli mielenkiintoista huomata, että hieman samaan tapaan kuin itse loin musiikilla kirjoittamisen taustalle oikeanlaista tunnelmaa, käytti Ijäs paikoitellen musiikkia apuna näyttelijöiden tunnelatauksen luomisessa. Ennen tärkeää kohtausta saattoi ohjauksen ja valojen rakentamisen taustalla soida toistolla kappale, jonka avulla Ijäs toivoi näyttelijöiden löytävän oikeanlaisen tunnelman.

Eräässä Joulun sydämen kohtauksessa yöradiosta kuuluu musiikkia. Päädyimme jättämään musiikin pois kuvaustilanteesta, koska emme vielä halunneet sitoutua mihinkään tiettyyn kappaleeseen tai sovitukseen. Myös äänittäjä toivoi, että musiikki liitettäisiin kuvaan vasta jälkepäin. Koska musiikin tarkoituksena ei ollut näkyvästi vaikuttaa näyttelijätyöhön, päädyimme jättämään sen pois kuvaustilanteesta.

Kuvattuamme erään kohtauksen isän kodin olohuoneessa istahdimme näyttelijöiden kanssa sohvalle keskustelemaan seuraavasta kohtauksesta. Huomasimme isän lavastetun levyhyllyn sisältävän lähinnä elokuvan lavastajan omia, punkpainotteisia cd-levyjä, ja naureskelimme, että nyt paljastui isässä yllättävä piirre. Levyhyllyn sisällöllä ei tietysti elokuvassa ollut väliä, koska se ei tarkasti missään kuvassa näy, mutta päädyimme kuitenkin pohtimaan, minkälaista musiikkia elokuvan hahmot oikeasti kuuntelisivat. Tämä auttoi minua ja näyttelijöitä luomaan yhteistä kuvaa hahmoista. Vaikka hahmot eivät elokuvassa musiikkia kuuntelekaan, auttoi hahmon musiikkimaun tunteminen näyttelijää asettumaan paremmin esittämänsä henkilön nahkoihin.

4.3 JÄLKITYÖVAIHE

Musiikilla on elokuvan leikkausvaiheessa olennainen rooli. Jos kuvassa tapahtuu jotain musiikin rytmiiin, tarvitaan tämä musiikki tai ainakin saman tempoista musiikkia rytmien vertailukohdaksi ja leikkauksen tueksi. Kohtauksissa, joiden taustalle lopulliselle ääniraidalle tulee sävellettyä elokuvamusiikkia, käytetään levymusiikkia myös helpottamaan kuvanleikkauksen kokonaisrytmitystä. Tietyn pulssin ja musiikillisen genren mukaan leikattuun kuvaan on säveltäjänkin helpompi työstää sopivaa musiikkia. (Saarela 2000, 217)

Vaikka elokuvassa käytettäisiinkin säveltäjää, on leikkaajan tukena oleva musiikki usein levymusiikkia, sillä yleensä elokuvamusiikki sävelletään vasta leikkausvaiheen jälkeen. Näin siksi, että musiikki on mahdollista tällöin tehdä täydellisesti kuvaan sopivaksi.

Kuvausvaiheessa käsikirjoitus saa konkreettisen muodon, ja usein myös tarina elää tavalla tai toisella. Kuvattu materiaali vastaa harvoin täydellisesti käsikirjoittajan mielikuvaa.

Näin kävi myös Joulun sydämessä. Kuvausvaiheessa kohtaukset muuttuivat, ja näyttelijöiden ilmaisu toi niihin uusia piirteitä. Kun ryhdyin leikkaamaan, käytin kohtauksien taustalla kappaleita, joiden katsoin sopivan kuvattuun materiaaliin ja joissa

ajattelin olevan kohtaukseen sopivaa henkeä. Kasevan kokoelmalevy *Monen vuoden jälkeen* oli tapahtuneista muutoksista huolimatta edelleen keskeinen peruspilari.

Pyrin olemaan asemoimatta kappaleita sijoilleen ja tekemättä kuvaa hyväksi juuri jonkun tietyn musiikin kanssa. Joissain kohtauksissa näin kuitenkin kävi, ja referenssimusiikki muuttui silmissäni olennaiseksi osaksi kohtausta. Koska lopullisessa elokuvassa ei tässä pienen budjetin elokuvassa ole mahdollista käyttää tekijänoikeuksien alaista levy musiikkia, on levy musiikin juurtuminen kohtaukseen haitallista. Toisaalta tekijänoikeuksista vapaata musiikkia etsittäessä, tai uutta musiikkia sävellettyä, on selkeä referenssimusiikki siitä mitä haetaan hyödyksi.

4.4 LEVYMUSIIKKI ELOKUVAN ÄÄNIRAIDALLA

Tommi Saarela kertoo, että varhaisessa elokuvamusiikissa oopperalle tyypilliseen tapaan draaman henkilöille ja muille keskeisille elementeille sävellettiin oma teemansa, joka kuultiin sopivaan muotoon, esimerkiksi duuriin tai molliin, varioituna aina kyseisen elementin ollessa kuvassa. Saarelan mukaan nykypäivän elokuvassa näitä teemoja on opittu käyttämään myös kuvasta irrallaan, ikään kuin muistuttamassa katsojaa seikasta, joka ei ole läsnä kohtauksessa. (Saarela 2000, 19)

Joulun sydän alkaa ”muistolla”, kuvasarjalla täydellisestä joulusta, jossa elokuvan myöhemmissä vaiheissa poissaoleva äiti on vielä läsnä. Kohtauksessa ei ole 100-prosenttista, kohtauksen aitoa ääntä. Taustalla soi vain soittorasiainen versio vanhasta ja jo Teosto-vapaasta ”Jouluyö, juhlayö” -joululaulusta.

Myöhemmässä vaiheessa elokuvaa on kohtaus, jossa poika katselee olohuoneen oveelta sohvalla nukkuvaa isäänsä ja taitamattomasti koristeltua joulukuusta. Poika on liikuttunut tilanteesta ja muistoista. Kohtauksessa äiti on läsnä pojan mielessä ja liikutuksessa. Olohuoneessa on päällä televisio, jonka "uutisikkunan" taustalla soi yöradio. Palauttaakseni alun muistokohtauksen mieleen, antaakseni katsojalle kuvan siitä, mitä pojan mielessä tapahtuu, laitoin yöradioon soimaan alkukohtauksessakin soineen ”Jouluyö, juhlayön”. Kyseessä ei ole sama soittorasiaversio, vaan perinteisempi

ja jollain tavoin myös haikeampi jousisoitinvetoinen sovitus. ”Jouluyö, juhlayö” muodostui tässä elokuvassa siis äidin teemakappaleeksi.

Kasevan kanssa minulle kävi kuten Claes Olsson totesi suomalaisessa elokuvassa usein käyvän. 1500 euron kokonaisbudjetilla operoivan lyhytelokuvan ei ole järkevää eikä edes mahdollista käyttää ääniraidalla mitään musiikkia, josta aiheutuu lisäkustannuksia. Tätä kirjallista opinnäytetyötä kirjoitettaessa Joulun sydän on juuri valmistumassa, ja viimeisten päätettävien asioiden joukossa on käytämmekö loppukohtauksessa "feikki-coveria" Kasevan kappaleesta, vai päädymmekö johonkin muuhun ratkaisuun.

Tämän elokuvan kohdalla on joka tapauksessa todettava, että levymusiikkia on käytetty prosessissa paljon ja sen rooli on ollut huomattava. Lopullisessa elokuvassa sitä ei kuitenkaan kuulla.



Kuva 7: Heikki Kustila ja Jussi Helminen elokuvassa Joulun sydän (Röman 2010)

JÄLKISANAT

Kirjallisen lopputyön kirjoittaminen oli mielenkiintoinen prosessi. Aluksi lähdin purkamaan paperille omia ajatuksiani. Katsoin elokuvia pohtien musiikin ja etenkin levymusiikin käyttöä. Muodostin mielipiteitä ja vastakkainasetteluita, ja jossain vaiheessa ryhdyin opinnäytetyössä ohjanneen opettajan neuvosta tarkastelemaan myös alan kirjallisuutta aiheeni näkökulmasta.

Levymusiikin käytöstä osana elokuvaa ei ole kirjoitettu kovinkaan paljon. Enimmäkseen aihetta on sivuttu elokuväsäveltämistä ja ohjaamista käsittelevissä kirjoissa.

Ymmärrys levymusiikin käytön ja elokuväsäveltämisen yhtäläisyyksistä on avainasioita myös pohdittaessa niiden eroavaisuuksia. Elokuvasäveltäjien kirjoituksissa on usein, ymmärrettävästikin, hieman harmistunut ja luomisen vapauden rajoittamista pelkäävä suhtautuminen ohjaajien intoiluun levymusiikista. Itse katson elokuvamusiikkia ohjaajan näkökulmasta, ja ehkä juuri siksi ajatuksissani on helposti myönteinen suhtautuminen juuri ohjaajalähtöisempään levymusiikkiin osana elokuvaa.

Muiden ajatuksia lukiessani, pohtiessani ja yhdistellessäni tulin kuitenkin kohti ajatusta elokuvamusiikista kokonaisuutena, jossa sekä varta vasten sävelletty elokuvamusiikki että levymusiikki ovat olemassa ohjaajan työkaluina tiellä kohti parempaa elokuvaa. Negatiivinen suhtautuminen varta vasten sävellettyyn elokuvamusiikkiin on turhaa, onhan kyseessä kuitenkin levymusiikkia varmemmin elokuvan tarpeita vastaava väline.

Haasteellisuudestaan huolimatta levymusiikki on elokuvan teossa ainutlaatuinen keino, jolla taitava ohjaaja voi vaikuttaa elokuvan dramaturgiaan ja hahmoihin, mutta historian ja tunnevaikutuksen kautta myös suoraan elokuvan katsojaan.

LÄHTEET

Kirjallisuus

Saarela, Tommi 2000. Selluloidi soikoon! Suomalaisen elokuvasäveltämisen ihanuus ja kurjuus. Stellatum Oy, Helsinki.

Juva, Anu 1995. Valkokangas soi! Kirjastopalvelu oy, Helsinki.

Scorsese, Martin 2003, Scorsese on Scorsese (toim. Christie, Ian & Thompson, David) (alkuperäinen teos 1989). Suom. Tamminen, Arvi ja Granström, Petteri. Like, Helsinki.

Grossberg, Lawrence 2003, Cinema, Postmodernity and Authenticity. Julkaisusta Movie Music The Film Reader. (Toim. Dickinson, Kay) Rotledge, New York.

Ahonen-Eerikäinen, Heidi 1997 Musiikin maailmasta mielen maisemiin. Julkaisusta Musiikki ja mielen mahdollisuudet (toim. Kaikkonen, Markku ja Mattila, Sari). Sibelius Akatemian koulutuskeskus, Helsinki.

Lumet, Sidney 1995, Elokuvan tekemisestä. Like, Helsinki

Pirilä, Kari ja Kivi, Erkki 2005 OTOS Elävä kuva – Elävä ääni. Like, Helsinki.

Määttänen, Pentti 2005 Merkitykset musiikissa. Julkaisusta Musiikin filosofia ja estetiikka Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä (toim. Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso) Yliopistopaino, Helsinki.

Suutari, Pekka 2005 Populaarimusiikki, identiteetti ja musiikin merkityksellistäminen. Julkaisusta Musiikin filosofia ja estetiikka Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä (toim. Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso) Yliopistopaino, Helsinki.

Kuusamo, Altti 2005 Musiikin ja kuvataiteen yhteiset merkityskiintiöt. Julkaisusta Musiikin filosofia ja estetiikka Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä (toim. Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso) Yliopistopaino, Helsinki.

Elektroniset lähteet

Hintikka, Pihla 2006. Marie Antoinette. [Viitattu 2.4.2010]

<http://plaza.fi/kaista/elokuvat/elokuva-arvostelut/marie-antoinette>